الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامـــعـــــــــــة الـــجـــزائـــــــــــر

كـــلـــيـــــــة الآداب والـــلـــغـــــات

قسم اللغة العربية وآدابها

دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ
-دراسة تطبيقية-

مذكرة لنيل شهادة ماجستير

تخصص: الأدب العربي قديما وحديثا

إعداد الطالبـــة:
دحمانـــي سعاد

تحت إشراف الأستـــاذ:
د/ عثمـــان بـــــدري

السنة الجامعية
2008- 2007

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامـــعـــــــــــة الـــجـــزائـــــــــــر

كـــلـــيـــــة الآداب والـــلـــغـــــات
قسم اللغة العربية وآدابها

دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ
-دراسة تطبيقية-

مذكرة لنيل شهادة ماجستير

تخصص: الأدب العربي قديما وحديثا

إعداد الطالبـــة:
دحمانـــي سعاد

تحت إشراف الأستـــاذ
د/ عثمـــان بـــــدري

لجنة المناقشة

أ/ الدكتور ..... رئيسا
أ/ الدكتور ..... مشرفا
أ/ الدكتور ..... عضوا
أ/ الدكتور ..... عضوا
أ/ الدكتور ..... عضوا

السنة الجامعية
2008- 2007

"اللهم رضني بقضائك وبارك لي في قدرك
حتى لا أحب تعجيل شيء أخرته ولا تأخير
شيء عجلته ولا تبعث بدني في طلب ما لم
تقدره علي"

إهداء:

إلى من تعجز الكلمات عن تقدير فضلهما في تربيتي ورعايتي وتهذيبي، وانبثقت على أيديهما ثقتي بنفسي:

والديّ الغاليين

إلى كل من ساعدني ووقف جنبي في تسديد خطاي

إلى كل من لم يبخل عليّ بدعائه، وساندني بكلمة صادقة أو ببسمة صافية...

إلى هؤلاء جميعا،

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

مقدمـــــة

إنّ اختيار أي موضوع معين قصد دراسته لا يكون اعتباطيا، بل انطلاقا من كونه يشكل معنى وهدفا في نظر الدارس، وانطلاقا من هذا الأساس اخترت موضوع دلالة المكان في ثلاثية **نجيب محفوظ** –دراسة تطبيقية–، وفضلت البحث في فن الرواية لاشتمالها على بعض الخصائص التي تميزها عن غيرها، والتي تمكنها من نقل الواقع الذي يحدث تأثيرا في المتلقي أكبر من تأثير أي عمل أدبي آخر، فوقع اختياري على الثلاثية من منطلق الإعجاب، حيث سبق لي وأن تناولت جانبا منها بالبحث من خلال مذكرة الليسانس والمتمثل في رؤية **نجيب محفوظ** للمرأة.

يعتبر **نجيب محفوظ** وبشهادة النقاد ظاهرة متميزة في سماء الأدب، حيث أعطى للرواية منعرجا جديدا لما أفحم فيها من رؤى فلسفية فأصبح رائد الرواية العربية الذي أصّل فنها ولم يشعر يوما اتجاهها بالغربة، فتفنن فيها وألف أعمالا فنية عظيمة بصمت اسمه بشدة، فماذا إذا تعلق الأمر بثلاثيته الشهيرة؟ التي تعد أولى الروايات التي تميزت بتسلسل وتتابع أجزائها، والتي استطاع **نجيب محفوظ** من خلالها أن يحرك حياة أجيال بأكملها، ولمّا كان الواقع الملاذ الطبيعي له استطاع أن يحي بكلماته شخصيات وأحداث ورؤى وأزمنة وأمكنة تعكس واقع بيئته لما تترصد الرواية من سلوكيات المجتمع المصري بصفة خاصة والمجتمع العربي بصفة عامة. فكان هذا دافعا للبحث في الكتابة المحفوظية، حيث أنني كلما قرأت له انجذبت أكثر لرؤية المؤلف للعالم، وقد كان للمكان دور هام في إبراز هذه الرؤية، وفي كل مرّة شدتني خاصية بنائه مما دفعني لاختياره موضوعا لمذكرة الماجستير، وكان المكان هو الجزء الذي ننطلق منه إلى الكل والذي نعني به الفضاء، لأن المكان بمثابة الشجرة التي تخفي خلفها الغابة، فأردت استنطاق هذا المكان من خلال قراءاتي المستمرة لأعمال المؤلف، لإعطائه رؤية أخرى. وقد كان المنهج العام الذي اعتمدت عليه في هذه الدراسة هو المنهج السميائي السردي، كما اعتمدت في ذلك على دراسات نقاد متميزين **كيوري لوتمان وغاستون باشلار** ,و**جان ريكاردو**، و**جيرار جنيت** ، و**فيليب هامون**. كما استفدت مما قدمه النقاد العرب المحدثون أمثال **حسن بحراوي**، و**حميد لحمداني** و**حسن نجمي** و**الصادق قسومة** و **سيزا أحمد قاسم**، وغيرهم من النقاد...

ولهذا ارتأيت تقسيم هذا البحث كما يلي:

أولا- الفصل التمهيدي:

تناولت فيه مبحثين، يتمثل الأول في **مفهوم المكان والفضاء في الرواية** حيث حددت فيه مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي تعالج اللبس بين مفهوم كل من المكان والفضاء في الرواية مع تحديد مفهوم الوصف الذي يمثل الأداة الرئيسية في تجسيد المكان.أما المبحث الثاني فتناولت فيه **دلالة العناوين الثلاثة للثلاثية وعلاقتها بالمكان الروائي** (من خلال ثلاث مستويات: النحوي والمعجمي والدلالي).

ثانيا- الفصل الأول:

وعنونته **بنية أمكنة الثلاثية**، حيث عالجت من خلاله أنواع الأمكنة الموجودة في الثلاثية والتي تتحكم فيها ثنائية رئيسية تتمثل في ثنائية (المغلق-المفتوح)، وانطلاقا منها خصصت للفصل مبحثين ، أدرجت في المبحث الأول كل **الأماكن المغلقة للثلاثية** كالبيت والسجن... وما يتفرع عنها من أمكنة جزئية. أما المبحث الثاني فأدرجت فيه **الأماكن المفتوحة** على الخارج كأماكن الانتقال الخاصة مثل المقهى والحانة والمسجد وأماكن العمل وأماكن الانتقال العامة كالأحياء والساحات... وما يتفرع عنها هي الأخرى من أمكنة فرعية.

ثالثا- الفصل الثاني:

وعنونته بـــ: **علاقة المكان بالشخصية والزمن**، و يتشكل من مبحثين، تناولت في المبحث الأول **علاقة المكان بالشخصية الروائية** من خلال ثلاث عناصر أولها مفهوم الشخصية الروائية، وثانيها بنية شخصيات الثلاثية، وثالثها تمثل في علاقة المكان بالشخصية. أما المبحث الثاني فيتمثل في **علاقة المكان بالزمن الروائي** وتناولت فيه مفهوم الزمن وعلاقته بالمكان الروائي، ثم متغيرات الزمن حيث أبرزت فيه أثر الزمن على كل من المكان والشخصية في الثلاثية.
وذيلت البحث بخاتمة تحدثت فيها عن أهم النقاط والنتائج المستنبطة من الدراسة.

وقد استندت في هذه الدراسة على المنهج البنيوي: الوصفي التحليلي التأويلي، معتمدة في ذلك على دراسات نقاد متميزين **كيوري لوتمان وغاستون باشلار** في تحديداتهما للتقاطبات المكانية مستعينة بتقنية التشجير في الوصف التي اعتمدها **جان ريكاردو**، وساعدتني أعمال كل من **جيرار جنيت** عند تحليلي لعلاقة المكان بالزمن، و**فيليب هامون** عند دراسة لعلاقة المكان بالشخصية. كما استفدت مما قدمه النقاد العرب المحدثون أمثال **حسن بحراوي** و**حميد لحمداني** و**حسن نجمي** و**الصادق قسومة**.

لقد كانت الثلاثية تفرض عليّ الإلمام بكامل جزئياتها، حيث لم أستطع أن أفرّط في أي جزء منها، أو أنّ أغضّ النظر عن بعض التفصيلات وإن بدت هامشية إلاّ أنني كنت أراها تخدم الموضوع وتساعد على توضيح بنية المكان في الرواية، في حين تفرض مذكرة الماجستير الالتزام بجزئية للبحث فيها، وتحتم عليّ أن أكون حريصة في التعامل مع الرواية، حتى لا تبعدني عن صلب الموضوع، ممّا جعلني أتردد في الجزئيات التي أتناولها من التي أتركها جانبا، فكان لابد من الدقة وحسن التنقيب في اختيار ما يخدم بحثي، وخاصة وأن موضوع البحث في حدّ ذاته يشوبه الالتباس على مستوى المصطلحات التي لم تعرف نظرية متكاملة يتفق عليها النقاد في تحديد مفهوم المكان والفضاء في الرواية.

ولا يفوتني أن أتقدم في هذا المقام الافتتاحي بجزيل الشكر لأستاذي المشرف: الدكتور **عثمان بدري**، لصبره وتحمله عبء الإشراف على المذكرة طيلة سنوات، ولنصائحه القيمة التي دفعتني قدما لمواصلة هذا البحث، كما أشكر كل من ساعدني في إتمام بحثي.

الفصل التمهيدي

المبحث الأول: مفهوم المكان والفضاء الروائي

المبحث الثاني: دلالة العنوان في الثلاثية وعلاقته بالمكان الروائي

المبحث الأول: مفهوم المكان والفضاء في الرواية

I – مـــفـــهوم الـــمكـــان الـــروائي

يعدّ المكان عنصرا أساسيا في بناء الرواية، وإن اختلفت طريقة تشكيله وعرضه من روائي لآخر، ومن منهج لآخر أيضا، وعلى الراوي أن يوليه الدقة نفسها التي يستخدمها عند تشكيله لعنصري الزمن والشخصية في الرواية.
وتظل اللغة أساس المكان الروائي وباقي عناصر الرواية لأنه يبقى بالدرجة الأولى عنصرا خياليا ولفظيا"Verbal" بصفته مجموعة صور شغلت مخيلة الراوي فنقلها إلى القارئ من خلال اللّغة القادرة على الإيحاء والخلق " فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة" [1].

إنّ المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي، فهو مكان تستثيره اللغة وتصنعه ومن خصوصياتها أنها: "لا تنقل تفاصيل الواقع وإذا فعلت ذلك سكنت الحركة في الرواية، وما على اللغة إلا أن تشير إلى الواقع بالتقاط جزيئات منه،وعلى المخيلة لدى المتلقي أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزئيات التي تقدمها اللّغة"[2].

ومهما طابق المكان الروائي نظيره في الواقع يبقى من صنع اللغة لأنه يحيل إلى نفسه هو، دون غيره وإن ماثله أو طابقه. فهناك من يذهب إلى أن "المكان هو الذي يعطي مظهر الحقيقة للرواية المتخيلة"[3]، لأنّ الراوي عندما يقدم أمكنته و يعمد إلى إعطائها أسماء ومواقع مستمدة من الواقع لا يريد من خلال ذلك تقديم المكان الموجود في الواقع بعينه كما تعكس المرآة الأشياء، بل يريد خلق المكان (الروائي) الخاص بعالمه هو، وأي تطابق بينهما يبقى مجرد حيلة أو خدعة كما يراها الكثير من الروائيين، أو وسيلة لإيهام القارئ بواقعية أمكنته حتى يضفي على أحداث رواياته طابع الواقعية فتصبح بذلك جزءا من الواقع الخارجي، ولقد انتبه **ميشال بوتور** M. Boutour إلى نقطة هامة أوضح من خلالها أنه:" لا يمكن وجود واقعية حقيقية إذا لم نعتبر أن الخيال جزءٌ من الواقع وأننا نرى حيزا كبيرا من الواقع من خلاله[4].
كما يقول **ميشال كروزيه** M. Crouzet :"تتطلب الواقعية الإيهام بالواقع".انطلاقا من المنطق العادي للأحداث، " فالواقعية غير ممكنة أو على الأصح ليست كما نظنها"[5].

لابد من الإشارة إلى ضرورة تعددية المكان في الرواية لأنه "لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى " [6].
ويعلل هذا **لحمداني** بأن "الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة

---

[1] سيزا قاسم، **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**،القاهرة،الهيئة المصرية للكتاب،1984،ص 74

[2] أحمد زياد محبك، "جماليات المكان في الرواية"، **مجلة الفيصل الثقافية**،الرياض،العدد286،يوليو /أغسطس 2000، ص58

[3]Henri Mitterrand, **Le discours du roman**, Paris,: PUF, 1980, p194.

[4] مصباح أحمد الصمد،"مصر والولادة الثانية،الرحلة في كتابات ميشال بوتور"، **مجلة عالم الفكر**،الكويت،العدد الثاني،1986،ص 270

[5]Michel Crouzet, **Espaces romanesques**, Paris: PUF ,1982 ,p122

[6] ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**،(ترجمة: فريد أنطونيس)، بيروت، منشورات عويدات ،1971،ص 61

أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها" [1]. وتعددية الأمكنة أوبوليفونيتها بتعبير **لوتمان** Iouri Lotman [*] لا تقلص دور مكان عن أخر، وإنما تجعل لكل مكان وظيفته الخاصة به، لخدمة الرواية في إطار بوليفـــوني حيث يرى **قريفال** C.Grivel أن "الإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما وذلك لأنه ليس هناك مكان غير متوّرط في الأحداث" [2].

لقد استطاع **أدوين موير** أن يبرز أهمية المكان بين رواية الدراما ورواية الشخصية من خلال الدراسة التي قام بها حول ذلك حيث رأى أن "العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في"الزمان" وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأولى باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان ويبني حدثه في نطاق "الزمان" وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطارا زمنيا ثابتا" [3].

يتضح إذا أن رواية الشخصية تمتلئ بالمكان عكس رواية الدراما التي تعتمد على الزمان و بالتالي يتقلص عنصر المكان فيها إلا أن هذا أيضا لا ينقص من قيمة المكان في الرواية بل يرى **أدوين موير** أن الاختلاف في عرض المكان بين رواية الدراما والشخصية يرجع إلى عنصر التغليب لأن "القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمانية فيها، كما أن القول بزمانيتها لا يعني أنه ليس لها وضع في المكان... الأمر يتصل بالعنصر الغالب" [4].

وإذا سلمنا بأن المكان مكوّن أساسي في بنية الرواية، فمن الضروري أن نضبط مفهومه اصطلاحا وذلك بالتعرض إلى أهم المصطلحات التي كثيرا مـــا يجعلها البعض مرادفة للمكان في حين أن مفهوم المكان خاص بذاته دون غيره ولعل أهم هذه المصطلحات وأخطرها هو الفضاء فما هو الفضاء ؟ وما علاقته بالمكان وما الفرق بينهما؟

II – مفـــهـــوم الفـــضاء الروائي

من الواضح أن الدراسات الشعرية والسيميائية الحديثة الخاصة بالفضاء الروائي قليلة (على الصعيدين الأجنبي والعربي) خاصة إذا ما قورنت بتلك التي تناولت عنصر الزمان والذي لازالت له الصدارة والأولوية في النقد والتنظير (إلى جانب الشخصية).

---

[1] حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظورالنقد الأدبي**،بيروت،الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،ط3 ، 2000، ص 63

*-Voir : Iouri Lotman , **la structure du texte artistique**, (traduit par Anne fournier et autres), Paris , Galtimard, , 1973,p 11

[2] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء،الزمن،الشخصية)**،بيروت،الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي،1990 ص30

[3] أدوين موير، **بناء الرواية**،(ترجمة:إبراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط)،القاهرة،الدار المصرية،1965 ،ص 62

[4] **المرجع نفسه**، ص 63

وإن بلغ شأوا في البحوث النقدية الغربية فإنه لا يزال في الدراسات النقدية العربية يتدرج، ويحبو، وكما وصف مكانته أحد الباحثين العرب بأنه "مصطلح غامض ومبهم على الأقل في عالمنا العربي"[1].

إضافة إلى هذا فإننا لا نجد دراسة كاملة أو نظرية محدّدة الضوابط تقدّم مفاهيم واضحة وثابتة عن مفهوم الفضاء والمكان الخاصين بعالم الرواية، بل كل ما يمكن إيجاده مجموعة من الآراء والمجهودات المتفرقة التي قد تجتمع في منظور واحد وتختلف في كثير من المفاهيم، هذا ما جعل **ميـــتران** H . Mitterand يؤكد أنه "لا توجد نظرية مبنية حول الفضاء الروائي وإنما يوجد فقط طريق للبحث مرسوم بشكل حسن، كما توجد إلى جانبه مسارات (طرق) أخرى على شكل نقط متقطعة"[2].

وتحدث **ميتران** أيضا عن جهود من سبقوه في البحث والدراسة حول الفضاء، بداية **بغاستون باشلار** G .Bachelard الذي يمثل الاتجاه الأكثر حيوية من خلال كتابه شعرية الفضاء ارتكزت دراسته على القيم الرمزية المتعلقة بالمناظر التي تتاح لرؤية الراوي أو لرؤية شخصياته سواء أكانت في أماكن الإقامة: كالبيت والغرفة المغلقة، والقبو والمستودع والسجن والقبر...(الأماكن المغلقة أوالمنفتحة)، أو(الضيقة أوالواسعة)، أو(المركزية أوالهامشية)، أو(الأرضية أو الجوية) وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسارات يتعين من خلالها تخييل الراوي والقارئ. وقد برع في دراسة هذه التعارضات كل من **جورج بولي** G.Poulet و **جيلبير دوران** G. Durand، لكن دراستهما حول التعارضات الفضائية كانت لذاتها على العموم، أي دون التطرق لتحليل العلاقات التي تجمع بينها وبين النظام الطوبولوجي (الهندسي) للنص ولا تلك التي بينها وبين مجموع المشكلات الروائية الأخرى. فنحن بحاجة إلى فهرس مورفولوجي عملي للأماكن الروائية مماثل للفهرس الذي يقترحه **فيليب هامون** Ph. Hamon في تحليله للشخصيات الروائية"[3].

حاولت هذه الدراسات رغم حداثتها من جهة وقلتها من جهة أخرى، وضع حد للغموض الحاصل في المفاهيم والفروقات الخاصة بالفضاء وما يتعلق به: كالفضاء الواقعي، والفضاء النصي، والفضاء الروائي...من ناحية، وتلك المفاهيم الخاصة بالفضاء والمكان من ناحية ثانية، والذي كثيرا ما أدى بالدارسين أوالباحثين إلى الخلط بينهما فيستعمل المكان للدلالة على الفضاء أو العكس دون تمييز أو دراية، في حين أن لكل منهما مفهومه الخاص به.

II –1 أهم الفضاءات المحيطة / المتصلة بالفضاء الروائي :

بداية بمصطلح الفضاء والذي يقابل بالأجنبية "Espace" الذي نقصد به الفضاء في حد ذاته بمعناه الواسع بعيدا عن الرواية، فضـــاء العالم الخارجي الحقيقي، أوالكون المعيش والذي يخضع ويُخضع له وحدات القياس والأبعاد والمسافات المتعارف عليها ويتجاوزها إلى القياس

---

[1] شريبط أحمد شريبط، "بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد"، **مجلة الثقافة**، الجزائر، موفم للنشر،1997، ص 150

[2] Henri Mitterrand, **Le discours du roman**, opcit, p193

[3] **Idem**

بالسنوات الضوئية...، وهو الفضاء الذي يشمل كل ما يحيط بالإنسان بداية من باطن الأرض إلى اللامتناهيات الكونية كالكواكب والسديم المجرات...، وهو الفضاء الحقيقي الوحيد الموجود، والذي يوحي للراوي ببناء فضاءات جديدة من خلاله ومحاكاة كل الأشياء والأمكنة التي تتحيّز فيه لتختص بعدها بعالم الرواية. وإلى جانب الفضاء الروائي توجد فضاءات تتعلق به وتساعده على البلورة دون أن تلغي خصوصياته. وأوّل هذه الفضاءات :

الفضاء النصي "l'Espace Textuel": وهو الجزء الملموس من الرواية والمتمثل في الكتاب وكل ما يحتويه، حيث يقول **بوتور:** "إنّ الرواية هي أولا مجرد شيء كتاب، موضوع على مكتبتنا عندما نفتحه وتتنقل نظرتنا بين الصفحات، نعلق في الفخ، فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان يخلقه ديكور الرواية"[1].
فالحديث عن الفضاء النصي مرتبط بالرواية ككتاب من خلال الحجم وعدد الصفحات وكل ما يشمله، وإذا اعتبرنا أن كل رواية –أوكل نص أدبي– تتضمن "نصا موازيا" "La paratexte" فإن الفضاء النصي يشكل أحد قطبيه، ونستدل هنا إلى تقسيم **جيرار جنيت** G .Genette النص الموازي إلى"النص المحيط" "Le peritexte" و"النص الفوقي" "L'épitexte" بمعنى أن النص المحيط يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من المحكي. أما النص الفوقي فتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، كالاستجوابات و المراسلات والتعليقات..."[2].

وقد ذهبت **جوليا كرستيفا** J. Kristéva في تحديدها للفضاء النصي للرواية مذهبا مغايرا، "حيث اِعتبرت أن الفضاء النصي هو تجميع واحد ووحيد،مراقب من وجهة نظر وحيدة للمؤلف الذي يهيمن على كل الخطاب وبذلك يكون الفضاء الروائي هو فضاء المنظور"[3].

ويتعامل السميائيون مع الفضاء النصي كهيكل مُبنيَن، حيث يرى **ميتران** أن دراسة الفضاء النصي منهجيا كبنية "يتم من خلال الأماكن المشار إليها عبر تفسيرات معروفة جدا حول العنوان والغلاف، والبياضات، وافتتاحيات الفصول وخواتمها، والفصول ذاتها، والتنويعات الطبوغرافية والفهارس... "[4] .

وهناك من يعتبر الخّط "La calligraphie" والشكل الطباعي" La typographie" مكونين أساسين للنص كتركيبب علامي إلى جانب الأشكال الهندسية والرسوم حيث يرى **محمد الماكري** أنه "الجزء الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية يخضع لقياس طول الصفحة وعلوها وسمك الكتاب" إلاّ أن **لحميد لحمداني** يعتبر أن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، مجرّد فضاء مكاني يشغل مساحة الكتاب حيث أنّ " الفضاء النصي هو أيضا

---

[1] ميشال بوتور، **المرجع السابق الذكر**، ص 59

[2] جميل الحمداوي،"السميوطيقا والعنونة"،**مجلة عالم الفكر**،الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، المجلد 25 ، العدد الثالث،جانفي– مارس 1997، ص 102

[3] محمد العافية، **الخطاب الروائي عند اميل حبيبي**، ط1، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ص 176.

[4] Henri Mitterand, **Le discours du roman**, opcit,P192

فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلاّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال فهو مكان تتحرك فيه –على الأصحّ– عين القارئ، هو إذن بكلّ بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1]

وبإمكاننا هنا أن ندرج تمييز **ليوطار** بين الفضاء النصي وفضاء آخر وهو الفضاء التصويري "Espace Figural"، و"عن الفرق بين هذين الفضاءين ينتج فرقا أنطولوجيا، لأنهما يمثلان مرتبتين متميزتين من المعاني، فهما يشتركان في التبليغ ولكنهما مع ذلك منفصلان. فالفضاء النصي حسب **ليوطار** هو الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي، في حين أن الفضاء التصويري الذي تعرفه كلمة تصويري في مقابل غير تصويري " Non Figuratif" أو لمجرد كما هو في قاموس النقد المعاصر والتشكيل"[2].

فالنص مأخوذ في كليته يتشكل من علامات نوعية تختلف مادة وطبيعة، وكل منها يمكن أن يكوّن بمفرده موضوع سيرورة سيميوطيقية مستقلة تشتغل في إطار السيرورة الأكبر للنص باعتباره بنية كلية كبرى، وتأسيسا على ما تقدّم يمكننا تمييز العلامات النوعية المركبة التالية :

- الخط ــ (الفضاء النصي)،
- الأشكال ــ البصرية والرسوم (الفضاء الصوري)،
- البياضات ــ العمق[*].

يضاف إلى الفضاء النصي فضاءان آخران يتمثلان في الفضاء الدلالي "Espace sémantique" والفضاء كمنظور أورؤية، "l'Espace Textuel du roman" يتأسس الفضاء الدلالي بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي. فهو مرتبط بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية وهذا الفضاء له علاقة وطيدة تربطه بالشعر" [* *]، وهو بعيد عن ميدان الرواية،أما الفضاء كمنظور فقد تحدثت عنه **جوليا كرستيفا**، يتحوّل الفضاء هنا إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي في إدارة الحوار وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال فهو شبيه بواجهة الخشبة في المسرح"[***].

ويقترب من هذا المفهوم ما أشار إليه **محمد اسويتري** حين قال أنه "للبنية الفضائية عناصر قد يكون لكل عنصر منها معنيان: معنى أصلي ومعنى مجازي أواستعاري أوتمثيلي[3]. وقد تناول الحديث عن "الأصل الفضائي باعتباره حاملا للمعاني الأصلية المحيلة على المرجع

---

[1] حميد لحمداني، **مرجع سابق الذكر**، ص56

[2] محمد الماكري، **الشكل والخطاب الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، بيروت–دار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 16.

[*] أنظر المرجع نفسه، ص 256

[* *] حميد لحمداني، **مرجع سابق الذكر**، ص60_61

[** *] انظر المرجع نفسه، ص61

[3] محمد اسويتري، النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1991،ص102

مباشرة، والتي تعرف بلاغيا بالحقيقة، فهي تشير إلى الأمكنة الروائية المستقلة عن شخصياتها، وليست لها وظيفة مجازية أورمزية وإنما تنحصر وظيفتها الوحيدة في إيهام القارئ بالواقع، في حين ترتبط دلالة المجاز الفضائي أوالاستعارة الفضائية، بالرمز والمجاز فإن كانا يدلان عن المكان فإن المقصود هي الشخصيات الموجودة فيه أو بجواره" [1].

كل هذه الفضاءات المشار إليها عامة والفضاء النصي بصفة خاصة لا يمكن أن تحدّد طبيعة الفضاء الروائي الذي تبقى له مرجعيته الخاصة التي لا تعطى لغيره.

لقد أكد **ميتران** أن الرواية الحديثة منذ بلزاك خاصة، جعلت من الفضاء عنصرا روائيا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية (الروائية) ومن هذا المنحى يمكن التوّجه نحو شعرية فضائية حديثة" [2] تساعد بدورها على إعطاء الفضاء الروائي (أوالداخلي والمروي أوالقولي أوالخطابي السردي) مفهومه الخاص، ذلك أنه يمتاز بخصوصيات تميزه عن غيره من الفضاءات الحسية الأخرى كفضاء المسرح وفضاء السينما وفضاءات الفنون التشكيلية...، أولها وأهمها في الوقت نفسه طبيعة الفضاء الخاصة والمتمثلة في اللّغة، فهو فضاء لفظي "Verbal" من صنع اللغة ولم يوجد إلاّ من خلالها مثله مثل المكان في الرواية، ولا يمكن لنا أن نقارنه مع أي فضاء آخر إلاّ إذا كان من صنع اللغة أيضا (نقصد هنا مثلا تقارب فضاء رواية مع رواية أخرى أو فضاء البيت مع فضاء السجن مثلا) وربما لهذا السبب عُدّ الفضاء معادلا للمكان مثلما أشار إلى ذلك **حميد لحمداني** من خلال حديثه عن "الفضاء الجغرافي"L'Espace géographique" والذي يقصد به الحيز المكاني في الرواية أوالحكي عامة" [3]. وقد تناولت **جوليا كرستيفا** الفضاء الروائي في كتابها "النص الرواية" فتحدثت عن الفضاء الجغرافي في الرواية وربطته ببنية إستدلالية "une structure discursive" تظهر في حقبة من التاريخ وتتعلّق بالايديولوجيم " l'idiologime" الذي يميز هذه الحقبة[4].

والميزة الثانية للفضاء الروائي تتعلّق بمجاله الخاص والمتمثّل في حقل الذاكرة والمتخيـّل وفي النهاية هو فضاء وهمي وإيحائي، لا يتعدى حديه اللغوي والخيالي، وهو يختلف عن المكان في الرواية.

ولقد أصرّ **حسن نجمي** على ضرورة إنتباه الناقد العربي إلى" فرق الهواء "القائم بين الفضاء والمكان خاصة بعد ترجمة "غالب هلسا" لكتاب غاستون باشلار: " La poétique de l'espace" " شعرية الفضاء" المكتوب بالفرنسية نقلا عن الإنجليزية والذي ترجمه بعنوان "جماليات المكان"، والذي اعتبره "**حسن نجمي**" جناية لا ترجمة أخلط فيهـــا المترجم مفهوم الفضاء بمفهوم المكان ليلاقي بذلك كتاب باشلار تهميشا وإقصاء عند ترجمته[5] ولابد أن ننتبه أيضا إلى الزاوية الفلسفية التي تقر بفكرة أسبقية الفضاء للوجود عن الأمكنة حيث أعطى الفلاسفة للفضاء الأولوية على الأمكنة لأنه هو الذي يحتويها مهما كانت طبيعة هذه الأمكنة

---

[1] محمد اسويتري، **مرجع سابق الذكر**، ص103-104

[2] Henri Mitterrand, **Le discours du roman**, opcit, P212

[3] حميد لحمداني،**مرجع سابق الذكر**،ص53

[4] انظر محمد العافية، **مرجع سابق الذكر**،ص175

[5] حسن نجمي،**شعرية الفضاء،المتخيل و الهوية في الرواية العربية**، بيروت، الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي،2000، ص 60.

فالفضاء سابق للأمكنة، هنالك الفضاء أولا، وبعده تأتي الأمكنة لتجد وضعها ضمن هذا الفضاء[1].

ويدعم **أرسطو**-باعتباره من كبار الفلاسفة- هذه الفكرة حيث يعدّه "موجودا مادمنا نشغله ونتحيّز فيه، وكذلك ما يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر وهو مفارق للأجسام المتمكنّة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها[2]. ونشير:" أنّ ما كان يفهمه قدماء اليونان أو قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء ليس هو ما فهمته أوروبا النهضوية أو أوروبا القرن التاسع عشر، وليس هو ما نفهمه اليوم من هذا المفهوم في مجموع استعمالاته وتوظيفاته الاستتيقية والأدبية والفلسفية...." [3].

وعن مفهوم المصطلح سيميائيا: فقد سعى السميائيون إلى إعطاء مصطلح الفضاء مفهوما خاصا به سميائيا حتى لا يلتبس بغيره. وكانت أولى البدايات مع السميائي **لوتمان** الذي يرتبط مفهوم الفضاء عنده بمفهوم العمل الفني، وقد حدده على أنه "مجموعة من الأشياء المتجانسة المتماسكة(من الظواهر والأحوال والوظائف والأشكال أوالوجوه والدلالات المتغيرة...الخ) والتي تربط بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات الفضائية المعتادة أوالمتعارف عليها كالاستمرارية والبعد..الخ. وإذا اعتبرنا أن هذه الأشياء المذكورة تمثل فضاء، فلابد أن نجردها من كل خصائصها الأخرى ما عدا تلك التي تعرفها العلاقات ذات المظهر الفضائي والتي تؤخذ بعين الاعتبار..." [4]. بهذا يتحدّد الفضاء لدى **لوتمان** من خلال العلاقات الفضائية مجتمعة (الأمكنة،الأحداث،الشخصيات...).

كما تحدث كل من **قريماس** AJ.Greimas و**كورتاس** J. Courtès حول مصطلح الفضاء الذي "استعمل سيميائيا بمفاهيم مختلفة يجمع بينها قاسم مشترك يتمثل في اعتبار الفضاء موضوعا مبنينا "[5]. يستدعي مشاركة كل الحواس ويضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة(مرئية، لمسية، حرارية صوتية).[6]

وقد عمد **قريماس** و**كورتاس** إلى "حصر مفهوم الفضاء ســميائياً في خمس فقرات مكثفة ومتداخلة إلى درجة التعقيد نتيجة لما يتخللها من معطيات تقنية وإجرائية يقدمان عبرها الفضاء من خلال ثلاث مستويات من الرؤية، أولها الرؤية الهندسية للفضاء كموضوع مفرغ من أي

---

[1] Voir : Georges Poulet, **l'Espace Proustien** ,Paris, édition Gallimard , 1963,p98

[2] منصور نعمان نجم الدليمي، **المكان في النص المسرحي**،أربد-الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، دار طارق للنشر والتوزيع،ص 18.

[3] حسن نجمي،**مرجع سابق الذكر**، ص 36

[4] Iouri lotman , p 310

[5] A.J Greimas et J. Courtès , **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage** , Paris, classiques Hachette,1979, p132-133

[6] انظر رشيد بن مالك،**قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص-عربي-إنجليزي-فرنسي**، الجزائر،دار الحكمة، 2000، ص71.

خصوصية أخرى. وثانيها الرؤية البسيكوفيزيولوجية حيث يتجلى الفضاء من خلال الذات المدركة كانبثاق، أو بروز مستمر ومتنامي لخصائص وقيم فضائية انطلاقا من حالة أو وضعية غموض أو لبس، وثالثها الرؤية السوسيوثقافية.[1]

لا يمكن إدراك الفضاء كبنية بمعزل عن الحواس المدركة، أو بمعنى آخر إن مصطلح الفضاء يتحدد عبر تجلياته البصرية الحسية. هذا سميائيا وقد يشترك المكان مع الفضاء من حيث كيفية إدراكه،إلاّ أن المكان لا نعني به الفضاء والفضاء لا نعني به المكان طبعا فما الفرق بين الفضاء والمكان؟

II –2 الفرق بين الفضاء والمكان الروائيين :

من الباحثين من يعد الفضاء عالما متناهيا بالنسبة للباحث السميوطيقي يمكن حصره في مكونين بنيويين هما:المكان و الزمان[2]. وهناك من يرى أن "مجموعة الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه فضاء الرواية لأن فضاء الرواية أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة فان فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا بما فيها الأحداث".[3] فالمكان يسعى إلى تشكيل الفضاء وليس العكس، كما يرى **بحراوي** :"إنه يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات أو الروايات و وجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث".[4]

إن الفضاء الروائي بهذا المعنى يوحد العناصر الروائية جميعها بما فيها المكان لتكون بنية متماسكة ومتجانسة مشكلة بذلك الفضاء الروائي، فيصبح المكان جزءا من الفضاء، ويبقى من العسير فصله عنها حتى تتحقق دلالته الأساسية من خلال الفضاء الروائي، وقد كان **جورج بـــولي** G.Poulet من السباقين إلى إظهار طبيعة العلاقة التي تربط المكان بالفضـــاء حيث قال إن: "الأمكنة عبارة عن جزر متنقلة داخل الفضاء وهي أكـــوان صغيرة على حدى". [5]

فالمكان يتداخل مع أمكنة أخرى سواء بإدراكها حسيّا أم بواسطة تجريدها ذهنيّا، وكما أشار **هيوم** بوصف المكان أنات، وكل (آن) تندمج في نظام لعلاقات مكانية تشكل عنقوديا مكانا".[6]

---

[1] الطاهر روابنية،"سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي"،**أطروحـــة دكتوراه دولة**، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر،السنة الجامعية 1999–2000،ص 230.

[2] انظر الطاهر روابنية،الفضاء الروائي في الجازية والدراويش،مجلة المساءلة،**مرجع سابق الذكر**،ص19.

[3] حميد لحمداني،**مرجع سابق ذكر** ،ص 63 – 64

[4] حسن بحراوي، **مرجع سابق ذكر**، ص32

[5] Georges Poulet , p 51

[6] منصور نعمان نجم الدليمي، **مرجع سابق ذكر**، ص 19

كما نجد **ميتران** هو الآخر يؤكد أن:"المكان هو الذي يبني الفضاء" [1]، وبهذا المعنى"لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة،بل يكون الفضاء الذي تصنعــه اللوحة"[2].

فمن هذا المنطلق يصبح المكان مكونا جوهريا في الرواية، عكس ما كان عليه في إطاره التقليدي ضمن الرواية التقليدية والتاريخية والبطولية والرومانتيكية .... ففي الأولى يظهر المكان مجرد خلفية أو ديكور هندســي شبيه بخشبة المسرح أين تتحرك خلاله شخصيات الرواية وتتخلله حوادثها، وفي الروايــة الرومانتيكية يساعد المكان في التعبير عن أحاسيس الشخصية وأحوالها وأفكارها ورؤيتها للحياة.

ويبقى المكان هنا محصورا في البنية التحتية في حين يمكنه أن يحقق "بنية فوقية يغدو فيها المكان فضاء، وذلك عندما يسهم في بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيــات" [3]. وبهذا المعنى يمكن للمكان أن "يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"[4]. ويكتسب قيمة فنية لم يكن له أن يحققها وهو محصور في إطاره التقليدي.

إلاّ أنه هناك من ينظر إلى أبعد من ذلك حيث يرى **حسن نجمي** أنه ربما كان المكان أوالعلائق بين أمكنة معينة أحد أسس هذه الفضائية التجريدية لكنها ليست هي كل شيء عند تحديد الفضاء كما ينبغي له لأن هذه التفاصيل الطبوغرافية لأسماء وعلائق الأمكنة، المشاهد الجغرافية، الحضرية والطبيعية للتأثيث والديكور. ليس لها سوى لعب أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء، لأن مفهوم الفضاء أكثر إنفلاتا وشساعة من مثل هذه التحديدات الضّيقة وإلاّ ماذا نقول بالنسبة لفضاء الحلم ، الموت، الذاكرة، الهوية..الخ"[5] التي يقصد بها هنا تجليات الفضاء الذهنية والنفسية، في حين تمثل (الساحات والشوارع والبيوت...) الفضاءات المرجعية التي تحيل على معرفة منظمة أوتحيل على أشياء مادية لها دلالات معروفة لدينا.

ويبقى الفضاء من هذا المنطلق الواسع الذي يتبناه **حسن نجمي**، موجودا على امتداد الخط السردي،"لأنه لا يغيب حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة لأنه حاضر في اللغة" [6] فهو مبثوث في كل مناطق النص الروائي، ولا يمكن حصره في مشهد وصفي تقليدي إلاّ كمكان. فهو لا موضع له "Atopique" كما يقول **هنري لوفير** H. louvir :"إنه لا يوجد في أي مكان،لا مكان له،ذلك لأنه يجمع كل الأمكنة ولا يملك إلا وجودا رمزيا"[7].

وهناك ملاحظة هامة يجدر التذكير بها تخص مصطلح الفضاء الذي كثيرا ما يؤثر بعض الدارسين استخدام مصطلح المكان عوضه، وكما يعوضه بعض النقاد بمصطلح "الحيــز" معلّلين

---

[1] Henri Mitterand, P194

[2] أحمد زياد محبك، **مرجع سابق الذكر**، ص55.

[3] **المرجع نفسه**، ص33

[4] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص 33

[5] حسن نجمي،**مرجع سابق الذكر**، ص 44-45.

[6] **المرجع االسابق**، ص 65

[7] انظر **المرجع نفسه**، ص51 و 72

بذلك أن "معنى مصطلح الفضاء جار في الخواء والفراغ، بينما الحيــز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل"[1].في حين يختص بالمكان حيــز ضيق آخر وهو"الحيز الجغرافي وحده، فيطلق المكان على كل ما هو جغرافي والحيز لكل ما هو غير ذلك" [2].

وربما يقابل مفهوم الفضاء –حسب منظور عبد المالك مرتاض وغيره– مصطلح "Distance" بالأجنبي، الذي نقصد به البعد أو المدى أو المسافة . حيث يقول **جورج بولي** أنه فعلا يمكن لمصطلح البعد (المدى) "Distance" أن يؤخذ كمعادل للفضاء "Espace"، لكن في الحقيقــة ما هو إلاّ فراغ ولاشيء غيره. فالبعد (أوالمدى) فضــاء، لكنه فضاء مجرد من كل إيجابية، فضاء دون ثقل دون فعالية، فضاء لا يمكنه أن يصل إلى ما هو مطلق وكامل" [3].

نستنتج أن تكوّن الفضاء ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة مسهبة للأمكنة في الرواية، فتشكيل الفضاء ليس مشروطا بوجود أمكنة مطولة، "إن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاتــه" [4].

فالفضاء الروائي تصنعه اللغة ليبقى عاما و واسعا و شاملا ليضم أمكنة الرواية التي تمتاز بالمحدودية والخصوصية. وهي جزء من الفضاء الذي يتشكل من خلالها حتى وإن كانت قليلــة ومقتضبة داخل بنية الرواية. لذلك ارتأينا وضع هذه الحدود بين الفضاء والمكان حتى نوضــح مسبقا أن:

– كل ما هو محدود ومؤطر نعتبره مكانا، وكل ما كان عكسه فهو فضاء ولا نعارض تسمية المكان بالحيز المكاني الذي يسمى عادة بالفضــاء الجغرافي.
– وكل ما كان مجردا من الشخصيات والأحداث نسميه مكانا، وعندما يلتقي مع الزمن أوالشخصية يصبح فضاء لأنه عندما يتحد مع الزمن والشخصية يكتسب هنا قيمة فنية مميّزة.
–كلما حصرنا الفضاء في مشهد وصفي عنينا به المكان، وكلما فتحناه خارج حدوده الوصفية عنينا به الفضاء (الفضاء المحصور = مكان والمكان المفتوح: فضاء).

ولا يتضح مفهوم كلّ من المكان والفضاء إلاّ من خلال التطرّق إلى مفهوم الوصف كتقنية رئيسية للتعبير عن المكان والفضاء، ولهذا خصصنا الجزء التالي لتحديد مفهوم الوصف في الرواية.

---

[1] عبد المالك مرتاض،"في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد"،**مجلة عالم المعرفة**،الكويت،كانون الأول،1998، ص141.

[2] **المرجع نفسه**، ص245.

[3] Georges Poulet, l’espace proustien, opcit, p60

[4] حميد لحمداني،**مرجع سابق الذكر**، ص 67

III – علاقة الوصف بالمكان الروائي :

إنّ الحديث عن المكان في الرواية حديث عن اللغة في حد ذاتها –كما سبق– وهو حديث آخر عن الأسلوب الذي يتم من خلاله عرضُه وتجسيدُه. والمتمثل في الوصف "La description" حيث يرتبط المكان بالإدراك الحسي، ويظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ، وعندما يقدم الروائي الأشياء ليعرفنا بها يلجأ دون شك إلى استخدام أسلوب الوصف باعتباره الأسلوب الوحيد القادر على إعطاء الصورة المناسبة للشيء، والتي يمكن من خلالها تصوره كما لو أننا أمامه فعلا.

III –1 مفهوم الوصف وأصنافه :

ليس الوصف في معناه الواسع حكرا على الأدب دون غيره. ذلك أنه يتصل بمجالات كثيرة وبعيدة عن الأدب كالعلوم الطبيعية والفيزياء والتاريخ والجغرافيا والفلك لأن الوصف "يتعلق باستقراء الظواهر المميزة لمكان طبيعي حقيقي أو مصنوع في الخيال وتتبع الجزئيات. كما يقوم على استخدام الحواس، ولاسيما النظر والسمع لملاحظة الأشكال والألوان، والحركات والأصوات"[1]. لكن الوصف كتقنية وأداة حكائية خاص بعالم الرواية – وإن يشاركه الشعر في بعض خصائصه – وهو الذي يعنينا.

والوصف عنصر أساسي في بناء الرواية، مع اختلاف بنيته من رواية لأخرى وقد صنفه كل من **قريماس** و**كورتاس** على أنه جزء لا يتجزأ من بنية الرواية حيث "يعتبرانه في مستوى التنظيم التعبير الكلامي مقابلاً للحوار والسرد"[2].

وقد سبقهما إلى ذلك **جان ريكاردو** J. Ricardou حين قال أن : "الأداتين الرئيسيتين لتقديم النص هما الوصف والسرد، تختص الأولى بتقديم الأشياء، وتختص الثانية بتقديم الأحداث" [3]، وهذا نفس ما أكده **جيرار جنيت** قائلا "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيـــير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوّن ما يوصف بالتحديد سردا "Narration"، هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أولأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا "Description"[4] فالنص يقدم أفعالا وأحداثا، والوصف يختص بتقديم الفضاء والأمكنة والأشياء الملموسة والمرئية" [5] فلا يمكن الاستغناء عن الوصف داخل البنية الحكائية وحتى نقدم تعريفا واضحا للوصف كمصطلح يمكننا أن ندرج بعض المفاهيم التي ترتبط بالوصف،يعرفه **الصادق قسومة** أنه " أداة تمثل لمتقبل القصة ملامح وسمات وخصائص وأحوالا يكون مدارها عادة على الأشياء والأماكن والشخصيات، وتكون طرائق ذلك التمثيل

---

[1] عيسى فتوح،**دراسات في الأدب و النقد**، دمشق:مطبعة اتحاد الكتاب العرب،1991،ص 69.

[2] A j . Greimas et j. Courtès , p93

[3] Ricardou Jean ,**Nouveau problèmes du roman** ,Paris :coll. Poétique ,1978,p185

[4] حميد لحمداني، **مرجع سابق الذكر** ، ص 78

[5] Voir : Philippe Hamon, **la description littéraire (de l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie),** deuxième tirage, Paris: édition Macula, 1995, p10

وغاياته مختلفة اختلاف المذاهب والأجناس" [1].وهو أيضا كما تعرفه **سيزا قاسم:** "أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين" [2] أو لنقل عنه كذلك أنه" شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف يبدو شيء ما وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره[3] ويشمل إستعمال الكلمة الأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات"[4] باختلاف مدارات الوصف تكثر أنواعه، التي لا يمكن الحديث عنها دون التطـــرق إلى التصنيف الذي قام به **فيليب هامون** [5]انطلاقا من الدراسات التي تحتوي على معايير واسعة المحتوى للتمييز بين أصناف الوصف. من خلال مميزات المرجع الموصوف ذاته، وعليه عدّد **فيليب هامون** أصناف الوصف كما يلي:

1)-الكـــرونوغرافيا La Chrono graphie : وصف الزمن
2)- الطوبوغرافيا La Topographie: وصف الأمكنة والمناظر
3)–البروزوغـــرافيا La Prosographie : وصف المظهر الخارجي للشخصية
4)– الايتوبـــيا L'Ethopie : وصف الجانب الأخلاقي (المعنوي) للشخصية
5) -البروزوبـــوبي La Prosopopée : وصف كائن متخيل مجازي
6)–البورتـــري Le Portrait: وصف المظهر الخارجي (المادي) والأخلاقي (المعنوي) للشخصية.
7)- المقابـــل أوالموازي Le Parallèle: وصف يكون من خلال الجمع بين وصفين (سواء كانا متشابهين أو متناقضين ويكون في الأشياء أو الشخصيات).
8)- اللـــوحة الحيّة Hypotypose Tableau: وصف حي ومتحرك للأفعال العواطف والأحداث الظاهرة أو الباطنة (المادية أو المعنوية).

إنّ هذه الأصناف تميز وتسمى انطلاقا من الموضوع الموصوف أو الغرض المرجو من الوصف إلا أنها لا تحدد ماهية الوصف و وظيفته وقد استطاع **فيليب هامون** أن يطوق الوصف داخل النص من خلال الإشكالية التي قدمها في مقال نشره حول ماهية الوصف؟،حيث طرح ثلاث أسئلة تحدد إشكالية الوصف وهي:

1. كيف يندمج الوصف داخل النص (بمعنى ما هي الإشارات الدالة التي تحدد من خلالها بداية الوصف ونهايته)؟
2. كيف يقوم الوصف بوظيفته في إطاره المحدد (أو في إطار حدود) ؟
3. ما هو الدور الذي يؤديه الوصف داخل الاقتصاد (البناء) الكلي للرواية؟

يفيد الوصف في إبلاغ معلومة ما من الراوي إلى المتلقي بواسطة ما داخل النص، حيث تبلغ هذه المعلومة من قبل شخصية تكون على علم بها، إلى شخصية أخرى تجهلها. وهناك من

---

[1] الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، تونس:دار الجنوب للنشر، 2000،ص162 .

[2] سيزا قاسم، **مرجع سابق الذكر** ، ص180.

[3] عثمان بدري ، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ** ،الجزائر:المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، 2000 ،ص80

[4] **المرجع نفسه**، ص81.

[5]Philippe Hamon, **Introduction à l'analyse du descriptif** , Paris : Edition Hachette, 1981, p 9et10

الأمثلة التي فرضت وجودها كتلك التي نجدها عند بلزاك وفلوبير وزولا، حيث تؤدي هذه الوظيفة. فالوصف يقتضي رؤية الشخصية أين يتعين تدخل هذه الشخصية أمام الشيء الموصوف [1].

فالوصف إذا أداة فنية تصويرية إخبارية تمثلها الدلالة الناتجة عن إلحاق صفة أومجموعة من الصفات إلى موصوف معين كما ذكرنا آنفا، ويشترط في هذه الصفات أن تخاطب الحواس كحاسة اللمس والشم والذوق والسمع والنظر ...) وقد تكون عادة أسماء كما قد تكون جملة/جمل اسمية أوجملة/جمل فعلية، كما قد تنتج عن الأقوال غير المباشرة و بذلك يدخل الوصف تغييرا على مستوى الخطاب وعلى مستوى الراوي "Narrateur" الذي يتحول إلى واصف "Descripteur" لأن "السرد مداره وحاصله مادة حدثية قوامها الأعمال: أما الوصف فمداره وحاصله مادة وصفية مكانية (لأن الموصوفات متصلة بالمكان أساسا) قوامها الموصوفات وهي مادة تعطي الخطاب وجهة أخرى، وتمده عادة في اتجاه أفقي لا عمودي" [2]

فالخطاب في مجمله يتشكل من ثنائية متكاملة تتمثل في السرد والوصف، إلا أن طبيعة الوصف الاستقلالية تجعله في بعض الأحيان يحقق هدفه دون أن يمتزج بالسرد، فيكون أكثر لزوما منه في الخطاب، أما عن السرد فلا يمكن أن يستقل عنه. يرى **جنيت** " أن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ولكن الحركة لاتوجد بدون أشياء" [3] فمن السهل علينا ومن الممكن أيضا أن نتصور الأشياء والأماكن والشخصيات جامدة دون حركة. لكن من غير المعقول أن نتصور حركة ما أو صوتا دون شيء يكونهما، وترى **سيزا قاسم** أنّ اختلاف الصورة الوصفية عــن الصورة السردية مرده "أن الأولى تصف ساكنا لا يتحرك أما الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الفعل" [4].

وبهذا المعنى يشكل الوصف شبه استراحة عندما ينوب عن السرد إما من خلال بطء السرد أو توقفه، وإن كان **حسن نجمي** يرى أن "الوصف لا يشكل وقفة سردية لسبب بسيط هو أن الوصف بمعناه الحقيقي (وصف الأشياء ووصف الأفعال) موزع على امتداد النص السردي كله"[5]

للوصف علاقة شديدة الارتباط بالفنون التشكيلية التي تعتمد على التجسيد الكلّي للأفكار المخبأة في الذهن، وجعلها مادة ملموسة مخاطبة للحواس، وقابلة للنقد بعد ما كانت مجرّد صور في الذهن، ومن هذا المنظور يقترب الوصف من فن التصوير والرسم فهو"محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات ، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجزءا. ولكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا"، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر

---

[1] Voir : Michel Crouzet, p119

[2] الصادق قسومة، **مرجع سابق الذكر**،ص165.

[3] حميد لحمداني، **مرجع سابق الذكر** ، ص78

[4] سيزا قاسم، **مرجع سابق الذكر** ،ص 11

[5] حسن نجمي ،**مرجع سابق الذكر**، ص 71

منه وصف واقع موضوعي" [1] وعلى هذا الأساس يقول **فيليب هامون:** "أن نصف، ليس على الإطلاق أن نصف ما هو حقيقي، بل هو إثبات مهارة الواصف البلاغية والمعرفية بالوصف" [2].

وعن علاقة الوصف بالرسم قال **فيليب هامون** في موضع آخر إن "الرسم يؤخذ دائما كمنافس للأدب أوكمقابل له أوموازله، أومجازا(استعارة). الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت" [3] بعبارة أخرى الأدب رسم ناطق، والرسم أدب صامت. فالروائي مثله مثل الشاعر يوظف الوصف ويعوض به عن الصور والأشكال والأحجام والألوان من خلال الكلمات، وقد يعتريه في لحظات الإبداع ما يعتري الرسام، وقد أكد **ميشال بوتور** على هذه الفكرة قائلا " إن الراوي يضع مسند المصور أو آلة التصوير في نقطة من المدى الموحي فيـــجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر التي تعترض الرسام" [4]، فالراوي رسام ديكور ورسام أشخاص" [5] يرسمها جميعا كيفما يشاء، بيده أن يجعل الشيء الموصوف حيا متحركا أم ساكنا، وهو الوحيد القادر على إعطاء الوصف صبغته الخاصة والمتميزة، وذلك عندما يضفي عليه حالته النفسية (أوعواطفه). "إن الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين بل ينقلها وفق منظور نفسي جمالي يخدم الرواية، ومن خلال اللغة وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات وتعبّر عن طبعها ومزاجها وأفكارها، ويكون المكان جزءا من بنيتها الكلية" [6]. ومهما يكن الشكل صعبا وحيزه ضيقا فإننا نستطيع أن نجد له نموذجا قريبا منه. فنقيس الأغمض على الأوضح. ونتخذ من ذلك مجالا للاختلاف فيها فكلمة واحدة مثل أحمر، أصفر تعين لونا ثابتـــــا" [7].

III –2 وظائف الوصف :

للوصف وظائف ومهام عديدة على مستوى الخطاب و"تتمثل قيمة الوصف الكبرى في استحضار الأشياء مفعمة بالحياة" [8]

إن انعدام الوصف في الرواية –مع أنه مستحيل– يخلق لدى القارئ تساؤلات كثيرة حول الأشياء والأمكنة والشخصيات، كتلك المتعلقة بشكل الشخصية ومستواها مثلا أو نوع المكان وصفاته، فالوصف يمنع من وجود أسئلة كثيرة قد تتبـــادر إلى ذهـــن القارئ وإن وجدت بالفعل فسيقلص من حجمها حتما. فالوصف يساعد على توضيح الأحداث وتفسيرها ليجعل القارئ على علم بعالم الرواية، وهو يختصر المسافات التي قد تنشأ عند انعدامه أوإيجازه وهذه من إحدى مهام الوصف التي يؤديها داخل النص والتي يطلق عليها الوظيفة التفسيرية أوالإيضاحية، ولم يكن لهذه الوظيفة تأثيرها الخاص على النص في الأعمال القصصية البدائية وإنما نضجت مع

---

[1] سيزا قاسم،بناء الرواية، **مرجع سابق الذكر** ،ص 110

[2]Philippe Hamon, Introduction a l'analyse du descriptif, p 12.

[3]- Philippe Hamon, la Description Littéraire, p10.

[4] ميشال بوتور، **مرجع سابق الذكر**، ص44

[5] **المرجع نفسه**، ص56

[6] أحمد زياد محبك،**مرجع سابق الذكر**، ص58

[7] انظر: عيسى فتوح، **مرجع سابق الذكر** ،ص 77

[8] عثمان بدري، **مرجع سابق الذكر**،ص81

تطور الرواية، وأصبح لها الحضور البناء في الرواية، ولعل سبب جمودها فيما قبل يعود إلى هيمنة الوظيفة التزينية حيث يقوم الوصف من خلالها بعمل تزييني، وقد كانت تزخر بها جل القصص التاريخية القديمة والتي كانت تتسم بالضعف، ويكون الوصف هنا مجرد وسيلة للنقل والتزيين دون أن يتداخل مع العناصر الروائية الأخرى أو دون أن يمارس وظيفته الأساسية لتحريك النص وخدمته، حيث يرى **فيليب هامون** أنه " انطلاقا من بوالو أصبح من الواجب على الوصف أن يوظف في خدمة النص وشخصياته من جهة، وعليه من جهة أخرى ألاّ يكون عبثا (دون فائدة): عليه أن يثقف مثلما يرضي، وأن يعلم مثلما يستعرض ببراعة (مايصف)، وعليه أن يعمل على أن يقدم لنا نصا واضحا على الدوام" [1].

واستطاع الوصف أن يعدّل من الوظيفة التزينية فأصبحت تظهر من خلال التصوير الفني الجمالي دون المبالغة و التكلف في إطار متطلبات الموصوف ذاته حتى تخبر وتثقف وتوضح وتبدع، فتضفي بذلك على الموصوف قيمة جمالية وطابعا فنيا يختلف عن أي وصف أخر، يقول **فيليب هامون:** " من الأولى على الوصف أن يكون عملية تبدو في مجملها تثقيفية أكثر واحترافية أكثر عند الاقتضاء، وفي كل الحالات هادفة أكثر(على مستوى النص الداخلي والخارجي) أفضل من تلك التي تبدو طبيعية أكثر وعبثية أكثر فيه" [2].

ومما لا شك فيه أن تأثير الوصف الإيهامي جعل الوظيفة الإيهامية "Fonction Illusoire" من أهم الوظائف وأخطرها،حيث تقاس درجة الإبداع والخلق من خلال مدى نجاح الراوي في إقناع المتلقي بواقعية ما يوصف له: " فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقـــع" [3].

وإذا تمكن الوصف من القيام بوظائفه، وتحديد دوره في النص من خلال إبراز أهم القيم التي يضفيها على الأشياء والشخصيات والأماكن التي يصفها، فسيتحول من محض وسيلة إلى غاية بات من الضروري تحقيقها، يقول **طاهر روابنية:** "لم تعد للوصف تلك الوظيفية الثانوية التي تجعل منه وسيلة للنقل والإيهام وإنما أصبحت ضرورة من الضرورات الأساسية وغاية في حد ذاتها للمساهمة في تشكيل بنية الخطاب الروائي، فتتحول وظيفة الوصف من وظيفة تزيينية إلى وظيفة إبداعية إنتاجية"[4]، لأنّ الوصف بالدرجة الأولى"ممارسة نصية"[5] كما يراه **فيليب هامون** يمكّننا الوصف من تصور الموصوفات في أذهاننا كما لو أننا أمامها، كما أرادها هو، فهي مرتبطة بمنظور الراوي ووجهة نظره ومتعلقة أيضا بقدرته الإيحائية التي تختلف عند

---

[1] Philippe Hamon, La description littéraire, p 6-7

[2] Philippe Hamon, Introduction a l'analyse du descriptif, p 52

[3] سيزا قاسم،**مرجع سابق الذكر**،ص 81.

[4] الطاهر روابنية، **مرجع سابق الذكر**،ص243

[5] Philippe Hamon, Introduction a l'analyse du descriptif, p 52

غيره من الروائيين. و"الوصف الجيد قد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية، أوالارتباط بمزاجها وطبعها، ولكنه لا يقتضي بالضرورة خلق فضاء روائي، إن صورة المكان الجيّدة تعد منطلقا لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسيا، وتتضامن مع الصور الجيدة الأخرى لتشييد هذا الفضاء إذا كان فرعيا، وحين تخسر هذه العلاقة لا نفصلها عن الأمكنة الأخرى في الرواية، فإنها تكتفي بوظيفتها التفسيريـــة" [1].

ويمكننا أن نضيف جملة من الوظائف التي يتفاوت بعضها عن بعض في الأهمية والظهور، مثلما حددها الباحث **الصادق قسومة**()*، وقد تحدث عن وظائف الوصف الخارجية والداخلية، وأهمها ما يتعلق بالخطاب ويتصل بالمغامرة ونعني بها الوظائف الداخلية للوصف إلى جانب الوظائف الهامة التي تقدمت كالوظيفة التفسيرية الإيضاحية، والوظيفة التزينية والوظيفة الإيهامية، ونذكر أهم تلك الوظائف ما يلي:

– **وظيفة تصويرالبيئة** Description Mimetique :مثل تقديم الأماكن والشخصيات والأشياء التي تدور حولها الأعمال والعلاقات...
– **وظيفة التحديد** Description Démarcative :يضطلع هذا الضرب من الوصف بوصم القصة وتمييزها من سواها. وتظهر هذه الوظيفة بدقة ووضوح كبيرين في فنّ القصة القصيرة على وجه الخصوص.
– **وظيفة التمطيط** Description Dilatoire: تتأتى هذه الوظيفة من خلال المقاطع الوصفية التي تخفف من سرعة القصّ وترجأ معها المقاطع السردية وتؤجل متابعة الأعمال، وهذا ما يعطي القصّ ضربا من الإهمال أوالتمطيط.
– **وظيفة إخبارية** Description Informative: تتمثل في الأخبار اللازم لمتابعة السرد، فيضطلع الوصف بوظيفة إخبارية إزاء السرد بقدر ما يضطلع السّرد بوظيفة إخبارية إزاءه.
– **وظيفة تطوير** Description Performative: إنّ اتسام الوصف بالسكونية مقارنة مع السرد، لا يعني انتفاء الحركة منه، فهو متصل بحركة الأعمال باعتباره مهيئا لها، كما قد يكون فاعلا في تطويرها.
– **وظيفة التمثيل** Description Représentative : يضطلع بها الوصف الذي يمثل بعض سمات الموصوفات.
– **وظيفة تعبير**Description Expressive: يضطلع الوصف المعبّر عن أحوال الشخصيات ونفوسها وقيمها، و يكون خاصة من خلال وصف الطبيعة والبيئة وصفا يشحن بالتعبير عن الأفكار والأحاسيس، وقد نادى بهذا الضرب من الوصف جلّ أعلام القصص الغربي في القرنيين الماضيين للتخلص من الوصف التزييني (Description ornementale)
– **وظيفة استبطان** Description Introspective : يؤديها الوصف المتصل باستنكاه بواطن الشخصيات والموحي بخلجات النفس وخواطر الدهن.

– **وظيفة إنتاج المعنى**Description Productive : والوصف الذي يمثل لبنة من لبنات إنتاج المعنى وقد يكون تبين هذه الوظيفة يسيرا، وقد يكون عسيرا لأنّ المعنى كثيرا ما يدق أويتضح في مواضع لاحقة.

---

[1] أحمد زياد محبك، **مرجع سابق الذكر**، ص58.

()*يمكن الرجوع إلى كتاب الصادق قسومة طرائق تحليل القصّ، **مرجع سابق الذكر**، من ص 205 إلى 211

– **وظيفة الرمز** Description Symbolique : يضطلع بها الوصف ذو الإيحاء الرمزي، وهو وصف قد يكون مداره الظاهر موصوفات مادية، لكن مرجعياتها فيه إنمّا تكون محيلة على الخواطر والأفكار وما هو من جنسها.

ويظل تقييم النص من قبل القارئ أوالناقد تقييما للواصف في حد ذاته، فعلاقة الوصف بالواصف علاقة التابع بالمتبوع. وحتى يقوم الوصف بوظائفه يشترط في الواصف أن يكون خبيرا بالمادة التي يصفها من خلال معرفة موصوفاته حتى يوهم غيره بأنها من صنع الواقع لا من صنعه هو وعلى الواصف أيضا أن يرقى إلى درجة المحقق الذي يتميز بثقافة واسعة وليست مجرّد ثقافة سطحية عامة، تفتقر إلى الدقة والخبرة، ما دام الواصف مطالب بالدرجة الأولى بالخلق والإبداع. فمن" الضروري أن يتمتع الواصف بمعرفة واسعة، وأن يتكوّن من خلال ملأ البطاقات بمختلف الملخصات الهامـــة ودراستها"[1].

فلا يمكن للراوي أن يصف مكانا أثريا إذا لم يكن على علم بالآثار وأحجامها وألوانها وتاريخها مثلا " فعليه أن يجمع ملفات (مباحث) تتضمن معلومات حول الموضوع المتناول بالوصف قبل الشروع في وصفه، ويقوم بكتابة أجزاء الوصف الخالصة قبل تحرير الأجزاء السردية، ونجد نماذج كثيرة لهذه الطريقة عند زولا"[2]. فقد عرف زولا خاصة بمجموعته الهائلة من البطاقات التي جمعها للاستفادة منها وكان يستخدمها في وصف الأماكن والأشياء، وعرف عن فولبير أنّه لجأ إلى مراجع في علم النبات والتاريخ لوصف حديقة قرطاجة في رواية سالمبو، ويعتمد الواقعيون في وصفهم الدقيق على المدّونة[3] "Nomenclature" (وهي مجموع المصطلحات في علم أو في فن). ويروى عن زولا أيضا"أنه كان يقوم بقراءة الكتب التقنية، ويتردد على المختصين وذوي الكفاءات في المجالات المتخصصة، وتدوين المعلولات الخاصة بالأمكنة التي سيتناولها بالوصف"[4].

---

(1) Philippe Hamon, Introduction a l'analyse du descriptif, p 12

(2) Philippe Hamon, la description littéraire, p 51

(3) انظر : سيزا قاسم،**مرجع سابق الذكر**، ص 93

(4) Philippe Hamon, la description littéraire, p 84

المبحث الثاني: دلالة العنوان في الثلاثية وعلاقته بالمكان الروائي

العنوان هو أوّل ما يستوقفنا قبل الشروع في عملية القراءة لأي عمل أدبي، كونه العنصر الأساسي الذي يتصدر واجهة الغلاف، وقد لا نختلف إذا قلنا أن العنوان هو آخر لوحة فنية يشكلها الكاتب عندما ينهي عمله الفني، أو هو الحجر الأساس الأول الذي يبنى عليه النص الأدبي ككل، قد لا تهمنا أسبقيته عن الرواية، أوأسبقيتها عنه ما يهمنا أن هذا العنوان امتداد للرواية، وانعدامه فيها يعدها عملا مجهول الهوية. فما مفهوم العنوان؟ وما وظائف العنونة ؟

I – مفهوم العنوان :

لقد حظي العنوان باهتمام العديد من النقاد والدارسين والمبدعين خاصة مع ظهور البنوية، ليتسع مداره إلى اللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس، لما له من دلالات رمزية جديرة بالتأويل والتفسير خلاف ما كان يعرف عنه قديما. وهذا الاهتمام الذي أولي له ساعد على خلق علم خاص بالعنونة "La Titrologie" ليصبح العنوان جنسا أدبيا مستقلا إلا أنه مع ذلك شديد الارتباط بالنص الذي يتوّجه ليشكل عتبة أساسية قبل الولوج إلى عالم النص، والعنوان لدى السيميائيين بمثابة "سؤال إشكالي" بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال[1]، فالعلاقة التي تربط العنوان بالنص علاقة جدلية تكاملية، فالعنوان يحيل على النص، والنص يحيل على العنوان الذي يمثل مرآة وضعها أمام مضمون الرواية من بدايتها إلى نهايتها[2]،يقترب هذا المفهوم إلى ما قاله صلاح فضل من خلال إسناده للعنوان "دور العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص"[3]، وقد أشار كذلك أنه على هذا الأساس يصبح الشروع في تحليل العنوان أساسيا باعتباره عنصرا بنيويا عند قيامه بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهته أحيانا. والعنونة كما يصفها **جان ريكاردو** Ricardo ما هي إلا خدعة من خلال الإخفاء والإعلان[4]، ومما لا شك فيه أن العنوان – بشكل متناقض– هو ما يقدمه النص معاكسا لذاته، وكل ما ينسج تعقيده: آلاف الروابط، لعبة المتناقضات،حركية مستمرة، والعنوان مبسّط، ومقلّص في بضع كلمات وفق هيئة مختصرة واستبدالية[5]. فالعنوان يمثل المفتاح الذي نستطيع من خلاله أن ندخل عالم الرواية لنفسرها، ونؤولها ونحللها، وقد أشارت إلى هذا **يمنى العيد** حين اعتبرت العناوين "مفاتيح ترشد إلى الأبواب التي يمكن الدخول منها إلى العالم الذي تعنونه"[6]. ومع هذا أيضا فالعنوان يخلق

---

(1) نبيل الحمداوي،"السيموطيقا والعنونة"،مجلة عالم الفكر،الكويت:وزارة الإعلام، مجلد25،عددها 3، جانفي_ماي 1997، ص 108.

(2)-Ricardo Jean , **Pour une théorie du nouveau roman**,Paris :coll tel quel,1997,p228.

(3) –صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص، **مجلة عالم المعرفة**،الكويت، أوت 1992،ص 236.

(4) Ricardo Jean , **Pour une théorie du nouveau roman** , **Op.cit**., p 228.

(5) –جمال بوطيب، "العنوان في الرواية المغربية، بحوث في الرواية المغربية"،**مجلة أسئلة الحداثة** ،مختبر السرديات،الدار البيضاء:دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1996،ص194.

(6) –يمني العيد،**تقنيات السرد الروائي في ظل المنهج البنيوي** ،ط2،بيروت:دار الفارابي،1992، ص226.

ويشكل أفق انتظار لدى القارئ –إذا اعتبرنا أن للقارئ "نظرة قبلية" (قبل قراءة النص) و"نظرة بعدية" (بعد قراءته) ولتي قد تتفق مع مضمون النص إذا نجح العنوان في تأويل نصّه، كما يمكنه أن يعدّل نظرته أويغيرها كليةً بعد قراءة النص في بعض الأحيان، و سبب ذلك مردّه أن العنوان أولا هو إعلان عن النص الذي يعنونه، وهو بمثابة "اللافتة الإشهارية"[1] التي تلقي بالنص إلى عالم السوق" كما يراه **جان ريكاردو**، لتنادي بعدها أكبر عدد من المستهلكين له، معينة بذلك طبيعة النص ونوع القراءة الخاصة به[2]. ولعلنا هنا نقف أمام سؤال يطرح نفسه كلما حاولنا تحديد ماهية العنوان، والمتمثل في ماهية وظائف العنوان ؟ من أين تبدأ وإلى أين تنتهي؟

II – وظائف العنونة:

لقد أثرت العناوين أعداداً لا حصر لها من البحوث والدراسات والكتب في مختلف الميادين وبمختلف اللغات، وميّزت بين كم هائل منها، فهنا تبدأ أولى وظائف العنوان بـــالظهور، إلا أن الحديث عن وظائف العنوان يحيلنا إلى أهم ما ذهب إليه المختصون في هذا المجال وارتأينا أن نبدأ بالوظائف التي حدّدها **شارل غريفل** Charle Grivel في كتابه الصادر في عـــام 1973[*]، والمتمثلة في:

1- تسمية النص،
2- تعيين محتوى النص،
3- وضع النص في الاعتبار[3].

وقد أضاف **ميتران** وظيفتين أخرتين إلى جانب الوظيفة التعينية التي أتى بها **غريفل** ليضع للعنوان ثلاثة وظائف:

1- الوظيفة التعينية Fonction Dénominative ،
2- الوظيفة التاريخية الإغرائية ، Fonction Initiative
3- الوظيفة الإيديولوجية Fonction Idéologique [4]

وقد كان **غريفل** السبّاق في وضع هذه الوظائف التي سار عليها باحثو علم العناوين، مثل **ليو هوك** Leo hock الذي يمثل أحد أقطاب هذا العلم الحديث فنجده يحتفظ بالوظيفتين الأولـــى والثانية حين عرّف العنوان في كتابه[**] في عام 1981 " أنه مجموع العلاقات اللســـانية التـــي يمكن أن ترسم على نص ما، من أجل تعيينه، ومن أجل أن تشير إلى المحتوى العام وأيضا من أجل جذب القارئ[5].

---

[1] –الطاهر روينية،" الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، **مجلة المساءلة**،اتحاد الكتـــاب الجزائريين، العدد1،1991، ص15.

[2] -Ricardo Jean , **Pour une théorie du nouveau roman**, **Op.cit**., p 228.

[*]–Grivel Charles, **Production de l ' intérêt romonesque**, Paris : mouron ,1973.

[3]–جمال بوطيب، **مرجع سابق الذكر**، ص193.

[4] Henri Mitterrand , **Les titres de Guy des cars, in : Claude duchet , sociocritique ,** Paris :Fernand Nathan,1979,p91.

[**]Leo hock,**La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une protique textuelle**,Paris: La Haye mouton,1981.

[5] –جمال بوطيب،**مرجع سابق الذكر**، ص196.

ويحدد **جيرار جنيت** G.Genette كذلك وظائف أربعة أساسية للعنوان بعد تقسيمه العنوان إلى ثلاثة أقسام:

- العنوان الأساس أو الرئيس ،
- العنوان الفرعي ،
- التعيين الجنسي[1]

وتتمثل تلك الوظائف في:

1- الوظيفة الإغرائية Fonction Sudictive ،
2- الوظيفة الإيحائية Fonction Conative ،
3- الوظيفة الوصفية Fonction Descriptive ،
4- الوظيفة التعينية Fonction Désignative.

فهذه أهم الوظائف التي جاء بها الباحثون في هذا المجال، وقد كان **لرومان جاكسبون** R.Jakobson دوره الفعال من خلال كتابه قضايا الشعرية في إظهار وظائف العنوان، حيث نزع الدارسون إلى تحليل العنوان بالإفادة من وظائف اللغة التي جاء بها **جاكسبون** في كتابه هذا، حيث اتسع مدار وظائف العنوان ليشمل الوظيفة الانفعالية، والمرجعية، والإنتباهية والجمالية والتأثرية والتواصلية والميتالغوية وحتى البصرية والإيقونة[*].

وقد لا نتفق في تحديد وظائف مشتركة للعنوان الواحد لأن مقياس تحديدها يتغير من رؤية لأخرى ومن نص لآخر وليست الوظائف النقطة التي ينتهي عندها الدارس في تحليله للعنوان لأنها في الحقيقة تساعد في تحليل العنوان.

لا بد أن ننظر إلى العنوان باعتباره واحداً من العتبات المحيطة بالنص والتي تشكل النص الموازي للرواية، وإذا كان العنوان عنصراً موازياً للنص فهو " أيضا مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى لأنّه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص. والتي لا تكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، لأنها تأتى كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة والتأويل"[2].

وعلينا أن نتعامل مع العنوان كلغز مطروح للنص- مثلما يراه **عبد الحق رقام**، إذ باستطاعة النص أن يكشف عنه من خلال الكلمات الأولى، كما يمكنه أن يؤجلّ حلّه أو يحتفظ به إلى النهاية، كما باستطاعته ألا يكشف عنه أبداً، ويكون البحث عن الحلّ من خلال قراءة النص كُلّه، أو بالرجوع إلى العناوين المماثلة له فقد يكون ظهوره مبكراً أو متأخراً، وباستطاعة العنوان أن يُعرب عن ظهوره مع مستهل الكتاب بمختلف الطرائق: كالأشكال والرسوم التي تظهر على الغلاف، وصفحات العنوان، والعناوين الفرعية وأحيانا من خلال الإشارة والإيحاء،

---

[1] -نبيل الحمداوي، **مرجع سابق الذكر**،ص106.

[*] -أنظر **المرجع نفسه**، ص100 – 101-109.

[2] جمال بوطيب، **مرجع سابق الذكر**، ص196.

وأيضا بطريقة غير مباشرة داخل قول آخر أين يُفسِّر النص عنوانه ويُشكِّله من خلال الصور المجازية أو الاستعارة مثلاً[1].
فالعنوان يعتبر "مرسلة لغوية، تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنّص بمثابة الرأس للجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية، كبساطة العبارة وكثافة الدلالة" [2].

III – دلالة العنوان في الثلاثية :

ولتحليل عناوين الثلاثية الثلاثة سننطلق من قراءتين (تتضمن ثلاث مستويات):
– القراءة الأولى: العنوان كبنية مستقلة من خلال المستويين النحوي والمعجمي،
– القراءة الثانية: العنوان كبنية متضمنة في النص من خلال المستوى الدلالي وهو كل الدلالات والإيحاءات والرموز التي يرميها العنوان ويلتقطها النص مفسّراً ما بداخله.

وسنتطرق إلى دلالة هذه العناوين وفق تسلسلها الروائي التالي:
III.1– بين القصرين
III.2– قصر الشوق
III.3– السكرية

ونشير مبدئيا أنّ عناوين الثلاثية حاضرة على الغلاف وحاضرة داخل الرواية باعتبارها أحياء رئيسية في الثلاثية ولكل حي دوره الخاص في البناء الكلي للرواية.

III–1 بين القصرين: الحصر المزدوج (الحصر الداخلي والخارجي)

تمثل بين القصرين الرواية الأولى للثلاثية، وهو اسم شارع في القاهرة وتجري أحداثها ما بين سنتي 1917م و1919م هي تروي قصة حياة أسرة أحمد عبد الجواد التي تقطن في ذلك الحي.

ومن المعروف تاريخيا أنه كان يوجد في منطقة النحاسين في العصر الفاطمي: القصر الشرقي الكبير والقصر الغربي الصغير، وقد عرفت الساحة التي بينهما باسم بين القصرين وقد ظلت هذه القصور – بصفة عامة – قائمة فترة في العصر الأيوبي، حيث كان يسكنها بعض العائلات الأيوبية. وعندما شرع السلطان **نجم الدين أيوب** في بناء المدرسة الصالحية، هدّم جزءا من القصر الشرقي الكبير وأقام فوقه مدارس أدخل فيها أحد أبواب القصر والذي كان يطلق عليه اسم "الزهومة"[*].

ولتحليل العنوان ننطلق من مستويين اثنين: العنوان كبنية مستقلة، وذلك من خلال المستوى النحوي والمعجمي، والعنوان كبنية متضمنة في النص من خلال المستوى الدلالي. مادام العنوان والنص يشكلان بنية معادلة كبرى: العنوان:النص أي أن العنوان بنية رحمية، تولد معظم

---

[1] -Voir : Abdlhaq Regam, **LES marges du texte ou les franges de la fiction romonesque** , Afrique orient, 1ère édition, Casablanca,1998,p97

[2] –ذويبي خثير الزبير،**سيمولوجيا النّص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان**، الحلقة الأولى،سطيف–الجزائر، رابطة أهل القلم،2006،ص21.

[*] –أنظر مقالة مدرسة الصالحية، مجلة أكتوبر 56،أسبوعية مصرية، عدد766، 30يونيو–حزيران ،1991، ص24

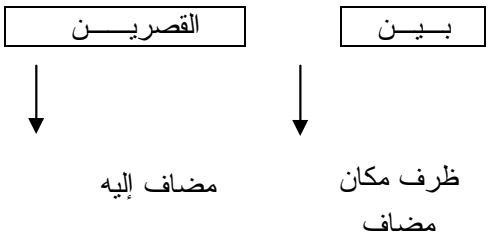
دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لشبكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية [1]، فكيف استطاع عنوان بين القصرين أن يعكس الرواية ويوّلد معظم دلالاتها التي تعود عليه؟

III-1-1 المستوى النحوي:

أوّل ما يلفت انتباهنا هو البنية المكانية للعنوان باعتباره اسم علم لحي من أحياء القاهرة القديمة. أما من الناحية النحوية فيمكننا أن نستنتج وجهين إعرابيين :

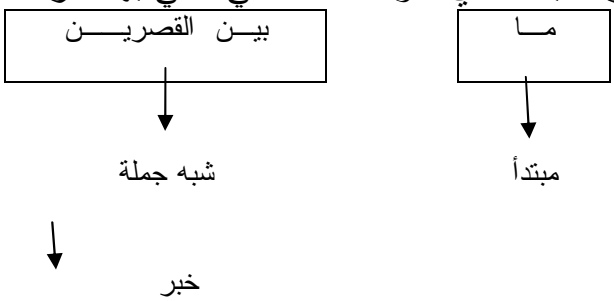
أ – الوجه الأول :

"بين القصرين" : عبارة عن شبه جملة تتركب من ظرف مكان ومضاف



ب- الوجه الثاني :

أما إذا اعتبرنا " بين القصرين" ضمن نظام التركيب في اللغة العربية، فهي تشكل طرفا واحدا في عملية الإسناد فيما يسمى الجملة الاسمية ونقصد به الخبر، والمبتدأ محذوف ومقدر بما فتصبح "بين القصرين" خبر للمبتدأ الذي تعوّضه "ما" التي نعني بها نكرة تامة بمعنى شئ.



III-1-2 المستوى المعجمي:

تمثل بين القصرين بنية معجمية واسعة الدلالة كما سيأتي:

أ- **بين:** ظرف مبهم بمعنى وسط، وتكون ظرف زمان بمعنى المفاجأة، وظرف مكان، ويقال بينَ بينَ: أي بين الرديء والجيّد[2].

ب – **القصرين:** مثنى، مفرده قصر، وهو ما شُيّد من المنازل وعلا، البناية الضخمة الواسعة، مسكن الملوك ورؤساء الدول، ونجدها في لسان العرب: كل بيت من حجر قُرشية، تسمى بذلك لأنه تُقصر فيه الحُرَمُ أي تُحْبس ج قصور وفي التنزيل العزيز، «وجعل لك قصوراً»،

---

[1] –نبيل الحمداوي، **مرجع سابق الذكر**،ص106.

[2] **المنجد في اللغة**،بيروت:دار المشرق،1991،ص57.

والمقصورة الدار الواسعة المحصنة، وقيل هي أصغر من الدار[1]. وقصارة الدار: مقصورة منها لا يدخلها غير صاحب الدار، والقصر: الحبسٌ، والقصرُ كَفُّكَ نفسك عن أمر وكفكها عن أن تطمح بها غرْب الطَّمع وقَصْرُ الظلام:اختلاطه[2]. فلفظة القصر تخرج من البناية الضخمة إلى الدار المحصنة إلى الحبس، وإذا تحوّلنا إلى الصيغ الصرفية لمادة قصر: ق – ص – ر، نجدها تتعدى إلى دلالات مختلفة.

– ففي سياق صيغ الفعل نجد: قَصَرَ يَقْصُرُ قُصُوراً.وقَصَرَ: قُصُوراً عن الشيئ، كَفَّ عنه وتركه مع العجز، قصَرَ السَهْمُ عن الهدف لم يبلغه[3] ويُقال قَصَرَ به الليلُ: حَبَسَهُ، وقَصَرَ القَيْدَ: ضَيَّقَهُ، وقَصَرَ الشيءُ: حَبَسَهُ [4] ويُقال للرجل إذا أرسلته في حاجة فقَصَرَ دون الذي أمرته به ....ما منعك: إلاّ أنك أحببت القَصْرَ[5].
– أما في سياق صيغ الفاعل نجد: قاصر، قاصرة،قُصّرٌ، من لم يبلغ سنّ الرُشد أوالعاجز عن الحركة، والقاصرة تطلق على المرأة التي لا تـمُدُّ عينها إلى غير زوجها[6].
وفي صيغ المفعول: مقصور مقصورة، ومنها تسمية البيت بالمقصورة والقصر لأنها تحبس النساء فيها عن غير محارمها، وقول تعالى«حور مقصورات في الخيام»: أي محبوسات في خيام من الدُّرِّ مُخَدّرات عن أزواجهن في الجنات، وقال القراء في تفسير مقصورات : قال: قُصِرْنَ على أزواجهن أي حُبِسْنَ فلا يُرِدْنَ غيرهم ولا يطمحن إلى من سواهم. والمرأة قصورة وقصِرة: مصونه محبوسة مقصورة في البيت[7]. والمقصور هو المحدود أوالمحبوس أوالمحصور والأسور، ويُقَال "هذا قَصْرُك أي أجَلُكَ وموتُكَ وغَايتُك [8].

III-1-3-المستوى الدلالي:

إنّ تحليلنا للعنوان يعني تفكيكه و تجزئته إلى بنيات صغيرة حاملة لدلالات مختلفة قد تحيلنا إلى مضمون النص أو تشير إلى مفاتيح رمزية ودلالية تضيء لنا ما يكون غامضا ومهماً في البنية حتى تستنطق معاني النص من خلال إعادة تركيب ما فكك، هذا إذا اعتبرنا أنّ " أولى أبجديات دلالة الوظيفة التركيبية أوالدلالية التي تؤديها اللغة في الخطاب الروائي تتمثل في

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، **مكتبة العلوم والحكم، المجلد 05، دار صادر،بيروت، 1992، ص 101**

(2) **المصدر نفسه**،المجلد نفسه، ص 98.

(3) المنجد في اللغة، **مصدر سابق الذكر**، ص633.

(4) المعجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لاروس، ص990.

(5) ابن منظور، **مصدر سابق الذكر**،المجلد5، ص98.

(6) المعجم العربي الأساس، **مصدر سابق الذكر**، ،ص990.

(7) ابن منظور ، **مصدر سابق الذكر**، المجلد05، ص 99.

(8) الخليل بن أحمد الفراهيدي، **معجم العين**، تحقيق مهدي المخزومي، وابن الهيثم السمرائي، العراق: دار الرشيد، 1982،ص 57.

تفكيك ثمّ تفسير وتأويل بنية العناوين الخارجية المعلنة عن هوية هذا العمل" [1]،لأن العنوان لم يكن يوما المحطة التي تغنينا عن قراءة النص بكامله.

وبين القصرين بنية مختصرة وموجزة نخلص من خلال تفكيك جزئياتها نحوياً ومعجمياً إلى بعض الدلالات المتكررة والتي تصب جميعها في مصبّ واحد. وقد عرفنا أنّ لفظة بين نعني بها الوسط، ومفهوم الوسط أو التوسط يحيل إلى وجود شيئين تتوسط بينهما، ونعني بها أيضا قصر شئ وحصره من خلال توسطه لشيئين هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تمثل لفظة القصرين (مثنى) لقصر فهي تحيل إلى الاثنين أوالازدواج وإلى ما هو مادي كالبناية وتخرج أيضا إلى معاني معنوية كالحصر والحبس، ومبدئيا هي المعاني التي نراها تنطبق مع دلالة العنوان انطلاقا من الرواية (لتمثلها في النص ولانعدام القصر كبناية) مادام العنوان سؤالاً والنص جواباً له، فسؤال هذه الرواية يدور حول من هناك؟ أو من/ ما الذي يوجد بين القصرين ؟

فماذا نقصد ببين التي توهمنا بوجود شئ أو أشياء محلّها، ومن الذي يمثلها، وماذا نقصد بالقصرين ومن الذي يمثلهما أيضا ؟

وإذا سلّمنا بوجودهما، فهذا يستدعي بالضرورة وجود فاعِلين اثنين مُقْصِرَين، ومفعولا به أو مفعولات بها مقصورين.

أمام كل هاته الأسئلة التي تطرحها بين القصرين كبنية مستقلة أوحت إلى رموز متداخلة ومكثّفة لا يمكن تأويلها واستنطاقها إلاّ بالعودة إلى النص حتى يتضح مدى مصداقية ما أشرنا إليه، ومدى مطابقته، ومرّة أخرى لإبراز العلاقة التكاملية بين العنوان والنصّ رغم اختلاف بنيتيهما.

من خلال قراءتنا للرواية ندرك أنّ ما يهمنا في بين القصرين ككُل هو بيت أحمد عبد الجواد على وجه التحديد، وهو البيت الذي يتوسّط حي بين القصرين،ثم إنّ وضعية أهل السيّد في بين القصرين أشبه بالوضعية الوسط على مستوى كل المفاهيم، فهي عائلة وسط بين الخوف والأمن، بين الحرية واللاحرية، بين الفرح والحزن. والذي يجعلها تتخذ موضع الوسط بين هاته الحالات هو وجودها أصلاً بين سلطتين أوبين قصرين حُصِرَتْ فيهما، واتخذت من خلالهما درجة الوسط "بين وبين"، يتمثل القصرين في:

أ – القصر الأول:

تمثله سلطة السيّد عبد الجواد الذي له مطلق السلطة في التحكم والسيطرة على أفراد عائلته، أين يُمارس في بيته مختلف ألوان الاستبداد والتسلّط، فلا رادّ لكلمته وأوامره ونواهيه، وعلى الجميع التزام الحدود التي يقرّها لهم، يمثل السيد صاحب السيطرة التي لا نظير لها حتى بات معروفا في المجتمع المصري أن يضرب المثل بشخصية السيّد. فتطلق عبارة سي السيد على كل أب متسلط على ذويه بمعنى " الرجل وما دونه باطل"، وفي الرواية نجد أنّ "كل شيء في هذا البيت يخضع خضوعا أعمى لإرادة عليا ذات سيطرة لا حد لها هي بالسيطرة الدينية أشبه، حتى الحبّ نفسه – بين جدرانه– يسترق خطاه إلى القلوب في حياء. إذْ لا استبداد هنا إلاّ لتلك الإدارة العليا"[2] فتغيب في حضوره كل معاني الحرية والفرح والراحة والانطلاق ويحضر ما عداها في غيابه حتى جعل "عبد الجواد" شخوص الأسرة كلّها تعيش كُتلاً من المتناقضات المزدوجة "بين وبين "، تنقاد إليه انقيادا أعمى. حتى أنّ مرّة ليلة عرس خديجة، كانت زينب مستنكرة الجوّ الرزين الصامت الذي يغشي البيت يوم الزفاف" ما رأينا بيتا يحَرَّمُ فيه الحلال

---

[1] عثمان بدري، **مرجع سابق الذكر**، ص29.

[2] نجيب محفوظ،**بين القصرين**، الجزء الأول، الجزائر: موفم للنشر، 1989،ص12.

كبيتكم هذا ...حِكم !" [1].

فالسيّد هو القاصر الذي يقوم بالقصـــر: و يمثـــل أفـــراد عائلتـــه القاصـــرين أو القُصـــر والمقصورين العاجزين، فهذا ياسين عندما أمره بتطليق زوجته قال له في نفسه "اِعتن بالقصـــر ودعني وشأني" [2]، شعورا منه بأنّ أعوام أبيه لا تصلح إلاّ على القاصرين، ولكن لا جرأة أمام السيد عبد الجواد، لذلك احتفظها بداخله وجعلها نوعا من الإعلان الباطني وتمثل الأم وخديجـــة وعائشة وأم حنفي المقصُورات والمحبوسات في البيت أي المقصورة – كما أشرنا إلى معناها– التي لا يدخلها الأغراب أو الأجانب. ولعل هذه الصورة السردية التالية تبين الحالـــة النفســـية الخاصة بأمينة والتي تجسّد بالفعـــل المرأة القاصرة الطرف والمقصورة على السواء؛

> **"والتي لم تكن تعرف الطمأنينة الحقة حتى يعود الغائب، أجل كـــان مجـــرد وجـــوده بالبيت –صاحيا أو نائما – كفيلا ببث السلام في نفسها، فتحت الأبـــواب أم أغلقـــت، اشتعل المصباح أم خمد. و قد خطر لها مرّة، في العام الأوّل من معاشرته، أن تعلـــن نوعا من الاعتراض المؤدب على سهره المتواصل فما كان منه إلاّ أن أمسك بأذنيها و قال لها بصوته الجهوري في لهجة حازمة:" أنا رجل، الآمر الناهي، لا أقبل علـــى سلوكي أيّة ملاحظة، وما عليك إلاّ الطاعة فحاذري أن تدفعيني إلى تأديبك". فتعلمـــت من هذا الدرس وغيره مما لحق به أنّها تطيق كل شيء –حتى معاشرة العفاريـــت– إلا أن يحمِّر لها عين الغضب،فعليها الطاعة بلا قيد ولا شرط"**[3].

وعلينا أن نشير هنا إلى نقطة هامة تتمثل في ازدواجية السيد أيضا إذْ أن حصره لأهله فـــرض عليه أيضا أنّ يحصر ويقيِّد شخصية النديم المرح ويظهر شخصية الصارم الوعر أمامهم.

ب – القصر الثاني:

دلالة القصر هنا مختلفة عن الأولى، لأنّه مؤشر ينزع بنا منزعا سياسيا نعني به ســـلطة الاحتلال الإنجليزي المستبّد الذي كبّل مصر وحصر حريتها وقيّدها وحبسها، وهاهي أسرة السيد تخضع لحبس ثان، وإن كان السيد يشاركهم في الخضوع لتلك السلطة الخارجية، وجمـــيعهم لا حول لهم ولا قوّة أمامها، حيث قام الإنجليز بوضع معسكرات لاحتلال الأحياء التي تكثر بهـــا المظاهرات من أجل التشديد في منعها وحبس سكان الأحياء، فمكث السيّد وأسرته في البيت من خلال الحصار الشامل فكان السيد يشترك مع حريمه وأبنائه في الرضوخ إلى تلك السلطة.فـــــ" **لم يرفع مزلاج الباب في ذلك اليوم، ولم تفتح نافذة من النوافذ المطلّة على الطريق ولو لتغيير الهواء وإدخال الشمس، ولأوّل مرة تبسط السيد أحمد في الحديث على مائدة الإفطار** " [4].

---

[1] **المصدر السابق** ، ص96.
[2] **المصدر نفسه**، ص197.
[3] **المصدر نفسه**، ، ص10.
[4] **المصدر نفسه**، ص156.

وقد سخّر الإنجليز السيد وغيره ليلاً لردم الحفرة التي وضعت كمينا لمنع لوريات الإنجليز، والخوف يقتله تحت تهديد البنادق وقد انتهت رواية بين القصرين باستشهاد فهمي وغيره من أبناء مصر الذين طالبوا بالحرية للخروج من القصر.

بقي أن نتعرض لعنصر يبدو لنا مهما في تحليل عنوان هذه الرواية خاصة ونعني به علاقة العنوان كاسم وبين القصرين كحي مذكور في الرواية، فالعنوان حاضر على الغلاف وفي داخل النص فهو يواكبه حتى النهاية، ولم يكن حضور العنوان مجرد اسم لحي يذكر بين حين وآخر، و إنما كان ذا دلالات مكثفة مختلفة ومتكاملة في الوقت ذاته، تجعلنا بصدد قراءة أخرى للعنوان انطلاقا من وصفه كمكان مجسّد داخل الرواية.

إن البحث عن علاقة العنوان بالمكان هو بحث آخر عن علاقتهما بالشخصية خاصة وأن **نجيب محفوظ** عندما عرّف بين القصرين. وصفه من خلال شخصية أمينة التي تطلّ من المشربية .

ومن خلال وصف الحي وجدنا – فيما يبدو– نقاطا مشتركة تجمع بين الحي وشخصية السيد الرئيسية في الرواية وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال دلالة الصعود هذه تنطبق مع السيد الذي لا يعرف هبوطا أو ضعفا، كما نجد علاقة بين الحوانيت التي تواصل السهر حتى مطلع الفجر وأمينة التي تغفو ساعة وتأرق أخرى حتى يعود السيد من سهرته الطويلة عند مطلع الفجر، كذلك نجد أنّ سبيل بين القصرين يبدو لأمينة – على يسارها– طريقا ملتويا ضيّقا متلفعا بظلمه تكثف في أعاليه. مثل السيّد الذي عاشت معه ربع قرن من الزمن، فالطريق والسيّد ألفتهما المدّة نفسها، لكنّه يظلّ بالنسبة إليها دائما ملتوياً ومجهولاً، وضيّقَ النفس غير معروف مثل دلالة الطريق " هذا الطريق المليء بالبيوت النائمة .." والنوم دلالة عن الغياب والسكون. وإلى يمين أمينة التف الطريق بالظلام أيضا عندما تغلق المتاجر ولا يوجد ما يلفت النظر سوى مآذن قلاوون وبرقوق التي لاحت كأطياف الجنّ ونجد أنّ **نجيب محفوظ** يدرج اليسار عادة لما هو سلبي، واليمين لما هو إيجابي، فجانب اليسار يمثل لدى أمينة الطريق والسيّد معا(الغرابة والظلام)، ويمثل اليمين من خلال المآذن والأطياف المؤنسة لها الدليل على وجود دعائم الدين الإسلامي الموروث عند أفراد البيت عامة –بما فيها السيّد الذي يعرف للصلاة خشوعاً رغم استهتاره وشربه الخمر– وعند أمينة على وجه الخصوص كونها ابنة رجل دين أخذت عنه الكثير وتمثل الجن والأشباح جزءاً مهما في حياتها.

فقد تعودت أمينة على هذا المنظر ولم تسأمه بل وجدت فيه أنيسا لوحدتها مثل السيد الذي تعودت عليه رغم مساوئه وسلبياته وجبروته ولم تسأمه لأنّه رب عائلتها وأب لأبنائها.

وقد اِختار **نجيب محفوظ** وصف الحيّ ليلاً ولم يصفه نهاراً باعتبارها الفترة التي يختفي فيها السيّد، وكأن فترة الظلام هذه لا تنقطع عن أمينة فالليل والالتواء والضيق والحصر والبيوت النائمة والأطياف كلّها تمثل وضعية الأسرة وأمينة على الخصوص تحت سيطرة السيّد الشخصية الرئيسية التي تدور حولها معظم أحداث الرواية.

III-2- قصر الشوق: الاستبداد والسيطرة المعنويين

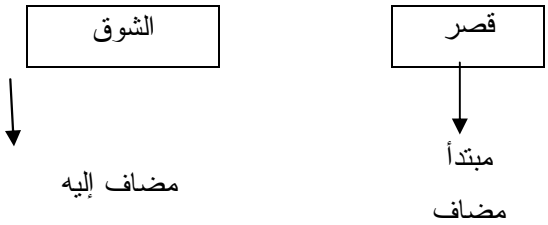
يشترك قصر الشوق مع بين القصرين في أنّه هو الآخر اسم لحي من أحياء القاهرة غير بعيد عن بين القصرين وهو الحي الذي فيه بيت أم ياسين وهو قريب من بين القصرين وتجري أحداث هذه الرواية بين سنتي 1924م و1927م، وهذا يعني أنّنا سنلتقي مع أسرة عبد الجواد بعد خمسة أعوام، ويبدو هذا العنوان جامعاً للعام والخاص وأشبه "بالصورة المأخوذة عن قرب"[1] وهذا ينطبق على الأجزاء الثلاثة للثلاثية، بإمكاننا أن نحلّل العنوان ثمّ نفسره بمعزل عن النص – غير معزول عنه- أوّلاً ثم نعود إلى ما داخل النّص.

عند قراءتنا للعنوان يتبادر إلى أذهان الكثير منّا انطباع أولي يتمثل في رومانسية العنوان. انطلاقا من شاعرية تركيبه، فلمن يجهل مضمون الرواية، واسم الحي ومنهج **نجيب محفوظ** الواقعي، قد يضمُّ قصر الشوق إلى الروايات التاريخية أوالرومانسية، "فالعنوان هو تلك العلامة الدالة أو تلك الشفرة المتوّجة للعمل الإبداعي، وليس حتميّا أن يتسم هذا العنوان بالمواءمة الواقعية مع العمل الأدبي، إذ كثيرا ما يتسم بعدم المواءمة هذه، باعتباره قمّة الناتج الإبداعي، فهو دون شك شفرة المبدع التي يوحي من خلالها للآخر، وهذا شأن كلّ الأعمال الإبداعية كيفما كانت لأنّ عناوين هذه الأعمال الأدبية هي في حقيقة أمرها عبارة عن شفرات أوعلامات تحمل دلالتها في ذاتها قبل كل شيء"[2] .

فمبدئيا يضعنا العنوان أمام احتمالات كثيرة انطلاقا من بنيته الخاصة، وللتعرّض إليها لابد من دراسته نحوياً فمعجمياً أيضا.

III-2-1 المستوى النحوي:

قصر الشوق: اسم علم مركب تركيبا إضافيا (مضاف ومضاف إليه) من ناحية، وهو اسم نكرة معرّف بالإضافة يشكل مبتدأ خبره محذوف.



ويمكننا أن نقرأ العنوان بأوجه إعرابية أخرى نتعرّض إليها في المستوى الدلالي.

III-2-2 المستوى المعجمي:

-**قصر:** تعرضنا لمعنى الكلمة سابقا، وقلنا أنّها توحي إلى ما هو مادي ومعنوي ولفظة قصر أيضا هي مصدر لفعل قصر الذي يدّل على الحبس، والحجز والمنع والحدّ والغلق والقيد والكفّ.

---

[1] عثمان بدري ، **مرجع سابق الذكر**، ص29.

[2] ذويبي خثير الزبير، **مرجع سابق الذكر**، ص 20.

-**الشوق:** أما بالنسبة لهذه اللفظة فقد وجدناها كثيرة المترادفات، والشوق في أصله مصدر لفعل شاق الذي تقابله مجموعة من المصادر كالاشتياق الذي فعله اشتاق، والتشوق الذي فعله تشوّق، والتشويق الذي فعله شوّق، وشاق هو من تحرّق شوقا إلى رؤيته[1]. وقد تحدث "ابن القيم" عن الشوق وعرّفه بأنّه هو سفر القلب إلى المحبوب، وقد اختلف في الفرق بين الشوق والاشتياق أيّهما أقوى، والصواب أن يقال الشوق مصدر شاقه يشوقه إذا دعاه إلى الاشتياق إليه فالشوق داعية الاشتياق ومبدؤه والاشتياق موجبه وغايته[2].

وهذا لا يعارض ما قاله **ابن منظور** فمعنى الشوق كما هو في لسان العرب هو نزاع النفس إلى الشيء والجمع أشواق، يقال شاق إليه شوقا، وتشوّق واِشتاق اِشتياقاً، والشّوق: حركه الهوى، والشُّوق هم العشّاق، ويقال شُقْ شُقْ إذا أمرته أن يشوّق إنسانا إلى الآخرة، وشاقني شوقاً وشوّقني: هاجني فتشوقت[3] وشوّقه تعني رغبّه فيه وحببّه إليه، واشتاق إليه: رغبت نفسُه فيه[4].

تتعدى لفظة شوق كمادة معجمية الأفعال السابقة، إلى أفعال أخرى ذات دلالة غير مطابقة لها ومنها فعل شاقّ يُشاقُّ مُشاقة غيرهُ: خالفَهُ وعاداهُ، والشاقُّ هو العسير الصعب وجمعه شواقٌّ، وفعل شاقى يُشَاقِي مُشَاقاةً وشِقَاءً الرَجُلَ: غالبَهُ في الشّقاء، وشاقي الشيءَ: قاسَاهُ على كذا صَابرَهُ[5] وفي لسان العرب نجد كلمة الشَيّق وهو سُقع مسْتوٍ دقيق في لهب الجبل لا يستطاع ارتقاؤه وقيل هو أعلى الجبل، ويُقالُ هو أصعب موضع في الجبل[6].

ولو بدلنا كلمة قصر بدلالة الحصر أوالقيد فنقول حصرُ الشوق ويعني هذا أنّه يوجد شوق لكنّه محبوس ومحصور، وهذا الأخير يستدعي شائِقاً ومشُوقاً، وفي الوقت ذاته هناك فاعل آخر له سلطة التحكّم في الشوق تتمثل في قصره، فهناك من يقصر ويحصر هذا الشوق، فمن الذي يمثله؟ هل هي السلطة المزدوجة نفسها التي كانت في بين القصرين؟ أم أنّها سلطة منفردة قد تكون أكثر استبدادا من السابقتين؟ مع اختلاف مُمَثّليهما.

III-2-3 المستوى الدلالي:

سمح لنا قصر الشوق كعنوان متمظهر على غلاف الرواية أن نُولِيَ اهتماما لقصر الشوق كحي حاضر داخل الرواية، والذي لم يكن لنا أن ندخله في بين القصرين، لو وضعنا العنوان دون تشكيل لوجدناه يتعدى صيغته الأولى إلى صيغ عديدة، وانطلاقا من النص يدفعنا العنوان كبنية متضمنة داخل النّص مرّة ثانية إلى مجموعة من القراءات المختلفة الصيغ.

1. قصرَ الشوْقُ:

نحوّل العنوان إلى جملة فعلية تتكوّن من فعل وفاعل، لنحتفظ بدلالة الحصر والحبس مع فعل قصرَ، فالشوقُ هو الفاعل الذي يقوم بفعل الحصر، فقصرَ من/ماذا؟ وإذا كان السؤال عمّن هو المفعول به الذي يقوم الشوقُ بقصره، فمن الذي يجسده؟، رأينا أنّ في الرواية إجابة واضحة

---

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، **مصدر سابق الذكر**،ص 113.

(2) ابن القيم الجوزية، **روضة المحبين ونزهة المشتاقين**، صيدا-بيروت: المكتبة العصرية،2003،ص 27-28.

(3) ابن منظور ، **مصدر سابق الذكر**، المجلد الثامن، ص192.

(4) المعجم العربي الأساس، **مصدر سابق الذكر**،ص 709.

(5) مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب** ، بيروت:مكتبة لبنان ، 1983، ص 505.

(6) ابن منظور، **مصدر سابق الذكر**، المجلد الثامن، ص 193.

لذلك، فقد بدأت بقصة حب كمال لعايدة والتي لم يكن فيها طرفاً معادلاً، حيث مثّل كمال بطل الرواية العاشق المثالي فكانوا يلقبونه "بالعاشق الولهان" لتشغل أشواقه مساحة كبرى، فقد أرهقه الحبّ وكبّله شوق عايدة فأصبح عبداً لها، وهل هناك حصر أقوى من ذلك؟ وفي الرواية عبارات كثيرة تدل على قوّة الشوق الذي يحصره ويجعله دائما متبوعا لمحبوبته منها ما كان يحدث له عند ذكر اسم عايدة، "خفق قلبه لدى سماع الاسم خفقة تحية وحنان وشوق فانقلب نشوان كأنما ثمل روحه بلحن معربد بالطرب"[1]. وتنتهي الرواية مع نهاية حبّ كمال الذي ظلّ في حقيقته محصوراً في كيانه. ولم يفترق الشوق عنه لحظة، رغم حلمه الغابر وأمله الضائع بضياع عايدة، وإن لم يكن مخيرا في فقدانها فهو مجبر على الاحتفاظ بالشوق لأنه على أسوأ التقديرات خير من راحة العدم وخمود العاطفة فمنذ اللحظة الأولى لفقدانها جعل يقول : "وهل أنت واجد لنفسك في مستقبلك زادا للقلب إلاّ أماكن تتطلع إليها بعين الخيال وأسماء تمدّ لها آذان الشوق ؟! "[2].

ولو فتحنا باب المفعولات أكثر لوجدنا أنّ السيّد بجبروته أرهقه شوقهُ لزنوبة وحصره أيضا، فأصبح يعيش نوعا من التصابي وحالات عديدة من الحب والأشواق حتى دفعته لشراء العوامة لها وأصبح يبكي ويتعذّب لأجلها.
وياسين الآخر يمثّل مفعولا قد حصره شوقه للزواج مرّة، وشوقه للنساء إلى حدّ مبالغ لا يعرف حداً، ومع ذلك يظل شوقه هذا وشوق أبيه أقلّ درجة من شوق كمال بطل الرواية، وبإمكاننا أن نظم إلى ما سبق شوقا من نوع آخر تمثله أمينة التي تتشوّق إلى زيارة قبر ولدها الشهيد فهم كلّهم شُوقٌ (مشتاقون) وبالتالي قصرهم الشوق جميعهم.

2. قصرَ الشَوْقَ:

هذا وجه إعرابي آخر يَضُمّ فعلاً وفاعلا مستترا ومفعولا به، فعلى من يعود تقدير الضمير الفاعل؟
فإذا سلّمنا أن كمال بطل الرواية في هذا الجزء فعلينا أن نؤطر تفاصيل حياته بما فيها علاقته بعايدة إذ تكادُ صورتُه تقترن بالشوق والحبّ اليتيم، والتعاسة أيضا وهي صورة يتيمة كذلك، تفتقد للشوق البديل والمتبادل، وقد كانت عايدة تمثّل له الحب والقسوة في أن واحدٍ، فلا مبالاتها به وقسوتها له في تحطيم حُبِّه يجعلانها تمثّل الجلاّد الفاعل، الذي يجعل كمال يتحرّق شوقًا إلى رؤيته، والمستبد الذي يظلمه ويأسره ويحبسه في تيه بعيد إذ كان يرى نفسه في دوامة فكان يقول في نفسه "أخالني حينا مختنقا وحينا سجينا، وحينا مفقودا ضالا غير مفتقد"[3].

---

[1] – نجيب محفوظ، **قصر الشوق**، ج 1، الجزائر:موفم للنشر،1989، ص 243.
[2] – نجيب محفوظ، **قصر الشوق**، ج 2، الجزائر: موفم للنشر،1989، ص 103.
[3] **قصر الشوق**، ج 1 ، ص 22.

إنّ عايدة هي من حبست الشوق وكبّلتهُ ولم تتركه يستمر أويصل إلى مُبتغاه، فقصر عن هدفِهِ مع تعجيزه، وقد كان شوق كمال الخادج سببا في تغيير مسار حياته حيث كانت سلطة عايدة أشبه بسلطة أبيه وقد صرح كمال بذلك لأبيه حين قال له في نفسه "أتدري ماذا كانت عواقب حُبيّ لك.عبدت مستبدًا ظالمًا ظلمني بظاهره وباطنه اِستبدَّ بي دون أن يحبني لازلت أعبده"[1].

3. قْصرَ الشَّوْقُ:

هذا وجه آخر يبدو فيه الفعل مبنيًا للمجهول، وإن كان في الأصل معلوم، وينوب هنا نائب الفاعل عن الفاعل، فينوب هنا الشوق عن قوة القدر المتحكمة في هذه القراءة وإن كانت محتجبة في ظاهرها، ويبقى فعل الحصر المسيطر في كل القراءات، فنجد أنفسنا إما أمام حصر الشوق، أوالشوق المحصور أوالشوق الذي يحصر كما لو أن الشوق والحصر خطان متلازمان فكمال قْصرِ شَوْقه باسم القدر والعرف ولم يعد في وسعه حتى مجرد رؤية محبو بته.

وهو القاصر نفسه الذي أيقظ السيّد من حلمه مع زنوبة الذي كان سينتهي بالزواج منها فكان بمثابة الصفعة التي أنقذته من عارٍ مُؤَكّد.

4. قصْرُ الشَوْق:

بإمكاننا هنا أن نتطلع إلى قراءة أخرى نقترب معها مما هو شاق صعب فسواء كان الشوق حاصراً أم محصوراً فالنتيجة واحدة، ومادام يرتبط بمفاهيم الضيق والقصر والكفّ، فهذا يعني أنّه مرتبط بما هو شاقّ أيضا، ونجد في الرواية آثاراً لذلك فقد ذاق كمال أنواعًا من الآلام ليلة فرح عايدة " **لا لفقد الحبيب فإنّك ما طمحت يوماً و لكن لنـزوله من علياء سمائه لترغمه في الوحل بعد حياته فوق السحاب**" [2].

وإذا كان العنوان اِختصارا لمضمون النص فسنجده أيضا اِختصارا لمعاني الألم، فأحداث الرواية تصوّر ما هو مشوق وشاق (ونعني به العسير الصّعب) لأنّ كل تلك الحالات التي تحدّثنا عنها من أشواق وحب نجدها مصحوبة أو ممزوج ة بالألم والعذاب والصعوبة والاستحالة، فكما كان لكمال حظّه الأكبر من الألم بعد زواج محبوبته واعدا ألمه بزادٍ لا يفنى من العذاب، فكان ميلاداً لجنون الألم ليعيش بين قساوة المعبود وفضاعة الألم، فقد كان للسيد حظّه هو الآخر من خلال حياته الصعبة بعد موت فهمي، والتي ازدادت صعوبة مع حبّه المستحيل لزنوبة، ولم يكن ياسين أحسن حظاً من أبيه، بل وقد عرف من الشقاء والألم ما يكفيه ليضفي على حياته سواداً آخر ويعيش حياة صعبة وشاقه بسبب ما خلفته له أمّهُ من عارٍ منذ صباه، حتى استحال عليه أن يتخلّص من العار الذي أورثته أمّهُ إيّاه، فشوق أمّه للرجال وسمعتها السيئة وكثرة زواجها، وعلاقتها مع الفكهاني أيام صباه، كل هذا قصره ليعيش شقيّاً، إضافة إلى الملل الذي يستولي على حياته ليستحيل اِستقرارها.

وسيستحيل اِستقرار حياة عائشة بموت زوجها وولديها، فتكون شقيّة مدى الحياة، وإن كانت أكثر من غيرها في تقدير فقدان الضنى بعد موت فهمي الذي أثّر عليهم جميعاً.

---

[1] **قصر الشوق**، ج 2 ،ص 170.

[2] **المصدر نفسه**، ص104.

وإذا اِحتفظنا بصيغة العنوان الأصلية كجملة اسمية، فيكون قصر اِسم على أساس أنه مبتدأ وخبره محذوف أوخبر لمبتدأ محذوف فيمكننا أن نعوّضه بما هو مادي فنقول بناية الشوق مثلا، أوقصر الحب، فيكون المكان الذي تتجمع فيه الأشواق، ويصبح الشوق مقصوراً على ذلك المكان دون غيره من الأمكنة، والمقصود هنا انطلاقا من الرواية هو قصر آل شداد فهو من الناحية الدلالية قصر بمعناه الحقيقي، وقد اِستغرق ذكره في رواية قصر الشوق في أكثر من سبعة عشر فصلا، وقد احتل منزلة القداسة لدى كمال الذي لم يحب القصر لذاته بل أحبّه ومن فيه إكراماً لمعبودته، فكان يحترق شوقا لرؤية القصر الذي أصبح جزءاً من محبوبته يستدعي كلما ذكره ذكرها "فليته يجدها في الكشك كي تجزي عين عن طول التصبر والتشوّق والتسّهد[1]. وقد وصف **نجيب محفوظ** هذا القصر بأنه " قصر الحبّ والعذاب " لأنّه شهد استهزاء عايدة بكمال في الكشك وشهد أيضا فرحها مع حسن سليم فكانت كلّها لحظات عذاب خالدة، و" هو الذي لشدة ولعه بالبيت دعا نفسه يوما مداعبا بالوثني!"[2].

يبقى لنا أن نتجه إلى قصر الشوق الحي الذي فيه بيت أم ياسين، وهو الحي المنبوذ لدى ياسين لأنّه يذكره بعار أمّه، التي تقطن في قصر الشوق، ويكاد يكون بيتها محصوراً على الغرام والجنس، فهو البيت الذي ضمّ أم ياسين مع عدد من أزواجها، بالإضافة إلى علاقتها مع الفكهاني، حين كان ياسين طفلاً، ولما ورثه عنها، كان ميراثا مادياً عن أمّه التي ورث عنها صفتي:حُبّ التغيير والملل، فشهد البيت مرّة أخرى في عهد ياسين علاقات متعدّدة وغريبة أيضا، بداية بعلاقته مع أم مريم، ثم مريم اِبنتها كزوجة، ثم زنوبة التي اِصطحبها عشيقة إلى بيته، ثمّ لتصبح زوجة في البيت نفسه، فكان ربّما من الأنسب أن يسمى بيت الشوق فيمثل اِستعارة مكنية متميّزة تجسّد تلك المعاني كلّها تجسيدا ماديًّا.

III -3 السكرّيـــة : رمز للغياب والتغييب الإرادي واللاإرادي

تمثل السكرية الجزء الأخير للثلاثية، وإن كان شديد الارتباط بالمؤلفين السابقين، وهذا يعني دلالة العنوان هنا امتداد لما سبق، وتعالج الرواية طوراً جديداً مابين سنتي1935و1944، والسكرية اسم الحارة التي فيها بيت إبراهيم شوكت زوج خديجة وأبنيهما، وبنية هذا العنوان تمتاز بالقصر والاختصار، والتعامل مع عنوان كهذا يحتاج إلى تحليل مغاير عن العنوان الذي يمتاز بالطول لأنّ العنوان "إما أن يكون طويلا فيساعد على توّقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ، فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه" [3]. كما هو الحال في عناوين الثلاثية والسكرية على وجه التحديد.

III-3-1- المستوى النحوي :

السكرية: اِسم علم مفرد على موضع، معرّف بالألف واللاّم التي للغلبة، والتي تلحق بعض الأعلام،كـ:" الكتاب" لسيبويه ، و"البيت" للكعبة و" المقدمة" لابن خلدون. لِتُقْصِرَ العلمية وتحصرها في هذا اللفظ دون غيره، ويُصبح معرّفاً لا يتصرف الذهن إلى ما سواه.

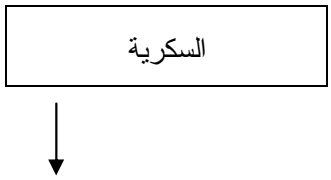
---

[1] **قصر الشوق**، ج1، ص 263.

[2] **قصر الشوق**، ج2، ص132.

[3] محمد مفتاح، **دينامية النص (تنظيم وإنجاز)**، ط 2، المركز الثقافي العربي،1996،ص 52

ومن الناحية الإعرابية تمثل السكرية مبتدأ، خبره محذوف، وسندع الرواية تخبرنا عنه مرّة أخرى(دون تقليبها لوجه إعرابي آخر يجعلها خبرا لمبتدأ محذوف كمثلا: هذه السكرية)،



III-3-2 المستوى المعجمي:

السكرية: كلمة من مادة س-كـــ-ر التي تتفرّع إلى معاني عديدة، فعلى مستوى الأفعال نبدأ بأهمها كما وجدناها في لسان العرب: سَكِرَ: السّكران: خلاف الصاحي، والسُّكْرُ نقيض الصحو، وقولهم ذهب بين الصّحوة والسّكرة إنما هو بين أن يعقل ولا يعقل[1] وسَكَرَ النهْرَ سَدَّ فاهُ، كـــل شق سُدَّ فقِد سُكِرَ[2]. وسَكِرَ من الغضب : اشتد غضبهُ وسَكَّرَ يسُكِّرُ تَسْكِيراً: جعله يسْكَرُ، وسُكِّرَ بَصَرُه حُيِّر، وحُبِسَ عن النّظر، وسَكَّرَ يُسَكِّرُ تَسْكِيراً: أعلقه [3] هذا فيما يتعلق بالأفعـــال، أمـــا على مستوى الأسماء والمصادر نجد :

1-السُّكْرْ: نقيض الصّحو كما سبق أي هو حالة تعترض بين المرء وعقله[4] بمعنى آخر لدّة يغيب معها العقل الذي يُعلمٌ به القولُ ويحصلً معه التمييز" [5].
2-السَكَرَ: الخمر وكل ما يُسْكِر الّخل[6] .
3-السَّكَرُ: الغضب والامتلاء، والسَّكَرُ : الخمر والنبيذ[7] .
4-السَّكْرُ: مَا سُدَّ به[8].
5-السُكَّر: ماء القصب أوعصير الرُطب ونحوهما أوعصير الرُطـــب ونحوهمـــا إذا غُلـــي وإشْتّد، والقطعة منه سُكّرة وهي فارسية و قيل هندية[9] يُعرّف أيضا بأنه مادة حلوة تستعمل لتحلية بعض أنواع الطعام والشراب[10].

---

(1) ابن منظور، **مصدر سابق الذكر**، المجلد 4،ص 372-373.
(2) **المصدر نفسه**، المجلد نفسه ، ص375.
(3) المعجم العربي الأساس،**مصدر سابق الذكر**، ص631 .
(4) المنجد في اللغة والأعلام، **مصدر سابق الذكر**،ص 341.
(5) ابن القيم الجوزية ، **المصدر السابق الذكر**، ص 102
(6) المنجد في اللغة و الأعلام، **مصدر سابق الذكر**، المجلد4 ، ص 349
(7) ابن منظور، **مصدر سابق الذكر**،مجلد 4، ص 374
(8) **المصدر نفسه** ،ص 375
(9) ا لمنجد في اللغة والإعلام، **مصدر سابق الذكر**، ص341
(10) المعجم العربي الأساس، **مصدر سابق الذكر**،ص 631

6-السَّكَرَة: الزؤان: سَكْرَةُ الموت أوالهّم : شدته وعَشْيته[1].
7-السُكَرَةُ: المُرَيراء التي تكون في الحنطة (نبات)[2] وعند العامة آلة من خشب يوصد بها الباب بمفتاح من خشب[3].
8-السُّكُرُكَة: نوع من الخمور تتخذ من الذرى وهي لفظة حبشية عُرِّبت وقيل السُّقرقع ويقال أيضا سُكّرُّجة وفي الحديث: لا أكل في سُكّرُّجة وهي إناء صغير يؤكل فيه الشيء القليل من الأُدْم[*] وهي فارسية وأكثر ما يوضع فيها الكوامخ[**] ونحوها [4].
9 - السَّكَرَةُ: غلبة اللذة على الشاب[5].

هذا إذن سرد لأهم المصادر والأسماء التي تتفرع عن مادة (ســ كــ ر) وإذا عُدْنا إلى صــيغة اللفظة كما هي عليه من خلال العنوان نجد أن السكريّة : عبارة عن وِعاء يوضع فيه السُّكَّرُ، ج السُّكَّريّات[6].

وهذا هو المفهوم الشائع لدينا إلا أننا وجدنا في مقال كتب عن نخل نجد وتمرها تعريفــا للسكرّية يبدو الأنسب والأصّح، حيث أنّ السكرية منسوبة إلى السكر لحلاوة طعمها، وقد اعتاد الناس منذ القديم على تسمية النخلة التي توجد عندهم من أصل غير معروف وتكــون تمرتهــا حلوة أكثر من غيرها بالسكرّية ويضيفونها إلى المكان الذي نبتت فيه أوالرجل الذي وجدت في بستانه، و هذا له أصل قديم إذ كثير من التمر كان يسمى في العراق بالسكرية. وهو (أي نــوع التمر السكرية) اليوم أغلى أنواع التمر في القصيم[7].

III-3-3 المستوى الدلالي :

لو أخذنا في تحليل وحلّ السكرية العنوان واللّغز انطلاقا من مادتها، لوجدنا أنفســنا أمــام جملة من المعاني المتناقضة التي تجمع بين الطعم الحلو والمرارة وغياب الــوعي والغضــب والانسداد. لم يكن **لنجيب محفوظ** أن يضع عنوان هذا الجزء بالتحديد "السكرية" عبثا بــل لمــا تحمله من دلالات متناقضة و مكثّفة.

وإذا كانت السكرية اللفظة تعني النخلة المتميّزة لكثرة حلاوة تمرها، وتعني المكان الــذي تنبت فيه، وتعني كذلك الإناء الذي يوضع فيه السّكر أو الأدم وهي معاني كلها تمتاز بمــا هــو طيّب وحُلو، إلا أنّنا نجد أن دلالة هذا الطعم الحلو (السكر) ما تفتأ أن تظهر حتــى يزعزعهــا الحزن والألم فتغيب داخل النّص ليحل محلّها المُرُّ، فتبقى السكرية توحي إلى الموضع أو المكان

---

(1) المنجد في اللغة والإعلام، **مصدر سابق الذكر**، ص 341
(2) ابن منظور، **مصدر سابق الذكر**،مجلد 4، ص375
(3) المنجد في اللغة و العلام، مصدر سابق الذكر، ص 341
(*)الأدم: كل موافق و ملائم و من لئلم الطعام و هو ما يجعل من الخبز فيطيبه.
(**)الكامخ: جمع كوامخ إدام يؤتدم به و خصّه بعضهم بالمخللات التي تستعمل لتشهي الطعام
(4) ابن منظور، **مصدر سابق الذكر**، المجلد4، ص 376
(5) المصدر نفسه،المجلد نفسه،ص 372.
(6) المعجم العربي الأساس، **مصدر سابق الذكر**،ص 631
(7) أبو عبد الرحمن عقيل الظاهري وأمين سليمان سيدو،" **لغة العرب**"، **دراسة تاريخية وكشاف موضوعي**، الرياض: مكتبة الملك عبد العزيز العامة،1993، ص 68

إلاّ أنّ دلالة ما بداخلها توحي إلى نقيضها، فقد تنزع قطع السكر التي توضع في السكرية – الإناء– ليوٌضع محلّها الحنظل أو السُكَّرة مثلا وقد سبق أن ذكرنا أن السُكَّرة تعني المُريراء التي تكون في الحنطة، فتتخذ بذلك شكلاً عجيباً فتصبح هذه السكرية مختلفة ومميّزة عن غيرها.

بعد قراءة الرواية وجدنا أنّ أهم ما يميّز أحداثها عن الجزأين السابقين شيئان هامان وهما:

1. الطابع المأساوي والتراجيدي الذي يطغى على أحداث الرواية، من خلال مسحات الحزن والألم الموزّعة في الرواية.

2. حالة هروب معظم الشخصيات الرئيسية للرواية من حالة الوعي إلى اللاوعي من خلال مُسكّر أو مسكرات، لتغييب الوعي هروبا من الواقع المُرّ بحثا عن واقع أقلّ مرارة. وهو التغييب الإرادي للوعي نتيجة فقدان ما هو غال وليس بالمستطاع رَدّهُ ولا تعويضه.

بداية مع أهم شخصية مثلت الحزن والألم وهي عائشة الثكلى، التي فقدت الدنيا التي أفقدتها أبناءها الثلاثة (عثمان ومحمد ونعيمة) وزوجها وشبابها وجمالها وعندما نتحدث عنها نقول الموت البطيء، أو رمز الفقدان والغياب والعري والحرمان والحزن، فنجد عائشة في هذا الجزء تدخل السكرية بعد تسعة أعوام من فقدان ولديها وزوجها، وكان ذلك ليلة فرح اِبنتها فما إن وقفت عائشة عند مدخل السكرية

> " **حتى غطّى الدمعُ ناظريها على الأرض أمام مدخل البيت التي أشبعتها أقدام عثمان ومحمد جريا ولعبا، والحوش الذي إزدان يوما بحفل عرسها البهيج، والمنظرة التي كان يجلس فيها خليل يدخّن غليونه ويلعب الطاولة والدومينو، وذلك شذا الماضي العطر المشبع بالحنان والحب المفقودين، وهي سعيدة، سعادة سارت من الأمثال، حتى قيل عنها الضاحكة المترنمة التي لا شغل لها إلاّ مضاحكة المرآة ومصاحبة الزينة**"[1].

حتى أصبحت الباكية الحزينة فتدهورت حياتها أيّما تدهور، فتصبح السكرية –بيت آل شوكت أكثر الأماكن مرارة عند عائشة وقد شُهد فيه موت خليل وولديه، لتبقى نعيمة البنت الوحيدة التي تنجو بها عائشة والتي خرجت من السكرية صغيرة لتحتضنها مرّة أخرى عروساً لتموت فيها أيضا، ولتلتهم السكرية كل ذرة من كبد عائشة ولتقضي الموت بذلك على الأمل الباقي لعائشة ولتزيد على مرارتها مرارة أخرى. وعلى ذكر الموت نجد سكراتها تطل السيّد عبد الجواد أيضا، وتختتم الرواية بموت أمينة سيّدة البيت والتي حزنت كثيراً على فقدان زوجها، والتي كثيراً ما رثت لحال عائشة.

فأمام كل هذه الأحزان وللهروب منها، لم يكن أمام عائشة منفذ سوى الإدمان على التدخين والقهوة لتسكّر وعيها ولتذهب الذكريات الأليمة التي تطاردها، "**فما إن تفتح عينيها حتى تقوم لتحسو أقداح القهوة تباعا وتحرق السجائر الواحدة تلو الأخرى**"[2] فيصبح إدمانها على التدخين عادة غريبة لم تكن لتتجرأ يوما على فعلها لولا ما حلّ بها، بحكمها امرأة محافظة يعتبر ذلك الحد الأقصى من الحرية المسموح بها.

---

[1]–نجيب محفوظ، **السكرية**،الجزائر: موفم للنشر،1989، ص 142.

(2)**المصدر نفسه**، ص 223.

" وقد يكون سبب السُّكر ألماً كما يكون لذّة قال الله تعالى في الآية: "وترى النّاس سكارى وما هم بسكارى..."[1].
وكم شابه كمال عبد الجواد أخته عائشة من حيث الألم وسكرته وفقدان الأمل، ولم يغب عنه ما بينهما من أوجه الشبه في الحظّ،" **فهي قد فقدت ذريتها وهو قد فقد آماله، وانتهت إلى لا شيء كما انتهى إلى لا شيء بل كان أبناؤها لحماً ودَماً أمّا أماله فكانت كذباً وأوهاماً !**"[2]
فقد وجد كمال في الخمر أنيسا له ليذهب عنه وقارَه ويفعل بعدها ما كان في حكم المستحيل في حالة صحوه، بعدما عرف الطريق إلى الدعارة و الفسق في بيت جليلة " حتى ليلة الجمعة التي يزور فيها هذا البيت لا يصفو له «الحبّ» فيها إلاّ بالخمر، فلولا السكر لبداية الجوّ متجهماً باعثا على الانهزام" [3].
فأخبر الله سبحانه أنّه يوجب المفسدة الناشئة من النفس بواسطة زوال العقل، ويمنع المصلحة التي لا تتمّ إلاّ بالعقل" [4].

وقد ضمّت السكرية أحاديث عن الخمر ونشوتها، وقد تحدّث كمال مع جليلة مرة عن اختفاء الويسكي وكافة المشروبات النظيفة حيث " يقال أن الغارة الألمانية الأخيرة على اسكتلندا أصابت مخزن خمور عالمي حتى سالت الوديان بالويسكي الأصيل" [5]
ويفسق كمال والزجاجة والكأس لا يغيبان أبداً حتى تلعب الخمرة برأسه فيهتزّ لها طرباً ولنشوتها فيذهب بين الصحوة والسّكرة أو بين أن يعقل ولا يعقل، فأصبح الشراب – السكر– كل شيء لديه ولا يدري ماذا كانت تكون الحياة بدونه وهو يراها " قبلة المحزون...وبشاشة المكروب... ونجدة الملهوف..، والمأوى الأخير... ومفتاح الفرج"[6]... فالسكرية جمع معنيين: وجود لذّة، وعدم تمييز، و"الذي يقصد السكر قد يقصد أحدهما وقد يقصد كليهما، فإنّ النفس لها هوًى وشهوات تلتذّ بإدراكها " [7]

أما ياسين فقد عرف الخمر شاباً صغيراً ، وهاهو الآن يجعلها أنيسة رجولته وقد بلغ حدّه من الإفراط في السكرية، وياسين الذي لم نشهد له من قبل أصدقاء أو أخلاّء يصطحبهم ما عدا حُبّه للنساء وملاحقته لهنّ، حتى نتفاجأ به مع عدد قليل من الأصدقاء تجمعهم الخمرة والعربدة، لتقدّم لنا السكرية أماكن جديدة للعربدة كبيت "جليلة" و"الخمارة" و"حانة النجمة" التي لجأ إليها ياسين تبعا لتدهور حالته المادية، ومن أصدقائه من قصدها جريا وراء سمعتها القوية بعد أن لم يعد للخمور النظيفة تأثيرها على العقول إلاّ ناذراً، فيتعاطون أردأ أنواع الخمور وأشدها مفعولاً وأرخصها ثمنا، فأصبحت أنيسة له لتذهب عنه الملل المسيطر عليه ليهرب من حياته الغريبة وقد قال عن الخمر أنّها " **قد انحطت نوعا و مذاقا في أيام الحرب ولكن نشوتها هي هي، وعند**

---

[1] ابن القيم الجوزية، **مصدر سابق الذكر**،ص 102.
[2] **السكرية** ، ص 225.
[3] انظر **المصدر نفسه**، ص 125.
[4] ابن قيم الجوزية ، **مرجع سابق الذكر**، ص 102.
[5] **السكرية** ، ص241.
[6] **المصدر نفسه** ، ص 245.
[7] ابن القيم الجوزية، **مرجع سابق الذكر**، ص 102.

الاستيقاظ صباحا يدق رأسك الصداع فتفتح عينيك بكماشة ثم تتجشأ كحولاً، غير أنّي أقول لكم إنّه في سبيل النشوة يهون أيّ شيء" [1] و" **الخمر لـــو علمـــتم روح الفروســـية، والمجاهـــد والسكران أخوان يا أولى الألباب**" [2] هكذا تجعل الخمرُ ياسين يهذي وهو سكران ينسى ويهرب ويسامح حتى أمّه التي عقّدت حياته وأتعسّته.

هكذا رأينا أن السُكر هو العزاء الوحيد لمثل عائشة وكمـــال وياسين، و لمغالطـــة الحيـــاة ومخادعتها، وإخفاء ما يُرادُ إخفاؤه عن طريقها، وإن كانت عائشة تتخذ القهوة والسجائر مُسْكِراً لها بدل الخمرة، وهي تختلف عنهما من حيث مفهوم السّكُر الذي يمتزج عندها بالسَـــكَرَة التـــي نعني بها الهمّ دون مصاحبة اللّذة في حين نجد دلالته ممزوجة بالسّكرة التي تعني غلبة اللّـــذة على الشباب.

وهكذا رأينا أيضا كيف فاجأتنا السكرية بحالات من الإحباط وقابلتنا بشخصيات تقهقـــرت إلى الأسوأ، والمتمثلة في مريم التي أصبحت تعمل بإحدى الحانات بعد اختفائها، وعايدة التـــي نزلت من عليائها بعد إفلاس عائلتها ثم موتها، وحليلة التي أصبحت متسولة. أمّا عـــن الســـيّد الشخصية المهيبة الوقورة المتشـــدّدة فقد سُكّر وحُبِسَ مع مرضه فتلاشت سلطته لنودّع بـــذلك سيطرته وجبروته حيث لم تترك السنين للسيّد من القوّة والعافية ما يسمح له بممارسة ســـلطته ولو في أدنى مستوياتها وأشكالها، فالسكرية عالم من الدلالات التي توحي إلى قيـــم أخلاقيـــة واجتماعية وإيديولوجية وسياسية (السكر ثلاثة: سكر الشباب وسكر المال وسكر السلطان).

بهذا استطاعت العنونة إذن أن تخلق اِهتمام واِنتظار لدى القارئ، والسماح له بالاقتنـــاع، والاهتمام بالسكرية–وهذا ينطبق على بين القصرين وقصر الشوق– كملفوظ، وخلـــق انتظـــار للبرهنة على مصداقية هذا الملفوظ. وبهذا تصبح "العنونة مجانسة أكيدة مفترضة بـــين الكاتـــب والقارئ، لأنّ العنوان (الروائي) يقنع القارئ بمطابقة الكاتب لذوقه ولرغباته" [3].

لقد اختار **نجيب محفوظ** عناوين أحياء قاهرية للإيهام بواقعية رواياته من جهة، ومن جهة ثانية لإبراز وظيفة المكان الروائي، من خلال الأحياء التي يتخذها تسمية لعناوينه والتي تصلح لذلك دون غيرها، وهي تجسّد بالفعل مكانا اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وأخلاقيا لنجدها تتصدّر الغلاف ثم لتحظى بمزيد من العناية من خلال وجودها أمكنة موصوفة داخل الرواية كما سنرى.

---

[1] **السكرية، ص** 333.

[2] **االمصدرالسابق**، ص334.

[3] جمال بوطيب ، **مرجع سابق الذكر**، ص196.

الفصل الأول

بنية أمكنة الثلاثية (دراسة تطبيقية)

المبحث الأول: الأماكن المغلقة (أماكن ثبات)

المبحث الثاني: الأماكن المفتوحة على الخارج (أماكن انتقال وحركة)

مدخل الفصل الأول

كان المكان ولا يزال المادة الأساسية التي انطلق من خلالها الناس في البناء مفاهيـــم ودلالات فكرية وثقافية أوجدها المجتمع. فيدخل المكان الملموس بدلالته المادية إلى عالم المعنويات "فالإنسان دائما يحاول أن يقرب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها في ملموسات واقرب هذه الملموسات هي الإحداثيات المكانية لان التفكير يخضع لعملية الترجمة، أي ترجمة المجردات إلى محسوسات"[1] فتصبح كثير من المعاني المكانية المحسوسة قابلة للتمطيط لتدل بعدها على قيم معنوية اجتماعية، اقتصادية وأخلاقية. وهذا ما أكده **لوتمان** في كتابه "بنية النص الفني"- علما أنه هو الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية- حين أكد أن لغة العلاقات الفضائية واحدة من أهم الوسائل الأساسية للتعبير عن الواقع ومفاهيم مثل(أعلى-أسفل)، و(يمين-يسار)، و(قريب-بعيد)، و(مفتوح-مغلق)، و(محدود-لا محدود) و(منفك- متصل) تشكل مادة لبناء نماذج ثقافية بعيدة عن المحتو الفضائي، فتتخذ معان جديدة تتمثل في(قيم-غير قيم)، و(حسن-سيئ) و(الأقارب-الأغراب)، و(السهل-الصعب)، و(زائل-خالد) فكل أداة تحول عالم المعطيات المحسوسة إلى نظام فهي نظام النمذجة الأولى.

ويرى **لوتمان** أن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة قد ساعدت الإنسان على مر مراحل تاريخية على إعطاء معنى للحياة التي تحيط به وهي تنطوي دائما على سمات فضائية [2] (أشرنا في الجزء النظري أن لوتمان هو الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبـــات المكانية " Polarités Spatiales " في كتابه بنية النص الفني).

لقد لاقى التقاطب اهتماما كبيرا من قبل الدارسين الذين عملوا به عند دراستهم للفضاء الروائي. نظرا لنجاحه كمفهوم نظريا أولا، ولنجاحه كتقنية تطبيقه ثانيا تلاءمت وطبيعة النص الروائي ـــالشعري، ولقد أثبت الدارسون انه يمكن العثور على مجموعة من التقاطبات الفرعية الأخرى التي تأتي على شكل ثنائيات ضدية تملأ الفضاء الروائي، ويعود الفضل إلى **لوتمان** في وضع المفهوم الأساسي للتقاطب عندما ربطه بالممارسة النقدية التطبيقية على هذا الأساس تم تقسيمنا للفضاء الروائي داخل الرواية، انطلاقا من مفهوم التقاطب الذي أوجدته الشعرية الحديثة والذي يمثلها **لوتمان** و**باشلار** و**يسجربر** و**ميتران**.

وأثناء استكشافنا الطريق إلى العالم الروائي الذي صنعه نجيب محفوظ، صادفتنا القاهرة المكان المركزي الذي تنحصر فيه جميع أمكنة الثلاثية باستثناء الزيارة الوحيدة لمنطقة الأهرام بالجيزة، ومبدئيا يمكن القول أن أمكنة الرواية حضرية خالصة.

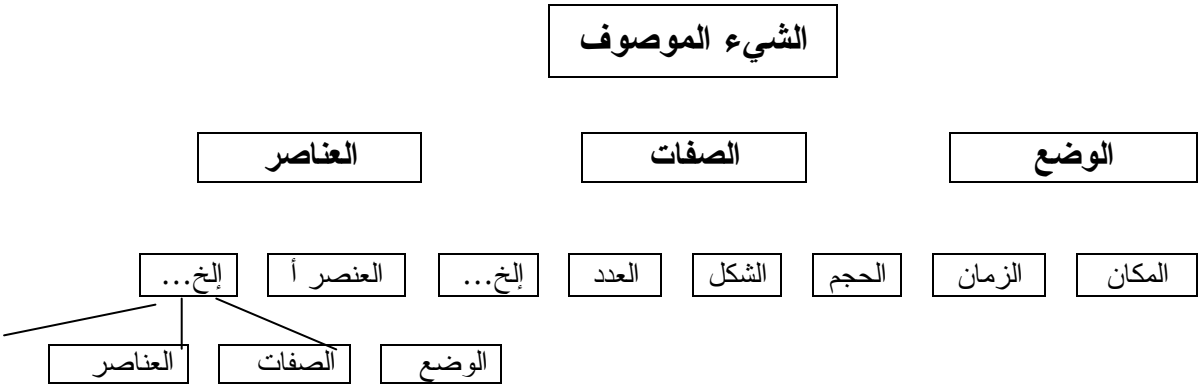
وقد آثرنا استخدام مصطلح المكان في هذا الفصل حتى لا نقع في الخلط أوالتناقض الذي تحدثنا عنه في الجزء النظري، وتجنبا لاستخدام مصطلح الفضاء الواسع، لأننا هنا سنحاول رسم البنية المكانية لا الفضائية، أي سنتعامل مع المكان مفصولا غير منفصل عن العناصر الروائية الأخرى. وعندما نُوحِّد كل هذه الأمكنة ستشكل فضاء روائيا خاصا بالثلاثية دون غيرها، ومع ذلك سنستخدم مصطلح الفضاء كلما بدا لنا الأنسب، أي عندما نربط المكان بالشخصية أوالزمن

---

[1] يوري لوتمان، **مشكلة المكان الفني (جماليات المكان)**، ترجمة و تقديم : سيزا قاسم، عيون المقالات،الدارالبيضاء، المغرب،ط2،1988،ص 65.

[2]-Voir : Iouri lotman,p311

فسنشكل الفضاء ذاته الذي نشير إليه لكن مادمنا سنتطرق لدراسة الأمكنة من خلال تقنية الوصف لنرى كيف اشتغل الوصف؟ سنعتمد شجرة الوصف لريكاردو لأنها الطريقة الأنسب لمعرفة المكان وما يحدده وما يملؤه. وفيما يلي مخطط الشجرة كما وصفها ريكاردو[1]:



إلخ ...

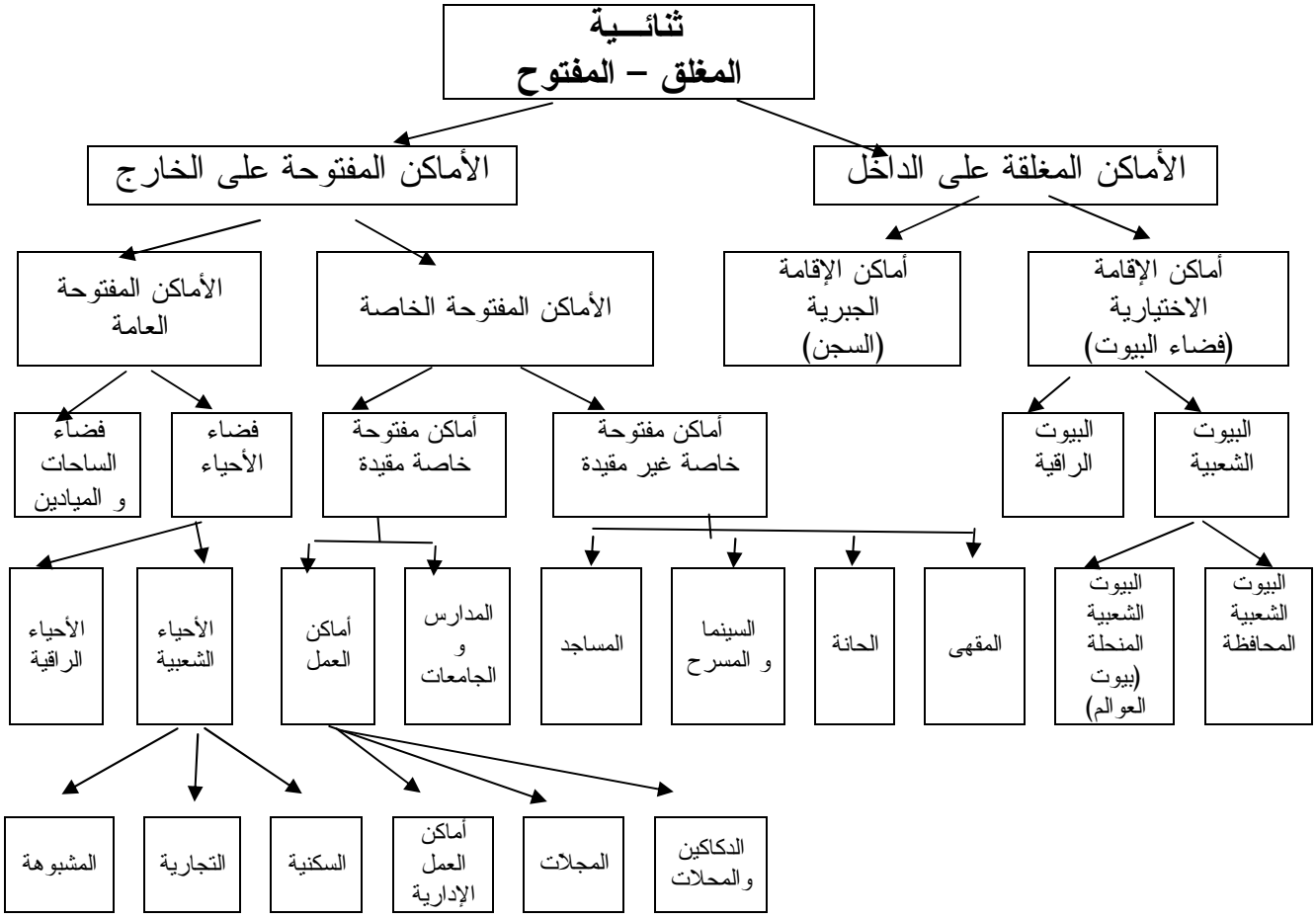
لقد وضع **ريكاردو** هذه التقنية لتتبع درجة الوصف والإلمام بكل الصفات المسندة إلى الشيء الأساسي الموصوف "L'objet" والذي قد يكون مكانا أوشخصا أوشيئا...والذي تسير وفقه عملية التفريع الشجري للشيء أوعملية التشجّر أوالشجرانية والتي تحدد شساعتها ودرجة تفريعها "L'arborécence" –أي درجة الوصف– عدد عناصرها الجزئية "Les éléments secondaires" ونسبة الصفات المسندة إليها، ونقصد بالوضع "La situation" وضعية الشيء من حيث مكانه وزمانه أثناء الوصف، أما الصفات "Les qualités" المسندة فتختلف حسب الموصوفات التي يختارها الراوي الواصف كحجم الشيء وشكله وعدده ولونه وقياسه...وإذا كان الشيء الرئيسي الموصوف مكون من عناصر ثانوية (خارجية وداخلية) فتحدد في الشجرة الوصفية لاحقا، وإذا كانت هذه العناصر الثانوية موصوفة أيضا فستمتد شجرة الوصف وتتفرع إلى شجرة وصفية ثانوية تحمل العناصر ذاتها الأولية وما طبق على الشيء الرئيسي ينطبق على العنصر الفرعي (الوضع–الصفات–العناصر) وهكذا إلى أن يصل الوصف إلى نقطة النهاية فتنتهي حركة الوصف معه[*]

لقد حققت الثلاثية ما يسمى ببوليفونية الأمكنة، انطلاقا من خلقها لمجموعة من العلاقات المكانية والتي شكلت بدورها فضاء روائيا متماسكا ضمن سلسلة من الثنائيات الضدية، وساعد هذا على اعتماد التقاطب من خلال تمييزنا بين نوعين من الأماكن هما الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة ، فيكون هذا التقاطب من خلال ثنائية(المغلوق–المفتوح) بمثابة الأرضية التي ننطلق منها لتأسيس باقي التقاطبات أوالثنائيات الفرعية التي تنشا عن التقاطب الأصلي أوالرئيسي الأول، والتي تعتبر امتدادا سببيا له،

(1) Jean Ricardou, **Le nouveau roman**, 4ème édition du seuil, 1973,p 127.
(*)Voir Jean Ricardou, p 124-125.

وقد فرعناها كما يوضح ذلك الجدول الموالي:

جدول خاص بالتقاطب الأصلي لأمكنة الثلاثية



فسنحاول رسم البنية المكانية للثلاثية من خلال حصر كل الأمكنة ضمن التقاطبات التي ذكرناها، تم محاولة دراستها لإظهار مميزاتها انطلاقا من تتبع حركة الوصف داخلها مركزين بذلك على الرؤية وان كان مفهوم الرؤية يقترن عادة بالأبصار، إذ تمثل العين " نقطة البدء في الاتصال بالفضاءات، تتحرك العين أولا قبل أن تلتحق بها الحواس الأخرى"[1] إلا انه في حقيقة الأمر يتسع ليشمل باقي الحواس الأخرى(السمع،الشم،اللمس،الذوق) وباقي أنواع الإدراك بما فيها الفكر فالرؤية كما يحددها البعض هي عملية المعرفة أو الإدراك بواسطة الفكر والحواس"[2].

ولا بد أن نوضح أمرين هامين يمثلان عنصر الرؤية "La Vision" و هما:
_ **المرصد :** "le Foyer de Vision" مركز الإبصار أو الموضع الذي يتم منه النظر أوبمعنى آخر موضع الصورة (موضع الرائي) مع اختلاف مستويات النص.

---

[1] حسن نجمي ، **مرجع سابق الذكر**، ص 109.
[2] الصادق قسومة ، **مرجع سابق الذكر** ، ص 155.

ـ البوأرة : "La Focalisation " وهي تعديل مقدار النظر، ونعني بها جمع الأشعة وتوجيهها متضامنة و جهة معينة، فان كان المرصد بمثابة موضع آلة التصوير، فالبوأرة هي ضبط فتحة الضوء وتحديد العدسة المناسبة، والبوأرة ليست الرؤية ذاتها إنما هي عملية انتقاء العدسة والفتحة لتوجيه الرؤية[1].

ولقد أشارت **يمنى العيد** إلى مقولة "هيئة القص" التي تعادل عند بعض النقاد "زاوية الرؤية" والتي تستعمل عادة بدل "هيئة القص"، وسبب ذلك أنّ الموضع أوالمكان الذي يقف فيه الراوي ليرى منه إلى ما يرى، أو ليقيم المسافة بينه وبين مروّيه، إنما تحدده الزاوية التي منها ينفتح شعاع النظر باتجاه المرئي، هكذا وفي حدود المساحة التي يرسمها شعاع النظر، بانفتاحه عليها، ترى الغير إلى ما ترى بذلك يتحدد فضاء المرئي، أو مجال عالم القصّ كما تتحّد العناصر المكوّنة له" [2].

ولقد برعت **يمنى العيد** في فصلها بين زاوية الرؤية كمقولة ومصطلح الموقع، لتفادي الالتباس نظرا للتداخل الموجود بينهما، وركزت على الفارق المفهومي، الذي يجد أساسه في منطلقين مختلفين في نظرة كل منهما إلى النص الأدبي:
الأول هو المنطلق الشكلي في عزله المفهومي للنّص الأدبي.
والثاني هو المنطلق الواقعي في تثبيته المفهومي للعلاقة بين الأدبي والمرجعي ومحاولتهما عبر بحث مستمر ومتطوّر، قراءة المرجعي في حضوره كشكل أدبي مميّز[3].

نريد هنا أن نضع إطارا خاصا بالرؤية ثم نربطها بالمفاهيم الأخرى حتى يسهل تحليل أمكنة الثلاثية وفق التقاطب الرئيسي لها والمتمثل في ثنائية المغلق–المفتوح، حيث تجمع هذه الثنائية الرئيسية بين ضدين: المغلق والمفتوح، ونعني بالمغلق كل الأماكن التي تتميز بالانغلاق نحو الأنا أو نحو الداخل وهي كلها أماكن الثبات والإقامة التي يفصلها الحدّ عن الأماكن المفتوحة على الغير، والتي تمثل أماكن انتقال وعبور مفتوحة نحو الخارج اللامحدودة والفاقدة لميزة الانغلاق والتي لا نجد لها حدًا سوى الحدّ الذي يفصلها عن الأماكن المغلقة فيصبح حدّها كل مكان مغلق غير قابل للإختراق.أي تقف ميزتها أين تنتهي أوتنعدم، فتحلّ محلّها الأخرى ولا يتضح الحديث عن هذا الحدّ هنا دون أن نُعرّج إلى الرؤية التي حدّدها لها **لوتمان**، حيث يمثل كما يراه ميزة طيبولوجية هامة وفق مبدأ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق "L'impénétrabilité"[(*)] فالنص لا يشكل كلاّ متناغما متجانسا، ولكنه ينقسم إلى أحياز تفصل بينها حدود[4].

---

[1] **المرجع نفسه**، ص 156–157.
[2] انظر يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط2، بيروت: دار الفارابي، 1992، ص 111
[3] انظر **المرجع نفسه**، ص 112، 113

[(*)] Iouri Lotman, p 321

[4] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، **مرجع سابق الذكر**،ص 66

المبحث الأول: الأماكن المغلقة (أماكن ثبات)

I-أماكن الإقامة الاختيارية (البيوت):

يشكل فضاء البيوت الحضور الأكبر في روايات **نجيب محفوظ**، وعلى التحديد في الثلاثية. فبلغة الإحصاء عدد البيوت اثنا عشر بيتاً بما فيها بيوت العوالم والعوامة والبيوت الراقية، إذ تشكل جميعها مكان ثبات وإقامة و"مكان الألفة ومركز تكييف الخيال" [1] سواء أكانت البيوت الشعبية أو ما يقابلها من البيوت الراقية. وسنتعرض إليها حسب ظهورها في الرواية وسنعمل في هذا الجزء على تتبع الوصف في جميع مستوياته من خلال رصد حركته ونظامه وتحديد التفاوت الكميّ بين الأجزاء الموصوفة، وسنجمع بين الصّفات والموصوفات التي تشغل المكان، ونجسّم أهمها في رسم شجري معتمدين في ذلك على شجرة الوصف لريكاردو حتى نبين جميع جوانب الموصوفات وما أسند إليها من صفات.

1.I -البيوت الشعبية:

تتفرع هذه البيوت إلى بيوت محافظة وأخرى منحلة.

1.1.I- البيوت المحافظة:

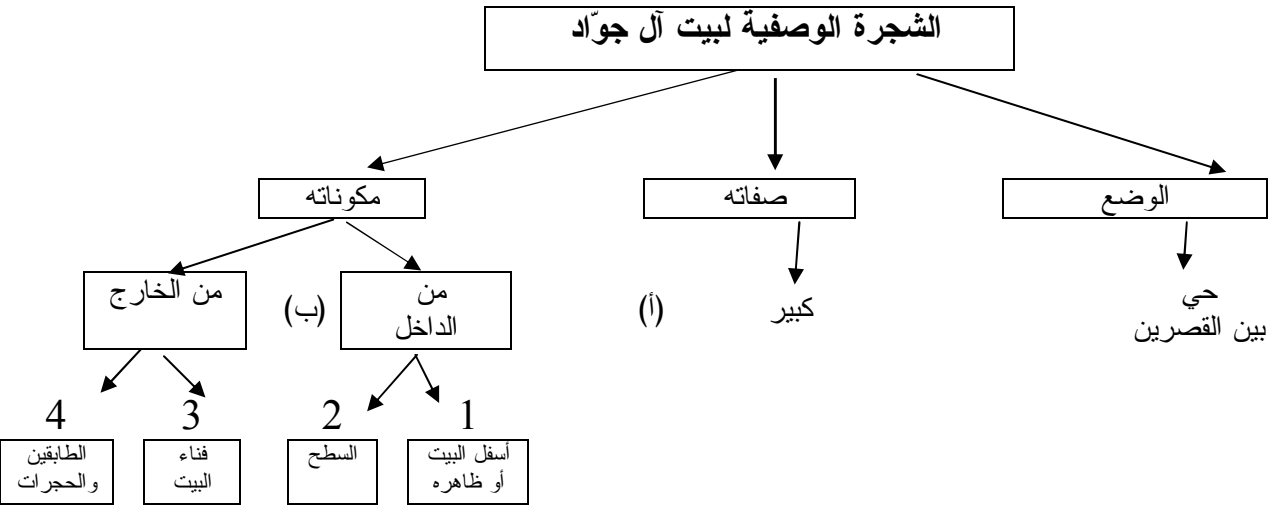
1.1.1.I- بيت السيّد عبد الجواد :

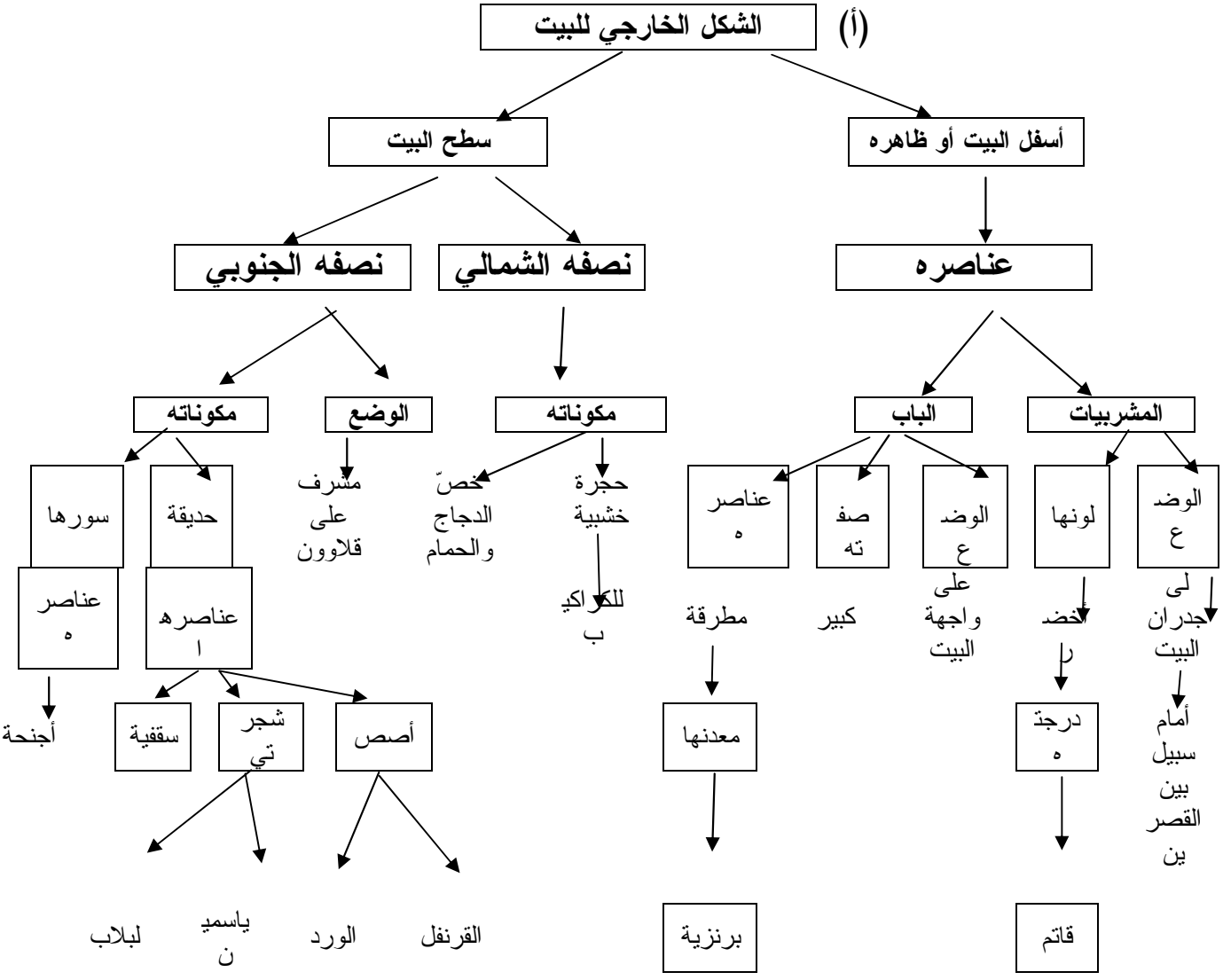
إنّه المكان الرئيسي للرواية، وهو أول البيوت وأكثرها حضورًا داخلها، وقد قدم لنا **نجيب محفوظ** صورة كاملة للبيت من الخارج والداخل وذلك من خلال صورٍ مجزّءة لم يتم وصفه دفعة واحدة بل الصورة المستنتجة لهذا البيت هي صورة مركبة من مقاطع سردية وصفية في كل مرّة يتم إلحاق مقطع وصفي بالبيت حتى نتحصل على صورته النهائية من الداخل ومن الخارج، كما يقول **جيرار برنس:** "يحتل المكان دوراً بارزاً في النص السردي، ويشغل حيزاً ثانويا فيه، إذ قد يكون حركيا فعالاً، أوثابتاً سكونياً، وقد يكون متناسقاً أوغير متناسق، واضح المعالم أوغامضها، مقدماً بشكل عفوي غير مترقب، أوتتناثر جزيئاته عبر مساحة النص"[2] وبعد جمع كل المقاطع الوصفية للبيت والتي جسمناها ضمن شجرة وصفية كما سبق الذكر، لنشكل شجرة وصفية أساسية وعامة للبيت ككل، وقد تجاوزت تلك المقاطع الوصفية للبيت الخمسين سطراً في مجملها. وقد مثلنا شكل البيت من خلال شجرة وصفية رئيسية،تليها شجرتان وصفيتان تمثلان الشكل الخارجي (أ) والداخلي للبيت (ب).

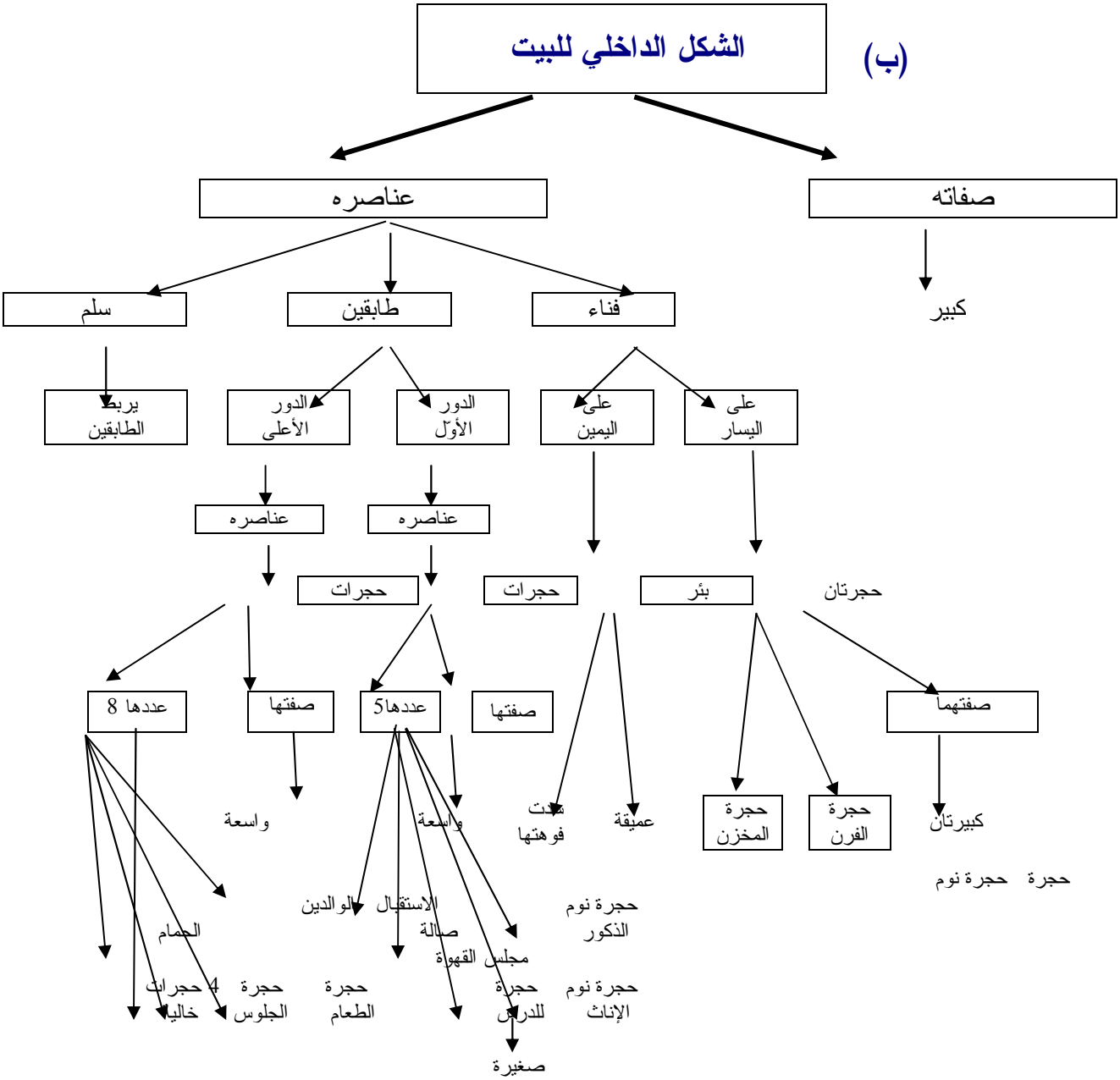
---

[1] غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة:غالب هلسة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1987، ص 9

[2] محمد جبريل، **مصر المكان– دراسة في القصة والرواية**–، المجلس الأعلى للثقافة، جمهورية مصر العربية، 2000، ص87


الشجرة الوصفية لبيت آل جوّاد
الوضع
صفاته
مكوناته
حي
بين القصرين
(أ)
كبير
(ب)
من الداخل
من الخارج
1
2
3
4
أسفل البيت أو ظاهره
السطح
فناء البيت
الطابقين والحجرات


(أ) الشكل الخارجي للبيت
أسفل البيت أو ظاهره
سطح البيت
عناصره
نصفه الشمالي
نصفه الجنوبي
المشربيات
الباب
مكوناته
الوضع
مكوناته
الوضع
لونها
صفته
عناصره
الوضع
على واجهة البيت
كبير
مطرقة
معدنها
برنزية
درجته
قاتم
أخضر
الوضع
على جدران البيت
أمام سبيل بين القصرين
حجرة خشبية
للكواكيب
حصّ الدجاج والحمام
مشرف على قلاوون
حديقة
سورها
عناصره
عناصره
أجنحة
سقفية
شجرتي
أصص
القرنفل
الورد
ياسمين
لبلاب


الشكل الداخلي للبيت
(ب)
عناصره
صفاته
كبير
سلم
طابقين
فناء
يربط الطابقين
الدور الأعلى
الدور الأول
على اليمين
على اليسار
عناصره
عناصره
حجرات
حجرات
بئر
حجرتان
عددها 8
صفتها
عددها5
صفتها
صفتهما
واسعة
واسعة
عميقة
كبيرتان
حجرة نوم
حجرة نوم الذكور
الوالدين
الاستقبال
الحمام
صالة
مجلس القهوة
حجرة نوم الإناث
حجرة الجلوس
حجرة الطعام
حجرة للدراسة
صغيرة

لقد جرت العادة أن يُطلق على البيت في الأحياء الشعبية –خاصة– اسم مالكه أومستأجره. كما هو الحال لبيت السيد عبد الجواد، والذي يمثّل مكاناً مركزيّاً هاماً في الثلاثية يشدُّ مكونات الخطاب الروائي، فهو نقطة انطلاق وعودة لشخصياته أو لساكنيه فهم يغادرونه ليعودوا إليه في كلّ مرّة، فضلاً عن ذلك فقد شكّل البيت افتتاحية الرواية للحديث عن شخوصها. ولقد تشكّلت و تركبت صورة بيت السيد أحمد عبد الجواد من خلال الصور السرديّة الوصفية المتناثرة عبر مساحة النص الروائي والمتميزة بتعدّد رؤياتها وإختلاف زواياها من خلال حركة الوصف التي اتخذت من فضاء البيت موضوعا لها، فجزّأته وقدّمته على دفعات. فالصورة العامة لبيت السيد عبد الجواد هي:

" **الفناء الترب والبئر العميقة والطابقين والحجرات الواسعة العالية الأسقف والسطح الذي يطل على المآذن وأسطح العمارات المجاورة والمشربيات التي تطل على شارعي النحاسين شمالاً وبين القصرين جنوباً**"[1] .

وإذا كان البيت هو" الكون الأول للإنسان أو عالم الانسان الأوّل"[2] فقد يضطر الإنسان لاستبداله أو لمغادرته كما هو حال ياسين، والأم وابنتيها اللاتي يغادرن بيت الطفولة كما يسميه **باشلار** "جذر المكان"[3]إلى بيوت أخرى عند زواجهنّ. ومع ذلك يبقى من الضروري الاحتفاظ بالبيت كملكٍ أو امتلاك. وإن اقتضت الضرورة مغادرته فلا بد من بيت بديل. ولا يفوتنا هنا أن نستدّل بالنصيحة التراثية الدّالة على أهمية المسكن للإنسان المصري" ليكن أوّل ما تبتاع و آخر ما تبيع"[4].فكل ركن من البيت يشكّل جزءًا من حياة ساكنيه، وسنبدأ بمشكّلات البيت من الداخل بداية بالحجرات حسب ورودها في الرواية. ونشير إلى اهتمام **نجيب محفوظ** بالمكان العائلي و تفاصيله، مع العلم أنّه لم يتناول الحجرات جميعها بالوصف بل اكتفى بما يلي:

1– **حجرة النوم :**

تعتبر حجرة النوم أكثر الأماكن خصوصية وامتلاكا للفرد فهي تمثل ما هو عندي طبقا لتقسيم **أ.مول** و **إ. رومير**[5] وهي أيضا تمزج بين الانغلاق على الأنا والحرية الفردية لصاحبها والضرورية في الاحتفاظ بأسراره الخاصّة بعيدًا عن أعين الآخرين، ولهذا هي الحجرة الأساسية والضرورية في البيت كلّه. وقد كانت حجرة النوم أوّل جزئية من جزئيات البيت التي يقدمها **نجيب محفوظ** من خلال رؤيته لها ليلاً، و قد ساعد على ايضاح الرؤية المصباح الذي تحمله أمينة. وقد وضعته على خوان، فبدأ بوصفها من الإجمال إلى التفصيل،حيث وضعنا أمام غرفة مربعة الشكل، واسعة الحجم، ليصفها عموديا أي نحو الأعلى بداية بالجدران العالية والتي تحملنا إلى ما يوجد فوقها وهو السقف الذي جعل له الراوي مشكلات وهي الأعمدة الأفقية المتوازية الشكل، والتي تتناسب وشكل الحجرة المربع ، بعدها ينتقل التبئير إلى التفصيل في محتويات الحجرة وقد وصفها باستخدامه فعل لاحت، فوظّف الفعل "لاحت" إلى جانب الفعل الأوّل "بدت" كأنّ الغرفة هي الفاعل بيد أنّ عين الراوي هي الفاعلة الرائية بواسطة الضوء الذي يبدو من الفعلين أنّه خافت فهي بشكل عام كريمة الأثاث، ومن الملاحظ أن كل الموصوفات أتبعت بصفة واحدة فبساطها شيرازي، وفراشها كبير مُشكّل من أربع أعمدة نحاسية، والصوان ضخم والكنبة

---

[1] **بين القصرين**،ج 1، ص8.
[2] غاستون باشلار، **مرجع سابق الذكر** ،ص 36_38
[3] **المرجع نفسه** ،ص 11.
[4] محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**، ، ص27.
[5] يوري لوتمان، **مرجع سابق**، ص 25

طويلة ومُغطاة بسجاد صغير المقطع مختلف النقوش والألوان وإن كانت **سيزا قاسم** ترى أن كلمة النقوش خاصة بالمعدن[1].

قدّم لنا **نجيب محفوظ** وصفا مجرداً من الإنسان أي مكانا سكونيا نسبيّاً مجملاً، وهناك تفاصيل أخرى قد ألحقت بالغرفة في مواطن أخرى. ونضيف هنا أنّ " صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها" [2]، وقد كشف **نجيب محفوظ** في رؤية أخرى عن بعض أثاث هذا المكان انطلاقا من تتبع حركة الشخصيات وتعاملها مع الأشياء كالخوان- المصباح-شباك السرير-الوسادة-السرير- الشلتة -الكنبة..، كما صوّر لنا السجادة الفارسية التي كان ينظر إليها فهمي حينما دخل حجرة أبيه ليكلمه: "**كانت عيناه مثبتتين على بعض الصور الغريبة المنقوشة على السجادة الفارسية دون أن ترايا شيئا، وكأن تلك النقوش انطبعت بإدامة النظر على صفحة عقله**" [3]. وفي موضع آخر ندرك أن للسرير شباك وشلتة، ومن الملاحظ أنّ الرؤية هنا مصدرها الإبصار تخاطب العين قبل الحواس الأخرى.

وتبقى للحجرة دلالتها الخاصة بها باعتبارها أهم حجرة-كما سبق- في البيت، ومع أنّها حجرة النوم إلا أن النوم أقل ما يمارس فيها، فهي ليست بالنسبة للسيد سوى مكان لقضاء قسطه من النوم وتغيير ملابسه، فالسيد ينام سويعات معدودة، أمّا أمينة فنجدها تغفو ساعة وتأرق أخرى. فهذه الحجرة تحمل دلالات مكثّفة أكثر ما يحمله أي مكان سواه، وأهمها هي حفظها لأسرار صاحبها. ووظيفة هذه الحجرة لا تقتصر في كونها مكانا للراحة والنوم والهدوء فحسب، بل تتعداه إلى حمل الكثير من الذكريات ومعاودتها عند الجلوس فيها جانبا مثلما هو حال أمينة التي تنتظر فيها السيد كلّ ليلة وجعلها هذا الوضع تستأنس عالماً من الأطياف والأحلام ودنيا الحي ليلاً، وعند عودة السيد تقابلنا الحجرة بالصورة الحقيقية الدقيقة لطبيعة علاقة السيد مع أمينة، وأهم الدلالات التي ارتبطت بهذه الحجرة هي خصوصيتها التي جعلتها تنفرد باحتضان السيد عند مرضه وعجزه، ثمّ هي المكان الوحيد الذي ضمّ موت السيد وأمينة،(وإن كانت الحجرة -المقصود بها أثاثها- قد تحولت عند مرض السيد إلى الدور الأول).

2 - حجرة الطعام:

نجد أنفسنا في هذه الحجرة المقترنة بغريزة الأكل، أمام عرض فقير يكاد يخلو من الموصوفات، أمّا الصفات المسندة إليها فهي منعدمة وعادة ما تؤدي صور كهذه إلى اختلال ظاهر في الصورة الكلية للحجرة . فقد اكتفى الراوي من خلال صورة وصفية بإسقاط الضوء على السماط فقط، وتضييق البوأرة عليه وترك بقية العناصر في الظّل، لا لشيء إلا أنّ السماط والشلت المصفوفة حوله بمثابة همزة وصل بين أفراد الأسرة ومختلف الأطعمة المعروضة عليه. وفوق ذلك سيّد الموقف الأوّل.

---

[1] سيزا قاسم، **مرجع سابق الذكر**، ص 93

[2] حميد لحمداني، **مرجع سابق الذكر**، ص 63

[3] **بين القصرين**،ج 2، ص 214

وإن كان الوصف الكلي للحجرة لم يتعدّ الدرجة الأولى ولم يتجاوز السطر الواحد إذ لا نعرف شيئاً عن حجم الحجرة وشكلها ومحتوياتها إلا أن اقتراب عدسة الرؤية من السماط لأخذ صورة مكبّرة ومدققة ووحيدة له جعل شجرة الوصف الجزئية تصل إلى الدرجة السادسة.إذ نجد على السماط صينية من معدن النحاس لامعة، يتوسطها طبق حجمه كبير وشكله بيضاوي وُصف بامتلائه بالمدمس المقلي والسمن والبيض، ثم يقفز التبئير إلى أحد طرفي الصينية أين تراكمت الأرغفة الساخنة، ثم الطرف الآخر حيث صفّت أطباق ذات أحجام صغيرة ستنتج من محتوياتها أنها خمسة أطباق من: الجبن، والليمون والفلفل المخللين، والشّطة، والملح والفلفل الأسود.
ولما كان الشرب ضروريا أمام أصناف كل هذه الأطعمة فقد وضعت جانبا قلّة فوق خوان وهو الشيء الوحيد في الغرفة الذي أشار إليه الراوي عدا السماط.

لقد سمحت لنا هذه الحجرة التعرف والإطلاع على نوعية الأطعمة المقدّمة وهي إشارة إلى المستوى الإجتماعي والمادي إذ تبدو أسرة ميسورة الحال من الدرجة الثانية، كما أتاحت لنا هذه الصورة الوصفية التعرف على طريقة الجلوس عند الأكل فـ" بينما يعتاد الأوروبي على سلوك وتصرفات ترتبط بمقاعد وكراسي وطاولات وما إلى ذلك، تتمحور طريقة الرّيفي في مصر من جلوس ووقوف واستلقاء حول البساط أوالوسائد المفروشة على الأرض" [1]. وليس أمام الذكور سوى الجلوس بأدب في حضرة السيّد، والانهماك في تناول الأطعمة في هدوء، أمّا الأمّ فيبدو هنا نشاطها وحرصها على خدمتهم وهي واقفة جانبا إلى أن يأتي دور الإناث بالجلوس حول المائدة. ومع أنّ حجرة الطعام مكان خاص للأكل إلاّ أنّها لم تحظ بمجلس القهوة الذي يعتبر أقرب إلى طبيعتها حيث خصصت له حجرة ثانية وهي حجرة مجلس القهوة.

3-حجرة مجلس القهوة :

أختيرت هذه الحجرة بالدور الأوّل في البيت وهي النقطة التي انطلق منها الراوي ليصفها، حيث جاء وصفها صريحا مقترناً بالحضور الزمني المتمثل في وقت قبيل المغيب، والحضور الإنساني المتمثل في معظم أفراد الأسرة، وبما أن الرؤية خارجية سَهُلَ اِنتقال الذات المدركة من الخارج إلى الداخل إذ كان أوّل ما عيّنه الراوي بعد الدور هو موقع الصّالة- والصّالة كلمة دخيلة وهي ترجمة لكلمة "Salle"- المتوسط بين أربع حجرات: حجرتي نوم الإخوة إناثا وذكورا، وحجرة الاستقبال وأخرى رابعة صغيرة أعدّت للدرس، ثمّ يتغيّر المرصد نحو الداخل ليتناول التبئير مدارات محدّدة، فيأتي وصف الصورة من الأسفل إلى الأعلى، بداية بالأرضية التي فرشّت بالحضر الملونة ثم ينتقل إلى الأركان التي لها كنبات مشكلة من مساند ووسائد، لينتقل بعدها نحو الأعلى إلى السقف ليركز على الفانوس الكبير المتدلي منه والذي يشعله مصباح غازي في مثل حجمه[*].

---

[1] مصباح أحمد الصمد، مصر والولادة الثانية الرحلة في كتابات ميشال بوتور، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد 17، العدد 2، يونيو أغسطس، 1986، ص 269

[*]- ملاحظة: إستعمل نجيب محفوظ فانوس والمتعارف عليه أن الفانوس مصباح يحمل في اليد والأصوب هو النجفة أو الثريّة وتبقى هذه ميزة من مميزات الكتابة عند نجيب محفوظ.

ثم يعود إلى المزج بين الحضور الإنساني والمكاني لأنّ خصوصية الحجرة تستدعي ذلك حتى يكتمل، فلا يمكن للراوي أن يغفل عنصرين هامين وهما: أفراد العائلة الذين يمثلون هذا الوجود الإنساني، وثانيهما: مشروب القهوة ومعدّاته أي الوجود المادي ليشكلان معا مجلس القهوة الذي خصصّت لأجله هذه الصالة وأطلق عليها اسم حجرة مجلس القهوة.

ومن الواضح أن الأم هي العنصرالمحرّك-إن صحّ التعبير-لهذا المجلس، وقد شاء الراوي يبدأ الصورة بها بتركيز البوأرة وسطا من خلال الكنبة الواسطة التي تجلس عليها الأم، مبرزاً المدفأة التي تحملها بين يديها وهذه المدفأة ضرورية لإعداد مشروب القهوة، وهذا دليل على أنّ القهوة تحضّر في هذه الحجرة وأثناء المجلس وليس في حجرة الفرن، حيث دفنت كنجة القهوة حتى النصف في جمرتها التي يعلوها الرماد، وينتقل يمينا إلى خوان وضعت عليه صينية صفراء صفت عليها الفناجين والأبناء جالسين حِيالها.

وإذا عُدنا إلى دلالة هذه الحجرة فسنجدها متميّزة عن باقي الحجرات لأنّها المكان الوحيد الذي يلم شمل الأسرة -دون الأب- في إطار روابط حميمية حول فنجان القهوة، أين يتم تبادل مختلف الأحاديث عن الناس وأحوالهم والزواج وتابعاتِه، فهذا الركن يترك أصحابه يعبّرون عن ما يشغلهم دون حرج في غياب سلطة الأب لتبقى لهذا المكان جاذبيته الخاصة به. مما جعل جوّ حجرة مجلس القهوة المليء بالابتهاج والمرح، مناقضا تماما لحجرة الطعام وجوّها الذي يسوده الالتزام والانصياع.

4-فناء البيت :

يمثل فناء البيت قطعة من الفضاء فهو مفتوح و يسمح بدخول الضوء والهواء ورؤية السماء، والفناء المكان المحبوب الذي يهرع إليه الغلمان من جميع البيوت المجاورة بعد خروجهم من المدارس للّعب، وقد اكتفى الراوي بنعته بالاتساع لخلوه من الأشياء، وينتقل تدريجيا وفق منظور جانبي ومن رؤية خارجية من أقصاه إلى أدناه، ليصف:

1.4 /البئـــر:

حيث يوجد البئر في أقصى الفناء إلى اليمين، والبئر من الموّرثات الهامة لكل عائلة كونه منبع حي لإمداد البيت بالمياه العذبة، إلا أن هذه الوظيفة الحيّة منعدمة هنا،كما يصفها الراوي بأنها مجرد مكان لتخويف الصبية من الاقتراب إليها لامتلائها بالأشباح، فتوقفت صلاحيتها نهائيا إذ "سدت فوهتها بعارض خشبي خوفا على الأطفال الصغار منذ أن دَبّت أقدامهم على الأرض"[1] ثم بقيت على ذلك الحال حيث عوّضت بشكل نهائي بإدخال مواسير المياه وأصبحت تسمى بالبئر القديمة.إلاّ أن بقاءها مهجورة أضاف إليها دلالة عميقة تجعل من بعدها انعزالها وعدم الاقتراب إليها مكانا للاحتواء وحفظ الأسرار، و فضاء لعالم بعيد مشحونا بالرمز، فكان أوّل ما فكّر فيه كمال يوم تلقى صدمة إعلان خطوبة عايدة، هو البئر القديمة التي يفرغ فيها حزنه وألمه...

"حيث يباح الألم و الهذيان و الدموع دون زراية زار أو لومة لائم،و ثمّة البئر القديمة أزح عن فوهتها العطاء وأصرخ فيها مخاطبا الشياطين ومناجيا الدموع المتجمّعة في جوف الأرض من أعين المحزونين..." [2]

---

[1] **بين القصرين**، ج1، ص 20.

[2] **قصر الشوق** ،ج1، ص 29

وإذا انتقلنا إلى أقصى اليسار أي الجهة المقابلة للبئر على كتب من مدخل الحريم حيث ينتقل التبئير إلى هذا الركن لتحديد حجرتين كبيرتين وهما حجرة الفرن والمخزن الذي اكتفى بذكره دون وصفه.

4-2/حجرة الفرن:

أو ما تعرف بالمطبخ، وهي حجرة كبيرة تمتاز رغم عزلتها عن باقي الحجرات باحتضانها للحظات الفرح والابتهاج وذلك لِمَا تتزين به من مباهج المواسم وأفراح الحياة عند حلولها، كمختلف ألوان الأطعمة الشهيّة "كخشاف رمضان وقطائفه، وكعك عيد الفطر وفطائره، إلى جانب خروف عيد الأضحى الذي يدلّل هناك ويسمن ثم يذبح"[1].

إلا أن الراوي لم يهتم بوصف الحجرة قدر اهتمامه بأهم عنصر موجود فيها وهو عين الفرن، وهي سبب عزل الحجرة عن بقية البيت. فقد وصفها الراوي بأنها عين مقوسّة "**يلوح في أعماقها وهج النار كجذوة السرور المشتعلة في السرائر وكأنّها زينة العيد**" [2]، فقد أتى الوصف وفق صورة بلاغية تمثلت في تشبيه مخاطبة لثلاث مجالات حسّية، وهي البصر واللمس والحسّ، حيث تُبنى صورة عين الفرن من خلال شكلها المقوسّ، ولون نارها المتحركة الشبيهة بالجذوة وهي الجمرة الملتهبة الشديدة الاحمرار، إلى جانب درجة حرارتها المرتفعة.وتستوقفنا هذه الصورة إلى تقنية التناقض التي وظّفها الراوي من خلال:

الفرن (رمز النار) ≠ والبئر (رمز الماء)

ناهيك عن موضعيهما المتقابلين يميناً ويساراً.

كما قابل الراوي جزئيا في الحجرة نفسها بين شيئين أساسين آخرين وهما الوقود في الركن الأيمن، والكانون في الركن الأيسر، فالوقود كما حدّده من فحم وحطب وهو الساكن الذي يحرّك عين الفرن والكانون بإضرام النار، أمّا الكانون فهو دائم الحركة كما أنسنه الراوي وكما أراد أن يُرِيَهُ لنا " **ينام أو يزغرد بألسنة اللّهب**" [3]، فهو يشارك الفرن في إنضاج الأكل، وهو في الركن المقابل يشارك أيضا مكان أواني المطبخ التي تعلوه من رفوف الحلل والأطباق والصينية النحاسية،...كما وصفها **نجيب محفوظ** سريعاً.

فإلى جانب ما تحمله حجرة الفرن من أجواء الفرح والابتهاج فهي تنفرد أيضا بدلالتها الخاصة باعتبارها ركنا حيّا من خلال النار المشتعلة باستمرار،فهي أيضا ركن ينبض كلّ يوم صباحاً بدقات العجين المتتابعة كدويّ الطبل على يدي أم حنفي، لإمداد أهل البيت بالأرغفة الساخنة يوميّاً وفي ساعة مبكرة، إضافة إلى ما يحضرّ فيها من أطعمة عند الفطور والغذاء والعشاء، ويمكننا أن نعلّق هنا أنّ هذه الحجرة يطلق عليها "حجرة المعاش" كما هي بالفعل دالة على العِيش الذي يستلزم زاداً يومياً والعِيش هو الخبز كما هو معروف عند المشارقة، ويمثل أكثر الأطعمة ضرورة في حياة الإنسان.

---

[1] **بين القصرين**، ج1، ص 20.

[2] **المصدر السابق**، الصفحة ذاتها.

[3] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها.

5- الحجرة المخصصة للدرس :

أوحجرة المذاكرة التي كان فهمي يذاكر فيها دروسه، والتي أصبحت تسمى في الجزء الأخير من الثلاثية بالمكتبة "**وكانت مكونة من مكتب كبير فيما يلي المشربية، وصفين من خزانات الكتب على جانبيها**" [1]. وكان مكتب كمال " **يتوسط الحجرة تحت المصباح الكهربائي بين صفين من خزائن الكتب**" [2].

ولم تظهر ميزة المكتبة إلاّ في هذا الجزء لأنها تبيّن علاقة كمال بها وقد أصبح فيلسوفا تنشر مقالاته في الصحف بالإضافة أنه مدرس إذ كان يقرأ في اليوم على سبيل المثال لا الحصر فصلا على الأقل في كتاب "منبعا الدين والأخلاق" **لبرجسون**،فكما تمثل المكتبة غذاء عقله، فالمكتب يمثل جزءا من عطائه الفكري وكلاهما يشاركان في صنع المفكر والفيلسوف.

6-الحمّام:

المقصود بالحمّام عند المشارقة هو بيت الخلاء أوالمرحاض، وعادة ما يكون مخصصا فيه مكان الاستحمام. والحمام جزء لا ينفصل عن البيت و"يمثل ضرورة للحياة الإسلامية" [3] لارتباطه بالطهارة والوضوء والغسل، ولم يُتناول بالوصف ما عدا بعض الإشارات المقتضبة كالإشارة إلى الكرسي الذي ألف السيد أن يجد عليه ثيابه النظيفة مرتبة، وهو مكان يخاطب فيه الراوي حاسة الشمّ عندما يتطاير عرف البخور الطيّب إلى أنف السيّد قبل استحمامه بالماء البارد كما جرت العادة يوميا ليتجّه بعدها لأداء صلاته.

وهناك بعض الحجرات والجزئيات التي عددّها الراوي لكنه لم يتناولها بالوصف لأنّها لم تكن تحمل أهميّة في تفعيل الأحداث وتحريك الشخصيات كحجرة الاستقبال، وحجرة نوم الأخوة، وحجرة الجلوس في الأعلى، وحجرة للعب والدهليز والسلّم. ولتكتمل صورة البيت الرئيسي في الثلاثية سنتعرّض إلى صورته الخارجية المفتوحة على الحيّ من خلال شكله الخارجي، وصورة السطح الذي يعلوه.

7-البيت من الخارج:

7-1-الجانب السفلي:

فها هي صورة البيت من خلال رؤية خارجية أي رؤية كمال -وهو عائد من المدرسة- لا رؤية الراوي، كما أنّ المرصد بطبيعة الصورة خارجي؛ حيث أنّ موضع كمال مواجه لمقدّمة البيت، ورغم كبر حجم البيت إلا أنّ المسافة الفاصلة بينه وبين كمال سمحت برؤية واجهة البيت كاملة دون تجزئته. وبما أنّ خارج البيت مفتوح على أعين الآخرين وعلى الخارج بشكل عام فقد ركّز نجيب محفوظ على منافذ البيت أوعتباته التي تتصل بهذا العالم الخارجي، إذ استثنى في وصفه المشربيات محدِّدًا لونها الأخضر القاتم فقط، والباب الكبير الذّي تجاوز باقي صفاته إلى ذكر مطرقته البرنزيّة التي توحي بالاستئذان والطرق للدخول إلى البيت فهي تخاطب الداخل إلى البيت لا الخارج منه. إلى جانب معدنها الذي يوحي هو الآخر إلى الجانب الجمالي الشرقي للباب. فالباب والمشربية(المشربيات) أهمّ ما يميّز ظاهر البيت وهما الاثنان يمثلان عتبتين بين العالم الخارجي وداخل البيت،أي هما الحد الفاصل بين فضاء البيت والفضاء

---

[1] **السكرية**، ص 16 و 17

[2] **المصدر نفسه**، ص 37.

[3] محمد جبريل،**مرجع سابق الذكر**، ص52

المعادي له وهو الفضاء الخارجي.مشكلين ما يسميه **ميخائيل باختين** M.Bakhtine "كرونوطوب عتبة"[1] وقد اصطلح **باختين** مصطلح "فضاء العتبة" و"هو فضاء يتمثل في المداخل والممرّات، والأبواب، والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه فضاء يتمثل في الحافلات والأكواخ والخنادق، والبواخر، والسيارات، والقطارات"[2].
ونشير أنه سيكون حديثنا عن الباب والمشربية (المشربيات) المتعلقين ببيت آل جواد- باعتباره المكان الأساسي للثلاثية- نموذجا نعرّج منه لاستنتاج أهم الدلالات التي يكوّنها فضاء العتبة – الباب والمشربية- في البيوت الأخرى وذلك تفاديّا للتكرار.

7-1-1- البـــــاب :

إنّ الباب الخارجي هو الحدّ الرئيسي للبيت، في حين تمثل الأبواب الداخلية حدودا ثانوية تفصل بين الغرف والحجرات، وهي أقل صرامة من الحدّ الرئيسي للبيت لسهولة تخطي عتباتها، "وكل باب هو كما تقول إحدى الناقدات «عائق وممر، إغلاق وفتح»، وهو يختار عن قصد لكي «يؤمن عبورا إلى مستوى آخر » [3]أي الانتقال من مكان إلى آخر، وهذا ينطبق على الباب الخارجي والذي يشترط فيه أن يكون له مقبض تكون "وظيفته هي فتح باب البيت"[4]،والمفتاح يكون وظيفة مزدوجة تجمع بين الغلق والفتح، وتفيد مطرقة باب البيت في تنبيه من بالداخل، بالطارق على الباب فيقدمون لفتح الباب، وهذا ينطبق على معظم الأبواب، في حين تنفرد أبواب بعض البيوت بزر الجرس وهو أقوى للتنبيه كالعوامة مثلا.

ويفصل باب البيت بين عالم النساء اللواتي لا يتجاوزنه إلاّ لضرورة، وبيت عالم الرّجال الذين لهم مطلق الحرية في تخطيه والخروج إلى الفضاء الخارجي، فمن فتح له هذا الباب تفتح له أبواب كثيرة وأماكن عديدة، فكان الباب الحاجز الرئيسي الذي يمنع أمينة من زيارة الحسين، لكن بمجرد خروجها من البيت واختراق عتبته كانت زيارتها شاملة للمسجد وغيره من الأمكنة والحواري.
وللأبواب دلالة مميّزة فهي وسيلة حماية من مخاطر العالم الخارجي فهي قبل كل شيء تمنع الشعور بالحماية والأمن، وحتى بالنسبة للأبواب الداخلية للبيوت فبمجرد غلقها يمنح صاحبها شعورا بالراحة والحرية خاصة عند تبادل الأحاديث الهامة التي تتطلب عادة نوعا من التستر أوالسرية بين المتحدثين.

وتمثل الأبواب إلى جانب المشربية والكوّة كما تراها **سيزا قاسم** "وسائل تلصص"[5] أوتجسس، فكثيرا ما كان كمال ينظر إلى أبيه خفية من زيق الباب الموارب لحجرة النوم فيسجل حركاته ثم يعيدها عند انصرافه، فيهرع إلى الحجرة

---

(1) انظر حسن نجمي، **مرجع سابق الذكر**، ص131
(2) شريبط أحمد شريبط، **بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد**، ص 154
(3) مصباح أحمد الصمد، **مرجع سابق الذكر**، ص285
(4) غاستون باشلار، **مرجع سابق الذكر**، ص131
(5) انظر سيزا قاسم، **مرجع سابق الذكر**، ص122

"عقب خروج أبيه مباشرة ليشبع رغبته في محاكاة حركاته التي يختلس النظر إليها من زيق الباب الموارب، فوقف أمام المرآة ينظر إلى صورته بإمعان وارتياح ثم قال مخاطبا أمه بلهجة آمرة وهو يغلط نبرات صوته «زجاجة الكولونيا يا أمينة» ، وكان يعلم أنّها لا تلبي هذا النداء ولكنه جعل يمسح على وجهه وجاكيتته وبنطلونه القصير بيديه كأنه يبلها بالكولونيا"[1].

ويوم دعا فهمي أمه في حجرته ليفاتحها برغبته في الزواج من مريم كان كمال أوّل من تلقى الخبر خلف الباب أيضا فأذاعه على أختيه قائلا:

"تــركت فراشي لأحضر كراسة الانجليزي، وعند باب أخي جاءني صوته وهو يتكلم فلبدت في الكنبة...ثم أعاد على مسمعيهما ما تسرّب إليه من وراء الباب الموارب وهما ينصتان إليه في اهتمام ملك عليهما الأنفاس حتى فرغ من حديثه..."[2]

ويبدو أن رغبة كمال في التلصص خلف الأبواب أصبحت عادة فقد حدث له موقف تلصص آخر ظلّ يتذكره كثيرا نظرا لغرابته–من منظاره هو– ويتمثل في تجسسه من ثقب باب عائشة (باب غرفة العروسين) يوم زفّت إلى خليل شوكت، وسرعان ما أخبر أمه بما رآه من ثقب الباب بنوع من الدهشة والاستغراب حيث رأى خليل يقبل أخته عائشة، مما جعل أمه تتفاداه مؤنبة إياه لينقطع حديثه قائلة بانزعاج: "**يا له من عيب أن ينظر الإنسان من ثقوب الأبواب**"[3]، لكنه أصر أن ما رآه أكثر عيبا من النظر من ثقوب الأبواب، ولم يوقف إصراره في حديثه إلاّ تخويفه بإبلاغ والده.

موقف آخر للتلصص ولكنه يختلف تماما عن المواقف الأخرى، لأنّ المتجسس هو ياسين والمتجسس عليه هو السيد، وكشف هذا الموقف عن حقيقة السيد العشيق المرح، وكانت زنوبة المساعد الذي سهل على ياسين عملية التجسس على أبيه ليلة كان مع عشيقته زبيدة باعتبارها عشيقة السيد وخالة زنوبة، وقد ترّجاها ياسين لرؤية والده من حيث لا يراه، فكان التجسس من الباب، فاتجهت زنوبة إلى الباب الذي ينبعث منه الغناء فنقرت عليه،وانتظرت دقيقة ثم دفعته ودخلت دون أن تغلقه وراءها،

"هناك بدا مجلس الطرب في صدر الحجرة تتوسطه زبيدة محتضنة العود وهي تلعب بالأوتار وهي تغني ...وعلى كثب منها جلس "أبوه" دون غيره–وقد اشتّد خفقان قلبه لدى رؤيته–متجردا من جبته مشمرا على ساعديه راعشا الدف بين يديه متطلعا إلى العالمة بوجه يقطر بشاشة وبشرا. لم يلبث الباب مفتوحا إلاّ ريثما رجعت زنوبة، دقيقة أودقيقتين، ولكنه رأى فيهما منظرا عجبا حياة غامضة، قصة طويلة عريضة، استيقظ في أعقابها كالذي يستيقظ من نوم طويل عميق على قلقلة زلزال عنيف،رأى في دقيقتين عمرا كاملا ملخصا في صورة" [4].

---

[1] **بين القصرين**، ج1، ص28

[2] **المصدر نفسه**، ص 138

[3] **بين القصرين**، ج2، ص51

[4] **بين القصرين** ، ج 2 ،ص 25

فكان هذا كله من قبيل الصدفة التي قال عنها **بالزاك** "الصدفة هي أكبر روائي في العالم: وليس على الكاتب سوى أن يدرسها لكي يكون كاتبا غزير الإنتاج، لقد كان المجتمع الفرنسي في طريقه إلى أن يصبح مؤرخا،وما كان عليّ سوى أن أضطلع بدور السكرتير" [1] "فالصدفة في أعمال محفوظ تلعب دورا أساسيا هو جزء من صلب فلسفته في الحياة" [2].

ولقد حدث لياسين أيضا موقف في بيت أمه بقصر الشوق ظلّ يكابده طيلة حياته
"ففي مكان ما ووقت بين النور و الظلمة و تحت أعلى نافذة أو باب مطعم بمثلثات من الزجاج الأزرق والأحمر...في ذاك المكان كان يذكر أنّه فجأة –في ظروف فرضها النسيان–على ذلك الشخص الطارئ وهو كأنّه يفترس أمه، فما تمالك أن صرخ من أعماق قلبه وولول باكيا..." [3] .

فخلف الأبواب وداخل الغرف المغلقة تحدث أشياء كثيرة،والصدفة أوالمفاجأة هي أكبر مكتشف لهذه الخبايا، فوراء الأبواب والدهاليز الممتدة بين الأبواب تحدث الصدف كتلك التي حدثت لكمال وياسين اللذين التقيا صدفة وجها لوجه في دهليز بيت العاهرة وردة، هذا البيت الذي يمتاز الباب فيه بدلالة خاصة،فالدخول من الخارج إلى داخل البيت يتم فيه دون استئذان،كما يمثل الضوء المنبعث من ثقب باب الحجرة المغلق على وجود زبون بالداخل أمّا صريره فهو إيذان بمغادرته وإشارة للزبون الموالي للتأهب لدخول الحجرة كما حدث لكمال قبل الالتقاء بأخيه ياسين.

7-1-2- المشربية :

عتبة هامة تنفتح على العالم الخارجي دون أن تكشف عمن خلفها لأنه يرى ولا يُرى هي نافذة لكنها من نوع آخر هي "شرفة خشبية من النوع القديم مقفلة، سميت بذلك لأنّ بروزها كان يكثر هواءها،فتوضع فيها قلل الماء للشرب، و هي تصنع من خرط دقيق من الخشب من الأعمدة الخشبية الرفيعة المتشابكة، توضع عليها القلل الفخارية لتبرّد بفعل الهواء، وتتقارب القطع الصغيرة الدقيقة التي تتكون منها المشربية فلا يستطيع الجيران أوالمارة أن يروا ما بداخل البيت،لكنها تأذن في الوقت نفسه بمرور الضوء الخافت والهواء إلى الداخل وفي المشربية نوافذ صغيرة يمكن فتحها أوقات الضرورة [4].

تمثل هذه القطعة الفنية سمة من سمات البيت الإسلامي الذي يحرص المعماريون الإسلاميون فيه أن يكون مطابقا للمواصفات الشرعية مع مراعاة عوامل كثيرة كالسماح بدخول الهواء دون فتح الشبابيك،كما تعمل على تقليل حدّة الضوء عندما تشرق الشمس،فيدخل الضوء بشكل منقسم ويضيء داخل البيت حتى لا تزعج حدته العيون.فاستطاع صانعوا الخشب إتقان هذه الجزئية وفق التقاليد الإسلامية التي تفرض حجب المرأة، كما تحرص المرأة على أن تحجب نفسها عند خروجها،من خلال الملاءة التي ترتديها والبرقع الأبيض أوالقناع الحريري الذي تضعه على وجهها ليجعلانها بمأمن من الأعين، ففي الخارج تحجبها ثيابها وبالداخل تحجبها المشربية.

---

[1] جورج لوكاتش، **الرواية**، ترجمة: مرزاق بقطاش، الجزائر: المكتبة الشعبية الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، العدد09،ص38

[2] رشيد العناني،نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور،دار الطليعة:بيروت،ط1، أفريل 1995، ص 84

[3] **بين القصرين**، ج 1، ص 86

[4] محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**، ص 233

فالمشربية علبة مفتوحة على الخارج فهي تسمح لمن يقف أمامها بالنظر إلى الحي و من ثمّة رؤية فضاء الحي بكل من فيه، دون أن يتجاوزها من خلفها، بل العين هي التي لها مطلق الحرية في التجوّل عبر هذا الفضاء فـ"إذا كان الباب مكانا للعبور،فهو مفتوح لعبور جسدي كامل يخرج الجسد و يدخل بكامله، أما النافذة فلا تسمح بأكثر من عبور الضوء والنظرات تكاد تكون مرآة، أما الباب فيبقى مشدودا إلى بعده الوظيفي(النفعي)" [1]. وتزداد خصوصية المشربية كونها لا تسمح لمن بالخارج برؤية الرائي، ولقد امتازت الثلاثية بالحضور القوي للمشربية،وإن كانت المشربية واحدة فإنّ دلالتها تختلف من شخصية لأخرى.
فتمثل المشربية عند أمينة المكان الذي تقف أمامه فيؤنس و حشتها ليلا وهي تنظر إلى المسجد والطريق بكل ما يحويه،تترقب الغائب حتى يحضر،في الصباح تقف أمامها رفقة بنتيها لتوّدع الزوج والأبناء وهي تتلو سورة الفلق حتى يغيبوا عنها،ومن أهم خصوصيات المشربية أنها تحجب من بالداخل وهذا ما يجعلهن ينظرن خلالها بكل حرية إلا أن كمال "**لم يكد يخطو خطوتين حتى استدار و رفع بصره إلى الشباك الذي يعلم أن أمه وشقيقتيه مستخفيات وراءه**" [2]. فكانت كشبه تحية ووداع لهنّ وكانت هذه الساعة من أسعد أوقات الأمّ. ويوم عودة أمينة من منفاها–بيت أمها– رفقة أبنائها هفا قلبها حنانا وشوقا لابنتيها بمجرد النظر إلى المشربية التي لاح شبحاهما منها إذ "**لاحت لهم المشربية وشبحان يتحركان وراء خصاصها فهفا قلب الأم إليهما في حنو واشتياق**" [3].

أما بالنسبة لعائشة فكانت المشربية فضاء مفتوحا يوصلها إلى دنيا المحبوب الذي تترقب رؤيته متطلعا إلى شبحها،كلما غادر رجال البيت المنزل،لقد سمح يوم التنفيض المخصص في كل شهر أن يربط علاقة حبّ بين عائشة والشاب الضابط،

> "**حيث كانت تنفض الستارة المسدلة على النافذة يومها فلاحت منها نظرة إلى الطريق من النافذة التي فتحت نصف فتحة لطرد الغبار فوقعت عليه وهو يتطلّع إلى وجهها في دهشة مقرونة بالإعجاب فتراجعت فيما يشبه الذعر، ولكنه لم يذهب قبل أن يترك في مخيلتها أثرا باقيا من منظر نجمته الذهبية وشريطه الأحمر**" [4] .

الأمر الذي جعلها تترنم مرارا و تكرارا "يا أبو الشريط الأحمر يا أسرتني ارحم ذلي"مما جعل خديجة تناديها بالمنيرة المهدية لكثرة غنائها مع حسن صوتها،فأصبحت المشربية منذ ذلك اليوم رمزا لتواصلها مع شخص ينتمي إلى العالم الخارجي، وكانت أيضا بمثابة موعد للقاء فالمكان هو الوقوف أمامها والزمن هو ساعة محددة عقب مغادرة الأب والأخوة من البيت كل إلى عمله أو دراسته.

---

[1] حسن نجمي، **مرجع سابق الذكر**، ص 123
[2] **بين القصرين**، ج1، ص 29
[3] **بين القصرين**،ج 2، ص 92
[4] **بين القصرين**، ج1، ص 31

"وفي نفس الساعة من اليوم التالي– والأيام التالية–راحت تقف وراء الخصاص دون أن يراها،ولمست في فرحة ظافرة كيف يتطلع بعينيه إلى النافذة المغلقة باهتمام وتشوّق،ثم كيف أخذ يستبين شبحها وراء الخصاص فتشع أسارير ضياء البهجة، وقلبها المشبوب _الذي يتمطى مستيقظا لأول مرة– ينتظر هذه اللحظة في لهفة ويذوقها في سعادة" [1].

هكذا أطلت على هذا الحل يوما بعد يوم حتى دار الشهر دورته وعاد يوم التنفيض، فتعمدت رؤيتها، وهكذا شهرا بعد شهر

"حتى غلب التعطش للمزيد من الحبّ الجاثم فخطت خطوة–جنونية–وفرجت مصراعي النافذة ووقفت وراؤها وقلبها يبعث ضربات بالغة العنف من العاطفة والخوف معا، كأنها تعلن حبّا له،بل كانت كمن يقذف بنفسه من علوّ ساحق ليتقي نارا مستعرة تحيط به " [2].

ولكي تتحامى الخوف الذي يتملكها ظلت تطمأن نفسها بأن الأرض لم تزلزل ولم يحدث شيء، ثم أنها لم تقترف إثما وكانت هذه العلاقة أن تنتهي لتبدأ بزواج سعيد، لولا أن استبداد السيد وغطرسته حالت دون ذلك، فقد رفض قبول خطبة الشاب الضابط شكا في أنه ربما يكون قد أبصرها من خلف المشربية،وهذا ما قد حدث فعلا.وعلى النقيض من هذا الموقف المتشدد والمتشكك الذي يعد مجرد رؤية المرأة من الشباك ولو كان للخطبة خطأ لا يغتفر فان هناك من لا يرى عيبا في أن تطلّ المرأة من النافذة بل هو جانب من جوانب التمدّن والتحضّر،فقد كانت عايدة تطل من النافذة سافرة، وكان كمال يسرّق النظر إليها حين

"رفع رأسه مسحورا فرأى عايدة في إحدى نوافذ الدور الأول، مجلسة بدور على حافة النافذة بين يديها وهي تشير لها إليه، وقف تحت النافذة مباشرة مرفوع الرأس،يتطلع بوجهه باسم إلى الطفلة التي لوحت له بيدها الصغيرة، ويلمح بين لحظة وأخرى إلى الوجه الذي استقرت في هيئته ورموزه آماله في الحياة وما بعد الحياة.." [3]

يبدو وجه آخر من وجوه التناقض وهو زنوبة التي تطلّ من شباك البيت وينظر إليها ياسين وهو جالس بالمقهى حتى أصبح من قبيل العادة التي لا غرابة فيها. وتذكرنا هذه المشربية أيضا بجرأة مريم ابنة محمد رضوان التي ربطت علاقة مع الجندي الانجليزي جوليون وظلت تحادثه منها بالإشارات،حتى انكشف أمرها أمام كمال، وهذا ما جعل فهمي–بعد إخباره–يصرف اهتمامه عنها كليّة.

وقد جعلت المشربية السيد يرى العالم الخارجي بنظرة مغايرة حين أقعده المرض والكبر، فلا يعلم سرّ المشربية إلاّ المرأة، لذلك عندما أصبح يجلس على الكرسي الكبير في المشربية

---

[1] **المصدر السابق**، الصفحة ذاتها

[2] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

[3] **قصر الشوق**، ج 1، ص 193

"كان كأنما يكتشف الطريق-من مجلسه بالمشربية-لأوّل مرة في حياته، فلم يسبق له أن رآه من هذه الزاوية في أيّام حياته الماضية،إذ أنه لم يمكث في البيت إلاّ ساعات النوم على وجه التقريب،أما اليوم فلم تعد له من تسلية-بعد الراديو-إلاّ هذه الجلسة في المشربية، ينظر من ثقوبها شمالا وجنوبا، وأنه لطريق حيّ، مسلّ لطيف،و له إلى هذا طابعه الذي يميّزه عن طريق النحاسين الذي ألف رؤيته من دكانه-السابق- زهاء نصف قرن من الزمان" [(1)] .

هكذا إذا تصبح المشربية ركنا عجيبا وفضاء مفتوحا يُسلي ويـُسعد كل من يحتك بها ويجاور أجزاءْها عن كتــب.

7-2/ السطح :

"أمّا أعجب ما في السطح فكان نصفه الجنوبي المشرف على النحاسين حيث غرست يداها في الأعوام الخالية حديقة فريدة لا نظير لها في أسطح الحي كلّه التي تغطي عادة بطبقة من قاذورات الدواجن، بدأت أول ما بدأت بعدد قليل من أصص القرنفل والورد، وراحت تستكثر منها عاما بعد عام حتى نضدت صفوفا بحذاء أجنحة السور ونمت نموا بهيجا، وخطر لخيالها أن تقيم فوق حديقتها سقيفة، فاستدعت نجّارا فأقامها، ثم غرست شجرتين من ياسمين ولبلاب ثم أنشبت سيقانها في السقيفة وحول قوائمها فاستطالت وانتشرت حتى استحال المكان بستانا معروشا ذا سماء خضراء ينبثق منها الياسمين ويتوّضع في أرجائها عرف طيب ساحر، هذا السطح بسكانه من الدجاج والحمام،وبستانها المعروش، هو دنياها الجميلة المحبوبة" [(2)] .

إنّ السطح من أساسيات البيت المصري لأنّ معظم الأشغال التي تقوم بها المرأة تــرتبط بالسطح كنشر الغسيل، وتربية الدواجن...فســطوح المنــازل مســطحة وتســميّ بــذلك مــن "التسطيح"[(3)]، وكان نصفه الجنوبي المطلّ على النحاسين أوّل ما بدأ به الــراوي الــذي اتخــذ مرصداً علويّاً أو زاوية علوية للرؤية، لتقديم أجمل ما في السطح وهو الحديقة التي أنشأتها أمينة والتي قابلها بأسطح الحي المناقضة له والمغطّاة بقاذورات الدواجن، واختلفت طريقة الراوي في الوصف هنا لأنّه إعتمد تقنية التدرج والتتالي والوصف عبر مراحل، فبعدما قدّم صورته الشاملة النهائية الموجزة، يعود إلى الوراء متدرّجا في الصور المختلفة والمتتالية التي مرّ بها الســطح ليصل إلى شكله النهائي الحالي. وقد استغرقت هذه المراحل أعواماً حيث تتبين لنــا مجموعــة صور، في كل صورة أمينة الفاعلة في تشكيلها وتغييرها، إلى أن تتضح صورته كليّة، وهــي :

1-نتصوّر صورة السطح وهو خالٍ في البداية ثم
2-بدأت بعدد قليل من أصص القرنفل **و**الورد
3-راحت تستكثر منها عاماً بعد عام ...
4-حتّى نضدت صفوفا..**و**نمت نموًّا بهيجاً...
5- **و**خطر لخيالها أمينة أن تقيم فوق حديقتها سقيفة (كانت مجرد فكرة)
6-**ثم** استدعت نجّاراً **فأ**قامها (تحققت الفكرة)

[(1)] **السكرية**، ص 193
[(2)] **بين القصرين**، ج 1، ص 40.
[(3)]محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**،ص100.

7-**ثم** غرست شجرتي ياسمين **ولبلاب**
8-**ثم** انشبت سيقانها في السقيفة **وحول** قوائمها فاستطالت **وانتشرت**...
9-**حتى** استحال المكان بستانا معروشاً ذا سماء خضراء.

فهذه هي صورة السطح النهائية التي أنشأتها أمينة و كأن نجيب محفوظ يستعرض فيلماً تصويريًّا يخاطب حاسة العين التي تمتلئ بموزاييك من ألوان الزهور التي تنتشر في المكان عرف طيب ساحر يدغدغ الأنف هو الآخر.
كما وظّف **نجيب محفوظ** عشر مراتٍ حروف العطف أوالروابط (الواو-الفاء-ثمّ-حتى) والتي ساعدت على توضيح المراحل وتحديدها مفسِّرة طول المدّة أو قِصَرها وتَعَاقُبها مُرَتّبة.
ويمكن أن نصنّف هذا المكان ضمن ما يسمى بالأمكنة المنتجة، والمكان المنتج هو المكان الذي يشبه النباتات التي تأخذ غذاءها من المواد الأولية من الطبيعة، ويساعده الإنسان برعايته على النمو والإثمار، ثم ينتجها المكان على شكل جماليات[*]

وإن كانت الحديقة أجمل ما في السطح وأعظمه إلاّ أنّها ليست السطح كلّه بل لا زال في السطح بَعدَ السمَاءِ الخضراء التي تعلو الحديقة متسّع لسماء زرقاء تعيش تحتها كائنات حيّة أخرى حضيت بعناية أمينة ورعايتها وهي الدجاج والحمام. والسطح مكان تتمتع أمينة بحريتها فيه وتجد متعة في الاعتناء بحديقتها والدواجن، ورغم انفتاحه على الخارج إلاّ أنّ علوّه عن الأسطح المجاورة جعله بعيداً عن الأعين لذلك كان مسموحًا للنسوة أن يبقين بحريتهن فيه. والسطوح المتصلة تسهل عملية الانتقال بالخارج والإحتكاك به، والسطح أيضا شبيه بالفرن الذي يمدّ البيت بالأرغفة، لأنه يزيّن البيت بالزهور، كما أنّ تربية الدجاج والحمام والديوك توفرّ شرائها من السوق أيضًا وهذا ما جعله شديد الارتباط بالفرن ثانية.

2.1.1.I- بيت الحاج محمد رضوان:

صورة هذا البيت لا تختلف كثيراً عن بيت السيّد عبد الجواد هكذا رآها نجيب محفوظ أو على الأصح كما رآها كمال عبد الجواد و هو ينقلها لنا باعتباره صاحب المرصد الذي يصوّرها لنا. ويأتي وصف البيت متخلّلاً ببعض المقاطع السرديّة التي يعود الراوي بعدها إلى استئناف الوصف، فقد سرد كيف ذهب كمال حاملاً الرسالة الشفوية -من فهمي إلى مريم- وهو يعبر الطريق من بيته إلى بيت مريم، ثمّ يدعنا الراوي ندخل البيت قبل أن يدخله كمال، و نتخطى العتبة الرئيسة للبيت- الباب- إلى الداخل من خلال استعراض مكانة البيت في قلب كمال، لأنّها لم تكن المرّة الأولى التي يدخله فيها.

فيصور لنا البيت من الإجمال إلى التفصيل أو من العام إلى الخاص بداية بفناء البيت الصغير الدّي طالما تسلّل إليه، والذي نجهل مشكلاته ما عدا عربة يد مندثرة العجلات كان يركبها كمال وبما أنّ كمال الذي يمثل بوأرة داخلية ثابتة فهو العين التي تلتقط ما يحلو لها من الأشياء، وقد استخدم **نجيب محفوظ** كلمة " لطالما" للتأكيد على تعّود كمال دخول البيت من جهة، وعلى ثبات

أجزائه من جهة أخرى، ثمّ ينتقل إلى التركيز على الصالة التي حظيت بالوصف أكثر، بعدما أشار سريعاً إلى الفناء ومنه إلى الحجرات الثلاث التي تحيط بها-الصالة- فوصفها بالصغيرة

[*] انظر شاكر النبلسي، جماليات المكان في الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص 153

واقتصر بذكر ماكينة الخياطة التي لا نجد لها ذكراً في مكان آخر حيث وضعت وراء النافذة المطلة على حمّام السلطان،وتتم مقارنة البيت مباشرة مع بيت السيد أحمد من خلال توظيف تقنية التقابل كما في الجدول التالي:

بيت السيّد أحمد	التقابل	بيت الحاج محمد رضوان
حجرات واسعة وكثيرة وعالية الأسقف	≠	اكتفى بذكر حجرات ثلاث المحيطة بصالة صغيرة
فناء كبير/متسع	≠	فناء صغير
صالة مجلس القهوة	≠	صالة صغيرة

فمن دون شك أن طراز البيوت الشعبية متماثل من حيث الشكل وتقسيم الحجرات، وإن كانت بعض البيوت تمتاز بالكبر وكثرة الحجرات وعدد الأدوار كبيت السيد الموصوف بالكبير، وفنائه المتسّع و الحجرات الواسعة العالية الأسقف وحجرتي الفرن والمخزن الكبيرتين وطابقيه والسطح الواسع، ومع ذلك تبقى بعض الحجرات الأساسية ضرورية الوجود في البيوت الأخرى والتي لا غنًى للبيت المصري عنها رغم قلّة عدد حجراتها وانفراد طوابقها. أمّا عن محتوياتها فهي متماثلة إلى حدٍّ بعيد لذلك يركزّ الراوي في وصفه لبيت الحاج رضوان على بعض متعلّقاته، والتي لا نجدها في بيت السيّد، وينتقل المرصد هنا عكسيًّا من داخل البيت إلى خارجه ليدرج **نجيب محفوظ** أمرين:

– الأوّل يتمثل في أثر عشّ اليمامة المتصدّر في أعلى المشربيّة المتصلة بحجرة مريم في قلب كمال، ثمّ يعود التبئير نحو الدّاخل، إذْ من البديهي أن يكون العشّ خارج البيت لا داخله، لكنّه يعود ليصوّره كما يبدو من الدّاخل، مركزًا على حافته فوق ركن المشربيّة.

ونجد **نجيب محفوظ** بين الحين والآخر يدرج عبارات هندسيّة لتحديد الأشكال كالتصاق العشّ بالجدار كقطع من محيط دائرة يشبك حوله العشّ والرّيش. حتى لا يبدو من هذه الصورة سوى ذيل اليمامة أومنقارها بما أنّ المرصد داخلي.

_ والأمر الثاني الذي أدرجه ويعتبر جزئية أخرى تتعلق بغرفة مريم وإن كانت جزئية ساكنة لا متحركة وهي صورة للسفيرة عزيزة بألوان زاهية وسيمة القسمات ترمز للجمال.

أمّا الحجرتين الباقيتين فترك التبئير لكمال الذي رأى السيد محمد رضوان راقدا على الفراش في إحداهما، وأم مريم أمام المرآة في الثانية.

1- حجرة الاستقبال:

من المؤكد في كلّ مرّة أنّ **نجيب محفوظ** لا يدخل هذه البيوت إلاّ مع دخول الضيوف إليها، فبعد كمال ها هو ياسين يدخلها لخطبة مريم ويؤكد مرّة أخرى أنّ الحجرة على طراز حجرات بيت أبيه وهي النظرة العامة لها. وإن كان من الصعب تحديد المرصد مباشرة، لكن يبدو أنّها رؤية ياسين على لسان الراوي وهي رؤية تخاطب العين فتبدو هذه الحجرة أكثر من غيرها، حيث تبرز أجزاؤها ومكوّناتها جميعها في هذا المقطع، دون التركيز على جزء واحد فهي تبتعد عن "الرؤية التجزيئية" وأكثر ما يلاحظ في هذا العرض هو سرعة المرصد وتغيّره من زاوية لأخرى حتى ينتهي بمسح سريع لأجزائها على شكل فلاشات مختلفة ومتراكبة. ومرّة أخرى تبرهن الحجرة على الطراز المشترك بين البيوت الشعبيّة فالأركان واسعة وأعلاها السقف المرتفع، ونحو الوسط المشربية التي تشرف على شارع بين القصرين، والنافذتان المطلّتان على العطفة الجانبية دون تحديد موقعيهما يمينا أم يساراً، لكن من الواضح أنّ المشربية

تطلّ على جهة مغايرة لتلك التي تطل عليها النافذتان، ثمّ ينتقل التبئير سريعاً إلى الأرض المفروشة ببسط صغيرة دون تحديد ألوانها وأشكالها، ويبقى التبئير أسفل ليركزّ على جوانب الحجرة التي صُفّت بها الكنبات والمقاعد، ولاكتمال صورة الحجرة كانت الستائر المسدلة على الباب والنوافذ من المخمل الرمادي الباهت بمثابة الرتوشات الأخيرة لها قبل البسملة المعلقة في إطار أسود كبير،وصورة المرحوم محمد رضوان.

ويبدو جليّاً أنه رغم اكتمال جزئيات الحجرة إلاّ أنّ بوصلتها –إن صحّ التعبير– لا تبدو واضحة المعالم أي نجهل مواقع الأشياء يمينا أم يساراً وحتى عندما أشار إلى صورة الحاج رضوان كانت إشارة مبهمة " بينما توسطت الجدار الأيمن – فوق الكنبة الرئيسية– صورة السيّد محمد رضوان تمثله في أوسط العمر.فذكر اليمين لم يستدع ذكر جهة أخرى. والسمة الغالبة على البيت هي القِدم إجمالا ويمكن القول أنّ الصورة العامة تدّل على :

– أنه بيت متواضع،

– دليل على حالة محدودة غير متجدّدة كمثال "الستائر المعّلقة من مخمل رمادي "باهت من القدم"، فهي قديمة لكثرة اِستعمالها وتداول الأيام والشهور عليها، وربما لأنه لم تعوّض لعدم وجود ما تعوّض به. والستائر ما هي إلا جزئية صغيرة توحي إلى ظاهر البيت كلّه.

3.1.1.I–بيت أم ياسين بقصر الشوق :

بيت آخر من البيوت الواقعة في حي الجمالية الشعبي، إلاّ أنّ هذا البيت شقة في الدور الثالث والأخير، وليس دارا منفردة، ويتعلق هذا البيت بياسين ولا نجد وصفا أو ذكرا له إلا إذا ارتبط بياسين، ورغم طول مدّة غياب ياسين عن هذا البيت إلا أن "**ذاكرته تعرف أركان البيت بلا دليل**"[1].فهو"مكان الطفولة "[2] كما يقول **باشلار**. وكما يقول **برجسون** "فإن المكان الذي أمضى فيه المرء طفولته هو الفردوس المفقود"[3]. وبحكم فعل الزمن من جهة أخرى " **فانه لا يذكر من الأثاث القديم إلا مرآة طويلة ثبتت في حوض مذهب تنبثق من ثغرات في سطحه ورود صناعية مختلفة الألوان، وتركز في زاويتيه المتباعدتين فنايير تتدلى من أعناقها أهلة بلورية**"[4].

وربما يكمن سرّ احتفاظ صورة المرآة في ذاكرة ياسين شدّة جمالها ورونقها ولمعانها مقارنة مع باقي المشكّلات، فلطالما كان مولعا بالعبث بتلك الأهّلة البلورية التي تطفي على المكان حللا غريبة، ونجد أن الوصف هنا و صل بالمرآة إلى الدرجة الثامنة وهذا نادرا ما تصل إليه الكثير من الأمكنة عند **نجيب محفوظ** فكيف بجزئيته من الجزئيات كهذه المرآة الملّخصة في هذا الشكل :

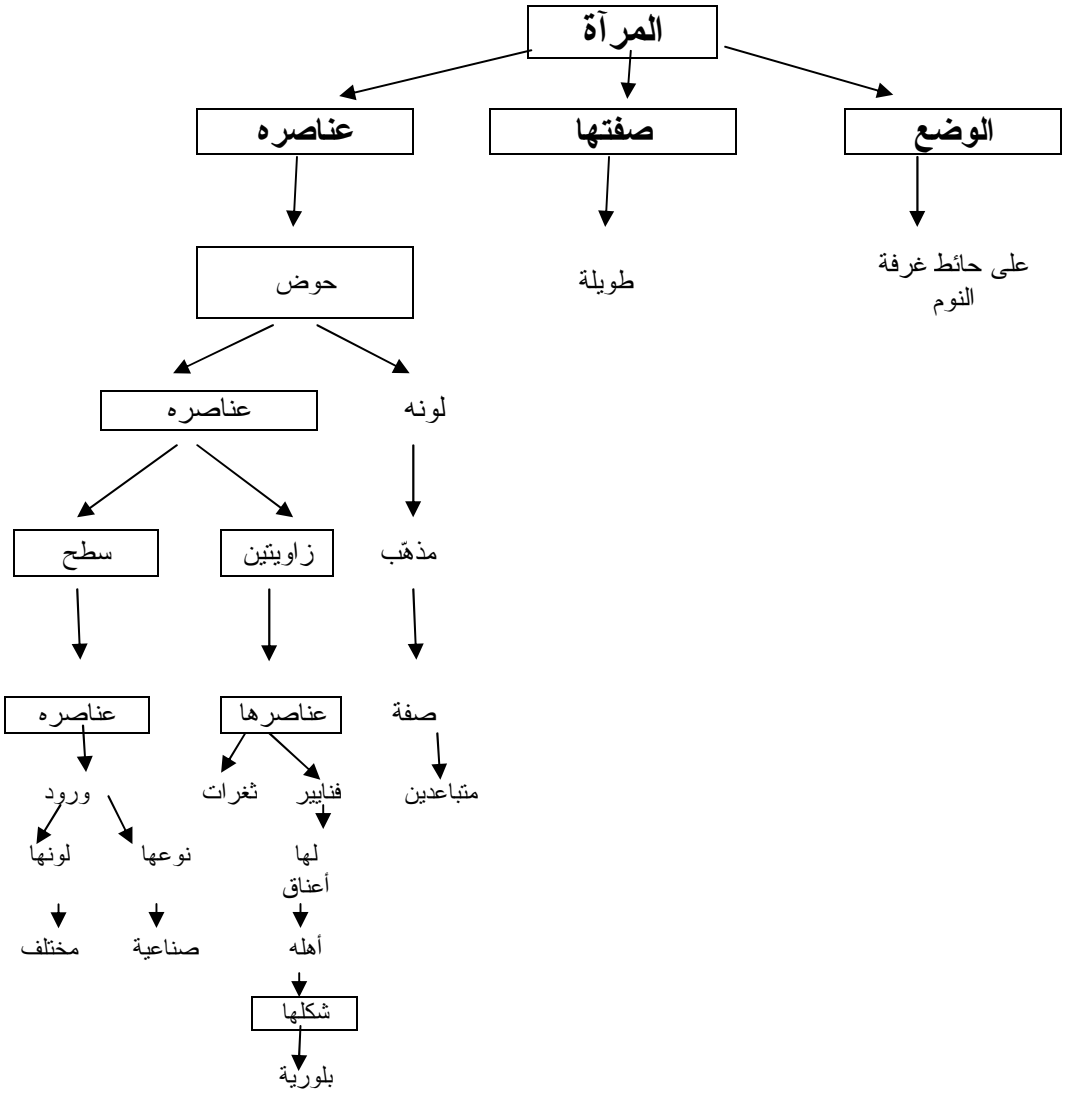
---

(1) **بين القصرين** ،ج 1،ص 124 .

(2) غاستون باشلار، **مرجع سابق الذكر**،ص 7

(3) محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**، ص 14.

(4) **بين القصرين**، ج1، ص 124.



نجد في موضع آخر عن وصف حجرة النوم أن لياسين علاقة غريبة مع المرآة، أوكأنّ **نجيب محفوظ** لا يريد أن يصف البيت إلا إذا اتصل ياسين بالمرآة فيقول:

"سرح طرفه و هــو شارد فوقع على مرآة الصوان –في الجهة المقابلة –التي عكست صورة الفراش فرأى جسم أمه مطروحا". عاد ينظر إلى المرآة فخطر له هذا الخاطر! ربما عكست هذه المرآة غدا فراشا خاليا عاليا!.."[(1)]

[(1)] **بين القصرين**، ج1، ص 124

فكانت المرآة مشاركا فعّالا في نقل الصورة،فكانت أوّل ما بدأ به قبل وصف الحجرة وإن كانت في حد ذاتها جزءا من الحجرة فهي مرآة الصوان أوالخزانة، فتقنية الوصف هنا مغايرة فهي من منظور جانبي، ونجد أن **نجيب محفوظ** قد تخلى عن وظيفة الرؤية لياسين، فيترتب عنها انفصال عنصر الرؤية عن الرواية، فتكون بعين ياسين على لسان الراوي. غير أننا نتفاجأ بأن الرؤية غير مباشرة بمعنى أن ياسين الذي يمثل المرصد والمتحكم في تحديد عدسة البوأرة نجده لا يوجه تبئيره إلى المرئي–الأم–مباشرة وإنما إلى المرآة التي تمثل المرئي الأول أوالعتبة الوسيطة التي تمرّر صورة المرئي الثاني والأساسي، فالرؤية المبدئية رؤية نصفية ومشتركة بين ياسين والمرآة، فالمرآة تمثل المرصد الأول الذي يلتقط الصورة ويعكسها إلى ياسين– المرصد الثاني–الذي أخذها عنها، إذ لم ينظر إلى أمه مباشرة بل جعل المرآة تنقل له صورتها دون أن يلتفت إليها، وقد أشركت المرآة صورة الأم مع صورة ياسين الذي كاد يحجب نصفها الأعلى إلاّ يدها، إذ لم يرينا إلا يــدها التي أخرجتها لاستقباله.

وإن كان المرصد–ياسين– ثابت فإن الرؤية متحركة إذ يصور **نجيب محفوظ** حركة عينه التي حوّلت بصره عن المرآة ليلتقي بخوان يكون نقطة البدء لفضاء آخر، فاستعمل الفعل اِلتقى دليل على أنّه كان ينظر دون تركيز ليصادف مدارا ثانيا شديد الارتباط بالمدار الأول –الأم– وقد فحصه من الأسفل إلى الأعلى متدرجا نحو الأهم من خلال صورة ممزوجة بالخيال فكان الخوان الذي "**وضعت عليه نارجيلة التف خرطومها حول عنقه كالثعبان**" [1] فثبت على هذه الصورة في إنكار ودهشة ليعوضهما سريعا شعور الغضب والتقزز وتعوّض الصورة بصورة أمرّ: صورة رجل رآه " **متربعا على الكنبة القائمة بين الفراش والخوان وقد اندلق على النارجيلة يشهق ويزفر متلذذا وأمه تروّح له على الجمرات**" [2].
وهذا يؤكد سبب استعماله عبارة "خرطومها حول عنقها كالثعبان" ليؤنســـها وكأننا أمام صورة حسية متحركة تصور لنا حركة الثعبان السريعة الملتفة، ويريد بهذا التشبيه أن يقابل صورة النارجيلة بالأم، والثعبان بذلك الرجل–من دون شك أنه الفكهاني الذي كلما تذكره ياسين أتاه أوان الغضب والاشمئزاز– الذي كان يشغل أمه وإن كان الخرطوم جزءا من النارجيلة فهو دليل على رغبة أمّه وإرادتها في معاشرته واستغلاله لها، وإن كانا في الحقيقة يطوقان هذا الثعبان ،حول عنق ياسين، وتؤكد على هذا، الصورة الثانية التي تخيلها ياسين والتي كانت سببا في استعراض فقير لما تبقى من أثاث الحجرة إلى جانب مرآة الخزانة وفراش الأم، فاقتصر على ذكر الخوان والنارجيلة إلى الكنبة القائمة بين الفراش والخوان.

يبقى لهذا البيت ثقله الخاص على قلب ياسين. وربما السبب في عدم استعراض أثاث البيت يعود إلى عدم ثباته ودوامه، فعكس البيوت المستقرة الأخرى التي تحافظ على الأثاث، فهذا البيت تعودت صاحبته على تغيير أثاثه تبعا لتغيير أزواجها فكلما انصرف شخص حلّ محله آخر وحلّ معه أثاث جديد، فقد تساءل ياسين عن جدّة أثاثه عندما كانت زيارته للبيت بعد غياب سنوات....

> " **ولكن لا داعي للتساؤل، فأثاث اليوم غير أثاث الأمس، لا بحدته فحسب، ولكن لأنّ حجرة امرأة مزواج خليقة بأن تتغير أوتتجدد، كما تغيّر أبوه، وتاجر الفحم، والباشجويش، وركبه توثر و ضيق فأدرك أنّه لم يطرق باب البيت القديم فحسب ولكنّه نكأ جرحا متورِّما وغاص في قيحه...**" [3] .

---

[1] **المصدر السابق**، الصفحة نفسها.
[2] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.
[3] **المصدر نفسه**، ص 124 و 125

إذا يتحوّل هذا البيت عند ياسين بمجرّد ذكره–لما يذكره– فضاء مليئا بالخوف والألم والتقزز والغضب، وكل ألوان الكره لأعزّ وأنبذ مخلوق عنده في الوقت نفسه.

وقد انتبهنا لنقطة هامة عند تحليلنا لعنوان قصر الشوق وهي أن هذا البيت تحديدا جعل وقفا للحرام والعلاقات الكثيرة المشروعة منها والمشبوهة وقلنا وكأنّ صاحبته طوّعت المكان لرغباتها وورّثت معه طباعها لابنها ياسين إذ "**قضت مقادير بأن تعيش فيه الغرام وأن توقفه بعد مماتها على الغرام، استقبل بقلب شيّق أم مريم ومريم، والليلة يحتضن سيدة الليالي الحوالي زنوبة**" [1] والتي أصبحت زوجة ومكثت بهذا البيت بعدما دخلته عشيقة.

4.1.1.I–بيت آل شوكـــــت بالسكريّة:

نموذج آخر للبيوت الشعبية الواقعة بالسكريّة،إلاّ أن آل شوكت أسرة قديمة " وإن لم يبق لهم من عزّة القدم–خاصة بعد توزيع الثروة بالتوارث والاستكبار على التعليم– إلاّ الاسم"[2]، وهذا ما يجعلنا نصنّف هذا البيت ضمن البيوت الشعبية، إلاّ أنه بقي يحافظ على بعض ملامح النفاسة و الرقيّ، فقد كانت صورته العامة توحي بذلك إذ بدا "**عتيقا هرما ولكن دلّ عتقه نفسه فضلا عن ضخامة بنيانه ونفاسة أثاثه على السؤدد والجاه** " [3] .

واكتفى **نجيب محفوظ** بهذه الرؤية العامة التي لا تلمس أجزاء البيت ولا شيئا من أثاثه بل تلمس كل ما يمكن أن تتخيّله داخل صورته التي في أذهاننا.فاكتفى بثلاث أوصاف تخاطب كلّها العين فهو عتيق وهرم، وهذا إجمالا ليدل على قدمه لكن مع قدمه عظمة أيضا، إذ ليس العتيق بالقديم البالي وإنما العتيق الثمين الذي لا تزول قيمته مع زوال جدّته ومتانتـــه، عند تقادمه، والصفة الثانية "ضخامة بنيانه" فهو مشكلّ من ثلاثة أدوار والتي تدرك من الخارج، وأمّا الثالثة فهي نفاســـة أثاثه الدّالة على السؤدد والجاه و هي اِختصار لما هو بداخل البيت فيمزج هذا البيت بين متبقّيات الثراء والنفاسة من العهد البائـــن وبساطة الأسرة التي لم يبق لها إلا الاسم "آل شوكت"، وهذا لسبب طغيان القدم على البيت إذ لم يكن في مقدورها أن تحرص على مستلزمات البيت للمحافظة على رونقه ونفاسته وسؤدده .لذلك شابه بأدواره الثلاثة بيت السيد عبد الجواد، ولما كان أوّل عهد عائشة بالبيت ان "**كلّ شيء يذكرها بالبيت القديم**" [4].ولقد بدا ضيق هذا الحيّ يوم فرح عائشة؛ عند دخول السيارات (موكب الزفاف) حيث "وقفت بهنّ عند بوابة المتولي أمام مدخل السكريّة الذي يضيق عن دخول السيارات وترجلنّ جميعا ودخلنّ العطفة فطالعتهنّ معالم الزينات"...[5]

---

[1] **قصر الشوق** ، ج2، ص 52

[2] **المصدر نفسه** ،ص67

[3] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

[4] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

[5] **بين القصرين**، ج2، ص30

ووجدنا في موضع آخر وصف لحجرة من حجرات البيت كأن الراوي في كلّ مرّة لا يريد إقحام وصف البيوت من الداخل إلاّ إذا ربطه بزيارة إحدى شخصياته، وإن كان السّيد أكثر الشخصيات حضورا ودخولا إلى أمكنة الثلاثية فها هو داخل هذه الحجرة التي تمثل تمثيلا مصغّرا للبيت حيث توحي أجزاؤها إلى القدم والعتاقة، حيث قابل أربع صفات توحي بالقدم بأربع توحي بالفخامة.

صفات القدم	مقابل	صفات الفخامة
القديمة	≠	نفيسة
قدمها	≠	فخامتها
ستائر بهتت	≠	رونق
القطيفة انجردت وتهتكت	≠	استجد نفاسته

فتمزج الصورة النفيس بالقديم فالحجرة كانت في القديم تمتاز بالجدّة المفتقدة والنفاسة الموروثة التي لا زالت تحتفظ بها، وربّما هما–القدم والنفاسة– ميزتين ليس من السهل أن تجتمعا صريحا في نماذج أخرى، ويركّز التباين هنا على الأجزاء التي تدّل على قدم البيت وأثاثه ونفاسته أيضا،مادام قد نعتها بداية بالقديمة فارتكز التبئير على الستائر الباهتة، وقطيفة بعض المقاعد والكنبات التي انجردت أوتهتكت عند المقابض لكثرة اِستعمالها، وهذا الوصف رغم اختصاره إلا أنه اهتم بأهمّ الأشياء وهي صورة تعتمد على حاستي البصر و اللّمس.

ويحاول الوصف اِستدراك قيمة البيت ونفاسته بتغيّر البوأرة نحو الأسفل إلى أهم شيء بقي محافظا على نفاسته وهو البساط العجمي الذي صان رونقه واِستجد نفاسته. وإن كانت أداة الرؤية في معالجة كلّ هذه الأشياء هي العين واللّمس فإنّ **نجيب محفوظ** فضّل أن يختتمها بأداة الأنف (بحاسة الشمّ) التي اِستنشقت وأدركت رائحة البخور اللطيفة، ليلتقي السيد ورائحة البخور التي كثيرا ما يولع بها.

I.5.1.1-بيت أم أمـــيـــنـــة :

بيت أم أمينة بالخرنفش صورة أخرى مماثلة لبيت السيد أوعلى الأصّح صورة مصغّرة لطراز البيوت الشعبية المتماثلة، وإن كان هذا البيت يخرج عن المألوف في خصوصيته لا في محتواه، إذ يمثل" المنفى" الذي طردت إليه أمينة من بيتها بأمر السيّد تأديبا لها بعد الحادث الذي وقع لها حيث شعرت بالغربة فيه وبالفعل أمضت فيه أياما حتى عفا عنها السيّد "باتت تشتاق إليهم إشتياق المغترب في بلد بعيد إلى أحباب فرق الظهر بينه وبينهم، اشتياق من حرّم عليه تنفس جوهم والعيش بين ذكرياتهم..."[1]، فلولا الحادث لما كان لنا أن نتعرّف على هذا البيت الذي لعبت فيه أمينة دورالمفتاح أوالدليل الذي يستعرض لنا البيت، فإنّ كانت الرؤية خارجية فإن نجيب محفوظ تعمّد أن يتتبع حركات أمينة التي تتحكّم في نظام البوأرة، بمعنى أنّ المرصد هنا بمثابة الكاميرا التي تتبع خطوات الممثل منذ أن تخطت عتبة الدار إلى غاية حجرة أمّها، مرورا

[1] **بين القصرين**،ج 2، ص 7

بالفناء المكان الأوّل الذي تتخطاه رجلاها بعد العتبة، ويبرهن شكل البيت على أنّه صورة أخرى لبيت السيّد إذ تتصدر الفناء حجرة الفرن وفي ركنه الأيسر البئر، الذي لازال يحتفظ به،ثم سلّم ضيق يصل إلى الدور الأول والوحيد ثم الدهـليز المؤدي لحجرة الأم. وبمجرد الوصول إليها يتخلى الراوي عن وظيفة الرؤية،لأمينة محتفظا على الصوت،إذ أمينة التي رأت أمّها متربعة على كنبة في صدر الحجرة الصغيرة ولم يبد من ملامح الأمّ إلاّ راحتاها المشغولتان بمسبحة والتي ترمز للذكر والصلاة والعبادة عامة –خاصة أنّ أم أمينة معروفة بالشيخة المباركة لورعها– وقد وصفت بالطويلة المتدلية في حجرها وعيناها المتجهتان صوب الباب " فجرى بصبرها في غير اكتراث على الفراش القديم الذي حال لون عمده، والسجادة البالية التي انجرد وبرها ونسلت أطرافها وإن بقيت رسوم ورودها حافظة لحمرتها وخضرتها"[1]

ويلاحظ أن المنظار هنا يمتاز بالسرعة حيث استعمل **نجيب محفوظ** "جرى بصرها في غير اكتراث" لأن البيت لم يكن بالغريب عنها، فأهم ما يميز الحجرة صفتان: البساطة والقدم وهما موجودتان في غيرها إلاّ أنهما تبدوان بوضوح أكثر، فآثار القدم والرتابة أكثر ما يمثلهما الفراش والسّجادة فنشير أنّ القدم عادة ما يؤكد على السجادة كما رأينا مع بيت آل شوكت، فالفراش قديم ولم يكتف بذلك بل يؤكّده بجملة صلة الموصول"الذي حال لون عمده".والسجادة بالية ولم يكتف بذلك بل يؤكّدها بجملة صلة الموصول أيضا:"التي إنجرد وبرها ونسلت أطرافها" فنحصر أربع صفات سلبية وهي: القديم–حال–البالية-نسـلت. ويستدرك القديم بعبارة "وإن بقيت رسوم ورودها حافظة لحمرتها وخضرتها " ليتبيّن أنها لا تزال صالحة للاستعمال رغم قدمها،أما عن البساطة فهي تبدو منذ دخول أمينة البيت فالسّلم ضيق وهو ما يناسب حجم البيت الذي يحوي دورا واحدا لا غير.

I .2.1 –البيوت المنحلّة (المشبوهة) :

I.1.2.1– وصف بيت العالمة زبيدة :

سنتعرض إلى ما تناوله الراوي بالوصف في بيت زبيدة وهما حجرة الاسـتقبال وبهـو الحفلات –الذي تقوم فيه العالِمة زبيدة وجوقتها بالتجارب الغنائية وحفظ الأغـاني– رغـم أنّ البيت يضم حجرات أخرى[2]

1–حجرة الاستقبال:

نجد الرؤية ثنائية بدأت بعين الراوي ثم بعين السيّد فقبل الدخول إلى الحجرة تتبع الراوي خطوات الخادم متبوعة بالسيّد مرورا بسلم متقارب الدرجات ثمّ دهليز ومنه إلى بـاب حيـث حجرة مظلمة، وصوّر لنا الراوي ذهاب وإياب الخادم التي أضاءت الحجرة ومستعرضا لبعض الأشياء التي تحتويها الحجرة من خلال احتكاك الخادم بهـا كالمصـباح والخـوان والكرسـي والمصباح الكبير المدلىّ من السقف والكنبة والنمرقة، ثمّ يتغير المرصد بتغيّر الرؤية إلى رؤية داخلية وإن كان الواصف الراوي فإنّ مدير الرؤية هو السيّد وهو جالس على إحـدى كنباتهـا

---

[1] أنظر **بين القصرين**، ج 1، ص 224

[2] انظر وصف البيت: **بين القصرين**، ج 1، ص 107

وكأنه يتأمل لوحة مرسومة ممزوجة برائحة البخور فيشترك الأنف مع العين في مستوى أداة الرؤية، ونلحظ هنا وجود الأفعال والأسماء المبنية للمجهول: [نُضِدت- فُرِشت- مُطَعّم- أُسدِلت- سُرّ..] التي تدل على ثبات الموصوفات وخلو الصورة من الحركة، ويؤكد **نجيب محفوظ** مرّة أخرى أنّه يصف ما تلتقطه العين دون إطالة، وبداية بما هوعام وهو شكل الحجرة المتوسط لتنتقل عيناه عبر الحجرة بداية بالجنبات التي نضدت بها الكنبات والمقاعد في شكل دائري ثمّ عبر الأسفل ليصف أرضيتها المفروشة بسجادة فارسية ويعود بعدها إلى الكنبات، وكأنه يستدرك حتى لا يفوته أنه أمام كل كنبة خوان مطعم بالصدف، ثم ينتقل إلى الستائر التي أمكننا من خلالها معرفة فتحات الغرفة المتمثلة في النافذتين والباب، وإسدال الستائر عليها حبس شذا البخور في جوّ الغرفة وهو هنا ينهي وصف الحجرة بإقحام حاسة الشمّ التي تبعت السرور في نفس السيّد فيلتقي مجدّدا ورائحة البخور القريبة إلى نفسه.
وحاسة الشمّ، حاسة تتمتع بها الحيوانات بالدرجة الأولى، وتعتبر الوسيلة الرئيسية للتمييز والفرز، لذلك تعتبر حاسة الشم كأدنى وسيلة من وسائل الإيصال الجمالي، مقابل حاسة البصر مثلا التي تعتبر كأرقى حاسة من حواس الإيصال الجمالي[1]

2- بهو الحفلات:

أوّل ما يمتاز به البهو كمكان للتجارب الغنائية والسهرات بأنّه مكان يضجّ بأصوات المغنيين وآلاتهم الموسيقية، وهذا ما يمكنه أن يزعج الجيران بحكم الغورية واحد من الأحياء الشعبية الضيّقة، ولهذا اختارته زبيدة وسط الدّار ليكون بعيدا عن الطريق العام ناهيك عن حجرات النوم والاستقبال التي تفصل بينهما – بين البهو والطريق-، والوصف يبدأ من الوسط إلى الخارج.
فالبهو يتوسط الدار وليس من السهل نعته بالحجرة لأن **نجيب محفوظ** يراه كالصالة، أوكأنّ الصالة بالفعل استجدت لها أغراض أخرى، وقد مهّد الصورة بالطابع البلدي الجذاب الموسومة به والملائم لطبيعة البهو، وهو الانطباع الأوّلي والعام للبهو من منظور الراوي قبل الانتقال إلى الخاص.
فمن مشكلات الصالة وأهمّها الكنبات التي تملأ الحواف أوالجوانب وقد حظيت بالعناية والوصف هنا لأنها تحمل دلالة رمزية للجوّ العام للبهو، وقد منحها **نجيب محفوظ** ستة صفات وهي: المتلاصقة- المزركشة- الناعمة- الموحية بالنفاسة والخلاعة- والممتدة. **فمتلاصقة** حتى لا تترك مكانا فارغا بإمكان الضيوف ملؤه، فهي توحي على كثرتها، و**مزركشة** تؤكد الطابع البلدي الجذاب و المليء بالألوان، و**الناعمة** دليل على رونق البهو ورفاهيته والموحية **بالنفاسة والخلاعة** دليل أيضا على اهتمام صاحبة البهو بإظهار الجانب المادي النفيس وإبراز الجانب الإباحي الخليع لجعله مطابقا وخلاعة المقيمين بالبهو، ومرّة أخرى يبرز **نجيب محفوظ** التماثل الجزئي بين الكنبات والضيوف، والممتدة على الجانبين حتى الصدر دليل أنها مريحة وواسعة وكثيرة لتسع أكبر عدد من الضيوف.
وعندما ينتهي امتداد الكنبات يبدأ ديوان الستّ الذي يملأ الصدر وهو أهم جزء في البهو ولخصه **نجيب محفوظ** في جملة " **تكتنفه الشلت و الوسائد المعدّة للجوقة**" فاكتفى بأسلوبه الانتقائي بتقديم الأهم: الشلت والوسائد المصفوفة للجلوس أرضا، وهذا دليل على الطابع الشرقي البلدي كذلك، وغضّ النظر عن غيرهما ليدع التبئير ينتقل نحو الأسفل، أي إلى الأرضية الموصوفة بالمستطيلة والتي ربما تعكس شكل الصالة المستطيل إذ نجهل شكلها، وإما تعكس ما

[1] انظر شاكر النابلسي، **مرجع سابق الذكر**، ص 33-34

بقي في صدر الأرض ولم تشغله الكنبات فكان عليها سجاد وُصف بمتعدد الألوان والأشكال، ثم ينتقل التبئير إلى كونصول يتوسط الجناح الأيمن وقد شبّهه بالشامة السوداء وهي الأثر الأسود، وهو الشيء الوحيد الموصوف بالسواد والمعادي للموصوفات الأخرى التي تمتاز بزركشة ألوانها. وقد يبدو تشبيها غامضا عندما أقرنه بالرواء والصفاء وهما حسن النظر وبهاؤه ونقاؤه، وقد يبدو كذلك لولا أنّ الوصف يوضح –فيما يبدو– المراد هنا وهي الشموع المنغرسة في الفنانير والتي تجعل ما حولها مظلما يخالط نور الشموع.

وليست الشموع وحدها مصدراً للضوء بل ألحق بها نور المصباح الضخم الذي يتوسط السقف، وقبل مغادرة السقف وحتى لا يتجاوز الوصف مصدراً ثالثاً للإضاءة وهو المنافذ التي بسقف الحجرة، وهي جزء أساسي تعمل إلى جانب الإضاءة على التهوئة فهي تُفتح في الليالي الدافئة وتغلق بأضلاف زجاجية في ليالي البرد وهذا دليل على أنّ البهو يُشغل ليلاً لا نهاراً، لذلك فضّل **نجيب محفوظ** وصفه ليلا، كما يؤكد ذلك ويُعزّزه مصباح السقف، والشموع المُقادة والتي تضفي على طابع البهو طابعاً رومانسيا ليلائم جوّ الطرب واللّهو. ولزعزعة أو تحريك صورة البهو الساكنة مزجها الراوي بالجنس البشري من خلال مشهد حيّ آخر يثير حاستي البصر والسمع، وهو مشهد يصور البهو وهو ممتلئ بفرقة زبيدة وضيوفها. فبعد تقديم الأماكن خالية ها هي الآن مشغولة وقد بدأ تصنيفها من الأهم فالمهّم، ومن البديهي أن يكون ديوان الست الذي يشغل الوسط أهم مكان، كما من البديهي أن تتربع الستّ زبيدة على الديوان وقد استعرض معها أعضاء فرقتها وآلاتهم.
فإلى يمينها ربيبتها زنوبة العوّادة التي تعتبرها ذراعها الأيمن، وإلى اليسار عبده الضرير عازف القانون، في حين استوت بقية النسوة يميناً و شمالاً ومنهن من تمسك بالدّف أو ماسحة على الدربكة أو عابثة بالصنج، فكأننا هنا نستمع إلى أصوات الآلات الموسيقية الإيقاعية والوترية المترامية، ومن المعروف –كما يؤكد **شارل لالو**– "أنّ الحاستين الرئيسيتين الجماليتين في قاموس علم الجمال هما: حاسة البصر وحاسة السمع، ومن خلالهما يستطيع الفنان أن يحقق أكبر قدر من الجمالية للمكان الموصوف"[1]. أمّا الضيوف فقد آثرت السلطانة السيّد بأول مجلس في الجناح الأيمن، أما الباقون من صحبه فاتخذوا مجالسهم بلا كلفة كأنهم أصحاب الدّار إذْ ليس لهم بالمقابل أن يتخذوا مجالس قارة كتلك التي يتخذها أصحاب الجوقة.وبهذا يكون الراوي قد أكمل الصورة دون أن يدعنا نتخيل وضعيات الحضور.

وينبغي أن نعلّق أنه رُغم شعبية حي الغورية وبساطته إلا أن البهو على مستوى من الجمال والرونق والرفاهية والكرم، و يكمن سبب ذلك في أنّ للبهو أصدقاء مخلصون ينهضون على خدمته وكرمه والسيد واحد منهم، مقابل ما يُلاقونه من المتع المحظورة لإشباع شهواتهم. وقد أعلنت عنها صورة الكنبات التي تمثل أيقونة بصرية توحي بالخلاعة.

فدلالة هذا المكان تكاد لا تنصرف عن اِنحلال القيم الأخلاقية باعتبارها وكرا من أوكار العلاقات المشبوهة والسرّية المنبوذة التي تنتشر مختفية وراء الحفلات تحت غطاء كبير عنوانه السهر.

ومن خلال هذا الوصف يمكننا أن نقول أن هذه الصورة بلا شك تكون متكررة كلما استدعت أحداث الرواية العودة إلى السهر والإشارة إليه.

---

[1] انظر **المرجع السابق**، ص 33 و146

I.2.2.1- العوامة:

تنفرد العوامة بموقعها الخاص الذي يجعل من شكلها قالبا مغايرا لايمكننا أن نجده إلاّ في البلاد التي تقطعها الأنهار، وفيما يبدو أنّ مصر معروفة بوجود العوامات على ضفاف نهر النيل فالعوامة جزء مخضرم تجمع بين نقيضين الماء واليابس. أوهي جزء ثابت فوق اليابس على حافة مياه النيل، وهي كما يقول **اسويتري:** "العوامة على هامش اليابسة مشدودة إليها بحبل قابل للانقطاع....كما أنّها رجراجة تهتز لوقع الأقدام، وهي طافية فوق النيل لكنها معزولة عن حركته، لاتجاري تياره الذي يحمل لمصر الحياة"[1] .

العوامة من الأماكن التي حظيت بالوصف التجزيئي من الخارج نحوالداخل، فكانت نقطة البدء هي توقف الحنطور بالسيد وصديقه أمامها ليلا،ليتبع الراوي خطواتهما التي اجتازت أولى العتبات التي تفصلها عن قلب العوامة وهي القنطرة الخشبية المؤدية لها. ويبدأ هنا المشهد الوصفي الخارجي للعوامة والذي يستقطب كل مجالات التلقي الحسّية ماعدا حاسة الذوق، فبعد نزولهما السلم ذا الدرجات المرتفعة ودون درابزين

> "**هبطا بحذر شديد، وخرير الماء المتلاطم على الشاطئ في مقدم العوامة يداعب آذانهما، وقد فغمت أنفيهما رائحة نباتية مازجها عرف الضحى الذي جاء به الفيضان في ذلك الوقت من أول سبتمبر، قال علي عبد الرحيم وهو يتحسّس زر الجرس على جدار المدخل...**"[2].

فبعد أداة العين تحضر الأذن التي يداعبها خرير الماء، والأنف الذي فغمته الرائحة النباتية الممزوجة بعرف الضحى، واللمس من خلال تحسّس علي عبد الرحيم لزر الجرس على جدار المدخل. ويسمح زر الجرس للضيفين بتنبيه من بالداخل، والاستئذان بالدخول إلى العوامة التي أراد الراوي من خلال رؤيته الخارجية – المتغيّرة المرصد و الشبيهة بالكاميرا–أن يجعل الباب عتبة ثانية فبمجرّد تـــخطيها يصبح السيد و صديقه في كنف العوامة، ثم يميلا إلى عتبة ثالثة على اليسار وهي الباب الذي يعبرانه إلى دهليز قصير مضاء بمصباح كهربائي يتدلى من السقف، وتبرز الإنارة في أماكن **نجيب محفوظ** عندما يحلّ الظلام. ووصول الكهرباء إلى العوامة دليل على الجانب المادي لها الذي جعلها تمتاز عن البيوت الشعبية كونها السباقة في وصول الكهرباء إليها.

وأكثر ماشدّ انتباهنا في الدهليز هو سمة التوازي التي قلّما نجدها في أماكن أخرى والقائمة بين جهاته الأربع، فعلى اليمين جدار عُلِقت عليه مرآة تحتها مقعد جلدي كبير وخوان، وهو مماثل للجدار المقابل على اليسار لاحتوائه الأشياء ذاتها وهي: المرآة –مقعد جلدي كبير– خوان، وعند نهاية الدهليز كذلك باب مقابل للباب الذي عند مدخله، والذي يشكّل ثالث عتبة يتخطاها الرجلان منذ دخولهما العوامة.

ويعلن موقع العوامة وديكور مدخلها مبدئيا عن جمالها، وتدفع كثرة الأبواب إلى التطلّـــع والتشوّق للدخول إلى قلب العوامة وهو الحجرة الرئيسة للعوامة .

---

[1]– محمد اسويتري، **مرجع سابق الذكر**، ص 76.

[2] **قصر الشوق** ، ج2،ص 92.

1-الـــحـــجرة :

جاء وصف الحجرة مرتبطا بدخول السيد إليها ورؤيته لها، وجعل الراوي المكان يتبين لعينه من الأعلى إلى الأسفل، ومع أنّ عرضه كان مرتبطا بدخول السيد إليه ووجوده. فقد جاء وصفه وفق صورة وصفية طبوغرافية تكاد تخلو من الحركة فكانت معظم الأفعال المستخدمة مبنية للمجهول تامة الحدث (طُليت- أُغلِق-فُتح-يُركز-فُرشت-شُطرت-غُشيت-احتلت). وأمّا المبنية للمعلوم فتوحي بحد ذاتها إلى ثبات الأشياء الملحقة (تظلّل – يتدلى-قامت)، وإن كانت تدل على الدوام في حد ذاتها.

وتتميز هذه الحجرة بكثرة مكوناتها وحسن نظامها فهي كما تبدو لعيني السيد حجرة متوسطة الحجم وهذا ما هو عام عنها مما يجعلها بحجم معظم حجرات الرواية، ثم يتدرج في استعراض أجزائها تبعا دون إهمال أيّ جزء من الحجرة، وتبقى حركة العين المتحكمة في تقديمها، فأوّل ما بدأ به هو اللّون الزمردي المميّز الذي طُليت به كلّ الحجرة، وتحديدا الجدران والسقف ويبدو أنه لون متعمد و مطلوب في مثل هذه الأماكن ومن المعروف علميا أن اللون الأحمر عموما منشط يبعث على تنشيط الدورة الدموية وتزويد الغرائز عكس بعض الألوان التي تعمل على تهدئتها. وينتقل مدار الرؤية إلى النوافذ الأربع التي أغلقت خصاص نوافذها وفتح زجاجها للتهوية، وإن كان غلق الخصاص يوحي إلى الظلام، فإنّ الوصف ينتقل مباشرة إلى السقف ليركز التبئير على المصباح السبيل الرئيسي والوحيد هنا الذي تستمد منه الإنارة على ما يبدو، والتي تسمح للعين برؤية الأشياء على حقيقتها، ولم يتوقف عند وصفه للمصباح عندما نعته بالكهربائي وإنّما أضاف إليه صفتين تميّزانه عن بقيّة المصابيح، وهما شكله المخروطي، ومادته التي من البلور، وتعمل هاتان الميزتان-الشكل والمادة – على بعث نور المصباح في وضع شاقولي وأفقي فوق سطح الخوان الذي يتوسط الحجرة، ومادام في حالة إنارة فسيسمح للعين تتبع النور تاركة المصباح، لالتقاط مدار جديد للوصف وهو الخوان الذي تعلوه الأقداح وقوارير الويسكي، ومرّة أخرى تتحرك العين لاستعراض ما تبقى من الأشياء في تسلسل ودون انقطاع منها نحو الأسفل وإلى الأرض تحديدا التي فرشت ببساط أعطيت له صفة واحدة تتعلّق بلونه المتجانس مع الجدران والسقف، وحتى يكتمل ديكور الحجرة، وبرؤية مسرعة انتقل العرض إلى جوانب الحجرة التي قامت في كل جانب من جوانبها الأربعة كنبة كبيرة شطرت بنمرقة، وغشيت بغطاء مزركش، في حين امتلأت الزوايا بالشلت والوسائد حتى تسع الضيوف والــزوار، إذ جلست كل من جليلة وزبيدة وزنوبة على الكنبة المجاورة للنيل، واقتعد الرجال الثلاثة الكنبة المجاورة لها، بينهما انتشرت آلات الطرب على الشلت، ولهذا الانتشار دلالة خاصة ومميزة،حيث يظهر موضعها الذي تحتله في الحجرة متربعة على الشلت، على موقعها في القلوب إذ كان من السهل أن يُحتفظ بها في مكان آخر،لكن الراوي فضّل أن يُقحمها وسط الحجرة،باعتبارها أداة أساسية يتحقق بها العزف وهي إلى جانب هذا السبب والغاية في عقد هذه المجالس التي تبدأ بها وتنتهي عليها مما جعلها الوسائل الدائمة والمرافقة لعازفيها والفرقة ككّل. فلولاها ما كان لعازفيها الدخول إلى العوامة، ولولاها ما كان للسيّد وأمثاله قصدها أيضا.

وأما عن الجانب الدلالي للعوامة، فينطبق عليه ما استخلصناه من دلالة عند تحليلنا لبيت العالمة زبيدة، لأنّ هذه البيوت تُقام للأغراض ذاتها، فقد

"كان السيد أحمد يجيء للعوامة للمرّة الأولى على رغم اكتراء محمد عفت لها منذ أربع سنوات ذلك أنّ صاحبها خصصها لمجالس الغرام، وقد حرّمها السيد أحمد على نفسه منذ مصرع فهمي"[1].

ولا تشترك العوامة مع بيت زبيدة في نوعية الطلب وحسب بل وتشترك في وحدة الزمن– الليل– ونوعية الأشخاص، فمن العجيب أن نجد الزوار الذين يترددون على العوامة هم أنفسهم الذين نجدهم في بيت زبيدة، لهذا يبدو من البديهي أن يكون الليل القاسم المشترك بينهم دائما والذي يجمعهم في مكان معلوم حتى تقوم هذه المجالس جميعها على الغرام والعبث واللهو والسهر.

I.3.2.1– بيت الدعارة :

تمثل بيوت الدعارة رمزا غريبا ومنبوذا في المجتمع الإسلامي والعربي المحافظ فإن لم نقل أنها دخيلة فهي على الأقل منتشرة في أماكن ذات طابع خاص يحميها من الأعين المستنكرة لها، وفي الوقت ذاته أوكارا متخفيّة تجلب روادها من مختلف الأعمار والمستويات.

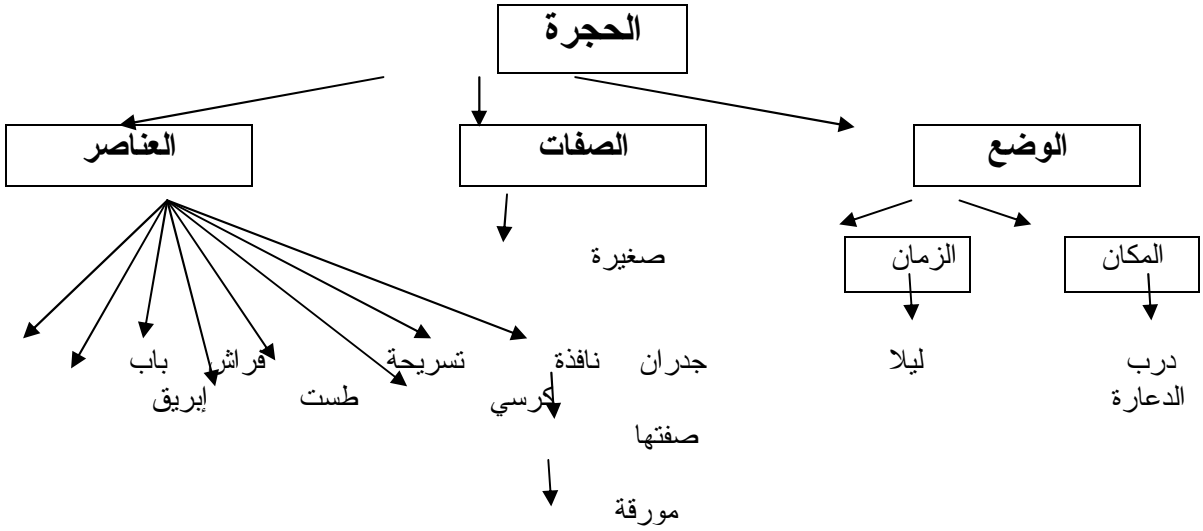
ويصور هذا البيت الواقع في درب من الدروب المليئة بهذه البيوت الغريبة التي تمارس فيها العلاقات الجنسية المحظورة. عندما قصده كمال عبد الجواد رفقة دليله له صديقه إسماعيل،ليدخل هذا العالم لأول مرّة وليكون أول زبون لوردة واحدة من المومسات اللواتي يملأن هذه البيوت والمديرات لها، واكتفى نجيب محفوظ بوصف الحجرة مع الإشارة إلى السلم المفضي لها والدهليز الذي توجد به إلى جانب حجرة الانتظار الخاصة بالزبائن.

فندخل هذه الحجرة مباشرة بعدما اجتاز كمال السلم ثم الدهليز فعتبة الحجرة وفي أثره دليله الثاني إلى الحجرة وردة قائلة له من حين لآخر يمينك، شمالك، حتى دخلا الحجرة التي جاء وصفها في سطرين، حيث بدأ من الإجمال إلى التفصيل، فإجمالا حجمها صغير، وجدرانها مؤرقة تختلف عن جدران العديد من الغرف والبيوت غير الموّرقة،أما تفصيلا فأتى وصفها مُغايرا ومختلفا لما رأيناه سابقا لأنه يسرد مكوناتها مباشرة وبعدها متسلسلة دون أن نتمكن من ضبط المرصد أوالتبئير، ودون تحديد موضعها أيضا إن كانت يمينا أم شمالا، وانحصر الوصف من منظور أفقي،أي من جانب إلى جانب دون أن يتغير عموديا نحو سقف الحجرة أومصباحها ولا نحو الأسفل كالأرضية أوالسجاد مثلا وربما يعود ذلك إلى خلو الوصف من الأفعال تماما، الأمر الذي عجّل في ذكر مكونات الحجرة الست وهي: الفراش والتسريحة والمشجب والكرسي والطست والإبريق، في حين لا نجد سوى صفتين لمادتين، الأولى الورق للجدران، والثانية الخشب للكرسي، ولهذا لم تتعد شجرة الوصف الدرجة الثانية كما نرى في الترسيمة الموالية،

---

[1] **قصر الشوق**، ج 1،ص 92.

وكلّ هذه المشكلات السابقة الذكر عناصر رأى الراوي أنه من الضروري أن تتوفر في حجرة خاصة للدعارة، وأغلب الظن أنها خاصة بوردة صاحبة الغرفة خاصة التسريحة. ويشاركها من يدخل الغرفة في التعامل مع تلك الأشياء كالكرسي للجلوس، والمشجب لتعليق الثياب، وكأنها تأتي مكملة لأهم مُشّكل في الحجرة هو الفراش.



يبقى الجانب الدلالي لهذا البيت، والذي لا يبتعد كثيرا عن البيوت المتشابهة لبيوت الدعارة، فهي أوكار تسمح–للغريب–الذي يقصدها بممارسة العلاقات الجنسية في جوّ من التستر والتخفي، ومع ذلك تحمل دلالة هذه البيوت اختلافا واضحا، إذ لا يهّم مديرات هذا النوع من البيوت الكائنة بالدروب المشبوهة، نوعية الزبون أو مركزه أو سنه ... بقدر ما يهمهن ما يحصلن عليه من أجرة، فيحمل هذا المكان دافعا وسببا قصديا لإنشائه يكاد لا ينصرف عنه، ويعّزز هذا اهتمام أصحاب البيوت بتخصيص حجرة الانتظار الخاصة بالزبائن وهي دليل على ضرورة تنظيم روّادها فكل حسب دوره لتسير الأمور كما ينبغي قبل الدخول إلى الحجرة التي تبدو أشبه بمكان لعقد وإنجاز صفقة تجارية في آن واحد، حيث تقدم المرأة جسدها مقابل جنيهات يتفق عليها ولا مكان هنا للمجاملة أورفع الكلفة مع الزبائن فلا نجد أي نوع من الأحاديث التي تجري بينهم،بل شدة حرصهن على عدم جلب آذان البوليس تدفعهن إلى نهر الزبائن السكارى كما قالت وردة لياسين مرّة:"**اضحك بصوتك المخيف حتى تُسمع البوليس يا سكير**"[1]، قصد إيقافه عن الضحك وهذا دليل على التناقض بين هذه البيوت وبيت زبيدة أوبيت جليلة أوالعوامة، التي تربط كل من فيها صداقات تدوم العمر كله تجعل مجالسهم لا تخلو من المزاح والملاعبة والضحك حتى القهقهة...، ونراهم جميعا متقاربون في السّن والمستوى الاجتماعي والمادي، و ربما هذا ما جعلهم رغم قلتهم أعضاء دائمين لتلك المجالس التي يجدون فيها ما يريدونه تحت غطاء الغناء والطرب وإن لم تكن لهم أجرة يدفعونها فكرمهم اللامحدود يدفعهم إلى تقديم المال والهدايا أضعافا مضاعفة، علما أن مستوى هذه البيوت أرقى بكثير من بيوت الدعارة وإن كانت جميعها في الأحياء الشعبية،إذ تحرص صاحبتها على المحافظة على الجانب الجمالي لها ويساعدها في ذلك هبات الأصدقاء كما سبق.

---

[1] **قصر الشوق**،ج2، ص 156.

ويبرز الجدول التالي مقارنة بين بيوت العوالم وبيت الدعارة :

	بيوت العوالم	بيوت الدعارة
الغرف و الأثاث	أثاث كثير و حسن	أثاث قليل و بسيط جدّا
	بيوت واسعة	بيوت ضيقة
الجوّ السائد	الغناء و الطرب و الرقص	الهـــــدوء
	كثرة الفكاهة و المزاح	نوع من الجدّ والغربة
	معظمهم أصدقاء العمر	غرباء لا رابطة بينهم
	التماثل في السن و المستوى	الاختلاف في السن و المستوى
	دائمـــــون	يتـــغيرون

لقد جعلت الدعارة من هذه الأماكن، أماكن قبيحة ليس القبح النابع من المكان ولكن من " وظيفته واستعماله القبيح، وهي وظيفة الدعارة التي تعتبر عملا قبيحا في المفهوم العربي الاجتماعي التقليدي..."[1]

I-2- البيوت الـــــراقـــيـــة :

يأتي وصف البيوت الراقية -كما سنرى- وفق نظام يختلف عن عرض بيوت الأحيـــاء الشعبية سواء من حيث وصفها أو من حيـــث وصف مشكّلاتها التي تختلف كمّا ونوعا، فهي أقل منها من حيث العدد، إذ بلغ عددها أربعا، ولا نجدها إلاّ في الجزئيين الثاني والثالث للثلاثية أي قصر الشوق والسكرية وهي كالتالي:

I-2-1- قصر آل شداد بالعباسية:

يعتبر هذا القصر[2] أهم هذه البيوت، وأوّلها عرضا في الثلاثية وقام الراوي بتصويره من الخارج لمّا كان الوصف على لسانه والرؤية بعيني كمال عبد الجواد المتطلّع إلى القصر من وراء سوره العظيم، فلم يكن **لنجيب محفوظ** أن يدخل بنا القصر لأنه يتتبع خطوات كمال الذي يمثل المرصد -والرؤية معا- ومادام خارج القصر لا يتخّطى عتبته فلا يمكن للراوي أن يقحم عينه لإكمال صورته الداخلية.

ورغم الصورة الوصفية الجدّ مقتضبة للقصر والتي لا تنطبق مع عظمه إلاّ أنها استطاعت أن تضع إشارات توحي إلى الترف والاتساع والرحابة. منذ النظرة الأولى له والتي تحدد موقعه بأنه أول قصر على اليمين فيما يلي صحراء العباسية، ودون الاقتراب من القصر يبدو شكله الخارجي المكوّن من دورين بناء ضخما وعاليا، ثم تنتقل زاوية الرؤية بعد النظرة العامة إلى رؤيته من منظور جانبي بداية بمقدمه الذي يتصل بشارع السرايات إلى مؤخره الذي ينتهي بحديقة القصر، ونلاحظ هنا أنه أسند لكل موصوف صفة أو صفتين على الأكثر، فالحديقة وصفت بالرحيبة ولا يظهر منها سوى رؤوس أشجارها التي وصفت بأنها عالية، والتي تبدو

---

[1] شاكر النابلسي، **مرجع سابق الذكر**، ص 170

[2] أنظر وصف القصر: **قصر الشوق**، ج 1، ص 172

من وراء سور القصر ذي اللون الرمادي، ولا ننسى هنا أن ثبات المرصد-كمال-مؤقتا خارج القصر لا يسمح له برؤية ما خلف السور الحاجب لعينيه، ولولا ارتفاعه المتوسط وعلو الأشجار لما تسنى لكمال رؤية رؤوسها، ولو زاد طول السور لحجب القصر كلّه، خاصة وأنه يحيط بالقصر والحديقة معا، وشكله المستطيل الهائل الممتد في الصحراء دلالة على ضخامة القصر ورحابة الحديقة.

وعندما يقترب كمال من مدخل القصر يجد البواب والطاهي وسائق السيارة جالسين فوق أريكة على كُتب الباب، وهم جميعا أشخاص مجهزون ومسئولون عن إدارة أهم شؤون القصر لخدمة أصحابه وتسخير القصر لهؤلاء دلالة على البذخ والرفاهية فآل شداد المخدومون وما عداهم في القصر خادمين لهم وله.

ونضيف ميزة أخرى و هي روائح الزهور العطرة و الطيبة التي تخاطب حاسة الشم مباشرة عند مدخل القصر، حيث دخل كمال " **مستقبلا مزيجا من عرف الفل والقرنفل والورد التي نضدت أصوصها على جانبي السلم المفضى إلى الفراندا الكبيرة التي تطالع القادم على بعد يسير من الباب**" [1]. ويمكننا إجمالا أن نقول أن وصف القصر ارتكز علـــى :

1-حجم القصر بدوريه،

2-الحديقة وأشجارها،

3- سور القصر،

وهذه الموصوفات مداراتها كلّها خارجية توحي إلى عظمة القــصر وتشير إلى :

جمال الموقع الإستراتيجي للقصر(العباسية)+الضخامة+الارتفاع+الاتساع+الخضرة (الحديقة)+ الحماية + البذخ والرفاهية + الهدوء+الروائح الطيبة

وهي مميزات نفتقدها تماما في البيوت الشعبية. وقد وصف **نجيب محفوظ** ركنا آخر من الحديقة وسببا رئيسيا لدخول كمال والأصدقاء القصر، وهو الكشك الذي يجمعهم لتبادل الحديث بينهم وهو أقصى مكان تبلغه قدما كمال ورغم امتداده للقصر إلاّ أنه على حدّ كبير من البساطة حتى أن وصفه لم يستغرق حجما كبيرا رغم أنه أهم ركن بالقصر، وفي وصفه يبدأ الراوي بإظهار حقيقة بساطته إذ

> **"لم يكن الكشك إلاّ مظلة خشبية مستديرة تقوم على عمود ضخم، وأرضه رملية تحدق بها أصص الورد، ويقتصر أثاثه على المائدة الخشبية والكراسي الخيزران، وقد جلسوا وراء المائدة على هيئة نصف دائرة مولين وجوههم شطر الحديقة"[2].**

فيمكننا من خلال هذه الصورة أن نقسم الكشك إلى جزئين:

أ-الكشك كهيكل (مظلة – عمود).

ب-أثاثه.

---

[1] **المصدر السابق**، 173

[2] **قصر الشوق**، ج2، ص174.

فالكشك يتشكل من جزئين: المظلة الخشبية المستديرة في الأعلى والعمود الضخم المثبت فوق أرضه الرملية في الأسفل.
أما الأثاث فيتمثل في المائدة الخشبية والكراسي الخيزران وأصص القرنفل، ونرى أن كلّ المكونات قد أسند إليها صفة أوصفتين، وتشترك المظلّة والمائدة في أنهما مصنوعتان من الخشب، ولهما الشكل الهندسي الدائري نفسه، ليلائم جلسة الأصدقاء للسماح لهم بالبقاء طويلا بعيدين عن أشعة الشمس، وقد اتخذوا مجلسهم على هيئة نصف دائرة حول المائدة ومرّة أخرى يستعمل **نجيب محفوظ** العبارة الهندسية نفسها وهي الشكل الدائري المناسب لشكل الكشك، ولا ننسى هنا أن اتخاذ الشكل النصف دائري الأنسب لتكون وجوههم شطر الحديقة للتمتع بالخضرة والنظر إليها بما أن الكشك كائن في ركن من أركانها ولو اتخذ مجلسهم شكلا دائريا تام الاستدارة لقابل بعضهم السور المحيط بالحديقة لولّونها ظهورهم.

هذا ما يمكن قوله عن القصر المكان باعتبار ما روي عنه، ولنا أن نتخيل حجم الغرف وشكلها وأثاثها، وعددها الذي يوحي إليه ضخامة القصر وكثرة نوافذه. أين تعود كمال أن يرى "عايدة" في إحداها بالدور الأول للقصر. **فنجيب محفوظ** "لم يقدم أوصافا لهذه الفضاءات ولا لأثاثها، لأنه لم يكن يعايشها من الداخل...فقد لا يكون أثاث هذه الفضاءات مماثلا للأثاث الذي وقف عنده بلـــزاك طويلا لكنه أثاث كان بالإمكان أن يطلعنا على كثير من الجوانب الخفيّة لتلك لفضاءات، لوأتيحت الفرصة **لنجيب محفوظ** أن يصفه لنا "[1] .

وعن دلالة القصر الفضاء فهو يحمل دلالات كثيرة سبق وأن أشرنا إلى أهمها في دلالة عنوان قصر الشوق. فهو قصر يحمل كل معاني الحبّ والأشواق، وكأن ضخامة بنيانه أهلّت لتحمل الحب الكبير الذي حمله كمال لعايدة ولا يوجد ذكر للقصر إلاّ بارتباطه بكمال وعايدة حتى أن وصف القصر في الرواية قادته شخصية كمال ولا يمكن للراوي أن يدخله إلاّ إذا دخله كمال الذي لولا حب عايدة لما داوم على الحضور إليه، وإن كان حبا مستحيلا حيث شهد القصر استهزاء عايدة لكمال، وأكثر من ذلك حمل كل ألوان العذاب والألم التي يجنيها عند فقدان عايدة التي لم تنزل من عليائها وتزوجت من طبقتها. وقد سمّاه **نجيب محفوظ** " بقصرالحب والعذاب"

I -2-2- بيت محمد عفت :

"**كان منظر بيت محمد عفت بالجمالية من المناظر المألوفة المحبوبة لدى أحمد عبد الجواد**"[2]، هكذا شاء نجيب محفوظ أن يبدأ تقديم صورة البيت كما عوّدنا في كل وصف أن تصطحبه إحدى الشخصيات خلفها للتعرف والتعريف بأماكن الثلاثية، وإن كان هذا البيت بحي الجمالية، الحي التاريخي الذي يحوي الكثير من البيوت الشعبية على خلاف حي العباسية إلاّ أن طرازه ينتمي إلى البيوت الراقية ويحرص **نجيب محفوظ** في وصفه لمثل هذه البيوت على تقديمها من الخارج وإبقاء المرصد خارج الأسوارالعالية التي تسمح مبدئيا برؤية أجزاء من هذه البيوت.

---

[1] محمد العافية،**مرجع سابق الذكر** ،ص 185
[2] **السكرية**،ص 47.

وعن مدارات التبئير هنا فهي: البوابة الخشبية، والسور العالي الذي تعلوه رؤوس الأشجار العالية، وتظلّ الحدائق جزءا لا يتجزأ من هذه البيوت والذي جعل حديقة بيت محمد عفت تتميز بكثرة أصناف أشجارها، وقد قسمت إلى مجموعتين حسب وظيفتها منها ما يظلل الحديقة كأشجار التوت والجميز، ومنها ما يهندسها كأشجارالحناء والليمون والفلّ والياسمين والتي تمتاز بجمال أزهارها.

وقد وصف شأنها بالعجيب، ليفتح الراوي مجال الخيال عند المتلقي الذي له أن يتصورها كيفما شاء، وتمتاز الحديقة أيضا بوجود عنصر الماء ورمز الحياة أمام كل هذه الخضرة والمتمثل في بركة المياه التي تتوسطها والتي تنفرد بها عن باقي الحدائق وقد ربطها بالعجيب أيضا، وربما تكون أهم جزئية جعلت للحديقة شأنا عجيبا بانبعاث الحياة فيها، وخاصة إذا ما كانت ديكورا خاصا فالبرك عادة ما تستدعي وجود أنواع من الحيتان داخلها فتضفي جمالا ورونقا على الحديقة.

ولا نغادر الحديقة،إذ هناك بعد البركة الفراندا الخشبية الممتدة بعرضها والتي يجتمّع فيها الأصدقاء وهي تلعب دور الكشك في قصر آل شداد فهما يسمحان بتجمّع الأصدقاء بعيدا عن داخل البيت.

وإجمالا يشترك بيت محمد عفت مع غيره من البيوت الراقية حيث يبدو جليا في هذا البيت سمات الرقي والترف من حيث :

جمال الديكور وانسجامه + الكبر+ الارتفاع + الاتساع + الرحابة+الخضرة والأشجار المتنوعة+ المياه (البِركة) + الهدوء.

وهي مقاييس ومميزات تفتقدها البيوت الشعبية الأخرى مطلقا كما سبق وأشرنا.

I-2-3-بيت عبد الرحيم باشا(*) :

تجعلنا هذه الفيلا[1] نتأكد ثالثا أن طريقة عرض هذه البيوت الراقية واحدة عند **نجيب محفوظ**، فيأخذ الشكل الخارجي دائما حصة الأسد أوالقسط الأكبر عند وصفها، فلا يتغيّر منطلق المرصد الخارجي الذي يبدأ بعرض البيت قبل تخطّي عتبته، وقد تمّ وصف بيت "عبد الرحيم" على النحو التالي :

-تحديد و ضع البيت بحلوان وعلى أنه آية في البساطة والأناقة على وجه العموم،
-ثمّ تحديده بأنه فيلا سمراء اللّون، وإن كانت السمرة تطلق على لون البشرة-لكنها ظاهرة كتابية عند **نجيب محفوظ**-وانتقى بعدها مكوّنات خاصة بشكل الفيلا مرتبة بالتتالي كأنه بها يدخلنا رويدا رويدا إلى داخل البيت، وهي:

1. الدور الواحد و الوحيد للفيلا، وتقدير طوله بعلوه عن الأرض بثلاثة أمتار،
2. الحديقة المكتنفة للدور، والتي اِكتفى بإضافة الأزهار إليها، فهي مجرّد حديقة أزهار،
3. السلاملك المستهل للبيت، فالسلاملك مخصص للرجال والحرملك للنساء كماهو معروف.

وتتغيّر أداة التبئير بعدها من العين إلى الأذن، ويتحوّل مدار الرؤية إلى الصمت الموصوف بالمريح الذي يعمّ البيت والطريق والمنطقة، والهدوء صفة غالبة في هذه البيوت والأحياء

---

[1] أنظر وصف الفيلا: **السكرية** ، ص 79.

الراقية المحيطة بها، وهذه كلها جزئيات تحيل إلى الترف، بالإضافة إلى البواب وسائق السيّارة اللذان يجلسان على أريكة عند الباب.
وحتى لا يفوتنا هنا القول أنّ عرض البيت جاء بمناسبة زيارة كلّ من رضوان ياسين وحلمي عزّت لعبد الرحيم باشا، وبدخولهما إلى بهو الاستقبال زحزحا **نجيب محفوظ** قليلا عن تزمته أوالتزامه بالبقاء دائما بالخارج، فكان بهوالاستقبال الجزء الوحيد الموصوف بداخل البيت، ولمّا كانت الفيلا آية في البساطة والأناقة وُصف البهو بأنه كذلك آية في الفخامة. وإن لم ينل كثيرا من الوصف، ولمّا كان صاحب البيت من كبار رجال السياسة وحاصلا على درجة الباشوية، كان **نجيب محفوظ** حذرا ذكيا في انتقاء ثلاثة عناصر ترمز كلها إلى السلطة والمستوى الاجتماعي، بداية بالصورة الكبيرة لسعد زغلول في بذلته التشريفية وهي صورة من الصور المعتاد تعليقها على جدران قصور الباشاوات والبكوات أوالقصور الملكية والحكومية...الخ.
وثانيا المرآة الممتدة حتى السقف وإن كان طولها يبدو مبالغا فيه فهي تحيل إلى اتساع البهو وعظمته، وثالثا الكنبة التي جلس عليها الضيفان وهي لا تشبه البتة كنبات البيوت الشعبية، فلونها المذهب وغطاؤها الأزرق الوثير دلالة على فخامة البيت ككل ونفاسة أثاثه وإن لم يصرح بذلك.
نخلص هنا إلى أن هذا البيت صورة مماثلة للبيوت الراقية الأخرى لاحتوائها العناصر نفسها، فهي تجمع بين:

الموقع الاستراتيجي(حلوان) +الاتساع +الخضرة(لحديقة) +الفخامة (الخدم،السائق والبواب...)+ الجوّ الهادئ

I-2-4 بيت مستر فورستر:

نصل إلى آخر نموذج من البيوت الراقية في الثلاثية[1]، والذي يشترك مع بيت:عبد الرحيم باشا" كونه هو الآخر فيلا ، وتقع بالمعادي وصاحبها هو الإنجليزي مستر فوستر أستاذ علم الاجتماع، إلاّ أن حظ هذه الفيلا من الوصف أقل بكثير من البيوت الأخرى، ومع ذلك لا تخرج عن الإطار الوصفي لهذا النوع من البيوت، فلولا الحفل الذي أقامه مستر فوستر ببيته بمناسبة سفره إلى إنجلترا،لما كان الداعي لذكره، وقد حضر إليه مجموعة من الطلبة والطالبات على رأسهم أحمد شوكت لامتيازه عن زملائه، وكان أحمد شوكت الشخصية التي اختارها **نجيب محفوظ** ليتبع ما ترصده من أمكنة كعادته، ومع قلّة ما رصده لنا أحمد شوكت وهو جالس في الفرندا مع الطلبة إلاّ أنه ذو إيحاءات مميزة، فإلقاؤه نظرة على الحديقة سمح بارتكاز التبئير حول مائدة طويلة ممتدة في أرض فضاء معشوشبة والدالة على شساعتها، ثم انتقال حركة العين إلى الجانبين حيث تكتنفها أشجار الصفصاف والنخيل وعودة أخرى إلى ما صُفَّ فوق المائدة من أباريق الشاي وأوعية اللبن وأطباق الحلوى.فاهتم **نجيب محفوظ** بإظهار جزئيتين اثنتين وهما: الحديقة والمائدة المعدّة للحفل، فالحديقة أولا أصبحت لها إجبارية الحضور باعتبارها شرطا أساسيا لإظهار فخامة هذه البيوت ذات الطراز الرّاقي التي لايمكنها الاستغناء عن المساحات الخضراء الممتدة، والتي توحي إلى عظم ما ورائها وإن لم يعن بالوصف.

[1] أنظرالوصف: **السكرية** ، ص 206.

ونجد لهذه الحديقة دلالة غريبة توحي إلى العلاقة الحميمة بين الأستاذ فورستر وطلبته المصريين، بمعنى أنها توحي للمزج بين العنصر الإنجليزي والعربي الممثل في المزج بين أشجار الصفصاف غير المثمرة والموجودة بكثرة في البلاد الغربية والنخيل المثمر والذي يرمز إلى العنصر العربي.
أما المائدة فوجودها على النقيض من الحديقة غير قار،أي مرتبط بالحفل، ويوحي كل ما فوقها من أباريق الشاي وأوعية اللبن والحلوى إلى تطابقها مع شخصية صاحب البيت الذي فضّل أن تكون المأدبة إنجليزية ترمز إلى أصله، إذ من المعروف عن الإنجليز انفرادهم عن بقية الشعـــوب بتناول الشاي الممزوج باللبن والمعروف بالشاي الإنجليزي"Le Thé anglais" والذي لم يدخل مصر إلا في القرن التاسع عشر للميلاد، وللاستمتاع بنكهته لا بد من مرافقته بأصناف الحلوى حتى تظهر متكاملة" فخمة ".

قدرة **نجيب محفوظ** وذكاؤه في إظهار دلالة هذا البيت التي ترمي إلى المزج بين الحضارتين الغربية والعربية لم يقفا عند المزج بين العناصر السابقة فحسب بل تعداها إلى عرض صورة سردية وصفية قبل اختتام الحفل، وتمثلت في عزف لادي فورستر لحنا موسيقيا غربيا على آلة البيانو، أنصت إليه جميعهم رغم أنهم لم يكونوا ذوي الهام بالموسيقى الغربية، وبعد فراغها من العزف عزف طالب لحنا شرقيا.
فمرّة أخرى مزج **نجيب محفوظ** بطريقة ذكية بين الحضارتين الغربية والعربية من خلال الموسيقى المخاطبة للآذان. وكأنه يجمع منذ البداية بين حاسة النظر والذوق والسمع لاكتمال الصورة الحقيقية لكل ما حمله هذا الفضاء من دلالات تكاد جميعها تصبّ في مصبّ واحد يتمثل في علاقة الموّدة والاحترام التي جمعت هذا الزوج الإنجليزي بالطلبة المصريين.

II – أماكن الإقامة الجبرية:

II .1– السجن:

هو المكان المعادي لأماكن الإقامة الاختيارية، وهو المكان الوحيد في الرواية وخارجها، الذي تتمّ فيه حركة الانتقال بكثرة من الخارج نحو الداخل، ويمثل السجن لمن بداخله مكانا غير قابل للاختراق، أوعلى الأقل غير قابل لاختراق إلى حين، حسب مدّة مكوث السجناء الذين ليس لهم الحق ولا الحريّة في تحديدها أو تغييرها إلاّ باسم القانون، وخلاف ذلك نجدهم جميعا مجبرين للخضوع إلى مجموعة من المحظورات والالزامات التي تبدأ منذ إلقاء القبض عليهم.
ومع كبر حجم الثلاثية إلاّ أنّ **نجيب محفوظ** كان حذرا ومقتصدا –إن صحّ التعبير– في تعامله مع هذه الأمكنة التي لم نجدها إلاّ في الصفحات الأخيرة من السّكرية، وكنّا نودّ لو أسعفتنا الرواية بعرض هذا الفضاء الخاص بكل مشكّلاته كالزنزانة الانفرادية، وساحة السجن، والمزار بكل ما تحمله من أحاديث وأحوال. إذ جاء السجن في صورة وصفية سردية فريدة تصوره لنا عندما دخلاه حفيدا السيد عبد الجواد عبد المنعم شوكت، وأحمد شوكت إثر القبض عليهما بتهمة أنهما يعملان ضد الحكومة، بعد إبلاغ البوليس بانعقاد اجتماعات مريبة في شقتيهما، رغم تباين منهج كلّ منهما فالأول إخواني والثاني يساري.

وقبل الدخول إلى السجن بدت سلطة رجال البوليس مع بداية عملية التفتيش التي قاموا بها ببيت آل شوكت ثم بيت بين القصرين بحثا عن المنشورات والمحاضرات الليلية للمعتقلين، ولولا الصداقة التي جمعت الضابط بالمرحوم فهمي خال المتهمين لكان التفتيش أكثر صرامة وقسوة. وقد كان ليّنا حتى عند استجوابه لهما، وعنـــدما :

" غادرا الحجرة حيث تسلمهما أونباشي وجنديان مسلحان، ومضوا جميعا إلى الدور الأرضي،ثم عرجوا إلى بهو مظلم شديد الرطوبة فساروا فيه قليلا حتى استقبلهم السّجان بكشّافه الكهربائي كأنما ليدلهم على باب السجن، وفتح الرجل الباب وأدخلهما، ثم صوّب ضوءه إلى الداخل ليهتديا به إلى برشيهما، وأضاء الكشاف المكان فبدأ متوسط المساحة على السقف، ذا نافذة صغيرة في أعـــلى جداره تعترضها القضبان الحديدية، وكان عامرا بالضيوف،فيهم شابان على هيئة الطلبة، وثلاثة رجال حفاة مجفوي المنظر شائهي الخلقة وما لبث أن أغلق الباب وساد الظلام، غير أن الضوء وحركة القادمين كانت قد أيقظت النائمين..... "[1].

السجن إذا مكان للتضييق والانغلاق والعزل،ليس في جدرانه وقضبانه بل كلّ من فيه يعمل على إلزام السجناء بالانصياع لحرمة السجن وهيبته كالأونباشي والجنديان المسّلحان و السجّان. والسجن أفقر الأمكنة على الإطلاق ليس لفقر وصفه وإنما لفقره من الموجودات، فماذا يمكننا أن نجد بداخله ومن شروطه ألاّ يحوي شيئا؟ فمن البديهي أن يكون خاليا من الموصوفات لذلك ارتكز التبئير على حجمه فهو متوسط المساحة كما يبدو من السقف لا من الأرضية أو الجدران بسبب ضوء الكشاف الموّجه نحو الأعلى، ولم يبد من المكان سوى نافذة وصفت بالصغيرة، وبما أنها في السجن فلا بد من قضبان حديدية.

ورغم فقر السجن من الماديات ومع هذه الصورة الوصفية المختزلة إلاّ أنها توحي إلى أهداف بعيدة أو بالأصحّ تعمل على خلق جوّ مُستَهدِف ومُستهدَف باعتبار السجن مكانا عقابيا فبإمكاننا أن نستنبط ما يلي أوبإمكاننا أن نستخلص أهم الأشياء التي تجعل من المكان سجنا، وهـــــي :

1- الظلام الشديد،

2- الرطوبة الخانقة،

3- الانغلاق الشديد والمحدودية.

وكل عنصر يستلزم الآخر فشدّة الانغلاق تخلق الظلام الشديد وتمنع عنصرا آخر من الدخول مع الضوء وهو الهواء الذي بقلته أو انعدامه يؤذي إلى الرطوبة الخانقة. ولنا أن نقابل هذه العناصر بمناقضها؛ ونتحدث عنها بايضاح:

الظلام ≠ الضوء.

الرطوبة≠ التهوية.

الضيق والانغلاق / المحدودية ≠ الانفتاح والاتساع.

II.1.1-الظلام :

بداية بالظلام الشديد الذي يبدو جليا عند عبورهم بهوا مظلما شديد الرطوبة، حتى أن رؤية السجن لم تتسنّ إلاّ من خلال الكشاف الكهربائي الذي حمله السجان ليدلّهم على بابه، ونرى هنا أن الظلام يسود قبل عملية الفتح وبعد الغلق، وأن للضوء هنا دورا وظيفيا ممثلا في المصباح الذي يحمله السجّان وخاصا به دون السجين المحكوم عليه بالبقاء في الظلام، بل قد يعمل الضوء هنا دور المنبّه في إيقاظ النائمين إيذانا بالقادمين إليهم.

(1) **السكرّية**، ص371- 372.

II.1.2-الرطوبة :

عندما نتحدث عن الرطوبة قد نربطها بالأحياء الشعبية الفقيرة أوالأماكن القذرة التي تظهر فيها بكثرة لسوء ظروف المعيشة إلاّ أن حضورها هنا له ميزة خاصة ونتاجا طبيعيا لجوّ مولّدٍ لها، فنجدها تبدأ في الظهور مع البهو وإن كانت الأداة المدركة لها هنا هي الأنف بالدرجة الأولى بخلاف العين المدركة للظلام، فتشاركها مسامات الجلد التي تعترضها الرطوبة في وصول الهواء إليها، فتمتص الرطوبة بدله.

وتشتد حدّتها داخل زنزانة السّجن أو المكان الذي تتمّ فيه الإقامة رسميّا، حيث لا وجود إلاّ لنافذة واحدة صغيرة، فكيف يمكنها أن تدخل القدر الكافي من الهواء والضوء ؟ ناهيك عن عدد السجناء الموجودين بالداخل والذي بلغ عددهم جميعا سبعة والعدد مرشّح للارتفاع طبعا، وازدياد عددهم يقلّل نسبة الهواء ويسبب في اختناق الجوّ باحتباس الأنفاس بالداخل، ويؤكد هذا ما همس به عبد المنعم لأخيه حينما طلب منه الجلوس قائلا:"**لن أجلس وإلاّ قتلتني الرطوبة، فلننتظر الصبح واقفين**"[1].

فتفضيله البقاء وقوفا حتى الصبح أرحم من الجلوس أرضا بسبب الرطوبة. ووراء دلالة ترمز إلى استعجال المطالبة بالحق الذي يستدعي الوقوف لا الجلوس الذي يعني الانتظار.

II.1. 3-الانغلاق والمحدودية:

إن الغاية الأساسية للسجن كمكان عقابي هي الإمساك بالسجين وزجّه داخله والتضييق عليه بإغلاق أو قطع كل المنافذ التي قد تكون منفذا أومهربا نحو الخارج.فهو كما سبق مكان غير قابل للاختراق وأوّل رموز الغلق هـــي:

1-المفتاح:

ولعل أبرز رموز السجن،كما يراها **حسن بحراوي** "باعتباره مكانا للإقامة الجبرية شديد الانغلاق، هي تلك المفاتيح التي تدور في أقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب وتكون الحدّ الفاصل فيما بين الخارج والداخل"[2].

فدون شك أن المفاتيح في السجن أكثر ما يحقق عملية الغلق قبل الفتح،لأن "حركة الإغلاق هي دائما أكثر حدّة وصرامة وسرعة من حركة الفتح"[3].حتى أن عملية الغلق والخاصة بالأبواب دون النوافذ لا تمنع فقط من الخروج بل تمنع دخول الضوء والهواء " **فما لبث أن أغلق الباب وساد الظلام**".

فغلق الأبواب يساعد في تكثيف الرطوبة الخانقة ناهيك عن التأثير النفسي للسجناء بقطع كل سبيل إلى الخلاص.وكأنّ لهذه القطعة الصغيرة–المفتاح–تأثيرها العجيب في حبس من بالداخل "بل إنّ حركة انغلاق وانفتاح الأبواب وطنين المفاتيح في الأقفال يمكنها أنّ تشكلّ موضوع رهبة حتى بالنسبة للزوار" [4]

---

[1] **السكرية**، ص 372.

[2] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**،ص 56

[3] غاستون باشلار، **مرجع سابق الذكر**، ص87.

[4] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر** ،ص57

2-القضبان:

رمز آخر من رموز السجن، ولا يكفي أنّها قضبان بل لا بدّ أن تنعت بمادتها الحديدية لتزيدها صلابة وقوّة، وإن كانت القضبان المعلقة على نوافذ السجن تمنع من بالداخل عن الخارج، فإنها على العكس من المفاتيح التي توضع في ثقوب الأبواب والمستعملة إمّا للغلق أو الفتح، فهي ثابتة على النوافذ وتسمح بدخول الهواء والضوء وإن لم يكن بالقدر الكافي بسبب صغر النوافذ لذلك تساعد مرّة أخرى على انتشار الرطوبة والظلام.

إذ كما رأينا كلها أجزاء شديدة الترابط فيما بينها وهي كلّها موّحـــدة وموّجهة للتضييق والتشديد على السجناء حتى يروا أن عالمهم هذا يختلف عن عالمهم الأول أي العالم الآخر. وإن كان هذا العزل عن الخارج عزلا حسيّا فهو معنويا كذلك يولّد لدى السجناء الشعور بالعجز والضعف.

ورغم صغر هذا المكان إلاّ أنه يشكلّ فضاء من خلال شخصياته التي تخترق تلك الحدود إلى العالم الخارجي من خلال عالم الذكريات والأحلام ولولا السجناء لبات السجن مكانا جامدا حقّاً.

ولا ننس أن السجن هذا الفضاء المخصوص الذي" ينهض على أنقاض العالم الخارجي المألوف" [1]، مع استحالة مغادرته قد يسمح بربط علاقات وتعارفات بين السجناء، كما قد سمح في الكثير من المرّات في مناقشة الأمور السياسية والتخطيط للثورات...وغيرها حينما تكون الحرية داخل السجين وليست خارجه. فالسّياج الذي يحوّط السجن من أقفال وقضبان وأسوار قد يحوّل السجن إلى فضاء متميز، لا يمنع المئات الذين يعيشون وراء قضبانه من التعايش مع العالم الخارجي- بأرواحهم وعقولهملا بأجسادهم- ليبقوا على علاقة به، بتتبعهم لما يجري بالخارج من خلال بعض الوسائل المحدودة كالجرائد، أوالأخبار التي تنتقل إليهم عن طريق زوّارهم أوالسجناء الجدد.

ورغم أن فضاء السجن لم يظهر في الرواية إلاّ مع صفحاتها الأخيرة الأمر الذي يجعل من غير المستطاع استنتاج الدلالات الخاصة به ومع ذلك استطاعت هذه الصورة الوصفية السردية أن تخبرنا عن الكائن البشري الموجود بداخله، إذ لم يعد السجن مكانا للمشبوهين من اللصوص المتهمين أوالمقبوض عليهم بسبب السرقة أوالعربدة أوالسكر...،بل أصبح مكانا يحقق فضائيته بضمّه لنوع آخر من السجناء وهم السياسيين، الذين يمثلهم الطالبان من كلّية الحقوق إلى جانب الاخواني عبد المنعم والاشتراكي"أحمد"، فهم إن صحّ التعبير سجناء الموسم الذين يعتقلون بسبب معارضتهم للنظام. فقضيتهم وإن اختلفت اتجاهاتهم واحدة أمام الحكومة.

أما الآخرون فهم من السجناء التقليديين ثلاثة رجال حفاة مجفوي المنظر شائهي الخلقة، يدّل مظهرهم على طول مدّة العقوبة من جهة وعلى نوعيتهم من جهة ثانية.

---

[1] **المرجع السابق**، ص61.

ونشير أيضا إلى أن السجن فضاء خاص بالذكور دون النساء في الغالب وإن كانت ظاهرة اعتقال النساء أكثر انتشارا حديثا، فتظلّ نسبة النساء السجينات أقل بكثير من الرّجال السجناء.

وقد اِستوقفتنا العبارة الأخيرة التي أنهى بها الراوي الحديث عن السجن وهي:"**ثمّ لاحت خلال قضبان النافذة الصغير طلائع من النور وانية رقيقة**" [1]،لأنها تحمل دلالة رمزية بعيدة تتعدى تلك القضبان الحديدية وتوحي إلى كل المسارات السياسية التي حدثت بعدها وكانت الدافع لاختلافات كثيرة.

ولا يفوتنا هنا أن نقول أن **نجيب محفوظ** كثيرا ما يبثّ رؤاه السياسية في الكثير من رواياته من خلال الرمز الفني والإبداع الأدبي من تورية وكناية واستعارة، يتخفى خلالها الرمز للإشارة إلى ما وراء الرمز.

[1] **السكرية**، ص374.

المبحث الثاني: الأماكن المفتوحة(أماكن انتقال وحركة)

ونعني بها الأمكنة المفتوحة على الخارج (أماكن انتقال وحركة) حيث يتجلى فيها بوضوح الانتقال والحركة وتنقسم إلى: مفتوح خاص ومفتوح عام.

إذ تمثل هذه المجموعة كل أماكن الانتقال الموجودة في الثلاثية وهي بالطبع كل الأماكن المعادية لأماكن الإقامة والتي تشكل معها انقساما جدليا بين الداخل و الخارج، وإن كانت في حدّ ذاتها متفرعة،" فتكوّن مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي إلخ"[1].

I – أماكن انتقال خاصة :

نعني بها كل الأماكن التي تتميز بنوع من الخصوصية كالمقاهي ودور السينما وأماكن العمل بما فيها الدكاكين والمحلات والمدارس إلخ، إذ دائما ما يتردد عليها أصناف وفئات من الناس دون غيرهم وإن كانت غير محظورة عنهم إلاّ أن في بعض الأحيان تتطلب الإذن بالدخول قبل ولوجها. فهي رغم إنفتاحها تتميّز بنوع من الخصوصية.

ولا نعدّها أماكن إقامة لعدم توفر شروط الإقامة بها ولأن من يتردّد عليها لا تتعدّى مدّة بقائهم بها عددا من الساعات. وتنقسم أماكن الانتقال الخاصة بدورها إلى قسمين قسم خاص بالأماكن الاختيارية التي يتردد عليها الأشخاص متى شاءوا والمدّة التي يشاءونها. وقسم ثاني للأماكن الانتقالية المقيدة أو الإجبارية والتي يتعين دخولها والخروج منها بأوقات ومواعيد محددة كأماكن العمل والدراسة التي لها حرمتها الخاصة. وعدم الالتزام بقوانينها قد يؤدي إلى الفصل أو إنهاء المهمة.

I .1–أماكن انتقال خاصة غير مقيدة :

I.1.1– المقاهي:

ممّا لا شك فيه"أنّ وجود المقهى في الشارع العري قد أعطى بعدا جماليّا جديدا، فقد أتاح المقهى للروائي والفنان أن يتأملا الشارع جيّدا ما يدور فيه، وبكل بساطة كان المقهى هو كرسي التأمّل للشارع، وكان المقهى هو كرسي الفرجة على الشارع، ولعّل هذا الارتباط العضوي بين الشارع والمقهى في الرواية العربية قد أفاد كثيرا في إثراء جماليات الشارع، وجماليات المقهى على حدّ سواء" [2].

ولقد قدم **نجيب محفوظ** نموذجين للمقهى العربية،وهما قهوة سيد علي وأحمد عبده، وتسمى المقهى والقهوة بالعامية المصرية نسبة للمشروب المعروف، والذي أطلق على اسم المكان الذي يباع فيه وكان العرب قديما يطلقون على الخمر اسم القهوة أيضا.

---

[1] حســن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص 40

[2] شاكر النابلسي، **مرجع سابق الذكر**، ص65–66.

وكانت القهوة –المقهى– كمكان موجود قبل دخول القهوة مصر في القرن السادس عشر للميلاد، وقيل أن الصوفية كانوا أوّل من أدخل القهوة بمصر في حارة الجامع الأزهر،وثمة رواية أن أبا بكر عبد الله المعروف بالعيدوس (سنة905م) قادما من اليمن هو الذي قدم بالقهوة ونصح أتباعه باحتسائها.

وكانت القهوة المكان تُقدّم قبل دخول القهوة مصر مشروبات مثل الحلبة والكركدية والقرفة والزنجبيل...ثم احتلّت القهوة موضعها المتميّز إلى حد إطلاق اسم المكان عليها، ولم يكن يُعرف الشاي في مصر إلى جانب تلك المشروبات التي تقدم في المقاهي إلاّ في القرن التاسع عشر للميلاد[*].

فكانت المقهى مكان لقاء والتقاء الرّجال دون النساء، فهو مكان حكر على الرجال دونهن ويتيقن علينا أن نقول أنّ المقهى المكان البديل لمجلس القهوة الخاص عادة بالنساء.

ورغم مكانة المقهى في مصر وضروريتها إلاّ أنّها ظلت ملازمة للأحياء الشعبية، وما يقال عن هذه الأحياء وبيوتها ينطبق على مقاهيها إذ لم تكن بالأماكن الراقية التي يهتمّ أصحابها بجمالها ولا روّادها من يهمهم ذلك بل قد تتشكلّ من أبسط الأشياء. لذلك أتى وصفها مقتضبا كما هو الحال بالنسبة لمقهى "سي علي"بالغورية إذ لم تكن سوى دكان متوسط الحجم لها منفذان على الخارج ، وهما: بابها الذي يطل على الصناديقية، وكوّة ذات قضبان تطل على الغورية، وتشترك مع نافذة السجن لوجود القضبان عليها إلاّ أن وظيفتها هنا عكسية إذ لا تحتفظ بمن بالداخل، بل تمنع من بالخارج التسلل إليها اتقاء السرقة أو النهب...عند إغلاق المقهى كأنها نافذة حارسة.أما عن أركانها فقد اصطفت بالأرائك، ورغم هذا الوصف المختزل إلاّ أنه استطاع أن يوحي إلى موقعها وصغر حجمها وضيقها ورتابتها وكل ما يترتب عنها من الرطوبة، وقلّة الضوء والهواء إضافة إلى ارتفاع أصوات السمار المسبب للضجيج خلاف مقهى أحمد عبده، وموقع هذه المقهى في الحي الذي به بيت زبيدة العالمة، وهو السبب الذي جعل ياسين يذهب إليها ليترصد ظهور زنوبة العوادة ربيبة زبيدة من نافذة البيت وسرعان ما هجر هذه المقهى إلى مقهى أحمد عبده بعد هجران زنوبة للحي.

أمّا مقهى أحمد عبده فهي أحسن حال من المقهى السابقة لا لشيء إلاّ أنها ذات طابع أثري كلما زادت عمرا زادت قيمة وقد وصفت بخلاف الأمكنة الأخرى مرتين فوصفت في بين القصرين بأنها

> **"تقع تحت سطح الأرض كأنها كهف منحوت في جوف جبل،مسقوفة بربوع الحيّ العتيق، منعزلة عن العالم بحجراتها الضيقة المتقابلة، وباحتها التي تتوسطها نافورة صامتة، ومصابيحها التي تقاد ليل نهار وجوّها الهادئ الحالم الرطيب "[1].**

كما وصفت ثانية أي بعد مرور حوالي عشرة أعوام، حين دخلها كمال عبد الجواد وفؤاد الحمزاوي، وإن كان التصوير الأول قد أفصح عن أمرين هامين وهما:

– شكلها الذي يقترب من الطبيعية فهي أشبه بالكهف المنحوت ومنعزلة عن العالم دون أن ننسى أنها في الحي العتيق.

– الصمت الذي يغمرها بخلاف كل المقاهي فجوّها هادئ وحالم وحتى نافورتها صامتة لا تشتغل.

---

[*]أنظر محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**، ص155.

[1] **بين القصرين**، ج2، ص115.

فوصف المقهى ثانية يؤكد كل هذا ولم يكن تكرارا بل تأكيدا مرّة أخرى أن هذا المقهى قطعة أثرية فذهب **نجيب محفوظ** لتشبيهه بحيوان منقرض، وكهف منحوت كما نعته سابقا إذ،

" **بدا المقهى المدفون كجوف حيوان من الحيوانات المنقرضة،ظهر تحت ركام التاريخ إلاّ رأسه الكبير، وثمة في الداخل صحن واسع مربّع الشكل مبلط بالبلاط المعصراني تتوسطه فسقية رصت على حافتها أصص القرنفل، وأحدقت بها من الجهات الأربع أرائك فرشت بالحصير المزركش والوسائد، أما جدرانه فقد اِنتظمتها مقاصير صغيرة الحجم متجاورة، كأنّ الواحد منها كهف منحوت في الحائط، لا نافذة لها ولا باب بها، واقتصر أثاثها على مائدة خشبية وأربعة مقاعد ومصباح صغير يشتغل ليل نهار في كوّة بأعلى الجدار المواجه للمدخل، وكأنّ القهوة اكتسبت من موقعها الغريب بعض صفاته فهي تهوم في هدوء غير مألوف لسائر المقاهي، وضوء غير باهر، وجوّ رطيب**" [1].

فكما لو أن هذا المقهى تحفة أثريه ضاربة في القدم يمتد عمرها إلى ما قبل التاريخ بتشبيهه بالحيوان المنقرض المدفون تحت التراب، فركام التاريخ والحيوان المنقرض يجعلاننا نتصوره كالديناصور الذي يتجاوز عمره تاريخ الفراعنة والذي لا يبدو منه سوى رأسه ويعني به مدخل المقهى وهو الكوّة أوالمنفذ الوحيد لدخول الهواء إليها وهذا ما جعل جوّها مشحونا بالرطوبة.

هذا عن الشكل الخارجي، وبمجرّد تخطي العتبة نجد صحنها الموصوف بالواسع، والمربع الشكل، والملّون ببلاط معصراني ولعلها الكلمة الوحيدة الدالة على الحداثة ضمن جوّ المقهى العتيق، ويتجه التبئير بعدها إلى وسط الصحن أين الفسقية أي النافورة كما ذكرها في الوصف السابق والتي تفتقدها المقاهي الأخرى وقد رُصّت حافتها بأصص القرنفل للتزيين.

وعن أثاث المقهى فهو فقير كما يبدو من خلال ما يشغل الجهات الأربع من الأرائك التي فرشت بالحصير المزركش والوسائد أممّا الجدران فهي غير عادية إذ تنتظمها مقاصير صغيرة متجاورة وهي تشير إلى بعدها الأثري كذلك بتشبيه الواحد منها بالكهف المنحوت أيضا ونتنبه هنا إلى أن خلو المقصورة منها من النوافذ والأبواب دليل على جوّ المقهى الرطيب إذ لا تسمح بدخول الهواء أو الضوء أمّا عن الأثاث فهو مقتصر على مائدة خشبية وأربعة مقاعد و مصباح صغير يشتعل ليل نهار زاد من جمال المقهى رغم بساطته وهذا ما زاد في جمال طابعه المتميّز، فكان أهم ما يميزها:

انعزالها عن العالم + بعدها الأثري + هدوءها غير المألوف + وضوءها غير الباهر+ وجوّها الرطيب

وما يمكن القول عن المقهى كمكان غير بعيد عمّا قيل عن الأحياء التي تتواجد بها المقاهي وإن كان لهذا المقهى ميزته الخاصة التي تبعده عن الضجيج فهو يحمل معاني: الضيق و البساطة، والظلام النسبي والرطوبة ومع أنها مقاهٍ إلاّ أنه من الغريب أن يكون أكثر ما يُحتسى فيها هو الشاي لا القهوة وإن كانت أسبق منه في الظهور بمصر وسمحت لنا المقاهي بتقديم صور مختلفة لاحتساء الشاي بصور في غاية من الدقة والبراعة وربما هنا يبرز طول الصور السردية الوصفية التي لا تتجاوز أقداح الشاي الساخنة والصينية التي عادة ما تكون صفراء. كما وصف ياسين وقد "**حسا الشاي دون أن ينتبه إلى سخونته إلاّ وهو يزدرده وراح**

---

[1] **قصر الشوق**، ج 1،ص82-83.

ينفخ متألما، ثم أعاد القدح إلى الصينية الصفراء مسترقا النظر إلى السمار الذين أزعجته أصواتهم المرتفعة كأنها هي المسؤولة عن لسعته..."[1].وهذه صورة أخرى لكمال وصديقه وهما يحتسيان الشاي الأخضر،

> **"جاء النادل بالدومينو، وقدحين من الشاي على صينية فاقعة الاصفرار، فتركها جميعا على المائدة وذهب يتناول كمال قدحه من فوره وراح يحتسيه من قبل أن تخف حرارته، ينفخ السائل ثمّ يتمززه، وينفخ مرّة أخرى ويمصمص شفتيه كلما لسعته الحرارة، ولكن ذلك لا يردعه فيعاود المحاولة في عناد وجزع كأنه محكوم عليه بالفراغ منه في دقيقة أو دقيقتين، على حين جعل فؤاد يراقبه صامتا... ولم يمدّ يده إلى قدحه حتى كان كمال قد فرغ من مغالبة قدحه، وعند ذاك أقبل يتحسس الشاي في تأن مستطعما مذاقه مستلذا نكهته، وهو يغمغم بعد كل حسوة " الله ما أطيبه! "والآخر يحثه على الفراغ منه بصبر نافد كي يأخذا في اللعب"**[2]

فيبدو واضحا التماثل الجزئي في طريقة احتساء الشاي عند ياسين وكمال وتناقضهما مع فؤاد الحمزاوي إذ تعكس كل طريقة نفسيّة صاحبها، فكلما كان قلقا جزعا تعجل في احتساء الشاي دون استطعامه، فطريقة احتساء ياسين لشايه وراءها سبب يفسّره اختفاء زنوبة وعدم ظهورها من النافذة، فعدم رؤيتها أزعجه وأقلقه وأنساه نفسه، فحسا الشاي دون انتباه، وهناك سبب ثان وراء قلقه أيضا وإن كان أقل تأثيرا من السبب الأول وهو نهر ناظر المدرسة له لما رأى منه شيئا من التراخي في عمله بوصفه كاتب المدرسة، فنغّص عليه صفوه وجعله يفكر في أن يشكو الناظر لأبيه باعتباره واحد من أصدقائه القدماء ونجد طريقة احتساء كمال للشاي تتماثل إلى حد كبير مع أخيه لا لصلة القرابة أو الوراثة، ولا للأسباب ذاتها، بل لأنه أصبح انفعاليا ومضطربا منذ النكبة التي حدثت له في حياته إثر فقدانه حبيبته عايدة وإلى الأبد والتي غيرت كل مساره في الحياة فلم عرف نفسيته الاستقرار والثبات رغم شاعريته وإحساسه المرهف، ويبدو هذا واضحا خلال الصورة السردية الوصفية السابقة والتي أبرزت التناقض الكبير بينه وبين فؤاد الحمزاوي الذي أخذ يحتسيه في تأن فهو ذو شخصية رزينة هادئة وكأنه الوحيد الذي استطعم مذاق الشاي عكس الآخرين.

هذا عن الشاي المشروب الأول في المقاهي دون منازع وشاربيه، أما عن الجانب الدلالي للمقهى فيذهب إلى أبعد من جدرانها وأثاثها فحين تمتزج صورة النادل والصينية الصفراء وأحيانا الدومينو والنارجيلة وأقداح الشاي الساخن الموّجهة لسمار المقهى، يمكن أن تتولد دلالة جديدة في كل مرّة ولا تتأتى هذه الدلالات إلاّ بالتسليم أنه " هناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما..." [3]

فبمعرفة السبب يتضح كذلك دور المقهى التي تساعد في تقديم القصد أو تسهيله.فكانت المقهى عند ياسين تمثل وكرا ذكيا يختبأ فيه لتفحّص النساء، فقد كان يرتاد مقهى سي علي لقربها من بيت زنوبة العوادة، ويتحرّى المقاهي التي يمكن أن تسّهل له عملية التنقل إلى الحانات، وحتى مقهى أحمد عبده حيث

---

[1] **بين القصرين**، ج 1،ص 80

[2] **المرجع نفسه**، ص 84.

[3] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص 91.

" كان ياسين قد مال إلى هذه القهوة لدنوها من حانة"الكوستاكي"من ناحية ولاضطراره إلى هجر قهوة سي علي بالغورية بعد قطع زنوبة من ناحية أخرى، ثم لما خصّت به القهوة الجديدة من طابع أثري صادف هوى من نفسه الميالة للشعر" [1].

فياسين من ذوي النزعة الهروبية التي تقتضي منهم ملجأ لتفريغ مكبوتاتهم وتضييع أوقاتهم فتتحول المقهى إلى مؤشر على العطالة والخمول الفكري فيقتصر دورها على كل ما هو سلبي. وإن لم تكن وظيفة المقهى بالسلبية نفسها عند كمال وفؤاد الحمزاوي إلاّ أنها لا تحتوي المعاني الإيجابية، إذ

" كانت قهوة أحمد عبده في نظر كمال مجتلى للتأمل وتحفة للحالم، أما فؤاد – وإن لم تغب عنه طرافتها أول عهده بها – فلم يعد يجد فيها إلاّ مجلسا كئيبا تغشاه الرطوبة والهواء الفاسد، ولكنه لم يكن يملك إلاّ أن يلبي كلما دعي إليها! " [2] .

فتكاد تكون دلالتها منعدمة لا تتجاوز الفهم الوظيفي لها من حيث هي مجرّد مقهى ومكان للجلوس لاحتساء الشاي ثمّ اللعب بالدومينو وأحيانا تدخين النارجيلة. فيكون فضاؤها ضيقا لا يتجاوز حدود المقهى وإن كانت ذات طابع سحري فد فسرعان ما ينقضي بمجرد التعوّد عليها فتصبح مألوفة إلى حد كبير وبالمقابل تماما نجد أن مقهى أحمد عبده تشكل فضاء مغايرا ذا وظيفة إيجابية حين يرتادها أشخاص يحملون هدفا إيجابيا ويقررون أن تكون المقهى المكان الذي تنطلق منه أفكارهم قبل تنفيذها وينطبق هذا على فهمي وزملائه.

ولا يفوتنا أن نشير أنّ المقهى تمثل مكانا سيبرنتيا لتبادل المعلومات والآراء فقد يكون مكان فضفضة، أومكان سرّي للتخطيط،" قد أشار **فليب هامون** في مقال له حول "المعرفة داخل النص" Le savoir dans le texte" أنّه يوجد صنف من الأمكنة التي يطلق عليها الأمكنة السيبرنيتية "Les lieux cybernétiques"، "وهي الأماكن التي يتم فيها الاحتفاظ بالمعلومات أو تناقلها أو تبادلها، لتتخذ المعلومة شكلها المحدد، مثل الأمكنة الجانبية التي يتمّ فيها البوح بالأسرار، وصالونات اللقاء، وأماكن العبور والانتقال وأماكن التجمّعات..." [3].

"ففهمي لم يعرف طريق المقاهي لخلل طرأ على سلوكه كطالب مجتهد ولكن تلبية لنداء تلك الأيام التي دعا الطلبة وغيرهم إلى التجمع والتشاور فاختار نفر من زملائه قهوة أحمد عبده–لنفس ميزاتها الأثرية التي جعلتها بمأمن من العيون– للاجتماع مساء بعد مساء للحديث والتشاور والتنبؤ وانتظار الحوادث" [4].

ورغم أنها مقهى "أحمد عبده" إلاّ أنها تستدعي، في الذهن صورة للمفكر والمصلح "**محمد عبده**" لقرب الاسمين من بعضهما، ولو كانت كذلك لحسبناها ذات دلالة رمزيّة إلى شخصه وأثره على الأمة العربية.

وبالفعل استطاعت مقهى أحمد عبده أن تؤدي دورا ايجابيا لمصر كان أولها وليس آخرها التدبير للمظاهرات التي حدثت بالفعل، والتي شارك فيها فهمي واستشهد. وبالرجوع إلى الحقائق التاريخية نجد أن اِعتداء الجنود البريطانيين "لم يقتصر اعتداءهم على المتظاهرين، بل أخذوا

---

[1] **قصر الشوق**، ج 2، ص 115

[2] **المصدر نفسه**، ص 83

[3] Henri Mitterand, p 193

[4] **بين القصرين**، ج 2، ص 115

يعتدون على القهاوي التي يديرها مصريون أويجلس فيها المصريون عادة، كقهوة الجندي، وقهوة السلام بميدان الأوبرا، وقهوة الشيشة، ومحل جروبي القديم" ... " وفي 31 مارس أحاط الجنود البريطانيون ومعهم مفتشون من الانجليز بجميع القهاوي و المحال العمومية في وقت واحد، وأجروا تفتيش جميع المصريين الجالسين بها بحجة ضبط المنشورات الثورية التي يحملونها، وكرروا هذا الهجوم والتفتيش غير مرّة" [1].

وتنفرد مقهى "أحمد عبده" أيضا بامتيازها عن باقي المقاهي بأنها المقهى الوحيدة التي ضمّت في الجزء الأخير من الثلاثية – السكرية – مجالسا دينية كان يعقدها الشيخ علي المنوفي ناظر مدرسة الحسين الأولية، وحوله عدد ممن يتلقون عنه التعاليم الإسلامية وأوّلهم عبد المنعم شوكت فمن الغريب أن تعقد مثل هذه المجالس في المقاهي بل ومن المستحيل أيضا، بل من العادة ومن الطبيعي أن تكون في المدارس والمساجد، ولكن هؤلاء كانوا يؤمنون أنّ الغاية تبرر الوسيلة والدّين هو العقيدة والشريعة والسياسة، فكان في كلّ ليلة يقرر درسا خاصا

> " **كان الشيخ شديد الحماسة، وكانت طريقته أن يقرّر حقيقة ما، ثم تدور حولها المناقشات ما بين أسئلة من مريديه وأجوبة عليها منه، يقوم أكثرها على الاستشهاد بالقرآن والحديث وكان يتحدث وكأنه يخطب أوكأنه يخطب الجالسين في القهوة جميعا**" [2] .

إلاّ أنّ هذا النوع من الدروس التي تلقّن بصوت مرتفع لا تروق الآخرين كما هو حال أحمد شوكت شقيق عبد المنعم، خاصة وأنه كان ممّن يتبنون الحزب الشيوعي الذي لا يمّت بصلة للدين الإسلامي. ونشير أيضا أنّ هذه المقهى تمثل المكان الموازى أوالبديل للمدرسة، فسمحت برؤية الشيخ المدرس داخل المقهى وهو يلقي درسه، الأمر الذي لم يكن يتسنى من قبل فكانت صورة الأستاذة الجد مقتضبة كما رأينا صورة مدرس كمال عبد الجواد الشيخ مهدي بمدرسة جعفر الأولية، والذي لم يذكر سوى جانبه التأديبي حين يركل تلاميذته بحذائه أو يلصق وجوههم بالجدار لأقل هفوة.

وقد بينّ كمال ما لهذه المقهى من دور ومكانة وكأنه يرثيها حينما كانت ستهدم مع مرور السنين، قائلا:

> "**سوف تهدم في القريب ليقام على أنقاضها عمارة جديدة، سيختفي هذا الأثر إلى الأبد...يا قهوتي العزيزة أنت قطعة من نفسي، فيك حلمت كثيرا وفكرت كثيرا، وفيك سكن ياسين أعواما، واجتمع فهمي بالثوار ليفكروا ويعملوا من أجل عالم أفضل**" [3].

فلا يمكننا هنا أن نقول سوى أنّ هذه المقهى معلماً حقيقياً.

وبالفعل هدمت مقهى أحمد عبده وشيدت مكانها مقهى "خان الخليلي" وظل كمال من الأوفياء لذكراها، بالتردد على المقهى الجديدة، و كان يصطحب معه صديقه رياض قلدس الذي قال:

---

[1] عبد الرحمن الرافعي، ثورة 1919، **تاريخ مصر القومي من 1914 إلى 1921**، ط4، مصر: دار المعارف، 1987، ص236

[2] **السكرية**، ص 97.

[3] **المصدر نفسه**،ص 60

"علمني كمال على آخر الزمن أن أكون من هوات الغرائب". كانت قهوة صغيرة، بابها يفتح على حي الحسين، ثم تمتد طولا في شبه ممرّات تصف على جانبيه الموائد وينتهي بشرفة خشبية تطل على خان الخليلي الجديد، جلس الأصدقاء في جناح الشرفة الأيمن يحتسون الشاي ويدخنون نارجيلة بالمناوبة" [1].

ورغم جدّة المقهى إلاّ أنها جدّ تقليدية وممثالة لباقي المقاهي، وكأنها وريثة المقهى السابقة غير أنها فوق سطح أرضها، لكن تظل المقهى بصورتها المعهودة مع شكلها الحديث الشبيه بالممر، فهي تجمع بين الأصدقاء وركن آخر للتلاقي وليس لاحتساء الشاي فقط بل ولتدخين النارجيلة كذلك.

وقد كشفت جدّة هذه المقهى على وجه قديم غير الزمن كلّ معالمه وهو وجه السلطانة زبيدة وهي في صورة أشبه بالشحاذة ...تثير الاستعطاف، مما جعل رياض قلدس يتكرم ويصفق بحماس ليطلب لها ما أرادت، شايا ونارجيلة، وتوضح هذه الصورة أيضا أنّ التصفيق في المقهى منّبها للنادل لتقديم المزيد من الطلبات.

ولا تختلف دلالتها عن الكثير من المقاهي الأخرى، إذ لا ينقطع الحديث عن أحوال العباد والبلاد. بما فيها من الأمور السياسية خاصة إذا تعلق الأمر بصحبه كمال الذين تستأثر السياسة باهتمامهم كل الاستئثار، وبالطبع تغيّر الحديث عن السياسة بتغيّر وجوهها فأصبح الحديث عن البريطانيين والفساد الحكومي والوفد القومي ومكرم النحاس وعابدين...وغيرهم ممّن كان لهم تأثير في تحريك السياسة في مطلع الأربعينات.

فالمقهى علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي، وهذه إشارة من **نجيب محفوظ** أن المقهى كمكان، كان رمزا للحرية الفكرية والحرية الاجتماعية، حيث تستطيع أن تقول فيه ما تشاء، دون حسيب أو رقيب، ومن هنا، قال جيرار ليمير في كتابه" مقاهي الشرق" الذي قدمه جمال الغيطاني: إن مقاهي الشرق مراكز، حرية التعبير فيها هي القاعدة [*].

I 2.1. الحـــانـــة :

الحانة أو ما يعرف بالخمّارة، تعد من تابعات المقهى إذ ظهور المقهى سابق لظهور الحانة، لذلك لم تكن الحانات تختلف عن المقاهي من حيث الشكل أوالحجم أوالمكوّنات، فقد كانت حانة الكستاكي بالغورية

"بالحجرة أشبه تدلّى من سقفها فانوس كبير صفت بجنباتها موائد خشبية و كراسي خيزران جلس إليها نفر من أهل البلد والعمال والأفندية، وتوّسط المكان تحت الفانوس مباشرة مجموعة من أصص القرنفل" [2].

فتجمع هذه الصورة بين كل الصفات أو المميزات التي نجدها في المقاهي فهي تحمل كل معاني الضيق والبساطة والمحدودية وهذه الحانة الأولى التي ذهب إليها ياسين ولا فرق بينها وبين حانة "النجمة" التي لجأ إليها ياسين كذلك مع مرور السنين وهذا ما يجعلنا نتحوّل عن الموصوفات إلى المدلولات التي بداخلها وما تحمله من وظائف تنعدم في المقهى،و يدعونا هذا أيضا إلى التمعّن في رواد الحانات فهم نفر من أهل البلد والعمال والأفندية وهم مختلفون قليلا

---

[1] **المصدر السابق**،ص 271

[*] انظر شاكر النابلسي، **مرجع سابق الذكر**، ص 196 و 197

[2] **قصر الشوق**، ج 1، ص 84

عن رواد المقاهي ويعود سبب ذلك أن الحانات " ظهرت أولا في الأحياء الخاصة بالأجانب ثم انتشرت إلى الأحياء التي لا يختلط فيها الأجانب بالمصريين في العمل والسكن،ثم تغلغلت أخيرا في الأحياء الشعبية"[1] لهذا اختلفت شرائحهم.

وإذا لم تكن المقهى مسموحة للنساء والصغار بل مقتصرة على الرّجال "**إذ كان هناك– على حد تعبير نجيب محفوظ – فاصل بين الرجال والنساء لقاء النساء في البيوت والرجال في القهاوي**" [2] إلاّ أنها كانت تمتاز بنوع من الخصوصية تتطلب ممن يدخلها نوعا من الجرأة فكيف إذا تعلّق الأمر بدخول الحانة ؟

بالتأكيد أن الاقتراب من الحانات يؤدي إلى الإدمان عليها ولا مجال للمكتشف المتطلّع إلى التجربة، فمبدئيا ليس من السّهل التفكير في الذهاب إليها نظرا لهوية المجتمع المصري المسلم والذي يعدّ شارب الخمر مرتكبا لكبيرة بسبب تحريم الخمر والتي تعدّ "أم الخبائث".

والغريب أن هذا المشروب المحرّم هو سبب وجود هذه الحانات ومع هذا التناقض، ليس لوجود الحانات في مجتمع عربي ذي الأغلبية المسلمة فقط بل للجوء العديد من المصريين أنفسهم إلى هذه الحانات حتى أصبحت عادة وذلك هو حال ياسين الذي اختار مقهى سي علي سابقا لقربها من حانة الكستاكي حتى يسهل له التسلل إليها فبعد احتساء كوب الشاي يحين دور دورق الكونياك...

ورغم أن السيد هو أول من عرف الخمر في عائلته إلاّ أنه لم يكن ممن يذهب إلى الحانات بل كان يشربها مع أصدقاء عمره في بيوت الراقصات أما ياسين فقد كانت حانة الكستاكي العتبة التي نقلته إلى حانة بعد حانة بعد تقدم العمر إلى أن استقر به الأمر بحانة النجمة التي كان مدمنا عليها رفقة مجموعة من أصدقائه لم تكن تجمعهم سوى الخمر، كما أصبحت من عادته أن يسبق إلى المقهى ثم إلى الحانة، ومن البديهي أن تتتبع خطوات ياسين باعتباره الشخصية التي فتحت لنا أبواب الحانات في الرواية بمعنى أن وصف **نجيب محفوظ** للحانات كان دائما وراء خطوات ياسين باعتباره أكثر الشخصيات اقترانا بالخمر، بل وأن حتى تقديم **نجيب محفوظ** لصورة كيفية احتساء الخمر كانت لياسين وزنوبة التي اصطحبها معه إلى حديقة توفبيان وتبين هذه الصورة كيف أنّ الخمر تتطلب جرأة أكبر لشربها ومقاومة مفعولها

> "**ولإحساسها بقصر الوقت المتاح تعجلا الشراب فامتلأ الكأسان وفرغا تباعا، وهكذا أخذ الكونياك يزغرد بلسانه الناري في معدتيهما فيرتفع زئبق النشوة في ترمومتر العروق**"[3].

أما عن حالة النجمة فقد وصفت عندما قصدها ياسين وهو يغادر؛

> " **القهوة في منتصف العاشرة فقطع العتبة متمهلا إلى شارع محمد علي، ثم مال إلى الحانة، وحيّا "خالو" المائل وراء البار في وقفته التقليدية فردّ تحيته بابتسامة عريضة كشفت عن أنياب صفرة مثرمة**" [4]

---

[1] محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**، ص20

[2] **المرجع نفسه**، ص 164

[3] **قصر الشوق**، ج 1، ص 44

[4] **السكرية**،ص 66

وصورة هذا الرجل أكبر دليل على حالة السكير وهيئته فهو مائل لا مستقيم وأنيابه دليل على إدمانه أيضا...،

"ثم أشار بذقنه إلى الحجرة الداخلية كأنما ليخبره بأن أصحابه في الانتظار. وكان يمتدّ أمام البار دهليز ينتهي إلى ثلاثة حجرات متداخلة يضج جوّها بالعربدة، فمضى إلى الأخيرة منها، ولم يكن بها إلاّ نافذة واحدة ذات قضبان حديدية تطل على عطفة الماوردي فقد صفت بها ثلاث موائد متفرّقة في الأركان. خلت اثنتان وأحدق بالثالثة أصحابه الذين استقبلوه مهللين" [1]

فيبدو جليا من خلال هذه الصورة الوصفية السردية أن الحانة تفتقر من المشكّلات عدا الموائد، فهي مماثلة تماما المقهى ماعدا الخمر التي تشعل جوّ العربدة فتملأ المكان وترتطم بجنباته تؤثر على وعي شاربيها وتجعل أصواتهم وضحكاتهم تعلو بل وحتى بكاءهم، لذلك نجد الحانة تجمع بين الضجيج والضيق والرطوبة الناتجة عن قلّة الهواء بسبب قلة النوافذ، ولعلّ أصدقاء ياسين يقرّبون بالفعل صورة الفئة التي تدمن على الحانات، فهم ومع اختلافهم يعدّون من الأفندية فدخول الحانة يتطلب دفع أضعاف من المال الذي يدفع في المقاهي خاصة وأنهم يتوافدون إليها "**بين الثامنة والتاسعة فلا يفارقونها إلاّ في الهزيع الأخير من الليل**" [2]. ولعلّ هذا أيضا ما جعلهم " **يتجرعون أردأ أنواع الخمر, أشدها مفعولا وأرخصها ثمنا**" [3] إذ لا بد لهم أن حسنوا حساب المعادلة التي تسمح لهم بالبقاء أكبر وقت ممكن بأقل ثمن ممكن أيضا.

ويعدّ ياسين أصغرهم سنا، أمّا أكبرهم أعزب متقاعد،يليه باشكاتب بالأوقاف، فرئيس المستخدمين بإدارة الجامعة، ويعدّ أرقاهم مركزا ولكنه كان كثير العيال، ثم محام من ذي الأملاك غير مشتغل وكان أكثرهم إدمانا إذ جاء هذه الحانة جريا وراء سمعة خمرها القوية. وستكون هذه الجماعة أوّل جزئية نبدأ بها دلالة الحانة التي لا تكاد تخرج أو تنصرف عمّا هو سلبي إذ هي بوأرة للضياع الممدود فالجمع بين هؤلاء، أو الصحبة التي تجمعهم لا تتعدى عتبة الخمارة فهم يلتقون فيها كل ليلة، حتى أنّ ياسين لم يحدث له وأن التقى بأحدهم نهارا قطّ أو في أيّ مكان آخر رغم طول مدّة معرفته بهم فهي الصحبة السلبية التي تقلب الموازين وتجعل " رفقاء السوء خير من الوحدة ".فظلام الليل والخطيئة والخمر من ميزات جلساتهم التي تؤكد وظيفة الحانة السلبية والتي ينطوي تحتها مجموعة من الدلالات التي تجعل فضاء الحانة مسببا وشاهدا على ما يلي:

– تشكلّ الحانة بحضور ياسين وأصدقائه– وليسوا الوحيدين فضاء للشبهة والعطالة والضياع من خلال تغييب الوعي الفكري الذي تعوضه العربدة–الحانة مكان يسمح للخمر أن تدهور حالة صاحبها عقليا وجسديا وماديّا فـــ "**كان الإدمان يلوح في سحناتهم نظرة ذابلة وبشرة محتقنة أو بالغة الشحوب**"[4]. إضافة إلى ما يخسرونه من مال مقابل تعاطي الخمر،

---

[1] **المصدر السابق**، ص 67

[2] **المصدر نفسه** ، الصفحة نفسها.

[3] **المصدر نفسه** ، الصفحة نفسها.

[4] **المصدر نفسه** ، الصفحة نفسها.

-كثرة الضجيج وانتشار جوّ العربدة مما يساعد على الثرثرة والخوض في الأحاديث المسموحة وغير المسموحة وبلا حدود ليصبح فضاء للطابوهات، فحتى حديثهم عن السياسة لا يخلو من مزجه بالرموز الجنسية، فالمرأة والجنس يستحوذان على المساحة الكبرى في أحاديثهم.ممّا جعلا الخطاب في هذا المكان يصل إلى ذروة الجرأة والانحطاط الأخلاقي.
-الحانة أيضا مكان للخداع وتزييف الوقائع فحينما تلعب الخمر بالعقول تجعل الألسنة تهذي فتخلط بين الحقيقة والخيال، أوتلبس الحقيقة ثوبا خياليا بحسب ما يصادف أهواءهم مثلما فعل ياسين مرّة وقد سمح له السكر أن يبالغ في انتحال شخصية أخيه فهمي مدعيّا أنه "**في قهوة أحمد عبده كنا نتجمع لتدبير المظاهرات وقذف القنابل...**"[1] .

وقد سبق أن وضحنا دور مقهى أحمد عبده وحددنا موقع ياسين فيها الذي لم يخترها إلاّ لقربها من حانة الكوستاكي. وواصل حديثه "**غير أنني حين الجد كالنحلة، وفي يوم المعركة الكبرى سرت على رأس المظاهرة أنا وأخي أول شهداء الحركة الوطنية**"[2] .وجعل يتذكر موقفا آخر ليؤكد صدقه الكاذب" **وفي مرّة ظنوني جاسوسا لولا أن سارع إليّ زعيم الطلبة في اللحظة المناسبة فدلّ القوم على حقيقتي فهتفوا لي،وكان ذلك في جامع الحسين ! "**[3]. ففي الحقيقة سارع زعيم الطلبة إلى أخيه فهمي الذي لولاه ما نجا من تلك التهمة وتابعاتها.

هكذا إذا تدور عقارب الساعة في هذا المكان سكر ثم هذيان فثرثرة وضحك والكلّ يهذي وكأنهم جميعا يسيرون في حلقة مفرغة، إلاّ من التزييف والخمور التي تعددت أنواعها كالكونياك، أوالويسكي أوالزبيب، أوالأنسيون(البيرة) فتبقى الخمر هي هي، وإن تعددت الأسماء وتغيّرت الأذواق.

والغريب في الأمر أنّه قد يتحوّل مفعول الخمر ونشوتها إلى لاشيء حين يكثر الإدمان عليها، لدرجة أن يصبح تأثيرها كالقهوة، وهذا ما أصبحت تشعر به جليلة حين تقدم بها العمر وخبرتها في الخمر، وقد سألها كمال عما تجده في الشراب؟

" **فافتّر فوها عن أسنان ذهبية وهي تقول:**

- وهل تحسبني أشرب الآن؟ مضى ذلك الزمان، لا طعم لها اليوم ولا أثر، كالقهوة لا أكثر ولا أقل، في الزمان الأول سكرت مرة في فرح ببيرجوان حتى اضطر التخت أن يحملني إلى عربتي آخر الليل"[4]

وأمّا عن ذروة الخمر فقال كمال: " **كنت أبلغها بكأسين، اليوم يلزمني ثمانية كؤوس كي أبلغها، ولا أدري كم غدًا**" [5]

هكذا كانت الخمر سرًا غامضا تشدّ الأنفس التائهة إليها برباط يستحيل فكّه، وإن تغيّر مفعولها وتأثيرها بل تبقى دافعا للتجربة والمعاودة دون ملل.

---

(1) **المصدر نفسه**، ص 334

(2) **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها

(3) **المصدر نفسه**، ص 336

(4) **السكرية**، ص 243

(5) **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها

3.1.I- دور السينما والمسارح :

تعد دور السينما والمسارح من تابعات المقاهي والحانات، وإن لم يكن لها مشروب يعرض أو يقترن باسمها. ولكن باعتبارها أمكنة للترويح وتمضية الوقت. إلاّ أنها أكثر حداثة إذ يعود ظهورها إلى بداية القرن العشرين، " وقد أنشأ الخديو اسماعيل دار الأوبرا في أواسط القرن التاسع عشر لتقام عليها احتفالات افتتاح قناة السويس،التي شارك فيها العديد من ملوك أوروبا، ثمّ توالت فيها الحفلات الغنائية والأوبرات والأوبرتيات والمسرحيات... وكانت تقتصر-غالبا- على الطبقة فوق المتوسطة" [1]. ورغم أنها لم تحظ بالوصف مطلقا في الرواية كلّها إلاّ أننا لا يمكن أن نغفل عنها لما لها من دلالة. وليس الدخول إلى السينما أوالمسرح مما يقتضي الجرأة التي تتطلبها المقاهي أوالحانات بل حداثتها من جهة، وغرابتها في المجتمع العربي من جهة ثانية يعدّان السينما أوالمسرح على السواء ظاهرة تبعث على الاندهاش والعجب،خاصة وأنها تفتح أبوابها للرجال والنساء معا. وكانت في بداية ظهورها تلقى استنكارا شديدا من قبل الأسر المحافظة الذين يتعارضون مع كل المستحدتات التي تخرجهم عن جلدتهم أوتشبههم بالأفرنجة (الغربيين).

وتبقى السينما أوالمسرح المكان الوحيد الذي حرّمه أحمد عبد الجواد على نفسه وغيره. ومن الواضح أن"احمد عبد الجواد ورفقائه لم يترددوا يوما على دار سينما سيتي مثلا أو مسارح روض الفرج، رغم أنهم كانوا من المولعين بالطرب واللهو والغناء، لإحساسهم بأن ذلك انتقاص لهيبتهم"[2] .

بيد أن زينب التي حظيت من زوجها ياسين كل التودد والتملق والإعزاز

> **"الذي بلغ به يوما أن ذهب بها إلى مسرح كشكش بك مستهينا بالسياج المسلح من التقاليد الصارمة الذي يضرب به أبوه حول الأسرة...وقد ضبطهما السيد أحمد عبد الجواد ليلتها وكاد يطرد ياسين من البيت بسبب فعلته وقد نهره بأنه لا يفسد النساء إلاّ الرجال و ليس كلّ الرجال جديرا بالقيام على النساء..."**[3].

واعتبر فعلته بلغت حدا من الخروج عن التقاليد التي تعد الدنيا للرجال والبيوت للنساء.
لكن في الثلاثية إشارات إلى تغير النظرة إلى السينما والمسرح تدريجيا، ففي قصر الشوق أصبح كمال وصديقه الحمزاوي يذهبان إلى السينما كل يوم خميس وبالتحديد "الكلوب المصري" لمشاهدة "شارلي شابلن" وغيره... وكان كمال كل مرة هو الذي يقوم بنفقات السينما بما أن الدخول غير مجاني وبالتالي كشفت السينما عن حرج فؤاد الحمزاوي من كمال عبد الجواد لأنه لم يكن قادرا أن يفصح عن حبه للذهاب إلى السينما لا لأنه لا يستطيع أن يتني كمال عن رأي فحسب، وإنّما لأنّ كمال هو الذي يقوم بنفقات السينما إذا ذهبا إليها معا، لكننا لم نتبع خطواتهما إليها بل كانت مجرد تلميحات وإشارات فقط ... كما هو الحال في السكرية عندما دعا أحمد أخاه عبد المنعم وزوجته وعائلته إلى الذهاب إلى مسرح الريحاني لكن أمه خديجة لم تلبي الدعوة وفضلت البقاء بالبيت فتحولت آراء الناس وأنظارهم بعض الشيء عما كانت عليه في السابق، ومع ذلك لم ندخل هذه الأماكن وتُترك جانبا لتبقى مجرد تسمية توحي إلى فضاء إيحائي بعيد يجمع الناس في زمن معين ...

---

[1] محمد جبريل،**مرجع سابق الذكر** ، ص 231.

[2] **المرجع نفسه**، ص 118

[3] **بين القصرين**، ج 2، ص 113

I 4.1. المـــمـســـاجـــد:

للمساجد قداسة عظيمة في البلاد المسلمة لأنها بيوت الله،و يقال للمسجد جامع لأنه يجمع الناس في أوقات معلومة لتأدية الصلاة، و المسجد من السجود أي من الموضع الذي يضع المسلم جبهته على الأرض وهو ساجد وللمساجد حضور قوّي في الرواية لا كمكان موصوف بل حضور قداسته في قلب كل واحد، فبمجرد سماع الآذان إحساس بقربه وحلول بركته والاستئناس به. وتلعب المآذن أيضا دور الحيز الإيحائي أوالقرينة السمعية التي تخاطب الآذان وتوحي بطريقة غير مباشرة إلى المساجد المكان الذي ينطلق فيه،ليتميز إلى فضاء بكل ما يوحي من كيان مادي يتمثل في المئذنة والقبة، والمحراب والمنبر والمضيأة والباحة الداخلية وصحن المسجد ومن كيان بشري يمثله المؤذن والإمام، والمصلين وحتى الزائرين في بعض المساجد. وبما أن الظاهرة من المساجد البعيدة أوالمحجوبة عن العيون هو صوت الآذان، كانت تلك النقطة التي ركز عليها **نجيب محفوظ** ليقدم في صورة متميزة، صنّف من خلالها بأذن حاذقة ذكية كأنها محطة رصد تعتمد على قوة الصوت وشدته لإدراك طول المسافة الفاصلة بينها وبينه ثم تقحم حاسة النظر معها لتحدد مدار الحيّز فكانت هذه الصورة كما ترجمها الراوي بعيني أمينة وهي تمدّ بصرها من السطح إلى ما يليها من فضاء لا تحده حدود، إذ كانت المساجد تملأ هذا الفضاء الواسع فـــ

> **"كم تروعها المآذن التي تنطلق انطلاقا ذا إيحاء عميق تارة عن قرب حتى لترى مصابيحها وهلالها في وضوح كمآذن قلاوون وبرقوق، تارة عن بعد غير بعيد فتبدو لها جملة بلا تفصيل كمآذن الحسين والغوري، والأزهر، وثالثة من أفق سحيق فتتراءى، أطيافا كمآذن القلعة والرفاعي"**[1].

فاختيار الكاتب وصفا يبدأ من الأقرب فالقريب ثم البعيد محددا ثلاثة أحيزة، ضمّت في كل واحدة عددا من المساجد يصل مجملها إلى سبعة مساجد وهي :

1. المساجد التي تُرى عن قرب وهي مسجد قلاوون وبرقوق حتى لترى مصابيحها وأهلّتها من شدة الوضوح.ونشير كما هو معروف أنّ مئذنة الحسين من أعلى مآذن القاهرة وترى من بعيد.
2. المساجد التي ترى عن بعد غير بعيد أي أبعد من الأولى كمآذن الحسين والغوري والأزهر، وتبدو جملة بلا تفصيل.
3. مساجد ترى مآذنها من أفق سحيق كمآذن القلعة والرفاعي فتتراءى أطيافا.

وقد كان لمسجد الحسين المكانة الخاصة والحب الشديد في قلب القريب والبعيد عامة وعلى وجه الخصوص عند سكان الأحياء القريبة منه كما هو حال آل عبد الجواد وتحديدا حب أمينة الشديد لهذا المسجد وهو حب في حقيقته متعلق بحب صاحبه الحسين رضي الله عنه والذي يفترض أنّه مدفون بالمسجد وهو سبط رسول الله صلى الله عليه وسلّم- وقد أدت خصوصيته بالراوي إلى أن يفرد له وصفا دون غيره من المساجد إلاّ أنه وصف لا يعكس في حقيقته عظمة المسجد،حيث أتى مختصرا في جملتين وهذا حينما ذهبت لزيارته أمينة رفقة كمال بعدما انعطفا

> **"إلى طريق خان جعفر فلاح لهما عن بعد جانب من المنظر الخارجي لجامع الحسين، يتوسطه شباك عظيم الرقعة محلى بالزخارف العربية، وتعلوه فوق سورالسطح**

---

[1] **بين القصرين**، ج 1، ص 41.

شرفات متراصة كأسنة الرماح فتساءلت والبشر يسجع في صدرها "سيدنا الحسين؟"[1]

فكثيرا ما يقتصر الوصف عند الكاتب حينما يتعرض للأماكن العظيمة للوصف–إما لعظمها المادي أو لعظمها التاريخي أو الديني– أن يكتفي بإشارات أو أن تكون إشارته لذلك المكان مقتضبة لتوحي إلى ما ورائها وكأنه يريد أن يجعل من اسم المكان صورةً غنية عن التعريف، وإن كانت الصورة قولّية وصفيّة لكنها توهم بمكان حقيقي يجعلنا نكتفي بما قيل عنه باستدعاء الأصل، فمسجد الحسين تحديدا الذي يعود بناؤه إلى العصر الأيوبي، لو أخذ في وصف كل جوانبه بدّقة لاستغرق ذلك صفحات كثيرة لكن **نجيب محفوظ** يكتفي كما قلنا بأهم الإشارات والتي تجمعت عند وصفه الخارجي للمسجد في جملتين وتمثلت – بعد التركيز على موقعه في خان جعفر ليتم الإيهام حقا– في:

أ– شباك عظيم الرقعة محلى بالزخارف العربية توّسط المنظر الخارجي للجامع، فلما كان وسط المكان أهم ما يلاحظ كان الشباك العظيم أبرز شيء فيه لينفتح عن الخارج، ونعته بالعظيم دليل على الكبر من جهة ودليل على ما فيه من الزخارف العربية والتي ترتبط باللّغة العربية والتي تمثل شعيرة من شعائر الإسلام. بالحضارة الإسلامية التي بلغت أوّجها فيما سبق في شتى العلوم والميادين بما فيها العمارة والزخرفة العربية التي تمثل موروثا إسلاميا وشاهدا على الأنامل العربية التي أبدعت في نحتها.

ب– الشرفات المتراصة كأسنة الرماح التي تعلو الشباك فوق سور السطح، وهي دليل آخر على حسن العمارة العربية الإسلامية التي تعتني بالجزئيات الخارجية الدقيقة،حيث تعد الشرفات التي تتشكل في شكل مثلثات أومربعات تبنى متقاربة في أعالي الأسوار، جانبا من الزخرفة.وطبعا لتمييز المساجد عن غيرها من المباني.

فهذه هي الصورة الخارجية للجامع وقد ذكر بابه الأخضر حينما دخلت أمينة وكمال في زحمة الداخلات، ومعروف أن اللون الأخضر يرمز للجنة والحياة فضلا عن أنّه عادة ما تلّون الأبواب الخارجية الكبيرة باللون الأخضر كما وجدناه في بيت آل جواد ويتتبع الراوي أمينة وحركة عينيها وهي "**تلتهم بأعين شيّقة مستطلعة جدرانه وسقفه وعمده وأبسطته ونجفه ومحاريبه**"[2].

فكانت هذه مسحة شاملة لجزئيات الجامع، وإلى جانب هذه الأشياء يدرك أن للجامع نوافذ ومنبر حينما تتبع الراوي تحركات كمال في الجامع و**هو**"**يطوف بأرجائه ويصلي في المحراب ويرتقي المنبر ويعلو النوافذ ليشرف على حيّه المحيط**"[3].ويبدو أن لجامع الحسين خصوصيته التي نلمسها في تيار الزائرين والزائرات الزاحفين في بطء حول مثوى الضريح وهم يدعون متوّسلين. وتكشف هذه الصورة عن أهمّ الدلالات التي يمكن أن نستقيها من المساجد فإذا كان قربها من البيوت يبعث على الاستئناس بهذا المكان المقدّس بتجديد العهد الرابط في كل يوم خمس مرّات مع كل آذان، فإنّ الولوج إليها يزيد الشعلة الإيمانية اتقادا في النفوس وتعلقا شديدا

---

[1] **المصدر السابق**، ص 184

[2] **لمصدر السابق**، ص185.

[3] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها.

ببيت الله، فكان السيد أحمد يردد عندما يذهب لأداء فريضة الجمعة:"**إن بركة الفريضة التي نذهب لتأديتها حقيقة بأن تحفظنا من كل شرّ**"[1].فالمسجد مكان للدعاء وطلب العفو والغفران من الرحمن، هذه الحقيقة التي كانت راسخة في قلب السيد أحمد رغم استهتاره وتهاونه وكان يدعو:"**اللّهم زدني استمساكا بتأدية فرائضك وقدرة على صنع الخير، اللهم إن الحسنة بعشر أمثالها، اللهم إنك أنت العفو الرحيم، وبهذا الدعاء تعاوده الطمأنينة**"[2].

وإذا تعلق الأمر بجامع الحسين فهو تعلّق أيضا ورباط بذرية الرسول–صلى الله عليه وسلم–المجسدة في ضريح حفيده الحسين–رضي الله عنه–هذا التعلّق والشوق لرؤية ضريح المحبوب الذي دفع بأمينة التي لا تغادر بيتها مطلقا، إلى أن تغامر وتذهب لزيارته دون علم زوجها وكم كانت العاقبة وخيمة حين صدمتها سيارة، فكشف أمرها وكان جزاؤها النفي إلى بيت أمها تأديبا لها.
وأعظم دلالة يقدم الجامع أنه يجمع بالفعل المسلمين دون تمييز أو تفرقة حين يدعى إلى الصلاة فيتشكل فضاء يمزج الأجساد والنفوس والمكان والزمان، كما وصف **نجيب محفوظ** تجمعهم بصحن الجامع الكبير للصلاة

> "**ثم دعى الداعي إلى الصلاة فقام الرجال قومة واحدة، وقفوا صفوفا متراصة ملأت صحن الجامع الكبير، صار المسجد أجسادا و نفوسا ذكّر كمال احتشادها مشهد المحمل في النحاسين و اتصلت الأزياء في خطوط طويلة متوازية وحدتها البدل و الجبب و الجلاليب، ثم انقلب الجمع جسما واحدا تصدر عنه حركة واحدة مستشرفا قبلة واحدة...**" [3].

ولا يفرق هذه الكتلة ولا يهدّد وحدتها سوى العنصر الدخيل عنها، وقد حدث وأن شهد مسجد الحسين ارتباكا بين المصليين بعد انتهاء صلاة الجمعة يوم اتهم ياسين بأنه جاسوس انجليزي حقير وكادوا يوسعونه ضربا بالأحذية، لولا تدخل قائد الجماعة الذي يتعامل معه فهمي، وكانت براءة ياسين وراء حقيقة فهمي بشهادة قائد لجنته أن فهمي من الأصدقاء المجاهدين فكشف النقاب عن حقيقة فهمي، احتضن صحن المسجد المفاجأة التي أدهشت المقرّبين قبل الغرباء (الأباعد).

I .2. 2–أماكن انتقال خاصة مقيدة :

I .1.2 – المدارس والجامعات :

تمثل المدارس بالنسبة للتلاميذ ما تمثله أماكن العمل لأوليائهم، مع أنه مكان آخر من أمكنة العمل. ورغم أهمية المدرسة ورغم كثرة ذكرها في المتن الروائي إلاّ أنها لا تكاد تزيد عن أسماء توحي إلى فضاء مليء بالنشاط و الحياة، بمعنى أننا نحصي أسماء المدارس دون وصفها فتصبح من الفضاءات التي تمثل المظهر الخلفي أو الحيّز الإيحائي كما يسميه **جيرار جنيبت** بـــ "L'espace Connoté"، حيث يمكن تمثّل الحيز بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية للمكان، وذلك بالتعبير عنها غير مباشر" [4].

---

[1] **بين القصرين** ،ج 2 ، ص198.

[2] **المصدر نفسه**، ص 200.

[3] **المرجع السابق**، ص 201.

[4] عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، **مجلة عالم المعرفة**،الكويت،كانون الأول 19989،ص145

فلم نتحصل على أيّة أوصاف تحيل إلى صورة المدارس، من الخارج كحجم المدرسة مثلا أو شكلها أو مساحتها، أو من حيث الداخل كعدد الأقسام و أثاثها ... حتى عندما اصطحب كمال أمّة إلى زيارة مسجد الحسين، وأخذ يحدثها كالمرشد في إسهاب وهو يعرفها على كل ما يصادفهما من الأحياء والأبنية. كان وصفه لمدرسة خان جعفر الأولية إشارة لما علق في ذهن كمال لا أكثر وهي المدرسة التي قضى بها عاما قبل انتقاله إلى مدرسة خليل آغا الابتدائية،" **فأشار إلى شرفتها الأثرية،و هو يقول في هذه الشرفة كان الشيخ مهدي يلصق وجوهنا بالجدار لأقل هفوة، و يركلنا بحذائه خمسا أوستا أو عشرا كما يحلو له**" [1] . فاستثنى من الصورة الكلية للمدرسة الشرفة التي ترتبط بالجانب العقابي.

أما مدرسة خليل آغا، ففضل **نجيب محفوظ** إعطاء صورة للتلاميذ تجعل من المدرسة فضاء لتلاقي الوجوه والتقارب وفضاء آخر للعراك والاشتباك بينهم، فعادة ما يغادرون المدرسة عصرا"**في تيار زاخر من التلاميذ الذين يسدون الطريق بزحمتهم ثم يأخذون في التفرّق**" [2]. وهذا دليل على ازدحام الأحياء التي تضم المدارس وامتلاء الأجواء بضجيجهم، وقد بين الراوي أن الخروج من المدرسة هو الزمن الأنسب الذي تتحلق فيه جماعات من الباعة تحمل سلالهم اللب و الفول السوداني والدوم والحلوى ليشتري الصبية منهم، فلا يخلو الطريق من تعارك التلاميذ الذين يضطرون إلى كتمان خلافاتهم نهارا تفاديا للعقوبات المدرسية ... فتنشب المعارك الصبيانية.

وبالفعل لم يذكر من المدرسة سوى فنائها الواسع ورنين الجرس، وكلاهما يمثلان إشارة تؤشر إلى ما يحدث داخل المدرسة ففي فنائها تنشب المعارك بين التلاميذ مجددا فكانت الغلبة للتلاميذ الذين كما وصفهم الراوي "**طعنوا فيما بعد الخامسة عشرة وكثير منهم ناهزوا العشرين، فشقوا طريقهم في صلق وكبرياء وقد طرت شواربهم**"[3]. وكثيرا ما عانى كمال من هجوماتهم كأن يخطف أحدهم الكتاب من يده ويقذفه كالكرة، أو يسلبه قطعة الحلوى ويدسها في فمه....

ويوحي رنين الجرس المؤذن بانتهاء اليوم الدراسي فرحة لا حدّ لها شبيهة بالحرية،إلاّ أن هذه الفرحة لا تمحي درس الديانة المحبوب لدى كمال والذي يسمح له بإعادة ما وعى على أمه، أما دكان البسبوسة المحبوب فهو المكان الوحيد الذي يسلي قلبه حين العودة إلى البيت.

وإلى جانب مدرسة "خان جعفر" ومدرسة "خليل آغا" مدارس كثيرة ورد ذكرها إلاّ أنها كما سبق وأشرنا تمثل الحيز الإيحائي، كمدرسة النحاسين التي اشتغل فيها ياسين كاتبا للمدرسة، ومدرسة السلحدار التي درس بها كمال وقبلها مدرسة المعلمين العليا التي درس بها كمال عندما نجح في شهادة الباكالوريا، وهي في الحقيقة فرع من فروع التعليم الجامعي كباقي الكليات والجامعات التي لا نجد لها دفعا في أحداث الرواية إلاّ في الجزء الأخير من الثلاثية، رغم الدور الإيجابي الذي مارسته الجامعة في جيل فهمي في خلق روح الحماسة وتنظيم المظاهرات... فمع ذلك لم نطلع على جامعة الحقوق التي درس بها فهمي مثلا.

---

[1] **بين القصرين** ،ج 1 ، ص184

[2] **المصدر السابق**، ص 52

[3] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها

وبقي حضور الجامعة محتشما في السكرية رغم كثرة ذكرها بل اكتفى **نجيب محفوظ** بذكر جانب من الفضاء المعشوشب بالجامعة أين افترشت جماعة من الطلاب العشب

> **"على هيئة نصف دائرة فوق هضبة خضراء في أعلاها كشك خشبي اِحتله طلاب آخرون وعلى مرمى البصر تراءت جماعات النخيل وحيضان الأزهار تتخللها مماشي الفسيفساء...كان عبد المنعم شوكت جالسا في محيط نصف الدائرة ...وحلمي عزت يجلس لصق رضوان في الطرف الآخر من نصف الدائرة"** [1]

ومن الراسخ في الذهن أن **نجيب محفوظ** يستعمل الأوصاف الهندسية المتمثلة في الدوائر وأنصافها كلما تعلق الأمر بالجماعة واللقاء والأحاديث باعتبار الدائرة الشكل الأنسب والأريح عند الاجتماع و الاقتراب.

وقد أشار **نجيب محفوظ** إلى قاعة المطالعة بمكتبة الجامعة حينما كان فيها أحمد شوكت مكبا على مطالعة كتاب، لكنها لم توصف كذلك بل كان أكثر ما يهمّ **نجيب محفوظ** هو علاقة الشخصية مع جزيئات المكتبة كما أشار إلى خزانة الكتب الحاوية لدائرة المعارف مثلا عندما اِختار منها أحمد شوكت مجلدا وراح يقلب صفحاته.

أما عن فصول المحاضرات فقد كانت محاضرة "مستر روجر" الوحيدة التي ذكرت- لأهميتها وأهمية صاحبها- وقد حضرها الطلاب وغيرهم من المهتمّين كما هو حال كمال عبد الجواد ورياض قلدس الذين ملؤوا قاعة "إيوارت" التي ألقيت بها المحاضرة وإنّ "مستر روجر" كما وصفه رياض قلدس

> **" أستاذ خطير، وهو كأخطر ما يكون حين يتكلم عن شكسبير أجل وقيل أن المحاضرة لن تخلو في النهاية من نوع من الدعاية السياسية"**[2] **.... وانقطعت فرصة الكلام إذ ظهر الأستاذ المحاضر على المنصة ودوت القاعة بالتصفيق الحاد، ثم ساد الصمت الذي تبدو فيه السعلة كالذنب الفاضح ،ثم قدّمه مدير الجامعة الأمريكية بكلمة مناسبة، ثم بدأ الرجل في إلقاء محاضرته"**[3].

ويهمّنا هنا أن نؤكد حول ما قيل أن المحاضرة لن تخلو في النهاية من نوع من الدعاية السياسية، لنبيّن أنّ **نجيب محفوظ** كان شديد الحرص في ربط الأحداث بعضها البعض.

I .2.2.-أماكـــن العـــمـــل :

تمثل هذه الأمكنة جانبا مهما في حياة أصحابها، فإذا كان البيت مكانا للاستقرار والراحة والنوم، فالعمل على العكس مكانا للحركة والنشاط تبدأ الحركة إليه دائما بالذهاب وتنتهي بالإياب نحو البيت أصل الإنسان ومكان العودة، ويتطلب العمل من الكثيرين أن يقضوا معظم يومهم في مكان عملهم هكذا تقتضي الضرورة فالعمل الوسيلة الأساسية للكسب والاسترزاق، وتنقسم الأماكن حسب الطبيعة العمل، فالأعمال الحرّة والتجارية المتمثلة في الدكاكين والمحلاّت ذات الملكية الخاصة، غير أعمال الموظفين الذين عادة ما تكون تابعة للقطاع العام أوالقطاع الخاص المستخدم للعمال كالإدارة والصحافة والتعليم...ناهيك عن الفرق بين الأعمال التي تتطلب مجهودا عضليا والتي تتطلب جهدا ذهنيا...وهي كلها تدمج صاحبها مع العالم الخارجي لخلق

---

[1] **السكريـــــة**، ص 148.

[2] **المصدر السابق**، ص 284

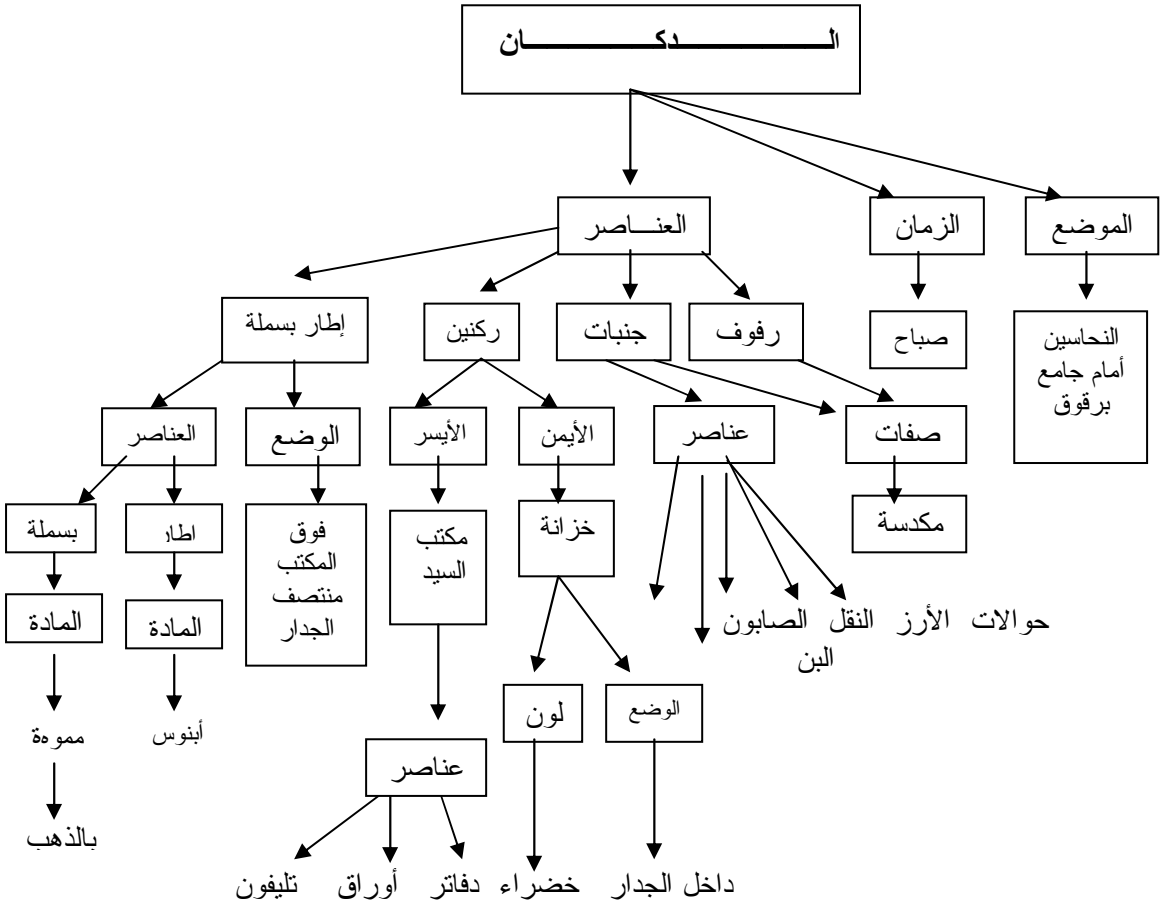
[3] **المصدر نفسه**، ص 287

التكامل والتعايش الاجتماعيين.إضافة إلى كل هذا فأماكن العمل التجارية والإدارية تحمل دلالة اقتصادية باعتبارها مصدرا للاسترزاق والذي عادة ما يكون مصدرا واحدا ووحيدا .
وسنتناول عرض أماكن العمل التي تحمل أهمية في المتن الروائي بداية بأهمها وأكثرها ورودا في الرواية وأسبقها.

I 1.2.2. الدكاكين والمحلاّت:

* دكان السيّد أحمد عبد الجواد:

نموذج يعكس صورة الدكاكين والمحلاّت التي يمكن أن تصادفنا في الرواية وخارجها و سنكتفي بتحليله دون المحلاّت الأخرى لأهميته، فهو أكثر أماكن العمل ذكرا في الرواية بسبب ارتباطه بالسيد الشخصية الرئيسية في الرواية.
يقع الدكان إذا أمام جامع برقوق بحي النحاسين، وتمثّل الشجرة الوصفية التالية مخطّطا لكل مشكّلاته حسب موقعها في الوصف [1].



يبدو إذا من خلال هذه الشجرة الوصفية المستنبطة من الصورة الوصفية الخالصة للدكان (البساطة–الضيق–النظام) كما أن الحجم المتوسط هو السّمة الغالبة لبيوت الأحياء الشعبية ودكاكينها، باعتبار الدكان يقع بحي النحاسين الشعـــبي، إلاّ أن الحجم المتوسط لا يقف عائقا

[1] **قصر الشوق**، ج 1، ص42.

أمام الـــقيام بوظيفة البيع واستقبال الزبائن في نظام...ويعزز هذا محتوياته المستنتجة من الرؤية السريعة التي أحصتها بداية بالرفوف المكدسة ومحتوياتها، مما جعل البوأرة تتحوّل من الوسط إلى اليمين مركزة على الخزانة، ثم إلى اليسار وبالتحديد المكتب وما عليه من دفاتر وأوراق وتليفون...والذي يمثل قبلة الزبائن والزائرين... ويبرز الراوي ما فوق المكتب وتحديدا في منتصف الجدار إطارا من الأبنوس نقشت بداخله بسملة مموّهة بالذهب، ويبدو أنه أخّر ذكر إطار البسملة لما لها من دلالة عقائدية عميقة توحي بتعلق السيد–رغم ما يعرفه من انحلال– بدينه، فتشكل البسملة أيقونة بصريه فريدة توحي–كما توحي إليه الآيات القرآنية التي يتلوها الحمزاوي مستفتحا يومه –إلى :

أ–التوكل على الله في الرزق.

ب–الاستئناس بالبسملة، و التبرك باسم الله تعالى لدفع الشياطين وعين الحاسد خاصة وأنها مقابلة للمدخل.للبسملة مكانتها الخاصة باعتبارها الآية الأولى من فاتحة الكتاب وبها ستفتح كلّ سور القرآن الكريم.فهي فاتحة كل خير وتمام كلّ نعمة.

جـــ–التعلق باسم الله يستدعي تحرّي، الحلال في البيع والشراء.

وإجمالا يتغلب على الدكان التنظيم والنظام رغم توسطه، ولا يقف التنظيم عند الرفوف والجنبات... بل تترجمه طبيعة التعامل مع كل الأشياء المحتواة بداخل الدكان، فيقوم جميل الحمزاوي وكيل السيد أحمد ومساعده بتقديم الطلبات للزبائن. فهو يرتبط بالرفوف والمواد المكدّسة بها كالبن والأرز والنقل[*] والصابون غير أن هناك بعض المواد التي تذكر في متن الرواية ولا نجدها في هذا الوصف كالسكر مثلا.

أما السيد فتتعلق وظيفته وتنحصر بالمكتب الذي نراه دائما مكبّا على دفاتره كونه المكان الذي يزاول فيه عمله من مراجعة الدفاتر، وضبط الحسابات وتسوية ميزانية اليوم السابق والذي لم تكن الضوضاء لتحول بينه وبين تركيز ذهنه رغم شدتها إذ كان حي النحاسين مليء بالتجار مما جعل الطريق لا ينقطع عنه تيار المارة

> " **وعربات اليد والكارو، وسوارس التي تكاد تترنخ من كبرها وثقلها، والباعة المغنون وهم يترنمون بطقاطيق الطماطم والملوخية والبامية كلّ على مذهبه...**"[1].

وفي الحقيقة لم يكن السيد بصاحب العقلية التجارية المحدودة، رغم أنه لم يتجاوز الابتدائية، ولكن قراءته الصحف ومصادقته لنخبة من الأعيان والموظفين والمحامين... وحضور بديهته ولطفه وظرفه ساعده–كل ذلك– في أن يستجدّ عقلية متميزة جعلته تاجرا معروفا وشخصية متميزة ومحبوبة... مما جعله يجيد، وهو على مكتبه استقبال الزبائن، ومجاملة الزائرات اللاتي كثيرا ما كان المكتب نقطة البدء في ربط علاقاته بهن وتوطيدها وكم من بضاعة أتلفها الهوى، "**فلا الناس يعرفون السيد الذي يقيم في بيته، ولا أهل البيت يعرفون السيد الذي يعيش بين الناس**" [2].

---

[*] النقل هو كل ما يُنقل به على الشراب من فواكه و كوامح وغيرها .

[1] **بين القصرين**،ج ،ص 43

[2] **المصدر السابق**، ص42.

ويحمل الدكان إلى جانب كل المميزات السابقة دلالات كثيرة،فقد كان الدكان ملكا لوالد أحمد عبد الجواد ثم ورثه السيد عنه، وقد سبقه في خدمته مساعده جميل الحمزاوي لأكثر من ثلاثين سنة، فهو يمثل مصدر رزق لأسرتي عبد الجواد والحمزاوي.
وكما يسمح الدكان بالاحتكاك بالغير، يسمح أيضا بمعرفة ما يجري في العالم الخارجي، من خلال تبادل الآراء وتلقي الأنباء والأخبار السياسية. وفي كثير من الأحيان يمثل العمل منتفسا لصاحبه يتناسى به همومه، كما يبينه الوصف التالي "**جلس السيد أحمد إلى مكتبه مكبّا على دفاتره، يزاول عمله اليومي الذي يتناسى به –ولو إلى حين– همومه الشخصية والهموم العامة التي تتطاير بها الأنباء**" [1].

I .2.2.2– المجلاّت :

أماكن أخرى للعمل لكنها تختلف عن الدكاكين والمحلات، وهي أماكن يـتميز من يعمل فيها بأنهم موظفون، وللموظف خصوصيته الخاصة حيث ظهرت في الجزء الأخير من الثلاثية –السكرية– أماكن عمل حديثة العهد لم تكن تظهر بوضوح من قبل، كالتي ترتبط بالصحافة أوالتي ترتبط بالإدارة والوزارة. يمثل هذا المجال مجلتين وهما مجلة الفكر التي يعمل بها كمال، والأخرى مجلة الإنسان الجديد ونعني بالمجلة بالطبع دار المجلة، وسنبيّن كم هما متناقضتان رغم تماثلهما من حيث الطابع والوظيفة.

أ–"مجلة الفكر" :

> "**كانت مجلة "الفكر " تشغل الدور الأرضي بالعمارة رقم21 بشارع عبد العزيز، وكانت حجرة الأستاذ عبد العزيز الأسيوطي تطلّ بنافذة ذات قضبان على عطفة بركات المظلمة فكانت تضاء ليل نهار، والحق أنه كلما أقبل كمال على إدارة المجلة ذكره موضعها الأرضي ورثاثة أثاثها بمكانة"الفكر" في بلده و بمكانته هو في مجتمعه**" [2].

فالصورة الإجمالية لهذه المجلة لا تنصرف عن معاني الرّتابة يبدو من الواضح أن ذكر موقع المجلة من الأساسيات، حتى أن ذكره على غلاف المجلة ضروري أيضا،لكن وجودها بالدور الأرضي للعمارة أثر على مكانتها وجمالها، فباتت الصورة الإجمالية للمجلة بعيدة كل البعد عن التطور، فهي صورة لا تنصرف عن معاني الرتابة يسودها الظلام الذي زاد من حدّته الدور الأرضي، وحتى النافذة تطل على عطفة مظلمة، مما جعل حجرة صاحب المجلة تضاء ليل نهار، ولا نعلم إن كانت بالمجلة حجرات غيرها، ولا يفوتنا أن نشير مرّة ثانية إلى أثر الدور الأرضي والنافذة التي لا تدخل النور مما يجعلان الجوّ مفعما بالرطوبة خاصة أن المكان لا يمكنه أن يستغنى عن الأوراق والمجلات والكتب مما قد يزيد الظلام اِختناقا بسبب الغبار المتطاير منها بالإضافة إلى رثاثة الأثاث التي تكمل الصورة الفقيرة للمجلة وكأن كل ما يميزها:

الموضع الأرضي+ الظلام + رثاثة الأثاث

---

[1] **المصدرالسابق**، ص 258.

[2] **المصدرنفسه**، ص 117

وقد تعمّد **نجيب محفوظ** أن يختم بالانطباع الشخصي لكمال والذي يرمز من خلال المجلة الذي يذكره موضعها ورثاثة أثاثها بمكانة المجلة في بلده، وبالتالي مكانته هو في مجتمعه وتتضح هذه الرؤية جيدا حينما تقابلها بنقيضتها مجلة "الإنسان الجديد".

ب- مجلة الإنسان الجديد :

لقد أتى وصف مبنى المجلة إثر الزيارة الأولى لأحمد شوكت لتجديد اشتراكه بالمجلة والسؤال عن مصير مقالته المرسلة إليها، علما أنه صديق المجلة الأول باعتباره أول المشتركين بها، فهو من الذين يؤمنون بكل مبادئ المجلة

" **وكان المبنى يقع في مكان وسط بين محطتي الترام، وكان مكونا من دورين وبدروم، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن كما استدل من الغسيل المعلق في شرفته، أما الدور الأول فقد تبتت لافتة باسم المجلة على بابه، وأما البدروم فقد خصص للمطبعة التي رأى آلاتها خلال قضبان النوافذ- و صعد درجات أربعا إلى الدور الأول- ثم سأل أول من التقى به – وكان عاملا يحمل بروفات – عن الأستاذ عدلي كريم صاحب المجلة، فأشار الرجل إلى باب مغلق في نهاية صالة خالية من الأثاث حيث تراءت لافتة رئيس التحرير**"[1].

يبدو من الوهلة الأولى أن هذه المجلة تختلف كثيرا عن سابقتها ويبدو أن النظام والترتيب السمة الغالبة عليها إلى جانب بروز المستوى المادي الملائم لإقامة دار مستقلة ويبدو الفرق واضح بين المجلتين فيما يلي :

مجلة الإنسان الجديد :	**مجلة الفـــكـــر :**
– مبنى مكوّن من دورين(دور أول للمجلة، وثاني للسكن) – والبدروم خصص للمطبعة.	– تقع في عمارة،يشغل دورها الأرضي.
– الاتساع	– الضيق
–الضوء و وجود الشرف و النوافذ	– الظلام نتيجة قلة النوافذ
– تعدد الحجرات(مكتب رئيس التحرير ومكاتب أخرى كالسكرتارية)	– ذكر مكتب صاحب المجلة فقط.
– وجود عمال(عامل يقوم ببروفات، فتاة على المكتب)	– لم يذكر
–المطبعة لها آلات	– لم تذكر
–وجود اللافتات الاشهارية (لافتة المجلة الخارجية ولافتة رئيس التحرير مثلا...)	– لم تذكر

نستنتج إذا أن عنوان مجلة "الإنسان الجديد" يعكس بشدة صورة مبنى المجلة ومكانتها في المجتمع، وقد تبين أنها تمتلك كل المقاييس والمواصفات المادية، حتى البشرية لتدور عجلة المجلة في نظام وتكامل. فصورة المجلة هي هذا الكل المتداخل والمتمثل في :

---

[1] **المصدر السابق**، ص 102.

الموّقع المتميز +الاتساع (كثرة الحجرات والمكاتب) + تخصيص المطبعة ومعدّاتها+ وجود الموظفين والعمال.

وهي كلها شروط ضرورية لإقامة مجلّة وهي كلّها تفتقرها مجلة "الفكر" وذلك ما جعل كمال ينظر إلى المجلة ومكانتها ومكانته هو أيضا نظرة سلبية، ورغم أن مجلة الفكر أقدم سنا حيث أنشئت في عام 1923م خاصة إذا ما قورنت بمجلة الإنسان الجديد التي تعتبر أحمد شوكت من أوائل قرائها، والذي لم تتعد معرفته بصاحب المجلة والمجلة نفسها الثلاثة أعوام، هذا يعني أن المجلة لم يتجاوز وجودها الثلاث سنوات ومع ذلك استطاعت أن تبرز وجودها في الصحافة وهي مجلة مناصرة لوفد حزب الشعب والقومية المصرية والديمقراطية ومعارضة للرجعية هذا ما جعل عدد قرائها في تزايد، سواء تعلق الأمر بمناصريها أومعارضيها – الرجعيين– على حدّ سواء. في حين نجد أن صاحب مجلة الفكر أزهري متخصص في الفلسفة الإسلامية ودرس بفرنسا، وقد كان في غنى عن السعي للرزق بعقار يملكه، وكان يثابر على إصدار المجلة رغم أنها لم تزد دخلة شيئا، وترتبط مواضيعها بكل ما يتعلق بالعلم والفلسفة وتاريخ الفكر، والأدب، وواضح الفرق بينهما من حيث المواضيع المتناولة أيضا، ومن المهم أن هذا الاختلاف ساعد على توضيح الصورة العامة للمجتمع، فالصحافة عموما تعكس اختلافات عصرها، فضلا عن أنها أعطت صورة عن المكان الذي لا تحدده مقاييس واحدة بل هي متباينة ومتناقضة كذلك.

3.2.2-I –أمـــــاكن العمـــل الإدارية:

قبل الحديث عن أماكن العمل الإدارية نشير أنّه توجد أماكن عمل أخرى ظهرت في الرواية وترتبط بأهم شخصياتها لكنها ظلت مجرد أماكن إيحائية.

لم يصفها لنا **نجيب محفوظ** كمدرسة السلحدار التي درّس بها كمال، أومدرسة النحاسين التي كان يعمل بها ياسين كاتبا، والتي كانت قريبة من دكان السيد بالنحاسين والذي فرض عليه كثيرا من الالتزام والأدب عند ذهابه وإيابه وحتى داخل المدرسة، خاصة أن ناظرها صديق للوالد.

ولكن فضّل **نجيب محفوظ** أن يقدّم صورة مكبّرة وقريبة التبئير للإدارة حين غيّر ياسين عمله وانتقل إلى الوزارة، أين عيّن رئيس قلم ولم يكد يترقى لولا وصاية الوزير به شخصيا، وقد كان لابنه رضوان يد في تلك الوساطة ولا يعني هذا أنه لم يكن كفأ بالمنصب، بل لأن الوساطة بكل بساطة فوق كل شيء. ويرتبط الموظف في الإدارة بحيزه الخاص به مثلما يرتبط ياسين بمكتبه وقد صوّر لنا **نجيب محفوظ** حجرة مكتبه والتي لم تكن منفردة له كمكتب المدير مثلا،بل عبارة عن حجرة تضم مجموعة من المكاتب،

> " **وكانت الحجرة كبيرة، صفّت بها المكاتب متقابلة على الجانبين، وغطت الجدران بالرفوف المكتظة بالملفات، وكان البعض مكبا على الأوراق والآخرون يتحادثون ويدخنون، على حين ذهب وجاء عدد من السعاة بالملفات...**"[1].

[1] **المصدرالسابق**، ص 188.

من الظاهر أن حجم الحجرة كبير بالفعل وقد وسعت واتسعت لعدد كبير من العاملين بها والوافدين إليها، فالمكاتب المتقابلة على الجانبين تدل على الكثرة رغم جهل عددها، وكما أن تفويج الراوي للموظفين يدل على كثرتهم أيضا فالبعض مكب على الأوراق، والآخرون يتحادثون و يدخنون، إضافة إلى عدد من السعاة الذين يحضرون الملفات إلى المكاتب، ويبدو أن الأوراق والملفات أكثر الأشياء بروزا، فالرفوف تكتظ بالملفات هي دلالة على كثرتها، والأوراق على المكاتب التي يكب عليها بعض الموظفين، الذين نجد بعضهم الآخر يتحدثون ويدخنون وهذه دلالة على أن هؤلاء الموظفين يجعلون لأنفسهم وقت راحة حسب رغباتهم للحديث أوالتدخين، أوحتى لشرب الشاي والقهوة، وإن كان الحديث عن السياسة في المجلات من خلال المقالات فالحديث هنا ترجمة لتلك المجلات والجرائد عبر الألسنة لكن دون أن ننسى أن حوارهم في العادة لا ينصرف عن الحديث عن الترقية والعلاوة والماهية والدرجة... باعتبارها شغلهم الشاغل ومطمح كل موظف في أن يتقدم في الدرجات، لأن مع التقدم ضمان في زيادة الرواتب. هذا ما لا نجده يشغل تفكير أوحتى اهتمام أصحاب الدكاكين والمحلات، بل قد يحسدهم البعض على مقدار الحرية المهداة إليهم، ذلك ما يجعل ياسين الموظف يحسد أباه وغيره من التجار على نعمة الحرية والمال الوفير، ودفعته رغبة قوية في فتح دكان له، قائلا في نفسه:

> **"أبوك تاجر... سيد نفسه ... .ينفق في مسرّاته أضعاف أضعاف مرتبك، إفتحها وتوكل و لو بعت لذلك ربع الغورية ودكان الحمزاوي، تجيء مع الصبح كالسلطان لا ميعاد يربطك ولا رئيس يرعبك، تجلس وراء الميزان، فيجيئك النسوان من كلّ فج عميق"** [(2)].

وبالكفة المقابلة نجد أصحاب المحلات والدكاكين يقفون هم كذلك وقفة طويلة عندما يتعلّق الأمر بأهم امتياز يمنح للموظفين عندما يتقدم بهم العمر وهو المعاش أومنحة التقاعد التي حرم منها السيد أحمد عبد الجواد، وهذا ما جعله يقول لمساعده الحمزاوي حين تقدم بهما العمر وأتعبهما العمل وأصبح يشقّ عليهما:"لو كنّا موظفين لأغنانا المعاش في مثل سننا من الكد والعمل " [(3)].

II – أماكن الانتقال العامة :

1.II –الأحياء :

هي كل الأماكن المفتوحة على الخارج، أوبالأحرى التي تمثل جزءا من العالم الخارجي أوقطعة من الفضاء دون أن تكون لها حدود أوموانع تحول بينها وبين الخارج عنها، وهي الأحياء والشوارع والحواري والميادين، والحدائق العامة...، وهي تشكل بالفعل مسرحا شاهدا على تحركات الداخلين إليها وعتبة لتنقلاتهم وغدوهم ورواحهم حين يتخذون الشوارع والطرقات قناطر يعبرونها، أوعتبات يتخطوّنها للوصول إلى أماكن عملهم أوالأماكن التي يقضون فيها أوقات فراغهم أو لهوهم، ولا شك أنها تشكلّ نقاط عبور هامة في إلتقاء الشخصيات وتطور الأحداث في البناء الروائي.

---

(2) **قصر الشوق**، ج2، ص 39

(3) **السكرية**، ص 19

وقد وصف **نيبيور** أحياء القاهرة بأنها "تتكون من عدد كبير من الشوارع الصغيرة ليس لها جميعا إلاّ منفذ واحد، تتصل عن طريقه بأحد الشوارع الصغيرة الرئيسية" [1]، فكذلك صورة القاهرة المحفوظية في الثلاثية وقد ذكر الأحياء والميادين والشوارع والحواري والدروب والعطوف والأزقة...،لأنها الشريان الذي تتحرك فيه وعبره شخصيات روايته، وسنرى أنه ما قيل عن فضاء البيوت ينطبق على هذا الفضاء لأنّ لكل بيت وعاء يحويه ويضمّه مع شاكلته من البيوت، كما رأينا مع البيوت الشعبية ونظيرها البيوت الراقية والفوارق الحاصلة بينهما والتي حتما ستعكسها الأحياء من جديد، وعلى هذا الأساس المميز قمنا بتفريع أماكن الانتقال التي تشكل فضاء باعتباره الوعاء الخارجي لكل الأمكنة والمباني المتماثلة فيما بينها والمتناقضة مع غيرها إلى تقاطب فرعي انتقالي يتمثل في الآتي:

1- فضاء انتقالي خاص بالأحياء الشعبية.
2- فضاء انتقالي خاص بالأحياء الراقية.

ونشير هنا إلى أفضلية استخدام مصطلح الفضاء مع الأحياء – وإن كانت بالفعل أمكنة- وذلك لانفتاحها على الخارج، ولشدة شموليتها واتساعها-رغم التفاوت الحاصل بينهما- ولاحتوائها بدورها عددا من الأمكنة إضافة إلى هذا فهي الوعاء الذي يمزج داخله عنصري الرواية الزمن والشخصية. وإن كان بعضها يمتاز بالضيق فبمجرد انفتاحها على العالم الخارجي يجعل منها فضاءً.

وسنضيف إلى هذين الفضاءين، فضاء ثالثا أدرجنا ضمنه الأماكن المفتوحة على الفضاء الخارجي والتي لا ترتبط بمقاييس تحصرها ضمن الأحياء، فهي مؤهلة ومخصّصة لوظائف أخرى، ونعني بها الساحات والميادين وفضاءات التنزه المفتوحة مطلقا وعنونا هذه الفضاءات بـــ :

3- فضاء انتقالي خاص بالأماكن المفتوحة مطلقا (أوفضاء أماكن الانتقال العامة).

II .1.1- فضاء الأحيـــــاء الشعبية :

كم هي كبيرة الأحياء الشعبية التي تعيشها شخصيات الثلاثية والتي يتردّد عليها يوميا وتنطوي تحت هذا الإسم كل الحواري والدروب والمنعطفات والأزقة التي تمثل الأحياء الشعبية. وفضّلنا اِسم الحي لأنه هو الذي يحويها كلها ونظرا للفرق بين الحارة والدرب أو الطريق مثلا، لذلك فضلنا أن نشير إلى الفرق بين هذه المسميات سريعا.

فالحارة في اللغة هي الشارع الصغير، والحارة في الأصل جزء من مجموع المدينة يتخللها الطرق، ثم تغيرت التسمية فأصبحت تسمية الحي تعني الحارة في القديم، أما الحارة فهي الشارع الصغير المتفرع من الشارع الرئيس، ويصف **أحمد أمين** الحارة بأنها بقعة على يمين الشارع أوشماله، يسكنها قوم بينهم روابط، والشارع يشمل حارات ودروب،والحارة تشتمل عطفات... والحي يأخذ اِسمه- في الأغلب- من درب الرئيس، والدرب يفضي إلى عطفات وأزقة، العطفة مفتوحة، أما الزقاق فمسدود[*].

---

[1] محمد جبريل،**مرجع سابق الذكر** ، ص 55.

[*]انظر **المرجع السابق الذكر**، ص 40-41-55.

وسنلاحظ الفرق الواضح بين أسماء الأحياء الشعبية وأسماء الأحياء الراقية، وما دامت الرواية تستمد أحياءها بواقعية من الواقع القاهري ارتأينا أن نعود كلّما سمحت لنا الفرصة إلى مراجعة تاريخية للأحياء للإحاطة بها وربطها بما هي عليه في الرواية ومن جملة ذلك مسميات الأحياء، فقد ذكر **نجيب محفوظ** أحياء وحواري وأزقة لا حصر لها، فمن الأحياء الكبرى في "الجمالية" القريبة من بين القصرين، وقصر الشوق والسكرية، وأحياء بيت القاضي وبيت المال، والغورية والموسكي، وحارة الوطاويط والماوردي والنحاسين وعطفة التربيعة، ومن الدروب درب قرمز.

ولا يمكننا أن نغض الطرف على قدم هذه الأحياء الشعبية التي تعود نشأتها إلى أزمنة بعيدة وبقيت شاهدا حضاريا عن القاهرة وأثرا لعهودها الغابرة كالعهد الفاطمي وعصر المماليك والسلاطين. ومثالا على ذلك حي بين القصرين الذي تعود تسميته- وقد أشرنا إلى هذا عند تحليلنا للعناوين- نسبة للمنطقة التي يحتلها حيث " كان يوجد في هذه المنطقة في العصر الفاطمي قصرين أحدهما في القصر الشرقي الكبير، وثانيهما القصر الغربي الصغير، وقد عرفت الساحة التي بينهما باسم "بين القصرين" وقد ظلت هذه القصور قائمة فترة في العصر الأيوبي حيث كان يسكنها بعض العائلة الأيوبية "[1].

أما حي الجمالية والذي يعتبر من أكثر الأحياء قربا لشخص **نجيب محفوظ** وأكثرها تداولا في رواياته الواقعية "فتعود نشأته إلى أيام الأمير جمال الدين الأستدار، الذي اِغتصب أغلب الأملاك والأوقاف الواقعة في منطقة تسمى"رحبة العيد" وما حولها، وبنى فيها مدرسة وقصرا، وبدأ في تلك الأيام تاريخ حي الجمالية. فتمة الأزهر وجامع الحاكم والمشهد الحسيني وبيت القاضي وأسوار القاهرة وبواباتها وبقايا المدارس الأيوبية. وحي الجمالية شوارعه وحواريه وأزقته وبيوته وقهاويه ومساجده وناسه على اختلاف اهتماماتهم وأوضاعهم المهنية والطبقية، يؤثر في الأحياء الأخرى، ويتأثر بهـــا.
ونضيف على سبيل المثال لا الحصر حي الغورية المذكور في الثلاثية بكثرة والذي تعود تسميته بهذا الاسم نسبة إلى "السلطان الغوري"، آخر ملوك دولة المماليك الجراكسة.
أما حي الحسينية، فلفظ الحسينية نسبة إلى جماعة الأشراف الحسينيين الذين قدموا من الأراضي الحجازية، فأقاموا بتلك المنطقة .
كما أطلق على حي الموسكي هذا الإسم نسبة إلى الأمير عز الدّين موســـك "أحد أقرباء السلطان "صلاح الدين"، وظل الحي لأعوام طويلة مقتصرا على الأوروبيين"[*].

ونظرا لأهمية الأحياء في الثلاثية باعتبارها مجالا حيا وفضاء معيشي لا يمكن إغفاله فقد حظي حي بين القصرين بالصدارة عندما ذكر في افتتاحية الثلاثية وقد تحدثنا عن جانب من الدلالة التي حملها عند تحليلنا لبين القصرين "العنوان"، ولكننا سنهتم هنا باجتزاء أهم الصفات المتكررة التي تحدد كينونة الحي الشعبي وسماته التي تغيب مع الحي الراقي الذي تشكّله مقاييس أخرى وتصبغه صفات غيرها.

---

[1] مقالة الصالحية، **مجلة أكتوبر 56**، ،**مرجع سابق الذكر**، ص 24.

[*] أنظر محمد جبريل،**مرجع سابق الذكر**،ص 57-58-59.

ورأينا أن الأحياء الشعبية تنقسم حسب وظيفتها المصخرّة لها إلى ثلاث أنواع الأحياء السكنية والأحياء التجارية والأحياء المشبوهة. وسنبدأ بأولها كما يلي:

II .1.1.1 –الأحياء السكنيـــــة :

لا نعني بها الأحياء المخصصة بالسكن فقط، وإنما الأحياء التي تغلب عليها البيوت والمساجد مع إمكان وجود المقاهي والدكاكين والمحلات وقد كان حي بين القصرين صورة موضحة لذلك. كلما وصفه الراوي من خلال مشربية بيت آل جواد المطلة عليه:

> " **فكانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين، ويلتقي تحتها شارعا النحاسين الذي ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال، فبدا الطريق إلى يسارها ضيقا ملتويا متلفعا بظلمة تكثف في أعاليه حيث تطل نوافذ البيوت النائمة، وتخف في أسافله مما يلقي إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت التي تواصل السهرة حتى مطلع الفجر، وإلى يمينها التف الطريق بالظلام حيث يحلو من المقاهي، وحيث توجد المتاجر الكبيرة التي تغلق أبوابها مبكرا، فلا يلفت النظر به إلاّ مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة**"[1] .

نرى من خلال هذه الصورة الوصفية التوبوغرافية الخالصة التي تستبعد الوجود الإنساني، أنّ صورة الحي تحدّدها صفتين أساسيتين وهما:الضيق (مع الالتواء) والظلمة.

نبدأ بالصفة الأولى وهي الضيق والتي أسندت للطريق عموما، كما يبدو إلى أمينة يسارا: ضيقا ملتويا متلفعا بظلمة، إذ نعت **نجيب محفوظ** الطريق بصفه بالضيق المقرونة بالالتواء ليبّين شكله غير المستقيم وهي ميزة من ميزات طرقات الأحياء الشعبية التي تترامى البيوت على أطرافها في شكل قد يبدو غير منظّم أشبه بشكل الثعبان، في حين تمثل الطرق الممتدة في اِستقامة شكلا أكثر نظاما وانضباطا، ومما لاشك فيه أن الضيق والالتواء يساعدنا على إبراز صفة الظلام حيث تقارب البيوت على الجانبين يزود حدّة الظلام خاصة عند اللّيل وعندما يفتقر الحي وسائل الإنارة العمومية كما يتضح في هذه الصورة، فيمثل الظلام وقلّة الضوء ميزة أساسية ركزّ الرّاوي على إيضاحها من خلال تكرار العبارات التي تميّز بين نوعين من الظلمة، الظلمة الكثيفة والظلمة الخفيفة باقترانها بالفعلين: تكثف– وتخفّ .
فتكثف الظلمة في أعالي الطريق بسبب البيوت النائمة التي تخمد مصابيحها ليلا. أوتخفّ في أسافله بسبب الضوء الذي يلقى من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت. وتتماثل صورة الحي من جهة اليمين حيث يخلو من المقاهي وتوجد به متاجر كبيرة تغلق باكرا، فلا يبقى إلاّ مآذن قلاوون وبرقوق تلوح تحت ضوء النجوم الزاهرة.

---

[1] **بين القصرين**، ج 1، ص 8.

وينفرد هذا الطريق المطلّ على بين القصرين والنحاسين بدلالته الخاصة والتي ترتبط بشخصية أمينة، التي تعدّه أنيسا لوحدتها "**فالطريق صديق أمينة الغافل القريب إلى قلبها**" [1]. رغم أن علاقتها به لا تتجاوز حدود المشربية التي تطل منها عليه.
ولتقريب صورة الحي الشعبي السكني نقدم نموذجا آخر بصورة مكبّرة، وهو حي قصر الشوق القريب من الجمالية، حينما عبر ياسين طريقه إلى بيت والدته بعد غياب طويل:

> " **بيد أنه هو الحي كما عهده في طفولته وصباه، لم يتغير منه شيء، مازال ضيقا تكاد تسده عربة يد إذا اِعترضت سبيله، وهاهي بيوته تكاد تتماس مشربياتها، ودكاكينه الصغيرة في تلاصقها وزحمتها والطنين الصادر عنها كخلايا النحل، وأرضه التربة بفجواتها المفعمة وحلا، وغلمانه الذين يغشون جوانبه ويطبعون على أديمه آثار أقدامهم الحافية، وسابلته الذين لا ينقطع لهم تيار ومقلى عم حسن ومطعم عم سليمان، كل أولئك باق كما عهده**" [2] .

ترتكز هذه الصورة الطوبوغرافية الممزوجة بالحضور الإنساني على ثلاث صفات، حيث ترتكز صفتين أخرتين – الاكتظاظ والفقر– إلى جانب الصفة الأساسية للحي الشعبي والمتمثلة في الضيق والمجسدة في ثلاث بؤرات وهي:الطريق، والبيوت، والدكاكين، وكل واحدة منها تظهر شدة الضيق إلى حدّ قد يبدو مبالغافيه، فالطريق ليس ضيقا وحسب بل تكاد تسدّه عربة يد وهذا يعني أن ضيق الطريق ومحدوديته لا يسمحان للعربات الكبيرة أوالسيارات من عبوره ما دامت عربة يد واحدة تسدّه وهذا يعني أن الضيق يقف حاجزا معوّقا لوظيفة الطريق وحركيته التي يفترض أن تتمّ ضمن الرحابة والاتساع.
ولم تنج البيوت من هذا الضيق الشديد أيضا فلم تكن بالمتقاربة وحسب بل تتوازى والطريق الذي تعلوه بمشربياتها التي تكاد تتماس إذا فتحت بالطبع، وكذلك الدكاكين وصفت بالمتلاصقة والمزدحمة.
فيمتاز هذا الحي بمحدودية شديدة للغاية، ولاشك أن الضيق عادة ما يتسبب في تكييف الضغط حول أرجاء المكان فيولد الازدحام نتيجة حتمية لذلك. إلاّ أن هذا لا يمنعه من الانفتاح على الخارج ولا يلغي عنه سمة الفضاء لأنه نابض بالحياة.

تمثلت الصفة الثانية إذا في الاكتظاظ الذي تعبّر عنه زحمة الدكاكين التي تقرع الآذان من خلال الطنين الصادر عنها كخلايا النحل التي لا تهدأ، والغلمان الذين يملؤون الحي إلى جانب السابلة الذين لا ينقطع لهم تيار، كلهم يعملون على خلق صورة حيّة للفضاء الشعبي ملؤه الاكتظاظ والضجيج والحركية والذي لم تمنعه محدودية المكان من أن يكون فضاءً.

أما الصفة الثالثة فتستنتج ضمنّيا وهي حالة الفقر البادية على هيئة الحيّ كليّة وتعززها أرضه التربة بفجواتها المفعمة وحلا ويبدو أنها الصورة الطبيعية المألوفة للحي وليست شكلا اِستثنائيا عند سقوط الأمطار مثلا لأنّه هو الحي كما عهده ياسين، وهذا يؤكد على فقر الحي من مظاهر التحضّر والرقيّ والنظام بدليل عدم قدرة سكانه على سدّ تلك الفجوات، كما نتحسس أو نكاد نلتمس آثار أقدام الغلمان الحافية المطبوعة على الأرض فالحي الشعبي أوالحارة المكان الوحيد الذي يمثل للأولاد والبنات الملعب والملهى،أين يتحول لفضاء متجدد، إلاّ أنّ تحرّك

---

[1] **المصدر السابق**، ص 9

[2] **المصدر نفسه**، ص 122

الغلمان في مكان موحل وبأقدام حافية صورة تعبّر عن درجة الفقر الذي يعيشونه والذي يمنعهم من اِرتداء أحذية تقيهم مخاطر الطريق وعقباته ومطبّاته، أو حتى لتحفظ أقدامهم من التلوّث والقذارة، فهذه صورة جزئية توحي إلى ما وراء الصورة وتحديدا إلى السكان الذين يقطنون هذه الأحياء والذين يمثلون بنسبة كبيرة الطبقة الفقيرة أو المحرومة إلى جانب الطبقة المتوسطة التي تمثلها أسر ميسورة كأسرة آل جـــواد.

نـــضيف أنّ الحي الشعبي بعيد عن النظام بمفهومه الهندسي القياسي فالأحياء الشعبية متماثلة إلى حد بعيد وهذا يعني أن توّزع البيوت متشابه أيضا، وهي جميعها تدور حول الصور البسيطة والبليغة في آن واحد حينما تنقل أمينة بصرها إلى الطريق والأحياء المجاورة، وتحديدا حينما تسرحه، "**بين البيوت المتكأكئة على جانبي الطريق في غير تناسق كأنّها طابور من الجند في وقفة راحة تخفف فيها من قسوة النظـــــام**" [(1)].فهذا التشبيه التمثيلي يشخص صورة البيوت غير المتناسقة في بنيانها، ورغم اِبتعادها عن النظام إلاّ أنّها قد تكتسب كل بيت شكلا وحجما يسهل تمييزه عمّا حوله. فصورة هذه الأحياء تبرز ما يلي:

الـــضيـــق+ الظلمـــة+ القـــدم+ الاكتظـــاظ+ الفقـــر

II .2.1.1 – الأحياء الشعبية ذات الطابع التجاري :

إذا كان وجود دكان أومحل تجاري واحد في حارة (أوحي) يهبها قيمة تميزها عن الحارات الأخرى، فكيف إذا كانت الحارة كلّها تضم عددا كبيرا من الدكاكين والمحلات كحي النحاسين مثلا؟ أوكانت الحارة كلّها مخصّصة للدكاكين والمحلاّت كعطفة التربيعة؟،من خلال هذين النموذجين سنتعرف على أهمّ ما يميز هذه الأحياء. ومما لا شك فيه أن الحركة الدائمة في هذه الأحياء ستكون السمة الغالبة عليها، كما هو حي النحاسين حيث "**لا ينقطع تيار المارة وعربات اليد والكارو، وسوارس التي تكاد تترنح من كبرها وثقلها والباعة المغنون وهم يترنمون بطقاطيق الطماطم والملوخية والبامية كل على مذهبه**"[(2)]

بكل بساطة تملأ الطريق ضوضاء عارمة ذات خصوصيّة تترجمها أشكال العربات والسوارس والأصوات الصادرة عنها، وعبارات الباعة التي تدور حول الأصناف والجودة والأسعار كل على مذهبه، مما يجعل الطريق مخاطبا للأذن قبل العين ومن المستحيل أن يسكن الطريق أو يهدأ فكان كما وصفه **نجيب محفوظ** مرّة ثانية وكما اِعتاد عليه "أحمد عبد الجواد" بأنّه

> **" لم يكن طريقا هادئا، كان أبعد ما يكون عن الهدوء، وصوته الجهير لا يخفت من الفجر إلى ما قبيل الفجر، حناجر عالية هتافة بنداءات الباعة ومساومات الشارين ودعوات المجذوبين ودعابات السابلة، يتحادثون وكأنهم يخطبون، حتى أخص**

---

(1) **المصدرالسابق**، ص 11

(2) **المصدرنفسه**، ص 43.

الشؤون تترامى إلى جوانبه وتطير حتى مآذنه إلى ضوضاء شاملة تصدر عن صليل سوارس حينا وطقطقة الكارو حينا آخر، لم يكن طريقا هادئا بحال" [1].

فتجسد هذه الصورة أواللوحة الحية كما يسميها **فليب هامون** "Hypotypose tableau" وصفا حيّا ومتحركا– وإن لم يكن مطنبا– يركز على مختلف الأصوات الصادرة عن الأشخاص والأشياء في مدّة زمنية تكاد لا تنقطع من الفجر إلى ما قبيل الفجر التالي يعني أنها تقارب الأربع والعشرين ساعة، أما جوّ الطريق فهو لا يخلو من الصوت الجهير الذي تخلقه حناجر عالية هتّافة يفرّق الراوي و يميز بين حنجرة وأخرى، أوبمعنى آخر تفرز الأذن الأصوات مفرّقة بين نداءات الباعة وكأنّنا نسمع إلى عباراتهم جميعا والتي تدور حول الصنف والجودة والثمن، وبين مساومات الشارين الذين يسألون عن أثمان السلع، وبين أصوات أخرى تمثلها دعوات المجذوبين ودعابات السابلة، حتى ينقلب الحديث إلى درجة أحدّ إلى درجة الخطاب !! حتى أن أخصّ الشؤون التي ينبغي أن تتداول في سرّية فرض عليها جوّ المكان أن تترامى إلى مسامع السيد فيلتقطها شاء أم أبى.

ويزيد من حركية الطريق وضوضائه، الضجيج الصادرعن صوت وقع الحديد الذي تحدثه السوارس، وطقطقة عربات الكارو. فتبقى الضوضاء السّمة الغالبة على هذا النوع من الأحياء إلى جانب صفة الضيق وإذا كانت هنا تسمح بمرور عربات الكارو والسوارس، فهي في غيرها من الأحياء والحارات التجارية تزداد ضيقا وتضيّيقا كما هو الحال في النموذج التالي الخاص بعطفة التربيعة التي سبق وأشرنا أنها ذات خصوصية نتيجة تراكم الدكاكين على جانبيها مما جعلها شبيهة بالسوق الثابت، ويبدو أنه لا وجود للبيوت بهذه العطفة أو أنّ صفتها التجارية لم تدع للبيوت مكانا أو مجالا، فهي ذات دلالة اقتصادية محضة لاعتمادها على التجارة بخلاف حي النحاسين الذي يمتاز بازدواجية القصدية فمن يقصده قد يتجه إلى أحد البيوت أو دكان من دكاكينه.

التربيعة إذًا وكما صوّرها **نجيب محفوظ** بعيني ياسين الذي يبدو وأنه على علاقة غير عادية مع الأزقة والطرقات

> **"طريق كالتيه، لا يكاد يمتدّ بضعة أمتار طولا حتى ينعطف يمنة أو يسرة، وفي أي موضع منه يطالعك منحنى يطوي وراءه مجهولا، وضيّق مابين جانبيه يريق عليه تواضعا وألفة فهو كالحيوان الأليف، والجالس في دكان على يمينه يستطيع أن يصافح الجالس في دكان على يساره، سقوف بمظلات الخيــش تمتدّ بين أعالي الحوانيت فتحجب أشعة الشمس المحرقة وتنفث في الجوّ الرطب سمرة حالمة وعلى الأرائك والرفوف جوالق مرصوصة مترعة بالحناء الخضراء والشّطة الحمراء والفلفل الأسود وقوارير الورد والعطر والقراطيس الملّونة والموازين الصغيرة، وتتدلّى من على الشموع في أحجام وألوان شتى كأنّها التهاويل، في جوّ مفعم بشذا العطارة والعطر كأنها أنفاس حلم قديم تائه لا يذكر متى رآه أما الملاءات اللف والبراقع السود والعرائس الذهبية والأعين الكحيلة والأرداف الثقيلة فمنها جميعا أستعيد بواهب النعم"** [2].

---

[1] **بين القصرين** ، ج 2 ، ص 275.

[2] **قصر الشوق**، ج 2، ص 38.

تحدد هذه الصورة الطبوغرافية كينونة التربيعة التي تغطيها صفات متناقضة في اِنسجام غريب، وأهمّ ما يميزها :

1-الضيق الشديد: رغم أن طريق التربيعة كالتيه كثير الانعطاف يمنة ويسرة، وهذا يدل على طوله الممتد فهو كالثعبان الذي تكثر اِنحناءاته في امتداد أفقي- ومع ذلك فهو شديد الضيق بين جانبيه وإذا كانت مشربيات البيوت الشعبية تكاد تتماس، فهي هنا ممثلة في الدكاكين المتقابلة التي يستطيع الجالس في دكان على اليمين مصافحة الجالس في دكان على اليسار وهذا يعني أن عرضه يتجاوز طول الذراعين بقليل أي يتعدى المتر الواحد بعدد من السنتميترات فقط.
2-البساطة الملموسة بداية بسقوف الحوانيت الممثلة في مظلات من الخيش التي تقي أشعة الشمس الحارقة فتعكس لونا أسمر على الأرائك والرفوف .
وتبدو البساطة أيضا في معروضات الحوانيت، والملائمة فعلا لمتطلبات سكان الأحياء الشعبية، وهي كلّها تدور حول التوابل بمختلف أنواعها ونكهاتها كالفلفل الأسود والشطة، وأدوات العطارة بمختلف مستحضراتها وروائحها وأحجامها، وهذا الكلّ رغم أنّه في غاية البساطة: بساطة العرض والمحتوى،إلاّ أنه يشكل لوحة فسيفسائية من الألوان والأشكال تُخاطب العين مباشرة فثمة اللون الأخضر والأحمر والأسود، وألوان قوارير الورد والعطر والشموع الملّونة والقراطيس بمختلف الأحجام وهي ممزوجة بسمرة الشمس التي تخترق سقوف الخيش، ومن المؤكد أنها تعمل على حبس شذا العطارة التي تخاطب الأنوف وتدغدغها، والمنبعثة من التوابل كالفلفل الأسود والشطّة والحنّاء وروائح الورد والعطور، ومما لاشك فيه أن جوّا كهذا كفيل بجلب عدد لا عدّ له من النسوة كما هو وارد في هذا الوصف، حيث الملاءات اللف والبراقع السود والأعين الكحيلة والأرداف الثقيلة من المجاز الذي يحيل على كثرة النسوة فضلا عن الرجال طبعا. إلاّ أن المرصد الملتقِط لهذه الصورة -ياسين- ركزّ عينيه حول مدارات التبئير التي يحلو له ترصدها والمتمثلة في النسوة اللواتي يحرص دائما على مراقبتهن لذلك بدا الحضور الأنثوي طاغيا على الصورة الطبوغرافية لفضاء التربيعة.
فالحي الشعبي التجاري تحدده عامة الصفات التاليـــة :

الــضيــق+ الاكتظــاظ+ القــدم+ البساطــة+ الضجيــج

II .3.1.1- الأحياء الشعبية المشبوهـــة :

لهذه الأحياء حظّها من الحضور في الرواية، ولحضورها دلالة كبرى في إبراز وظيفتها في الرواية، في الواقع أن هذه الأحياء تضم إلى جانب أوكار الدعارة المعروفة بها عددا من المقاهي والحانات وقد سبق وأشرنا عند تحليلنا للمقهى والحانة -تحديدا-كفضاءين أنهما عادة البداية التي تجرّ صاحبهما إلى الانحراف المتقدّم- البيوت المشبوهة - بعد الإدمان عليهما.
وتعتمد خطورة هذه البيوت على السريّة والاختفاء في الوقت الذي تكون ذائعة بين طالبيها. ووجود بيت واحد كهذه البيوت من شأنه أن يلوث الحي كلّه، كيف إذا كان في الحي بيوتا لا بيتا واحدًا، لذلك ساعد تقارب هذه الأوكار -الحانات والبيوت- من تسهيل المتنقل بينها بعيدا عن أعين الشرفاء، بل يستوجب البدء بالخمر لتزيل كلّ ما بقي من آثار الخجل والحياء إن وُجد

لإعطاء دفع قوي نحو الدروب المشبوهة، فـ"**الخطوة الأولى دائما عسيرة، ولكن الخمر مفتاح الفرج**"[1]. وبالفعل ترجم الانقلاب الأخلاقي الذي حصل لكمال هذه الجملة حرفيا.

لقد اشتهرت أحياء كثيرة بضمها للحانات وأوكار الدعارة ولكن يبدو أن **نجيب محفوظ** كان متحفظا في إعلان اسم الحي، فكأن يقول الدرب، أو طريق الحانات حتى لا يلطّخ سمعة حي من الأحياء العتيقة لأن "**إسم الشارع وحده فضيحة**" [2].
لكن يمكن أن نستنتج من خلال تتبع أحداث الرواية وتقصّي أسماء الشوارع التي تكثر بها الحانات أنّها هي المقصودة بذلك، خاصة تلك التي كان يتردد عليها ياسين وكمال كالغورية والموسكي والأزبكية أوالعتبة أين تقع حانة النجمة مثلا بشارع محمد علي، فهي أماكن كثيرة ومتعددة كمفترق طرق الأزبكية المفضي من شارع فاروق وإليه، ومن شارع الموسكي وإليه، ومن العتبة وإليها، والذي يمثل نقطة تواصل وزحمة يحلو لياسين والكثيرين التردّد إلى المقهى القريبة من مفترق الطرق للصيد الرخيص، وكان ياسين يرى كما يرى غيره–مثل والده الذي كان يتردد على مجالس اللهو والطرب في الأزبكية–أن الأزبكية كانت:

> " **ملاذا أو متعة ثم حلّ بها البوار فهي اليوم بؤرة الحثالة والسفلة... وخير الصيد الرخيص خادمة مصرية من العاملات في الأسر الإفرنجية... فهي في الغالب مهذبة المظهر نظيفة،أمّا سيد مزاياها دون منازع فضعف الخلق، وتوجد أكثر ما توجد بسوق الخضار بميدان الأزهار** " [3].

هكذا تتشابه خصوصية هذه الأحياء فهي منظمّة للتخريب أومؤهلة للانحلال... فضلا عن الميزات والمميزات التي تشتهر بها فـــ :

> " **للحانات هنا ميزات لا تقدر بثمن، فهي تقوم في طريق لا يقتحمه إلاّ ساع وراء لذة محرمة، فلن يكدر صفوك هنا لائم ولا زاجر. وإذا عثر بك شخص تحترمه كأبيك أو ولي أمرك، فكان هو الأحق باللوم والأخلق بأن يتجاهلك أو يفر من سبيلك إن إستطاع** " [4].

تحمل هذه الدلالة حجّة مقنعة ومنطقية –رغم دناءتها – تقذف في وجه من هم من الطينة ذاتها. حتى وإن كان ظاهرهم يوحي بخلاف ذلك.

عـــودة إلى صورة مكان الحي المشبوه الذي يولد فضاء مملوءا بالانحلال والفضيحة والضياع ولم نجد وصفا أدقّ أو أبلغ من النموذج الذي يحمل فضاء مشكلا في صورة طبوغرافية ممزوجة بـــ" البروزوغرافيا "La prosographie" تنزاح عن صورة الأحياء الشعبية السابقة انزياحا واضحا.
ويتم عرض هذا الوصف مباشرة بعدما غادر كمال وصديقه إسماعيل إحدى الحانات القريبة من درب بيوت الدعارة، وكما قال إسماعيل

---

[1] **السكرية** ، ص 141.
[2] **المصدر نفسه** ، الصفحة نفسها .
[3] **المصدر السابق**، ص 66.
[4] **قصر الشوق**، ج2 ، ص 141.

"لو أننا ذهبنا إلى إحدى حانات شارع الألفي أو عماد الدين أو حتى محمد علي، لما أمنا أن يرانا أب أو أخ أو عم أوذو مال ! ولكنهم لا يجيئون إلى وجه البركة فيما أرجو" [1]

فهو يستبعد ويتعوذ من حضور هؤلاء جميعا وكأنّهم يجعلهم في صيغة الأسماء الخمسة أب وأخ أو عم أو ذو مال .

فاختراق هذه الدروب يستلزم المرور من عتبتين الأولى تتمثل في الحانة التي يتزوّد فيها بزاد السكر الذي يدفعهم لتخطي العتبة الثانية وهي اِختراق الدروب المفضية إلى بيوت الداعرات.

"سار متأبطا ذراع صاحبه غير هياب ولا متردد، ينتظمه تيار من البشر يتلاطم مع تيار آخر قادم من الوجهة المضادة، في طريق ملتوٍ ضيق برواده كانت الرؤوس تدور إلى اليمين تارة وإلى اليسار أخرى، وعلى الجانبين بدت مضيّفات الطريق قائمات وقاعدات يقلبن في وجوههن المقنعات بالزواق الفاقع أعين الترحيب والإغراء، ولا تمضي آونة حتى يمرق أحدهم من التيار إلى اِحداهن فتتبعه إلى الداخل وقد مسحت عن عينها نظرة الإغراء لتحل محلها نظرة الجدّ والعمل. وكانت المصابيح المركبة فوق أبواب البيوت والمقاهي تضيء الطريق بأنوار ساطعة انعقدت في أعاليها سحب الدخان المتطاير من بخور المجامر وتبغ الجوز والنارجيلات.أما الأصوات فقد تلاقت واختلطت في دوامة صاخبة دارت بها الضحكات والهتافات و صرير الأبواب واختلطت وعزف البيانو ومزيكة اليد وتصفيقة الأيدي الرّاقصة وزعيق الشرطي والشخير والنخير وسعال الحشاشين وصراخ السكارى واستغاثات مجهولة وقرع عصي وغناء فردي وجماعي، وفوق الجميع لاحت السماء قريبة من أسطح البيوت البالية ترنو إلى الأرض بأعين لا تطرف. كل حسناء هنا في متناول اليد،تجود بحسنها وأسرارها نظير عشرة قروش لا غير، فمن كان يصدق هذا حتى يراه؟ " [2].

لو تأملنا هذه الصورة جيدا لأدركنا أنّها تخاطب فعلا كل مجالات التلقي لدى القارئ وهي تستعرض في إيجاز عجيب ليس أهم ما يمكن وجوده أو ربطه بالحي المشبوه وحسب، بل اِستعراض كل الصفات الملازمة للأحياء الشعبية المشبوهة مجموعة في حيّ واحد، ونلحظ بداية أن هذه الصفات لم تنتشر في هذا الحي بصفة عشوائية بل تم اِستحضارها بانتظام وفق تكثيف مرتب وكانت أول الصفات الأساسية الاكتظاظ، تليها صفة الضيق فالإضاءة ثم الروائح المتطايرة وأخيرا الضجيج الذي يصل إلى درجة الصخب غير المعقول وتتخلل هذه الصفات الرئيسية والمماثلة لصفات الحي الشعبي مع التفاوت في حدتها. صورة لمومسات الحي اللواتي قُدّمن في قالب تفوح منه روائح الإغراء والدناءة، وسنتحدث عن هذه الصفات كما هي في الوصف مرتبة كما يلي :

- تتجلى صفة الاكتظاظ المكثف في تيارين من البشر في اتجاه معاكس ويزيد هؤلاء من تضييق الطريق الملتوي بذهابهم وإيابهم، وتشير تحركات رؤوسهم يمينا وشمالا إلى البحث عن صيد يناسب الذوق والرغبة، ويعنى به العاهرات اللواتي شبّههن بمضيّفات الطريق وسبق

---

[1] **السكرية**، ص 66

[2] **المصدر السابق** ، ص 143.

وأشرنا عند تحليلنا لبيت وردة أن كلّ واحدة منهن تدير بيتا من البيوت أين تستقبل فيه الزبون وتتقاضى الأجرة،وقد وصفهن **نجيب محفوظ** في صورة تجمع بين البروزوغرافيا "La prosographie" الايتوبيا " L'éthopie" أي الوصف المظهري الموحي للجانب الأخلاقي لهنّ. وهنّ قائمات وقاعدات كما تستدعيه شروط العرض الرخيص، ومن الغريب أن تكون الفريسة هي الداعي إلى الصيد، من خلال طرق الإغراء الحسية التي تخاطب عيون المارة وتستجلب أرجلهم، وهي تتجلى في هيئة المومسات فمنهن القائمـــات والقاعدات في حين أن وظيفة الشارع هي المرور وليس الوقوف أوالجلوس خاصة بالنسبة للنساء، ويبدو الإغراء واضحا أيضا في الأقنعة المزوقة والفاقعة والمبالغ فيها التي تطمس وجوههن، وعندما يصادف أحدهم إحداهن تقوده إلى داخل البيوت البالية التي تحيل إلى قدم الحي كله.

وتحضر الأضواء الساطعة بقوة هنا بخلاف الأحياء الشعبية الأخرى التي تقل بها ليلا أو تكاد تنعدم كما بينها هذا المقطع الوصفي التالي حيث "**أسبلت المساكن جفونها، وأقفرت الطرقات إلاّ من نسمة شاردة أو ضوء مصباح مهموم، أما الصمت فقد خلا له الجوّ فتاه ونشو جناحيه**"[1]. فلم تكن تلك الأضواء المنبعثة من المصابيح المركبة فوق أبواب البيوت والمقاهي موجودة عبثا، وإنما ذات وظيفة قصدية عمدية تهدف إلى توضيح معالم الطريق ومضيفاته حتى لا تذهب جهودهن في الإغراء هباء منثورا، وحتى تهون الأضواء من خطورة الجريمة الأخلاقية بجعلها واضحة في النور، وقد انعقدت في أعالي الأضواء سحب الدخان المتطاير الذي ينبئ بفاعلية الذين يستخدمون المجامر وتبغ الجوز، والنارجيلات.

ويسير بنا هذا التدّرج الوصفي من خلال (مدارات التبئير ومجالات التلقي) المخاطبة للعيون(المكان عامة وشخوصه)، والمخاطبة للأنوف (من خلال روائح البخور) والمخاطبة للآذان من خلال الصخب الهائل الذي يملأ هذا الفضاء الغريب فإذا كانت الأحياء الشعبية الآهلة بالبيوت كلها أحياء تضج بالحركة والأصوات إلاّ أنها تهدأ في ساعات الليل حين ينتشر الظلام فيعمها الصمت كما في الصورة السابقة، إلاّ أنه هنا يبدو التناقض الجزئي مرة ثانية حيث تعلو الأصوات هنا وتمتزج إلى درجة الصخب، وتظهر هذه الصورة الحسية السمعية قدرة **نجيب محفوظ** الوصفية في تلقي عدد من الأصوات المختلفة وإعادة استنطاقها وصفيا وهو يفرز الواحد تلو الآخر وقد وصل عددها خمسة عشر صوتا وهو السبب الذي يجعل فضاء الحي يضج بالأصوات إذ كل واحد يرقى لأن يشكل لوحده ضجيجا، وتتمثل هذه الأصوات في:

1 الضحكات	6-تصفيق لأيدي الراقصة	11- صراخ السكارى
2 الهتاف	7-زعيق الشرطي	12- استغاثات مجهولة
3 صرير الأبواب	8-الشخير	13- قرع عصي
4- عزف البيانو	9- النخير	14- غناء فردي
5- مزيكة اليد	10-سعال الحشاشين	15 غناء جماعي

لو تأملنا جيدا هذه الأصوات لوجدنا أنها مختلفة المصدر وطريقة الإصدار، فمنها ما هو صادر من ذات الإنسان كالضحك والهتاف والتصفيق والزعيق والشخير والنخير والسعال والصراخ والاستغاثة والغناء بنوعيه الفرعي والجماعي الذي بدوره يضمّ مجموعة من الأصوات لكنها

---

[1] **قصر الشوق**، ج2 ، ص 50.

تأتي بشكل بوليفوني "Polyphonique" ، ولا يختلف الأمر إن كانت مفتعلة أومستفعلة فالمكان يبعث النفوس على إخراج المكبوتات ولا وجود للومة لائم حتى الشرطي الذي يفترض أن له صلاحية التدخل والمنع فهو هنا يساهم ويشارك في توسيع الدائرة، و من الأصوات ما هو صادر من الآلات كعزف البيانو، ومزيكة اليد وقرع العصي.

وتؤكد هذه السيمفونية البشرية مرّة ثانية أن هذا الحي فعلا بؤرة للحثالة والسفلة، وفضاء مشبوها يثير الاشمئزاز والتقزز عند الأشخاص ذوي الأنفس المترفعة، وكأن **نجيب محفوظ** يعمد أن يقحم صورة السماء التي لاحت قريبة من أسطح البيوت البالية إلى الأرض بأعين لا تطرف، من أجل أن يوسع الهوة بين فضاء السماء المترفع والأرض الوضيعة التي تحتك بها أقدام هؤلاء الحثالة، ويزيد من فضاعة المكان صورة المرأة–الأنثى–التي تساوي في معادلة غير عادلة عشرة قروش فقط. فصورة الحيّ المشبوه تجسّدها هذه المعالم الملفتة للانتباه والتي تجعل منه بؤرة للعرض الرخيص، وهي:

الـــضيـــق+ القـــدم+ أضواء المصابيح الساطعة+ الاكتظـــاظ+الحثالـــة(المومسات والمنحرفين)+ الصخب الشديد

2.1.II فضاء الأحياء الراقية :

ننتقل من فضاء الحي الشعبي إلى الفضاء النقيض له، وهو فضاء الأحياء الراقية لكن هذه الأخيرة ذات حضور محتشم في الرواية، وسبب ذلك معلوم حيث تتعلق الكتابة الروائية بالأماكن التي تتخطاها شخصيات الرواية، ولما كان التواجد بهذه الأحياء قليلا كانت المقاطع التي تصفها أكثر ندرة، ومع ذلك سنرى كيف لهذه الأمكنة أن تبوح بأهم الصفات الطبوغرافية النقيضة لصورة الأحياء الشعبية، وهي مناقضة تماما لها، ويبدو التناقض بين هذه الأحياء حتى من خلال الأسماء كشارع الملكة نازلي، وشارع فؤاد الأول مثلا أو حي المَعادي، وشارع النجاة بحي حلوان والزمالك والتي كانت كلها مجرد أسماء في الرواية لم يهتم بوصفها، فيما عدا حي العباسية ونظرة خاطفة للزمالك، وإنما دامت الرواية واقعية رأينا أنه من الأنسب أن نستدل بتعريفين تاريخيين لكل من العباسية والمعادي، حتى تتضح الصورة في الأذهان أكثر.

فقد كان حي العباسية في الأصل صحراء على الطريق المؤذي إلى قريتي المطرية وهليوبوليس، أو واحات عين شمس، ثم أنشأ الوالي عباس الأول–سميت المنطقة باسمه– ثكنات للجيش المصري في المنطقة وتشجع الناس على تعميرهما حولها بمنح الأراضي...ثم شهدت العباسية ازدهارا حقيقيا في عهد الخديوي إسماعيل حيث أنشأ فيها العديد من المدارس العسكرية والمدنية، وبنى الخديوي عباس حلمي الثاني قصرا بالعباسية وإلى العشرينات من القرن العشرين كانت العباسية واحة في قلب صحراء مترامية، كانت مسكن الأمراء والعظماء "[1].

فبالفعل كانت العباسية مكانا للقصور كما هي في الرواية وسنصل إلى وصفها كما هو في المتن الروائي بعد تعريف حي المعادي الحي الذي به فيلا مستر فوستر.

[1] محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**، ص 60.

إذ تعتبر –المَعادي– أحدث من حي العباسية "فقد أنشأت عام 1907 م، بعد أن حصلت إحدى الشركات على حق تقسيم الأراضي في هذه المنطقة القريبة من القاهرة... وقيل أنّ الاسم أطلق عليها لأن الناس كانوا يعبرون إليها بواسطة المعديّــة، وقد سكن الإنجليز المعادي أثناء فترة احتلالهم لمصر، وظلّ الحي موسوما بطابعهم حتى بعد رحيلهم عنه، وتتميز بالهدوء وقلة التلوث البيئي"[1].

نخلص من خلال هذين النصين إلى أن هذه الأحياء الراقية ذات خصوصية تنحصر في بضع مميزات: المساحات الواسعة الإتساع، والرّقي والنظام، والهدوء، والنظافة. وسنلاحظ أن هذه الصفات مجسدة بالفعل في المتن الروائي وتحديدا في حي العباسية الذي سنكتفي به في التحليل، وهو يضم قصر آل شداد، وقد وصف الطريق كما قلنا بشكل مقتضب من خلال رؤية كمال عبد الجواد –الشخصية اللصيقة للقصر– حينما ذهب مع عائلة شداد لزيارة الأهرام وكان المرصد متحركا من خلال العربة التي حملته إلى العباسية وهي الصورة الوحيدة التي التقطت تفاصيلها أوموصوفاتها من خلال موضع متحرك وكأن الحي يعرض نفسه على الرائي وقد جلس كمال في

> " **مقدمة العربة على طرف المقعد الطويل فيما يلي السائق، فأمكنه أن يرى بلفتة من رأسه في غير جهد شارع العباسية ممتد أما عينه، في اتساع لا عهد للحي القديم به و طول لا يلوح له منتهى، أرضه مستوية ملساء وبيوته على الجانبين ضخمة ذوات أفنية رحيبة بعضها يزدان بحدائق غنّاء**"[2]

يطغي على هذه الصورة الوصفية الطابع الحضري الراقي، البادي على كلّ موصوفات الحيّ، أو بمعنى أصح على جزئية من طريق العباسية التي تظهر عددا قليلا من المشكلات مادام الحي كلّه ممتد إلى الفضاء الواسع وتتمركز صفاته حول الإمتداد – الإتساع – الطول – الاستواء – إذ لم يكتف الراوي بصفة الإمتداد بل عززها بصفتي الإتساع والطول الذي يلوح له منتهى، ولتوضيح الهوة بين هذه الأحياء والأحياء الشعبية لابد من مقابلتها بالنقيض وهو حي بين القصرين إذ لا عهد للحي القديم به، أما عن أرضية الطريق فلا وجود للفجوات المفعمة بالوحل كما هو حال الأحياء الشعبية وإنما أرض ليست بالمستوية فحسب وإنما ملساء أيضا. أما عن البيوت فتتوزع على الجانبين لا التواء ولا منعطفات وتكفي صفة الضخامة لتغطي ما وراءها من رقي، وقد يعرضنا لذلك عند تحليلنا للبيوت الراقية، أما الأفنية الرحيبة فهي تمثل الجانب التزييني للبيوت والحي معا خاصة وأنها تزدان بحدائق غناء تضيف المساحات الخضراء إلى هذا الإمتداد الشاسع، ومن المؤكد أن أماكن كهذه بعيدة عن القذارة والتلوث والضجيج هذا ما جعل كمال وما هو إلا واحد من الكثيرين الذين يعجبون بهذه الأحياء، والذي

> " **كان يضمر للعباسية إعجابا كبيرا و يكن لها حبا و إجلالا يبلغان حد التقديس، أما الإعجاب فمرده إلى نظافتها و هندستها والهدوء المريح المخيّم على ربوعها، وكل أولئك سمات لا يعرفها حيّــه العتيق الزّيا. وأما الحب والإجلال فمرجعهما إلى أنها وطن قلبه ومنزل وحي حبه ومثوى قصر معبودته**" [3].

---

[1] **المرجع السابق**، ص 66.

[2] **قصر الشوق**، ج 1، ص171

[3] **المصدر السابق**، ص 171.

ونستخلص هذا أيضا من خلال الوصف المقابل أو الموازي "Le Parallèle" – كما يسميه **فليب هامون** -للأحياء الشعبية المكتظة والمليئة بالضجيج والأصوات فـ"**لن يغيب عن رأسه- كمال- منظر هذا الطريق ذي القصور الجليلة الصامتة والأشجار الباسقة على جانبيه تطالع المساء بهدوء النفس المطمئنة**" [1]
فالصمت والهدوء من صفات الحي الراقي الذي تحده هذه الصفات التالية المجتمعة في حي العباسية :

الامتداد +الاتساع +الطول +الأرض المستوية والملساء+ البيوت الضخمة+ الأفنية+ الحدائق الغناء (المساحة الخضراء)+ الهدوء + النظافة

وما حيّ العباسية إلاّ نموذجا وصورة تعكس فضاء الأحياء الراقية كلّـــه.

2.II-فضاء الساحات والميادين :

يمتاز هذا الفضاء بما فيه الساحات والميادين والحدائق العامة بالانفتاح المطلق على الخارج، أو بمعنى آخر المفتوح على الفضاء الأوسع دون مسالك أو أبواب أو عتبات تحده، وأهم خصوصياته أنّه فضاء مشترك بين الناس مع اختلاف مستوياتهم وأعمارهم وأخلاقهم، وهو المسرح الحقيقي الذي يتحركون فيه في حرية أكبر دون قيود تضييقيّة.

ويشترك هذا الفضاء من الناحية الطبوغرافية مع فضاء للأحياء الراقية في أمرين، يتمثل الأول في نذرته من الناحية الوصفية رغم أنه شهد أحداثا رئيسية في الرواية خاصة في رواية بين القصرين يوم المظاهرات السلمية التي تحولت إلى مجزرة بطولية.
أما الأمر الثاني المشترك فيتمثل في صفة الإتساع أوالفساحة، وهي أهم ما يميّز هذا الفضاء ألم يكن الشرط الأساسي في تشكله وقد تزيد فساحته كلما تعلق بالأماكن المفتوحة مطلقا أو تكاد تكون مفتوحة مطلقا كالغابات والصحاري...ويدعونا هذا المفهوم إلى العودة إلى تقسيم **أ. موال** و **إ. رومير** لأربع أنواع من الأمكنة:

1. عـــنـــــدي.
2. عند الآخرين.
3. الأماكن العامة.
4. المكان اللامتناهي : مثل الصحراء.

ويرتبط المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية، ومما لا شك فيه أن الحرية في أكثر صورها بدائية "هي حرية الحركة" [2]. وتتجلى هذه الحرية أكثر كلما اتجهنا نحو الفضاءات اللامتناهية التي تبدو الأشياء فيها وإن كانت ضخمة، محدودة جدا مثلما بدا الهرم،

---

[1] **قصر الشوق**، ج 2، ص102

[2] يوري لوتمان، **مرجع سابق الذكر**، ص 62.

" **فها هو يلوح من بعيد صغيرا، وعما قليل تقف عند قدميه كالنملة عند أصل الشجرة الفارعة...**" [1].

وتعتبر زيارة الأهرام الزيارة الوحيدة في الثلاثية – التي سمحت بانتقال الراوي خارج قاهرته حينما غادرها كمال وعائلة شداد– لتلك الزيارة متتبعا مراحل الزيارة منذ انطلاق السيارة من العباسية إلى صحراء الجيزة حيث؛

> " **وقفت السيارة غير بعيد من سفح الهرم الأكبر منضمة إلى صف طويل من السيارات الفارغة، ومنهم من امتطى حمارا أو جملا أو تسلق الهرم، غير باعة ومكاريين وجماليين، أرض واسعة لا تحد إلاّ أن الهرم انطلق في وسطها كما رد خرافي، أماّ تحت المنحدر من الناحية الأخرى فقد ترامت المدينة، رؤوس أشجار وخط مياه وأسطح عمارات، ترى أين يقع بين القصرين من هذا كله؟ ، والبيت القديم؟ أين أمه وهي تسقى الدجاج تحت سقيفة الياسمين؟**" [2] .

ينهض هذا الوصف على صورتين، تتمثل الأولى في الصورة أو اللوحة الحية، كما يسميها **فليب هامون** " hypotypose Tableau "، أما الثانية فتتمثل في الوصف الموازي كما يسميها **فليب هامون** أيضا بـــ" Le Parallèle" وتعرض الصورة الأولى صفة الإتساع، ألم نقل الشساعة، وإن كانت تتعلق بجزء من صحراء الجيزة. بل من سفح الهرم الأكبر، وفي الحقيقة تكفي العبارة التي صرّح بها الراوي:"أرض واسعة لا تحد"، لوحدها في تبين مدى اتساع الأرض كونها لا تحد فهي ممدودة، إذ رغم احتواء سفح الهرم لصف طويل من السيارات الفارغة، وعدد كبير من البشر إلاّ أن كل ذلك لم يجعل منه مكانا ضيقا أو مكتظا، ليبرهن مرّة ثانية أنه كلما كان المكان ضيقا كلما بدا مكتظا وإن كان الناس قليلون، وكلما كان شاسعا لا يؤثر عددهم وإن كانوا كثر كما في هذه الصورة التي وظف الراوي فيها فعل لاح في جملة، "**ولاح خلق كثيرون هنا وهناك**"، فهم يلحظون من بعيد.

لقد ميّز الراوي بين هؤلاء الذين يتوزعون عبر المساحة الممتدة. فمنهم من يشكل جماعات صغيرة، ومنهم من امتطى حمارا أو جملا أو تسلق الهرم، وهم كلهم ينتمون إلى مجموعة السائحين أوالزائرين، أما المجموعة الثانية فأصحابها أعضاء قارين لا يغادرون الأهرام، ويقصدونه للاسترزاق وهم الباعة والمكاريين والجمّاليين، فهم جزء من الهرم لا غنى عنه.

أما الوصف الموازي فيتمثل في تقابل الصورة الأولى بصورة نقيضة لها تماما وهي صورة المدينة من الناحية الأخرى تحت المنحدر التي لا يبدو منها سوى رؤوس أشجار وخط مياه وأسطح عمارات، وليزيد من الهوة بين عالم الأهرام وعالم المدينة ذكر الراوي حي بين القصرين على لسان كمال فأين يقع من هذا كله؟ والبيت القديم؟ وأين أمه وهي تسقي الدجاج في السطح؟ بل أين السطح الذي يبدو لأمينة في منتهى الإتساع والكبر بل يجعلها في منتهى الحرية، وكأنه بهذا كله بين أن هذه الأشياء والأماكن لا مجال لها هنا أمام هذا الفضاء لأنها صغيرة جدا. بل هي أصغر بكثير من أن يعرف موضعها وموقعها ضمن/ أمام هذا الفضاء المفارق البعيد.

---

[1] **قصر الشوق**، ج 1، ص 215.

[2] **المصدر السابق** ، ص 213.

وما الهرم الأكبر إلاّ جزءا من الصحراء التي احتوته والتي أشار إليها في المقطع الوصفي التالي؛ بعد التأكيد على أن عظمة الهرم المكتسبة من تاريخيته باعتباره معلما تاريخيا وشاهدا حضاريا عن الفراعنة، جعلته جديرا بالطواف حبّا وتقديرا لهذا البناء العجيب، ويذكرنا هذا بصورة زائري وزائرات مسجد الحسين الذين يطوفون على ضريح الحسين–رضي الله عنه– الذي حمل قداسة لا نظير لها في القاهرة كلها مع الفارق المادي والمعنوي الذي يحمله كلّ منهما.

فبعدما غادر السيارة كمال وحسين شداد وأختيه عايدة وبدور

"طافوا بالهرم الأكبر متصفحين أركانه ثم أوغلوا في الصحراء. وكانت الرمال تقاوم أقدامهم فتعرقل انطلاقهم ، غير أنّ الهواء هفا لطيفا منعشا، وراوحت الشمس بين الظهور والاختفاء وانتشرت تجمعات السحب في آفاق السماء ترسم اللوحة العلية صورا تلقائية تبعث بها يد الهواء كيفما اتفق"[1].

نرى في هذا الوصف أن الصحراء التي توحي إلى الخلاء والعمق والتيه، قد سمحت برؤية الفضاء بشكل يبدو فيه الطبيعة أرضا وسماء واضحة لا تحجبها بناية أوتضاريس، بداية بالرمال والهواء، فالشمس، ثم السحب وآفاق السماء...ونجد أن صورة الطبيعة قد قدمت بصبغة رومانسية، وعادة ما يمزج **نجيب محفوظ** الطبيعة والرومانسية في كل المقاطع الوصفية المتعلقة بالطبيعة المفتوحة أو المتعلقة بالأماكن المفتوحة على الخارج فحديثه يقرن هذا كله بالاستعارة والكناية التي تؤنسن الجامد وتحركه كالرمال التي تقاوم وتعرقل، والهواء الذي يهفو بلطف والسحب التي ترسم صورا تبعث بها يد الهواء.

كما تقترن الصبغة الرومانسية في وصف الطبيعة أيضا حين اتجهوا

"نحو أبي الهول في جوّ ظليل انتشرت تجمعات السحب في آفاقه حتى تعانقت وحجبت الشمس بستار شفاف فاكتسى منها لونا أبيض ناصعا يقطر صفاء وملاحة والتقوا في طريقهم بجماعات من الطلبة والأوروبيين نساء ورجالا" [2]

لعلنا بمجرد قراءة الوصف نستنتج كل الإستعارات المكنية المؤنسنة للسحب الحاجبة للشمس.

ولا تخلو الرواية من أماكن التنزه والترفيه العامة لكنها اقل اتساعا من منطقة الأهرام، لكنها عموما أقل ما يقال عنها أنها واسعة، وقد تمتاز الوظيفة ذاتها كما هي حديقة "توفا بيان" التي يبدو من اسمها لو ترجم للغة الفرنسية "Tous va bien " أنّ كل شيء على مايرام. وهي الحديقة التي قصدها ياسين مصطحبا زنوبة حين لقيها صدفة، فكأنهما احتفلا على طريقتهما المنحلة بأقداح من الخمر بعيدين عن الأنظار والعيون، فروّاد المقاهي مثلا، أو روّاد الحدائق العامة يؤثرون دائما أماكن معينة على غيرها تلك التي تكون منزوية ومحتجبة قليلا عن

---

[1] **قصر الشوق**، ج 1 ، ص 216.

[2] **المصدر السابق**،ص 231

الأنظار، ولا تثير فضول الروّاد الآخرين، ولقد لفت نظر "سومبير" حبّ الناس الجلوس على المزائد القريبة من الجدران في المقاهي الجلوس على الموائد القريبة من الجدران في المقاهي وشغلها قبل شغل الموائد الأخرى" [1] وقد كان هذا الجوّ باعثاً على الانطلاق حيث صحب ياسين زنوبة ليلتها إلى بيته بقصر الشوق غير مبال بزوجته مريم.

فقد كان القرن التاسع عشر في حياة القاهرة – والوصف للباحث الفرنسي جان أرنو– هو فترة من الحدائق سواء تلك التي أقيمت حول القصور، أو الغابات، أو مزارع الفاكهة والخضروات في ضواحي المدينة أو الحدائق العامة أوالمنتزهات...

وقد كانت منطقة الأزبكية –قبل أن تصير بؤرة الحثالة والسفلة– في القرون الإسلامية أرض فضاء يغطيها ماء الفيضان سنويا ممّا ساعد على استغلالها في الزراعة، ولانخفاض سطحها فقد كانت بحيرة كبيرة لا يجف ماؤها معظم العام وكانت تقوم حولها بعض البساتين والمنتزهات[2].

أمّا الساحات والميادين كميدان الأوبرا والأزبكية، أو ميدان الحسين في الأزهر فقد رئيت شساعتها يوم المظاهرات التي حدثت في 1919 عقب الإفراج عن"سعد زغلول" أين كان فهمي المشرف على تجمعات طلبة المدارس الثانوية بطلا وشهيدا يومها، وهذا ما له مرجعية تاريخية حيث "بدأت بمظاهرات سلميّة ألفها الطلبة يوم الأحد 09 مارس 1919، إ ذ أضربوا عن تلقي الدروس وخرجوا من مدارسهم، وساروا بادئ الأمر في نظام وسكينة، تتقدمهم أعلامهم وهم يهتفون بحياة مصر والوفد المصري وسعد، وسقوط الحماية الانجليزية. كان طلبة مدرسة الحقوق أوّل المضربين، فقد امتنعوا عن تلقي الدروس منذ صبيحة هذا اليوم، واجتمعوا في فناء المدرسة..." [3]، حيث كانت نقطة الانطلاق من الأزهر إلى وجهة ميدان المحطة، وعند قرافة المجاور أين تذكر فهمي مظاهرة بولاق أو مذبحة بولاق كما غدت تسمى وأبطالها الشهداء، وكان مسرح البطولة ميدان الأوبرا ثم حديقة الأزبكية مكتظا بالمتظاهرين غير أن شساعة المكان سمحت بضم العدد الهائل لهم

> " **امتلأ الميدان، امتلأت الشوارع المفضية إليه، عباس، نوبار الفجالة، لم تسبق كهذه مظاهرة، مائة ألف، طرابيش عمائم، طلبة...عمال... موظفون...الشيوخ والقساوسة، القضاة...من كان يتصور هذا، لا يبالون الشمس... هذه مصر**" [4].

تكفي المائة ألف من البشر أن ترينا كم هو واسع الميدان ! وتكفي أيضا لا لتقدم صورة عن مصر بل لتكون هي مصر، وهم لا يبالون الشمس التي يبدو أنها الوحيدة التي تظهر بشدة وكأنها رمز للحق والأمل، رغم ما تعقبها من أحداث.وعند الاقتراب من حديقة الأزبكية نجد:

> " **صورة أخرى لهذه الكتلة البشرية الهائلة التي لاحت أشجارها الباسقة فوق الأعلام المنتشرة بطول الطريق على حين بدا ميدان الأوبرا من بعيد رؤوسا متلاصقة كأنها تنبت من جسد واحد ملأ الأرض طولا وعرضا** " [5].

وحقا لا مكان آخر بقدرته أن يحوي كل هؤلاء حيث لا تلوح من حديقة الأزبكية سوى أشجارها الباسقة أمّا الأعلام المنتشرة فقد اِستمدت عظمتها بإلحاق وصفها بطول الطريق، كما

---

[1] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني ، ترجمة: سيزا قاسم، **مرجع سابق الذكر**، ص 155

[2] أنظر محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**، ص 49.

[3] عبد الرحمن الرافعي، ثورة 1919، **مرجع سابق الذكر**، ص195

[4] **بين القصرين**، ج 2، ص289

[5] **المصدر نفسه**، ص290.

يدّل ذكر الأرض المعرّفة لتدّل على امتدادها وهي تملؤها رؤوس المتظاهرين المتلاصقة وإن كانت لم تلتصق فعظمة المكان وشساعته تجعل كل ما عداه صغيرا لا يكاد يظهر منفردا. ما دامت الميادين والساحات الأماكن الوحيدة التي تخلو من المشكلات فهي:

اتساع + طول+ عرض +خضرة + هواء + سماء

إنّ تميّز ميدان الأوبرا –وغيره من الميادين– بوظيفته الايجابية التي تخرجه عن الوظيفة التقليدية الروتينية الجافة، جعلت من هذا الفضاء صورة مقترنة بالاستشهاد والبطولة وكثيرا ما تسمى على إثر تلك الوقائع والأحداث هذه الأمكنة لما لها من امتداد تاريخي مستمّر.

ومع ميدان الأوبرا نكون قد وصلنا إلى آخر جزئية من الأمكنة في الثلاثية، وبهذا يكون **نجيب محفوظ** قد أبرز من خلال توظيفه للمكان في الرواية ميزة الابداع الخاصة عنده ومنهجه وطريقته الخاصة كذلك في إعطاء المكان– على اختلافه– أبعادا ودلالات متميزة ذات رؤى فلسفية عميقة.

الفصل الثاني

علاقة المكان بالشخصية والزمن

المبحث الأول: علاقة المكان بالشخصية الروائية

المبحث الثاني: علاقة المكان بالزمن الروائي

مدخل الفصل الثاني

بعد تطرقنا في الفصل الأول إلى دراسة بنية أمكنة الثلاثية والتي أتاحت لنا معرفة معمقة للمكان الروائي عند نجيب محفوظ بمختلف تفرعاته، والتي تشكل في مجملها شبكة عنقودية من الأمكنة شديدة الترابط، تصور المكان الواقعي وتجسده تجسيدا حيا، خصصنا هذا الفصل لرؤية المكان من زاوية أخرى، وهي رؤية تخص ربط المكان بعنصري الرواية ألا وهما: عنصر الشخصية وعنصر الزمن، وذلك لاستنطاق المكان مرّة أخرى.

لذلك فضلنا أن نعطي للشخصية الروائية أهمية – لا دراسة معمّقة– وذلك لارتباطها الوثيق بالمكان الروائي, فضلا أنّه لولاها ما كان للرواية أن تقوم كفنّ إنساني عالمي فكما أنّه لا يمكننا فهم الشخصية دون فهم ما يحيط بها وما يتعلّق بها، فكذلك المكان لا يمكننا أن نستخلص دلالته إلاّ بإدراك متعلّقاته والأشياء التي تشغله – الجامدة والحيّة– " فالمكان – بالمعنى الفيزيقي – أكثر التصاقا بحياة البشر، من حيث أنّ خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإنّ المكان يدرك إدراكا حسّيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده، هذا الجسد هو "مكان" – أولنقل بعبارة أخرى"مكمن"– القوى النفسية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي"[1].

ولمّا كانت الشخصية تستلهم جزءا من الوصف عند **نجيب محفوظ** فسيستدعي هذا أن "ينطبق عليها ما ينطبق على مطلق العلاقات المكانية الشيئية الأخرى مع فارق النوع بطبيعة الحال"[2] مع اعتبار الشخصية الروائية مكونا خطابيا هاما إلى جانب عنصري المكان والزمان، ومع ذلك لا توجد كيفية محددة لدراستها.

وليس من الجدير بنا كذلك أن ندرس المكان دون الاهتمام بعنصر الزمن الذي يُعدّ مكوّنا أساسيا في النّص الروائي، و لما له أيضا من علاقة مواكبة للمكان طيلة امتداده في الرواية، فجهة الزمن:" هي المحرّك الحقيقي للعمل الإبداعي، أو بمعنى أدق هي المشكلة الفاعلاتيّة (أي مجموعة الأفعال التي تشكّل العمل الإبداعي) التي تحدّد الفاعلاتية التي تحدّ نبضاته، وهي التي من خلالها يُحكم على العمل الإبداعي من جهة الديناميّة أو الحركيّة" [3] ونظرا لأنّ الزمن ليس له وجود مستقل يمكن فصله عن بقيّـــة العناصر، فسيعني هذا أنّ تجسيده يكون بشكل مختلف ف:" يختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمن حيث أنّ المكان يمثّل الخلفيّة التي تقع فيها أحداث الرواية أمّا الزمن فيتمثّل في هذه الأحداث نفسها وتطوّرها، وإذا كان الزمن يمثّل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإنّ المكان يظهر على هذا الخطّ ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار

---

[1] يوري لوتمان ، **مرجع سابق الذكر**،ص 59.

[2] عثمان بدري، **مرجع سابق الذكر** ،ص 111.

[3] ذويبي خثير الزبير، **مرجع سابق الذكر** ، ص22

الذي تقع فيه الأحداث، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، حيث أنّ الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أمّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسّي" [1] فالزمان لصيق الصّلة بالمكان وكلاهما يشكّلان بنية نصّية متماسكة وواضحة الأبعاد تخلق فضاءً حيّا ومتميّزا في الرواية.

[1] سيزا قاسم ، **مرجع سابق الذكر**، ص76

المبحث الأول: علاقة المكان بالشخصية الروائية

I مفهوم الشخصية الروائية

إنّ اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدها المنظرون والدارسون في بحثهم عن الشخصية جعل مفهوم الشخصية يتباين وبالتالي تأخر ظهور تعريف شامل وموحد للشخصية كبنيـــة مستقلة في الروايـــة والأشكال الأدبية القريبة منها.

لقد قطع مفهوم الشخصية أشواطا كثيرة إلى أن وصل إلى مفهومه الحديث ، وقد عدّها القدامى ثانوية بل زائدة أحيانا وهذا ما نجده عند أرسطو مثلا الذي كان يعتبر الشخصية ثانوية بالقياس مع باقي عناصر العمل التخييلي واستمر هذا الموقف بدرجات متفاوتة حتى بداية هذا القرن. فهذا **طومشفسكي** B.Tomachevski الذي ذهب إلى حد إنكار كل أهمية للشخصية قائلا أن "البطل ليس ضروريا للخبر فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن تستغني تماما عن البطل وعن السمات التي يتصف بها"[1].

وغير بعيد عن رأي **طومشفسكي** نجد موقف **بروب فلاديمير** Propp Vladimir من منظار النقد الشكلاني الذي لم يهتم بالشخصية في ذاتها وإنما ركز على مستوى الوظائف باعتبارها العنصر الذي يعتبر منطلقا للتصنيف والبحث. وقد وضّح أنّ "العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة، والوظيفة حسب **بروب** هي فعل تقوم به شخصية ما من زاوية دلالته داخل سير الحبكة، والقول بأن الوظيفة هي العنصر الدائم والثابت معناه القول بطريقة أخرى أن الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس كما يبدو ذلك من خلال المعطى الظاهري للنص. ومن هنا فإن الوظيفة لا تكترث بالشخصية المنفذة لها ويجب الاكتفاء بتعيينها من خلال اسم يعبرّ عن الفعل"[2].

وفي الحقيقة أن لهذا المنحى انتقاص الشخصية وإجحاف بها "ولهذا اعتبر **تودورف** Todorov أنّ مثل هذا الموقف المتمثل في الاستهانة بالشخصية قد يُقبَل في الأخبار والنوادر وما شاكلها، وربّما قُبل في القصص السابقة للنهضة الأوربية لكنه لا يمكن أن يُقبل في النتاج القصصي الحديث بداية من رواية دون كيشوت الإسباني **سرفانتس** Cervantès لأنّه نتاج تتبوّأ فيه الشخصية مرتبة راقية"[3].

وقد بين **تودوروف** أن الشخصية لعبت دورا رئيسيا في الأدب الغربي الكلاسيكي وانطلاقا منها تنتظم عناصر الحكي الأخرى، ولكنه استدرك بأن بعض الاتجاهات الحديثة منحتها دورا ثانويا، موضحا أن دراستها تطرح مسائل عدة، لم يجد لها حلا بـــها [4] .

---

[1]– الصادق قسومة، **مرجع سابق الذكر**، ص 96

[2]–سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيمائيات السردية**، مراكش:دار تيمل للطباعة والنشر، ص 11–12.

[3]– الصادق قسومة، **مرجع سابق الذكر**، ص 79.

[4] أحمد مرشد ، **البنية والدلالة**، ط1، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 2005، ص 34

ولا ننسى ما لعبته بداية الحركة الرومنتيكية حيث دفعت بالشخصية إلى الأمام حين غلّبتها على باقي العناصر الروائية فكان الاهتمام بها اهتماما بالغا. ومع مطلع القرن التاسع عشر أصبح للشخصية إطارها المميز في الفن الروائي، وأصبح لها كيانها المستقل عن الأحداث بل أصبحت الأحداث في خدمة الشخصيات وتعمل على تقديمها.

إنّ قضية الشخصية كما يقول **تودوروف** "هي قبل كل شيء قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق" [1]. ومع ذلك فان رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له...وعلى هذا النحو يمكن القول بأنّ الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو"خديعة أدبية" كما يسميها **روسوم** Rossum، يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك[*] .

لقد ربط **فيليب هامون** مفهوم الشخصية بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص، وقد عرف الشخصية في إطارها السيميائي بأنها عبارة عن مورفيم فارغ أي مجرد بياض(خال من الدلالة) يأخذ في الامتلاء تدريجيا إلى أن يمتلئ نهائيا مع الصفحة الأخيرة للنص، فهي لا تحيل إلا على ذاتها. ويظهر هذا المورفيم الفارغ من خلال دال غير متواصل، للإحالة على مدلول غير متواصل أيضا [2] .

ويقترب من هذه التعاريف الحديثة تعريف **رولاند بارت** Roland Barth الذي عرّف الشخصية بأنها "نتاج عملي تأليفي"[3] تتوزع هويتها في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي.

ثمّ إن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة، لا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلاّ على أنها بمثابة دليل "Signe" له وجهان أحدهما دال"Signifiant" والأخر مدلول "Signifié" وهي تتميز عن الدليل اللغوي أو اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، لكنها تُحوّل إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص والأصل أن الشخصية الحكائية "Personnage" علامة فقط على الشخصية الحقيقية "Personne " مثلما حددها **ميشال زرافا** Michel zerafa حينما ميز بين الشخصية الحكائية والشخصية الواقعية لمنع الخلط بينهما لان "بطل الرواية هو الشخص "Personne" في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص"[4].

وبمفهوم أوضح تمثل الشخصية الروائية أحد المكونات الحكائية المساهمة في تشكيل بيئة النص الروائي كما أوضح ذلك **أحمد مرشد** "حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميز مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أن الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنها توحد للبعدين: الإنساني والأدبي، فهي صورة تخييلية، استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته، متشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، لتسهم في تكوين بنية النص الروائي (الدال)،وتنجز وظيفتها المسندة إليها

---

[1] Todorov et Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des Sciences de Langage, Paris : édition du seuil, 1972, p 286

[*] انظر حسن بحراوي،**مرجع سابق الذكر** ، ص 213.

[2] Voir : Philipe Hamon , Pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit, collection point seuil, paris, 1977,p 128.

[3] حميد لحمدانى،**مرجع سابق الذكر**، ص 50

[4] **المرجع نفسه** ، ص 51

تأليفيا، وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى، ظروفا اجتماعية واقتصادية وسياسية، مسهمة بذلك في تكوين المدلول الحكائي" [1].

وفي الحقيقة أن مصطلح الشخصية تحيط به مصطلحات كثيرة قد تبدو مماثلة إلى حدّ بعيد إلاّ أنها ذات معانٍ ووظائف مختلفة يُطلق كل منها على الشخصية من زاوية معينة و في سياق محدد. فضلنا أن نوضحها كما يلي[*] :

– الشخص: "Personne" كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم الناس، أي إنسان حقيقي من لحم ودم ذو هوية فعلية يعيش في واقع محدد زمانا ومكانا فهو من عالم الواقع، جمعه شخوص.
– الشخصيـــة: "Personnage" كائن "ورقي" يُـــنشأ إنشاء، وهو كائن "حي" بالمعنى الفني لكنه "بلا أحشاء" أو هو كائن قُـــدّ من سمات وعلامات وإشارات يمكّن منها خطاب ما، فالشخصيّة إذن من عالم الأدب أو الفنّ أو الخيال، وهي لا تنتسب إلاّ إلى عالمها ذاك.
– البطـــــل: "Héros" عبارة غير منحصرة في عالم الحياة ولا في دنيا الأدب، لأنّ البطل موجود في كليهما، وهو كل من يتـــّســـم بجملة من القيم الإيجابية ومقترن بالغلبة والانتصار والمثالية....
– صاحب الـــدور الأول: "Protagoniste" كلمة من أصل يوناني تطلق على ذي الفعل الأساسي في المسرحية أو الرواية أو القصة...
– النمـــوذج: "Type" كلمة تطلق على الشخصية متى كانت تمثل – أرقى درجات التمثيل – جملة من الخصائص والقـــيـــم.
– الفـــاعـــل: "Actant" مصطلح اقترحه **غريماس** من فريضته وجود وجه مشترك بين جميع القصص على ما بينها من اختلاف.

ويمثل هذا الوجه هيكلا مجردا للفواعل فيها، وللهيكل معنى مخصوص قوامه وجود ساع يطلب أمرا ما في القصة.
–الممـــثـــل:"Acteur" إنّ الممثل بخلاف الفاعل بالمعنى الذي له عند **غريماس**، لا يكون إلا في قصة محدّدة، فيظهر ظهورا فعليا ليؤدّي دورا محدّدا فيها، أي ليضطلع بحدث أوأكثر، وهذا المصطلح ذو صبغة وظيفية عملية ولكل ممثل دورين: دور حدثي ودور غرضي.
–العـــــون: "Agent" هو عون المادة السردية، أو هو الشخصية لا من حيث هي ذات أونفس ذات باطن وسمات، وإنما من حيث هي مجرد عون مضطلع بعمل سردي، وقد اعتبر **بريمون** أن هذه الكلمة ينبغي ألا تطلق على كل من هو مدار عمل سردي، وإنما يحصل إطلاقها في حدود قادح الفعل أوالمضطلع به، أما المتقبل فيطلق عليه كلمة "Patient".

وما يهمنا في هذا الجزء ليس البحث المفصّل حول الشخصية الروائية في الثلاثية وتحليلها وإنّما سيرتكز عملنا هنا بالدرجة الأولى على البحث عن علاقة الشخصية بالمكان الروائي وذلك بعد إعطاء صورة موضحة عن الشخصية الروائية في الثلاثية.

---

[1] أحمد،مرشد **مرجع سابق الذكر**، ص 35– 36

[*] يمكن الرجوع إلى الصادق قسومة ،طرائق تحليل القص، ص 98–99–100

وقبل الحديث عن الشخصية الروائية الأدبية نشير إلى الوجه المرجعي "L'aspect référentiel" للشخصية، وهو يتعلق بإمكانية اشتمال الرواية على شخصيات مستنبطة من الواقع وذات صلة بالجانب الثقافي والإيديولوجي تحددها درجة ثقافة المتلقي ومعرفته المسبقة لهذه الشخصيات المرجعية فقد حددها **فيليب هامون** ضمن تيبولوجيته الخاصة التي اعتمدها عند دراسته للشخصيات وهي ضمن ثلاث فئات:

- فئة الشخصيات المرجعية "Personnages référentiels"
- فئة الشخصيات الواصلة "Personnages embrayeurs"
- فئة الشخصيات المتواترة أو المتكررة "Personnages anaphoriques"

ويشير **فيليب هامون** أنه بإمكان الشخصية أن تنتمي إلى فئة واحدة في الفئات الثلاث (المرجعية، الواصلة، المتكررة) أو أن تنتمي إلى أكثر من واحدة في آن واحد أوعن طريق التناوب، باعتبار أن كل وحدة تتميز بوظيفتها البوليفونية الخاصة ضمن سياق واحد [1].

وتندرج ضمن الشخصيات المرجعية، الشخصيات التاريخية "Personnages historiques"، والشخصيات الأسطورية "Personnage mythologiques" الشخصيات المجازية "Personnages allégoriques "، والشخصيات الاجتماعية وهي كلها تعود إلى معنى مكثف وتابت،تحددها ثقافة معينة، وتتم مقروئيتها بمقدار مدى مشاركة القارئ في تلك الثقافة ومعرفته المسبقة لتلك الشخصيات التي تحيل إليها، والتي يشترط أن تكون معروفة، وبإقحامها الملفوظ الروائي تصبح عاملا أساسيا يعين على التثبيت المرجعي"L'ancrage référentiel"، من خلال الإحالة على النص الكبير للايدولوجيا، والمستنسخات والثقافة" [2].

II –بنية الشخصيات في الثلاثية

و قد صنفنا شخصيات الثلاثية كما يلي:

II-1-مرجعية الشخصيات في الثلاثية:

وتمثلها ثلاث فئات :

II-1-1-شخصيات ذات مرجعية فكرية:

يمثل هذه الفئة أدباء وفلاسفة معروفون ورد ذكرهم في الرواية على لسان شخصيات الثلاثية المثقفين اللذين يقرؤون لهم ويتبنون أفكارهم ورؤاهم وإيديولوجياتهم على اختلافها "لأن العبرة ليست بذواتها وإنما بالأفكار التي تمثلها" [3] فمن الشعراء **أبي علاء المعرّي** (هو أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التنوخي، ولد بالمعرة سنة 363هـ/973م وتوفي سنة449هـ/1057م)، و**أحمد شوقي** (ولد بالقاهرة وتحديدا بقصر الخديوي سنة1868 لقب بأمير الشعراء عام1927 وتوفي في 23أكتوبر 1932), و**حافظ إبراهيم** (هو محمد حافظ إبراهيم فهمي المهندس ولد بمحافظة أسيوط في 24 فبراير1872عرف بشاعر النيل وشاعر

---

[1] Phillipe Hamon**,Pour un statut sémiologique du personnage,** p 123-124

[2] **Ibid**, p 122

[3] الصادق قسومة ، **مرجع سابق الذكر** ، ص 103

الشعب توفي في 21يوليو1932)، و**خليل مطران**(ولد ببعلبك سنة1873وتوفي1949), ومن الأدباء **الجاحظ** (هوعثمان عمرو بن يحي ولد بالبصرة وتوفي فيها عاش ما بين159هـــإلى 255هـــ،وهو من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي)،ومن الأدباء الأجانب نجد الأديب الإنجليزي **وليام شكسبير** W.Schekespeare أديب وكاتب مسرحي وشاعر انجليزي (وقد عد أعظم أديب في تاريخ انجلترا ولد سنة 26افريل 1564وتوفي 23افريل 1616), ومن الفلاسفة مع اختلاف اتجاهاتهم نذكر **داروين** C.R.Darwin (هو تشارلز روبرت داروين ولد بانجلترا في 12 فبراير 1809 عالم تاريخ طبيعي بريطاني، واضع نظرية التطور، وواضع أسس نظرية تطور الإنسان توفي في 19أفريل1882) صاحب نظرية التطور البشري،إلى جانب **برغسون** (ولد هنري برغسون في باريس عام 1859 وتوفي عام 1941وهو فيلسوف عظيم لمع في تاريخ الفكر الأوروبي ،إهتم بدراسة كتب التصوف والأخلاق والاجتماع، وهو من أصدر كتاب "ينبوعا الأخلاق والدين" الذي أحدث ضجة في الأوساط الاوروبية والدينية، وهو الكتاب ذاته الذي عدّه كمال مرجعا أساسيا في مكتبته الخاصة)، **وشخصية ديكنز**(هو تشارلز ديكنز أديب بريطاني صاحب رواية التوقعات العظيمة ولد في07 فبراير1812 **ببورتسي** "بورتسموث" وتوفي1870) و**كونان دويل** (هو أرتر كونان دويل بريطاني ولد في 22ماي1859م وتوفي 1930، وهو روائي بوليسي مبتكر شخصية شرلوك هومز), وهؤلاء جميعا كان لهم الأثر على شخصيات الرواية وبالدرجة الأولى شخصية الفيلسوف "كمال عبد الجواد".

II-1-2-شخصيات ذات مرجعية تاريخية سياسية:

تضم هذه الفئة عددا من الشخصيات التي تنتسب إلى التاريخ وهي في الحقيقة ذات مرجعية سياسية خلّدها التاريخ لأهميتها وهي نوعان:

II-1-2-1-شخصيات ذات مراكز سياسية سلطوية:

وهي المتعلقة بالإمارة والرئاسة كشخص السلطان **حسين كامل** (هو السلطان حسين كامل بن إسماعيل باشا ولد عام1853وهو الابن الثاني لإسماعيل باشا تولى حكم مصر في1914/12/19 إلى أن توفي في09أكتوبر1917)، و نجله الأمير **كمال الدين** الذي أبى أن يعتلي عرش أبيه السلطان بعد وفاته في ظل الإنجليز,إلا أنه تم تنصيب الأمير **أحمد فؤاد** وجلس على عرش مصر من قبل السلطات الانجليزية،وأصبح يلقب بالملك فؤاد. وقد تناولت الرواية الحديث عن جنازته في "السكّرية"،(ولد سنة 1868هو ابن الخديوي إسماعيل،خلف أخاه السلطان حسين كامل عام1917وتوفي في 28أفريل 1936)،أما ابنه البرلمان **الأمير فاروق** فقد تولى السلطة الدستورية بنفسه عام 1937 بعد أداء اليمين أمام ، لكنه حنث في يمينه،ولم يف بوعوده تاركا العنان لأطماعه وشهواته وأمعن في الفساد، وزّج بالأحرار في السجون،وصادر الصحف، وفرض الصمت على المواطن).

II-1-2-2- شخصيات سياسية لعبت أدوارا في تحريك الأحداث السياسية:

نجد في مقدمتها شخصية **سعد زغلول** (ولد سنة 1857،حقوقي مصري من كبار المجاهدين في سبيل الاستقلال،اتصل بجمال الدين الأفغاني. و**محمد عبده**،قاد ثورة 1919التي اندلعت نتيجة رفض بريطانيا بالسماح له ورفقائه بالتوجه إلى مؤتمر الصلح بحجة أنهم لا يمثلون الأمة. وفي08مارس1919 سيق إلى جزيرة مالطا،فاشتعلت الثورة،ونفي مرات عديدة واستدعته بريطانيا كمفاوض رسمي إلا أن المفاوضات باءت بالفشل، لأن سعد أصر على جلاء الانجليز عن مصر، أي الاستقلال.تصدّر الوزارة المصرية1924، ترأس مجلس النواب،أسس الحزب"السعدي" أوحزب الوفد توفي سنة1927). لقد كان لاعتقال سعد والإفراج عنه تطورات سياسية خطيرة امتدت إلى مظاهرات ومشادات دموية، وقد تحدث **نجيب محفوظ** أيضا عن وفاته،مع نهاية قصر الشوق،وإلى جانب سعد،برزت شخصيات وطنية أخرى نذكر منها **مصطفى النحاس**(ولد سنة 1876محام وسياسي مصري أمين سر حزب الوفد(1919) ترأس الوزارة خمس مرات اعتزل السياسية سنة1952،ترأس الوفد المفاوض في معاهدة1936 وتوفي سنة1965)،إلى جانب مكرم عبيد باشا(ولد في 16فبراير1916وزير مالية مصر الأسبق،أحد مفكري الأقباط،كان وفديا ومقربا من سعد زغلول باشا وعندما توفي أصبح مكرم عبيد باشا سكرتيرا لحزب الوفد توفي في 16فبراير2006).

أما **صدقي** (وهو إسماعيل صدقي باشا والذي أبطل دستور1923سياسي مستقل لم ينتم إلى أي حزب بعد انتمائه السابق للوفد حاول في الثلاثينات إقامة حزب الشعب وتولى الوزارة).

وكان لهؤلاء جميعا دورهم الفعال في المفاوضات مع الانجليز وتشكيل الوفود السياسية كما سبق الذكر.

II-1-3-شخصيات ذات مرجعية فنّية :

نقصد بهذه الفئة كل الشخصيات التي ظهرت في الساحة الفنيّة عبر أجزاء الثلاثية وجلّهم من المطربين والمغنيين القدامى كشخصية الحامولي(هو عبده الحامولي من مواليد طنطا سنة1840،مطرب و مجدد في الموسيقى العربية، يعتبر أوّل فنان دعا إلى الاستقلال من الحكم العثماني وتوفي في 12ماي1901)، وشخصية محمد عثمان (ولد سنة 1855وتوفي سنة 1900). و**المينلاوي** (يوسف خفاجي المنلاوي من الأصوات الشهيرة في مصر غنى للسلطان عبد الحميد ويعد من رواد الطرب ولد سنة 1850وتوفي سنة1911)، و**منيرة المهدية**(اسمها الحقيقي زكية حسن منصور من رائدات المسرح الغنائي ولدت سنة1885 بقرية المهدية.وكانت أول سيدة تقف على خشبة المسرح إلى جانب ممارستها للتمثيل توفيت في 12مارس1965)، والتي كثيرا ما رددت عائشة أغانيها كأغنية"أرخي الستارة" و"يمامة حلوة" و"أسمر ملك روحي"و هي الأغاني ذاتها التي كانت تروق السيد وأصدقائه،وقد ذكر نجيب محفوظ بروز شخصية **أم كلثوم** والتي كان الحديث عنها في السكرية وكانت تعتبر حديثة آنذاك(وهي أم كلثوم إبراهيم السيد البلتاجي،ولدت في 04ماي1904 لقبت بكوكب الشرق وتوفيت في 05فبراير1975).

وإلى جانب هؤلاء هناك المسرحيين والسينمائيين أمثال فرقة الريحاني المسرحية (مؤسسها هوالياس **نجيب الريحاني**1889-1949، لقب بموليير الشرق،كوّن فرقة الريحاني مع بديع خيري. وتعتبر من دعائم المسرح الكوميدي ولا يفوتنا مسرح كشكش بك بمسارح روض الفرج على سبيل المثال,(وكشكش بك شخصية اشتهر بها الفنان نجيب الريحاني الذي عرف بفيلسوف الضحك الصافي). كما ذكر السينمائي **شارلي شابلين** (من مواليد سنة1889 ببريطانيا،ممثل سينمائي شهير تعلم الفن الإيمائي والخاص بتمثيل الروايات الهزلية الحركية،قدم شخصية المتشرد المعروفة باسم"شارلو") من خلال أفلامه السينمائية التي كان ينتظم على مشاهدتها كمال عبد الجواد وصديقه فؤاد الحمزاوي كلّ يوم خميس.

II-2-الشخصيات الواصلة:

هي كما يعرفها **فليب هامون** بمثابة "علامات على حضور المؤلف والقارئ أومن ينوب عنهما داخل النص"[1].

ولا تحيل هذه الشخصيات على ما هو من أمر الثقافة,وإنّما هي مؤشرة إلى حضور الكاتب, وهي لا تكون ذات هويّة مذكورة في التاريخ ولا تكون- عادة -متّصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القرّاء،وإنمّا تكون محيلة-بدرجات مختلفة من الخفاء-على ذات منشئها وعلى جوانب معينة من حياته ومزاجه...[2].

وهذه الشخصيات تمتاز بنوع من المرجعية إلا أنّ طبيعتها مغايرة عن الفئة الأولى باعتبارها ذات مرجعية متصلة بالكاتب فإن كانت شخصيات **نجيب محفوظ** ورقية متخيّلة فهذا لا يعني أنها جميعا من محض الخيال والإبداع الخالص,ففي الواقع قد يوحي العديد من الشخوص الحقيقيين إلى الراوي برسم شخصيات روائية على منوالها مظهرا أو مخبرا أو كلاهما معا, والأكيد أنها ليست شخوصا عادية متماثلة, بل الأصل أن تشتمل هذه الشخصيات على مواصفات وخصوصيات تجعلها متميزة عن غيرها فتصبح جديرة بالكتابة الفنيّة مع قدرة الراوي على التعديل والتغيير عند إعادة بنائها من جديد.

فقد تحدّث الدكتور **أدهم رجب** وهو زميل **نجيب محفوظ** ورفيق صباه أنّه يغلب على ظنه أن شخصية شقيق **نجيب محفوظ** الأكبر المهيبة الوقورة المتشدّدة كانت هي ملهمة **نجيب محفوظ** في شخصية "أحمد عبد الجواد" في الثلاثية، فان خاب تقديره فيضيف إلى ذلك شخصية والد **نجيب محفوظ** الذي مات في صباه الباكر وكان هو الآخر متشددا في بيته إلى حد أن أصدقاء عُمر **نجيب محفوظ** بما فيهم المتحدث لم يدخلوا بيته في طفولته وفي شبابه أيضا [3].

---

[1] – Phillipe Hamon, **Pour un statut sémiologique**,p122.

[2] انظر: الصادق قسومة ، **مرجع سابق الذكر**، ص103

[3] انظر عبد الرحمن ياغي،**في الجهود الروائية مابين سليم البستاني ونجيب محفوظ**،ط 2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981، ص 92

وفي معرض التعليق على هذه المعلومات يقول **نجيب محفوظ**، "ملهمي الأول في شخصية احمد عبد الجواد بالإضافة إلى والدي وأخي هو في الحقيقة شيخ معمّم من جيراننا كان صورة من الملاحة في الشكل والضخامة والطول والعرض والقسوة في الأمر والنهي في بيته...وكانت زوجته تشكو لامي معاملة زوجها وهذا الذي زود وجداني ببذرة السيد احمد عبد الجواد" [1].

فشخصية السيد أحمد تحيل على ثلاثة شخصيات, والد "نجيب محفوظ" وشقيقه الأكبر, ويبدو أن تصريح **نجيب محفوظ** يجعل جاره الشيخ –الشخصية الثالثة– هي الأكثر إلهاما , ومادام الجار والسيد فمن المؤكد أن زوجته الشاكية هي الموحية برسم شخصية أمينة و معاناتها النفسية اليومية في ظل استبداد السيد الذي لا يمكن أن تكون خلفه سوى امرأة طبق الأصل لأمينة.

ولا تفوتنا الإشارة إلى نقاط التقارب بين شخصية كمال عبد الجواد وشخصية الراوي **نجيب محفوظ**, ممّا يجعلها شخصية مرجعية محيلة على ذات منشئها وقد انتبه العديد من النقاد والدارسين وحتى القرّاء إلى نقاط التشابه بينهما من حيث تاريخ الميلاد والمكان والنشأة والمسار التعليمي وحتى من حيث الهيئة الفيزيولوجية وهذا ما نوقش من قبل العديد من النقاد فكمال عبد الجواد يمثل فيه جانب كبير من شخصية **نجيب محفوظ** وقد استطاعت قصة "أصداء" **لنجيب محفوظ**، والتي بدأت كقصص منفصلة في الأهرام لتملأ فيما بعد شكلا متصلا في النص قصة قصيرة داخل القصة الأكبر والتي ضمنها **نجيب محفوظ** قصته الكبرى سواء بشكل سري أوعلني،فكانت بصمة ولدت من جديد في ظل محفوظ المقارب للسيرة الذاتية على شخصية كمال عبد الجواد فتبدأ نقطة البداية في "الأصداء"من خلال شخصية الطفل المحورية الذي يرتبط ويعود إلى شخصية كمال في "بين القصرين" [2].

وشخصية أخرى تجد ظلها في الواقع، أوالعكس أصح شخص من الواقع يجد ظله في الرواية،نعني شخصية عايدة شداد،التي أحبها كمال عبد الجواد في قصر الشوق فـ"كما هو معروف،أخذت شخصية عايدة من فتاة واقعية أحبها محفوظ في شبابه الأول،وكان لهذا الحب الأول أثر كبير في نفسه إلى درجة أنه صور شخصيتها الخيالية مرة أخرى في(لمرايا) في شخصية صفاء الكاتب.و في كلتا الحالتين–عايدة وصفاء–يقترب هذا الحبّ من العشق الصوفي، إذ أن راوي (المرايا) هو"مجنون صفاء" كما تصير شخصية لمحبوبة"إلها" و"معبودة"و"كعبة" و"محرابا" وتدعى زيارة كمال لسراي آل شداد "حجا" [3].

وفي الحقيقة تصلح هذه الجزئية لوحدها أن تكون موضوع بحث، لكننا سنكتفي بهده الإشارة المقتضبة فقط، حسبما يحتاج إليه موضوع بحثنا.

II-3-الشخصيات الأدبية :

ونعني بها شخصيات الرواية على اختلاف أدوارها وأنماطها وأهميتها في الرواية، ستناول هذه الجزئية بنوع من التفصيل، باعتبارها أهم الأنواع السابقة.

---

[1] **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها

[2] انظر: زمكانية النص والتناص:تفاعلات الحنين إلى الماضي في أصداء السيرة الذاتية"لنجيب محفوظ،تأليف:شمسون ناهر،ترجمة:علاء الدين محمود،مجلة فصول،عدد69،صيف–خريف،2006ص230 و ما بعدها

[3] يوشيباكي فوكودا، نجيب محفوظ في مرآة الاستشراف الياباني" ،**مجلة فصول**، نفس العدد ،نفس التاريخ،ص166–167

وقد يتبادر إلى أذهاننا للوهلة الأولى كيف يمكننا دراسة الشخصية ؟ وما هي النقاط التي يجب أن نركز عليها عند دراستنا لها ؟ خاصة مع التباين الواسع بين النقاد والباحثين الذين سعوا لدراسة الشخصية، حيث أن تعدد المناهج أدى إلى تعدد وجهات النظر الباحثة في كيفية دراستها، فاختلفت الجوانب التي ينطلق منها البحث، ومع ذلك تبقى كل رواية بمثابة حقل بكر يمكن لكل دارس أن يخوض بطريقته ووجهة نظره الخاصة في البحث عن كينونة شخصياتها وتحديد بنياتها ومن المهم أن نعي "أن الفن الروائي عند **نجيب محفوظ** هو فن بناء الشخصيات الروائية، لا بوصفها(مراجع) خارجية توهم الملتقي بحضور الواقع الموضوعي الخارجي فحسب، وإنما يوصفه صناعة لغوية منتجة للدلالة" [1].

وسنحاول تقديم صورة مختصرة عن شخصيات الثلاثية انطلاقا مما تمليه علينا طبيعة الشخصية التي تقدمها مجموعة من الخصائص قد تتباين من شخصية لأخرى نعني بها مجموعة من المحاور المتمثلة في مقومات الشخصية وسماتها، وأدوارها. وسنبدأ تسليط الضوء على مؤشر اسم الشخصية باعتباره أهم جزئية تعين الشخصية في هذا المحور. خاصة وأنّ الاسم يمثل إلى جانب جنس الشخصية وموطنها ووظيفتها ومستواها الاجتماعي،بطاقة هوية للشخصية، أوكما سمّاها **فيليب هامون** بالبطاقة الدلالية للشخصية "L'étiquette Sémantique " [2]

II-3-1-مؤشر الإسم:

يمثل الاسم للشخصية ما يمثله العنوان للرواية، فهو يشكل أحد الخطوط المميزة الهامة، وعلامة فاعلة في تحديد "السمة المعنوية" لهذه الشخصية أوتلك، ذلك أنه الدعامة التي يرتكز عليها هذا البناء، فهو يمثل بثباته وتواتره عاملا أساسيا من عوامل وضوح النص ومقروئيته" [3].

يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليها ووجودها، ومن هنا مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز[4] فأسماء الرواية ما هي إلا تقليد لأسماء حقيقية قد يكون بعضها اعتباطيا لكن ليس هذا الحال بالنسبة لمعظم شخصيات الرواية وتحديدا الشخصيات الرئيسية التي يتعمد الروائيون في إسناد الاسم المناسب بها وفق مسار أحداث رواياتهم كما هو الأمر عند **نجيب محفوظ** الذي يشكل شخصياته ويخطط لها كباقي العناصر الروائية تشكيلا فنيا لا يخلو من الدلالة "فكذلك الأسماء والصفات المسندة للشخصيات الروائية، فهي مخططة

---

[1] عثمان بدري، **مرجع سابق الذكر**،ص 50.

[2] Voir : Phillipe Hamon, **Pour un statut sémiologique**,p126

[3] ابراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي،دراسة تطبيقية**، دار الأفلق، الجزائر، ط 1، 1999، ص 161

[4] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر** ، 247

تخطيطا فنيا دلاليا محكما، لا مجال فيه لمنطق الصدفة أوللمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها – غالبا – منظومات الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي" [1].

لقد ضمت الثلاثية عددا لا حصر له من الأسماء التي تتوارد عبر مساحة النص وبداية قد جاوز عدد أسماء الشخصيات المساهمة في المسار الروائي السبعين اسما، وقد لاحظنا عند إحصائنا لها، أننا أمام منظومة من الأسماء تمتاز بالتنوع والإخلاف، سواء تعلق الأمر من حيث معنى الاسم ومفهومه، أومن حيث مرجعيته وصفته وسنحاول باختصار تحديد أهم الأصناف التي تنطوي تحتها أسماء شخصيات الثلاثية.

II-3-1-1- مرجعية الاسم:

1- أسماء ذات طابع ديني وموروث إسلامي:

من الملاحظ أن هذه المجموعة تضم العدد الأكبر من الأسماء، وتفسير هذا العلاقة الروحية التي تتجسد في رباط اسمي يكون بمثابة دال ودليل على عقيدة صاحبة، وتؤخذ هذه الأسماء من أسماء الأنبياء والرسل عليهم السلام كإسم محمد وأحمد وإبراهيم وخليل، وإسماعيل، ومنها ما هو مأخوذ من أسماء أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم وآل بيته والتابعين – رضوان الله عليهم– كإسم عثمان وعلي وحسن وحسين.

كما نجد الأسماء المرتبطة بأسماء الله الحسنى أي الأسماء المركبة المضافة باعتبار "خير الأسماء ما حمد وعبد"، فتضاف لفظة عبد إلى اسم من أسماء الله الحسنى كعبد الجواد وعبد المنعم وعبد العزيز وعبد الرحيم وعبد الصمد... كما توجد أسماء ترتبط بالقرآن الكريم كاسم ياسين نسبة لسورة يس، ورضوان نسبة لأحد ملائكة الجنة أو رضوان بمعني رضوان الله تعالى على عباده الصالحين (فهو اسم مشترك قرآني استحدثت تسميته أيضا) كما يشترك اسم رياض مع الاسم السابق باعتباره رمزا من رموز الجنة والذي يمثل جمع روضة، ولا يوجد مكان يطاول الجنة في اشتمالها على الرياض وإن كان هذا الاسم ذا دلالة دينية فهو من الأسماء المستحدثة أيضا.

وتؤخذ أسماء الإناث معظمها من الشخصيات المحيطة والمرتبطة بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم كاسم والدته أمينة وأسماء أزواجه وبناته كخديجة وعائشة وزينب... رضي الله عنهن جميعا، كما نجد اسم مريم الذي يعود إلى الصديقة مريم بنت عمران وأم عيسى عليهما السلام.

2-أسماء ذات طابع تقليدي:

وهي الأسماء التي يتوارثها الآباء عن الأجداد فتشتهر في منطقة دون أخرى، وفي بلد دون آخر كما تمتاز بالقدم مقارنة بالسماء المستحدثة، لأنها تدوم طويلا أو بمعنى أصح أنها دامت طويلا وهي تتكرر، وتحمل هذه الأسماء التقليدية معان مستحسنة ترتبط باللغة والمعتقد والموطن ومن هذه الأسماء نذكر: حلمي وحنفي ومتولي وفهمي وكمال وبهيجة وزبيدة وجليلة وهنية، وتضاف إلى الأسماء ذات الطابع التقليدي الأسماء الخاصة بسلالة العثمانيين والأتراك الذين استوطنوا المنطقة كما هو حال أسرة آل شوكت، فاسم شوكت وعفت من الأسماء العثمانية القديمة أيضا.

---

[1] عثمان بدري، **مرجع سابق الذكر**، ص 50

3 – أسماء ذات طابع حضري:

هي الأسماء التي تمتاز بنوع من الجدة ليست الجدة في ابتكارها وإنما الجدة في تشكيلها وذلك بإحياء المعاني الحسنة التي تحملها القواميس فتصبح أسماء أعلام مثل اسم عايدة وبدورونعيمة وسلمى، وكريمة وعلوية وقمر وسوسن ونرجس ووردة، ويلاحظ أن نسبة أسماء الإناث أكثر من الذكور وهذا راجع لكثرة المفردات التي تصلح لتسمية الإناث كتلك المستوحاة من الطبيعة كأسماء الزهور مثلا، ومن أسماء الذكور نذكر اسم لطيف من اسم إسماعيل لطيف وسليم من اسم حسن سليم، ويشترك معهما اسم رياض رغم طبيعة مرجعيته كما أشرنا.

4– أسماء ذات طابع مكاني:

نقصد بها الأسماء المنسوبة إلى الأماكن كالأسماء التي تنتمي إليها الشخصية وتقتصر هذه الفئة على الخدم النونيين فعادة ما يفتح الباب عن وجهه نوبي أو يلمح خادم نوبي في إحدى حدائق البيوت الراقية والذي تميزه علامتان لون بشرته السمراء وبزته الطويلة.

والنوبي اسم نسبة إلى نوبة وهي كلمة مشتقة من "نوب" ومعناها عند المصريين القدماء "أرض الذهب" وكانت تسمى أيضا "الأرض المقدسة" أو أرض الكوش نسبة لـــ "كوش" الجدّ الأعلى للمصريين، وكانت النوبة مقسمة إلى شمال وجنوب النوبة السفلى والنوبة العليا، والنوبة جغرافيا هي الإقليم الذي يشمل منطقة الانتقال من مصر والسودان في وادي النيل.

أما عن المجتمع النوبي فهو مجتمع زراعي في الأساس، وغالبية أبناء النوبة يعملون بالزراعة، أما الذين اضطرتهم ظروف للهجرة ولم يحصلوا على مؤهلات فإنهم يعملون في المدن التي ينتقلون إليها بوظائف محددة، كحراسة البيوت أوالخدمة في الفنادق والمجال العام[1] . ونضيف أنّ السيدعبد الجواد كان معروفاعند العامة والعوالم خاصة باسم السيد أحمد تاجر النحاسين نسبة لحي النحاسين.

5 –أسماء أجنبية:

لا تخلو الرواية من الأسماء الأجنبية رغم قلتها فقد ورد اسم جوليون الجندي الإنجليزي، ومستر فورستر أستاذ علم الاجتماع الانجليزي أيضا، ومستر روجرأستاذ محاضر بالجامعة الأمريكية.

II–3–1–2– طبيعة الاسم:

يمكن للاسم أن يحتفظ بصفته الأصلية، كما يمكن لكثير من الأسماء أن تتعرض لبعض التغييرات والتمويلات كأن تضاف إليها ألقابا، أو تكون تصغيرا أوتختصر كما هو في الحالات التالية:

---

[1] انظر محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**، من ص 267 إلى 269

1- الأسماء المضافة:

وهي التي يضاف إليها أو تضاف إلى مركب جديد على النحو التالي:

أ- الكنية: كأم حنفي، وأم مريم، وأم ياسين، وحرم المرحوم شوكت وحرم عبد الحميد بك، وأم علي ولعلنا نجدها تقتصر على النساء فقط لتستعمل كذريعة يتخفى وراءها اسم المرأة المفرد.

ب- الألقاب: وتنقسم بدورها إلى:

- الألقاب المهنية: وهي الدالة على مهنة صاحبها كحسنين الحلاق والحاج درويش بائع الفول والفولي اللبان، وبيومي الشربتلي وعلي طولون بائع الخردوات، وبائعة الدوم، وأم علي الخاطبة والسلطانة زبيدة، وسوسن العالمة، وزنوبة العوادة وعيوشة الدفافة، وعبده عازف القانون... كما تقترن لفظة الأستاذ أومستر مع أسماء الأساتذة والمدرسين كمستر فورستر أستاذ علم الاجتماع، أو مستر روجر، أوالأستاذ عبد العزيز الأسيوطي، والأستاذ عدلي كريم، أو كإسم كمال أحمد افندي خوجة مدرسة السلحدار، والضابط حسن أفندي.

- الألقاب الاجتماعية: هي التي تعكس المستوى الإجتماعي والفكري وحتى الإقتصادي للشخصية كلفظة الست كالستّ نفوسة ولفظة سيدنا كسيدنا الشيخ وكلفظة "السيد" و"الأفندي" و"سي" والتي تعمل عند إضافتها على مضاعفة الاسم الشخصي فيصبح اسما ثلاثيا كالسيد أحمد عبد الجواد وكمال أفندي عبد الجواد عندما أصبح مدرسا، وسي فؤاد الحمزاوي حينما أصبح وكيل نيابة ونجد مستوى أعلى للألقاب الاجتماعية كلقب البك والباشا اللذان يرمزان إلى درجتي الباكوية والباشوية وهما درجتان أعلى من الأفندية كاسم أنور بك زكي كبير المفتشين، وعبد الحميد بك شداد، وعبد الرحيم باشا عيسى، وسعد باشا زغلول.

- الألقاب الدينية: وهي التي تتعلق بالشيوخ والأئمة والمدرسين بالمساجد كالشيخ على المنوفي مدرس الديانة والشيخ مهدي وشيخ كتاب بين القصرين والشيخ متولي عبد الصمد المختص بكتابة الأحجبة لآل جواد والذي بركته تنتشر أينما ومتى حل، وتندرج أيضا لفظة الحاج ضمن هذه الفئة كاسم الحاج رضوان مثلا وإسم الشيخة المباركة التي كانت تلقب به أم أمينة لتدينها.

- الألقاب التهكمية: قد يجعل الراوي –على لسانه أوعلى لسان بعض الشخصيات- بعض الألقاب التي تؤدي وظيفة السخرية والتهكم كنعت خديجة بـــ"العيابة" و"عقرب البوصلة المنجذب" لاشتغالها بعيوب الناس ونقائصهم وقد ساعدها لسانها السليط في ابتداع الألقاب كنعتها لحرم المرحوم شوكت بـــ"المدفع الرشاش" لتناثر ريقها أثناء الحديث، وأم مريم بـــ"لله يا أسيادي" لكثرة استعارة الأدوات في بيتهم، وشيخ الكتاب "شر ما خلق" لترديده الآية كثيرا مع قبح وجهه وبائع الفول "الأقرع" لصلعه، واللبان "الأعور" لضعف بصره وأمها "المؤذن" لتبكيرها، وفهمي "عمود السرير" لنحافته وعائشة "البوصة" للسبب نفسه، وياسين "بمبة كشر" لسمنته وأناقته، ولكمال كنية خاصة عند والده وهي "ابن الكلب" حين يسأل فهمي هل يراجع دروسه أم لا ؟ وقد كان يدعى أيضا بـــ"أبي رأسين" لضخامة رأسه.

2 – الأسماء المتغيرة:

هي الأسماء التي يطرأ عليها تغيير أو تتغير كلية، كاسم عيوشة الذي هو تصغير لعائشة وزنوبة تصغير لاسم زينب ونفوسة تصغير لنفيسة، كما نجد إسم خالو(مدير بار حانة النجمة) الذي يمثل اسمه تصغيرا لاسم خليل أوالخال على الأرجح، وعبده الذي يمثل اختصارا للاسم المركب المضاف إلى إسم الجلالة، أوكالأسماء المجزأة مثلا اسم جلجل خادمة زبيدة، وكشخصية وردة الذي تحول اسمها الحقيقي عيوشة إلى وردة، وسبب إلغاء الإسم الحقيقي وتعويضه باسم بديل هو أن الشخصية تمتهن في بيوت الدعارة، فهو انقلاب للشخصية يستدعي دائما تغيير الإسم.

ونشير أنه توجد بعض الأسماء المتكررة مثل أحمد (أحمد عبد الجواد وأحمد شوكت) ورضوان (الحاج رضوان ورضوان ياسين) إلى جانب زنوبة وزينب، وعيوشة وعائشة... ولقد لاحظنا ظهور بعض الشخصيات التي لا تحمل أسماء، وتقدم عبارة بديلة كعبارة "أفندي شاب" أو "شاب نبيل" حين تحدث عن قائد لجنة المجاهدين الذي أنقذ ياسين يوم حادثة مسجد الحسين، وهو الشاب ذاته الذي بلغ رفقة زميليه السيد خبر استشهاد فهمي فكانت العبارة "فرأى ثلاثة شبان".

كما لاحظنا أيضا أن نسبة استعمال الأسماء الثنائية أقل من الأسماء المفردة، ويستخدم الإسم الثنائي دائما عند تقديم شخصيات الأصدقاء والزملاء، كأصدقاء عبد الجواد (علي عبد الرحيم، محمد عفت، إبراهيم الفار ومساعده جميل الحمزاوي) وأصدقاء كمال (فؤاد الحمزاوي، وحسن سليم، وحسين شداد، وإسماعيل لطيف ورياض قلدس...) وتمتد هذه الأسماء الثنائية مع الأصدقاء إلى الحفدة عبد المنعم شوكت وأحمد شوكت ورضوان ياسين وزملائهم بالجامعة والعمل نذكر حلمي عزت مثلا.

II-3-1-3- الشخصية ودلالة الاسم:

تختلف دلالة الأسماء من شخصية إلى أخرى حتى وإن كان الاسم مشتركا بين شخصيتين لأن دلالة الإسم قد تكون مطابقة كما قد تكون عكسية، و**نجيب محفوظ** من الروائيين الذين يهتموا بإبراز ظاهرتي التماثل والتناقض وتوظيفهما في البناء الروائي، بما في ذلك الأسماء، ولذلك نجد الشخصية مطابقة أو مناقضة لاسمها.

1 –الشخصيات المطابقة لأسمائها:

من الشخصيات المطابقة لأسمائها نذكر على سبيل المثال لا الحصر شخصية "السيد أحمد عبد الجواد وإن كان هذا الإسم تحديدا مطابقا لمجموعة من المتناقضات، فلفظة السيد من السيادة وهي تجسد سيادته وسلطته في بيته وموقعه الإجتماعي بين الناس، وأحمد من الحمد وهو الرضا ونقيض الذم". فالسيد رغم استهتاره إلا أنه لم يكن يتهاون في أداء الصلاة وحمد الله وطلب الغفران، إضافة إلى ذلك أنه شخص محمود من طرف الغير ولم يكن ممن يحمل الناس عليهم الضغائن والأحقاد إضافة إلى ملاحة وجهه، وأما "عبد الجواد"، فيجمع بين العبد أو العبودية والجود والعطاء، وهو ما يبدو مناقضا للسيادة إلا أن حقيقة السيد التي يجهلها ذويه تبين أنه عبد لشهواته الملحة باستمرار، فكم كان ضعيفا أمام الخمر والنساء وكم كان أيضا سخيا جوادا في عطاياه وهداياه لمجالس اللهو، وكم من بضاعة أتلفها الهوى!، ولم يقتصر جوده على النساء فقط بل كان يتبرع بسخاء لدعم سعد والثورة إضافة إلى كل هذا فالسيد لم يكن يوما بخيلا في إنفاقه على أهله.

شخصية أمينة أيضا مطابقة لاسمها، فأمينة اسم أم الرسول–صلى الله عليه وسلم– والذي معناه الأمانة أوالوديعة، فقد كانت أمينة تحمل زادا من التقوى والإيمان يجعلها تتفانى في أداء وظيفتها كزوجة وكأم مخلصة أمينة على مال زوجها وبيته وعرضه وأولاده وهي تقوم بكل واجباتها دون كلل أو ملل إيمانا منها بأنه واجب مشروع، ويبدو صدقها واضحا يوم أخبرت السيد بحقيقة الحادثة التي وقعت لها دون أن تلجأ للكذب رغم الظروف المساعدة على إخفاء الحقيقة، فكانت ترى من الأمانة ألا تخون سيدها أبدا. كما يرتبط اسمها بالأمن وهو يجسد سرّ بقاء أمينة الطفلة الوحيدة السالمة من الموت دون اخوتها الذين ماتوا جميعا بسبب اصابتهم بوباء فتاك.

ومن الشخصيات المطابقة لأسمائها أيضا خديجة وهو اسم مأخوذ من الخداج الذي هو كل نقصان في الشيء، وخديجة كما وصفها **نجيب محفوظ** لم تكن بالبشعة ومع ذلك ليست جميلة وهذا النقص في جمالها جعل منها شخصية هجومية أكثر منها دفاعية. فما تكاد ترى عيبا من العيوب ولا نقيصة من النقائص إلا وأطلقت العنان للسانها الساخر بما يتناسب بضحاياها من الأوصاف.

أما فهمي فيبدو أنه أعقل واحد في عائلة آل جواد وأصدقهم إيمانا بعد أمّه أمينة، وهذا ما يجعل منه شخصية مطابقة لإسمها المشتق من الفهم والوعي والعقل، فقد كان رزينا هادئا في تعامله مع الجميع إضافة إلى تفوقه الدراسي ووصوله إلى الجامعة، الأمر الذي جعل منه شخصية واعية ومثقفة لهذا كان الوحيد في أسرته الذي يقف من إيمانها بالتعاويذ والرقى والأحجبة وكرامات الأولياء موقف المتشكك وبالتالي كان أكثرهم فهما ووعيا لوطنه وأكثرهم إيمانا بضرورة قيام الثورة فقام بواجبه الوطني، مما أدى به إلى الإستشهاد وهذا ما جعل منه ابنا وطنيا مثاليا.

2 – الشخصيات المناقضة لأسمائها:

بداية باسم ياسين الذي يرمز إلى سورة يس – كما سبق – وهما حرفان أقسما الله بهما في هذه السورة التي تدعى قلب القرآن الكريم، ومن الغريب أن يكون ياسين مناقضا تماما لتعاليم الإسلام الكريم، فقد كان ياسين جسدا بلا قلب أو قلبا تملؤه الشهوات فهو رمز للكسل والسكر والإنحلال، فقد عرف الخمر مند شبابه المبكر وأدمن عليها طيلة حياته كما أدمن على حب النساء المختزل في حب الجسد فبدل أن يكون زهده في الدين بإيمان مطلق، انقلب إلى زاهد في اللذات التي ظل يحبها حبا جما ولا يرى للحياة دونها معنى، كما لا يرى لوجوده دونها معنى أيضا.

يشترك –كمال– مع أخيه ياسين في المسار الإنحرافي الذي حديانه سويًا...، مما يجعل كمال شخصية مناقضة تماما لدلالة اسم كمال الذي يرمي إلى معاني التمام والاكتمال والذي هو نقيض النقصان ولو دققنا في مسار حياته، لوجدناها حياة شهدت تحولات جذرية بداية بقسوته المفعمة بالإرادة والإيمان الموروث إلى شبابه الذي يقف فيه موقف المتشكك من الدين والإله والخلق ويتخلل هذه المرحلة ميلاد حب محكوم عليه بالاستحالة مما جعل كمال يقف من الحب مرة أخرى موقف المتشكك فيعيش بنقص أبدي لم تستطع لا الخمرة ولا المرأة التي عرفها عن طريق الجسد أن تعوضاه ما سُلب منه.

من الواضح أن أسرة آل جواد تمتلئ بالمتناقضات فهاهي عائشة مرة أخرى تبرز وجها من وجوه التناقض، عائشة رمز العيش والحياة تتحول إلى رمز الموت والخراب، فبعدما كانت آية في الجمال تحب الحياة والغناء والمرح تحولت بعد فقدان ابنيها وزوجها إلى هيكل متحرك تملؤه المرارة والألم فقد كل معالم الجمال والشباب وتزداد هذه الصورة سوءا بفقدان ابنتها نعيمة لتتحول إلى كيان ميت قلبا وحي جسدا يعيش ورائحة الموت تحيطه من كل جانب.

ومن العجيب أن نجد أن كل أسماء النساء المنحلات تتناقض مع بواطنهن، كاسم زبيدة الذي هو تصغير لزبدة والتي معناها أفضل الشيء أوخياره، وبالفعل حظيت زبيدة بلقب سلطانة العوالم أي أفضلهن، لكنها في حقيقة الأمر تعمل على تهديم المجتمع وقد ضاع عمرها في العبث والمجون وقد تحولت في النهاية إلى متسولة تثير هيأتها الشفقة والاشمئزاز.
وأيضا اسم جليلة المرادف للجلالة والعظمة يتنافى مع شخصيتها التي كانت بذرة تزرع للفساد تحتقرها النفوس العظيمة.

ونشير أيضا أن الأسماء المقترنة والألقاب عادة ما تفصح عن المستوى الفكري والاجتماعي والاقتصادي للشخصية، وجميع شخصيات الرواية تنتمي إلى القاهرة، أما عن أعمارهم فعادة ما تتخلل الوصف الذي يقدمه الراوي عن الشخصية سواء أكان وصفا ماديا أو معنويا.

II-3-2-الخصائص المادية والمعنوية للشخصية:

ينظر **نجيب محفوظ** إلى شخصياته عند بنائها نظرة موضوعية يركز اهتمامه على جميع جوانبها المختلفة الباطنية والظاهرة، المعنوية والمادية يفصل عند وصفه بين كل شخصية وأخرى ليصبغها صبغة فنية خاصة بها.

وعادة ما يكون بداية تقديم الشخصية هو المظهر الخارجي باعتباره أولى العتبات المعرفة للشخصية قبل الغوص في البواطن، وتخلق الصورة الأولى دائما انطباعا يبقى إلى نهاية الرواية وإن تغيرت كما أنه عادة ما يكون الوصف مباشرا حينما يتعلق بوصف المظهر، بخلاف تقديم الصفات والطباع والأخلاق التي تقدم لاحقا وبوتيرة متقطعة عبر مساحة الرواية فتقدم تقديما غير مباشر.

وسنقدم "شخصية عبد الجواد" للوقوف على مقدار التفصيلات المظهرية للشخصية وسنقدمها من خلال شجرة وصفية يمثل المظهر الخارجي للشخصية الموضوع الرئيسي الذي يتفرع بدوره إلى عناصر رئيسية (الهندام الجسم)، ويتفرع كل من العنصرين السابقين إلى مستويات أخرى تتمثل في العناصر المتفرعة عنها والصفات المسندة إليها، كما في الشجرة الوصفية التي تتلو المقطع الوصفي الذي خصه الراوي لإبراز المظهر الخارجي والجسماني للسيد

> **"علق السيد عصاه بحافة شباك السرير وخلع الطربوش ووضعه على الوسادة... ثم اقتربت المرأة منه لتنزع عنه ملابسه وبدا في وقفته طويل القامة عريض المنكبين ضخم الجسم ذا كرش كبيرة اكتنزت اشتملت عليها جميعا جبة وقفطان في أناقة وبحبحة دلتا على رفاهية ذوق وسماء، ولم يكن شعره الأسود المنبسط من مفرقه على صفحتي رأسه في عناية بالغة. وخاتمه ذو الفص الماسي الكبير، وساعته الذهبية، إلا لتؤكد رفاهة ذوقه وسماءه، أما وجهه فمستطيل الهيئة مكتنز قوي التعبير واضح المعالم، يدل في**

جملته على بروز الشخصية والجمال بعينيه الزرقاوين الواسعتين، وأنفه الكبير الأشم المتناسق على كبره مع بسطة الوجه، وفمه الواسع بشفتيه الممتلئتين وشاربه الفاحم المفتول، طرفاه بدقة لا مزيد عليها... وانتهت المرأة من ترتيب ملابسه فقعدت عند قدميه الممدودتين وراحت تخلع حذاءه وجوربيه"[1].

[1] **بين القصرين**، ج 1، ص 14

SCHEMA

تبين هذه الشجرة بوضوح مستويات الوصف ومادته حيث أعطى **نجيب محفوظ** الأهمية الأكبر لوصف الجسم مركزا على أهم مميزاته كالقامة وشكل البطن مثلا، إضافة إلى التدقيق في ملامح الوجه وهذا ما نجده عندما وصفه لشخصياته الأخرى الرئيسية والثانوية على حد سواء كالتركيز على شكل الوجه والعينين والفم والأنف والشعر والتفاصيل المتعلقة بكل جزء منها ويبدو أن صورة الجسم توحي في جملتها إلى بروز شخصية السيد الوقورة والناحية الجمالية للسيد التي تؤكدها صفة القامة الطويلة وملامح الوجه المتناسقة خاصة، أما صورة هندامه فأتت مساحتها الوصفية أقل بكثير ورغم هذا نجد الراوي ثانية حدد ما يرتديه السيد (الجبة والقفطان) بصبغة فنية تدل على رفاهية ذوق وسخاء، لباس يستوفي شروط الوقار والهيبة، أما الجانب الأكسسواري فيؤكد ثانية على رفاهة ذوقه وسخائه خاصة الفص الماسي للخاتم والساعة الذهبية، وهذه الجزئيات كلها توحي إلى الجانب المادي للسيد باعتباره واحدا من كبار التجار، أما الطربوش والعصا فهما يرمزان إلى السيادة والعظمة ووظيفتها جمالية أكثر منها نفعية، فلم يكن الطربوش ليقيه أشعة الشمس بحكم طبيعة عمله، كما أن السيد لم يكن بالرجل الهرم أوالعاجز الذي يحتاج لعصا يتوكأ عليها وإنما كانا سمتين من سمات الأسياد آنذاك.

ودقة **نجيب محفوظ** في وصف شخصية السيد جعلته يهتم بتقديمه للقارئ بطريقة تجعله كائنا حقيقيا لا ورقيا خاصة عندما يكشف عن عيب دقيق وهو خنصر قدمه اليمنى المتآكل، إذ "**لما كشف قدمه اليمنى بدا أول عيب في هذا الجسم الهائل الجميل في خنصره الذي تآكل من توالي الكشط بالموسى في موضع كاللو المزمن**"[1].

أما عن الجانب المعنوي والنفسي فكان يقدم بطريقة غير مباشرة عن طريق ملفوظات متفرقة كأن يشير مثلا إلى حزم السيد ووقاره قائلا "**أما السيد فكان أحرص ما يكون على وقاره وحزمه، وما يصدر عنه من لطف فخلسة يصدر**"[2] ويبدو وقاره حتى عند سيره "**وبدا السيد وهو يسير في تؤدة ووقار يحف به الجلال والجمال رافعا يديه بالتحية بين حين وآخر**"[3]

وسنشير إلى الجانب المعنوي لأمينة وهي كل الجوانب المتمثلة في الطباع والخصال التي تمتاز بها، بداية بالجانب الإيديولوجي والفكري، فقد قدمت أمينة على أنها ابنة أحد شيوخ الأزهر ولهذا كانت محظوظة في تعلمها بعض السور القرآنية التي تدفع عنها شر الشياطين، وتدرأ عنها كل شر وقد ساعدتها ثقافتها الدينية أن تروي بعض القصص الدينية لابنها كمال مما جعل درسها "**من أسعد ساعات اليوم وأحفلها بالمتعة والخيال**".[4]

لم تكن أمينة بالمتعلمة بل كانت على جهل تام بالعالم الخارجي وما يجري فيه من أحداث وكانت إذا ما حدثها السيد عن أمور العالم الخارجي تصغي إليه باهتمام وسرور،

---

[1] **بين القصرين**، ج 1، ص 15
[2] **المصدر نفسه**، ص 16
[3] **المصدر نفسه**، ص 23
[4] **المصدر نفسه**، ص 72

"إهتمام يستثيره في نفسها أي نبأ يجيء من العالم الخارجي الذي تكاد لا تعرف عنه شيئا...،إلى ما في الحديث نفسه من ثقافة يلذ لها أن تعيدها على مسمع من أبنائها وخاصة فتاتيها اللتين تجهلان مثلها العالم الخارجي جهلا تاما"[1]

لكن هذا الجهل كان مغتفرا لامرأة تمتاز بجملة من الخصال فهي شخصية هادئة رزينة مسالمة "**وظلت على جميع الأحوال الزوجة المحبة المطيعة المستسلمة ولم تأسف يوما على ما ارتضت لنفسها مع السلامة والتسليم**" [2]لأنها كانت ترى في نشاطها ودأبها على خدمة أسرتها أهم واجب وجدت له و"**بنفس الحماس الذي يستفزها إلى النهوض بواجبات البيت الأخرى من قبيل مطلع الشمس حتى مغيبها، فاستحقت من أجله أن يطلق عليها اسم "النحلة" لدأبها ونشاطها المتواصلين**".[3]

فأمينة تجسد بالفعل صورة المرأة التقليدية المسالمة النشيطة والمحبوبة أيضا وظلت على تلك الوتيرة طيلة حياتها لأنها "**الأم والزوجة والأستاذة والفنانة التي يترقب الجميع والثقة ملء قلوبهم ما تقدم يداها**".[4]

إن **نجيب محفوظ** "يرسم شخصياته بدقة ومهارة ويكثف حولها معاني خاصة تتصور على ملامحها وحركاتها وسكناتها وسلوكها الإجتماعي وحين يرسم إحدى شخصياته يراعي بناءها السيكولوجي والفيزيولوجي ويراعي عوامل الوراثة في الشكل والمظهر والروح والمخبر.[5]

فنجيب محفوظ يراعي بشكل محسوب ودقيق عامل الوراثة حين يرسم شخصياته ويحسن انتقاء الصفات التي يورثها لشخصياته ولا تقتصر الوراثة على المظهر فحسب، بل تتعداه إلى الجانب الباطني للشخصيات ومن حيث قيد رسمات الوراثة ... فهاهي خديجة ورثت عن والديها صفات مظهرية

"أما وجهها فقد قبس من قسمات الوالدين على نهج لم يراع فيه الانسجام، ورثت عن أمها عينيها الصغيرتين الجميلتين، وعن أبيها أنفه العظيم، أوصورة مصغرة منه ولكن ليس إلى القدر الذي يغتفر له، ومهما يكن من شأن هذا الأنف في وجه الأب الذي يناسبه ويكسبه جلالا ملحوظا فقد لعب في وجه الفتاة دورا مختلفا".[6]

ولم تظلم خديجة لوحدها حين ورثت أنف أبيها الضخم بل هناك ضحية ثانية تمثلت في أخيها الصغير كمال الذي كان قانون الوراثة أشد قسوة عليه فلم يكن جميلا كأخويه

و "**لعله كان أشبه الأسرة بأخته خديجة، فمثلها قد جمع في وجهه بين عيني أمه الصغيرتين وأنف أبيه الضخم ولكن بكامل هيئته لا مهذبا بعض التهذيب كما ورثته خديجة، إلى رأس كبير يبرز عن الجبهة...**".[7]

---

[1] **المصدر السابق**، ص 19

[2] **المصدر نفسه**، ص 10

[3] **المصدر نفسه**، ص 15

[4] **المصدر نفسه**، ص 21

[5] محمد زغلول سلام، **دراسات في القصة العربية الحديثة(أصلها- اتجاهاتها-أعلامها)**، منشأة المعارف بالاسكندرية،مصر، دون تاريخ، ص 272

[6] **بين القصرين**، ج 1، ص 33

[7] **المصدر السابق**، ص 55

أما عائشة الصورة المناقضة لخديجة ورثت ما لم ترثه خديجة فـ"**عينان زرقاوان أحسنت اختيارهما من الأب مع أنف الأم الصغير، إلى شعر ذهبي دللها به قانون الوراثة فخصها به وحدها من ميراث جدتها لأبيها**".[1]

وقد شابه ياسين والده من حيث هيئته وأناقته إضافة إلى أن جسمه يضاهي جسم والده ضخامة وبدانة.

ويتضح عامل الوراثة جليا بالنسبة للأحفاد الذين يمثلون الجيل الثالث للرواية والذين أخذوا بالوراثة صفات ظلت شاهدا يذكر بمن أخذوها عنه، فنعيمة صورة لأمها عائشة

> "**ورضوان جميل المحيا ذو العينين المكحولتين والبشرة الوردية الذي يعكس جماله ألوانا متنوعة تذكره [جده السيد] مرة بياسين ومرة بهنية أم ياسين وثالثة بصديقه الحبيب محمد عفت فهذا أحب الأحفاد إلى قلبه، وكريمة أخته مصغر شابة في الثامنة من عمرها سوف تنضج نضجا عجيبا كما تشهد عيناها السوداوان – عينا زنوبة أمها – اللتان يبسم لهما خاطره ابتسامة ندية بالحياء والذكريات. أما عبد المنعم وأحمد فحسبه أن يرى في وجهيهما قدرا لا يستهان به من أنفه العظيم كما يرى عيني خديجة الصغيرتين**".[2]

أما الميراث المعنوي أي ميراث الطباع والأخلاق فلنا نماذج كثيرة فالسيد أحمد عبد الجواد كان شديد التعلق بالنساء وهذه الصفة ورثها عن والده، إلا أن والده كان رجلا مزواجا أي أن حبه للنساء لم يتخذ المأخذ الذي سلكه السيد، "**فانزلق إلى زيجات متلاحقة بلا وعي بددت ثروته وجرت عليه المتاعب، ولم تبق له هو– عقبه الوحيد – إلا على شيء من المال لا يغني...**".[3]

كما ورث ياسين هذه الصفة عن والده أيضا فكان متماديا أكثر من والده الذي يقدر مكانة الزوجة رغم استهتاره، وقد ورث ياسين أيضا هذا النهم الجنسي الذي يعتريه من والدته هنية المعروفة بالإنحلال وورث أيضا حب الخمر عن والده، لكنه كان مبالغا في حبها كذلك، كما ورث كمال أيضا هاتين الصفتين (المرأة كجسد والسكر) فتغيرت حياته إلى الأسوأ إذ لم يعرف استقرارا في حياته التي ظلت حياة عزوبية، والحفيد عبد المنعم ورث حب المرأة فعاش مغامرات أشبه بالعبث الصبياني مقارنة بمن سبقوه ولعل وازعه الديني هو السبب في ترويض تلك الرغبة الجامعة التي تلاشت بعدما عرف الحياة الزوجية المستقرة.

وقد ورثت أمينة التدين عن أبيها، لكنها ورثت خديجة النشاط وحب العمل بصورة دائمة، فهي أشبههن بأمها في ذلك إلا أن فهمي كان الوحيد الذي ورث عن أمه الرزانة والهدوء والحياء.

أما عائشة فقد ورثت عن أبيها الصوت الجميل وحب الغناء، وكانت هي السبب في تلقين كمال –حين كان صغيرا– الغناء الذي كانت العائلة تعد صوته أحب الأصوات إليها بعد عائشة وإن كان صوت السيد الذي لا يعرفونه إلا وهو يزمجر أحسن الأصوات جميعا، وقد ورثت نعيمة الصوت الجميل عن عائشة وجدها كذلك.

---

[1] **المصدر السابق**، الصفحة ذاتها

[2] **السكرية**، ص 26

[3] **بين القصرين**، ج 1، ص 91

II-3-3- أنماط شخصيات الثلاثية:

لقد وضعت تيبولوجيات عديدة صنفها الدارسون لتحديد وضعية الشخصية داخل الرواية، وهي عبارة عن تحديدات تعتمد على الدقة وترتبط بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد،فتصنف الشخصيات حسب مقاييس وطرق مختلفة منها ما هو مصنف حسب أهميتها في العمل الروائي،ومنها ما هو مصنف حسب تعدد جوانبها أومدى ثرائها، ومنها ما هو مصنّف حسب نوعية الوظائف التي تؤديها في القصة.
ويمكننا أن نصنّف شخصيات الثلاثية من حيث أهمية أدوارها إلى:

أ- "**شخصيات محورية**" يمثلها السيد أحمد عبد الجواد وأمينة وشخصية كمال عبد الجواد خاصة في " قصر الشوق".
ب- و"**شخصيات رئيسية**" تمثلها شخصية ياسين وفهمي وعائشة وخديجة وعايدة ويمثلها حفدة السيد أحمد في السكرية :رضوان،ياسين وأحمد وعبد المنعم شوكت.
ج-و"**شخصيات ثانوية**" كشخصية أم حنفي والشيخ متولي عبد الصمد و خليل شوكت وإبراهيم شوكت، ونعيمة وزنوبة، وجليلة وزبيدة، ويدخل في هذه الفئة أصدقاء السيد وأصدقاء كمال.
د- و"**شخصيات هامشية**" كشخصية جميل الحمزاوي والأستاذ علي باشا عيسى ومستر فورستر وبدور وسوسن وعلوية.

كما يمكننا أن نقسم الشخصيات حسب ثرائها وتعدّد جوانبها إلى:

أ. الشخصيات الساكنة"P.Statiques" مقابل **الشخصيات الدينامية** "P .Dynamiques"

و**الشخصية الساكنة أوالثابتة:** هي التي تبقى ثابتة ولا يطرأ عليها تغيير ولا تتطور بتطور الأحداث كشخصية خديجة مثلا أو شخصية أم حنفي.

أمّا **الشخصية الدينامية أوالمتكاملة أوالحركية:** فهي التي تنمو مع تقدم الرواية وهي شخصيات قادرة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة، كشخصية فهمي الذي فاجأنا باستشهاده، وكشخصية السيد أحمد الذي فاجأنا مرات عديدة وكان أهمها إقدامه على الزواج من زنوبة العوادة.

ب. الشخصيات أحادية الجانب"P. Unidimensionnels" فهي الشخصيات التي تمتاز بجانب واحد طيلة الرواية كشخصية الشيخ متولي عبد الصمد الذي يمثل الجانب الديني عبر مسار الثلاثية.

وبالمقابل **الشخصيات المتعددة الجوانب**"P. Pluridimensionnels" وهي التي لها أكثر من جانب في الرواية،كشخصية السيد أحمد عبد الجواد الذي يمثل الأب الصارم الحازم والرجل المرح النديم مع الغواني وأصدقاء اللهو والسهر، وهو تاجر ناجح يمتاز بسمعته الطيبة، وهو أيضا من المتبرعين الكبار الذين يدعمون الثورة بسخاء وفوق كل هذا فهو رجل يحمل بذرة من الإيمان تدفعه لآداء الصلاة و طلب المغفرة من الله.

ونشير في هذه الثنائية أن الناقد الإنجليزي **فورستر** E.M. Forster قد حددها بالشخصيات المعقدة المتعددة الأبعاد "P.Multidimensionnel" مقابل الشخصية المسطحة "P. Plat" التي تكون في الغالب منمذجة "Typifié" ودون عمق سيكولوجي وقد جُعل مقياس الحكم على عمق شخصية ما أوعلى سطحيتها يكمن في الوضع الذي تتخذه تلك الشخصية تجاهنا فهي إما أن تفاجئنا بطريقة مقنعة وإما لا تفاجئنا مطلقا، وتكون عند ذلك شخصية سطحية, ويرى تودوروف أنه من الأفضل أن نحدد الشخصيات العميقة "épais" بكونها تتوفرعلى أوصاف متناقضة وفي هذه الحالة تصبح شبيهة بالشخصيات الديناميّة[1] وعلى هذا الأساس تصبح ثنائية الشخصيات المسطحة"P. Plats" مقابل الشخصيات المكثفة أوالكثيفة "P. épais" قريب من الثنائية الخاصة بالشخصية النامية والشخصية الساكنة، باعتبار" الشخصية المسطحة هي الشبيهة بمساحة محدودة من رسم مسطح لا تتغير في سماتها ولا في أفعالها، أما الشخصية الكثيفة فهي شبيهة بفضاءات الكرة، فهي التي تباغت القارئ أو تفاجئه بما لا يتماشى مع سماتها أو منزلتها"[2] ويدخل ضمن هذا النوع الأخير إلى جانب شخصية أحمد عبد الجواد كما سبق شخصية كمال الإبن المطيع الذي تحول من عاشق ولهان إلى رجل مولع بشرب الخمر والتردد على بيوت الدعارة، إلى جانب الإنقلاب الذي حدث له على المستوى الإيديولوجي والديني، كما تحولت عائشة بعد موت زوجها وأبنائها تحولا مفاجئا نقلها من حالة المرح والغناء والسعادة إلى حالة من الألم والحزن والضياع البادية على المستويين الباطني والظاهري، وكما فاجأتنا زبيدة "سلطانة العوالم" بالوجه المغاير وهو وجه العجوز الشمطاء المتسولة.

يعمل **نجيب محفوظ** دائما على تقديم شخصياته وفق عنصري التماثل والتناقض بين الشخصيات، مما يجعلنا نستنتج أن للمرأة أصنافا تختلف عن الأصناف المحددة للرجل، وإن كانت تلتقي في بعض الأحيان.

أ- أصناف المرأة في الثلاثية:

نستخلص أن المرأة في الثلاثية واحدة من ثلاث:

1. **المرأة التقليدية:**

هي صورة المرأة السائدة في القرون السابقة والتي تحمل همًا واحدا في حياتها هو خدمة من حولها : الزوج والأبناء دون أن تنشغل بالعالم الخارجي فهي لا تتعدى حدود بيتها المسطرة لها لأنها المرأة الضعيفة المطيعة والمسالمة ويبدو أن كل ما تقدمه يعدُ واجبا مألوفا لا يستدعي الشكر والتكريم، وتجسد أمينة هذه العقلية كما ورثتها عن أمها وكما ورّثتها لابنتيها عائشة وخديجة، وإن كانتا في ــ بين القصرين ــ تبدوان أقل إيجابية باعتبار أن الفتاة العزباء لا تحمل الهمّ الذي تحمله عند زواجها وإنجابها.

2. **المرأة المنحلة:**

وهي الصنف المنحط والمنبوذ في المجتمع لأنها تحمل وظيفة سلبية تعمل على تحطيم المجتمع، فهي لا تكاد تُرى إلا جسدا يباع و يُشترى وتفتقر هذه المرأة الدفء العائلي، فهي المسؤول والرعية مما يجعل من حريتها سلاحا سلبيا، وتمثل هذا النموذج زبيدة وجليلة وهنية، صادفتها الفرصة المواتية فصارت ربة بيت ناجحة.

---

[1] انظر حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص 215

[2] أنظر الصادق قسومة، طرائق تحليل القص، **مرجع سابق الذكر**،ص110 ، 111

3. **المرأة الفاعلة أو الواعية:**

تمتاز المرأة هنا بالإيجابية وذلك لانفتاحها على العالم وهي تحمل رصيدا من العلم والثقافة والمبادئ، فتصبح عنصرا فعالا في المجتمع ويمثل هذا النوع شخصية سوسن حماد الصحفية المثقفة الواعية، ولا يمكننا أن نطلق هذه الصفة الإيجابية على كل إمرأة مثقفة، فقد لا تترك الطبقية مجالا للسماح للمرأة الراقية أن تكون فعالة وتنزل من عليائها كما هو حال عايدة شداد وبعدها علوية صبري.

ب- أصناف الرجل في الثلاثية:

أمّا عن أنماط أو أصناف شخصيات الرجل في الثلاثية فيمكن إدراجها كما يلي:

1. **الرجل المتسلّط:**

ونعني به الزوج و الأب الذي يمتلك مطلق الحرية في التضييق على أهله، وهو رمز للطغيان والإستبداد فقد كان السيد أحمد أكثر من جسّد دور الأب الدكتاتوري المتعنت في الرواية العربية، فلا راد لكلمته ولا مجادل له، وإن كان هذا الديكتاتوري في حقيقة طبعه رجل الغريزة والحياة العارمة المولع بمجالس الأنس والسهر فكان بين أصدقائه ألطفهم حديثا وأنكتهم.

2. **الرجل المستهتر المنحل:**

وهو النمط من الرجال الذي لا هم لديهم سوى السكر والتمتع بالمرأة ويمثل ياسين أكثر الشخصيات إدمانا وحبا لتغيير النساء فهو عبد منغمس في اللذات مما جعله ينظر للحياة نظرة سخرية واستهتار، فظل عابثا يلهو دون القيام بواجبه في الحياة.

3. **الرجل المثقف:**

يندرج ضمن هذا الصنف نوعان؛ الرجل المثقف المنحل كشخصية كمال الذي يشبه أخاه ياسين إذ رغم تعلمه إلا أنه طرق باب العاهرات والخمر فأصبح العلم والإنحلال ميزتان أساسيتان في حياته رغم ما عُرف عنه من رومانسية وهذا ما جعله شخصا متزعزعا متشككا.

أمّا شخصية الرجل المثقف الواعي والإيجابي فيبدو بارزا في "السكرية" والمتمثل في الأحفاد أحمد وعبد المنعم ورضوان مع أن لكل واحد منهم اتجاهه الخاص فأحمد من أنصار الحزب اليساري الماركسي وعبد المنعم من أتباع حزب الإخوان المسلمين ورضوان الحماسي المتفتح المحتك بكبار شخصيات البلد مما جعله يتقلد منصب سكرتير الوزير رغم حداثة سنه، فرغم اختلافهم إلا أنهم يتفقون جميعا في الإيمان بالمبادئ والتشبث بها، وقد تُذكرنا حماستهم بحماسة الخال والعم فهمي عبد الجواد ذلك الوطني الذي انظم إلى حزب الوفد فكان في الحقيقة رمزا للشخصية المثالية.

4. **الرجل الديني:**

وهو الرجل القريب من الله على الدوام في الفكر و الذكر والعبادة، وهو يُذكر من حوله بالله ويمثل هذه الشخصية الشيخ متولي عبد الصمد الرجل الكثير التطواف والتجوال، والمحبوب من قبل الجميع والذي كثيرا ما كان يؤنب السيد على استهتاره، فالشيخ متولي رمز للبركة و لا توجد شخصية أخرى تطاوله في هذه الميزة وإن كانت الرواية قد عرفت رجال دين فهي شخصيات لا تبرز كثيرا كالشيخ علي المنوفي مثلا أو الشيخ عبد الرحمان الإمام الذي أصبحت أمينة تحضر دروسه في مسجد سيدنا الحسين. ويبدو أنّ هذا الصنف محتكر على العنصر الرجالي، اذ لم تُبرز الثلاثية سوى شخصية أمينة وأمّها المعروفة بالشيخة المباركة لورعها، فكانتا الوحيدتين اللتين تمتازان بقوّة الإيمان والقرب من الله وحسن العبادة.

III-علاقة المكان بالشخصية:

III-1 -التمركز المكاني للشخصيات:

لقد بيّنا في الفصل السّابق أنّ مفهوم الحدّ " Frontière " كما حدّده **لوتمان**، يفصل بين الثنائية الرئيسية لأمكنة الثلاثية أو التقاطب الأصلي (المغلق ــ المفتوح) بتفرّعاته الثانوية التي تفصل بينها حدود أيضا، فيتشكّل جدل الداخل والخارج الذي يشكّل بدوره "انقساما جدليّا، ولكن هندستها الواضحة تعمينا بمجرد أن نضعها في مستوى مجالات الإستعارة، لهذا الجدل حدّة جدل النعم واللا، التي تحسم كلّ شيء"[1]

وجدل النعم واللا يفصل بين نوعين من الأمكنة وهما: **الأماكن المباحة والمسموح اختراقها، والأماكن المحظورة** "Impénétrables "والتي" لا يمكن ولا يجوز اختراقها بغير قانون مكتوب أو تجاوز القيود التي تنظّم الوجود الإجتماعي"[2].

فالعالم المغلق الذي تعيشه بعض الشخصيات لا ينفتح إلاّ من خلال العتبات الفاصلة بينه وبين العالم الخارجي، والذي يمثّل في حقيقة الأمر حدّا تتلاشى خاصيته بمجرد انفتاحه أي بمجرد تجاوزه وتخطيه من طرف شخصية ما فــ: "البشر لا يرضون بالمحدودية، ولكنّهم دائموا البحث عن وسائل لتحطيم الحدود التي تمنعهم من ممارسة حرّيتهم"[3]، فيتحوّل إلى عتبة مفتوحة على الخارج، أمّا إذا بقي غير قابل للإختراق "Impénétrable " فتظلّ ميزة الحدّ هي الطاغية، ويعدّ الباب أهمّ أنواع الحدود وأخطرها، لأنه هو العتبة التي تفصل بين كلّ الأمكنة، أمّا العتبات الأخرى كالنافذة أوالمشربية أوالسطح أو القطار...مثلا، فهي تعدّ عتبات أقلّ حدّة لأنها تفرض دائما وجود أبواب ضمن المكان الذي تتواجد فيه، أو أبوابا بداخلها(كالسيارة

---

[1] غاستون باشلار، **مرجع سابق الذكر**، ص191

[2] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص37

[3] يوري لوتمان، **مرجع سابق الذكر**، ص62

أوالقطارمثلا)، ورأينا أنّ المشربية تسمح فقط بعبور النظرات منها لا الذات، وبذلك تسمح بالتطلّع على العالم الخارجي أوالاتصال به دون الإحتكاك أو الإندماج الفعلي والكلّي معه.

وعلى هذا الأساس تتنقل شخصيات الثلاثية وتحتكّ بعتباتها، فقد تتجاوزها، وقد لا تنجح في تخطيها، و لهذا تبقى هذه الحدود هي التي تقسّم هذه الأمكنة وتفصل فيما بينها، ومع كلّ انقسام تنشأ علاقة بين المكان والشخصية.

إنّ انتماء الشخصية للمكان يجعلها عنصرا فاعلا وفعّالا فيه يؤثّر ويتأثّر، والشخصية عند **نجيب محفوظ** تحديدا تمثل مدركا مكانيا وزمانيا متفاعلا مع كل ما يحيط به من شخصيات وأحداث وأمكنة، هذه الأمكنة التي تختلف قوة الإحتكاك بها من شخصية لأخرى،فالشخصية المحصورة في مكان واحد غير الشخصية التي تتناوب على مجموعة من الأمكنة، ولقد قارن كل من **أ.مول** و**إ.رومير** الحيّز الذي يحيط بالإنسان بالبصلة:" فالفرد يحتل قلب البصلة وتمثل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة، وتتسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطه، فكل فرد يحيط به عدد من القواقع تباعا، أقربها إليه جلده، الذي يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم، ثم تتتالى القواقع تباعا: أقربها إلى الجلد هي الثياب، ثم تليها الحركة، ثم الغرفة، ثم الشقة، ثم المبنى، ثم الحي، ثم المدينة، ثم المنطقة، ثم البلد، ثم العالم، والإنسان يعيش في تذبذب جدلي بين الرغبة في الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى في حركة طرد إلى الخارج، وبين رغبة في الانكماش والتقوقع في حركة جذب نحو الداخل"[1]

وانطلاقا من تصنيفنا للأمكنة في الفصل السابق سنرى بشكل موضح توزع معظم شخصيات الرواية عبر تلك الأمكنة من خلال جدولين توضيحيين يتمثّلان في:

أ. جدول توزّع الشخصيات عبر الأمكنة المغلقة
ب. جدول توزّع الشخصيات عبر الأمكنة المفتوحة

وسيعمل الجدولان على تحديد نوعية الشخصية المرتبطة بالمكان من جهة، ونسبة الأمكنة التي يقل أو يكثر عدد الشخصيات المترددة عليها.

وسنضع علامة (+) في كل خانة تمثل نقطة تواجد الشخصية بالمكان، أي النقطة التي تلتقي فيها الشخصية والمكان، مع تخصيص الخانة الأخيرة في الجدول الثاني لإحصاء عدد الأمكنة التي تتواجد فيها كلّ شخصية:

---

[1]- **المرجع السابق**، ص60

أ. **جدول توزع الشخصيات عبر الأمكنة المغلقة:**

أمكنة الثلاثية / أهم الشخصيات	البيـــوت الشعـــبيـــة								البيـــوت الراقـــيـــة				السجن
	البيوت المحافظة				البيوت المنحلة								
	آل جواد	الحاج رضوان	قصر الشوق	السكرية	أم أمينة	بيوت العوالم	العوامة	قصر آل شداد	محمد عفت	فور ستر	عبد الرحيم باشا		
السيد أحمد	+	+		+		+	+		+				
أمينة	+			+	+								
عائشة	+			+									
خديجة	+			+									
فهمي	+												
ياسين	+	+	+	+									
كمال	+	+		+		+		+					
زبيدة وجليلة						+	+						
زنوبة	+		+	+		+	+						
أصدقاء السيد						+	+	+					
أصدقاء كمال								+					
أصدقاء ياسين													
الشيخ متولي	+												
أم حنفي	+												
إبراهيم وخليل	+			+									
عبد المنعم	+			+									+
أحمد	+			+									+
رضوان	+		+										
نعيمة و كريمة	+		+	+									
عايدة								+					
سوسن				+									

ب.جدول توزع الشخصيات عبر الأمكنة المفتوحة:

أمكنة الثلاثية / أهم الشخصيات	المقهى	الحانة	السينما و المسرح	المساجد	المدارس	الجامعات	أماكن العمل			الأحياء الشعبية			الأحياء الراقية	الساحات والميادين	عدد الأمكنة المتردد عليها
							دكان السيد	المحلات	الإدارة	السكنية	التجارية	المشبوهة			
السيد أحمد	+			+			+			+	+				11
أمينة				+											04
عائشة				+											03
خديجة															02
فهمي	+			+		+								+	05
ياسين	+	+	+	+	+		+		+	+	+	+		+	15
كمال	+	+	+	+	+	+		+				+	+	+	15
زبيدة وجليلة							+				+				04
زنوبة										+	+			+	08
أصدقاء السيد	+						+								05
أصدقاء كمال	+	+	+			+		+					+		07
أصدقاء ياسين		+													01
الشيخ متولي				+			+			+	+			+	06
أم حنفي															01
إبراهيم وخليل															02
عبد المنعم	+		+	+		+									07
أحمد	+		+			+		+							07
رضوان						+									03
نعيمة وكريمة															03
عايدة													+	+	03
سوسن								+							02

نستنتج من خلال الجدولين أنه بالفعل حققت كل شخصية قوقعتها الخاصة, وإن تشابهت مع غيرها فهناك من الشخصيات التي تمتاز بوحدانية المكان كأم حنفي التي تظل حبيسة البيت لا تغادره، ومنها من تتمركز في مكانين أو ثلاث على الأكثر كما هو حال معظم الشخصيات الأنثوية، فخديجة شديدة الارتباط بالبيت ونعني به بيت بين القصرين وبيت السكرية كما هو حال عائشة إلا أنها ترتبط بمسجد الحسين الذي كانت أمينة تصطحبها إليه لتخفف عنها آلامها بعد نكبتها التي أقعدتها في بيت الوالد، وكذلك أمينة ترتبط ببيتها إذ لم نر لها سوى زيارة واحدة لبيت أمها، ثم أصبحت تزور بيت السكرية بعد زواج عائشة، إلى أن صارت تزور مسجد الحسين متى شاءت بعدما دفعت ثمنا باهضا نظير تلك الزيارة والمتمثل في موت فهمي. فلولا هذه الظروف لظلت هي الأخرى حبيسة مكان واحد وهو بيتها، وهذا تجسيد للمقولة التي ذكرها **نجيب محفوظ** والتي يؤمن بها كل الرجال:"**منذ القدم والبيوت للنساء والدنيا للرجال**"[1]
كما يعلّل ذلك كثيرون أيضا :

" **فيم تطمح أيّة امرأة وراء البيت الزوجي والإرتواء الجنسي؟؟..لا شيء! ..إنّهن حيوانات أليفة كالحيوانات الأليفة ينبغي أن يعاملن، أجل لا يجوز للحيوانات الأليفة أن تتطفّل على حياتنا الخاصة وإنّما عليها أن تنتظر في البيت...**"[2]

حيث يُحتفظ هذا المفهوم مع الجيل الجديد نعيمة وكريمة فهما حبيستا البيت، وحتى بالنسبة للمتعلمات كسوسن تحتفظن بالجانب التقليدي الذي تطبعن عليه، فرغم مزاحمتهن للرجال في العمل، فلا يسمحن بتوسيع الدائرة المكانية ــ القواقع المكانيةــ أكثر، حتى عايدة المتفتحة نجدها تتواجد بين البيت وأماكن التنزه فقط.

وبالمقابل نجد النساء الفاضحات يتمتعن بنوع من الحرية التي تسمح لهن بالخروج إلى الأسواق والأحياء ومع ذلك فهن لا يرتدن دور السينما أو الحانات مثلا لأن بيوتهن حانات مجهزة، أما زنوبة فانتمت إلى عالم العوالم ثم عالم البيوت المحافظة بعد زواجها وبالتالي تتواجد في عدد أكبر من الأمكنة مقارنة معهن.

وبالنسبة لعالم الرجال نجد عددا تصاعديا للأمكنة، واختلافا كبيرا، وأقل الشخصيات من حيث نسبة انتشارها رضوان يليه فهمي وسبب ذلك ابتعادهما عن الخمرالتي يترتب عنها دخول الحانات وبيوت الدعارة مثلا،إضافة أن كلا منهما له نشاطه الخاص الذي يفرض عليه نوعا من الجدية والمواظبة فرضوان سكرتير الوزير، وفهمي طالب مجدّ وثوري لم يعرف المقهى إلا من أجل الإلتقاء مع المجاهدين، في حين نجد أن أحمد وعبد المنعم لهما تقريبا نفس عدد الأمكنة كبيت الجد والمقهى والسينما والجامعة والسجن ومع ذلك يختلف أحمد في زيارته لبيت مستر فورستر، وعمله بالمجلة عن أخيه عبد المنعم الذي عرف هو الآخر المسجد وحلقاته حسب انتمائه الحزبي. أما بالنسبة لخليل وإبراهيم شوكت فطبيعة دورهما الثانوي يحتم عليهما تقليص عدد الأماكن.

وصولا إلى أكثر الشخصيات التي ورد تواجدها في اكبر عدد من أمكنة الثلاثية وهي شخصية السيد أحمد حيث يتواجد في أحد عشرة مكانا ويفوقه كل من كمال وياسين اللذان يصل عدد الأمكنة التي يحتكان بها خمسة عشر مكانا وهما في ذلك متساويان.

---

[1] **بين القصرين**، ج2، ص144

[2] **المصدر نفسه**، ص118-119

فالسيد كثير التنقل ما بين البيت والدكان والبيوت المنحلة والعوامة وبالتالي يستدعي هذا ظهوره في الأحياء السكنية والتجارية، ومع ذلك لا يتأخر في آداء فريضة الجمعة بالمسجد، وطبيعة شخصيته فرضت عليه أن يُسقط بعض الأمكنة من منظومته التنقلية كالحانات التي تعوّضها بيوت العاهرات المتسترة:

"ورغم أنّ السيد لم يكن ير في أيّة امرأة إلاّ جسدا، ولكنّه لم يحني هامته لهذا الجسد حتى يجده خليقا حقّا بأن يُرى ويُلمس ويُشمّ ويُذاق ويُسمع، شهوة نعم، ولكنّها ليست وحشيّة ولا عمياء، بل هذبتها صنعة، ووجّهها فنّ فاتخذ لها من الطرب والفكاهة والبشاشة جوّا وإطارا" (1)

لذلك لم يُقدم على بيوت الدعارة المجهولة كما هو حال ولديه ياسين وكمال، ولم تكن تستهويه أماكن اللهو العامة كالسينما والمسرح، لأنه يرى في ذلك انتقاصا لهيبته ورجولته بخلاف ياسين الذي ينتشر انتشارا واسعا، فنهمه الجنسي واضطرابه النفسي يدفعانه دائما للبحث عما أوعمن يملؤ فراغه ويزيل مللّه وإن كانت خادمة أو امرأة في سنّ أمّه كما حدث مع جارية زوجته نور، وأم حنفي، فهو دائم السعي في الأحياء والأسواق بحثا عن المرأة، وحتى جلوسه بالمقهى نقطة للترصد والتطلع إليها ــ كما فعل مع زنوبةــ وحتى الخمر جزء لا يتجزأ منه لذلك كانت الحانات ومن وراءها بيوت الدعارة بالأحياء المشبوهة برنامجه اليومي الذي لا تراجع فيه أملا في العثور على امرأة لا تشبه الأخريات، وقد زاد مللّه بصورة مجسّمة بعد زواجه من زينب، فقد أصبحت المرأة بالنسبة إليه كأنّها: "**الشكولاتة المزيّقة التي تُهدى في أوّل ابريل بقشرة من الحلو وحشو من الثوم**" (2)، ويُعد واجبه العملي الاضطراري الذي يقوم به كمعظم الشخصيات، أما الإرتباط بالبيت فهو ضرورة لا مناص منها، فالبيت هو المكان المركزي الرئيسي والقاسم المشترك بين كل الشخصيات مع اختلافها، باعتباره أصل الأمكنة الذي يكون الإنتقال منه وإليه، ولعل أشبه الشخصيات بياسين هو أخوه كمال لهذا شابهه أيضا في عدد الأمكنة ونوعيّتها التي يتردد عليها، والتي زاد من نسبة توسعها شخصيته المتزعزعة نظرا للتناقضات التي عرفها في حياته مما جعله يعيش عوالم مختلفة، فعالم العلم يتجسد في المدرسة والجامعة ومجلة الفكر التي ينشر فيها مقالاته، وعالم الحب المتمثل في قصر آل شداد والأحياء الراقية والأهرام، وعالم الانحلال الذي تمثله البيوت المنحلة كبيت جليلة وبيوت الدعارة بالأحياء المشبوهة والحانات، وبين كل هذه المتناقضات يسمح كمال لنفسه بقسط من الترويح كجلوسه بالمقهى، أو ذهابه للسينما، أما البيت فهو المأوى دائما.

بقي أن نشير إلى أصدقاء الشخصيات المتعددة الجوانب للثلاثية (السيد وياسين وكمال)، حيث نستنتج أن أصدقاء السيد يقصدون الأمكنة نفسها التي يقصدها السيد (كبيوت العوالم والعوامة) للّهو، فهم أصدقاء أوفياء يصطحبهم السيد أويصطحبونه، ما عدا جميل الحمزاوي ــالذي يعده السيد صديقا وفياــ يظل وجوده مرتبطا بالدكان كونه مستخدما فيه، أما الشيخ متولي فهو صديق العائلة ويلجأ للسيد متى شاء في البيت أوالدكان أوحتى في الشارع فهو شيخ يجد راحته من خلال التنقل والترحال.

أمّا أصدقاء ياسين فلا تواجد لهم إلاّ في مكان واحد وهو الحانة، وهذا راجع لطبيعة ياسين الذي يبحث عن متعه الخاصة، وصديقُه من صاحبه إلى حانة أوبيت من بيوت الدعارة أو جالسه في حضرة قارورة خمر، خلاف كمال الذي ساعدته ازدواجية شخصيته أن يُنشئ صداقات كثيرة، فله أصدقاء من الحي كفؤاد الحمزاوي، وأصدقاء الدراسة كحسين شداد وحسن

---

(1) **المصدر السابق**، ص109

(2) **المصدر نفسه**، ص 86

سليم وأصدقاء العمل والفكر كرياض قلدس مثلا، وأصدقاء اللّهو والعبث كإسماعيل لطيف، لذلك تعددت الأماكن التي تجمعهم أو تجمعه بهم، وهكذا تظل كل شخصية تعيش حالات من المد والجزر، أمكنة تشدها إليها وأخرى تلفظها.

ويدلّ هذا الشد والجذب الذي يحدث بين المكان والشخصية إلى وجود صنفين هامّين من الأمكنة وهما الأمكنة الجاذبة والأمكنة اللافظة.

III-2 -الأماكن اللافظة والجاذبة:

تظهر العلاقة واضحة بين الشخصية والمكان من خلال الأماكن اللافظة والجاذبة:" فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظها، فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها "الأنا" صورتها، فاختيارالمكان وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية: " قل لي أين تحيا أقل لك من أنت" [1]

فدنيا العوالم مثلا تعكس نوعيتهن وهي دنيا ــ أمكنة ــ مؤهلة لوظيفة مقصودة مسبقا، وهي غير الدنيا التي تعيشها أمينة مثلا، كما أن الأماكن التي تجذب الغواني أوتلفظهن غيرها التي تجذب أو تلفظ أمينة كذلك، " وبالرغم من أن تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات فإن هذه الأخيرة لا تخضع كُليا للمكان بل العكس هو الذي سيحصل إذ أن الأماكن في، هذه الحالة، هي التي سيوكّل إليها مساعدتنا على 'فهم' الشخصية"[2]، خاصة إذا ما اتضحت العلاقة بين المكان والشخصية من حيث تعايش هذه الأخيرة معه أو رفضه والبحث عن مكان آخر: " ومن ثم يمكن القول إن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أوتحتويه فإن الإنسان ــ طبقا لحاجاته ــ ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها. وقد تكون نفس الأماكن جاذبة أوطاردة، فقد تكون الأماكن الضيقة، المغلقة مرفوضة، لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة، وتكون صورة للرحم"[3]

وتتمثل أهم الأماكن الدافعة والجاذبة فيما يلي:

III-2-1-الأماكن الدافعة أو اللافظة:

تشكل هذه الأمكنة نوعا من الضغط الذي يجعل الشخصية تبدو مضطربة على غير عادتها، كالشعور بالقلق أو الخوف أو الحزن مما يجعلها تستثقل المكان وأحيانا تنفر منه، وتتمثل أهم الأماكن الدافعة أو اللافظة في:

---

[1] يوري لوتمان، **مرجع سابق الذكر**، ص63.

[2] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص30

[3] يوري لوتمان**مرجع سابق الذكر**، ص 63

III-2-1-1-بيت آل جواد:

يمثل سجنا نوعيا يسير كل من وما فيه وفق إرادة السيد الشبيهة بالسيطرة العسكرية التي لا مجال للخطأ أوالنسيان من قبل أفراد بيته، ويزيد من حدتها سياج آخر من العُرف والعادات والتقاليد، ويبدو الضغط المسلّط على الأم والأبناء في حضور الأب خاصة في المواقف الحرجة التي لا مهرب منها، وعلى وجه الخصوص في حجرة الطعام عند فطور الصباح حيث:

" كانت الجلسة على قصر مدتها شديدة الوطأة على نفوسهم بما يلتزمون فيها من أدب عسكري إلى ما يركبهم من رهبة تضاعف من حساسيتهم وتجعلهم عُرضة للهفوات يطول تفكيرهم في تحاميها، فضلا على أن الفطور نفسه يتم في جو يُفسد عليهم تذوقه واستلذاذه، و لم يكن غريبا أن يقطع السيد الفترة القصيرة التي تسبق مجيء الأم بصينية الطعام في تفحّص أبنائه بعين ناقدة حتى إذا عثر على خلل ولو تافه في هيئة أحدهم أو بقعة في ثوبه انهال عليه نهرا و تأنيبا" و ربما سأل كمال بغلظة:"غسلت يديك؟"، فإذا أجابه بالإيجاب قال له آمرا:"أرينهما !"، فيبسط الغلام كفيه وهو يزدرد ريقه فرقا، و بدلا من أن يشجعه على نظافته يقول له مهدّدا:" إذا نسيت مرّة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما"[1]

فعلى هذا النحو يعاني أهل البيت من هذا النظام، لذلك يلجأ معظمهم إلى البحث عن أماكن ــ وإن كانت تعدّ جزءا من البيت إلاّ أنّها بمأمن عن الرقابة والعقوبة المفروضة ــ يمارسون فيها حُرّياتهم ــ بما فيهم السيد الذي يلجأ إلى أماكن اللهو والسهر ليعيش شخصيته بكامل حقائقها ــ وهذا ما دفع أمينة لرؤية العالم الخارجي في زيارة لمسجد الحسين بصحبة كمال و كان ذلك أقصى ما تتمنّاه أو تحلم به.

III-2-1-2-دكان السيد أحمد:

يبدو أن دكان السيد حلقة متسلسلة من الرقابة والسيطرة باعتباره مكان عمل الوالد الذي يتفاداه الأبناء تفاديا لزمجرته، الأمر الذي جعل كمال في صباه ــ عند عودته من المدرسة ــ يؤثر لنفسه طريق قبو درب قرمز المظلم الذي تتخذه العفاريت مسرحا لألعابها الليلية عن المرور بدكان أبيه، ممّا يجعله يقرأ سورة" قل هو الله أحد" بصوت مرتفع "**لطرد من تحدثه نفسه بالظهور من العفاريت، فالعفاريت لا سبيل لها على من يدرع بآيات الله، أما أبوه فلن يدرأ غضبه عنه إذا ثار أن يتلو كتاب الله كله**"[2]

أمّا ياسين فيمر على الدكان وليس هذا جرأة منه و إنما ليس له بُد من ذلك:

"ولكن سرعان ما توارى عفريته واستحال ملاكا لطيفا حين اقترب الشاب من دكان أبيه، هناك أغضى طرفه واستقامت مشيته، وتحلى بأدب وحياء وحثّ خطاه لا يلوى على شيء، ولما مرّ بباب الدكان التفت إلى داخله فرأى خلقا كثيرين ولكنه التقى بعيني أبيه وهو جالس وراء مكتبه فانحنى في إجلال رافعا يده إلى رأسه في أدب"[3]

---

[1] **بين القصرين**، ج1، ص26

[2] **المصدر نفسه**، ص57

[3] **المصدر نفسه** ، ص 79

في الحقيقة أن هذا الدكان أيضا يفرض على السيد مقدارا من الأدب مع الزبائن أومع مساعده، أو مع زائره الدائم الشيخ متولي إذ كثيرا ما كان يستسلم لهؤلاء فيحمل نفسه على الصمت فلا يجد مجالا للمراجعة أو المفر كما يفعل مع آل بيته.

III-2-1-3- بيت قصر الشوق:

يمثل مكانا لافظا لياسين فهو المكان المنبوذ المليء بالذكريات المُرّة والقاسية فكان كلما دعت الضرورة للذهاب إليه لزيارة والدته يعاني آلاما ونفورا يودّ لو أن أمه ماتت، وقد صوّره **نجيب محفوظ** حينما:

> " **بلغت به قدماه طريق الجمالية انقبض صدره حتى شعر بأنه يختنق... وتراءت لعينيه عطفة قصر الشوق فخفق قلبه بقوة حتى كاد يصمّ أذنيه...وكان كلّما يصل إلى دكان الفاكهة الذي كان صاحبه على علاقة غير شرعية بوالدته يعضّ شفتيه ويغض طرفه في خزي هروبا من ماضي أمّه الملطّخ بالعار، فكانت كلّ جزئية من هذا الحيّ تطارده مطاردة عنيفة فيظلّ أمامها رغم رجولته المفعمة بالشباب والفكاهة والمرح، طفلا صغيرا مطأطئ الرأس يخجل من نفسه، من ماضيه و من حاضره الذي يكبّل أطرافه فلا المضي قدما بممكن، ولا العودة إلى الوراء بالأمر الذي يجدي**"[1]

III-2-1-4- بيت السكرية:

يبدو أن حظّ عائشة من الألم جعلها تنفر من كل مكان يقلّب عليها المواجع، وقد كانت السكرية المكان اللافظ الذي تنفر منه باستمرار، بعدما شهدت فيه حياة السعادة التي جمعتها بزوجها خليل الذي أنجبت منه أبناءً ولكن الموت أخذهم جميعا منها، فكانت نكبتها الأولى هي وفاة خليل وولديها فلم تر السكرية إلاّ يوم زواج ابنتها نعيمة مع عبد المنعم وكان ذلك بعد تسعة أعوام، فما إن وقفت أمام مدخل بيت السكرية حتى انهمرت الدموع من عينيها ألما وحزنا على فراق الأحبة، ويزداد هروبها من السكرية بعد نكبتها الثانية التي تمثّلت في وفاة ابنتها نعيمة التي تبقّت لها، وتوفيّت في السكرية أيضا نتيجة عسر في الولادة، فمُجرد التفكير في السكرية يجعل الذكريات ــ ذكريات الأموات الأعزاء ــ تطاردها لذلك كانت تمتنع عن زيارة أختها خديجة فرارا من السكرية فقد كانت تقول:"**لا أستطيع أن أرى السكرية، ولا معارف لي، لم يعد لي معارف، لا أطيق زيارة أحد...**"[2]

إن السبب الرئيسي دائما وراء نفور الشخصية من المكان هو حالتها الشعورية والنفسية التي تدفع الإنسان دفعا نحو المكان المعادي و هذا ينطبق مع معظم الأمكنة الدافعة في الثلاثية إذ ليس بالضرورة أن تكون الأماكن اللافظة دائما رمزا للفقر والحرمان من المظاهر المادية بالقدر الذي تكون فيه مفرغة ومفتقدة للظروف والأسباب التي تجعل النفس في راحة واستقرار.

---

[1] **المصدر السابق**، ص122

[2] **السكرية**، ص196

III-2-2 الأماكن الجاذبة أوالمستقطبة:

عادة ما تتميز هذه الأمكنة: "بوظائف وخصائص اجتماعية واقتصادية وسياسية ونفسية وأخلاقية وحضارية إيجابية تجعلها موطنا أليفا دافئا يشدّ الإنسان إليه ويشدّ الإنسان إلى نفسه" [1]

فقد تجتمع هذه الوظائف جميعها في مكان واحد، وقد ينفرد المكان ببعضها، وكما قد تكون أيضا ذات وظائف سلبية لكنها تجذب الشخصية نحوها وتتمثل أهم الأماكن الجاذبة فيما يلي:

III-2-2-1- بيت آل جواد:

يُعدّ هذا البيت من الأماكن اللافظة والجاذبة في الوقت نفسه، فرغم السيطرة المفروضة على أهل البيت إلاّ أنهم يجدون لأنفسهم أركانا أليفة يشعرون فيها بالسعادة،" فالبيت هو ركننا في العالم" [2] فيصبح بذلك كما يصفه **باشلار:**" يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية" [3] كما تمثلها المشربية التي تقف أمامها أمينة عند مغادرة السيد والأبناء فتمثل لها هذه الساعة أسعد أوقاتها، كما تمثل لعائشة منفذا للحلم والترقب يجعلها تشعر بالسعادة طيلة يومها، ولا ننسى مجلس القهوة بالصالة المخصصة له أين يجتمع الأبناء مع الأم "**و تلك ساعة محببة إلى النفوس يستأنسون فيها إلى رابطتهم العائلية، وينعمون بلذة السمر، وينضوون جميعا تحت جناح الأمومة في حبّ صاف ومودة شاملة**" [4]، كذلك المجلس المقتصر على النسوة والذي يُعتبر امتدادا لمجلس القهوة:"**والذي يجدن فيه على تفاهته متعة لا تدانيها متعة...**" [5]

كما تمثل حجرة الفرن مكانة خاصة في قلب أمينة تُشعرها بالسعادة كما يُشعرها سطحها البهيج الذي سعت جاهدة في إنشائه يوما بعد يوم فالسطح بكل ما يحويه من سقيفة البستان الجميل والدجاج والحمام...هو "**دنياها الجميلة المحبوبة، وملهاها الأثير**"[6]

كما يمثل لفهمي مكانا للتطلع إلى محبوبته مريم أين يشعر بسرور كبير يشده إليه شدّا حتى أنّ 'أم حنفي' كانت ترى أنه:" **ليس في البيت كله مكان أجمل من السطح**"[7]، ولا ننسى أيضا أنّ كمال هو الآخر رغم الضغط المحيط بالبيت، إلا أنّه كان يسمي البيت والمدرسة بـــ " السجنين اللذيذين "[8]

III-2-2-2-مسجد سيدنا الحسين:

للمساجد قداسة لا تضاهيها أمكنة أخرى، فمجرد قرب المسجد من البيت يبعث على الإطمئنان، كما يزود الشعور بالانتماء إلى الإسلام، فيقرب قلب المسلم من الله، إلاّ أن مسجد الحسين له دلالته الخاصة وتأثيره الخاص على كل من حوله، وسبب ذلك هو شخص الحسين سبط الرسول صلى الله عليه وسلم الذي يفترض أنه دفن بالمسجد وهو بالنسبة للمصريين سيد

---

[1] عثمان بدري، **مرجع سابق الذكر**، ص122

[2] غاستون باشلار، **مرجع سابق الذكر**، ص36

[3] **المرجع نفسه**، ص09

[4] **بين القصرين**، ج1 ،ص59

[5] **المصدر نفسه**، ص71

[6] **المصدر نفسه**، ص40

[7] **قصر الشوق**، ج1، ص31

[8] **بين القصرين**، ج2، ص145

الشهداء، بهذا يتضح ذلك السّر الذي يشد النفوس إليه شدا، فكانت مجرد رؤية مسجد الحسين أوالحسين ــ كما ينادونه ــ كفيلة بإزالة الهموم والبعث على الانشراح والتفاؤل فهو من أحب بيوت الله، وقد كان هذا سببا كافيا ودافعا قويا يجعل أمينة الحبيسة التي لا تبرح بيتها، تغامر وتخرج لرؤيته فهو ذلك النداء الأبدي الذي يجذب الروح إليه و يخاطب القلب لهذا كان السيد رغم دناءة أخلاقه يلبي نداء الجمعة بقلب منشرح تعاوده الطمأنينة برحمة الله وغفرانه للعبد الذي يتقرب إليه، فكان يرى نفسه الأوّاب الذي تسعه رحمة الله رغم ذنوبه ومعاصيه التي لا تعد ولا تحصى وكان يحث أبناءه على الصلاة ويصحبهم معه ــطوعا وكرهاــ لأداء الفريضة الجامعة:

> **"فكان فهمي يلبي دعوة الجمعة ببشاشة قلب أولع بتأدية الفرائض منذ الصغر مطيعا في ذلك ــ قبل إرادة أبيه ــ عاطفة دينية صادقــة...أمّا ياسين فكان يلبي دعوة أبيه لأنه لم يكن من تلبيتها بدّ، لعله لو ترك لشأنه ما فكر يوما في أن يدسّ جسمه الضخم في زحمة المصلين، لا عن تزعزع في العقيدة، ولكن استهانة وتكاسلا...فإن حان وقت الذهاب إلى الجامع ارتدى بذلته في شيء من التذمر، ثم يسير وراء أبيه كالأسير، ولكن كلّما اقترب من الجامع خطوة تخفّف من تذمره رويدا، حتى يدخل الجامع منشرح الصدر فيؤدي الصلاة ويدعو الله أن يغفر له ويعفو عن ذنوبه... أمّا كمال فنهض إلى تلبيتها في زهو وخيلاء وفرح، شعر شعورا غامضا بأنها اعتراف بشخصه وأنها تمنحه مساواة من نوع ما مع فهمي وياسين وأبيه نفسه، إلاّ أن شدة شعوره بالحسين ــ الذي يحبه أكثر من نفسه ــ وهو في مسجده كانت تحول بينه وبين التوجه الخالص لله كما ينبغي للمصلي...[1]**

هكذا إذا كان بيت الله يجلب إليه الصغير والكبير، الطائع والعاصي، فكلهم تنشرح صدورهم في هذا المكان الطاهر.

III-2-2-3- قصر آل شداد:

من دون شك أن هذا القصر هو المكان الذي ظلّ يستأثر اهتمام كمال عبد الجواد ليس لأنه المكان الذي تعيش فيه محبوبته عايدة وحسب و لكن لأنه أيضا جزء من العباسية هذا الحي الراقي الذي ينظر إليه كمال وغيره نظرة انبهار وإعجاب لما فيه من قيم التحضر والتفتّح توحي إلى الهوّة الكبيرة بينه وبين الأحياء القديمة:

> **"فثمة حياة أخرى تعارض حياة الحي العتيق معارضة الضد للضد، وثمة رفاق آخرون يخالفون فؤاد مخالفة النقيض للنقيض، إلى تلك الحياة وإلى أولائك الرفاق تهفو نفسه، إلى العباسية، إلى الطراز الطريف من الشباب، وقبل كلّ شيء إلى الأناقة الرفيعة والنغمة الباريسية والحلم البديع..." [2]**

---

[1] **بين القصرين**، ج2، ص199

[2] **قصر الشوق**، ج1، ص86

III-2-2-4-الأماكن المنحلة:

تتمثل في الحانات وبيوت العوالم وبيوت الدعارة، وهي أماكن ذات دلالة سلبية تجذب النفس إليها وتخاطب الشهوة، فكانت الحانة مكانا جاذبا لياسين خاصة حيث ظلّ ينتظم عليها كلّ ليلة، والخمر كما سبق وأشرنا المفتاح الذي يفتح أبواب العاهرات اللواتي تكثر أوكارهن وتختلف.

وقد كان السيد زبونا وصديقا وفيا لدى بيوت العوالم (بيت زبيدة وجليلة والعوامة) لميوله للدعابة والمرح، فالكأس والمرأة والرقص ثلاثي لابد من حضوره لتكتمل سعادته، ورأينا كيف تعتمد هذه البيوت على إظهارها بأحسن صورة وفق طابع جذاب يشدّ الضيوف إليه، أمّا ياسين وبعده كمال فلا يهمهما الرقص والغناء بل هما يسعيان وراء الأماكن التي يقضيان فيها نهمهما الجنسي، وإن كانت أماكن مشبوهة كبيوت الدعارة ــ بيت وردة مثلا ــ وقد أصبح كمال من رواد بيت جليلة في شبابه وفاء لذكرى أبيه وإكراما للمرأة التي صاحبها والده أعواما من عمره حتى بات يناديها "عمّتي" ويداوم على زيارتها فتكرمه كما ينبغي له أن يكرم.

وتعدّ المقهى أيضا مكانا جاذبا للعديد من الشخصيات للّهو أوالحديث كما كان يفعل كمال مع أصدقائه خاصة فؤاد الحمزاوي، أمّا ياسين فيقصدها إمّا لقربها من حانة أو كونها مكانا مناسبا لترصّد النسوة أو للصيد الرخيص، إذ كان ولعُه بالتهام النسوة أينما كُنّ داء لا شفاء منه، وكم كان يشعر عند نهاية كلّ طريق بما يشبه الدوار من كثرة تحريك عينيه من شدّة البحث والتنقيب.

III-2-2-5-قبو قرمز:

وقد تكون بعض الأمكنة رغم هامشيّتها وضيقها وانغلاقها وظلمتها مكانا جاذبا وضروريا لأنها تمثل الأمن والملجأ والحماية كما مثله قبو قرمز المظلم إذ كان أفضل مكان للاختباء والاحتماء من قنابل الغارات المدويّة، فكان المكان الذي لجأت إليه أسرة عبد الجواد بما فيها السيد رغم مرضه الشديد، إلى جانب خلق كثيرين اتخذوه مخبأ آمنا بقوا فيه حتّى انطلقت صفارة الأمان.

كما أن هذا القبو كان ملجأ لكمال حين كان صغيرا يؤثر اللجوء إليه والمرور منه-رغم ما يعرف عنه من العفاريت التي تملؤه- عوض المرور أمام دكان أبيه، وعند شبابه ظل هذا القبو ملجأ للعبث والدنس، حيث كان يذهب رفقة صديقه فؤاد الحمزاوي للقاء قمر ونرجس في ظلمة القبو.

III-3- التأثّر الحاصل بين الشخصية والمكان

III-3-1-تأثير الشخصية في المكان:

رأينا كيف تساعد الأمكنة في لفظ الشخصية أوجذبها إليها، وهذا ما يولّد ائتلافا بينهما أو نفورا من قبل الشخصية، فتبرز العلاقة بينهما من خلال احتكاك الشخصية بالمكان الذي يولّد تأثيرا وتأثّرا بينهما، فالشخصية كما تتأثر بالمكان بانجذابها نحوه أوهروبها منه، فهي تؤثر فيه أيضا، ليصبح التأثير متبادلا ويظهر هذا خاصّة مع الأماكن التي تقضي فيها معظم الأوقات كالمكان الذي تعيش فيه الشخصية فغالبا ما ننسى: "أنّ هناك تأثيرا متبادلا بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وأنّ الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها

الشخصية، وأنّ لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه" [1] ، فلا يخفى علينا حرص أمينة وتأثيرها الإيجابي الفعّال والمستمرّ في بيتها، فصورة البيت المنتظمة والنظيفة توحي إلى جدّيتها وحرصها، ولا ننس صورة السطح البديع الذي أنشأته أمينة وحسّنته يوما بعد يوم حتّى أصبح بستانا معروشا وجنّة غنّاء، كما يقول فهمي مثنيا على أمه: " **الفضل لنينة التي لا تترك شيئا في البيت إلاّ هندمته**" [2]،

كما يبدو تأثير أمينة على الفرن واضحا جدّا فـــ:

" هذا الوقود من فحم و حطب في الركن الأيمن يتوقف مصيره على كلمة منها، والكانون الذي يحتلّ الركن المقابل تحت رفوف الحلل والأطباق والصينية النحاسية ينام أو يزغرد بألسنة اللّهب بإشارة منها..." [3]

ويوم عجزت عن أداء وظيفتها ــ بسبب الكسر الذي سبّبه لها الحادث ــ كانت المراقبة على شؤون البيت من فراشها، فظلّت تراجع الفتاتين وتسألهما "**وتُلحّ في السّؤال:هل نفضت أعلى السّتائر؟...وخصائص الشبابيك؟...هل بخّرت الحمّام لأبيك؟... هل سقيت اللّبلاب والياسمين؟**" [4]

وقد حدث الأمر نفسه يوم عادت من بيت أمّها بالخرنفش إذ " **لم تنس الأمّ ــ التي استيقظت غرائزها رغم اللّقيا ــ أن تسأل الفتاتين عن شؤون البيت متدرّجة من حجرة الفرن حتّى اللبلاب و الياسمين، كما سألت كثيرا عن الأب...**" [5]، كما يدل جمال بيوت العوالم والطابع الجذاب الموسومة به على تأثير ساكناته على المكان، فهنّ يحرصن على إظهاره في منتهى الجمال والجاذبية ليحز رضا الأصحاب والأخلاّء وإلاّ سينفرون منه، فالشخصية هي المتحكمة في تعديل صورة المكان مثلما فعلت زبيدة حين وضعت ــ عمداــ كنبات نفيسة توحي بالخلاعة كما هو مطلوب، فأثناء تشكيل الروائي للفضاء المكاني عليه: "أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمّن أيّة مفارقة، وذلك لأنّه من اللازم أن يكون هناك تأثير مُتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أوالبيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحوّلات الداخلية التي تطرأ عليها" [6].

ويبدو تأثير السيد على دكانه من خلال نظامه وتنظيمه له، بداية بالبضائع المصفوفة وصولا إلى دفاتر حساباته المنضبطة، كما يداوم كمال على الاعتناء بمكتبته وجعل صفوف خزائنها الملأى بكتبه العديدة منظّمة.

ويبقى جانب آخر يبدو فيه تأثير الشخصية على المكان وهو في الحقيقة أثر أساسه التفاعل بين الشخصية والمكان، قد يكون إيجابيا كما قد يكون سلبيا يحدث في خيال الشخصية وقلبها لا في عقلها فترى المكان على غير ما هو عليه، كما حدث مع أمينة في بيت أمها إذ بمجرّد دخولها البيت رأته على حالته الحقيقية قديما وأثاثه باليا منجردا، ولكن ما إن أخذت تستمع لكلام أمها العذب التي أخذت تواسيها في محنتها ــ التي سبّبها لها غضب السيد ــ

---

[1] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص44

[2] **بين القصرين**، ج2، ص229

[3] **المصدر نفسه** ، ج1، ص21

[4] **المصدر نفسه**، ص209

[5] **المصدر نفسه**، ج2، ص10

[6] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص30

وتذكرها بأصلها الطيّب وذكرى الأب والجدّ الشيخين الورعين العزيزين إلى قلبها حتى انشرح صدرها و:

" لم تعُد أمينة ترى الحجرة ــ بعد هذا الخطاب ــ كما كانت تراها قبله، بعثت جدّة الشّباب في كلّ شيء، في الجدران والسّجادة والسرير، في أمها وفيها هي نفسها، ورد أبوها إلى الحياة واتّخذ مجلسه المعهود، وعادت تُصغي إلى مناغاة الحُبّ والتدليل وتحلم بقصص الأنبياء والمعجزات..." [1]

" ومن البيّن في وصف المكان على مثل هذا النّحو أنّ سمات المكان لم تعُد تُحدّد من الموصوف ذاته كما هو الشأن في منطق الإبصار...وإنّما هي تُحدّد من خلال ذات الشخصية ووفق أحاسيسها و رُؤاها، فيكون الحاصل من الوصف في الحقيقة فكرة عن الشخصية لا صورة للمكان ذاته، وهذا ممّا يفسّر تغيّر ملامح الموصوف الواحد تبعا لتغيّر باطن الشخصيـــة" [2]، فيكون وصف المكان مرتبطا بما يطرأ على الشخصية وما تلحظه من تغيّرات كتلك التي كانت تحدث لكمال عندما تحضر عايدة أمامه أوتستحضر صورتها فتُغيّر فيه وتُغيّر من السّمات الحقيقية للطبيعة كما هو في المقطع التالي:

" حسبك منظرها الذي يشعشع بالنور روحك، وأنغام نبراتها التي تُسكر بالتطريب جوارحك، من المعبودة ينبثق نور تتبدى فيه الكائنات خلقا جديدا، الياسمين واللّبلاب من بعد صمت يتناجيان، والمآذن والقباب تطير فوق بساط الشفق صوب السماء، معالم الحيّ العتيق تنطق عن حكمة الأجيال، أوركسترا الوجود تستأنف زفرات الصراصير، الحنان يفيض من الجحور، الأناقة تُزخرف الأزقة والدّروب، عصافير الغبطة تُزقزق فوق القبور، الجمادات تتيه في صمت التأمّلات، قوس قزح يتجلّى في الحصيرة التي تطرح عليها قدميك" [3]

وتجعل هذه العملية من هذه الأمكنة ما يسمّى بالمكان الذهني: "والمكان الذهني هو المكان الذي ترسم جمالياته بواسطة إشارات ذهنية، وليس بواسطة التصوير الحقيقي... وتوضع فيه ــ بواسطة الحلم ــ مظاهر غير حقيقية من الطبيعة"[4].

ويوم اصطحب ياسين زنوبة إلى حانة "توفبيان" غمرتهما السعادة فانعكس ذلك على الفضاء الذي يحيط بهما، فجعلا:

"الحياة تدبّ في الجمادات، الأصص تترنّح هامسة والأركان تتناجى، السماء ترنو إلى الأرض بأعين النجوم الناعسة وتتكلّم، وبينه وبين صاحبته رسائل متبادلة تُفصح عن المكنون في جوّ مشحون بالأضواء المنظورة وغير المنظورة يبهر الفؤاد ويزغلل العين، وفي الدنيا شيء يدغدغ البشر فلا يتركها حتى تغرق بالضحك..."[5]

ويشير هذا المقطع إلى نوع العلاقة التي تربط بين ياسين وزنوبة، " فالمسافة الحقيقية بين الناس لا تكمن في حجم المكان المادّي الفاصل بينهم، بل في نوع العلاقات والقيم ومدى تأليفها

---

[1] **بين القصرين**،ج1، ص228

[2] الصادق قسومة، **مرجع سابق الذكر**، ص198

[3] **قصر الشوق**، ج1، ص201

[4] شاكر النابلسي ، **مرجع سابق الذكر**، ص180

[5] **قصر الشوق**، ج2،ص47

لمعاني التّجانس والتّلاقي والتّوادد والإنصهار في الحاضر، إنّ المسافة الإجتماعيّة مسافة نفسيّة في أساسها " [1]

كما انعكست نفسية ياسين المُحبطة وإحساسه المختنق على غرفة أمه، فشعوره بالكره والحقد على ماضي أمه جعله يعكس على المكان الذي حوله والأشياء التي تملؤه صورا من نسج خياله، وهي صور سلبية توحي بما يختلج في نفسه من الذكريات المؤلمة، كصورة النارجيلة الموضوعة على الخوان في الغرفة، وقد تعرضت لهذه الجزئية عند تحليلنا لبيت قصر الشوق، حيث غيّر صورة المكان الحقيقية، أي صورة أمه الطّريحة على الفراش مرضا، بصورة ذلك الرجل الذي تخيله"**متربّعا على الكنبة القائمة بين الفراش والخوان وقد اندلق على النارجيلة يشهق ويزفر متلذذا وأمه تروّح على الجمرات...**" [2]

III-3-2- تأثير المكان على الشخصية:

أمّا عن تأثير المكان على الشخصية فيبدو أوضح من خلال ما يطرأ على الشخصية من تحوّلات إيجابية أوسلبية، ولا تبلغ كلّ الأمكنة درجة التأثير على الشخصية بحدّة، إلاّ إذا وجدت استعدادا من الشخصية على التغيّر وفق مجموعة من الظروف النفسية والاجتماعية، والأخلاقية والإيديولوجية المسهّلة لذلك.

وتمثلت الأماكن ذات الوظيفة السلبية في الحانات وبيوت الراقصات وبيوت الدعارة، وقد رأينا أنّ كلّ الشخصيات التي انخرطت في هذه الأمكنة كانت ذات استعداد مسبق وظروف مسهّلة ودافعة للإحتكاك بها، وخير مثال على هذا شخصية كمال الذي بمجرد أن بدأت التحولات تعتريه نفسيّا وإيديولوجيا قصد هذه الأماكن الواحد تلو الآخر حتّى أدمن عليها. وتؤثر هذه الأماكن سلبيا وعلى كلّ مستويات الشخصية: معنويّا(انحلال أخلاقي نتيجة السكر والخمول) وجسديّا (اضمحلال وأرق وتعب وأمراض كثيرة) وماديّا(تدهور حالة صاحبها الماديّة نظرا لما يبذل في سبيلها ــ هذه الأمكنة ــ من أموال)، فقد بدا جليّا ما خلّفته أماكن اللّهو والخمر في حياة السيد أحمد، حيث أثّرت الخمر على صحّته فسلبته الكثير من العافية وعجّلت بشيخوخته كما فعلت مع أصدقاء عمره، وظلّ في أيّامه الأخيرة يتحسر على ما بدر منه ويدعو الله أن يغفر له ذنوبه ومعاصيه، كذلك ياسين تأثّرت حالته الماديّة تأثّرا شديدا بسبب إدمانه على الحانات خاصّة وأنّه من ذوي الدّخل المحدود، كما بدأ يشعر بتلاشي قواه وانكسار شبابه ليذكر في نفسه دائما أين هو من أبيه الذي قاوم جسده أثر الخمر لسنين طويلة وتأخّر فعلها فيه مقارنة به.

أمّا عن الأماكن ذات التّأثير الإيجابي فتقتصر على المساجد وتحديدا على مسجد الحسين، الذي يتمتّع بمكانته الخاصة في القلوب كما أشرنا، فكان له تأثيره السّحري على المكروب والمهموم والمبتلى، وهو تأثير تزداد شدّته كلّما اقتُرب إليه، فكان هذا الأثر باديا على أمينة عندما زارته لأوّل مرّة:

" **فلمّا وطأت قدما المرأة أرض المسجد شعرت بأنّ بدنها يذوب رقة وعطفا وحنانا، وأنّها تستحيل روحا طائرا يرفرف بجناحيه في سماء يسطع بجنباتها عرف النّبوة**

---

[1] عبد الصّمد زايد، **المكان و دلالته في الرواية العربية**،ط1،تونس:دار محمد علي،2003، ص115

[2] **بين القصرين**، ج2، ص224

والوحي فاغرورقت عيناها بالدمع الذي أسعفها للترويح عن جيشان صدرها وحرارة حبّها وإيمانها واريحيّه امتنانها وفرحها" [1]

ولمّا تعوّدت أمينة على حلاوة المسجد، حين سُمح لها بالزيارة بعد فقدانها فهمي، أصبحت أعرفهم بتأثير المساجد و خاصّة مسجد الحسين، لذلك كانت ترى شفاء عائشة من مصائبها (خاصّة بعد وفاة والدها) هو زيارة الحسين فكانت تقول لها: " **طاوعيني وتعالي معي إلى الحسين، ضعي يدك على الضريح واتلي الفاتحة تتحوّل نارك إلى برد وسلام كنار سيّدنا إبراهيم...**" [2]

ويبدو أنّ تأثير الحسين لم يكن يقتصر على المكروبين أوالورعين فحسب بل يبدو أنّ مجرّد ذكره له تأثيره السّحري حتّى بالنسبة للعاهرة السكّيرة، ونعني بها جليلة التي كادت أن تفضح السيد أحمد أمام أهله يوم فرح عائشة حيث كانت هي من أحيت الحفل رفقة المطرب صابر، ولمّا لعبت الخمر برأسها رمته بوابل من الشتائم فاضحة إيّاه ممّا أدّى إلى انكشاف أمره أمام الكثيرين، ولم يستطع أن يوقفها إلاّ محمد عفت، حين استحلفها بالحسين قائلا:"**حلّفتك بالحسين إلاّ ما رجعت إلى مستمعاتك المنتظرات على نار...فطاوعته بعد ممانعة...**" [3] هكذا إذا استحضار الحسين يفوق فعل الخمر.

ومن الأماكن التي أثّرت بحدّة على الشخصية نذكر المعسكر الإنجليزي الذي عسكر أمام بيت آل جواد ببين القصرين كغيره من المعسكرات التي ملأت الأحياء، وكان:

" **يتكوّن من عدد من الخيام، وثلاث لوريات وشراذم متفرّقة من الجند، وفيما يلي الخيام أقيمت البنادق أربعا أربعا، كلّ مجموعة تتساند رؤوسهـــا وتفترق قواعدها على هيئة هرم، وقد وقف الحرّاس كالتماثيل أمام الخيام وتبعثر الآخرون وهم يتراطنون ويضحكون**" [4]

ومع الأيام أصبح كمال صديقا للجنود البريطانيين، يتردّد على معسكرهم ذهابا وإيابا فيتحادث معهم ببراءته الصبيانيّة المعهودة فتعلّق بهذا المعسكر تعلقا شديدا، ممّا جعله يُنشىء معسكرا شبيها بالمعسكر الحقيقي لكنّه من أدوات بسيطة كالأقلام والمناديل التي شكّلت له لعبة فريدة من نوعها كما هو واضح في المقطع التالي:

" **أثّر المعسكر وحياة المعسكر في نفسه أثرا عميقا بثّ في خياله وأحلامه يقظة شاملة، أثرا نُقش على صفحة قلبه...من ثمّ أنشأ عند صور السطح الملاصق لسطح بيت أم مريم معسكرا كامل العدّة والعدد، أقام خيامه بالمناديل والأقلام، وأسلحته بعيدان الخشب، ولورياته من القباقيب وجنوده من نوى التمر وعلى كتب المعسكر مثل المتظاهرين بالحصى، يبدأ التمثيل عادة بنشر النوى جماعات، بعضها في الخيام وعند مداخلها، وبعضها حول البنادق غير أربع بينها حصاة(تمثّله هو) ينتحون جانبا، يأخذ في محاكاة الغناء الإنجليزي ثمّ يجيء دور الحصاة لتغنّي " زروني كلّ سنة مرّة...**" [5]

---

[1] **المصدر السابق**،ج 1، ص 185

[2] **السكرية**، ص225

[3] **بين القصرين**، ج2،ص46

[4] **المصدر السابق**، ص153

[5] **المصدر نفسه**، ص227-228

وهذه الأغنية هي نفسها التي ارتمت إلى مسامع السيد حين همّ بالدخول إلى البيت لإبلاغهم مصرع فهمي، و هذه الحصاة المقاومة شبيهة أيضا بأخيه البطل فهمي وكأنّ دلالة الأغنية ترمز إلى زيارة القرافة التي دُفن بها الشهيد فهمي.

بقيت إشارة أخيرة وهامّة حول تأثير المكان على ظاهر الشخصية، حيث تفرض بعض الأمكنة مواصفات خاصّة بالألبسة تلتزم الشخصية باحترامها أو على الأقل تسعى لتكون في المستوى الشكلي المطلوب، فاللّباس من أهمّ السمات المميّزة لطبيعة المكان ودلالته، وهو يعكس الجانب الإجتماعي والوظيفي للمكان أيضا، فالمكان: "يؤثّر في البشر بنفس القدر الذي يؤثّرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طيّاته قيما تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الإجتماعي،...ويحمل مجموع سلوكنا قيمة معيّنة من خلال وظيفة الأماكن التي نمارس فيها هذا السّلوك: فالأماكن الدينية تفرض علينا ارتداء ملابس محتشمة والكلام بصوت خفيض، و كذا المكان الذي نعمل فيه له متطلّباته..."[1]

فقد رأينا كيف يتعامل المصلون مع مسجد الحسين الذي يفرض كغيره من المساجد إحتراما وإجلالا وخشوعا مجرّد الدخول إليه، ويفرض أيضا لباسا ساترا للبدن نظيفا يرمز إلى الشريعة الإسلامية ويكون أكثر إلزاما مع المرأة التي يستوجب ستر جميع بدنها، وقد صوّر **نجيب محفوظ** المصلين وقد: "**اتّصلت الأزياء في خطوط طويلة متوازية وحّدتها البدل والجبب والجلابيب**" [2]

كما تفرض الأحياء على اختلافها نموذجا معيّنا من اللّباس، فيمتاز الحيّ الشعبي بنوع من الحريّة والبساطة في الألبسة عكس الأحياء الراقية مثلا التي يلتزم سكّانها بالظهور في أحسن صورة تليق بمستواهم الإجتماعي، فكان السيد رغم أناقته ويسره يلتزم بارتداء القفطان والجبّة والطربوش ولم يرتد يوما بدلة إفرنجية، لأنّه ترعرع في وسط يعدّ هذا اللّباس جزءا من الرجولة يُربّى عليها منذ الصغر كما كان كمال صغيرا مثلما صوّره **نجيب محفوظ:** حين " **فكّ أزرار حذائه ذي الرقبة الطويلة وخلعه ووثب إلى الفراش في جلباب مقلّم وطاقية زرقاء منمنمة بخطوط حمراء**" [3]

فلم تخرج صورة كمال و هو في العبّاسية عن هذا الوصف:" **وقف كمال متأبّطا حقيبة صغيرة في بدلة رماديّة أنيقة وحذاء أسود لامع، وقد استقام طربوشه فوق رأسه الكبير**"[4]، وإن كان التعليم قد منح الأبناء حرّية ارتداء البدل فهي بدل مؤقتة لا يفارقها الطربوش وسُرعان ما يُعوضها الجلباب عند العودة إلى البيت أو في العطل عكس أبناء الأحياء الرّاقية فقد كان أصدقاء كمال الثلاثة حسين وحسن وإسماعيل:

> "**يرتدون قمصانا حريريّة وبنطلونات رماديّة، كمال وحده بدا في بدلة رصاصيّة خفيفة، إذ كان يعتبر رحلة العبّاسية ذات صفة رسميّة على خلاف حيّه الذي يجول فيه مُكتفيا بلبس الجاكتة فوق الجلباب**"[5]

وحتّى حلق شعر الرأس ووضع الطربوش عليه أمر ضروريّ في الحيّ الشعبي، وقد سأل حسين شدّاد كمال عن سبب لبسه الدّائم للطربوش، وعن عدم ترك شعره يطول، ولكن رأى كمال كما هو في الحقيقة أنّه:

---

[1] يوري لوتمان، **مرجع سابق الذكر**، ص63

[2] **بين القصرين**،ج2، ص201

[3] **المصدر نفسه**، ج1، ص146

[4] **المصدر نفسه**، ص211

[5] **قصر الشوق**، ج1، ص174

" هكذا رأس فؤاد جميل الحمزاوي و جميع الرفاق بالحيّ العتيق، ياسين لم يره يطلق شعره وشاربه حتّى توظّف، هل يتصوّر أن يلقى أباه كلّ صباح على مائدة الفطور بشعر مصفّف؟ "[1].

وعلى ذكر الطربوش، يثير إنتباهنا ياسين الذي يزحلق طربوشه حينما يسير في جولته المحبوبة في أحيائه المفضلة لمعاكسة النساء، لكن سرعان ما يعدله تماما ويجعله مستقيما كما ينبغي للابن الطائع المحترم عند مروره على دكان أبيه.

أمّا عن صورة لباس المرأة في الحيّ الشعبي فهي ملاءة اللّف وبرقع على الوجه، لا عهد لهما مع الأناقة الباريسيّة المجسّدة في عايدة حيث صوّرها **نجيب محفوظ** آية في الأناقة ومن جملة ما وُصفت أنّها كانت:

" تخطر بقوامها البديع في فستان سنجابي قصير على أحدث موضة، توارى أعلاه تحت دراعة من الحرير كحلية اللّون..."[2]، "وكانت ترتدي فستانا كمونيّا وسترة صوفيّة زرقاء ذات أزرار مذهّبة"[3]

في حين وصف فستان كريمة على أنّه:" **فستان أزرق بديع كشف عن أعلى النحر والذراعين**"[4]

وإن كان جيل كريمة قد عرف نوعا من التحضّر إلاّ أنّه يبقى تحضّرا ملتزما مقارنة بطراز عايدة، ولكن يبدو أنّ الجنس الذكري لهذا الجيل الثالث كان أكثر اهتماما بالموضة، فقد كان رضوان ياسين:" **أنيق الملبس إلى حدّ التبرّج**"[5] ويهتمّ بأدقّ التفاصيل كاهتمامه بربطة عنقه وتجاوب لونها مع لون قميصه وجوربه، فقد كان رضوان وصديقه حلمي: "**يُضرب بهما المثل في الأناقة و حسن الذّوق**" [6]

كما تتطلّب الأماكن الوظيفيّة الهامّة والمناصب الحسّاسة المظهر الخارجي الحسن الملائم لأداء تلك الوظائف بحكم أنّ أصحابها عادة ما يقابلون كبار رجال الدّولة، كرضوان الذي شغل منصب السكرتير الخاص للوزير، أو كفؤاد الحمزاوي الذي تحسّن مظهره الخارجي حينما تولّى منصب وكيل نيابة، فانتبه صديقه كمال إلى مظهره الجذّاب ممّا جعل:" **يتفحّصه بعناية فانتبه إلى بدلته الحريريّة البيضاء الأنيقة، والوردة الحمراء التي تزيّن عروتها، وإلى الشخصية القويّة التي أضفتها عليه الوظيفة**"[7]

هكذا يعمل المكان حينما يؤثر على الشخصية على خلق فضاء إجتماعي يمكن أن نقول عنه أنّه: " نسيج هائل، دقيق يجتمع في صلبه الفرد والجماعة، وأنماط اللّباس وملامح الوجه وطقوس السلوك وأنواع السلّع، هذه العناصر بكونها خيوطا من هذا النسيج المعقّد، فلها من دقة الموضع فيه وصلابة الوجود ووجوب التفاعل فيما بينها ما يسمو بها إلى مقام العلامة "[8]

---

(1) **المصدر السابق**، ص221

(2) **المصدر نفسه**، ص210

(3) **المصدر نفسه**، ص244

(4) **السكرية**، ص99

(5) **المصدر نفسه**، ص73

(6) **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

(7) **المصدر نفسه**، ص111

(8) عبد الصمد زايد، **مرجع سابق الذكر** ، ص109

المبحث الثاني: علاقة المكان بالزمن الروائي

I- مفهوم الزمن وعلاقته بالمكان

لقد عالجت الفلسفة موضوع الزمان من خلال المكان، منذ أن فصل أفلاطون عالم المثل عن المحسوسات بوصفه مفارقا، ويُعدّ القطع بين العالمين تأكيدا على زمن (دينامي) وآخر ميّت، وقد شدّد أرسطو على الزمان من خلال الحركة في المكان، بوصفها: جامعا بين الضدين بينما دفع السفسطائيّون الزمان موازيا للمكان عندما قالوا: الإنسان مقياس كلّ شيء وأكّد الفيتاغوريّون على تجريد الزمن من خلال تجريد الأعداد،..وبذلك يُعدّ الزمان والمكان كميين..،ومنذ ظهور الدّيانات السماويّة ارتبطت المحسوسات بما فوق الحسّ،لذا شكّل الزمان محورا متداخلا مع المعقولات، وأظهر الزمان تفاعلا بالمكان، وإنّ حركة الزمان بوصفها ديمومة من السيولة والتماسك ومن الشفافية والكثافة،إنّما تنصبّ وتتفاعل في المكان،وبهذا المعنى يمكن تحديد زمن الدراما بوصفه آنات تجمع السابق واللاحق من الأزمنة،تبرز كظاهرة من خلال المكان [1]

لم يبق الزمن في الرواية الحديثة مجرّد تزمين للأحداث وإنّما أصبح عنصرا أساسيّا يتشابك مع باقي عناصرها، لذلك فنحن عندما نتطرّق إلى دراسة المكان تتّضح لنا تلك الروابط التي تجمعه بالزمن، كما أنّ دراستنا للزمن في الحقيقة توضيح لجوانب عديدة للمكان الذي نعتبر دراسته الجانب الأساسي في البحث، لذلك فضّلنا أن لا نغوص في أغوار الزمن، وإنّما سنتطرّق إلى أهمّ جزئية فيه، هي تلك التي نراها ترتبط ارتباطا واضحا بالمكان، ونعني بذلك التركيز على حركتي المفارقة الزمنية ــالاسترجاع والاستباق ــ ويعود الفضل إلى مجهودات **جيرار جنيت** الذي استطاع أن يزيل الغموض عن الكثير من المسائل المتعلّقة بمقولة الزمن، حينما شكّل نظرية يعدّ بها السبّاق في الفصل بين العديد من المفاهيم التي كانت تُعدّ غامضة:" حيث درس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لتحديدات أساسية ثلاثة وهي: الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، والصلات بين المدّة المتغيرة لهذه الأحداث أوالمقاطع القصصية والمدّة الكاذبة، ويعني بها صلات السرعة، وصلات التواتر أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية" [2]

ونودّ أن نشير إلى الفرق بين زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص كما يلي:

1) **زمن القصة:**

هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنّه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي) إذ تناولت بين القصرين أحداثا ما بين سنتي 1917و1919، وتناولت قصر الشوق أحداثا ما بين 1924و1927، في حين تناولت السكرية أحداثا لسنوات أطول امتدّت من 1935 إلى غاية 1944.

---

(1) انظر منصور نعمان نجم الدليمي، **مرجع سابق الذكر**، ص48-50-51

(2) أنظر جيرار جنيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة،الطبعة الثانية 1997،ص 46- 4

2) **زمن الخطاب:**

وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).

3) **زمن النص:**

وهو الزمن الذي يتجسّد أوّلا من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسّد الزمنان: إنّه "زمن الكتابة" وهو ثانيا، زمن تلقّي النص من لدن القارئ، في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، وإن كانت تتمّ من خلالها أيضا (زمن القراءة)، إنّنا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجدنا أمام ما نسمّيه زمن النص، كما يتجسّد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي (الزمن الدلالي) [1]

ومن البديهي أن يخضع زمن القصة "Temps de récit" للتتابع أوالتسلسل المنطقي للأحداث لأنّه زمن الحكاية الطبيعي، أمّا زمن الخطاب "Temps du discours" فلا يتقيّد بالتتابع المنطقي نفسه للقصة، فهو زمن متغيّر، غير محدّد، يخضع لرؤية السارد الذي يتلاعب بجزئياته، فبإمكانه أن يقدّم الأحداث أو يؤخّرها، كما بإمكانه أن يحذف بعضها أو يزيد في بعضها الآخر، وهذا:" لاستحالة تتبع خيط زمني بسّطه القاصّ دون العودة إلى الماضي أوالإشارة إلى المستقبل"[2]، فتتّخذ الرواية مسارا زمنيا خاصا بها، محدثة ما يعرف بالمفارقة الزمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب أوالسرد. ولقد: "بيّن تودوروف أنّ زمن العالم المتخيّل (زمن القصة) مرتّب كرونولوجيّا، وأنّ زمن جمل النص لا يخضع لهذا الترتيب، لذلك فعمليّة القراءة تُعيد ترتيب الأشياء" [3]، فترتبط هذه العملية بزمن النص الذي يحوي زمن الكتابة وزمن القارئ، وقد وضّح **سعيد يقطين** أنّ:" العلاقة بين بعدي زمن النص (زمن الكتابة وزمن القراءة) علاقة "**بناء**" (Construction) ومن خلال عملية البناء هاته يتمّ "**إنتاج**"(Production)الدلالة "[4].

لهذا يضعنا زمن الخطاب أمام حركة مستمرة نحو الذهاب والإيّاب على محور السرد، و"هكذا فتارة نكون إزاء سرد استذكاري(Récit analeptique) يشكّل من مقاطع استرجاعيّة تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي (Récit Proléptique) يعرض لأحداث لم يطلها التحقق بعد أي مجرّد تطلّعات سابقة لأوانها" [5].

فيدلّ **جنيت** بمصطلح **استباق** على كلّ حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما، ويدلّ بمصطلح **استرجاع** على كلّ ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، و يحتفظ بمصطلح **المفارقة الزمنية** ــ الذي هو مصطلح عام ــ للدلالة على كلّ أشكال

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية2001، ص49

[2] سيزا قاسم، **مصدر سابق الذكر**، ص39

[3] سعيد يقطين، **مرجع سابق الذكر**، ص44

[4] **المرجع السابق**، ص49

[5] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص119

التنافر بين الترتيبين (الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية) [1]، ونؤكّد أنّه ليس بإمكاننا أن نتطرّق إلى دراسة الزمن من حيث أشكال الحركة السردية أي انتظام السرد وإيقاعه الزمني الذي يضمّ مع أنّها في الحقيقة دراسة غاية في المتعة لما يتيحه متن الرواية من نماذج يصلح تطبيق كلّ هذه التقنيات السردية عليها، وقد كانت **سيزا قاسم** السبّاقة في تطبيق المنهج البنوي على الثلاثية من خلال دراستها المقارنة، بما في ذلك تطبيق مفاهيم الزمن كحركتي المفارقة الزمنية ومظاهر تسريع السرد وتعطيله على الرواية بشكل منهجي متميّز، لذلك نرى أنّه لابدّ أن نتناول الجانب الذي يبدو لنا يمدّ بصلة وطيدة إلى المكان الروائي مادام موضوعنا الرئيسي الذي يستوجب علينا أن نجعل باقي المكونات الروائية الأخرى (العنوان والشخصية والزمن) في خدمته لإبراز كلّ الجوانب المساعدة على دراسة المكان في الثلاثية، لذلك سنعتمد على حركتي المفارقة الزمنية لاستنتاج العلاقة بين المكان والزمن، حيث يتولّد عن هاتين الحركتين فضاءان يعمل كلّ منهما زمنا ومكانا محددين وهما: "الفضاء المسترجع والفضاء المستبق"، في حين يظلّ الفضاء الحاضر هو نقطة الصفر التي يعود إليها كلا الفضاءين السابقين، إذ كلّما عاد السارد بالزمن إلى الوراء كلّما عادت معه أمكنة، وكلّما قفز نحو الأمام صحب الزمن المكان معه، في حين تمثّل لحظة الحاضر ثبات كلّ من الزمن والمكان في حقبتيهما الخاصة، فالعلاقة بينهما علاقة مصاحبة، لأنّ: " الزمان والمكان في الرواية يتبادلان توازن القوى،مظهري التسريع الزمني وهما الخلاصة "Sommaire" والحذف أوالقطع "L'ellipse" ومظهري تعطيل السرد وهي المشهد"La Scène" والوقفة الوصفية أوالإستراحة" La Pause"، كما يتبادلان المنافع...فالمكان (يزمُن) بالزمان والزمان (يمكُن) بالمكان، بمعنى أنّ الزمان فراغ دون مسكنه في المكان، حيث يظلّ تائها، إلى أن يجد مكانا يسكن فيه، وأنّ المكان فراغ، ولا تحولات، ولا تجليات له دون أن يتجدّل مع الزمان" [2].

وإن كان من العسير أن نعيّن و نحدّد كلّ المقاطع التي تمثّل استباقا واسترجاعا، فسنحاول تقديم صورة إجمالية موضّحة عن الفضاءين المتناظرين: الفضاء المسترجع والفضاء المستبق، إلى جانب فضاء ثالث يمثل فضاء يوميّا متكرّرا، كما هو آت:

I-1-<u>الفضاء المسترجع</u>:

" يشكّل كلّ استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها ــ التي ينضاف إليهاــ حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى" [3]، فــ" كلّ عودة للماضي تشكّل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية، أكثر من غيرها، إلى الإحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي، دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي"[4] إنّ العودة إلى أحداث ماضية سابقة للحظة القصّ الحالية يعني أنّها عودة قد تمتدّ إلى ما قبل بداية الرواية، أوعودة تمتدّ إلى ماض لاحق لبداية الرواية، تأخر تقديمه أوعودة تجمع بين النوعين، وعلى هذا الأساس ميّز **جيرار جنيت** بين: "الاسترجاع الخارجي،

---

[1] انظر جيرار جنيت، **مرجع سابق الذكر**، ص51

[2] انظر شاكر النابلسي، **مرجع سابق الذكر**، ص328

[3] جيرار جنيت، **مرجع سابق الذكر**، ص60

[4] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص121

والاسترجاع الداخلي والاسترجاعات المختلطة"[1] أوالاسترجاع المزجي كما تسمّيه **سيزا قاسم:** "إلاّ أنّ الاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثّل جزءا هامّا من النص الروائي وله تقنياته الخاصة ومؤشراته المميّزة ووظيفته التي تختلف من رواية إلى رواية"[2] وتمتاز الاسترجاعات بصيغتها الماضية لذلك:"غالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغة الماضية، لكونه يسرد أحداثا ماضية، على أنّ هذه الصيغ تتغيّر وفقا لطريقة السارد. فإذا كان حاضرا في الأحداث زادت الصيغ المضارعة الدالة على الحاضر والمستقبل على الصيغ الماضية. وإذا كان السارد مشاهدا وراصدا للأحداث دون أن يتدخّل في سياقها حينئذ تزيد الصيغ الماضية على المضارعة"[3]. وسنتناول الحديث عن الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي للرواية:

I-1-1-الاسترجاع الخارجي:

توجد في الرواية استرجاعات خارجية تعود إلى ما قبل الرواية أي إلى ما قبل سنة 1917 تاريخ بداية زمن القصة(رواية بين القصرين) في الثلاثية، فقد كان الاسترجاع الأول في افتتاحية الثلاثية حيث عاد بنا السارد إلى شباب أمينة حينما كانت حديثة العهد بالسيد أحمد وقبل أن تنجب الأبناء :

> **" كان ذلك قبل أن يأتي الأبناء إلى هذا الوجود، فلم يكن يحوي هذا البيت الكبير ــ بفنائه الترب وبئره العميقة وطابقيه وحجراته الواسعة العالية الأسقف ــ سواها، أكثر النهار والليل. وكانت حين زواجها فتاة صغيرة دون الرابعة عشرة من عمرها. فسرعان ما وجدت نفسها عقب وفاة حماتها وسيّدها الكبير ربّة للبيت الكبير، تعاونها على أمره امرأة عجوز تغادرها عند جثوم الليل لتنام في حجرة الفرن بالفناء تاركة إيّاها وحيدة في دنيا الليل الحافلة بالأرواح والأشباح، تغفو ساعة وتأرق أخرى حتى يعود الزوج العتيد من سهرة طويلة"** [4]

يعود بنا هذا المقطع الاسترجاعي إلى حوالي ربع قرن من الزمن(عندما كانت أمينة في الرابعة عشرة من عمرها وهي تتجاوز الآن، أي في لحظة القص الحالية الأربعين)، ويمثّل هذا الاسترجاع أوالاستذكار مقصدا حكائيا هامّا يتمثّل في:" ملء الفجوات التي يخلفها السرد بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة" [5] كشكل من أشكال التمهيد لشخصية أمينة التي تمثّل الدعامة الأساسية للبيت والدؤوبة على العمل دون انقطاع، ولقد وضّحت **سيزا قاسم** أنّ: "الكاتب يلجأ للإسترجاع الخارجي لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث. ويتركّز عامة في الرواية الواقعية في الافتتاحية أو عند ظهور شخصية جديدة للتعرّف على ماضيها وطبيعة

---

(1) انظر جيرار جنيت، **مرجع سابق الذكر**، ص60

(2) انظر سيزا قاسم ، **مرجع سابق الذكر**، ص 40

(3) مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص24

(4) **بين القصرين**، ج1، ص09.

(5) انظر حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر**، ص121

علاقاتها بالشخصيات الأخرى، والاسترجاع الخارجي عند **نجيب محفوظ** له نفس الوظيفة" [1]، إنّ الفضاء المسترجع الذي نتحدّث عنه هو الذي يستحضره الراوي، أو تستحضره إحدى الشخصيات عن طريق التذكّر، وذلك "بالاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع. وهو من التقنيات المستحدثة، في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكلّ شيء، وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم المنظور، فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيّا"[2].

لقد كانت أمينة تتذكّر أيّام طفولتها كلّما زارت بيت والدتها، ويرى **باشلار** أنّ: " كلّ أماكن لحظات عزلتنا الماضية والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظلّ راسخة في داخلنا، لأنّنا نرغب في أن تبقى كذلك، الإنسان يعلم غريزيّا أنّ المكان المرتبط بوحدته مكان خلاّق يحدث هذا حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أنّ المستقبل لن يعيدها إلينا..."[3] ولقد كان باب البيت القديم الذي يفتح على عطفة مسدودة تتفرع من شارع الخرنفش وتنتهي بزاوية أقيمت بها الصلاة عهدا طويلا ثمّ هجرت لأعوام وذلك لقدمها، إلاّ أنّ هذه الجزئية من المكان ظلّت حيّة في قلبها وكلّما تذكّرتها بعثت الزمن حيّا ينبض، فرغم قدم هذه الزاوية إلاّ أنّها:

> " **بقيت آثارها المتهدمة لتذكرها ــ كلّما زارت أمّهاــ بطفولتها حين كانت تنتظر ببابها أباها حتى يفرغ من صلاته و يعود إليها، و حين تمدّ رأسها داخلها في أويقات الصلاة لتلهو بمنظر الركّع السجود، أو حين تتفرّج على بعض أهل الطرق الذين كانوا يجتمعون فيما يليها من العطفة فيضيئون المصابيح و يفرشون الحصر وينشدون الأذكار**" [4].

فيعمل هذا السرد الاستذكاري أو الاسترجاع على إضاءة جوانب من حياة أمينة حتى يعي القارئ منشأها والبيئة التي ترعرعت فيها، حيث تعود صفات أمينة الحميدة من طاعة ومسالمة وتشبّث بالدّين والمساجد، إلى الطفولة التي تشبّعت فيها بالحنان والإيمان في ظلّ أمّ هي صورة طبق الأصل منها، وأب يُعدّ شيخا ورعا كما هو حال جدّها كذلك، فهذه الزاوية تُعدّ بمثابة المكان الذي:" يُعدّ كائنا سواء تمّ إدراكه بواسطة الحواس أم كان بالتصور الذهني، فإنّ ذلك يؤيّد وجوده، واتّصاله بالكينونة التي لا تخص إلاّ ما هو كائن الآن فقــط" [5] ، فعادة ما تكون بعض الأمكنة ملجأ حميما، تُحيي معها مشاعر قديمة مفقودة في حاضر الشخصية: " إذ أنّ الذات عندما تفقد التواصل مع ذاتها ومع الأنا الجماعية تستحضر الماضي الأليف وبخاصة مرحلة الطفولة لتكون تعويضا عن القيم المفقودة في الواقع المعاصر، بالتالي يشكل الماضي الأليف مرتكزا أساسيا في الرواية" [6] ويعود بنا استرجاع خارجي آخر من صنع أمينة يعود إلى سنوات طويلة حين:

---

[1] انظر سيزا قاسم، **مرجع سابق الذكر**، ص 40

[2] **المرجع السابق** ، ص 43

[3] غاستون باشلار، **مرجع سابق الذكر**، ص40

[4] **بين القصرين**، ج1، ص221

[5] منصور نجم الدليمي، **مرجع سابق الذكر**، ص18

[6] مراد عبد الرحمان مبروك، **مرجع سابق الذكر**، ص59

" تفرست في غبش من الماضي كاد يمحوه النسيان فوضحت ــ بعض الوضوح ــ من خليط الذكريات صورة أحيت في نفسها أصداء من عهد الرعب، وهي صبية تحجل خارج أبواب غلقت على أخوات مستلقيات على أسرّة المرض والموت، وهي وراء النافذة تنظر إلى سيل من النعوش لا ينقطع والناس تفرّ من طريقها، أو وهي تسمع إلى جماهير من الشعب التقت في ذعرها ويأسها برجل من رجال الدّين ــ كما كان يتّفق لأبيها..وراحت تجأر بالشكوى وترسل الدعوات إلى ربّ السماء، وعلى رغم استفحال الشّر وهلاك أخواتها جميعا فقد أفلتت من براثن الوباء سالمة آمنة" [1]

فيكشف هذا الاسترجاع عن قصة مختصرة و لكنّها شديدة الأهميّة، وفيها إيحاء إلى دلالة اسم أمينة الذي يدلّ على الأمانة و الأمن، فقد كانت وحيدة الأسرة التي أمنت وسلمت من الوباء الفتّاك، ولذلك لا نجد لأبنائها خالا أو خالة، و لم يملأ وحدتها إلاّ أبناؤها الذين كانوا أعزّ ما لديها، فكانت تغمرهم بعطفها جميعا حتى ياسين الذي يُعد ربيبا لها.

وتدفعنا الاسترجاعات السردية إلى التساؤل عن ما هي أهمّ الأزمنة والأمكنة المسترجعة بشدّة في الثلاثية؟

ممّا لا شكّ فيه أنّ الاستذكارات المتكرّرة التي يقوم بها ياسين ــ رغم أنفه ــ تجعل من الزمن والمكان المسترجعين أكثر الأزمنة والأمكنة استرجاعا، فالزمن هو زمن طفولته أمّا المكان فهو بلا ريب حي قصر الشوق وتحديدا دكان الفكهاني الذي يُعدّ عتبة حسّاسة كلّما وصل إليها(حقيقة أو تخيّلا)، يجد نفسه من خلالها يلج إلى ماض مؤلم يشبه دملا " **يودّ لو يتجاهله على حين لا تمسك يده عن جسّه من آن لآخر**" [2] فهذا الفكهاني هو المسبّب الأول والأخير لتعاسته بسبب علاقته غير الشرعية بأمّه، ومن العجيب أن تحتفظ ذاكرة ياسين بصورة ذلك الرجل رغم مرور سنين طويلة وقد:

"عرفه من النظرة الأولى، متى رآه آخر مرّة ؟ لا يستطيع أن يجزم، ولكن من المحقّق أنّه لم تقع عليه عيناه في مدى اثنتي عشرة سنة إلاّ مرّتين إحداهما التي زلزلته الآن، وقد تغيّر الرجل ما في ذلك من شكّ فقد أصبح شيخا هادئا وقورا...ألا سحق الله المصادفة العمياء التي ألقت به في سبيله" [3]

فكانت رؤيته منبّها أيقظ الماضي النائم في صدره:

" وعلى رغمه حملقت عيناه في الماضي البغيض، بقوّة الهياج المثار في رأسه وقلبه، فانشقّ الظلام عن أشباح شائهة طالما ناوشته كرموز للعذاب والكراهيّة، فميّز من بينها دكان فاكهة يقوم على رأس عطفة قصر الشوق، وطالعته صورة غامضة المعالم، هي صورته وهو صبيّ، فرآه وهو يحث خطواته المتقاربة إلى ذلك الدكان حيث استقبله ذلك الرجل ثمّ حمّله قرطاسا مليئا بالبرتقال والتفاح فتناوله مسرورا وعاد به إلى المرأة التي بعثته وانتظرت، إلى أمّه دون غيرها وا أسفاه !" [4]

---

[1] **بين القصرين**، ج1، ص228

[2] **المصدر نفسه**، ص86

[3] **المصدر نفسه**، ص84

[4] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

كان كلّما تذكّر الماضي يفزع فزعا يجعل منه لاشيء، وقد كان ياسين الشخصية اللّصيقة لقصر الشوق حتى أنّ وصف البيت كان بسبب تذكّره له ومن منظاره هو أيضا إذ ظلّت ذاكرته تحتفظ بالكثير من ذكريات البيت القديم بكلّ ما يحمل من مواسم وأجواء..

" كسطحه الذي يشرف على أسطح لا عداد لها ويرى مآذن وقبابا من نواحيه الأربع، ومشربيته التي تطلّ على الجمالية حيث تمرّ ليلة بعد أخرى مواكب الزفاف تضيئها الشموع ويكتنفها الفتوات فينجلي أكثرها عن معارك تشتجر فيها النبابيت وتسيل الدماء. في ذاك البيت أحبّ أمه حبّا لا مزيد عليه وفيه شاعت في قلبه الريبة الغامضة، وفيه رمى إلى صدره بالبذور الأولى لنفور غريب ــ نفور ابن من أمّه ــ التي قدّر لها أن تنمو وتستفحل حتى انقلبت مع الزمن كراهية كالداء العضال..." [1]

فكشف لنا **نجيب محفوظ** من خلال هذا الاستذكار أوالاسترجاع الخارجي عن حقيقة علاقة ياسين بأمّه، التي كنّا سنجهلها لولا هذه الاستذكارات ثمّ لولا هذه الذاكرة العجيبة التي يمتلكها ياسين، ذاكرة تحتفظ بصورة الرجل، وبأركان البيت وبتفاصيل الحي الذي ينفرد بمعارك الفتوات الدامية الغريبة عن حيّ بين القصرين، لما كان لنا أن نتعرّف على كلّ هذه الأحداث والمجريات.

فكما يقول **جورج بولي:** " بفضل الذاكرة، لا يضيع الزمن، وإذا احتفظنا بالزمن، فسنضمن حفاظا للفضاء، فإلى جانب الزمن الموجود (المسترجع) يوجد الفضاء المسترجع أيضا، أو بتعبير أدق، يوجد أخيرا فضاء مسترجع، فضاء يتواجد ويكتشف بفضل الحركة التي تستثيرها الذكرى" [2]، فالذكريات خزّان يحتفظ بالزمن والمكان معا، أي يحتفظ بالفضاء، فقط ما على الذاكرة إلاّ أن تنشط، وقد يكون المكان في حدّ ذاته مُنشّطا، يوقظ الذكريات، كما يفعل دكان الفكهاني:

"وإذا كان الماضي أحداثا وذكريات هي بطبعها عرضة للتخلخل أوالنسيان فهذا الدكان يقوم شاهدا مجسّما يكشف مخلخله ويفضح منسيّه، وكان كلّما تقدّم من المنعطف خطوة تقهقر عن الحاضر خطوات طاويا الزمن على رغم إرادته وكأنّه يرى في الدكان "غلاما" يرفع رأسه إلى صاحبها ويقول: " نينة تطلب منك أن تحضر الليلة"، أوكأنّه يراه وهو عائد بقرطاس الفاكهة ضاحك الأسارير، أو وهو يلفت نظير أمّه في الطريق إلى الرجل فتجذبه من ذراعه بعيدا أن يلفت إليهما الأنظار، أو وهو ينشج باكيا أمام منظر الإفتراس الوحشي الذي يخلقه خلقا جديدا" [3]

فهروب ياسين من الحارة كلّها، هو في أصله هروب من الدكان الكائن برأس العطفة، وقد ورد ذكره مرّات عديدة حتى بات يشكّل عتبة ملفتة للإنتباه، بهذا يكون هذا المكان أكثر الأمكنة استرجاعا ومن المؤكّد أنّ الزمن يعود إلى أكثر من اثني عشرة عام، ولم يهدأ هذا الاستذكار إلاّ بعد وفاة الفكهاني الذي عدّ ياسين موته مفاجأة سارّة قائلا في نفسه:" **في قصر الشوق صادفتك أول مفاجأة سعيدة في هذا الجوّ العاصف !! هو موت الفكهاني وحلول ساعاتي محلّه، إلى القبر...!!**" [4]، فلا شيء يمكنه أن يزيل شبح الفكهاني إلاّ الموت، و مع موته محو للمكان الأزمة(الدكان) الذي تحوّل إلى محلّ للساعات بدل الفاكهة المرّة التي طالما حمّله منها لأمّه عربونا للمحبّة.

---

[1] **المصدر السابق**، ص85

[2] Georges Poulet**, l'espace proustien**, P76

[3] **بين القصرين**، ج1، ص123

[4] **قصر الشوق**، ج1، ص146

وقد يكون سبب الاسترجاع موقفا أوحدثا عارضا يدعو مباشرة إلى إعادة ما مضى بكلّ ما يحمل من أحاسيس، وتتفاوت طبيعة الحدث من حيث بساطته وسذاجته أومن حيث خطورته وتعقيده، فقد حدث لكمال يوم ولادة نعيمة أن تذكّر أنّه:

" شهد مرّة ولادة قطة وهو دون السادسة إذ استرعت انتباهه بموائها الحاد فهرع إليها تحت عرش اللبلاب فوق السطح فوجدها تتلوّى ألما وقد جحظت عيناها، ثمّ رأى جسمها يتصدّع عن فلذة ملتهبة فتراجع متقززا وهو يصرخ بأعلى صوته. طافت هذه الذكرى بمخيّلته وألحّت عليه حتى عاوده تقززالقديم وانتشرت حوله مضجرة مقلقة كالضباب..." [1]

كما حدث أيضا في رجولته أن أعاده ذكر اسم عايدة ــ على لسان صديقه إسماعيل ــ إلى الوراء أعواما، فغطت غرابة موقع الاسم على كافة الإنفعالات التي كان حريا بأن يثيرها:

" كلّ شيء كان متوقعا إلاّ هذا، ومضت لحظات وكأنّ الاسم ليس له معنى، من عايدة؟ أيّ عايدة؟ يا للتاريخ ! كم عاما مضى دون أن يطرق هذا الاسم مسامعه منذ 1926، أو1927؟، ستة عشر عاما أو عمر شباب يافع بالكمال لعله أحبّ و مني بالإخفاق! لقد طعن في السنّ حقّا، عايدة؟! ترى ماذا أصابه بهذه الذكرى؟ لا شيء! ليس إلاّ اهتماما عاطفيّا مشوبا بشيء من الانفعال كمن تمسّ يده موضع عملية جراحية ملتئم من قديم فيذكر ما اكتنفها من ظرف خطير مضى وانقضى..." [2]

I-1-2-<u>الاسترجاع الداخلي :</u>

ومن الاسترجاعات الداخلية (أي تلك التي تعود إلى زمن القصة) نقدّم نموذجا، مثّل فيه كمال السارد المسترجع، و كانت نقطة الحاضر هي عام 1935 (ثماني سنوات مرّت على موت سعد وخمسة عشر عاما على الثورة، وموت فهمي) حيث شارك كمال في الاحتفال بالعيد الوطني (عيد 13 نوفمبر)، فكان مروره على أمكنة تنبيها لذاكرته بذكريات طبعت في قلبه:

" ومرّ في طريقه ببيت الأمّة وكان كلّما مرّ به يعلق به بصره وردد عينيه بين الشرفة التاريخية والفناء الذي شهد أجلّ الذكريات الوطنية، أجل لهذا البيت مثل السحر في نفسه، فهاهنا كان يقف سعد، وهاهنا كان يقف فهمي وأقرانه، وفي هذا الطريق الذي يسير فيه الآن كان ينطلق الرصاص ليستقرّ في صدور الشهداء" [3].

فيعدّ هذا المكان شاهدا على أهمّ الأحداث، ولكن يومها حدث أمر غريب شبيه بما حدث يوم مظاهرة 1919، وكأنّ التاريخ يُعيد نفسه، حيث انطلق الرصاص دون سابق إنذار أوتحذير وكثير من الكونستبلات الإنجليز فوق الجياد ينهبون الأرض فاختلطت أصوات الغضب والصراخ واشتدّ انطلاق الرصاص ممّا جعل كمال يتلفت يمنة ويسرة بحثا عن عبد المنعم وأحمد ورضوان ليطمئنّ عليهم:

---

[1] **بين القصرين**، ج1، ص269

[2] **السكرية**، ص277

[3] **المصدر السابق**، ص44

" فرأى قهوة غير بعيد على الناصية فاتجه إليها ــ وقد أغلق بابها نصف إغلاق وما إن مرق منها حتى تذكّر دكان البسبوسة بالحسين حيث سمع طلقات الرصاص لأول مرّة، وشاع الاضطراب في كلّ مكان..." [1].

يشير هذا الاسترجاع الداخلي إلى ما حدث في مظاهرات 1919 والتي تناولتها بين القصرين، فسقط عدد من الضحايا أغلبيتهم من الطلبة أيضا، كما تذكّر المقهى التي اختبأ فيها كمال، بدكان البسبوسة الذي هرع إليه حينما شهد مظاهرة عنيفة(وهي إحدى المظاهرات التي سبقت المظاهرة التي استشهد فيها فهمي) وهو تلميذ بمدرسة خليل آغا، حيث هتفت جماعات المتظاهرين من الطلبة والأزهريين بضرورة الإضراب وخروج الجميع من المدرسة، وما هي إلاّ لحظات حتى وجد نفسه في دوّامة من الصخب وزحمة من البشر كاد يختنق بينهم فما كان منه إلاّ أن يصرخ:

" وما يدري إلاّ ويد تقبض على ذراعه وتجذبه بقوّة وهي تشقّ بين الناس طريقا حتى ألصقته بجدارعلى الطوار، فراح يلهث ويتلمس فيما حوله منجى حتى عثر على دكان حمدان بائع البسبوسة وقد أنزل بابها الحديدي إلى ما فوق العتبة بقليل، فهرع إليه ودخل زحفا على ركبتيه، ولمّا قام في الداخل رأى عمّ حمدان الذي كان يعرفه حقّ المعرفة وامرأتين وبعض صغار التلاميذ..." [2]

فالمظاهرة والمقهى أيقظتا زمن المظاهرات ودكان البسبوسة في ذاكرة كمال عبد الجواد، الذاكرة التي تحفظ الزمن بكلّ متجلياته المكانية وفيما يتعلّق بشخصية كمال تظلّ أكثر شخصية تقوم بالاسترجاع المختلط بأحلام اليقظة وهي أحلام تمتدّ بدرجات متفاوتة من حيث سعة الاسترجاع على مدى رواية قصر الشوق، ومن جملة التداعيات التي كان يقوم بها والمتعلقة بمحبوبته عايدة، ما يوضحه النموذجين التاليين:

" آمنت بأنّ ما مضى من حياتي كان تمهيدا لبشارة الحبّ، لم أمت صغيرا ولم ألحق بمدرسة غير فؤاد الأول ولم أصادق أول ما صادقت من تلاميذها حسين... ولم...ولم...كلّ أولئك كي أدعى يوما إلى قصرآل شداد، يا للذكرى !يكاد القلب من وقعها يقتلع، كنت وحسين وإسماعيل وحسن منهمكين في شتى الأحاديث حين ورد مسامعنا صوت رخيم محيّيا، التفت وأنا من الذهول في غاية...من تكون القادمة ؟..."[3]

إلاّ أنّ هذا المقطع يملؤه التحسّر والأسف لما يستحضر من ذكريات حدثت في قصر آل شداد:

" هنا بدت أوّل مرة باعثة شعاع الحبّ، وهنا صدح الصوت الملائكي بـــ " كمال" وهنا دار حوار العذاب حول الرأس والأنف، وهنا عالن المعبود بخصام التجني، وفي تضاعيف هذا الجوّ ترقد ذكريات عواطف ومشاعر وانفعالات لو مستها يد العبث يوما لأحيت الصحراء ونضرت وجهها، اِملأ من هذا كلّه عينيك وأزخّه فإنّ حوادث كثيرة تبدو وكأنّها لم تقع لو لم يقيّدها يوم وشهر وعام، إنّما نستدعي الشمس والقمر على

---

[1] **المصدر السابق**، ص45

[2] **ين القصرين**، ج2، ص149

[3] **قصر الشوق**، ج1، ص24

خط الزمان المستقيم لندوره لتعود إلينا الذكريات الضائعة، ولكن لاشيء يعود أبدا، فذب في الدموع أو تسل بالابتسام" [1]

على هذا النحو تمضي كلّ الاسترجاعات التي تمثّل أحلام يقظة يعيشها كمال كلّما اختلى إلى نفسه، حتى تكاد صورة عايدة لا تفارقه مطلقا، فتارة يتذكّر بداية ظهورها في حياته كما هو في المقطع السابق، وتارة يرى في أحلامه مالا يسعفه أن يراه في واقعه، كأنّه جزء من الذكرى.

وقد رأينا مع السيد أحمد نوعا خاصا من الاسترجاعات اليومية الحديثة التي تحتفظ بها ذاكرته بكلّ حدّة، وتعيدها بعد سويعات قليلة من حدوثها، ونعني بهذا أنّ السيد بعد عودته من سهراته الليلية إلى بيته عند منتصف الليل يبقى في تواصل مع كلّ ما حدث في تلك الليلة من مزاح ورقص وغناء فتعيده عليه ذاكرته فيعيشه مرّة أخرى بينه وبين نفسه دون أن تشعر بذلك أمينة التي تجلس على الشلتة وتنزع حذاءه وجوربيه:

" **فكان أحرص ما يكون على وقاره وحزمه، وما يصدر عليه من لطف فخلسة يصدر، وربّما جرت على شفتيه ابتسامة عريضة ــ في جلسته هذه ــ لذكرى طافت به من ذكريات سهرته السعيدة فسرعان ما ينتبه إلى نفسه، ويطبق شفتيه، ويسترق إلى زوجه نظرة فيجدها كعادتها بين يديه خافضة العينين، فيطمئنّ ويعود إلى ذكرياته، والحقّ أنّ سهرته لم تكن تنتهي بعودته إلى بيته، ولكنّها تواصل حياتها في ذكرياته، وفي قلبه الذي يجذبها إليه بقوّة نهم إلى مسرّات الحياة لا يروى، وكأنّه لا يزال يرى مجلس الأنس تزيّنه النخبة المختارة من أصدقائه وأصفيائه، ويتوسّطه بدر من البدور التي تطلع في سماء حياته حينا من بعد حين، وما برحت تطن في أذنيه الدعابات واللطائف والنكات التي تجود قريحته بدورها إذا هزّه السكر والطرب...**" [2]

إنّ ذاكرة الإنسان عرضة للنسيان وعرضة للضعف كذلك، فإذا كان:"السبيل الوحيد لدى الإنسان لمقاومة الزمن هو ملكه الذاكرة، أي القدرة على استرجاع الزمن المنصرم في الذهن ما دمنا لا نقدر على استرجاعه أو إيقافه في العيان الواقع، إلاّ أنّ الذاكرة أيضا سلاح ذو حدّين فهي تنسى مثلما تتذكر..." [3]، فقد يحاول الإنسان تذكّر تفاصيل أشياء، فيستحضرها محرّفة أومغايرة لما هي عليه في الواقع:"**فلشدّ ما تتغيّر المناظر في أثناء حفظها بالذاكرة**" [4]، ولا يكشف هذا النقص إلاّ العودة إلى الواقع مثلما حدث لياسين عندما ذهب إلى بيت قصر الشوق بعد أعوام:

"**وبالرغم من قلقه وجد نفسه يتفحّصه باهتمام مطابقا بينه وبين صورته المحفوظة في خياله فألفاه أضيق قليلا ممّا في ذاكرته وقد تآكلت بعض جوانبه وتهدّمت أجزاء صغيرة من أطراف درجاته المطلّة على بئر السلم، وسرعان ما حجبت الذكريات الحاضر كلّه**" [5]

---

[1] **قصر الشوق**، ج2، ص139– 140

[2] **بين القصرين**، ج1، ص16

[3] انظر رشيد العناني، **مرجع سابق الذكر**، ص157

[4] **السكرية**، ص278

[5] **بين القصرين**، ج1، ص124

كما يمكن للذاكرة أن تحتفظ بأشياء دون غيرها فهذا ياسين: "**لا يذكر من الأثاث القديم إلاّ مرآة طويلة ثبّتت في حوض مذهّب**" [1]، أو أن تُصاب الذاكرة بعجز يحول بينها وبين إعادة الماضي وإعادة الأشياء والأسماء، لأنّها لا تحفظه (الماضي) ولا تحتفظ بأشيائه، فيوم اختبأ كمال بالمقهى (يوم المظاهرة):" **وجد نفسه يحاول أن يتذكّر اسم صاحب دكان البسبوسة التي اختبأ بها قديما ولكنّ الذاكرة لم تسعفه !**" [2] رغم أنّ دكان حمدان بائع البسبوسة من أحبّ الأماكن إلى قلبه وأكثر مكان يشير فيه بفرحة لا حدّ لها بسبب قطعة البسبوسة الحلوة التي يشتريها كلّ يوم من الدكان ويأكلها في سعادة عارمة.

كما يبيّن النموذج التالي عجز السيد أحمد عن تذكّر شتاء عام شديد البرد لا ينسى، لكنّه عجز عن تذكّر زمانه لتقدّم سنّه.

> " **ما أقسى البرد، هذا الشتاء يذكّر بشتاء قديم ظلّ الناس يؤرّخون به جيلا، شتاء أيّ عام يا تُرى ؟ربّاه أين الذاكرة التي تعي ذلك أين ؟، غير أنّ القلب العجوز يحنّ إليه في مجهوله، فهو جزء من الماضي الذي تهيج ذكراه الدموع في مكامنها، الماضي الذي كان يستيقظ فيه مبكّرا فيستحمّ تحت الدّش غير مبال برد الشتاء ثمّ يملأ بطنه و ينطلق إلى دنيا الناس، دنيا الحركة و الحرية التي لا يعرف عنها اليوم شيئا اللّهم إلاّ ما يجود به الرواة، و كأنّهم يحدّثون عن عالم في أقصى الأرض...**" [3]

فحين تعجز الذاكرة يستحيل أن تلبي مقاصد أصحابها، لتظلّ (الذاكرة) تتسكّع في مناطق قواها، فبعد انزواء السيد لم يبق له إلاّ الذكريات الجميلة كما هي في هذا المقطع الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، فهو "استرجاع مزجي" حيث يعود إلى أيام قوّة السيد وصحّته، هذه الأيام التي تعود إلى ما قبل زمن القص وأثنائه، فقد كان منذ شبابه الباكر مولعا بالحياة والحركة والمرح، وامتدّ ذلك مع زواجه الأوّل فالثاني، ثمّ كأب ولم يقلّ انطلاقه في الحياة إلاّ بعدما أصبح جدّا، ليتوقف كلّيا عن دنياه المحبوبة حينما أصابه العجز وأقعده البيت، وقد عاش السيد فيما مضى فترة حرجة في حياته أبعدته عن دنيا الملذات طويلا حيث كان ذلك عقب مصرع ابنه فهمي، لكنّ الزمن كفيل بأن يُنسي، فعاد السيد إلى حياته العادية من جديد ومع مرور الزمن وحلول الكبر لم يبق له إلاّ أن يتذكّر أيّامه الجميلة: "**أيام زمان! أيام القوّة والبأس، والضحك الذي تهتزّ له الجدران، وسهرات الغورية والجمالية، والناس الذين لم يبق منهم إلاّ أسماء...**" [4]

فكلّ هذه الذكريات تعمل على إحياء الماضي الأليف المنصرم فتسمح للذات بالسفر إلى الماضي تاركة حاضرها الآني الذي لا تجد فيه مُسلّى، ذلك أنّه:" عندما تشعر الذّات في الرواية العربية بضآلة الماضي فمردّ هذا أنّ الماضي يمثّل الومضة الحياتية الأليفة التي انصرمت في وقت قصير أقلّ ممّا هو متوقّع، في مقابل اهتراء الواقع الحياتي الحاضر أو الآني الذي تعيشه

---

[1] **المصدر السابق**، الصفحة نفسها

[2] **السكرية**، ص46

[3] **المصدر نفسه**، ص227

[4] **المصدر نفسه**، ص229

الذات، بعد أن أدركت اختلال معايير حاضرها ومستقبلها، وقد ينسحب هذا الشعور على الماضي أيضا فتتداخل معايير الماضي والحاضر والمستقبل في اللحظة الآنية" [1] .

I-2-الفضاء المستبق:

يحدّد هذا الفضاء الحركة المقابلة للاسترجاع، وهي الحركة الثانية من المفارقة الزمنية، و"من الواضح أنّ الاستشراف أوالاستباق الزمني أقلّ تواترا من المحسّن النقيض، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل"[2] ، وذلك لعدم تلاؤم عنصر التشويق مع هذه الممارسة الاستباقية، فالشكل الأنسب للاستباق هو الحكاية" بضمير المتكلّم" فهي "أحسن ملاءمة للاستشراف من أيّ حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأنّ هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما" [3]

وعلى عكس الاسترجاع الذي يعمل على استذكار زمن ومكان محددين، إلى نقطة الحاضر، يعمل الاستباق على التطلع إلى المستقبل من خلال تقديم أحداث وفق زمن ومكان يفترض أنها من صنع المستقبل الذي لم يحدثها بعد، فقد تكون الأحداث المفترضة قابلة للتحقق أو مجرد افتراض، في حين تتناول الاسترجاعات كل الأحداث التي وقعت بالفعل، فيدل مفهوم السرد الاستشرافي: "على كل مقطع حكائي يروي أويثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية، وتعتبر التطلعات Anticipations والاستشرافات الزمنية Prolepses temporelles عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل" [4]

ولا بدّ أن نوضّح أنّه:"غالبا ما تطغى اللواحق الزمنية على السوابق في رواية تيار الوعي، وخاصة إذا كان الراوي حاضرا، وإذا كان تكنيك الرواية يعتمد إلى حدّ كبير على المونولوج الداخلي والمناجاة النفسية والتداعي النفسي الحرّ للمعاني والمونتاج الزماني والمكاني والصور الحلمية، واللواحق الزمنية تتوافق إلى حدّ كبير مع هذا التكنيك" [5]، ونظرا لعدم يقينية حدوث الاستباقات أوالاستشرافات، تجعلنا الرواية نترّقب وننتظر حدوثها، "وهذا ما يجعل من الاستشراف بحسب البعض شكلا من أشكال الانتظار، كما يميز بين التطلعات المؤكدة أي التي ستتحقق فعلافي مستقبل الشخصيات والتطلعات غير المؤكدة مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه" [6].

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، **مرجع سابق الذكر**، ص14

[2] جيرار جنيت، **مرجع سابق الذكر**، ص44

[3] **المرجع نفسه**، الصفحة ذاتها

[4] حسن بحراوي، **مرجع سابق الذكر** ص132

[5] مراد عبد الرحمان مبروك، **مرجع سابق الذكر**، ص66

[6] **المرجع نفسه**، ص133

وللاستشراف أوالاستباق شكلان يتمظهر من خلالهما وهما:

أ. الاستشراف كتمهيد Amorce
ب.الاستشراف كإعلان Annonce

قد يتخذ الاستباق في الشكل الأول صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص، فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه، في حين يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يعبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول صراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توّا إلى استشراف تمهيدي أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجردة من كلّ التزام تجاه القارئ ...والفرق بين الإعلان والتمهيد يكمن في أنّ الأول يعلن صراحة عمّا سيأتي سرده مفصلا بينما الثاني يشكل بذرة غير دالة Germe insignifiant لن تصبح ذات معنى إلاّ في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية [1].

وانطلاقا من هذا التمييز سنعمل على تقديم أهم النماذج التي تمثل مجرد تطلعات تقوم بها الشخصية، وأخرى تمثل استباقات حدثت من بعد، مع اختلاف عرضها (من قبل الراوي) مع التفاصيل الدقيقة للشكلين السابقين، حيث ترى سيزا قاسم أنّ **نجيب محفوظ** ــ في ثلاثيته ــ شأنه شأن الواقعيين، لا يتناول المستقبل في صورة استباق أوتنبؤ لإخبار القارئ بما سيقع إنما كان يمسّ المستقبل(في المواضع القليلة التي فعل فيها ذلك) في صورة توقعات أو تخطيط من الشخصية لما سيقع أوستفعله في ضوء المواقف التي تجتازها، وكانت هذه التوقعات أو الخطط تتحقق أوتخيب وفقا لتطور الأحداث، ولم تكن استباقا أي تقديم الحوادث اللاحقة بأيّ حال" [2].

I-2-1-الاستشراف كتمهيد :

فيما يتعلق بالاستشرافات التمهيدية، سنقدم أهم النماذج التي مثّلت تطلعات تقوم بها إحدى الشخصيات لمستقبلها فقد تتحقق أو لا تتحقق، كما توجد بعض الاستباقات التي تمثل مجرد أحلام بعيدة عن الواقع وسنوضحها من خلال النموذج التالي الذي قام فيه كمال- الطفل- بدور الحالم الذي يتشرف بالحديث منفردا مع سيدنا الحسين فــ:

> **"كم تمنى حالما لو ينسونه في الجامع بعد أن يغلق أبوابه فيمكنه أن يلقى الحسين وجها لوجه وأن يمضي في حضرته ليلة كاملة حتى الصباح، ويتخيل ما يخلق به أن يقدمه له عند اللقاء من آي الحب والخضوع وما يجدر به أن يلقيه عند قدميه من أمانيه ورغباته وما يرجوه بعد ذلك عنده من العطف والبركة ، تخيل نفسه وهو يقترب منه خافض الرأس فيسأله الشهيد برقة "من أنت؟" فيجيبه وهو يقبّل يده "كمال أحمد عبد الجواد" ويسأله عن عمله فيقول له "تلميذ- ولن ينسى التنويه بتفوقه- بمدرسة خليل آغا، ويسأله عما جاء به في هذه الساعة من الليل،فيجيبه**

---

[1] **المرجع السابق** ، ص133، 137

[2] سيزا قاسم، **مرجع سابق الذكر**، ص44

بأنه حب آل البيت عامة والحسين خاصة، فيبسم إليه عاطفا، ويدعوه إلى مرافقته في تجواله الليلي، وعند ذاك يبوح له بأمانيه جملة ...." [1]

نريد أن نوضح من خلال هذا النموذج أن الأحلام قد تبلغ بصاحبها درجة من التصديق بإمكانية حدوثها ، إلا أن مثل هذه الأحلام أو الأماني تبقى من المستحيل تحقيقها لتجاوزها الواقع ، لكننا تعمدنا إدراج هذا المقطع لنوضح أن الشخصية – في بعض الأحيان – قد تتطلع إلى أهداف تراها قريبة المنال لكنها في الحقيقة من حكم الخيال لا غير ، كأن تكون الشخصية في حالة هذيان أو سكر أو أن تكون ساذجة كما هي عادة طبيعة التطلعات لدى الصغار، لكنها في الحقيقة توحي إلى رغبة ملحة وشديدة الإلحاح تدفع صاحبها إلى الحلم إيمانا منها بأنه الحل لمشاكلها، كما بدا لكمال حيث أنّ أمله في لقاء الحسين يعني بالنسبة إليه تحقيق الأماني كما لو أنّه عثر على المصباح السحري، حيث كانت أمانيه كما صرح بها في خياله قائلا:

"اضمن لي أن ألعب كما أشاء داخل البيت وخارجه، وأن تبقى عائشة وخديجة في بيتنا إلى الأبد، وأن تغيّر طبع أبي، وأن تمدّ في عمر أمي على ما لا نهاية، وأن آخذ من المصروف قدر كفايتي، وأن ندخل الجنة جميعا بغير حساب"[2].

فما يمكننا قوله عامة أنّ الشخصية تفقد قيما هامة في حياتها الحاضرة تسعى لمحاولة استردادها ولو عن طريق الخيال أو الحلم، مثلما تستردّ ما مضى من الذكريات وولىّ من خلال الذاكرة، فـــ:"تستبق الذات المستقبل فتلجأ إلى استباق القيم الروحية والصوفية التي لم تتشكّل بعد لكنّها قد تتشكّل وتتوحّد فيها الذات تعويضا عن الخواء الحياتي الذي تعيشه في واقعها الحاضر"[3]

أمّا أحلام الكبار فهي مختلفة عمّا يحلم به الصغار ومنها ما هو قابل للتحقق لقربها من الواقع عادة، لكنّ الظروف قد تحول دون ذلك، ولهذا لا تُسمى خيالا، كالاستشراف التمهيدي الذي قام به ياسين حين أمل في فتح دكان في التربيعة ليبلغ كلّ ما يتمنى مستقبلا، حيث فكر قائلا:

"افتحها وتوكل ولو بعت لذلك ربع الغورية ودكان الحمزاوي، تجيء من الصباح كالسلطان لا ميعاد يربطك ولا رئيس يرعبك، تجلس وراء الميزان فيجيئك النسوان من كل فجّ: صباح الخير ياسي ياسين، واقعد بالعافية يا ياسين، عليّ وعليّ إن تركت مصونة دون تحية أو متهتكة دون ميعاد !"[4]

إلاّ أنّ هذا التطلع لم يتحقق على مدار الرواية كلّها إذ ظلّ ياسين موظفا يسعى وراء راتبه الشهري (كاتبا بالمدرسة ثمّ رئيس قلم بالوزارة) وكأنّ تمهيده الثاني هـــو

---

[1] **بين القصرين**،ج1، ص 185

[2] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

[3] مراد عبد الرحمان مبروك، **مرجع سابق الذكر**، ص59

[4] **قصر الشوق**، ج1، ص39

الأصدق لأنه تحقق فعلا حيث قال: **ما ألذّ الخيال وأقساه على من سيبقى إلى آخر العمر ضابطا بمدرسة النحاسين..."**[1]

كذلك لم تصدق تطلعات ياسين حين ظنّ أنّه سيقابل الفكهاني في بيت أمه وظلّ يفكّر فيما سيفعله حين رؤيته:

" إذا دخلت البيت ألتقي بذلك (الرجل) هنالك؟...لا أدري كيف أقابله ...ستلتقي عينانا في لحظة رهيبة، الويل له، أتجاهله أوأطرده هذا هو الحل، هنالك ألوان من العنف لا تخطر له ببال، ولكن ستجمعنا الجنازة حتما...وهذا مضحك، تصوّر أن يسير وراء النعش أقدم الأزواج وأحدثهم وبينهما الإبن دامع العينين... حتم وقت ذاك أن تدمع عيناي...أليس كذلك؟...لن يكون في وسعي أن أطرده من الجنازة فتلاحقني الفضيحة حتى اللحظة الأخيرة..."[2]

ومع أنّ موت والدته حدث، وكانت الجنازة حقيقية لا خيالا، إلاّ أنّ الراوي لم يعد لهذا الاستباق، ليبرز أنّ ما كان في خيال ياسين تهيّؤات ولّدها شبح الفكهاني الذي يطارده في كلّ مكان، وكيف لا يطارده حتى اللحظة الأخيرة التي تفارق فيها أمّه الدنيا؟ ! خاصة وأنّه كان يجهل إذا ما كانت علاقة الفكهاني بأمّه مستمرّة أم لا.

أمّا فيما يتعلق بالتطلعات التي مثلت فعلا تمهيدا لأحداث سابقة لأوانها، فسنقدم خمسة نماذج :

النموذج الأول يمثّل تمهيدا لما سيحدث لأم ياسين حين قدم لزيارتها وهي مريضة، فقد جلس إلى جانبها وهو ينظر إلى صورتها بنظرات متقطعة من خلال المرآة المقابلة لها، فـــ:

" عاد ينظر إلى المرآة فخطر له هذا الخاطر، ربما عكست هذه المرآة غدا فراشا خاليا عاريا ...ليست حياتها ــ حياة أي إنسان ...لم لا؟ ــ بأرسخ دواما من هذه الصور الوهميّة؟"[3].

وفي الصفحة الموالية مباشرة لهذا الاستشراف الذي قام به ياسين يتحقق موت أمه، وقد تلقى نبأ وفاتها ــ عند عودته إلى بيت بين القصرين عند منتصف الليل ــ من قبل زوجة أبيه أمينة قائلة : " **جاءنا رسول من قصر الشوق قبل مجيئك بساعة، العمر الطويل لك يا إبني...**" [4]، وتحول بعدها بيت قصر الشوق إلى ياسين بالميراث.

أمّا النموذج الثاني فيتمثل في الاستشراف الذي قام به فهمي يوم المظاهرة التي أتت للتظاهر بعودة سعد من المنفى عكس المظاهرات السابقة التي كانت كردّ فعل لنفيه والتي سقط فيها شهيدا، وهو يحدث الإنجليز بيقين تام أنّ قوة الشعب لا توقفها دبّابات المستعمر وأنّ السلاح الذي ينفي سعد، الشعب كفيل أن يعيده بغير سلاح، حيث قال:

"هاهي ثكناتهم تشرف على الميدان، الراية اللعينة ترفرف، هناك رؤوس في النوافذ...فيم تتهامس؟ الديدبان تمثال لا يرى شيئا، لم تقض رشاشاتكم على الثورة،

---

[1] **المصدر السابق**، الصفحة ذاتها

[2] **بين القصرين**، ج2، ص217-218

[3] **المصدر نفسه**، ص 224

[4] **المصدر نفسه**، ص225

افقهوا هذا، سترون عمّا قريب سعد في هذا الميدان عائدا مظفرا بالسلاح ونعيده بغير سلاح، سوف ترون قبل الجلاء..."[1].

وبالفعل وقف سعد في الميدان نفسه ويؤكّد هذا السرد الاسترجاعي الذي كان في العيد الوطني لعام 1935" **فها هنا كان يقف سعد، وها هنا كان يقف فهمي وأقرانه، وفي هذا الطريق الذي يسير فيه الآن كان ينطلق الرصاص ليستقرّ في صدور الشهداء**" [2] فيعود بنا هذا الاسترجاع إلى الوراء، نعني به اللحظة التي كان يقف فيها فهمي في الميدان يوم استشهاده عام 1919، وسقوط عدد من الشهداء ، ثم لحظة وقوف سعد في الميدان نفسه، فيأتي هذا الاسترجاع كجواب على الاستباق السابق، وهذا ما يؤكد صدق حدس فهمي وقوّة يقينه بأنه سيأتي اليوم الذي يعود فيه سعد ويقف حرّا في هذا الميدان التاريخي، وبهذا تحول استشرافه إلى واقع ملموس. ويبدو الفرق واضحا بين الاستشراف الخاص بالنموذج الأول والاستشراف الخاص بالنموذج الثاني، حيث أنّ الاستشراف الأول سرعان ما تحقق، أمّا الاستشراف الثاني فاستغرق وقتا أطول ليتحقق، حيث كان تحققه في(قصر الشوق) الرواية الثانية للثلاثية.

أمّا النموذج الثالث فهو استشراف قام به السيد أحمد، يمثل تمهيدا لما سيحدث بعد وفاة فهمي وما سيقوم به من إجراءات قاسية تمنع أمينة من رؤية الشهيد فهمي، وبدا في هذا الاستشراف تنبؤ السيد لما سيحدث لأمينة عند إبلاغها بخبر وفاة إبنها:

"رفع رأسه المثقل بالفكر فلاحت لعينيه المظلمتين مشربيات البيت فذكرأمينة لأول مرة حتى أوشكت أن تخونه قدماه...ماعسى أن يقول لها؟ كيف تتلقى الخبر؟ الضعيفة الرقيقة التي تبكي لمصرع عصفور،أتذكر كيف هملت دموعها لمقتل ابن الفولي للبان؟! ماذا تصنع لمقتل فهمي؟..مقتل فهمي !..أهذه هي نهايتك حقّا يابني؟..يابني العزيز التعيس!..أمينة.. إبننا قُتل، فهمي ...يا له...أتأمر بمنع الصوات كما أمرت بمنع الزغاريد من قبل؟. أم تصوّت بنفسك أم تدعو النائحات؟...لعلّها تتوسط الآن مجلس القهوة بين ياسين وكمال متسائلة عمّا أخّر فهمي، سوف يتأخر طويلا،لن تريه أبدا..ولا جثته، ولا نعشه، يا للقسوة، سأراه أنا في القصر أمّا أنت فلن تريه، لن أسمح بهذا..قسوة أم رحمة؟ ما الفائدة؟ وجد نفسه أمام البيت فامتدّت يده إلى المطرقة ثمّ تذكر أن المفتاح في جيبه فأخرجه وفتح الباب ثمّ دخل، ترامى عند ذاك إلى سمعه صوت كمال وهو يغني بعذوبة: زروني كلّ سنة مرّة حرام الهجر بالمرة"[3]

تمثل جملة التساؤلات المعروضة في هذا المقطع كلّ ما يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارئ، خاصة وأنّ هذا المقطع هو خاتمة رواية بين القصرين ونلتقي في رواية قصر الشوق بشخصيات آل جواد بعد مُضيّ خمسة أعوام وهذا يعني أنها ستقابلنا بأثر موت فهمي على الأسرة، فالسيد انقطع عن عالم الملذات التي حرّمها على نفسه بعد مصرع فهمي، وأمينة لم يهدّئ حزنها إلاّ زيارة المساجد التي أصبحت تزورها كيفما شاءت نظير مصرع إبنها.

---

[1] **المصدر السابق**، ص289

[2] **السكرية**، ص44

[3] **بين القصرين**، ج 2، ص297

ولهذا نجد الرواية تحجب عنّا تفاصيل التساؤلات والقرارات التي اتخذها السيد يوم وفاة فهمي، إلاّ أنّ سيطرته وجبروته تجعلانه ينفّذ فعلا كلّ ما يقرّر، حيث لا راد لكلمته حتى في المواقف الحزينة وهذا يعني أنه الوحيد الذي رأى ابنه دون أمينة لأنه لا يسمح بذلك، ونريد أن نعلّق على الأغنية التي كان يرددها كمال والتي ترامت إلى سمع السيد حيث أنها الأغنية ذاتها التي كان يرددها وهو يلعب بمعسكره الصغير متخيّلا حصاه التي تمثله هو ــ إلى جانب مجموعة من الحصى التي تمثّل مجموعة من المتظاهرين ــ تغنيها، مقابل الغناء الإنجليزي الذي ترده نوى التمر التي تمثل جنود المعسكر. وهي من الرمز ــ كما قلنا سابقا ــ الذي يوحي إلى الشهيد فهمي الذي أصبحت صورته فيما بعد ترتبط بزيارة المقبرة.

ويمثّل النموذج الرابع الاستشراف الذي أتى على لسان الطبيب الذي أتوا به للاطمئنان على حالة عائشة الصحيّة المتعبة، لما عانته من آلام الوضع يوم ولدت نعيمة، إلاّ أنّ هذا الطبيب وجد أنّ التي في حاجة إلى العناية حقا هي المولودة نعيمة، إذ كان يرى أنّه من الصعب أن تعمر إلى ما بعد العشرين، حيث قال:

> "**الأعمار بيد الله، ولكنّي وجدت قلبها ضعيفا، من المحتمل أن تموت الليلة، وإذا مرّت الليلة بسلام جازت الخطر الماثل ولكنّي لا أظنّ أنّها تعمّر طويلا، في تقديري أنّه لا يمكن أن يمتدّ بها العمر إلى ما بعد العشرين، ولكن من يعلم؟...الأعمار بيد الله وحده...**"[1]

حدث بالفعل وماتت نعيمة قبل أن تضع مولودها، وهي لم تتجاوز العشرين من عمرها، وهذا ما نجده في رواية السكرية.

أما النموذج الأخير، فيمثّل استشرافا على لسان فهمي حين أبدى قلقه لرفض والده خطبة عائشة قبل خديجة الكبرى،حيث رأى أنه قد يدخر الله للمتأخر حظا أوفر من المتقدم قائلا

> "**لا شك أن مستقبل خديجة يهمنا جميعا ولكنني لا أوافق على الإصرار على حرمان عائشة من الفرص الحسنة التي تتاح لها.الحظ غيب لا يعلمه إلاّ الله، ولعل الله يدخر للمتأخر حظا أوفر من المتقدم**" [2].

وهذا ما حدث بالفعل فقد كانت خديجة أحسن حظا من أختها عائشة بكثير فقد عرفت زواجا مستقرا تابتا واعتنت ببيتها وتربية ولديها، وسعدت بتزويجهما،خلاف عائشة التي فقدت أسرتها تدريجيا كما كان في نهاية رواية قصر الشوق حيث فقدت زوجها وولديها، وفقدت في "السكرية" ابنتها نعيمة كذلك.

I-1-2- الاستشراف كإعلان :

نصل إلى الاستشراف كإعلان، وقد سبق وأشرنا أنّ الاستشراف يقوم بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد لاحقا، وسندرج بعض النماذج الدالة على الاستباق و نبدأها بالاستباق الذي يصور صورة فناء بيت آل جواد بعد خروج كمال من المدرسة حيث يملؤه الغلمان لعبا، الأمر الذي يجعل كمال في غاية السعادة:

---

[1] **بين القصرين**، ج2، ص273

[2] **بين القصرين**،ج1، ص174 .

" لما يدخره له هذا المكان من أفانين المرح، فعما قليل يهرع الغلمان إليه من جميع البيوت المجاورة إلى فنائه الواسع الذي يحوي عدّة حجرات تتوسطها الفرن فيكون لعب ولهو وبطاطة.."[1]

يندرج هذا الاستباق ضمن الاستباقات الداخلية كما حددها جنيت و قد:" ميّز أيضا ضمن الاستباقات ِمثليّة القصة، بين تلك التي تسدّ مقدّما ثغرة لاحقة (وهذه هي الاستباقات التكميلية) وتلك التي تضاعف ــ مقدّما دائما ــ مقطعا سرديا آتيا، مهما بلغت قلّة هذه المضاعفة (وهذه هي الاستباقات التكرارية)"[2]، ومن جملة الاستباقات التكميلية، الاستباق الذي أشار فيه السارد إلى تعلّق كمال يوم زفاف عائشة بغناء المغني صابر ممّا سيجعله يردّد أغانيه طويلا مستقبلا في سطح البيت فيقترن السطح كما يبدو في كلّ مرّة بحريّة التعبير بعيدا عن الرقيب الرئيسي للبيت، حيث:

" استمع كمال طويلا إلى جليلة وصابر ولكنه على غير المنتظر وجد غناء الرجل وعزف تخته أحبّ إلى قلبه وآخذ إلى نفسه، فرسخت منه في ذاكرته جمل غنائية مثل: "تعشق ليه...علشان كده" حمل يردّدها بعد ليلة الزفاف طويلا في سقيفة اللبلاب والياسمين فوق سطح بيتهم"[3]

كما قفز نجيب محفوظ أسابيع وشهور بصورة عائشة (وهي عروس) والتي أثرت في أذهان الجميع وظلّوا يتذكرونها فترات طويلة تلت يوم الزفاف قائلا:" **ولمّا أزفت ساعة الزفة نسى كلّ همّه، أسابيع مضت فشهور وصورة عائشة في ثوب الزفاف لا تبرح الأذهان**" [4] ويبدو جليا أنّ صورتها ستتردّد في أذهان عدد من الشخصيات وليس في ذهن شخصية واحدة.

أمّا النموذج الأخير الذي سنعرضه فهو من الاستباقات التكرارية النادرة في الثلاثية: "وكما تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية، كذلك تؤدي الاستباقات التكرارية دور إعلان له، وعبارتها المناسبة هي عموما:"سنرى" و"سنرى فيما بعد" [5].

وقد كان دكان الفكهاني ــ الذي نغّص حياة ياسين ــ الوحيد الذي أعلن من خلاله ما سيحدث لياسين بمجرّد دخوله حي قصر الشوق، فركّز السارد على الاضطراب الذي ينتابه.

"هاهو يخترق مرّة جديدة منحنى الطريق المفضي إلى الجمالية بين بيت المال وحارة الوطاويط، إلى يمينه عطفة التيه حيث تلبد بائعة الدوم في ذكريات الظلام المرتعشة وإلى الأمام طريق الآلام، سيرى عمّا قليل دكان الفاكهة فيغضّ البصر ويتسلّل كاللص الهارب، كلّما ظنّ أنه لن يعود إليه عادت به تعاسته..." [6]

فتدل الأفعال التالية سَيَرَى ــ فَيَغُضُّ ــ ويَتَسَلَّل، إلى ما سيحدث لياسين مؤكدا، فسيرى الدكان حتما باعتبار موقعه على رأس الحي، فيغضّ بصره مباشرة متظاهرا بالتجاهل والنسيان، لكن هيهات أن يتسنى له ذلك فصورة الدكان وصاحب الدكان محفورة في خياله، فما يبقى له إلاّ أن يتسلّل كاللص الهارب.

---

(1) **المصدر السابق**، ص57

(2) انظر جيرار جنيت، **مرجع سابق الذكر** ص79-80

(3) **بين القصرين**، ج2، ص34

(4) **المصدر نفسه**، ص50

(5) جيرار جنيت، **مرجع سابق الذكر**، ص81

(6) **بين القصرين**، ج2، ص217

I-3-الفضاء اليومي:

خلافا للفضاءين السابقين (المسترجع والمستبق) يرتبط الفضاء اليومي بفضاء الحاضر، هذا الفضاء الذي تجري فيه الأحداث الآن، ويتمّ الانتقال منه إلى الفضاءين السابقين من خلال الاسترجاع والاستباق، فالفضاء اليومي هو الحاضر بمعناه الزماني والمكاني، ولكنّه يمتاز بخصوصيّته الهامّة والمتمثلة في تكراره حيث يصبح فضاء متجدّدا متكرّرا في كلّ مرة، لكن دون أن يخترق نقطة الآن نحو الماضي أو نحو المستقبل يظلّ ثابتا في زمانه ومكانه بتكراره اليومي الذي يجعل منه فضاء مثيرا للانتباه بترسخه في الأذهان: "ولا يفوت باختين ضمن تحديداته النظرية النابهة، أن يقف عند فضاء اليومي بما هو تكرار "العادي"، حيث يتخذ الزمن شكلا دائريا متخيّليا
تقريبا عن مجراه التاريخي المتقدّم، فلا يتقدّم إلاّ في مسافات ضيقة ودورات محددة: دورة اليوم، دورة الأسبوع، دورة الشهر، دورة حياة بكاملها. فلا يكون اليوم أبدا يوما، ولا تكون السنة سنة أبدا، ولا الحياة حياة أبدا. من يوم لآخر تكون الأفعال العادية نفسها، تتكرر نفس مواضيع الحديث، نفس الكلمات...، ومن ثمّ فالزمن الذي يخترق الحياة اليومية يظلّ زمنا ثخينا، لزجا، يزحف في الفضاء بدون أن يصبح زمنا رئيسيا للنص الروائي، وإنّما يُبقي عليه الروائي كزمن تكميلي ثانوي"[1].

ويبدو الفضاء اليومي بمعناه التكراري المنتظم جليّا في الجزء الأول من الثلاثية "بين القصرين" حيث: " يُنظّم الإيقاع الدوري حركة "البيت" بمن فيه وما فيه، ثمة "زمكانات" دورية، دقيقة ومحدّدة وراسخة، أغلبها يومي، تبدو كونية في تواترها واطرادها وتكرارها"[2].

وقد تعمّد **نجيب محفوظ** في افتتاحية بين القصرين والتي استغرقت خمسة عشر فصلا أن يقدّم فيها الزمن الدوري الذي تعيشه شخصيات بين القصرين بكلّ تعاقباته وعلاقاته المكانية، فاشتمل زمن الافتتاحية أربعا وعشرين ساعة كاملة من حياة الأسرة، وهي في الحقيقة أربعا وعشرين ساعة مضاعفة كلّ يوم. فعند منتصف كلّ ليلة تصحو أمينة من النوم " **كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كلّ ليلة بلا استعانة منبه أو غيره ولكن بإيحاء من الرغبة**"[3]

فتقف عند المشربية تنتظر عودة السيد، فما إن ترى الحنطور الذي يحمله تغادر المشربية إلى الحجرة، وتتناول المصباح وتمضي إلى الصالة فالدهليز الخارجي ثمّ تقف في رأس السلّم لتنير له سبيله حتى يصعد إلى حجرة النوم فتساعده في خلع ثيابه وغسل يديه ووجهه ثمّ تحمل الطست إلى الحمام وتجلس تحدّثه ــ بل تستمع إليه ــ بأدب. ثمّ يأتي وقت النوم وهو النقطة الفاصلة بين الزمكان الليلي والزمكان النهاري الذي يبدأ في الصباح الباكر مع ذيول الفجر حيث

---

[1] حسن نجمي، **مرجع سابق الذكر**، ص118

[2] حسين حمودة "تلاشي الايديلا" حول متصل الزمن/المكان في روايات نجيب محفوظ،**مجلة فصول**،عدد خاص رقم 69 صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب،صيف-خريف2006، ص112

[3] **بين القصرين**، ج1، ص7

تُسرع الخادم أمّ حنفي إلى ماجور العجين ــ تتعاون أمّ حنفي وأمينة على تحضير الفطور فتختصّ أمّ حنفي بالعجين وأمينة بتحضير الباقي ــ فيتعالى صوت العجين " **الذي يؤدي وظيفة جرس المنبه في هذا البيت...منذرا الجميع بأنّ وقت الاستيقاظ قد أزف**"[1]

فيستيقظ أفراد الأسرة تباعا استجابة للمنبّه، ما عدا خديجة التي تستيقظ دون حاجة إليه، فتدبّ الحياة فتشمل الدور الأول كلّه، فتفتح النوافذ ويتدفق النور إلى الداخل، وبعد أن تفرغ الأم من تجهيز الفطور تُعدّ الفتاتين الصينية، وتصعد الأم إلى الأعلى لتوقظ كمال آخر الصّاحين. وتحين بعد ذلك ساعة الفطور التي "يتصل طقس الإفطار بترتيبه " الرجالي"، ثمّ "النسائي" " [2]

فيتناول الفطور أوّلا الأب وأبناؤه الثلاثة (ياسين، فهمي، كمال) وتمتدّ الأيدي إلى الأرغفة في ترتيب نظامي يبدأ الأب ثمّ يليه أكبر الأبناء سنّا (ياسين) ثمّ فهمي فكمال، وبعد الانتهاء من الإفطار، يتناول السيد في حجرته وصفة صحية يتبعها بفنجان قهوة كما جرت العادة ثمّ يرتدي ثيابه ويتعطّر وشيغادر الحجرة:

> " **بين يديه ومن خلفه عرفا طيبا، ذلك العرف المقطّر من شتى الأزهار يعرفه أهل البيت جميعا، وإذا تنشّقه أحدهم تمثّل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث في قلبه ــ مع الحبّ ــ الإجلال والخوف. إلاّ أنّ انتشاره في هذه الساعة من الصباح كان إيذانا بذهاب السيد...ويعلم كلّ بأنه سيستردّ حريته عمّا قليل في الكلام والضحك والغناء...**" [3]

فتتجدّد ساعة رجالية أخرى حيث يغادر رجال الأسرة البيت، مقابل ساعة نسائية يقف فيها النسوة أمام المشربية ليرين من ثقوبها مغادرة الرجال: "**وكانت هذه الساعة من أسعد أوقات الأم**"[4] ويتحولن بعدها إلى مائدة الفطور في زمكان نسوي، إلاّ أنّ عائشة تتأخر عن الالتحاق بالأمّ وخديجة لأنها تترقب في نفس الساعة من كلّ يوم رؤية ضابط قسم الجمالية من خلال المشربية.

وبعد الإفراغ مباشرة من فطور الصباح تقسّم الأم الأعمال (الغسيل وتنظيف البيت) بين خديجة وعائشة، على أن تلحقا بحجرة الفرن عقب انتهائهما من القيام بالأعمال المنزلية. وفي هذه الفترة تقوم الأم بجولتها الصباحية في السطح قبل نزولها الفرن لتحضير الغذاء ليكون جاهزا في موعده المحدّد لأن السيد يعود إلى البيت ليتناول غذاءه في وقت محدّد، لينصرف مرة أخرى إلى دكانه بعدما يأخذ قسطا من الراحة من خلال القيلولة التي يداوم عليها كلّ يوم.

وعند العصر يبدأ أفراد الأسرة بالعودة إلى البيت وأوّلهم كمال، فيشهد البيت جلسة حميمية محبوبة إلى القلوب تدعى مجلس القهوة بالصالة المخصصة لها حيث يجتمع جميع أفراد الأسرة ما عدا الأب فتكون الأحاديث والمداعبات التي لا تخلو من النكت.

وعند الغروب تعوّد فهمي أن يرقى إلى السطح رفقة كمال بحجة مراجعة الدروس في الهواء الطلق لكن رقيّه إلى السطح كان بهدف التطلّع إلى ابنة الجيران مريم، أمّا الاستذكار الفعلي لم يكن إلاّ في حجرة الاستذكار والتي اعتاد كمال تركها لأخيه فهمي وحده، لأنّه كان

---

[1] **المصدر السابق**، ص21

[2] حسين حمودة، **مرجع سابق الذكر**، ص113

[3] **بين القصرين**، ج1، ص28

[4] **المصدر نفسه**، ص29

يفضل استذكار دروسه في الصالة ليكون غير بعيد عن مجلس أمه وأختيه حيث ينفردن بزمكان نسوي آخر يقتصر عليهنّ فقط وكان في حقيقته امتدادا لمجلس القهوة.

وككلّ مساء يغادر ياسين البيت إلى قهوة سي علي ومنها إلى الحانة في حين يخلد جميع أفراد الأسرة إلى النوم الذي تنتهي مدّته مع بداية دقات العجين، أمّا السيد فكان إذا حلّ المساء أغلق دكانه فيغادره إلى سهراته الليلية وبيوت العوالم، ولا يعود من سهراته إلاّ مع منتصف الليل، فيجد مجدّدا أمينة تنتظره من المشربية وتنير له دربه وهكذا يتجدّد الزمن الدوري فيخلق فضاء يوميا تتولّد فيه الأمكنة بشكل دائري فتنبئ
عن استمرار الحياة، "فتتحدّد دورة الحياة، وتبدأ الأمكنة من خلال هذا القذف والامتصاص، وجدلية الانتهاء والابتداء، وجدلية الفتح والإقفال"[1]

فعلى هذه الوتيرة المنتظمة التي يسير وفقها أفراد أسرة السيد أحمد يتضح الفضاء اليومي التكراري بوضوح في رواية بين القصرين قبل أن يصيبه نوع من التخلخل الذي يجعله فيما بعد (في روايتي قصر الشوق والسكرية) فضاء مختلفا تتكسر من خلاله صفة الدوري المستمر شيئا فشيئا.

والفضاء اليومي الذي يحدث في البيت يُعدّ من أهم الفضاءات اليومية المنتظمة لأنه ينطلق من خلال نقطة مركزية اسمها البيت حيث يمثّل المسرح الذي تنطلق منه الشخصيات وتعود إليه، وحتى وإن كانت بعضها لا تغادره فهي تنتقل بين جزئياته وتعود إليها كما عهدنا مع شخصية أمينة التي تنطلق بمجرد استيقاظها عند منتصف الليل من حجرة النوم إلى المشربية فالدهليز والسلم ثمّ العودة إلى الحجرة ومنها إلى الحمّام ثمّ العودة مرة أخرى إلى حجرة النوم، ومع الفجر تغادر الحجرة إلى حجرة الفرن ومنها إلى الدور الأعلى لإيقاظ الأبناء ثمّ العودة إلى حجرة الطعام ثمّ السطح وبعده حجرة الفرن مرة أخرى لتخضير الغذاء ثمّ تنتقل إلى صالة مجلس القهوة عصرا...فهذا يخلق توالد الأمكنة ودورانها رغم محدودية المكان، خلاف السيد الذي ينتقل عبر حجرات البيت ويتعامل مع العالم الخارجي فيصبح الذهاب من البيت فالعودة إليه.

وفي الحقيقة: " كلّ شيء قابل للحركة من نقطة إلى نقطة، من بداية معيّنة إلى نهاية معيّنة، حتى الأشياء الثابتة تندرج في إيقاع الحركة: تصبح بداية أو نهاية لحركة ما. الفضاء كلّ الفضاء يصبح متموّجا ممتدّا عبر امتداد العين" [2] إلاّ أنّ هذا الفضاء اليومي لا يقتصر على الفضاء اليومي المتعلّق بالبيت بل توجد فضاءات عديدة تمثّل اليومي والمتكرّر، بل أنه قد تطرأ على الشخصية بعض التغيرات التي تجعلها تتّخذ ساعة من الزمن في مكان محدّد عادة لها فتصبح فضاء متكرّرا ويوميا، مثلما اتّخذ كمال من طوار العباسية محطة يومية ينتظر منها رؤية عايدة حيث:

---

[1] انظر شاكر النابلسي، **مرجع سابق الذكر**، ص200

[2] حسن نجمي، **مرجع سابق الذكر**، ص 115

" كان يقف كعادته كل أصيل على طوار العباسية يراقب البيت من بعيد وغاية أمانيه أن يلمحها في شرفة أو نافذة...ولكن الحياة لم تكن تتيسّر له إلاّ أن يحجّ كلّ أصيل إلى العباسية فيطوف بالقصر من بعيد في مثابرة لا تعرف اليأس.." [1]

ولعلّ هذه المثابرة نفسها التي جعلته ــ كمال ــ بعد سبعة عشر عاما من غيبة عايدة، يقف الموقف نفسه ويجدّد العادة في يومياته متطلّعا إلى بدور أخت حبيبته عايدة باعتبارها آخر ما بقي من رائحة الماضي، فـــ:

"طوال الشهرين الماضيين جعل من شارع ابن زيدون مقصدة كل أصيل، يقطعه على مهل، مسدّدا عينيه إلى الشرفة حتى تلتقي بعينيها ثمّ يتبادلان الابتسام كما يجدر بزميلين، وقد بدا ذلك كما تقع المصادفات، ثمّ تكرّر وقوعه كأنّما عن عمد، فما يجد ميعاده حتى يجدها بمجلسها من الشرفة تقرأ في كتاب أو تسرح الطرف، فأيقن أنها تنتظره.." [2]

فبهذه الطريقة يمكن للشخصية أن تضيف ليومياتها فضاء يوميا جديدا شريطة أن يكون متكرّرا، فتخصّه بمكان في ساعة من الزمن دون غيرها.

ومن الفضاءات اليومية المقابلة للفضاء اليومي في البيت، ما نجده في الأماكن المفتوحة على الخارج وتحديدا في الأحياء التي تملؤها إيقاعات يومية مستمرّة فتصبغ الحي بصبغته الخاصة كما هو حي النحاسين الذي تملؤه الأصوات والحركات:

" إذ لم يكن طريقا هادئا، كان أبعد ما يكون عن الهدوء، وصوته الجهير لا يخفت من الفجر إلى ما قبيل الفجر، حناجر عالية هتافة بنداءات الباعة ومساومات الشارين ودعوات المجذوبين ودعابات السابلة..."[3]

فـــ" الشوارع والأزقة والطرقات ليست كتلا صمّاء، إنّها مجرّد سند بصري لحركة شاملة من العلائق والأصوات والصور والروائح والإيماءات والطقوس، فالأمكنة تؤثث الفضاء اليومي، وبقدر ما هي ثابتة ومقيمة بقدر ما هي متسكعة، واليوميّ هنا هو الأمكنة المفتوحة التي تبحث فيها الشخصيات عن أفق لعبورها إلى حيث تُتمّ لعب أدوارها في الحكاية" [4].

و"يظهر الفضاء اليومي في صيغة لوحة فنية أو نافذة مفتوحة على تفصيل أو قطع مشهدي أو مرآة أو صورة فوتوغرافية..." [5]، كما يبدو واضحا من خلال الصورة الحيّة التي تعيشها أمينة كل ليلة من وراء شباك المشربية حتى غدت أنيسا محبوبا إلى قلبها:

"هكذا كانت تقف في المشربية الليالي المتعاقبة تراقب الطريق من وراء الخصاص، فترى طريقا لا يتغيّر، والتغيّر يدبّ إليها غير متوان. وعلا صوت النادل في القهوة فتطاير إلى الحجرة الصامتة كالصدى، فابتسمت وهي تسترق النظر إلى السيد. ما أحبّ هذا الطريق الذي يسهر الليالي سامرا إلى قلبها، إنّه الصديق الغافل عن القلب الذي يحبه من وراء خصاص، معالمه ملء نفسها، سماره أصوات حيّة تعيش في مسامعها، هذا النادل الذي يستكن له لسان، وذو الصوت المبحوح الذي يعقب على حوادث اليوم بلا تعب أو ضجر، وذو الصوت العصبي الذي يتصيد بخته في "الكومى" و"الولد" ووالد هنية الطفلة المصابة

---

[1] **قصر الشوق**، ج2، ص23

[2] **السكرية**، ص314

[3] **بين القصرين**، ج2، ص275

[4] انظر حسن نجمي، **مرجع سابق الذكر**، ص114

[5] **المرجع نفسه**، ص119

بالسعال الديكي الذي يُسأل عنها فيجيب ليلة بعد أخرى" عند الله الشفاء" آه...كأنّ المشربية ركن من القهوة هي جليسته" [1]

تجسّد هذه الصورة الفضاء اليومي بتكراراته التي انطبعت في ذهن أمينة، فالطريق لا يتغيّر وقد ألفته أمينة واعتادت ثوابته، بل أنّ كلّ جزئياته هي جزء من حياتها وجانب من مسلّياتها، وقد ركّز **نجيب محفوظ** في هذا الفضاء اليومي على حاسة السمع، فيجعل أذن أمينة تلتقط الأصوات وتفرزها قبل أن تتلاشى، فلا يعجزها إدراك مصدر الصوت ولا صاحبه، لأنّ ذاكرتها بفضل عامل الزمن وتكرار اليومي (الذي يمثّل هنا تكرارا ليليّا خاصا) سجّلت الأصوات ومصادرها فحفظتها عن ظهر قلب، حتى أنّ الصوت البعيد يمتدّ إليها وهي داخل حجرتها، كصوت النادل في القهوة الذي يتطاير إلى حجرتها كالصدى فيزعزع صمتها، فإلى جانب صوت النادل تعي أذنها أصواتا منتظمة الحضور كصاحب الصوت المبحوح المعقّب على حوادث اليوم، وصاحب الصوت العصبي، وصوت والد هنية الطفلة المصابة بالسعال الديكي الذي يبدو أنّ مرض ابنته طال، ممّا جعل الناس يسألون عن حالتها ليلة بعد ليلة، فكما أنّ أمينة تستمع إلى سؤال هؤلاء عن الطفلة بأصواتهم المختلفة دون حاجة إلى التمييز بينها لكثرتها، تستمع إلى صوت والدها الذي حفظته مع التكرار حين يجيب عن حالتها بقوله: "**عند الله الشفاء**" .

إنّ الفضاء اليومي المتخيّل يتحوّل إلى فضاء حقيقي، لأنّه يوهم من خلال تكراره، بأنّ ما يُروى ويُعاد ذكره ويترسّخ في الذاكرة هو من صنع الحياة والواقع اليومي المعيش الذي يمثّله بكلّ حركاته.

II- متغيـــــرات الزمن :

إنّ من أهم خصوصيات الزمن هي كونه قوة مغيرة،لأنه يمثل المتغير والمغيّر في مقابل كل الثوابت التي تحيط به من أمكنة وشخصيات تتحرك داخلهما، فيبدو فعل الزمن على المكان والشخصية واضحا محسوسا، وفي الوقت الذي لا يترك كل من المكان أوالشخصية أي أثر عليه، فيمكننا أن نمثل الزمن بالقوة السرمدية الخفية التي يستحيل الإمساك بها و بالتالي يستحيل التغيير فيها أيضا.

ولا يمكننا معرفة العلاقة الرابطة بين الزمن و المكان دون التطرق إلى متغيرات الزمن والتي نعني بها جانبا مهما من علاقة الزمن بالمكان من خلال ما يحدثه تعاقب الأزمنة على الأمكنة، و لما كانت الشخصيات الروائية جزءا شديد الارتباط بالمكان، وباعتباره أيضا مدركات زمنية لا تتحدد معالمها إلاّ إذا وضعت في خلفية زمانية ومكانية، كان من الضروري أن نبين علاقتها مع الزمن من خلال ما يحدث فيها (الزمن) من تغييرات ايجابية وسلبية.

وعلى خلاف ما رأينا سابقا من خلال علاقة المكان بالشخصية من حيث التأثير والتأثر الحاصل بينهما، ستقتصر علاقة التأثير بين الزمن والمكان وبين الزمن والشخصية، على فعل الزمن وأثره عليهما دون أن تكون علاقة تأثير وتأثر متبادلة، فالزمن دائما هو الآتي بتغيرات لا سبيل لردها.

---

[1] **قصر الشوق**،ج1، ص 09

لقد تناول **نجيب محفوظ** "اختراق الدوري"، أي تحطيم دائرية الزمن بمعنى يتماشى مع فكرة "دمار الايديلا" التي طرحها **ميخائيل باختين**، فاختراق الدوري تمثيل لفعل الزمن التاريخي،الخطي،الطارئ، بتغيراته الملحوظة(و أحيانا بأنيابه الناهشة)،إذ يدافع، أويزاحم، أويزحزح–وربما يزيح–زمنا رتيبا، دوريا، قديما راسخا في المكان، راكدا فيه وملتصقا به، ساكنا وهادئا، متناغما موسيقيا،يبدو مع–أو يبدو بالرغم من– امتداده الطويل محض وحدة قابلة للتكرار، حدودها حدود دورة واحدة شبيهة في صياغتها بدورات الزمن الفلكلوري،الزراعي،المجسد الملموس، المرتبط بتتابع الفصول ومراحل نضج الثماروحركة الشمس وتعاقب الليل والنهار،قيل "اقتحام" هذه الدورة، وأحيانا تلاشيهما..."[1].

فكثيرا ما يغير الزمن بأحداثه ومستجداته ما كان من قبل في حكم المستحيل أن يتغير، ويبقى الزمن شاهدا على تشييد أمكنة وزوال أخرى، وميلاد أشخاص، ووفاة آخرين، فالشخصية تشغل حيزا من المكان وآخر من الزمن يبدأ بتاريخ ميلادها وينتهي بتاريخ وفاتها،فيمثل الزمن والمكان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، نستطيع أن نميز الأشياء من خلال وضعها في المكان...نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمن لذلك قال "متى وإلى "أين" يستخدمان لتعريف الشيء أوالظاهرة"[2] .

فعلاقة الزمن بالمكان والشخصية علاقة مسايرة ومواكبة،تتحول إلى لا معنى عندما تفقد أحد هذه العناصر، وتتشكل بالتحامها فضاء روائيا متكاملا له خصوصياته المميزة.حيث"يتداخل المكان والزمان بتوالي الأحداث،وعلى حد تعبير جون برين فإنّ الناس هم الأماكن، والأماكن هي الناس،ويختلف إحساس المرء بالمكان عن إحساسه بالزمان،في أنه إحساس يعتمد على المباشرة يتحقق من خلال الفعل، والعلاقة الحسية بالأشياء،أما الإحساس بالزمن فهو– بالضرورة–غير مباشر،بل إنه لا يتساوى في مراحل العمر المختلفة، وإن ازداد تأثيره على الإنسان عندما يتقدم به العمر"[3].

II –1 أثر الزمن على المكان :

إذا تحدثنا عن أثر الزمن فسيعني هذا التحدث عن فعل القوة وأثرها فقوة الزمن أقوى من المكان، ولا يمكن للمكان أن يؤثر فيها،لأن ثبات المكان وجموده يجعلانه مركزا هاما للفعل عليه أو فيه مما يسهل على الزمن أن تلعب قوته بالأمكنة فتعدل صورتها أو تزيلها، أمّا المكان فهو المتغيّر بفعل الزمن والذي ينصاع لأثره دون أن يكون له رد فعل موازٍ لقوة الزمن. ولا يمكن للمكان أن يتحوّل إلى قوة إلا في حدوده الضيقة كما تفعل وسائل المواصلات كالسيارة أوالباخرة أوالطائرة مثلا حين تقطع آلاف الكيلومترات في مدّة زمنية قصيرة،فتعمل حركتها على تقليص المسافات في سباق مع الزمن.

---

[1] انظر حسين حمودة **مرجع سابق الذكر**،ص108

[2] يوري لوتمان، **مرجع سابق الذكر**،ص 59.

[3] –محمد جبريل، **مرجع سابق الذك**، ص13.

ولعل أهم ما يجعل لكل من الزمن والمكان معنى وتواصل،كونهما يرتبطان "ارتباطا تفاعليا، وعناديا، يقف كل منهما على طرف نقيض للآخر: فالمكانية معادية للزمانية إنها الثبات الراسخ الذي لا يتحول، إنها الديمومة. أما الزمان فهو تدفق وسيولة وتغيّر وتحوّل أبدا. الزمان يطمح إلى التغيير المكان بينما يقاوم المكان التغيير ويطمح إلى استرداد ملامحه التي أطاح بها الزمان وغيرها،كأنه يقول له:أيها الزمان: كف عن جريانك،كفى تدميرا للزوايا الأليفة، وملاعب الطفولة الحميمة..."[1].

إلاّ أنه لا يمكن أن نعد قوة الزمن قوة مدمرة على الدوام وإن كانت السمة الغالبة عليها، حتى "أن **نجيب محفوظ** واع تمام الوعي أن الزمن بانصرامه يحقق الأشياء أيضا قبل أن يدمرها فهو وإن كان في المحك الأخير قوة دمار فهو أيضا السبيل الوحيد للبناء والانجاز.فالعلاقة بينه وبين البشر علاقة تناقض وهو لا مهرب منه إلا إليه"[2].

فقد يغير الزمن المكان تغييرا سلبيا كما يغيره تغييرا ايجابيا، ولكن من الخطأ أن نعتقد أنه بالإمكان أن نخفي ما يغيره الزمن،لأنه ظاهر، أو سيظهر لا محالة، ويشمل هذا التغيير الأمكنة بكل ما تحتويها من أشياء، كما يندرج ضمن التغيير إضافة أمكنة أوأشياء، أومحوها أيضا فتعدّ مجرد ذكرى تحتفظ صورتها في الأذهان.

سنحاول أن نبين أهم الأماكن التي طرأت عليها تغييرات مع مرور الزمن، بفعل الزمن ومستجداته من أحداث وما يدخل ضمنها من مناسبات كالاحتفالات والأعياد والأفراح والفصول أيضا وباعتبارها جزء من الزمن الذي يؤرخّ ويؤرّخ له، وسنتناول أهمّ الأماكن التي غير فيها الزمن بمروره وكروره بداية بالبيوت.

II-1-1- أثر الزمن على البيوت :

II-1-1-1- بيت السيد عبد الجواد :

إنّ صورة بيت آل جواد لم تتغير كبناء،كما قدمناها في الجزء التطبيقي حيث "الفناء الترب والبئر العميقة والطابقين والحجرات الواسعة العالية الأسقف والسطح الذي يطل على المآذن وأسطح العمارات المجاورة والمشربيات التي تطل على شارعي النحاسين شمالا وبين القصرين جنوبا"[3]،و إنما التغيير الذي يطرأ على البيت كمكان هو تغيير شبيه باللّعب بالأثاث، حيث كلما طرأ حادث أومناسبة هامة استلزم تغيير أثاث الحجرات (دون تجديده)، فينتقل الأثاث من حجرة إلى حجرة فتكتسب هذه الأخيرة اسم الحجرة السابق التي أصبحت تحمل وظيفتها ودلالاتها مع انتقال الأثاث إليها،لأن العبرة بأثاث الحجرات الذي يحدد وظيفتها وغرضها، وليست بجدرانها،فيطلق اسم حجرة النوم لاشتمال الحجرة على أثاث مجهز للنوم، وكذلك حجرة الطعام لوجود السماط والشلت، وكذلك حجرة مجلس القهوة التي تحتوي وسائل تجهيز القهوة والأثاث المناسب لتحقيق الجلسة من أرائك وغيرها، وكذلك صالة الاستقبال، وحتى حجرة الفرن التي لا تسمى كذلك إلا لوجود الفرن الذي يؤذي وظيفة طهي الطعام وإنضاجه.

---

[1] محمد العافية، **مرجع سابق الذكر**، ص173.

[2] رشيد العناني ، **مرجع سابق الذكر**، ص156.

[3] **بين القصرين**، ج 1، ص08.

ويتم تحديد توزع الحجرات و تجهيزها طبقا لرغبة أهل البيت وما يناسب أذواقهم ووفقا للعادات والتقاليد والعقائد،كأن تحدد حجرة الاستقبال قريبة من مدخل البيت لتكون لباقي الحجرات خصوصيات ذاتية، وكأن تخصص حجرات للنوم خاصة بالإناث وأخرى للذكور مثلا، وعلى هذا الأساس اشتمل الدور الأول لبيت عبد الجواد على حجرة الاستقبال وصالة مجلس القهوة، وحجرتي نوم للذكور وأخرى للأثاث وحجرة للدرس، أما الدور الأعلى فيشتمل على حجرة نوم الوالدين، وحجرة الطعام،وحجرة الجلوس، وأربع حجرات خالية، وحجرة للحمّام وفيما عدا هذه الحجرات تظل حجرتا الفرن والمخزن ثابتتين في الفناء لاستحالة تغييرهما على غرار السطح.

لكن تغيّر الأحداث بفعل الزمن ما لا تغيره يد الإنسان،فيتحكم الزمن في التنظيم، والتعديل لأن "المكان يتصل بالزمان من حيث موت ناس وولادة ناس،انتهاء أحداث ونشوء أخرى، تغير ملامح إلى الأفضل أو إلى الأسوأ،ما كان يضمه بالأمس،ملامحه وقسماته يختلف عما أصبح عليه اليوم، ويختلف عما سيصير إليه في المستقبل"[1]. وقد تغيرت ملامح البيت وقسماته كما هو واضح في المقاطع التالية:

فأوّل تغيير حدث في البيت كان بسبب فرح ياسين حيث تم "**فرش الحجرات الثلاث المجاورة لحجرة الوالدين في الدور الأعلى بجهاز العروس**"[2] بعدما كانت " **خالية إلا من بعض أدوات اللعب التي يلهو بها كمال**"[3]. وقد تلى هذا التغيير تغييرات أخرى معظمها كان بسبب حالة صحية ضعيفة أو متدهورة أووفاة أحد أفراد البيت، كما حدث بعد موت فهمي من تغييرات وما صاحبها من تعديلات حيث " **لم يعد من اليسير استعمال حمام الدور الأول منذ قضى التنظيم الجديد للبيت–منذ خمسة أعوام–بنقل الحجرات إلى الدور الأعلى فيما عدا حجرة الاستقبال والصالة المتصلة بها التي فرشت بأثاث بسيط باعتبارها مدخلا لها**"[4]. رغم أن ياسين وكمال لم يرحبا بالإقامة مع الأب في الدور نفسه "**إلا أنهما لم يجدا بدا من احترام الرغبة في مقاطعة الدور الأول الذي لم تعد تدخله قدم إلا حين يلم بالبيت زائر**"[5] بعدما كان عامرا بالحركة والتنقل فيما مضى من السنوات.

وبتحويل الأثاث إلى حجرة أخرى تكتسب اسما جديدا لها انطلاقا من طبيعة الأثاث المنقول إليها والذي كانت تسمى الحجرة السابقة نسبة إليه، فكأنّ الحجرة الجديدة ترث الحجرة القديمة فتعوضها مثلما "**ورثت صالة الدور الأعلى أختها بالدور المهجور، ففرشت بحصيرها وكنباتها، وعلّق بسقفها الفانوس الكبير،فغدت مجلسا ومقهى لمن تبقى من الأسرة في البيت القديم**"[6].

---

[1] –محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**،ص13.

[2] **بين القصرين**، ج 2، ص79.

[3] **بين القصرين**، ج 1،25.

[4] **قصر الشوق**، ج 1، ص20.

[5] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[6] **قصر الشوق**، ج 1، ص35.

ويعود التغيير مع الزمن من جديد مرّة أخرى يطرأ تحوّل كبير على حجرات البيت وفقا لضعف الحالة الصحية للأب الذي أصبح يعاني من تعب قلبه،لذلك "**تغيّر المكان فقد رجع مجلس القهوة إلى الدور الأول.بل انتقل الدور الأعلى جميعه إلى هذا الدور تيسيرا للأب الذي لم يعد قلبه يسعفه على ارتقاء السلم العالي**" [1]، وثمة تغيير آخر من صنع الحضارة والتقدم حيث أدخلت الكهرباء إلى البيت كما يبدو من المصباح الكهربائي المدلى من سقف صالة مجلس القهوة "**تلك الصالة التي بقيت على حالها القديم بحصيرها الملونة وكنباتها الموزعة على الأركان، إلاّ أن الفانوس القديم بمصباحه الغازي قد اختفى وتدلى مكانه من السقف مصباح كهربائي**" [2]. وبإدخال الكهرباء سيعرف البيت جهازا جديدا يعد بديلا كذلك للفونوغراف،ألا وهو جهاز الراديو القائم في الصالة، والذي طالما سلى السيد بعد انزوائه"**وهو يذيع أغانيه ساخرا من حزن البيت الصامت**" [3]. ليغطي عن الصمت المريب الذي غشي البيت بعد النكبات المتتالية لعائشة على وجه التحديد. حتى أن السيد قال مرّة :"**لا عمل لي طول اليوم إلا الاستماع إلى الراديو، ماذا كنت أصنع لو تأخر استعماله في مصر حتى اليوم؟ كل ما يذيعه يطيب لي حتى المحاضرات التي لا أكاد أفهمها**" [4]. فهكذا وكما يرى **ميشال بوتور** أننا "نعيش إذن في مدننا نوعا من تعددية المكان، ولكن ذلك ما يحدث أيضا، ولو على نطاق أضيق في منازلنا وفي غرفتنا الخاصة من خلال التلفزيون والمذياع والمطالعات" [5].

ومن جملة التغييرات التي حدثت مع انتقال الدور الأعلى إلى الدور الأول،أنه بات الدور الأعلى مكانا خاصا لكمال عبد الجواد أو شقته كما يسميه "**حيث يعيش منفردا بين حجرة نومه ومكتبته المطلتين على بين القصرين**" [6].
وبموت السيد أحمد– الذي يعد حدثا هاما خلّف موته فراغا كبيرا حيث انتهى رمز السلطة وعهده إلى الأبد– كان من الضروري أن يسري تنظيم جديد آخر حتى لا تستوحش حجرته، وحتى يقلل من الحزن الذي يتجدد برؤية أركان الحجرة وتذكر صورته وتحركاته من جديد،لذلك كانت أم حنفي "**أوّل من اقترح تغيير معالم الحجرة العزيزة... مادامو لا يدخلونها حتى تتعلق أبصارهم بمكانه الخالي ويجهشون بالبكاء...**" [7]. فلأجل ذلك كما تقول أم حنفي "**أخليت الحجرة من أثاثها القديم وانتقلت إلى حجرة عائشة، ولكيلا تهجر الحجرة وتستوحش نقلت إليها أثاث الصالة فانتقل إليها مجلس القهوة حيث نجتمع حول المجمرة نتحدث كثيرا وتقطع أحاديثنا الدموع**"[8].

نستخلص إذا أن تغيير الغرف سمة بارزة أحدثها الزمن في بيت آل جواد فصالة مجلس القهوة لوحدها – والتي كانت بالدور الأول مكانها المختار–عرفت أربع حجرات مختلفة انتقلت عبرها لتستقر أخيرا في حجرة نوم السيد والتي عرفت هي الأخرى تغييرات مماثلة.

---

[1] **السكرية** ،ص 7
[2] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها
[3] **المصدر نفسه**، ص 195.
[4] **المصدر نفسه**، ص 163.
[5] مصباح احمد الصمد،**مرجع سابق الذكر**،ص288
[6] **السكرية**،ص16
[7] **المصدر نفسه**، ص 261
[8] **المصدر نفسه**، ص261–262.

كما تدخل الفصول تغييرات على البيت وإن كانت تمثل زمنا دوريا أيضا باعتبارها أزمنة متعاقبة ودورية بانتظام إلا أن طول دورتها يجعلها زمنا متجددا متغيرا، فبدخول فصل الشتاء خاصة يصبح للمجمرة أوالمدفأة حضورا ضروريا لاتقاء برودة الفصل وإن كانت عبارة عن تعديلات بسيطة لكنها ذات دلالة مميزة حيث تذكر كلما حل فصل الشتاء مثلما "**اكتسب مجلس القهوة بحلول الشتاء ميزة جديدة تمثلت في المدفأة الكبيرة التي توسطت الصالة فتكأكأت حولها الأسرة**"[1]. ومثال ذلك أيضا تصوير **نجيب محفوظ** لأمينة وهي "**باسطة ذراعيها فوق المجمرة ولا جليس لها إلا أم حنفي و قد تربعت على فروة...**"[2]، وكذلك حين صوّر أهل البيت وقد "**تقاربت الرؤوس حول المجمرة وانبسطت فوق وهجها الأيدي...وكان برد يناير يكاد يتجمد ثلجا في أركان الصالة**" [3]. وتخلّف الأعياد والمواسم آثارا بادية على المكان، وخير دليل على ذلك ما تتزين به حجرة الفرن من مباهج المواسم "**كألوان الطعام الشهية التي تقدمها موسما بعد موسم كخشاف رمضان وقطائفه، وكعك عيد الفطر وفطائره وخروف عيد الأضحى الذي يسمن و يدلل ثم يذبح على مشهد من الأبناء...**" [4]. ولقد عرف البيت أيضا يوم الحصار الذي فرضه الانجليز على الحيّ والبيت،تغييرا نادرا إذ "**لم يرفع مزلاج الباب في ذلك اليوم، ولم تفتح نافذة من النوافذ المطلّة على الطريق ولو لتغيير الهواء وإدخال الشمس**" [5].

II-1-1-2- قصـــــر الشوق :

شهد بيت قصر الشوق هو الآخر تغييرات بفعل الزمن كان أهمها هو التغيير المستمر لأثاث البيت، وكان سبب ذلك هو عدم استقرار أم ياسين على زوج واحد، بل تعدّد أزواجها وتعدد معهم أثاث البيت "**فأثاث اليوم غير أثاث الأمس،لا بجدته فحسب، ولكن لأن حجرة امرأة مزواج خليقة بأن تتغير أو تجدد**" [6]، وبانتقال البيت إلى ياسين الذي شهد زيجات مختلفة أيضا يفترض أن يتغير الأثاث مجددا، ولقد بدا اثر الزمن أيضا على البيت عندما زار ياسين أمه بعد غياب طويل حيث بدا جليا أثر الزمن على البيت الذي "**تآكلت بعض جوانبه وتهدمت أجزاء صغيرة من أطراف درجاته المطلة على بئر السلم**" [7].

II-1-1-3- السـكرية :

وقد شهد بيت آل شوكت بالسكرية تغييرا في نظام البيت وأثاثه عندما تزوج خليل شوكت من عائشة، وقد "**أقامت العروس بالدور الثاني على حين نزلت حرم المرحوم شوكت.ومعها ابنها الأكبر وإبراهيم الدور الأول لعجزها مع الكبر عن ارتقاء السلم فبقي دور ثالث شاغرا لم**

---

(1) **بين القصرين**، ج 1 ،ص 163.
(2) **قصر الشوق**، ج 1،ص189.
(3) **السكرية**،ص 07.
(4) **بين القصرين**، ج 1 ،ص 20.
(5) **بين القصرين**، ج 2 ،ص 156.
(6) **بين القصرين**، ج1 ،ص 124.
(7) **المصدر نفسه**،الصفحة نفسها.

يسعهم أن يشغلوه" [1] إلى أن تزوج إبراهيم من خديجة فشغلا ذلك الدور الثالث، ومع مرور الزمن وبوفاة زوج عائشة وابنيها وحرم شوكت،أصبح البيت كله لعائلة إبراهيم، وبعد تسع أعوام من وفاة خليل وابنيه تزوج نعيمة من عبد المنعم، فأخلي الدور الثاني من سكانه لاستقبال العروسين، ويشهد البيت من جديد أيضا تجهيزات أخرى تبعا لأحداث متتابعة كزواج أحمد من سوسن،ثم زواج عبد المنعم مرة ثانية من كريمة ابنة ياسين بعد وفاة نعيمة، ولا ننسى إدخال الكهرباء لهذا البيت حيث المصابيح الكهربائية تعمّ البيت إلى جانب جهاز الراديو الموجود في الصالة والذي يستمع إليه إبراهيم وخديجة. وقد اشرنا سابقا إلى آثار القدم على الأثاث والفراش حيث يبدو في معظمه قديما باليا، وهذا كله من أثر الزمن بسبب تعاقب السنين وما تحدثه من تغيير.

II-1-1-4-بيت الحاج رضوان :

لم يعرف هذا البيت تعديلات بارزة تذكر تمس غرفه أوأثاثها، حيث لم تحدث في البيت مناسبات خاصة تستوجب معها التغيير أوالتجديد، حتى بعد وفاة الحاج رضوان لم يذكر **نجيب محفوظ** تغييرا حدث، بل كل ما ظهر من إضافات الزمن هو صورته المعلقة على الحائط بعد وفاته لتبقى صورة المتوفى حيّة تخلّد ذكرى صاحبها كما بين الوصف حيث "**توسطت الجدار الأيمن-فوق الكنبة الرئيسية-صورة المرحوم السيد محمد رضوان تمثله في أوسط العمر**" [2] فظل البيت في عمومه ثابتا إلى أن حدث تغيير كلي للبيت وبفعل الزمن مرة أخرى وتحت تأثير طوفان العمارة الحديثة، بدت قوة الزمن المدمر أقوى حيث أزالت هذا البيت تماما، و" طراز العمارة هو أحد التعابير عن الشخصية الثقافية للأمة، وقد تعرضت المدن العربية لحركة تغريب واسعة منذ أكثر من قرنين، ودخلتها أساليب وعناصر غريبة لا تتناسب في الوظيفة، ولا في الذوق الفني، مع معطيات البيئة العربية، وحاجاتها، وقيمها الاجتماعية، فأصبحت المدن ذات شخصية خلاسية خليط، وأضحى الكثير من المدن العربية الإسلامية العريقة مهددا بطوفان العمارة الحديثة"[3]. فبعد هدم البيت حلت محله عمارة عم بيومي الشربتلي الذي تزوج من أم مريم، وبعد وفاتها واختفاء مريم، تحوّل البيت إليه وأصبح الوريث الوحيد للعائلة، فزاوج هذا التغيير بين العمارة الحديثة، والمباني الإسلامية التقليدية كما هو حال معظم البيوت المجاورة للعمارة، بما فيها بيت آل جواد وقد أثرت العمارة على البيت حيث سدّ جدارها سطحه،مما سيصعب البقاء فوق السطح لزحمة السكان وقد قابلتنا السكرية بهذا التغيير الجذري الذي حدث للبيت كما هو في المقطع التالي:

> "**سينزل البناءون عن العمارة في هذا الأسبوع بعد عام ونصف من العمل...فقالت نعيمة في نغمة ساخرة:**

---

[1] **بين القصرين**، ج 2 ،ص68

[2] **قصر الشوق** ، ج 1 ،ص 145

[3] محمد الميلي وآخرين،**الخطة الشاملة للثقافة العربية**، ط2، تونس:المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،1996،ص208.

- عمارة عم بيومي الشرباتلي :

ارتفعت عينا عائشة عن المجمرة إلى وجه أم حنفي لحظة و لكنها لم تعلّق بكلمة،قد علموا في حينه بهدم البيت الذي كان يوما بيت السيد محمد رضوان ثم إعادة بنائه عمارة مكوّنة من أربعة أدوار باسم عم بيومي الشرباتلي،تلك الذكريات القديمة، مريم وياسين ولكن ترى أين مريم،وأم مريم وبيومي الشرباتلي الذي استولى على البيت بالوراثة والشراء،أيام كانت الحياة حياة والقلب ناعم البال،وعادت أم حنفي تقول: " أجمل ما فيها يا ستي دكان عم بيومي الجدي،ثريات وندرمة وحلوى،كلها مرايا و كهرباء، والراديو ليل نهار،يا عيني على حسنين الحلاق ودرويش بائع الفول والفولي اللبان وأبوسريع صاحب المقلي وهم ينظرون من دكاكينهم إلى دكان زميلهم القديم وعمارته..." [1].

ويبدو من هذا الوصف تغييرات الزمن التي أجراها على هذا المكان،خاصة حينما يقابل **نجيب محفوظ** بين صورته الحالية وصورته السابقة التي بقيت مجرّد ذكرى تستحضرها الأذهان بكثير من التعجب والاندهاش لما كان، ولما آل إليه المكان مع الزمن.خاصة إذا ما قورنت بالثوابت التي لم تتغير كما هو حال الدكاكين المحيطة به.

II-1-1-5- قصر آل شداد :

يجسد الزمن في هذا القصر مقولة "دوام الحال من المحال"نظرا لما آل إليه القصر من انقلاب جعله طيّ النسيان، وقبل الحديث عن هذا نشير أن الزمن أيضا بأحداثه ومستجداته من مناسبات سعيدة، العائلية منها وحتى الدينية إذ رغم تأثر العائلة بالغرب وثقافتهم وتقليدهم لهم في حياتهم اليومية، إلاّ أن "**احتفالهم بشهر رمضان يفوق كل وصف، أنوار تضاء، قرآن يتلى في بهو الاستقبال،المؤذنون في السلاملك...**"[2] فبمجرد حلول شهر رمضان تتغير صورة البيت كثيرا، ومن المناسبات العائلية كان أهمها فرح عايدة حيث أحدث تغييرا لا نظير له على القصر وهو تغيير بطبيعة الحال ايجابي حيث حوّل القصر إلى مملكة من النور في ثوب جديد فيحدث أن ،

"تتطور الأشياء بالمناسبات كما تتطور الألفاظ بما يستجد من معان جديدة،لم يكن قصر آل شداد في حاجة جديدة كي يزداد في عيني كمال جلالا، ولكنه بدا في ذلك المساء من ديسمبر في زيّ جديد من أزياء الحياة.أريقت عليه الأنوار حتى غمرته.أجل: كان كل ركن من أركانه وكل موضع من جدرانه يتقلد عقدا من اللآلئ المضيئة...مصابيح كهربائية مختلفة الألوان تومض فوق رقعة جسده من أعلى السطح إلى أسفل الجدار،كذلك السور الكبير، والباب الضخم،كذلك أشجار الحديقة بدت كأنما استحالت أزهارها وثمارها أنوارا حمرا وخضرا وبيضا، ومن النوافذ جميعا انبعثت الأضواء، فكل شيء يهتف مؤذنا بالفرح، وعندما رأى كمال وهو مقبل ذلك المنظر آمن بأنه يحجّ إلى مملكة النور لأول مرّة في حياته. وازدحم الطور المواجه لمدخل البيت بالغلمان، وفراش المدخل برمل فاقع لونه كالذهب، وفتح الباب على مصراعيه...أما شرفة السلاملك فقد ازدانت برجال أوركسترا عجيب ترامت أنغامه إلى حدود الصحراء" [3].

---

[1] **السكرية**،ص 08.

[2] **قصر الشوق**، ج 1،ص 235.

[3] **قصر الشوق**، ج 2 ،ص 91.

هكذا إذا يضفي الفرح الجمال والرونق والنور على كل جزئية من أجزاء القصر الذي صار في أبهى حلة، مما يجعل من الصعب أن نتصور هدم القصر مثلا أوفقدان جزء من أجزائه أوفقدان قيمة من قيمة الجمالية، لكن الذي حدث مع الزمن يبرهن خلاف ذلك ويؤكد أنه بالفعل "**دوام الحال من المحال**"**حين**" **ضاع القصر الكبير فيما ضاع من متاع**" [1]. وضاعت معه الذكريات وكل مكان بالأمس يشع نورا وجمالا وتقدما خاصة وأن القصر عرف الكهرباء في زمن سابق عن باقي الأماكن الأخرى، ومع هدم القصر يظهر طوفان العمارة الحديثة حيث شيد بناء آخر مكانه وقد جاء الحديث عن ذلك موجزا حين عبر من هنالك كمال وهو يلحظ ما غيّره الزمن وهو على متن الترام إذ "**مرّ الترام بمكان القصر القديم الذي قام في موضعه بناء ضخم جديد،وقد رآه قبل ذلك في المرات القلائل التي زار فيها العباسية منذ انقطاعه التاريخي عنها خاصة في العهد الأخير**" [2]. لكن يبقى القصر محفورا في الذكرى كما قال كمال "**ذلك القصر الذي عشنا في حديقته زمنا لا ينسى**"[3] وعلى ذكر الحديقة،عرفت هي الأخرى أيام كانت جزءا من القصر تغييرات موسمية بفعل الفصول التي تغير في الطبيعة كلّها، خاصة فصل الخريف الذي يمهد لقدوم الشتاء والذي يجعل الطبيعة تفقد رداءها الزاهي، وقد بدا حسين شداد متأثرا لمنظرها حين ألقى "**على الحديقة المترامية أمام ناظريه نظرات هادئة يشوبها شيء من الأسف،فقد تجردت جدائل النخيل وتعرت شجيرات الورد، وشحبت الخضرة اليانعة واختفت ابتسامات الزهور من ثغور البراعم، وبدت الحديقة في الحزن حيال زحف الشتاء...**" [4]، فكأن موجة من العصرنة والتمدن امتدت بشدة لتسع معظم الأمكنة حتى التي يبدو أنها لن تتغيّر.

II-1-2- <u>أثر الزمن على دكان السيّد :</u>

ظل هذا الدكان يتمتع لفترة طويلة من الزمن بتباته ونظامه، محتفظا بجزئياته الثابتة أيضا، ولم يحدث عليه في تلك الفترة الطويلة من تعديلات، تذكر سوى سورة سعد باشا التي أضافها الزمن لما حدث من أحداث فرضت تكريما خاصا لذلك الزعيم،خاصة بعد مقتل الشهيد فهمي الذي كان مناصرا له ولمبادئه، وقد ذكرها **نجيب محفوظ** حين وصف السيد وهو في عمله حيث بدت"**فوق رأسه صورة سعد زغلول في بدلة الرياسة معلّقة في الجدار تحت إطار البسملة القديم...**" [5].

ومع مرور الزمن وتقدم سن السيد احمد اضطر بدافع الشيخوخة التي أنهكته ومساعده جميل الحمزاوي إلى تصفية تجارته التي ورثها أبا عن جدّ، وبيع الدكان إيثارا للراحة، وببيعه "**تغيّر مظهر الدكان ومخبره فانقلب دكان طرابيش للبيع والكيّ، وتقدمه الوابور والقوالب النحاسية**" [6].هذا الانقلاب الذي حدث للدكان لم يرض صاحبه السابق(السيد) وما كان له إلا أن

---

(1) **السكرية**، ص 62.

(2) **المصدر نفسه**، ص290.

(3) **المصدر نفسه**،ص 62.

(4) **قصر الشوق**، ج 1 ،ص240.

(5) **المصدر نفسه**، ص 132.

(6) **السكرية**، ص161

"تخايلت لعينيه لافتة وهميّة،لم ترها عين سواه، عالنته بأن زمانه قد ولّى، زمان الجد والكفاح والمسرّات...لم يعد الدكان دكانه ولكن كيف تمحى ذكراه من ذهنه وهو الذي كان مركز النشاط ومحطّ الأنظار، وملتقى الأصحاب والأحباب،ومبعث العزة والجاه" [1].

II-1-3-أثر الزمن على مقهى أحمد عبده :

تناولنا في الفصل الأول الحديث عن مقهى أحمد عبده، وذكرنا أنها تعرضت للهدم، وتنفرد هذه المقهى كونها لم تتعرض قبل الهدم إلى أي تغيير، وبعد هدمها لم تحل محلها بناية ضخمة أوعمارة على الطراز الحديث، بل شيّدت مكانها مقهى أخرى سميت باسم خان الخليلي، والتي بقيت محتفظة بأهم تقاسيم المقهى الأولى وأبرزها، وكأنها وريثة لها، لكنها أكثر حداثة، وهي بذلك قابلة للصمود طويلا أمام قوة الزمن المدّمرة.

II-1-4-أثر الزمن على الأحياء :

لم تكن الأحياء بمنأ عن التغييرات التي يستجدها الزمن،ذلك لأن التغيير الذي يحدث للبيوت والمحلات والمقاهي سيغير حتما صورة الحي،ناهيك عن دخول المرافق الحديثة عليه، ورغم ما يحدثه التغيير من ايجابيات يظل الحنين إلى صورته القديمة التي تحمل ذكرياته أيضا، ويؤكد هذا المقطع التالي الذي كشف فيه السيد أحمد عن اثر الزمن والجدّة. ويقصد بذلك بيومي الشرباتلي والحظ السعيد الذي ابتسم له وقدرة الله في رزق عباده

"بيومي أصغرهم وأسعدهم حظا،من أم مريم بدأ،أما أنا فعندها انتهيت،وهو اليوم مالك أحدث عمارة في الحي،هكذا كان مصير بيت السيد رضوان،أنشأ هذا المشرب المضاء بالكهرباء،حظ رجل يبدأ بخداع امرأة،سبحان العاطي وجلت حكمته!، كل شيء يتجدد، الطريق ممهد بالإسفلت، وأضيء بالمصابيح، أتذكر ليالي عودتك آخر الليل في الظلام الدامس؟ لكن أين مني هاتيك الليالي؟ وفي كل دكان كهرباء وراديو، كل شيء جديد،إلاّ أنا،عجوز في السابعة والستين..." [2].

ومع نهاية هذا المقطع يتذكر السيد ليلة قبض عليه الانجليز والظلام المحيط بالحي من كل مكان وقد كان ليلتها عند أم مريم، وسخره الانجليز لردم حفرة وضعت ككمين لهم،فقد غير وجود الانجليز معالم الحي،

"كان الليل قد جاوز منتصفه عندما غادر السيد أحمد عبد الجواد بيت أم مريم متلفعا بظلمة العطفة المسدودة،بدا الحي كله-كما أمسى يبدو مع الهزيع الأول مذ عسكر الانجليز فيه-غارقا في النوم متدثرا بالظلام،لا مقهى يسمر ولا بائع يسرح ولا دكان يسهر ولا مار يدبّ، فلم يكن فيه أثر للحياة أوالنور،إلاّ ما انبعث من المعسكر"[3] .

وتبدو صورة الظلام الدامس حين عودته إلى البيت مبتعدا عن المعسكر،إذ

---

[1] **المصدر السابق**، صفحة نفسها.

[2] **السكرية**، ص194

[3] **بين القصرين**، ج 2، ص234

"جاوز في مسيره المجهول المعسكر ثم سبيل بين القصرين وهناك اختفى آخر أثر للضوء المنبعث من المعسكر فخاض أمواج الظلام الدامس والصمت الثقيل،لا منظر يرى إلا أشباح البيوت ولا صوت يسمع إلا وقع القدمين الغليظتين..." [1]

ولأول مرة رأى الحي على غير عادته "**كان يمرّ في طريقه بأشباح بيوت ودكاكين يعرف أصحابها، ومقاه كان يوما-خاصة عهد الصبا والشباب- من سمّارها،فأحزنه أن يمضي بها سيرا دون أن تنهض لنجدته أو حتى ترثي لحاله...**" [2]. فبفعل هذا الحدث تغيرت صورة الحي عن الأصل بكثير،كما غيّر صورة حي النحاسين حدث آخر تمثل في الافراج عن سعد، فأضفى هذا الحدث تغييرا ايجابيا على الحي كله-كما بدا ذلك واضحا من خلال مطالعة السيد-وهو على عتبة دكانه-

"أثر الخبر السعيد في كل مكان-في الدكاكين التي سدت مداخلها بأصحابها وزبائنها وهم يتبادلون التهاني،في النوافذ التي تزاحمت فيها الأحداث وانطلقت الزغاريد من وراء خصاصها،في المظاهرات التي تألفت ارتجالا ما بين النحاسين والصاغة وبيت القاضي هاتفة قلوبها لسعد،وسعد وسعد ثم سعد،المآذن التي اعتلى المؤذنون شرفاتها يشكرون ويدعون ويهتفون في العربات الكارو التي تجمعت بالعشرات حاملة المئات من النسوة المتلفعات بالملاءات اللف وهن يرقصن ويرددن الأغاني الوطنية،لم يعد يرى إلا آدميين أوبالأحرى هاتفين، اختفت الأرض وتوارت الجدران وتعالى الهتاف لسعد في كل مكان كأنما الجو قد انقلب اسطوانة هائلة تدور بلا توقف مرددة اسمه" [3].

فنرى بوضوح أنّ كل جزئية من المكان بما فيه من بشر تغيرت وتحولت إلى صورة جديدة ومختلفة تملؤها البهجة كان حدث الافراج عن سعد له مفعوله السحري الذي يعمل بمجرد إذاعة،كما كان له اثر على معظم الساحات والميادين يوم المظاهرة التي سقط فيها فهمي.

حي العباسية هو الآخر تغير بفعل الزمن إذا لم تعد العباسية هي نفسها،كما ذكر ذلك كمال عبد الجواد الذي عايشها بقلبه وروحها وحفظ كل أجزائها لأنها المكان الذي يرمز إلى محبوبته عايدة،حيث رأى أن "**العباسية نفسها تغيرت...اختفت قصورها وحدائقها التي عاصرت حبي وحزني وقامت مكانها العمارات الضخمة المكتظة بالسكان والحوانيت والمقاهي والسينمات...**" [4] بعدما كانت حيّا أهم ما يميزه الهدوء والمباني المتباعدة الضخمة ذوات الأفنية والحدائق الغناء، **فنجيب محفوظ**،"واع تمام الوعي أنّ الزمن بانصرامه يحقق الأشياء أيضا قبل أن يدمرها فهو وإن كان في المحك الأخير قوّة دمار فهو أيضا السبيل الوحيد للبناء والانجاز، فالعلاقة بينه وبين البشر علاقة تناقض وهو لا مفرّ منه إلاّ إليه" [5]

---

[1] **المصدر السابق**،ص235.

[2] **المصدر نفسه**،ص238

[3] **بين القصرين**، ج 2 ، ص276

[4] **السكرية**،ص290

[5] رشيد العناني،**مرجع سابق الذكر**،ص156.

II-1-5 -أثر الزمن في إبراز المقبرة:

وإذا كان الزمن يمحي ويلغي ويهدّم أمكنة ويبنيها، فهو كذلك يضيف أمكنة جديدة تكون في أصلها قديمة المنشأ،لكنها تأتي كنتيجة طبيعية لما كان من أحداث تستلزم حضورها وظهورها من جديد، ونعني بهذا ظهور المقبرة، أوكما تسمى القرافة أوالتربة، والتي أصبحت مكانا بديلا لمجلس القهوة، وكان هذا بعد وفاة فهمي ثم أبناء عائشة وبعدها وفاة السيد، حيث أصبح مكانا جديدا يجمع الأحياء عند مكان الأموات، فهي تجمّع بين عاملين عالم الأحياء، وعالم الراحلين عن الحياة، "فثمة الموتى وثمة كذلك الأحياء،ليسوا من اضطروا للسكن في المقابر وحسب، وإنما هؤلاء الذين يعد "الموت" مهنتهم الأساسية الحانوتي والتربي وصانع المجاديل وصانع الرخام والقارئ وطالب الصدقة والمتسولين...وزيارة القبور تقليد قديم بدأ قبل الأديان السماوية واستمر إلى الآن،نحن نزور المقابر في المناسبات المختلفة، وأحيانا بلا مناسبة..." [1]. فقد عرفت أسرة عبد الجواد المقبرة بعد فقدان أعزائها،فقد كانت زيارة القرافة بالنسبة لعائشة وخاصة بعد موت نعيمة والأب

> "**التقليد الوحيد الذي لم تشذ عنه مرّة واحدة،وكانت تنفق فيها بسخاء وتهبها عن طيب خاطر كل ما ملكت يمينها من ميراث زوجها وابنتها حتى استحال حول المقبرة حديقة غنّاء موشاة الأزهار والرياحين**" [2].

فمادامت المقبرة مكانا جديدا ستدوم زيارته طويلا كان تزيينه واجبا وإكراما للأحبة الذين استقروا داخل تربته، فرغم الشجن والحزن الذي يثيره إلا أنه يطيب الخاطر،حلو المزار كما رأت أمينة خاصة بعد وفاة السيد أحمد

> "**والقبر كم يبدو حلو المزار على ما يثير من شجن و لم أكن انقطعت عنه منذ انتقل إليه الشهيد الغالي، ومنذ ذلك الوقت وأنا أعتبره حجرة من بيتنا لكنها في أطراف حينا، ويجمعنا القبر جميعا كما يجمعنا مجلس القهوة في الزمن الخالي**" [3].

هكذا إذا يتحوّل القبر إلى مجلس بديل لمجلس القهوة الذي كان يعقد في صالته المخصصة،فكأنه مثلما تعتبره أمينة حجرة من بيتهم لكنها في أطراف حيّهم، فتعرض فيه الذكريات الحبيبة الغالية بدل فناجين القهوة الساخنة التي لم تبق من حرارتها سوى حرارة الدموع التي تدرفها الأعين.

II-2- أثر الزمن على الشخصية الروائية :

تعمل الشخصية في الرواية على فهم الزمن،كما يعمل هو على تحديد مسارها،إذ "تشكل الذات بعدا فنيا ودلاليا في الصياغة الزمنية للنص الأدبي وبخاصة النص الروائي،لأن بناء الشخصية في العمل الأدبي يستند إلى ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها.أي أن الزمن يشكل الدعامة الأساسية في بناء الذات الروائية على مستوى الحدث والسرد والمكان" [4]. والشخصية هي ذاك المدرك الزمكاني الذي يشغل حيزا من المكان وفترة محدودة من الزمن يبدو عليها أثر كل من المكان والزمان لأنها تتفاعل معها أو بمعنى أدق تحاول أن تتواكب معهما، وحينما يبدو التفاعل غير ممكن تظهر الأزمة أي أزمة الشخصية مع المكان والزمان، وإن كانت الشخصية بمقدورها أن تتجاوز مكانها أو تغير من ملامحه،فهي حيال حركة الزمن

---

[1] انظر محمد جبريل، **مرجع سابق الذكر**،ص 245 و 250

[2] **السكرية**،ص 225.

[3] **المصدر نفسه** ،ص 263.

[4] مراد عبد الرحمن مبروك،**مرجع سابق الذكر**،ص 158.

عاجزة، ليس بمقدورها أن توقفه لتغير فيه. فالزمن يمضي ولا يتوقف، وهذا ما يجعل من الزمن مرة أخرى قوة فاعلة لا رادّ لها، ومع كل هذا تتميز الشخصية بقوة وحيدة معادية لقوة الزمن حين توحد الأزمنة من خلال الذاكرة وقدرتها على استحضار ما مضى من الزمن أو رؤية ما قد سيأتي،في هذه الحالة تصبح الشخصية أقدر من المكان على التفاعل مع الزمن لأنه رغم "التوّحد الحميمي بين المكان والزمان، إلاّ أن المكان بكل قواه الطبيعية والفنية،لا يستطيع أن يوّحد الأزمنة في زمن واحد، والفصول في فصل واحد، كما يفعل الإنسان في الزمن من خلال الإنسان" [1]، إلاّ أنّ "التغيير في المكان غير محسوس مقابل التغير الذي يقع للبشر" [2]. وسنركز من خلال أثر الزمن على الشخصية باعتباره القوة المحرّكة والمغيّرة، على أهم التغييرات التي حدثت لأهم شخصيات الرواية بفعل الزمن ومروره، و"يتبدى الزمن في مجمل أعمال **نجيب محفوظ** كقوة قهر ميتافيزيقية، فالزمن هو جالب التغير، والتغيير عنده دائما مؤلم وهو عادة ما يكون من سراء إلى ضراء، من صحة إلى مرض من شباب على شيخوخة،من أمل إلى خيبة...وعند **نجيب محفوظ** كثيرا ما لا يقنع الزمن حتى يكيل لأبطاله الضربة الأخيرة القاضية فالزمن عند **نجيب محفوظ** هو القدر"، ويصرّح بذلك **نجيب محفوظ** في مقابلاته الصحفية إذ يقول في إحداها: "الزمن بالنسبة للفرد هو هادم لذاته ومفني شبابه وصحته والقاضي على أصدقائه وأحبابه. والموت هو النهاية، هو الفناء" [3]. وتبقى الشخصية المتحرك الذي يحاول الانسجام مع مكانه وزمانه، إلاّ أن "الزمن لا يرحم، والمكان يضيق والشخصية لا ترضى بسيرة هذا ولا ذاك معا" [4].

وينتج عن هذا الصراع ضغط مكاني وآخر زمني، "إنّ الضغط المكاني، يولد ضغطا زمنيا موازيا كقوة مناوئة له تزداد ترسيخا ووضوحا كلما اتسعت المساحة الفاصلة بين الزمان والمكان... تتضح صورة الموازاة إذ يتحرك الشخوص في اتجاهات مختلفة، يمثل كل واحد منهم زمنه الخاص، إلاّ أنه يتوازى مع باقي الشخوص في الأهمية، على الرغم من تعارضهم المستمر وتقاطعهم الدائم، بمعنى أن حركة زمنهم متنوعة ومختلفة وإن كانوا ي المكان الواحد" [5]. وإذا كان لكل شخصية زمنها الخاص فهذا يعني أننا سنكون أمام مجموعة من الأزمنة المتعارضة، لأن "الزمن ذو وجهين إذا تبسّم أحدهما في مكان فالآخر ولا بد مقطب في مكان آخر" [6] وهذا ما يبدو واضحا في الثلاثية وسنبدأ بتقديم أثر الزمن على شخصيات أسرة عبد الجواد ثم أهم الشخصيات التي كان للزمن أثر بارز عليها.

---

[1] شاكر النابلسي،**مرجع سابق الذكر**،ص 328.

[2] سيزا قاسم ،**مرجع سابق الذكر**، ص 124.

[3] رشيد العناني،**مرجع سابق الذكر**، ص 128.

[4] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، **مرجع سابق الذكر**، ص260.

[5] منصور نعمان نجم الدليمي، **مرجع سابق الذكر**،ص 51.

[6] رشيد العناني، **مرجع سابق الذكر**،ص 131.

II-2-1-أثر الزمن على أسرة عبد الجواد :

رأينا من خلال علاقة المكان بالزمن تولد فضاء يومي متكرر، ويتضح هذا خاصة في الجزء الأول من الثلاثية، حيث الزمن الدوري الذي يحدد لكل شخصية من الأسرة دورها الخاص بها من بداية اليوم إلى نهايته في مكان وزمن محددين، وقد تناول ميخائيل باختين مفهوم الايديلا وما تتميز به من إيقاعية دورية الزمن، والتي يعني بها " الالتصاق العضوي للحياة وأحداثها والتحامها بالمكان، حيث وحدة حياة الأجيال في الايديلا تتجدد بشكل جوهري بوحدة المكان،كذلك تقتصر الايديلا على بعض وقائع الحياة الأساسية، فالحبّ والولادة والموت والزواج والعمل والأكل والشرب والأعمار هي الوقائع الأساسية في الحياة الإيديلية... ويشير **باختين** أن من الأشكال الروائية التي تبدو فيها اللحظة الايدلية محددة هي رواية الأجيال، وفيها يتمثل الموضوع الأساسي في دمار الايديلا والعلاقات الأبوية، وتناولت فكرة دمار الايديلا يمكن أن تتعدد أوتختلف من عمل روائي لآخر، اختلافات بيّنة، وهذه الاختلافات محكومة بالفهم وبالتقويم المختلفين لعالم الايديلا المدمر..."[*] .

تبدأ إذا الزمكانات الثابتة في بين القصرين بالتلاشي تدريجيا وشيئا فشيئا، حتى يتضح في الأخير التغييرات التي تصل إلى حدّ التناقض مع مرور الزمن، ويبدو أثر هذه التغييرات على الشخصية بشكل أوضح مقارنة مع أثرها على المكان الذي يمتاز بقدرة أكبر على الصمود. ففي رواية قصر الشوق يبدأ نظام البيت في التلاشي رغم بقاء بعض الزمكانات تابثة على حالها، مثل دقات العجين المنبهة لإيقاظ النائمين حيث "**تتابعت دقات العجين من حجرة الفرن في هدأة السحر مع صياح الديكة،كانت أم حنفي مكبة على حجرة العجين بجسمها اللحيم**"[(1)] و"**تتابعت دقات العجن، ففتح السيد عينيه على نور الصباح الباكر**"[(2)] فيستيقظ من بقي من أهل البيت (دون عائشة وخديجة المتزوجتين وفهمي المتوفى)، ثم تأتي ساعة الفطور فيبدأ الرجال بالأكل أولا ثم أمينة وأم حنفي، حيث "**اتخذ الثلاثة أماكنهم حول الصينية، وبسمل الأب وهو يتناول رغيفا معلنا بدء الأكل،فتبعه ياسين وكمال،على حين وقفت الأم وقفتها التقليدية إلى جانب صينية القلل**" [(3)]. وتواصل بعدها مهامها الأخرى مرتبة حتى تنتهي بالوقوف بالمشربية منتظرة عودة السيد من سهرته"لكن مع هذه الوثيرة الدورية المألوفة الثابتة، يتحقق التغيير على مستوى آخر، ينصرف إلى أهل البيت أنفسهم، فهاهو التغيير، التمثيل المحسوس لحركة مرور الزمن-قد بدأ يدب إلى أمينة "غير متوان"، وسوف يمتد هذا الدبيب، وإن لم يكن ملحوظا بوضوح إلى الجميع من حول أمينة خلال نمو وقائع (قصر الشوق) إلى أن يظهر جلي القسمات واضح التأثير في (السكرية) حيث سيبدأ الاختلال يعتري الإيقاع الدوري للبيت ولأهله معا، ويتصاعد هذا ليبلور موضوعة أساسية في تناول الرواية:سطوة الزمن التي تبدو لا راد لها" [(4)] .

ويعد مجلس القهوة أكثر جزئية يبدو فيها وعليها أثر الزمن باعتبار مجلس القهوة إلى جانب سمة النظام في البيت يعدّان روحه الأصيل، وإن كان في بين القصرين شهد تغيرا بحكم الزمن ومجرياته، فإنه في قصر الشوق يشهد بداية التلاشي،حيث

---

[*] انظر حسين حمودة، **مرجع سابق الذكر**،ص 109.

[(1)] **قصر الشوق**، ج 1 ،ص 16.

[(2)] **المصدر نفسه**، ص 18.

[(3)] **المصدر نفسه** ، ص27.

[(4)] حسين حمودة،**مرجع سابق الذكر**،ص113

" لم يبق من رواد مجلس القهوة إلاّ أمينة وكمال،وحتى كمال كان يبرحه عند الأصيل إلى الخارج فتلبث الأم بمفردها أو تدعو أم حنفي إلى مؤانستها حتى يحين وقت النوم، وكان ياسين قد خلف وراءه فراغا، ومع أن أمينة حرصت دائما على ألاّ تعود إلى ذكراه فإن كمال شعر بغيابه بوحشة غاصت أبهج ما كان يجد في مجلس القهوة من متعة–وكانت القهوة– قديما–شراب المجلس الذي يجمع حوله الأبناء للسمر،فانقلب اليوم –عند الأم–كل شيء فيه،فأسرفت في حسوها إسرافا وهي لا تدري حتى صار صنع القهوة وحسوها سلوة وحدتها، فربما احتست خمسة أوستة – وأحيانا عشرة–فناجيل تباعا، وكان كمال يتابع إفراطها بقلق ويحذرها من عواقبه،فترد عليه بابتسامة كأنما تقول له" وماذا افعل إن لم أشرب؟"ثم تقول له بلهجة الواثق المطمئن "لا ضرر من القهوة..."[1]

ويبدو الاختلاف واضحا بين مجلس الماضي ومجلس الحاضر، حتى يشعر من بالبيت بهذا التغيير الذي أصاب أساسيات البيت، وزمكانته، فأدى إلى "نقلصها وشحوبها، وفي نوع من تبادل الأدوار بين زمكانات الرجال، وزمكانات النساء، فضلا عن أن معنى التغيير يطل برأسه خلال إشارات مباشرة، جهيرة، تتخلل سرد الراوي وعبارات الشخصيات وتأملاتها" كما يتبين من المقطع التالي:

"تحول [كمال] عن النافذة ليعود إلى حجرته فانتبه إلى وجود من كان بالصالة، إلى الذكرى الباقية من مجلس القهوة القديم،إلى أمه متربعة على الكنبة باسطة ذراعيها فوق المجمرة ولا جليس لها إلاّ أم حنفي وقد تربعت على فروة قبالتها. فذكر المجلس القديم في أيامه الزاهرة وما أودعه من جميل الذكريات، وكانت المجمرة هي الأثر الوحيد فيه الذي لم يكد يطرأ عليه تغير يذكره الرائي"[2].

تغير إذًا مجلس القهوة ولم يكن تغييره سوى نتيجة لاختفاء عدد من جلساته، حيث كان في رواية بين القصرين يضم:

-كل أفراد الأسرة (ماعدا السيد) ثم
- غياب عائشة عن المجلس(بسبب زواجها) ثم
- انضمام وجه جديد إلى المجلس تمثل في زينب زوجة ياسين.
- غياب زينب عن المجلس (بسبب طلاقها).

أما في رواية قصر الشوق نجد أن المجلس في البداية كان يتألف من :

-أمينة + أم حنفي+ كمال + ياسين (وفقد المجلس وجود فهمي الذي استشهد).
-غياب ياسين عن المجلس (رحل إلى بيته بقصر الشوق).
-أصبح كمال يغادر البيت عند الأصيل ولم يعد من روّاد المجلس.

أما في السكرية فنجده يقتصر على:

-أمينة + أم حنفي + عائشة وابنتها نعيمة (عودة عائشة بعد وفاة زوجها وولديها).
- غياب نعيمة عن المجلس (بسبب زواجها)
- أمينة + أم حنفي +عائشة (في هذه الفترة توفيت نعيمة وبعدها توفي السيّد، فأصبحت عائشة نادرًا ما تجالسهما).

---

[1] **قصر الشوق**، ج 1،ص 195.
[2] **المصدر نفسه** ،ص 189.

وبعد هذا الانفراط الذي حلّ بمجلس القهوة الذي لم يكن ليتجدّد سوى بحضور الضيوف كأسرة خديجة أو كأسرة ياسين، إستجدّ ثمة مكان آخر وهو القرافة أوالمقبرة، حيث كانت زيارة المقبرة البديل لمجلس القهوة فالقبر كما قالت أمينة:

" يجمعنا جميعا كما كان يجمعنا مجلس القهوة في الزمن الخالي، وتنوح خديجة حتى ينال منها الإعياء ثمّ نؤمر بالسكوت تأدباً لاستماع القرآن، ثمّ يشغلهم الحديث حينا فأسر بما يصرف أعزائي عن الحزن، ويشتبك رضوان وعبد المنعم وأحمد في نقاش طويل وتنضم إليهم كريمة أحيانا فذاك ما يغري كمال بمشاركتهم الحديث ويلطف من كآبة المقام، ويسأل عبد المنعم عن خاله الشهيد فيقص ياسين القصص فتنبعث الحياة في الأيّام القديمة ويعود غائب الذكريات ويخفق قلبي فلا أدري كيف أداري دموعي..." [1]

فهكذا إذًا يخلق القبر فضاء جديدًا للبكاء والبوح والحديث واللّقاء فيسدّ الثغرات التي يمتلئ بها مجلس القهوة الذي يغشاه السكوت والحزن والكآبة. رغم وجود جهاز الراديو الذي يفتح طيلة النهار

" فقد اتخذ البيت القديم مع الزمن صورة جديدة تنذر بالانحلال والتدهور، إنفرط نظامه وتقوض مجلسه، وكان النظام والمجلس روحه الأصيل ففي نصف النهار الأوّل يغيب كمال في المدرسة، وتمضي أمينة إلى جولتها الروحية ما بين الحسين والسيّدة، وتنزل أم حنفي إلى حجرة الفرن، ويتمدّد السيّد على الكنبة في حجرته أو يجلس على كرسي في المشربية، وتهيم عائشة على وجهها ما بين السطح وحجرتها، ويظلّ الراديو في الصالة يهتف وحده، وعند الأصيل تجتمع أمينة وأم حنفي في الصالة، وتلبث عائشة في حجرتها، أو تمكث معهما بعض الوقت ثمّ تذهب، أمّا السيّد فلا يغادر حجرته، وكمال إن عاد من الخارج مبكرّا فلكي يقبع في الدور الأعلى في مكتبه" [2]

يلخص هذا المقطع كل المتغيّرات التي طرأت على البيت وأهله، حيث قدّم **نجيب محفوظ** بإيجاز أهم الطوارئ التي بدّلت البيت والمتمثلة في انفراط نظامه وتقوض مجلسها وقد كانا في السابق روحه الأصيل، أمّا سكان البيت فتناول الحديث عنهم واحدًا واحدًا، بداية بكمال، ثم أمينة، ثم أم حنفي، ثم عائشة، ثم السيد، وسنعرض أثر الزمن على كل شخصية ممّن تبقى من أسرة عبد الجواد حسب ذكرها في المقطع السابق.

II-2-1-1- شخصية كمال عبد الجواد:

لم يعد كمال من يستهويه البقاء بالبيت، بل حتى مجلس القهوة لم يعد من رواده، فهو في نصف نهاره الأوّل بالمدرسة، وإن عاد من الخارج مبكرًا فستكون وجهته الدور الأعلى أو شقته كما يسميه، ولا يفوتنا التغيير الذي طرأ على كمال الذي تحوّل من شاب مؤمن مفعم بالحياة إلى شخصية حائرة تائهة مهتّز العقيدة والإيمان، بسبب دراسته للفلسفة وتبنيه لآراء داروين – صاحب نظرية التطور البشري التي يرى فيها أن الإنسان في أصله قرد تطوّر بفعل الزمن-

---

[1] **السكرية**، ص 263

[2] **المصدر نفسه** ،ص 223

وقد كان كمال من قبل رقيق القلب يحن قلبه إلى ذكر الله ورسوله – صلى الله عليه وسلّم– وآل بيته وتحديدًا الحسين، والذي كان يجد في مسجده متعة لا نظير لها وربما تماثلها متعة الاستماع إلى أحاديث أمّه الممتعة عن قصص الأنبياء، والتي أصبحت طيّ الزمن، فـــ" **ذلك ما مضى، عهد الدروس الدينية وقصص الأنبياء والشياطين، عهد تعلقه بها لحد الجنون، اِنقضى ذلك العهد**" [1].

كما تحولت نظرته إلى مسجد الحسين تحوّلاً مثيرًا للاندهاش، ولم يعد يصحب والده إلى المسجد إلا إكرامًا له فـــ

> " **ينظر إلى المجامع وعلى شفتيه اِبتسامة غامضة، أيدور بخلد أبيه أنّه لم يتبعه إلى هذه الزيارة المباركة إلا اِستجابة لرغبته هو دون أدنى مشاركة في عقيدته؟!. أما هذا الجامع فلم يعد في نظره إلاّ رمزًا من رموز الخيبة التي اِبتلى بها قلبه. كان في الماضي يقف تحت مئذنته وقلبه خفاق ودمعه متحفز وصدره مرتعش لجيشات الوجد والإيمان والأمل، واليوم يقترب منه وهو لا يراه إلاّ مجموعة ضخمة من الأحجار والحديد والخشب والطلاء تحتل مساحة واسعة من الأرض يغير وجه حق! ... بيد أنه لا مناص من تمثيل دور المؤمن حتى تنتهي الزيارة رعاية لحقوق الأبوّة واِحتراما للنّاس أواِتقاء لشرهم، وهو سلوك ينافي الكرامة والصدق، أريد عاما يعيش فيه الإنسان حرًّا بلا خوف ولا إكراه!** " [2]

ولّى ذلك الزمن الذي كان يصلي وقلبه خاشع حتى باتت صورته وهو يصلي أشبه بالذي يمثّل ظاهرًا لا باطنًا،

> " **يحرّك شفتيه دون أن يقول شيئًا، واِنحنى واِستوى ثمّ ركع وسجد وكأنه يؤدي بعض الحركات الرياضية الفاترة، وقال لنفسه: إنّ أقدم الآثار المتخلفة على وجه الأرض أو في باطنها معابد وحتى اليوم لا يخلو منها مكان فمتى يشب الإنسان عن طوقه ويعتمد على نفسه؟. وهذا الصوت الجهير الذي يترامى من أقصى الجامع يذكر النّاس بالآخرة فمتى كان للزمن آخر؟، وما أجمل أن ترى إنسانا يغالب الأوهام ليغلبها ولكن متى ينتهي القتال ويعلن المقاتل أنّه سعيد؟**" [3]

فتحوّل الإيمان إلى لاشيءٍ وأصبح في شك وبحث عن كلّ شيء حتى اليوم الآخر تحوّل إلى خرافة وصار بينه وبين الدنيا قتال. وبتضعضع دينه وإيمانه لم ير ما يمنعه من إقامة علاقات جنسية مشبوهة ما دام يؤمن أنّها حرية فردية من المفترض أن تحترم دون أن يعدّها انحلالا خلقيّا، ولم ير داعيا للزواج فضلّ عازفًا عنه لدرجة أقلقت كلّ من حوله، حتى أنّ أمينة قالت شوقا في انتظار اليوم السعيد الذي يتزوج فيه كمال "**إذا زوجت كمال، فسأحاول أن أزغرد لأوّل مرّة في حياتي**"[4]. وقد كان لمخلفات حبه الفاشل– حبّه لعايدة– أثرًا بالغًا في ذلك.

---

(1) **قصر الشوق**، ج1 ، ص 196

(2) **المصدر نفسه** ، ج2 ،ص218

(3) **المصدر نفسه**، ص 219

(4) **السكرية**، ص 133

II-2-1-2- شخصية أمينة:

أصبحت أمينة كما وصفها **نجيب محفوظ** تمضي إلى جولتها الروحية ما بين الحسين والسيّدة، تحصلت على حرية لم تكن تحلم بها لكن ما أقسا الثمن الذي دفعته نظيرها!. إذ لولا مصرع فهمي لما كان لها أن تزور مساجد الله ولظلّت زياراتها مقتصرة على بيتها بالسكرّية، ولطالما ذكر كمال " **كيف كانت زيارة الحسين لديها أمنية في حكم المستحيل، هاهي اليوم تزوره كلما زارت القرافة أو السكرية، ولكن ما أفدح الثمن الذي دفعته نظير هذه الحرية الضئيلة**" [1]. لم تنل أمينة هذه الحرية وحسب بل أخذت نصيب السيّد من العالم الخارجي حين أصبح هو حبيس البيت، فانقلبت الأدوار إذ صارت أمينة تقوم بجولتها اليومية في حين ينتمي السيد إلى عالم البيت، ويجلس على كرسيّه في المشربية ينتظر عودتها من جولتها، كما كانت تنتظر عودته من جولته الليلية الساهرة فيمامضى، ويبدو في المقطع التالي كيف تبادل السيّد وأمينة دوريهما:

> **" وراح يردد بصره في الطريق حتى ثبت على أمينة وهي راجعة من جولتها اليومية، كانت ترتدي معطفا، وعلى وجهها بيشة، وتنقل خطاها في بطء شد ما ركبها الكبر! كان يحسن الظنّ بصحتها متذكرًا أمّها المعمّرة، ولكن هاهي تبدو أكبر من سنّها- اثنين وستين عامًا- بعشرة أعوام على الأقل ومن وقت غير قصير قبل أن تدخل عليه وهي تتساءل:**
>
> **-كيف حال سيدي؟**
>
> **فقال بصوت مرتفع نفخ فيه نبرات الحدّة المطلوبة:**
>
> **كيف حالك أنت ما شاء الله !من طلعت الصبح يا ولية؟!**
>
> **فابتسمت قائلة:**
>
> **زرت سيّدتك و زرت سيدك، ودعوت لك و للجميع...**
>
> **عاودته بعودتها طمأنينة وسلام، وشعر بأنّه يستطيع الآن أن يطلب ما يشاء دون حرج" [2]**

فيطلب منها السيد ما يشاء وتروي هي له عن دروس المسجد قائلة:" **سمعت في المسجد درسا جميلا من الشيخ عبد الرحمن، تحدث يا سيدي عن الكفارة عن الذنب وكيف تمسح السيئات، كلام جميل جدّا يا سيدي، ليتني أستطيع أن أحفظ كأيام زمان!..**"[3]. ذهبت إذا ذاكرتها الحافظة أوعلى الأقل ضعفت عمّا كانت، فالزمن غيّر الكثير من أمينة، وقد راع **نجيب محفوظ** في وصفه لها، التغيّرات التي طرأت عليها حيث وصفها في قصر الشوق وقد

> **" بدت في جلستها غيرها بالأمس، نحفت واستطال وجهها، أولّعلّه تراءى أطول مما هو لما حلّ بالخدين من رقة، وقد إنتشر المشيب فيها إنحسر عنه منديل رأسها من خصلات، فأضفىعليها روح كبر أكثر ممّا تستحق.. وغلظت الشامة في وجنتها قليلا، على حين نمت عيناها -إلى نظرة الخضوع القديمة- عن شرود مزج بالحزن، كم إشتدت حيرتها لما طرأ عليها من تغيّر، ولئن كانت قد رحبت به بادئ الأمر على سبيل التعزي إلاّ أنها أخذت تتساءل في قلق: أليست هي في حاجة إلى**

---

[1] **قصر الشوق**، ج1 ،ص 197

[2] **السكرية**، ص 197

[3] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

صحتها ما دام في العمر بقيّة؟ بلى! والآخرون في حاجة إلى صحتها أيّضا، ولكن كيف يعاد الشيء إلى أصله؟!، ثمّ إنّها تقدمت سنين، لعلها لم تكن بالكثرة التي تبرر هذا التغير ولكنها مما يترك أثرًا ولا شك" [1]

ويبدو التغير بشدّة على أمينة حين وصفها **نجيب محفوظ** في السكرية قائلاً: " **فقد جفّ عود أمينة واِشتعل رأسها شيبا، ومع أنّها لم تكد تبلغ الستين إلاّ أنّها بدت أكبر من ذلك بعشر**"[2]. وظلّت أمينة مواظبة على العمل وإن كانت قدرتها على العطاء أصبحت أقل بسبب الكبر، فـــ " **لم تعد أمينة "بطلة" يوم الجمعة كما كانت قديما، فأم حنفي تبوأت المركز الأوّل في المطبخ، ولم تكن أمينة تنى عن تذكير القوم بأنّ أم حنفي تلميذتها فإنّ غرامها بالثناء كان يتشجع على الإفصاح عن ذاته كلما شعرت بقلّة اِستحقاقها له**"[3]، يتجلى إذا الدور الكبير الذي يقوم به الزمن في الثلاثية، وهذا نتيجة لمراعاة **نجيب محفوظ** في وصفه لشخصياته إبراز أثر الزمن عليها، فبانتقالنا من جزء إلى آخر نشعر بمرور الزمن وآثاره على الشخصية، وما يطرأ من تغيّرات والتي عادة ما يكون مآلها إلى الأسوأ فكما يرى **نجيب محفوظ** أنّ "الزمن بالنسبة للفرد هو هادم لذّاته ومفني شبابه وصحته والقاضي على أصدقائه وأحبابه، والموت هو النهاية، هو الفناء" [4]، وقد انتهت الثلاثية بحدث موت أمينة الذي يعني النهاية والفناء.

II-2-1-3- شخصية أم حنفي:

ذكر **نجيب محفوظ** أم حنفي حين نزولها إلى الفرن، وكأنّ الفرن أصبح مهّمتها الخاصة بها دون أمينة، هذه المرأة التي ظلّت منذ مجيئها البيت، واحدة من الأسرة تعمل وتجدّ في عملها بإخلاص، حتى أنّها الجلسة الوحيدة التي لم تتخلّف عن مجلس القهوة، يذهب البعض ويموت آخرون وتبقى هي حاضرة أنيسة مواسية لمن تبقى من الأسرة، ولم يغفل **نجيب محفوظ** عن إبراز أثر الزمن على شخصية أم حنفي رغم ثانويتها، إلاّ أنّ وظيفة العجن التي تقوم بها تعدّ أولى بوادر النظام والنشاط في البيت، وقد وصفت بعد فترة من الزمن في قصر الشوق حيث كانت "**مكبة على جرة العجين بجسمها اللحيم، يلوح وجهها ريان على ضوء المصباح المنبعث من فوق سطح الفرن، لم ينل الكبر من شعرها ولا من شحمها ولكن شابت ملامحها جهامة واِخشوشنت قسماتها**" [5]. وبعد مرور السنين، مرّة أخرى يصفها **نجيب محفوظ** مبيّنا أثر الزمن على يديها اللتين بدتا

---

[1] **قصر الشوق**، ج1،ص 8 -9

[2] **السكرية**، ص 7

[3] **المصدر السابق**، ص 26

[4] رشيد العناني، **مرجع سابق الذكر**، ص 128

[5] **قصر الشوق**، ج1 ،ص 16

" كغطاء السلحفاة... فبدا أنّ الأعوام تتراكم عليها ولا تنال من جوهرها، لم تكد تمس لحمها وشحمها فتكاثفت كالغبار أوكالقشور فوق جلدها وحول رقبتها وثغرها، غير أنّ عينيها الساهمتين لاحتا مشاركتين لأهل البيت في حزنهم الصامت" [1].

ومع مرور الزمن أصبحت أم حنفي تقوم ببعض الأعمال الخاصة بأمينة، فصارت بطلة يوم الجمعة، ومع الزمن تخلّت أمينة عن دور حاملة المصباح التي تنير درب سيّدها لأم حنفي، كما هو في المقطع التالي" **وإذا بباب البيت يفتح ثم يغلق فقالت أم حنفي "سيدي الكبير" وقامت مسرعة إلى الخارج لتضيء مصباح السلم**" [2]. وبما أنها صارت واحدة من أهل البيت فها هي تناول السيّد الدواء،

" التفت [السيد] إلى الوراء صوب الصوت، فرأى أم حنفي حاملة صينية صغيرة عليها قارورة الدواء وفنجان قهوة فارغ وكوب ماء مملوءة لنصفه.

-الدواء يا سيدي...
رائحة المطبخ تتطاير من ثوبها الأسود، هذه المرأة التي صارت مع الزمن واحدة من أسرتنا" [3].

II-2-1-4- شخصية عائـــشـــة :

لم تعد عائشة بعائشة نظرا لما حل بها، فتهيم على وجهها ما بين السطح وحجرتها التي تلبث فيها، وكانت نادرا ما تجالس أمينة وأم حنفي، لقد صوّر **نجيب محفوظ** عائشة في بداية الثلاثية آية في الجمال والحسن، إضافة إلى جمال صوتها، وكانت فيما مضى"**تستقبل النهار عادة بتمشيط شعرها وإصلاح هندامها حتى قبل القيام بواجبات المنزل كأنها لا تطيق أن يبقى جمالها ساعة من العمر غير محاط بالعناية والرعاية**" [4] . لقد فقدت عائشة العناية والرعاية وحتى الأمل في الحياة بعد فقدان زوجها وولديها،ولقد كان **نجيب محفوظ** دقيقا حين وصفه لها وما طرأ عليها بفعل الزمن وأحداثه المريرة، فتحولت بشكل تدريجي وقاس إلى إنسانة أخرى غير التي قدمها في البداية ومع أنها:"**لم تزايلها عادة التطلع إلى المرآة وإن لم يعد لها معنى، وبمرور الزمن لم يعد يرعوها منظر وجهها الضحل وكلما سألها صوت باطني "أين عائشة زمان؟"أجابت دون اكتراث "وأين محمد وعثمان وخليل؟**" " [5].

ونحن نلتقي بعائشة في السكرية أي بعد مرور ثمان سنوات على موت خليل وابنيها نجد أن معالم الجمال التي كانت سمتها الأولى قد اضمحلت وأصبحت توحي إلى الكبر رغم أنها في العقد الثالث من عمرها،حتى أن التغيير الذي بدا على الأم أمينة

"كان لا شيء بالقياس إلى ما جرى لعائشة من تدهور وانحلال،كان مما يدعو إلى السخرية والرثاء أن شعرها لم يزل مذهبا وعينيها زرقاوان، ولكن هذه النظرة الخامدة

---

[1] **السكرية**، ص 7

[2] **االمصدر نفسه**، ص 12

[3] **االمصدر نفسه**،ص 195.

[4] **قصر الشوق**، ج 1،ص 150.

[5] **السكرية** ،ص09.

التي لا توحي بحياة،وهذه البشرة الشاحبة بأي مرض تنضح؟،وهذا الوجه الذي نتأت عظامه وغارت فيه العينان والوجنتان أهو وجه امرأة في الرابعة والثلاثين؟"[1]

ولم يكن لها من عزاء سوى ابنتها نعيمة، الأمل المتبقي من أسرتها، وكانت عائشة واعية تمام الوعي بالتغيير الذي طرأ عليها، فكانت عندما تذكّر أمينة حفيدتها نعيمة بجمال عائشة وبأنها كانت زين أيامها،ترد عليها عائشة متنهدة "**ثم صارت عبرة الأيام !**"[2]، ولم تكد عائشة تتعايش مع أزمتها المحزنة، حتى كال لها الزمن الضربة القاضية والمتمثلة في وفاة ابنتها نعيمة، وكان أفراد البيت جميعهم يتعاملون معها بعطف وحنان زائدين نظرا لحالتها النفسية والجسدية المتدهورة فكان كمال يجالسها مليا ملاطفا متوددا و"**كان يتأملها طويلا صامتا، ويتخيل محزونا الصورة الذاهبة التي أبدع الله صنعها، ثم يتفحص ماآلت إليه. لم تكن هزيلة فحسب، ولا مريضة فحسب،ولكن محزنة بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى**" [3].حتى الأب لم يشأ ن يسمع الراديو لحاجته الملّحة إلى التسلية.حتى استأذن منها ذلك وقد كان مرّ على وفاة نعيمة عام وأربعة أشهر، "**فقالت له عائشة،"طبعا يا بابا، ربنا يكفيك شرّ قعدة البيت".وسمع حفيف ثوب فالتفت فرآها قادمة في ثوب أسود، متشحة بخمار أسود رغم حرارة الجوّ، تشوب بشرتها البيضاء زرقة غريبة، عنوان التعاسة يا ابنتي**" [4]. وقد استيقظت أمينة ذات مرة عند منتصف الليل على صوت بكائها فهرعت إليها،فوجدتها"جالسة في الظلام تنتحب، ولما شعرت بدنو أمها تعلقت بها هاتفة:

" لو تركت لي ما كان في بطنها؟ظلا منها ! يداي فارغتان، والدنيا لاشيء فيها.
فاحتضنتها أمها وهي تقول:
-إني أعلم الناس بحزنك،حزن يجل عن العزاء، ليتني كنت فداهم، ولكن لله جل وعلا حكمته، وما جدوى الحزن يا مسكينة !؟..
-كلما نمت حلمت بهم، أو حلمت بالحياة الأولى..." [5].

فكانت عائشة تعيش بين عالمين عالم الأموات الرّاحلين الأعزاء الذين رحلت معهم الحياة الجميلة، وعالم الواقع الذي لا تجد فيه حياة.لذلك لم تشد عن زيارة القرافة ولو مرة واحدة لما تجد فيها من عزاء

"وكانت تنفق فيها بسخاء وتهبها عن طيب خاطر كل ما ملكت يمينها من ميراث زوجها وابنتها حتى استحال حول المقبرة حديقة غناء موشاة بالأزهار والرياحين.ويوم جاءها إبراهيم شوكت لإتمام إجراءات الميراث ضحكت ضحكة مجنونة وقالت لأمها:"هنئيني على ميراثي من نعيمة..." [6].

وقد تدهورت حالة عائشة وتغيرت طباعها،فعندما تستيقظ تقوم

"لتحسو أقداح القهوة تباعا وتحرق السجائر الواحدة تلو الأخرى حتى إذا دعيت للفطور تناولت لقمات، وقد اضمحلت أيما اضمحلال، وانقلبت هيكلا عظميا كسى جلدا باهتا، وأخذ شعرها في السقوط حتى اضطرت إلى اللجوء إلى الطبيب قبل أن يدركها الصلع، وتكالبت عليها العلل حتى أشار عليها

---

(1) **المصدر السابق**،ص 07.

(2) **المصدر نفسه**، ص 12

(3) **المصدر نفسه**، ص225

(4) **المصدر نفسه**، ص195

(5) **المصدر نفسه**، ص224

(6) **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها.

الطبيب بالتخلص من أسنانها،فلم يبق من شخصها القديم إلاّ الاسم. ولم تكن أقلعت عن عادة النظر في المرآة،لا لتأخذ زينة، ولكن بحكم العادة من ناحية،وللامعان في الحزن من ناحية أخرى، وربما بدت أحيانا وكأنها أذعنت للمقادير في استسلام لطيف..." [1]،

فالحياة كما يعرفها **نجيب محفوظ** "**مأساة ويرى أنّ الموت هي أداة الزمن القاتلة**"[2]. كما أن التغيير الذي يطرأ على معظم الشخصيات يكون من سراء إلى ضراء ومن صحة إلى مرض...قد يلجأ **نجيب محفوظ** ليقابل الشخصية المنهارة مع شخصية نقيضة لها فالزمن إن اتبسم في مكان، فهو مقطب في مكان آخر وكذلك إذا ابتسم لشخص فهو مقطب مع شخص آخر.فقد جمع **نجيب محفوظ** من خلال عائشة بشخصية حسن إبراهيم صديق فهمي،ذلك الضابط بقسم الجمالية الذي كانت تتطلع لرؤيته من النافذة والذي تقدم لخطبتها وقوبل بالرفض، حيث جعلنا الزمن نلتقي به في السكرية وكان ذلك يوم إلقاء القبض على عبد المنعم وأحمد والتفتيش عن المنشورات في بيت الجدّ، وقد أصبح حسن إبراهيم مأمورا بقسم الجمالية التي بدأ فيها ضابطا،وقد قابل عائشة وكلاهما مذكر للآخر والأعجب أنه ظنها-بسبب ما طرأ عليها-أم كمال،حيث نزل رفقة كمال:

"وعند مرورها بالدور الثاني مرقت من الباب في حدة بادية وحدجت المأمور بنظرة قاسية وصاحت به:
لماذا تقبضون على أولاد الناس بلا سبب؟ألا تسمع بكاء أمهما؟
فانحرف بصر المأمور إليها كرد فعل للمفاجأة ثم غض بصره تأدبا وهو يقول:
-سيطلق سراحهما عن قريب إن شاء الله...
ثم سأل كمال بعد أن ابتعدا عن مدخل الدور الثاني:
-والدتك؟
-بل شقيقتي لم تجاوز الرابعة والأربعين ولكنها عانت من سوء الحظ ما حطمها.
والتفت المأمور إليه كالداهش،وخيل إليه بأنه هم أن يطرح سؤالا ولكنه تردد لحظة ثم عدل عما كان هم به..." [3].

هكذا إذا غير الزمن من عائشة التي لم يعد بينها وبين صورتها في الماضي أية علاقة،وقد كان لموت الأب أثره الكبير عليها حتى كانت أمينة تقول"**ليت عائشة الزمان الأول تعود ولو ساعة**" [4] ،ثم لنا أن نتصور ما آلت إليه بعد موت أمينة والتي كان بها نهاية الثلاثية.

II-2-1-5- شخصية السيد أحمد عبد الجواد :

عرف السيد تغييرا كبيرا في حياته،أصبح مع مرور الزمن وشدة مرضه لا يغادر حجرته،بعدما كان رجل اللهو والمرح والسهر،لقد"**كان اعتكاف السيد أول الأمر محزنا،ثم صار عادة عنده وعند الآخرين**" [5].

---

[1] **المصدر السابق**، ص223-224

[2] رشيد العناني ،**مرجع سابق الذكر**، ص128.

[3] **السكرية**،ص366.

[4] **المصدر نفسه**، ص 263

[5] **المصدر نفسه**، ص 223.

وكان السيد قد مرّ قبل انزوائه الكلي بالبيت بمرض سببه أزمة ضغط لم يدر حتى كيف نقل إلى البيت وقد أقعدته الفراش وظل الطبيب يزوره يوميا، وكان حاله من الشدة بحيث لم يسمح لأحد بمقابلته و"**أخذ يضيق برقاده الإجباري الذي حرمه نعمة الحركة والنظافة، وقضى عليه بأن يأكل ويشرب ويفعل ما تعافه نفسه في مكان واحد هو فراشه**" [1]، وهو من كان شديد الحرص على نظافته، فكان يأخذ حمامه البارد كل يوم صباحا، ولا يغادر البيت حتى يترك خلفه عطرا الكولونيا الذي يتعطر منه، إلى أن مرت الأزمة بسلام. وتعلم منها أن الحياة السليمة، مع شيء من الحرمان من بعض ملذاتها خير من المرض وعواقبه، فعاد إلى حياته لكن بشيء من الحذر، ونلتقي بالسد في السكرية وأثرالمرض باد عليه بشدة،حيث اعتزل عالم العمل بعد بيعه الدكان وأصبح يرجع إلى البيت على الساعة التاسعة مساء و

> "**ظلت أناقته كما كانت في الماضي، فالجبة الجوخ والقفطان الشاهي والكوفية الحرير كالعهد القديم، أما هذا الرأس المرصع بالبياض،والشارب الفضي،والجسم النحيل الذي خلا من سكانه،فكانت جميعا-كعودته المبكرة-من طوارئ الزمن الجديد. ومن طوارئ هذا الزمن أيضا سلطانيه اللبن الزبادي والبرتقالة اللتان أعدّتا لعشائه، فلا خمر ولا مزة ولا لحوم بيض، وإن بقي بريق عينيه الزرقاوين الواسعتين آية على أن رغبته في الحياة لم تفتر ولم تهن**" [2]

وإن كانت حياة الماضي قد ولت فلا يأكل ولا يشرب إلا ما يسمح له به، ولا يسهر إلى ما بعد التاسعة، إلاّ أنه ظل متشبثا بالحياة، وقلبه"**لم يتخل عن الأمل في أن يسترد يوما -بقدرة قادر-صحته وأن ينعم بحياة طيبة هادئة**" [3]، إلاّ أنه ما ولى قد ولى وبحكم الزمن وبحكم العمر الذي يمتد والسنين التي تمضي أثبتت له وللجميع أن الذي مضى أفضل من الآتي، ولهذا يصبر حاله بما مضى من حلو الزمن فكان يقول في نفسه

> "**وذقنا حلو الدنيا سنين-سنين حقا؟-وآن لنا أن نشكر، والشكر لله واجب، دائما أبدا،ولكن آه من الحنين، وسامح الله الزمن.الزمن الذي مجرد حياته-حياته التي لا تتوقف لحظة-خيانة وأي خيانة للإنسان. لو أن الأحجار تنطق لسألت هذه الأماكن أتت تحدثني عن الماضي، لتخبرني أحقا كان هذا الجسم يهدّ الجبال؟ وهذا القلب المريض لا يكف عن الخفقان؟ وهذا الثغر لا يمسك عن الضحك؟ وهذا الشعور لا يعرف الألم؟وهذه الصورة معلقة في كل قلب؟ ومرة أخرى سامح الله الزمن !**"[4]

لقد غير الزمن في السيد الكثير وأصبح بعد مدة يسيرة من الزمن لايبرح البيت مطلقا حتى أصبح يتمنى لو يبرح البيت ولو ساعة واحدة

> "**إلا أن فراق الدكان لشديد ! لا يبقى لك إلا هذا المجلس، والقبوع في البيت ليل نهار لو استطيع أن أخرج ساعة واحدة كل يوم! يوم الجمعة،ثم لا بد من العصا،**

---

[1] **قصر الشوق**، ج 2، ص 204

[2] **السكرية**، ص12.

[3] **المصدر نفسه**، ص13

[4] **المصدر نفسه**، ص161-162.

ولا بد من كمال ليصحبني...كل شيء جديد، إلاّ أنا عجوز في السابعة والستين،لا يستطيع مغادرة داره إلا يوما واحدا في الأسبوع وهو يلهث..." [1] .

خبأ الزمن للسيد أنه سيأتي يوم لا يمكنه أن يبرح بيته،وهو اليوم ذاته الذي تنطلق فيه أمينة إلى بيوت الله،ويبقى هو حبيسا جليسا في المشربية ينتظر عودتها،

"لم تعد أمينة تمكث في البيت،انقلبت الآية، أنا في المشربية وأمينة تجول في القاهرة من مسجد إلى مسجد،كمال يجالسني خفيفا كالطيف، عائشة؟ آه يا عائشة،أمن الأحياء أنت أم من الأموات؟، ثم يريدون من قلبي أن يبرأ ويستريح !..."[2].

انقلبت الآية فعلا، ولكأن الحدّ الذي منع أمينة من الخارج انقلب، وانعكست وظيفته ودلالته،فأصبح يسمح لأمينة المقصورة في بيتها بمغادرته ويشدد المنع على السيد،الذي لم يصبح له عزاء سوى استماع الراديو الذي يمثل نافذة على الخارج، وجلسة المشربية–وكأن أمينة تنازلت عنها له–التي لم يدرك يوما بمتعة النظر إلى الحي من خلال المشربية ويبين المقطع التالي عالم السيد الذي تحوّل إلى عالم مغاير يعيش بين جدران ضيقة ونافذة مفتوحة:

"كان السيد أحمد عبد الجواد جالسا على كرسي كبير في المشربية ينظر إلى الطريق حينا، وحينا في جريدة الأهرام المبسوطة على حجره، وكانت ثقوب المشربية تعكس على جلبابه الفضفاض وطاقيته نقطا من الضياء، وقد ترك باب حجرته مفتوحا ليتمكن من سماع الراديو القائم في الصالة،غير أنه بدا ناحلا ضامرا،كما لاحت في عينيه نظرة ثقيلة تنم عن استسلام حزين.وكان كأنما يكتشف الطريق–من مجلسه بالمشربية–لأول مرة في حياته،فلم يسبق له أن رآه من هذه الزاوية في أيام حياته الماضية،إذ أنه لم يمكث في البيت إلا ساعات النوم على وجه التقريب.أما اليوم فلم تعد له من تسلية–بعد الراديو–إلا هذه الجلسة في المشربية،ينظر من ثقوبها شمالا وجنوبا،وإنه لطريق حي،مسل لطيف،وله إلى هذا طابعه الذي يميزه عن طريق النحاسين الذي ألف رؤيته من دكانه–السابق–زهاء نصف قرن من الزمان..."[3].

ومع الزمن أيضا لم يعد السيد يتحمل أقل جهد يبذل بسبب قلبه الضعيف،حتى تفاجئنا الرواية–وإن كانت البوادر تنبئ بذلك– بموته عقب الغارات الجوية والمدافع التي قام بها الانجليز، حيث اضطر الجميع للاختباء في القبو، وبعد توقف الغارة، بدا الضعف والتعب بشدة على السيد،فاضطر كمال لحمله كالطفل و"**لم يكن حملا خفيفا ولكن ما بقي من أبيه كان على أي حال هينا**" [4]، ووضع كمال يده في يد والده،"**وكان يفعل ذلك لأول مرة في حياته، وكانت يدا الرجل ترتجفان، وكانت يدا كمال ترتجفان كذلك**" [5]. وظل هذا المزقف يثير غرابة وتعجبا لدى كمال، وتوفي السيد مباشرة بعد حمله إلى البيت، وترك بعد وفاته فراغا كبيرا لم يماثله سوى الفراغ الذي خلفته أمينة بعد رحيلها هي الأخرى، وبقيت ذكراه محفورة في الأذهان يروون عنه ويبكونه كلما تجدد مجلسهم وجمعهم في المقبرة.

---

[1] **المصدر السابق**، ص194.

[2] **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها.

[3] **المصدر نفسه**، ص193.

[4] **المصدر نفسه**، ص151.

[5] **المصدر نفسه**، ص250.

II-2-1-6- شخصية خديجـــة :

لم تعد خديجة البنت الملازمة للبيت منذ زواجها، ومع ذلك كلما أتت للزيارة أو الضيافة، لا تقصر في إهداء المعونة،ظلت نشيطة مرحة، سليطة اللسان حنونة القلب على الدوام، فهي كما تسميها أمينة "**قلب بيتنا الحي**" [1] فبحضورها البيت تبعث المرح والبهجة في النفوس

> **"ولم تهن في القيام بواجبات بيتها،غير أنها-الواجبات-باتت أهون من أن تستغرق حيويتها ونشاطها، فعلى تجاوزها السادسة والأربعين لم تزل قوية نشيطة وازدادت جسامة. وأسوء من هذا أن وظيفتها كأم قد انقطعت على حين أن دورها كحماة لم ولن يبدأ أبدا فيما بدا. فإحدى الزوجتين ابنة أخيها، والأخرى موظفة لا تكاد تلتقي بها إلاّ فيما ندر من الأوقات والمناسبات"** [2]

ويبدو أن خديجة لم يغير فيها الزمن بكثرة،فقد عرفت حياة مستقرة،خاصة إذا ما قورنت بحياة شقيقتها المأسوية، ولقد شاركت أسرتها في أحزانها ونكباتها بقلبها الغامر بالحب لهم جميعا، وانتهت السكرية بحادثة القبض على ولديها،عبد المنعم وأحمد،وكان ذلك مفزعا لها ولعائلتها كلها.

II-2-2-أثر الزمن على باقي شخصيات الثلاثية :

II-2-2-1-أثر الزمن على أسرة آل شداد :

كان للزمن يد قوية وجبارة في قلب موازيين حياة هذه الأسرة، وجسد تغييرها من الحسن إلى السيئ، حيث كانت هذه الأسرة الارستقراطية تنعم بملذات الحياة في قصر بمنطقة العباسية الراقية، وكان قصر آل شداد آية في الجمال والبذخ وقد عرف وجود الكهرباء، والإنارة في زمن كان عامة الشعب يستعملون المصابيح الغازية للإنارة، وكان أفراد هذه الأسرة يعيشون حياة مترفة تحقها الحضارة الأوروبية والأناقة الباريسية، إلاّ أن الزمن محا كل تلك السمات وحوّل الأسرة والقصر إلى ماض فات ولن يعود أبدا، حيث قابلتنا رواية السكرية بخبر ضياع القصر حين التقى كمال عبد الجواد بصديقه القديم إسماعيل لطيف-الذي زامله بين عامي1921-1927-بعد غياب طويل، حيث أخبره بأنه حال عودته من طنطا علم بأن أسرة شداد انتهت وضاع القصر الكبير منذ أشهر، حيث قال إسماعيل:"**أخبرتني والدتي أن شداد بك أفلس،التهمت البورصة آخر مليم في حوزته.انتهى شداد،ثم أنه لم يتحمل الصدمة فانتحر!**" [3] فسأله كمال في توه عن مصير أهله، بعدما تذكر الأسرة الرفيقة والرجل العظيم والحلم الكبير، فأجابه إسماعيل"**لم تعد لأم صديقنا إلاّ خمسة عشر جنيها شهريا من ريع وقن،وقد انتقلت إلى شقة متواضعة بالعباسية،وقد زارتها والدتي فعادت تصف حالها وهي تبكي، تلك السيدة التي تقلبت في نعيم لا يتصوره الخيال...**"[4] كما أخبره إسماعيل عن عودة حسين شداد من فرنسا عاجزا عن الإنفاق عن أهله بعد ضياع الثروة،كما تعيش بدور الأخت الصغرى لحسين مع والدتها وتقاسمها متاعب الحياة فمن كان يتخيل حدوث كل هذا ؟!

---

[1] - **المصدر السابق**، ص262.

[2] - **المصدر نفسه**، ص338.

[3] - **المصدر نفسه**، ص62.

[4] -**المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها.

وفي لقاء آخر مع إسماعيل بكمال مرة أخرى أخبره، بزيارة عايدة لوالدته وزوجه، وما دار بينهم من حديث حول ما حدث لها هي وزوجها حسن سليم، فقال محدثا كمال :

"وتحادثنا طويلا-أنا وعايدة وأمي وزوجي-فروت لنا كيف هربت هي وزوجها بل وجميع ممثلي الدول السياسيين أمام الجيوش الألمانية حتى لاذا بأسبانيا،وأنهما نقلا أخيرا إلى إيران،ثم رجعنا إلى أيام زمان وضحكنا كثيرا..." [1].

ومن الصدف التي يخلقها الزمن أن التقى كمال بأرملة شداد بك،وهو يقطع شارع ابن زيدون

"ّعرفها من أول نظرة رغم أنه لم يرها منذ سبعة عشر عاما على الأقل، ولم تكن"الهانم"التي عرفها قديما،ذبلت ذبولا محزنا وركبها الهم قبل الكبر ولم يكن في وسع إنسان أن يتصوّر أن هذه المرأة الساعية في هزالها هي نفس الهانم التي كانت تخطر في حديقة القصر في نهاية من الجمال والكمال !ورغم هذا كله فقد ذكرته هيئة رأسها بعايدة فقطع قلبه منظرها..." [2]

ولم يدر كمال إلا وهو يتذكر أخته عائشة وما أثارته صبيحة ذلك اليوم من عاصفة نكد وهي تبحث عن طقم أسنانها الذي لم تدري أين أودعته قبل نومها فلعله تذكر أخته لما من علاقة بين صورتها وما آلت إليه الهانم.

أما عن صديقه حسين شداد،فقد انتقل إلى فرنسا في القسم الجنوبي منها،حين انتقلت إليه الحكومة الفرنسية عقب الاحتلال الألماني، وذلك بحكم عمله الدبلوماسي،وتشاء الصدف بفعل الزمن ومرة أخرى تضع المفاجأة حسين شداد في طريق كمال ليلتقيا بعد غياب سبعة عشر عاما وكان ذلك سنة1944وكان آخر يوم التقيا فيه عام1926،**"لقد ضخم حسين فامتد طولا وعرضا"** [3].

تغير حسين شداد أصبح رجل أعمال غارق في العمل منذ أعوام وأعوام،أصبح يؤمن بالعمل بعدما كان يعده جريمة،وهذا ما جعل كمال يتساءل

"أين روح حسين شداد الذي كان يأوي منها إلى ظل ظليل من الغبطة الروحية، ليست في هذا الرجل الضخم، لعلها استقرت في رياض قلدس،أما هذا الرجل فانه لا يعرفه، ولا يربطه به إلا ماضي مجهول،ماض ودّ في تلك اللحظة لو كان يحتفظ له بصورة حية لا صورة فوتوغرافية باردة" [4]

لكن المفاجأة الكبرى التي كانت وراء هذا اللقاء، والتي ادخرها له الزمن إلى ذلك اليوم، وكانت أعظم بكثير وهي بكل تأكيد تخص عايدة شداد التي أحبها حدّ الجنون.

إنّ ما حدث لعايدة كان أكبر أن يتوقع، ولكم فاجأه شقيقها حسين حين سأله كمال عن حسن سليم-بحكمه زوج عايدة-وأجابه بأنه قد انتهى ما بينهم منذ عامين،ظنا منه أنها تطلقت وعادت إلى العباسية، لكن في الواقع أنها بعد طلاقها، تزوجت مرة ثانية، ورضيت أن تكون الزوجة الثانية من رجل فوق الخمسين ذي زوجة وأبناء، ثم ماتت ومضى على موتها عام. كم قضى الزمن على الأحبة! ولو كانت نهايتها عام 1926 لجنّ أو انتحر بلا شك وروى له حسين قائلا

---

[1] - **المصدر السابق**، ص277-278

[2] - **المصدر نفسه**، ص315

[3] - **المصدر نفسه**، ص352

[4] - **المصدر نفسه**، ص354.

"**عادت من إيران وحيدة، ومكثت مع أمي شهران ثم تزوجت من أنور بك زكي كبير مفتشي اللغة الانجليزية ولكنها لم تعاشره إلا شهرين، ثم مرضت، ثم توفيت في المستشفى القطبي.**"[1]
ولكم كانت المفاجأة أعظم وأكبر حين علم أن زوجها الثاني هو أنور بك زكي، وتذكر في حينه أنه شيع جنازة حرم المراقب منذ عام،

"**ومن عجب أن يشيع جنازتها وهو لا يدري،وكان وقتذاك ما يزال أسيرا لمرارة التجربة التي تخلفت عن زواج بدور وأسرتها، ومازال يذكر يوم الجنازة حين تقدم من أنور بك زكي معزيا ثم جلس بين المشيّعين، قالوا قياما ما لقد حضر النعش فمد عينيه فرأى نعشا جميلا مكللا بالحرير الأبيض حتى تهامس بعض زملائه إنهاعروس...الزوجة الثانية للمفتش...وقد ذهبت ضحية للالتهاب الرئوي، وودع النعش وهو لا يدري انه يودع ماضيه...**"[2].

هكذا إذا في كل مرة الزمن لا ينتظر يمر ويأخذ معه أحلى الذكريات ثم تفنى النفوس ولا تتعدى أن تكون سوى ذكرى.

II-2-2-2-أثر الزمن على مريم :

بعد اختفائها الذي امتد سنوات طويلة، نلتقي بها في السكرية وقد تدهورت حالتها إلى أسوأ حيث تحولت من فتاة محافظة إلى فتاة منحرفة ، حيث كانت المفاجأة حين رآها كمال صدفة-رفقة صديقيه-تعمل بإحدى الحانات.

" **وحانت من كمال نظرة إلى داخلها فرأى إمرأة بيضاء ذات جسم شرقي تقوم على إدارة الحانة، ثم جمدت قدماه فلم يتحرك من موقفه، أوبالأحرى لم يستطع أن يتحرك حتى اضطر صاحباه أن يتوقفا عن المسير وينظرا إلى حيث ينظر.. مريم!. لم تكن إلا مريم دون غيرها، مريم الزوجة الثانية لياسين، مريم جارة العمر، في هذه الحالة بعد إختفاء طويل، مريم التي ظنّ بها أنها لحقت بأمها!.. كانت صديقته وملهمة أحلامه في الصبا الأوّل، في ذلك الزمن الذي شهد البيت القديم عامرا بالأفراح والسلام، كانت مريم وردة وكانت عائشة وردة ولكن الزمن عدو لدود للورود..هكذا بدأت مريم بالانجليز وانتهت بالانجليز...**" [3]

II-2-2-3-أثر الزمن على أصدقاء السيد:

أصدقاء السيد أورفقاء عمره؛ علي عبد الرحيم، ومحمد عفت، وإبراهيم الفار، صورة مكرّرة لطراز السيد في لهوه وعبثه وحبه للدنيا والمرح والرقص والغناء وعلى هذه الخصائص اجتمعوا ودامت بينهم المودة والعشرة، ويبدو أن الزمن بدا تأثيره واضحا على الأصدقاء، فقد سلب منهم وفي وقت واحد، الشباب والصحة والعافية، وكان قد صدر إليهم أمر طبي في أوقات متقاربة في عام واحد بالامتناع عن شرب الخمر، غير أن طبيب محمد عفت سمح له بكأس واحدة في اليوم،لذلك عندما تجالسوا

"**جاء النوبي بصينية عليها ثلاثة أقداح شاي وكأس ويسكي بالصودا فتناول محمد عفت الكأس باسما وتناول الثلاثة الآخرون أقداح الشاي، وكان هذا التوزيع الذي يتكرر كل مساء كثيرا ما يضحكهم, فقال محمد عفت وهو يلوّح بالكأس في يده ويشيرالى أقداح الشاي في أيديهم**

---

[1] **المصدر السابق**، ص 357
[2] **المصدر نفسه**، ص 358
[3] **المصدر نفسه**، ص 220

-عفاالله عن الأيام التي أدبتكم! "[1]

فأين ذلك الزمن الذي كانوا يتنافسون فيه على شرب كؤوس الخمر حتى باتوا يَحسدون ويُحسدون على كأس واحدة ,إنها الصحة التي خلخلها الزمن، ومع قلتها لجأ جميعهم إلى اعتزال العمل للتفرغ لمقاومة الأمراض غير أنهم جميعا أحسن حالا من على عبد الرحيم الذي لم يكن بوسعه أن يغادر فراشه، ويأتي الموت ليأخذهم تباعا الواحد تلو الآخر، وكان السيد أخر من رحل عن الدنيا وظلّ يتذكر كيف رحل الأحبة وخلفوه وحيدا، وكان يتذكرهم في أيامهم الأخيرة ويترحم عليهم كما يتبين هذا في المقطع التالي حيث يسرد فيه الراوي كيف توفوا

"عليك رحمة الله يا محمد عفت,كان آخر العهد به سهرة من ليالي رمضان في السلاملك المطل على الحديقة، ثم ودعه ومضى وضحكته العالية توصله إلى الباب, وما كاد يأوي إلى حجرته حتى طرق الباب طارق وهرع إليه رضوان وهو يقول " جدي مات ياجدي" ، ياسبحان الله ... متى؟ ... وكيف ؟.. ألم يضاحكنا منذ دقائق؟، ولكنه سقط على وجهه وهو في طريقه إلى مخدعه، هكذا انطوى حبيب العمر,وعلي عبد الرحيم الذي احتضر ثلاثة أيام كاملة، سعال حاد متقطع حتى فزعنا إلى الله أن يحسن خاتمته ويريحه من الألم، واختفى من دنياي أليف الروح علي عبد الرحيم، وقد ودع هذين الحبيبين، أما إبراهيم الفار فلم يودعه، كان اشتداد المرض قد أقعده في فراشه ومنعه عن عيادته فنعاه إليه خادمه، وحتى الجنازة لم يشيعها فشيعها عنه ياسين وكمال. فإلى إلى رحمة الله يا ألطف الناس طرّا، ومن قبل هؤلاء مات حميدو والحمزاوى وعشرات من المعارف والأصحاب.." [2]

استطاعت الأقدار أن تنهي حياة كل هؤلاء في وقت وجيز، ومن الغريب أن نجد الزمن دائما يفاجئ بالنقيض، فقد كان محمد عفت يرى نفسه – كما يراه الآخرون- أكثر حظّا في بقاء صحته أفضل من صحة الآخرين، ومع ذلك كان أول من فارق الدنيا قبلهم جميعا.

II-2-2-4-أثر الزمن على العوالم :

لقد كان للزمن دوره المميّز أيضا في إبراز شدة التغيير الذي طرأ على شخصيات العوالم, وكان هذا التغيير في معظمه وكما جرت العادة من السيئ إلى الأسوأ، فهاهي العالمة زبيدة كما كانت تدعى في الزمن الغابر بسلطانة العوالم، نلتقي بها في السكرية امرأة نقيضة كلية لملامح الجمال والفتنة والصحة التي كانت تتمتع بها، ومن خلال الصدفة التي جمعتها بكمال عبد الجواد ورياض قلدس في إحدى المقاهي فوصفها نجيب محفوظ كما رأياها

"امرأة غريبة الشكل، كانت في الحلقة السابعة، نحيلة الجسد، حافية القدمين، ترتدي جلبابا مما يرتدي الرجال، وتضع على رأسها طاقية لا يبدو تحت حافتها أي أثر للشعر فهي صلعاء أو قرعاء، أما وجهها فبدا غارقا في أصباغ الزواق على هيئة

---

[1] **السكرية**، ص 48

[2] **المصدر نفسه**، ص 227- 228

مزرية مضحكة معا, ولم يكن فيها ناب واحد على حين راحت عيناها ترسلان في جميع الجهات نظرات تودد واستعطاف باسم " [1]

تحولت السلطانة مع الزمن الى متسولة أوشحاذة تتعاطى المخدرات كما تلخص حالها هاته الجملة "**زبيدة العالمة، أشهر عالمة في زمنها ثم انتهى بها العمر والكوكايين إلى ماترون**" [2]، فكلمة "زمنها" تلخص زمنا فات وتقارنه بزمن حالي لايمت إليه بصلة.

كما غير الزمن من جليلة والتي كانت في زمانها نسخة من زبيدة ، وعندما مسها الكبر خصصت بيتها للدعارة وممارسة العلاقات اللامشروعة، مستخدمة الفتيات المومسات اللواتي يتكسبن مالا من خلال هذه المهنة الحقيرة، فأصبحت مع مرور الزمن في تدهور أخلاقي أكثر سوءًا مما عرفت به سابقا.

أما زنوبة العوادة فقد غير فيها الزمن تغييرا عجيبا، تغيير على خلاف ما جرت العادة، حيث تحولت تحولا ايجابيا وعكست اتجاهاتها السلبية كلها، فانقلبت حياتها من اللهو والعبث إلى الاستقرار والثبات بعدما وجدت الفرصة المواتية والمتمثلة في شخصية ياسين الذي تزوج منها ووفر لها المسكن والأمن والأسرة، فهي على حد تعبير حماتها أمينة " **لاشك ان أصلها طيّب، ربما أصلها البعيد، فليكن، ولكنها بنت حلال هي الوحيدة التي عمّرت مع ياسين**"[3] وأي شهادة أفضل من شهادة حماة لزوجة ابنها.

II-2-2-5-أثر الزمن على الشيخ متولي:

ظهر الحاج متولي عبد الصمد في بداية الثلاثية شيخا، وانتهت الرواية وهو شيخ طاعن في السن لازم أسرة آل جواد منذ عهد بعيد وكأنه شاهد على العصر، وشاهد على مسيرة الأجيال خاصة وأنه تجاوز قرنا من الزمن من العمر، كما يبين هذا المقطع الذي يصوّر الشيخ المتولي في حوش السكرية يوم فرح حفيدي السيد نعيمة وعبد المنعم, إذ رآه كمال:

" **مادا ساقيه مرتديا جلبابا أبيض باهتا وطاقية بيضاء، خالعا نعليه مستندا الى الجدار كالنائم ليريح جوفه مما امتلأ به من طعام، ورأى بين ساقيه ماء يسيل، فأدرك من النظرة الأولى أن الشيخ يبول وهو لا يشعر، وكانت أنفاسه تتردد فتسمع كالفحيح، حدجه كمال بنظرة جمعت بين التقزز والرثاء، ثم خطر له خاطر فابتسم على رغمه وقال لنفسه :**

- لعله كان طفلا مدللا عام 1830م " [4]

كان الشيخ متولي حافظا للذكريات وحينما اقتربت نهاية الثلاثية بدأ الشيخ يفقد ذاكرته رويدا، فيوم جنازة السيد أحمد

" **وعند باب النصر ظهر الشيخ متولي عبد الصمد في الطريق وكان يترنح من الكبر فرفع رأسه نحو النعش وهو يضيق عينيه ثم سأل :**

- من هذا ؟

فأجابه رجل من أهل الحي :

- المرحوم السيد أحمد عبد الجواد !

فجعل وجه الرجل يهتز يمنة ويسرة في ارتعاش, وملامحه تتساءل في الحيرة, ثم إذا به يسأل :

---

[1] **المصدر السابق**، ص 279 - 280

[2] **المصدر نفسه**، ص 281

[3] **المصدر نفسه**، ص 319

[4] **المصدر نفسه**، ص141

– من أين ؟ ..
فأجابه الرجل وهو يهز رأسه في شيء من الحزن :
– من هذا الحي, كيف لا تعرفه ! ألا تذكر السيد أحمد عبد الجواد ؟!..
ولكن لم يبد عليه أنه تذكر شيئا وألقى نظرة أخيرة على النعش ثم سار في سبيله.."[1]

كان الشيخ متولي يغيب ويحضر كما يحلو له، وكما كان يقول دائما" **أغيب كما يحلو لي وأحضر كما يحلو لي ولا أسأل عن السبب..**" [2]، فهو كالزمن الذي يأتي بالمستجد حين تغفل عنه ولا يأتيك حين تنتظره، فكم كانت ستسعد أمينة لو تمكنت أن تهدي له السيد بعد موته لكن ياسين أخبرها عن الشيخ: " **لقد انتهى الرجل فهو في غيبوبة ولا يعرف له مقر**" [3]، ثم ما هذا السر العجيب بعد كل هذا العمر الطويل والعقل الرزين والذاكرة القوية التي لم يغيّر فيها الزمن إلا مع النهاية ؟! من المؤكد أنه كما يرى **نجيب محفوظ** في ثلاثيته أن الزمن كان بطلا فيها يتخذ شكل رجل هو متولي عبد الصمد" [4] وأتى ذكر الشيخ في المرّة الأخيرة في الصفحة ما قبل الأخيرة للسكرية ليكون شاهدا حقيقيا للثلاثية،وقد وُصف وهو منحدر من الصنادقية إلى الغورية

"في خطوات مخلخلة، وقد كفّ بصره وارتعشت أطرافه، وكان يتلفت فيما حوله متسائلاً في صوت مرتفع:
من أين طريق الجثّة؟" [5]

وقد جاوز المائة عام بما يقارب من عشرة أعوام،" **وكان كمال ينظر نحو الشيخ متولي بعطف، كان يذكر به أباه، وكان يعدّه معْلمًا من معالم الحيّ كالسبيل القديم وجامع قلاوون وقبو قرمز...**" [6]

II-2-2-6-أثر الزمن على الأحفاد :

يظهر أحفاد السيد عبد الجواد في السكرية في سنّ الشباب وقد نشأوا وترعرعوا بعيدا عن سيطرة السيد، ماعدا الحفيدة الوحيدة نعيمة التي انتقلت مع أمها إلى بيت القصرين بعد موت خليل ومحمد وعثمان. حيث تمكن السيد من إيقافها عن التعليم عند الإعدادية، في حين وصلت صديقاتها إلى المرحلة الثانوية كشخصية سلمى مثلا، ويبدو أنّ كريمة ابنت ياسين قد حدت حذوها وإن تربّت في كنف والديها وذلك لأنها وُجهت وأُعدّت لحمل مسؤولية الزواج وتربية الأولاد حيث كانت الزوجة الثانية لعبد المنعم بعد وفاة ابنة عمتها نعيمة.

---

(1) **المصدر السابق**، ص 259-260

(2) **بين القصرين**، ص41

(3) **السكرية**، ص 263

(4) محمد شعير(حوار مع نجيب محفوظ) جريدة أحبار الأدب، مصر، العدد386/الأحد 7رمضان 1421هـ، الموافق لـ 3 ديسمبر2000 ص40

(5) **السكرية**، ص 282

(6) **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

أما بالنسبة للذكور فيبدو أنّ التعلم فتح لهم أفاق عديدة، خاصة بعد فتح الجامعات وأصبح مع الزمن للإناث حظّهن من التعلم والاحتكاك مع العالم الذكوري، بل وحتى مشاركتهن في العمل والأمور السياسية، خاصة وأن المجتمع المصري آنذاك أي في الأربعينات كان يموج بالاتجاهات السياسية والإديولوجية المختلفة، فقد اتخذ كل واحد منهم توجها مختلفا عن الآخر. فقد كان رضوان يجسّد الاتجاه البرغماتي، في حين يجسد عبد المنعم الاتجاه الاخواني مذهبا نقيضا لأخيه عبد المنعم الذي تبنى الحزب اليساري، وكان قد اعتقلا مع نهاية السكرية بسبب توجهاتهما السياسية المعارضة للحكومة.

فاستطاع الزمن أن يؤثر بشدة على هذا الجيل، حيث جعله جيلا منفتحا على العالم الخارجي رغم ما يحلمه من مواقف قد تبدو في بعض الأحيان سلبية ويمكن القول أن هذا الجيل الثالث أستطاع أن يقوم بقفزة نوعية، كانت بدايتها مع الجيل الثاني وهو ، الجيل السابق له، ونعني به جيل الأبناء، حيث بدأت بعض التقاليد تتلاشى شيئا فشيئا، فبعدما أن كان خروج المرأة رفقة زوجها أمرا مستحيلا في جيل لآمنة، أصبح ممكنا في زمن زينب، إذ نجدها قد تمكنت من الخروج رفقة ياسين للتنزه وتحديدا إلى سينما " كشكش بك"، وهذا ما اعتبرته أسرة عبد الجواد أمرا غريبا أثار دهشة الكل حيث "**بدا الخروج بالنظر إلى وقته المتأخر من ناحية والى وقوعه في بيت السيد من الناحية الأخرى حادثا غريبا أثار شتى الظنون** [1]. كما أن الفرق بين الجيل الأول والثاني يبدو واضحا كذلك مرة أخرى خلال موقف زينب من زوجها ياسين حين أقدم على القيام بمغامرة جنسية مع جاريتها نور, حيث وقفت موقفا معارضا منددا لفعلة ياسين، مدافعة عن كرامتها، ولكن هذا كان يعد تجاوزا إلم نقل وقاحة من زوجة ابن السيد، إذ كان عليها حسب رأيه. ألا تفضح زوجها

> **" لقد واساها إكراما لأبيها العزيز الحبيب, و لكنه لا يظن أن الفتاة جديرة بأبيها حقا, ما كان يخلق بزوجة كريمة أن تفضح زوجها– مهما تكن الظروف– على نحو الذي فضحت به ياسين !... لشد ما أعولت !... لشد ما صرخت !... ماذا كان يصنع هو – السيد –لو أن أمينة فاجأته يوما بمثل هذا التصـــرف ؟!.."** [2]

لكن أين أمينة من زينب؟ أمينة التي نجدها رغم علمها بسهرات السيد الليلية وسكره ومع ذلك تكتمت ذلك في نفسها، واعتبرته حقا من حقوقه مادام رجلا، وما دامت زوجته الوحيدة.

لكن مع مرور الزمن عرفت معظم العادات والتقاليد تغييرا ملحوظا حتى أن السينما وكشكش بك اللذان كانا يعدان من المحرمات، صارا مع الزمن شيئا مألوفا ولا مانع من الذهاب إلى هناك رجالا ونساء حتى أن أحمد قال باستهانة "**كان زمان وجبر،جدي الآن لايمانع في ذهاب جدتي إلى كشكش بك!**" [3] ،فالزمن كفيل أن يجعل ما كان في حكم المحرم والغريب حلالا عاديا.

---

[1] **بين القصرين**، ج 2،ص 88
[2] **المصدر نفسه**، ص174
[3] **السكرية**،**ص** 147

نجد أن الزمن أيضا استطاع أن يغير من علامات الماضي وتقاليده كاستبدال العمامة بالطربوش في زمن السيد, حيث كانت ملاحظة توحي بالاستنكار حين قال الشيخ متولي للسيد أحمد " **لافارق بين الأب وابنه إلا أن الراحل حافظ على العمامة واستبدلت بها هذا الطربوش..**" [1] فكان الطربوش زمن السيد موضة، لكنه أصبح في زمن كمال مقصورا على الأحياء الشعبية دون الراقية، فكان الوحيد دون أصدقائه–أصدقاء الأحياء الراقية – من يرتدي طربوشا، وظل وفيا له حتى أن حسين شداد لمّا التقى به بعد زمن طويل كانت أول ملاحظة وجهها لكمال عن طربوشه المستقيم " **وهذا الطربوش الذي لم يعد أحد يلبسه غيرك!** " [2]، ذلك أنه لم يعد مطلقا يتماشى والموضة، وعلى ذكر الموضة هناك معايير أخرى لم تعد تتواكب مع متطلبات الموضة، كالسمنة التي كانت في زمن الجيل الأول والثاني سمة من سمات الجمال المرغوب فيها، لذلك كان الطعام إلى جانب فائدته الغذائية بالنسبة للنساء "**غاية جمالية عليها بصفته الدعامة الطبيعية للسمنة فكن يتناولنه في تؤدة واهتمام, ويبالغن في سحقه وطحنه**" [3] حتى أن أم حنفي كانت المكلفة بإعداد الوصفات الطبيعية الخاصة للسمنة ليزيد وزن خديجة وعائشة فيزداد جمالهما، وكانت عائشة تقلق من حولها بسبب نحافتها المفرطة حتى كانت خديجة تدعوها بالبوصة، وبالمقابل نجد عايدة رمز الذوق الباريسي تتميز برشاقتها، فكانت آنذاك سابقة لعصرها، ومع مرور الزمن صارت السمنة غير مرغوب فيها إلا في الجبل السابق كأمينة التي تحبذ رؤية حفيدتها سمينة كما قالت " **فلندع الله أن يقوتك وأن يكسو جمالك الفتان بالعافية واللحم والدهن**" [4]، إلا أن عائشة أجابتها بحدة " **أريد لها العافية لا السمانة، السمانة من العيوب خاصة في البنات، أمها كانت زين أيامها ولم تكن سمينة**" [5].

ونشير في الأخير أنّ للزمن الكوني أثره الخاص من خلال تعاقب الليل والنهار، حيث أنّ لكل منهما أثره الخاص على شخصيات الرواية، فالنهار الذي يسمح نوره الواضح للبشر بالتنقل والتحرك والعمل نقيض الليل الذي جعله الله للناس وقتا خاصا للخلود إلى النوم والراحة كما في قوله "**وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا ¤ وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ لِبَاسًا ¤ وَجَعَلْنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشًا**"[6] إلاّ أنّ الليل إذا ما شعّت فيه الأضواء والأنوار أمدّته من خصائص النهار، إذ لولا النور الذي تنتجه الشموع والمصابيح والفنانير –وهي وسائل تطيل مدّة نهار الإنسان–لكان على كل شخصية أن تنهي تحركاتها اليومية مع نهاية النهار، مثلها مثل الحيوانات التي تعود إلى أوكارها ومخابئها بمجرد حلول الظلام، أو عند كسوف الشمس ظنّا منها أنّ الليل قد حلّ. فتصبح ثنائية النور والظلام أكثر تأثيرا من ثنائية النهار والليل، مادام حضور النور أوالضوء يغير من سمات الليل.

---

(1) **بين القصرين**، ج 1، ص 45

(2) **السكرية**، ص352

(3) **بين القصرين**، ج 1، ص 35

(4) **السكرية**، ص11

(5) **المصدر نفسه**، الصفحة ذاتها

(6) **القرآن الكريم**، برواية حفص عن عاصم بالرسم العثماني، دار الفتح للاعلام العربي، تحت إشراف إدارة البحوث والتأليف والترجمة بمجمع البحوث الاسلامية بالأزهر الشريف، الآيات القرآنية رقم 9، 10و11، من **سورة النبأ**، ص 582

ومن الملاحظ أن الضوء في الثلاثية يبرز الحركات اليومية العادية للشخصيات من ممارسات للأعمال والأنشطة المتكررة والدورية، أما الليل الذي يسيطر عليه الظلام فيكون دائما مصاحبا لنزوات الشخصيات وعبثها، فعندما تلتقي الشخصية المهتزة مع الظلام يبعث فيها القدرة على إخراج مكبوتاتها ونزواتها بحرية، فالحانات وبيوت الدعارة وباقي الأماكن المشبوهة الدنيئة تعمل ليلا، بل يقتصر حضور روادها وترددهم إليها ليلا فقط.

فالسيد أحمد لم تكن جولاته لبيوت العوالم إلا بالليل، ولم يذهب عند زيارته السرية لأم مريم إلاّ ليلاً. وكذلك حين ذهابه إلى زنوبة بالعوامة لم يكن إلا ليلا، فالليل يظهر الجانب الخفي للسيد الذي يبدو مناقضا له في وضح النهار، فمن الواضح أن الظلام يتخذ وسيلة للتستر كما فعل السيد ليلة

" **ذهب متسترا بالظلام كاللص فمرّ أمام العوامة ورأى النور يوصوص من خصاص النافذة ولكنه لم يدري إن كانت هي التي تستضيء به أم ساكن جديد، بيد أن قلبه شعر بأن النور نورها**" [1]

يذكرنا هذا المقطع بما عبّر عنه **باشلار** من خلال حديثه عن الصور المتضمنة لنظريات خيال عالم الضوء، والتي تؤكد "أنّ كل ما يضيء يرى، فالمصباح في النافذة هو عين البيت، من خلال الضوء في ذلك البيت البعيد، البيت يرى، يحرس، وينتظر يقظا، فإن ذلك البيت البعيد بضوئه، يصبح بالنسبة لي، وأمامي بيتا بنظر للخارج... خلال ضوئه فحسب يصبح البيت إنسانيا، يرى كانسان، إنّه عين مفتوحة على الليل"[2]

وتتحول صورة الإنسان إلى شبح، كما صوّر **نجيب محفوظ** كلا من خديجة وعائشة وكمال في الظلام، حينما

" **تقاربت الأشباح الثلاثة في شكل هرمي كما بدا على الضوء الخافت النافذ من الحجرة والمنعكس على أرضها فيما يلي الباب المفتوح على هيئة متوازي الأضلاع مذبذب الأطراف تبعا لذبذبة ذبالة المصباح...**" [3]

أو كما تراءت زنوبة للسيد شبحا في الظلام حين كان يترقبها الليالي تلو الأخرى، فعندما "**عبر الطريق مسرعا ووقف في جوار شجرة وعيناه تحملقان في الظلام . قطع الشبح المعبر الخشبي إلى الطريق ثم سار في اتجاه جسر الزمالك، فوضح له أنه امرأة.. وحدثه قلبه بأنها هي، و تبعها عن بعد و هو لا يدري على أي وجه تنتهي الليلة**" [4] .

ويبدو أثر الظلام على ياسين، حين اصطحب زنوبة عشيقة له ليلا إلى بيته وهو متزوج من مريم. وكانت له سوابق أخرى أولها ليلة أقدم على الاعتداء جنسيا على أم حنفي، ومرّة أخرى مع نور –جارية زوجته زينب– التي كانت تبيت في حجرة في السطح مما جعل السيد يستنكر فعلته ويقول

" **ياسين حيوان أعمى... ينقض مرّة على أم حنفي ويضبط مرّة أخرى مع نور، يتمرغ في التراب دون مبالاة..، ولكن هبه كان يتنزه في بستان السطح– كما فعل الفتى–**

---

[1] **قصر الشوق**، ج2، ص 87

[2] غاستون بلشلار، **مرجع سلبق الذكر**، ص 58

[3] **بين القصرين**، ج 1، ص 137

[4] **قصر الشوق**، ج2، ص 88

فصادف جارية –ولنفترض أنها تكون ملبية لذوقه– أكان يقدم على المغامرة؟.. كلا مؤكد كلا، ولكن أرى وازعا كان يشكمه؟.. لعله المكان؟ الأسرة! ولعله العمر الرشيد..." [1]

وفي حقيقة الأمر أن ظلمة المكان هي السبب في تفجير رغبته وإظهار جنون زلته.

كذلك الأمر بالنسبة لكمال الذي عرف في شبابه المبكر مغامرات قريبة من تلك التي كان يعرفها أخوه ياسين، إلا أنه كان أقل جرأة منه، فقد كان يذهب رفقة صديقه فؤاد الحمزاوي للقاء قمر ونرجس في فناء البيت المهجور أو تحت قبو قرمز، مضطربا بالشهوة والقلق ويعود بضمير معذب وقلب باك،

" **قمر ونرجس ابنتا أبو سريع صاحب المقلى، قبو قرمز الأزقة المظلمة بعد الغروب، العبث المشوب بالسذاجة الدنسة أوالدنس الساذج، المرهقة المحمومة..**" [2]

فكان كل من القبو وفناء البيت المهجور مكانا مظلما، تخفي ظلمته إلى جانب خلوه من الناس فعل العبث وحجم الخطيئة.

وقد تكرر فعل الظلام والليل مع عبد المنعم شوكت وابنة الجيران التي كان يلتقي بها كل ليلة في البسطة الثانية فيما بين الدورين، وتتكرر رؤية الشبح مرّة أخرى و:

" **عبر حوش البيت في ظلام دامس ثم اتجه إلى السلم ، وفي تلك اللحظة فتح باب الدور الأول، وعلى الضوء المنبعث من داخل الشقة رأى شبحا يتسلل إلى الخارج ثم أغلق الباب وراءه وسبقه إلى السلم**" [3]

فتمسي البسطة في الليل عتبة تتحول إلى بيت يملكانه كما يقول عبد المنعم " **نحن في بيتنا، في غرفتنا، هذه البسطة هي غرفتنا!.**" [4] وفوق البسطة نفسها "**خيّل إليه أن شبحها يضخم حتى ملأ عليه المكان والزمان**" [5] ، حين بدأ يؤمن أن الذي يقدمان على فعله عبث وخطأ كبير يُجلب به غضب الله ومقته، فأصبح يقول لها: " **عودي إلى بيتك، لا تفعلي شيئا ترين وجوب التستر عليه، لا تقابلي أحدا في الظلام...**" [6]

فالظلام المقصود من أجل التستر يظل دائما رمزا للخطيئة والضعف والعبث.

هكذا إذًا نرى ونعي كيف يغيّر الزمن في الشخصية كما غيّر في الأمكنة، ليصبح المكان والشخصية المتحوّل والثابت، في مقابل الثابت الوحيد وهو الزمن المتغيِّر.

---

[1] **بين القصرين**، ج 1، ص 174–175

[2] **قصر الشوق**، ج1، ص 88

[3] **السكرية**، ص 98

[4] **المصدر نفسه**، ص99

[5] **المصدر نفسه**، ص130

[6] **المصدر نفسه**، ص132

خاتمـــــــة

إنّ خاتمة هذا البحث هي آخر محطة نقف عندها، حاملة معها الأسطر الأخيرة التي أردت أن تكون حوصلة شاملة ومختصرة لأهم النقاط التي سمحت لنا هذه الدارسة التوصل إليها:

– يمثل العنوان أولى العتبات المكانية التي تربطنا بالرواية، وكان في الثلاثية شديد الارتباط بالمكان حيث تمظهر على غلاف الرواية وداخل النص، فهو حاضر على امتدادها. وقد فتح العنوان تأويلات خاصة وجملة من التساؤلات أجابت عنها الرواية عبر مساحتها وكان للمكان أثر بارز في توضيحها.

–يتجاوز المكان عند **نجيب محفوظ** حدوده اللغوية والورقية إلى تجسيد عالم بأكمله ورؤى متشعبة قد تلتقي أحيانا وتختلف في كثير من الأحايين. ومع ذلك لكل جزئية من الأمكنة دلالتها الخاصة، ورمزها الخاص الذي يعكس من خلاله رؤية **نجيب محفوظ** للعالم من زاوية جزئية تشكل إلى جانب الزوايا الأخرى لباقي الأمكنة في نهايتها مجموعة من الرؤى العميقة.

– تتخذ الأمكنة عند **نجيب محفوظ** شكلا عنقوديا فهي شديدة الارتباط فيما بينها رغم التباين الواضح بين أجزائها، وهي في مجملها أمكنة حضرية خالصة وتجسّد تصويرا فنيا للقاهرة المحفوظية.

– حقق **نجيب محفوظ** ما يسمى ببوليفينية الأمكنة، وجعل لكلّ منها دلالتها الخاصة واستطاع أن يخصّص لكلّ رواية أمكنة مستقلة بها ومواكبة للحقبة التي تقترن بها. ويتقن رسم أجزائها حتى يوهم بواقعيتها.

– يشكل المكان عند **نجيب محفوظ** ثنائية رئيسة وهي ثنائية المغلق–المفتوح، وتندرج ضمنها أمكنة مغلقة وأخرى مفتوحة تفصل بينها حدود تتفاوت درجة حدّتها فمنها ماهو قابل للاختراق ومنها ما لا يخترق.

أ– فبالنسبة للأماكن المغلقة نجدها:

- تمثل عالما خاصا حميميا يكشف عن طبيعة كل شخصية وأغوارها ودرجة تعاملها مع العالم الداخلي وعلاقتها بالعالم النقيض له.

- تتفرع هذه الأمكنة إلى أماكن جزئية يتحكم فيها عنصرا التماثل والتناقض.
- أعطى **نجيب محفوظ** أهمية بالغة للبيوت باعتبارها العصب الرئيسي الذي ينتقل منه البشر إلى العالم المفتوح، وجسّد **نجيب محفوظ** بالفعل من خلال البيوت مقولته: "**البيوت للنساء والدنيا للرجال**".
- للبيوت الراقية مواصفاتها ومميّزاتها المغرية، وهي بذلك تكشف عن الهوّة العريضة بينها وبين البيوت الشعبية المفتقدة لتلك المواصفات المادية.
- أما السجن فيشكل المكان المعادي للبيوت، ويصوّر صرامة الحدّ، ومعاني التضييق والانغلاق، التي تجعل من بداخله منعزل عن الفضاء الخارجي.

ب- أما بالنسبة للأماكن المفتوحة فهي :

- تمثل جانبا من الحرية حيث يسهل الانتقال خلالها بالانفتاح على العالم الخارجي، والذي يكاد يقتصر على الجنس الذكوري.
- تكشف عن الجانب المكمّل للشخصية الروائية والذي عادة ما يكون نقيضا لطبيعتها البادية في الأماكن المغلقة.
- تمتاز بخصائص مغايرة للأماكن المغلقة مما يجعلها فضاءات مختلفة.
- أبرز **نجيب محفوظ** دقة ملاحظته، واهتمامه الواضح بالمقهى، فهي منفذ هام مفتوح على العالم يجتمع فيها القاصي والداني، وهي رمز للحرية الفكرية والاجتماعية مع كل ما تحمله من وظائف سلبية وإيجابية، وهي عادة ما تكون خطوة أولى، وعتبة ضرورية للانتقال منها إلى الحانة التي تعدّ حيّزا سلبيا، وبؤرة هدّامة في المجتمع، وهي تعمل العمل النقيض الذي تقوم به المساجد وفي مقدمتها مسجد الحسين الذي يسيطر على أفعال وأقوال كل من حوله، وقد أعطاه **نجيب محفوظ** أولويّة واهتماما بالغين حين الحديث عنه، أكثر من أثر المدارس والجامعات ودور المسارح والسينما، التي لها أدوار هامشية في الثلاثية وفي الواقع أيضا، في حين كانت أماكن العمل كشفٌ عن طباع الشخصيات وميولاتها الفكرية المختلفة.
- وجعل **نجيب محفوظ** الأحياء تعبيرا حيّا عن الفضاء اليومي، حين نقلها لنا بكل تحركاتها المخاطبة للحواس، وأحداثها التي تنبض بالحياة، ويبين مرّة أخرى الهوة بين الأحياء الشعبية والراقية.

- لا يمكن إدراك المكان بمعزل عن عنصري الرواية الآخرين: الشخصيـــة والزمن، لأنه دونهما يعد مجرد مكان جاف لا يتعدى حدوده الجغرافية في حين يتحوّل بهما إلى فضاءات مكثفة الدلالات .

- فعن علاقة المكان بالشخصية نستنتج أن:

- الشخصية عند **نجيب محفوظ** تتحوّل من كائن ورقيّ إلى مدرك زماني ومكاني، وكيان يحمل رمزا ورؤية خاصة للعالم.

- الشخصية عبارة عن مجموعة من المتناقضات، حيث يبرز التماثل والتناقض بشدة على مستواها الداخلي، وعلى مستواها الخارجي الذي يضعها في التقابل حينا والتماثل حينا آخر مع مجموعة من الشخصيات.
- للاسم دلالة مهمّة في الكشف عن أنماط الشخصية وفق عنصري التماثل والتناقض أيضا.
- تمتاز كل شخصية بقوقعتها الخاصة ،حيث تشكل الشخصيات عند **نجيب محفوظ** مجموعة من القواقع المكانية.
- تتأرجح الشخصية بين أماكن لافظة وأخرى جاذبة.
- للشخصية مع المكان علاقة تأثير وتأثر، فالشخصية فاعلة في المكان. كما أن المكان فاعل فيها، فكلاهما يلعب دور الفاعل والمفعول. ويتم من خلال تبادل هذه الأدوار تحقيق فضاء حي يعكس رؤية فنية خاصة.

- أما عن علاقة المكان بالزمن نستنتج أن:

- يوهم الزمن بواقعيته في الثلاثية ويقف جنب المكان في إعطاء الرواية طابعا واقعيا حقيقيا.
- والزمن شديد الالتحام بالمكان فهما يشكلان خطين متوازيين ينتج حين تحريك الزمن من خلال المفارقات الزمنية فضاءان متقابلان وهما: الفضاء المسترجع الذي نعود من خلاله بالمكان إلى الوراء، والفضاء المستبق الذي نقفز عبره بالمكان نحو المستقبل، كما يتولد فضاء ثالث هو الفضاء اليومي، وهو ناتج عن الزمن الدوري الذي يتجدد ويتكرر ضمن المكان. وتنبثق عنه جملة من الزمكانـــات الدورية
- يبدو الزمن في الثلاثية قوّة قاهرة لا رادّ لها، حيث يظل هو المؤثر والمغير في المكان والشخصية دون أن يتأثر بهما، فهو يعمل على التغيير دائما حيث يضيف ويبني ويزيل ويمحو، فالثابت في الزمن أنّه مُتغيِّر. ويظهر هذا واضحا خاصة في السكرية أين يتكثف الزمن بشدّة ويبدو فيه بطشه وقوته خاصة على الشخصية.
- يكشف المكان مع الزمن عن صراع الأجيال المستمر حيث يحاول كل جيل أن يتخلص من شوائب الجيل السابق الذي ينظر إلى هذا الجيل الجديد نظرة استنكار لما يحمل معه من تغييرات حتمها الزمن الجديد.

فهكذا إذا أتاحت لنا دراسة المكان في الثلاثية التوصل إلى مجموعة من الدلالات تمثل آفاقا خصبة تمكّن القارئ من خلالها تحقيق متعة أكبر في التعامل مع المكان الروائي، وهذا ما يؤكد على أهمية المكان. والذي يظل حقلا خصبا للاستنبات ومجالا بكرا للبحث والاستنطاق.

LE RESUME

Le choix d'un sujet bien précis afin de l'étudier ne doit pas être un choix banal, mais d'après qu'il constitue un sens et un objectif à l'égard de l'étudiant. Sur cette base, j'ai choisi le sujet intitulé : «la signification du lieu dans la trilogie de **Nadjib Mahfoudh**» -Etude pratique-. Et j'ai choisi comme méthode d'étude : le structuralisme descriptif – analytique – interprète, en faisant référence sur des études des grands critiques littéraires tels que : Iouri Lotman, Gaston Bachelard, Jean Ricardo, Gérard Genette et Philippe Hamon, comme j'ai fait référence à tout ce que les critiques littéraires arabes ont présenté tels que : Hassan Bahraoui, Hamid El Hamdani, Hassan Nedjmi, et Sadek Kassouna.

Et parmi les arts connus, j'ai préféré le Roman, vu ses spécificités marqués plus que les autres, cet art qui peut transporter la réalité et qui influe sur le récepteur plus que l'influence d'un autre œuvre littéraire. Pour cela, j'ai choisi la « Trilogie » par admiration à l'œuvre, dont j'ai traité une partie de lui par la recherche en ma thèse de licence intitulé : « la vision de **Nadjib Mahfoudh** envers la femme dans la trilogie »

Nadjib Mahfoudh est considéré par le certificat de nombreux critiques littéraires comme un phénomène exceptionnel dans le monde de la littérature, lui qui a donné au roman une nouvelle voie en le introduit des visions philosophiques est devenu le leader du roman arabe, il a présenté de nombreux œuvres très célèbres qui ont gravé son nom très fort, le plus important parmi ces œuvres : la Trilogie, qui est considéré comme le premier roman spécifié par sa variété et la poursuite de ses parties (les Romans fleuves). Et à chaque fois que je lisais un roman de **Nadjib Mahfoudh**, je m'attirais de plus en plus à son style d'écrit et sa propre vision envers le monde, et le « lieu » a joué un rôle important dans la démonstration de cette vision, et à chaque fois, sa spécificité de sa structure m'attirait l'attention, ce qui m'a poussé fortement à le choisir « le lieu » comme sujet de ma thèse de Magister.

Le « lieu » est considéré comme un élément essentiel dans la structure du roman même si sa manière de constitution et son exposition se diffère d'un romancier (écrivain) à un autre, et d'une méthode à une autre également, et la langue demeure toujours la base du lieu romanesque et les autres éléments du roman car il reste en premier degré un élément imaginatif et verbal.

Pour ça, le lieu dans le roman réside dans l'imagination du récepteur et non dans le monde extérieur, c'est un lieu que la langue révolte et construit, et la langue n'a qu'un rôle qu'indiquer la réalité en captant des petits détails

d'elle, l'imagination du récepteur va construire le lieu romancier d'après les détails que présente la langue. Pour cela, j'ai réparti ma recherche comme suit :

I/- Chapitre Initial :

Il est constitué de deux deux parties la première porte sur le sens du « lieu » et l'espace dans le roman, où j'ai défini un ensemble de concepts et termes qui traite l'ambigüité entre le sens de chacun de lieu et l'espace dans le roman, avec une définition du terme « description » qui représente l'outil essentiel dans la concrétisation réalisation du lieu.

La 2ème partie, j'ai traité la sémiologie des trois titres de la trilogie (**Bayna el kasrayne, kasre el chawk et elsoukaria)** et sa relation avec le lieu romanesque (d'après trois niveaux : grammatique, définitif, et significatif).

Le titre représente le premier pas dans le lieu qui nous lie à un espace, et dans la trilogie, il était très lié au lieu où il figure sur le jacket du roman et dans le texte, il est présent tout au long du roman. Le titre ouvre des interprétations spécifiques et un nombre de questions qu'on trouve sa réponse présente dans le roman sur sa surface et ou le lieu a un fort impact dans son éclaircissement.

II/-Chapitre 1er :

Je l'ai intitulé « la structure des lieux dans la trilogie », où j'ai traité les types de lieux existants dans la trilogie, et qui est maîtrisé par une dualité principale (le fermé – ouvert), de ce fait, j'ai réservé au chapitre deux parties pour le premier, j'ai parlé de tous les lieux fermés dans la trilogie tels que la maison, la prison…. Et ce qui des lieux partiels. Pour le second, j'ai parlé des lieux ouverts tels que les lieux de passation spéciales comme de cafétéria, le bar, la mosquée, les lieux de travail, et les lieux de passation générale comme les cités, les pistes et ce qui mènent à des sous lieux

- Chez **Nadjib Mahfoudh**, les lieux prennent une forme de grappe, ils sont très lié entre eux malgré la différence marqué entre ses trois parties (tomes), et ils sont dans l'ensemble des lieux urbains purs et présenté une image / une photographie créative au Caire Mahfoudienne.
- **Nadjib Mahfoudh** a réalisé ce qu'on appelle le polyvinisme des lieux, et a donné à chaque lieu sa sémantique particulière et il a pu spécifié pour chaque roman des lieux indépendants compatible à l'époque vécue, qui sait caractérisé ses détails en donnant une illusion à son réalisme.

- Le lieu chez **Nadjib Mahfoudh** constitue une dualité principale qui le (fermé – ouvert) qu'on trouve dans son contexte des lieux fermés et autres ouverts séparés par des limités (frontières) différentes en sa gravité

A/- En ce qui concerne les lieux fermés, on la trouve comme suit :

- Ils constituent un monde particulier et intime, qui démontre la nature de chaque personnage et ses mystères et le niveau de son entretien avec le monde intérim et sa relation avec le monde opposant
- Ces lieux mènent à des lieux partiels dont ils sont guidés par l'élément de la ressemblance et la contradiction
- **Nadjib Mahfoudh** a donné une grande importance aux maisons qui sont considérés le nerf principal passé par les êtres humains au monde extérieur, et dont les femmes occupent ces lieux fermés, en particulier.

B/- Et en ce qui concerne les lieux ouverts :

- Ils constituent une surface de la liberté, où ils facilitent la passation, en ouvrant sur le monde extérieur, et occupés en particulier par les hommes.
- Ils montrent le côté complémentaire du personnage romanesque, et qui par habitude est contradictoire à sa nature visée dans les lieux fermés.
- Ils sont marqués par des qualités différentes aux lieux fermés, ce qu'ils les rendent des espaces différents.
- On ne peut comprendre le lieu loin des deux autres éléments du roman : le personnage et le temps, car sans eux il devient un lieu sec, ne dépasse pas ses limites géographiques alors qu'il se transforme en un espace de sémantiques intensifs.

3/- Chapitre 2ème :

Après avoir étudié la structure des lieux de la trilogie en chapitre 1er : qui nous a permis de savoir profondément le lieu romanesque chez **Nadjib Mahfoudh** par ses différents sous lieux, et qui constituent dans sa globalité un réseau en forme de grappe homogène des lieux fortement liés, et donne image au lieu réel et le personnifié d'une façon vivante, j'ai spécifié ce chapitre à la vision du lieu d'un autre côté, et c'est une vision qui concerne la liaison du lieu aux deux éléments du roman, qui sont : le personnage et le temps, et ce pour

faire parler le lieu une nouvelle fois, j'ai intitulé ce chapitre : « la relation du lieu avec le personnage et le temps ».

Il est constitué de deux parties, la première : « la relation du lieu avec le personnage romanesque » d'après trois éléments ; le premier : « la définition du personnage romanesque », le second : « la structure des personnages de la trilogie », et le troisième : « la relation du lieu avec le personnage ».

- la deuxième partie concerne la relation du lieu avec le temps romanesque, où j'ai parlé de la définition du temps et sa relation avec le lieu romanesque, ensuite, les changements du temps, où j'ai démontré l'impact du temps sur chacun du lieu et le personnage dans la trilogie.

  J'ai préféré qu'on donne au personnage romanesque une importance non une étude profonde – et ce, vu son attachement solide au lieu romanesque, en plus, sans lui, le roman ne peut être un art humain mondial. Et comme on ne peut pas comprendre le personnage sans comprendre ce qu'il l'entour et le concerne aussi, le lieu, on ne peut révéler sa sémantique sans comprendre ses choses qui l'occupent et ce qui l'appartiennent (Immobiles et vivantes)
- et comme le personnage inspire une partie de la description chez **Nadjib Mahfoudh**, on doit lui appliqué Ce qui est appliquée sur l'ensemble des relations des lieux, en considérant le personnage romanesque un constituant de discours important en plus les éléments du lieu et du temps, et malgré ça, on ne la trouve pas.
- en ce qui concerne la relation du lieu avec le personnage il s'est avéré que :
- le personnage chez **Nadjib Mahfoudh** se transforme d'un être en papier en un compréhensif dans le temps et de lieu, et un abstrait qui porte un symbole et une vision particulière au monde.
- le personnage est un ensemble de contradictions, où se figure la ressemblance et la contradiction très fort à son niveau intérieur et à son niveau extérieur qui le met une fois en état opposé et en ressemblance une autre fois avec un ensemble de personnages.
- Le prénom a une sémantique importante dans la démonstration des types de personnages selon les deux éléments de la ressemblance et la contradiction.

- Chaque personnage est marqué par son isolement spécial, où les personnages constituent chez **Nadjib Mahfoudh** un ensemble isolé de lieux
- le personnage se balance entre des lieux captifs et des lieux attractifs.
- le personnage avec le lieu a une relation d'influant et d'influence, le personnage est actif dans le lieu. Comme le lieu est actif dedans aussi, et chacun d'eux joue le rôle d'influant et l'influencé Et d'après le changement de ces rôles, un espace vif est concrétisé, démontre une vision artistique particulière.

Et il n'est pas souhaitable qu'après l'étude de lieu de ne pas donner l'importance à l'élément du temps, qui est considéré un composant principal du texte romanesque, et de ce qu'il est aussi comme relation cotoyante au lieu tout au long de son apparition dans le roman, le côté du temps : et le moteur véridique du travail créatif, et vu que le temps n'a pas une existence indépendante qu'on peut le séparer des autres éléments, alors, le lieu représente le fond d'écran où se déroulent les événements du roman, le temps représente ces événements précis et leurs développement et si le temps représente le trait par qui les événements passent, le lieu se démontre sur ce trait et l'accompagne et le comble, et chacun des deux constitue une structure de texte solide et claire dans ses dimensions, qui crée un espace vif et particulier dans le roman.

Et pour la relation du lieu avec le temps, il s'est avéré que :

- Le temps donne une illusion de son réalisme dans la trilogie, et il se place à côté du lieu pour donner au roman un caractère réel et véridique.
- Le temps est très lié au lieu et constituent deux traits opposés, il se révèle quand on fait bouger le temps d'après les anachronies temporelles deux espaces opposés qui sont : l'espace rétrospectif où on fait retourner le lieu à l'arrière et un espace anticipatif on fait sauter le lieu vers l'avenir.

Aussi, un troisième espace se créé qui est l'espace quotidien et c'est une solution du temps périodique qui se renouvelle et se répète dans le lieu.

- Le temps dans la trilogie se montre une force fatale où personne ne peut l'affronter, il reste lui l'influant et le changeant du lieu et du personnage sans qu'il soit influé par les deux, c'est lui qui fait

changer toujours, il ajoute, il construit, il détruit et il efface, mais ses impacts sur le personnage est plus grave que son impact sur le lieu.

- Le lieu démontre avec le temps le combat éternel des générations, où chaque génération essaye de se détacher des erreurs de la génération précédente, celle-ci qui voit cette nouvelle génération d'un regard écoeurant et attristé vu les changements qui l'emmènent devenues indispensable pour le nouveau temps.

Pour terminer, j'ai achevé ma recherche par une conclusion où j'ai parlé des points essentiels et les résultats obtenus d'après cette étude.

Et de cette façon, l'étude du lieu dans la trilogie nous a permis d'atteindre à un ensemble de sémantique qui représentent des horizons riches, permettant au lecteur de sentir une grande satisfaction dans son entretien avec le lieu romancier, et ça se confirme l'importance du lieu dans la trilogie.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مكتبة العلوم والحكم، المجلد 05، دار صادر،بيروت، 1992
2. الخليل بن أحمد الفراهيدي، **معجم العين**، تحقيق مهدي المخزومي، وابن الهيثم السمرائي، العراق : دار الرشيد، 1982
3. **القرآن الكريم**، برواية حفص عن عاصم بالرسم العثماني، دار الفتح للاعلام العربي، تحت إشراف إدارة البحوث والتأليف والترجمة بمجمع البحوث الاسلامية بالأزهر الشريف
4. رشيد بن مالك،**قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص-عربي-إنجليزي-فرنسي**، الجزائر،دار الحكمة، 2000،
5. مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب** ، بيروت:مكتبة لبنان ، 1983
6. **المعجم العربي الأساس**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لاروس، د.ت
7. **المنجد في اللغة**،بيروت:دار المشرق،1991
8. نجيب محفوظ، **قصر الشوق** ، الجزء الأول، الجزائر:موفم للنشر،1989.
9. نجيب محفوظ، **قصر الشوق**، الجزء الثاني، الجزائر: موفم للنشر،1989
10. نجيب محفوظ،**السكرية**، الجزائر: موفم للنشر، 1989
11. نجيب محفوظ،**بين القصرين**، الجزء الأول، الجزائر: موفم للنشر، 1989
12. نجيب محفوظ،**بين القصرين**، الجزء الثاني، الجزائر: موفم للنشر، 1989
13. Todorov et Ducrot, **Dictionnaire encyclopédique des Sciences de Langage**, Paris : édition du seuil, 1972
14. A.J Greimas et J. Courtès , **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage** , Paris, classiques machette,1979

ثانيا- المراجع باللغة العربية:

15. إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي،دراسة تطبيقي**ة، دار الأفاق، الجزائر، **ط 1، 1999**
16. ابن القيم الجوزية، **روضة المحبين ونزهة المشتاقين**، صيدا-بيروت: المكتبة العصرية،2003
17. أبو عبد الرحمن عقيل الظاهري وأمين سليمان سيدو،" **لغة العرب**"، **دراسة تاريخية وكشاف موضوعي**، الرياض: مكتبة الملك عبد العزيز العامة،1993
18. أحمد مرشد ، **البنية والدلالة**، ط1، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 2005
19. أدوين موير، **بناء الرواية**،(ترجمة:إبراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط)، القاهرة، الدار المصرية،1965
20. جورج لوكاتش، **الرواية**، ترجمة: مرزاق بقطاش، الجزائر: المكتبة الشعبية الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، العدد09، دون ذكر السنة
21. جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة،الطبعة الثانية، 1997
22. حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء،الزمن،الشخصية)**،بيروت،الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي ،1990

23. حسن نجمي، **شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، بيروت، الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي،2000
24. حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظورالنقد الأدبي**،بيروت،الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،ط3 ، 2000
25. ذويبي خثير الزبير،**سيمولوجيا النّص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان**، الحلقة الأولى،سطيف–الجزائر، رابطة أهل القلم،2006
26. رشيد العناني،**نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور**،دار الطليعة:بيروت،ط1، أفريل 1995.
27. سعيد بنكراد، **مدخل إلى السيمائيات السردية**، مراكش:دار تيمل للطباعة والنشر،
28. سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)** المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية2001
29. سيزا قاسم، **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**،القاهرة،الهيئة المصرية للكتاب،1984
30. شاكر النابلسي، **جماليات المكان في الرواية العربية**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994
31. الصادق قسومة، **طرائق تحليل القص**ة، تونس:دار الجنوب للنشر،2000.
32. عبد الرحمن الرافعي، **ثورة 1919، تاريخ مصر القومي من 1914 إلى 1921**، ط4، مصر: دار المعارف، 1987
33. عبد الرحمن ياغي،**في الجهود الروائية مابين سليم البستاني ونجيب محفوظ**،ط 2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981
34. عبد الصّمد زايد، **المكان و دلالته في الرواية العربية**،ط1،تونس:دار محمد علي،2003
35. عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**،الجزائر:د.م.ج، 1995
36. عثمان بدري، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، الجزائر:المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، 2000
37. عيسى فتوح،**دراسات في الأدب و النقد**، دمشق:مطبعة اتحاد الكتاب العرب،1991
38. غاستون باشلار،**جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للذراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1987
39. محمد اسويتري، **النقد البنيوي و النص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي** إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1991
40. محمد العافية، **الخطاب الروائي عند اميل حبيبي**، ط1، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 1997
41. محمد الماكري، **الشكل والخطاب الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، بيروت–دار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990.
42. محمد الميلي وآخرين،**الخطة الشاملة للثقافة العربية**، ط2، تونس:المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،1996.
43. محمد جبريل، **مصر المكان– دراسة في القصة والرواية**–، المجلس الأعلى للثقافة، جمهورية مصر العربية، 2000
44. محمد زغلول سلام، **دراسات في القصة العربية الحديثة(أصلها– اتجاهاتها–أعلامها)**، منشأة المعارف بالاسكندرية،مصر، بون تاريخ

45. محمد مفتاح، **دينامية النص (تنظيم وإنجاز)**، ط 2، المركز الثقافي العربي،1996
46. مراد عبد الرحمان **مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998
47. منصور نعمان نجم الدليمي، **المكان في النص المسرحي**،أربد–الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، دار طارق للنشر والتوزيع،1999
48. ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**،(ترجمة: فريد أنطونيس)، بيروت، منشورات عويدات،1971
49. يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط2، بيروت: دار الفارابي، 1992
50. يوري لوتمان، **مشكلة المكان الفني (جماليات المكان)**، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، عيون المقالات،الدار البيضاء، المغرب،1988

ثالثا– المراجع باللغة الأجنبية:

51. Abdlhaq Regam, **Les marges du texte ou les franges de la fiction romonesque** , Afrique orient, 1ère édition, Casablanca,1998

52. Georges Poulet, **l'Espace Proustien** ,Paris, édition Gallimard , 1963

53. Henri Miterand, **Le discours du roman**, Paris, PUF, 1980

54. Henri Mitterrand , **Les titres de Guy des cars, in : Claude duchet , sociocritique** Paris :Fernand Nathan,1979

55. Iouri Lotman , **la structure du texte artistique**, (traduit par Anne fournier et autres), Paris , Galtimard, , 1973

56. Jean Ricardou, **Le nouveau roman**, 4ème édition du seuil, 1973

57. Jean Ricardo, **Pour une théorie du nouveau roman**,Paris :coll tel quel,1997

58. Jean Ricardou, **Nouveau problème du roman**, Paris :coll. Poétique ,1978

59. Michel Crouzet, **Espaces romanesques**, Paris: PUF ,1982

60. Philipe Hamon, **Pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit**, collection point seuil, Paris, 1977

61. Philippe Hamon, **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris : édition hachette, 1981

62. Philippe Hamon, **la description littéraire (de l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie),** deuxième tirage, Paris: édition Macula, 1995

رابعا – أطروحات الدكتوراه:

63. الطاهر روابنية،"**سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي**"، أطروحة دكتوراه، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر،السنة الجامعية 1999-2000

خامسا- الدوريات والجرائد:

64. أحمد زياد محبك،"جماليات المكان في الرواية"، **مجلة الفيصل الثقافية**، الرياض، العدد286، يوليو /أغسطس 2000،

65. جمال بوطيب، "العنوان في الرواية المغربية، بحوث في الرواية المغربية"،**مجلة أسئلة الحداثة**، مختبر السرديات، الدار البيضاء:دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1996.

66. حسين حمودة، تلاشي الايديلا حول متصل الزمن / المكان في روايات نجيب محفوظ، **مجلة فصول** – العدد 69- صيف خريف2006،

67. شريبط أحمد شريبط، "بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد"، **مجلة الثقافة**، الجزائر، موفم للنشر،1997

68. شمسون ناهر ترجمة:علاء الدين محمود، زمكانية النص والتناص :تفاعلات الحنين إلى الماضي في أصداء السيرة الذاتية"لنجيب محفوظ، **مجلة فصول**، عدد69، صيف-خريف،2006

69. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، **مجلة عالم المعرفة**،الكويت، أوت 1992

70. الطاهر روينية،" الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة،دراسة في المبنى والمعنى، **مجلة المساءلة**،اتحاد الكتـــاب الجزائريين، العدد1،1991.

71. عبد المالك مرتاض، "في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد"، **مجلة عالم المعرفة**،الكويت،كانون الأول،1998.

72. محمد شعير(حوار مع نجيب محفوظ) **جريدة أحبار الأدب**، مصر، العدد386/الأحد 7رمضان 1421هـــ، الموافق لـــ 3 ديسمبر2000

73. مصباح أحمد الصمد، مصر والولادة الثانية الرحلة في كتابات ميشال بوتور، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد 17، العدد 2، يونيو أغسطس، 1986

74. مقالة مدرسة الصالحية، **مجلة أكتوبر56**،أسبوعية مصرية، عدد766، 30يونيو-حزيران، 1991.

75. نبيل الحمداوي، "السيميوطيقا والعنونة"،**مجلة عالم الفكر**، الكويت: وزارة الإعلام، مجلد25،عددها 3، جانفي_ماي 1997

76. يوشيباكي فوكودا، نجيب محفوظ في مرآة الاستشراف الياباني،" **مجلة فصول**، عدد69، صيف-خريف،2006

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ

الفـــصـــل التمهيدي.....1

المبحث الأول: مفهوم المكان والفضاء في الرواية.....2
I مفهوم المكان الروائي 2
II مفهوم الفضاء الروائي 3
II –1 أهم الفضاءات المحيطة / المتصلة بالفضاء الروائي.....4
II –2 الفرق بين الفضاء والمكان الروائيين.....9
III علاقة الوصف بالمكان الروائي.....12
III–1 مفهوم الوصف وأصنافه 12
III–2 وظائف الوصف 15

المبحث الثاني: دلالة العنوان في الثلاثية وعلاقته بالمكان الروائي.....19
I مفهوم العنوان.....19
II وظائف العنونة 20
III دلالة العنوان في الثلاثية 22
III–1 بين القصرين:الحصر المزدوج (الحصر الداخلي والخارجي).....22
III–1–1 المستوى النحوي.....23
III–1–2 المستوى المعجمي.....23
III–1–3 المستوى الدلالي.....24
أ – القصر الأول 25
ب – القصر الثاني 26
III –2 قصر الشوق: الاستبداد والسيطرة المعنويين.....28
III–2–1 المستوى النحوي.....28
III–2–2 المستوى المعجمي.....28
III–2–3 المستوى الدلالي..... 29
III–3 السكرّية: رمز للغياب والتغييب الإرادي واللاإرادي.....32
III–3–1 المستوى النحوي.....32
III–3–2 المستوى المعجمي.....33
III–3–3 المستوى الدلالي 34

الفصل الأول: بنية أمكنة الثلاثية–دراسة تطبيقية–.....38

مدخل الفصل الأول.....40

المبحث الأول: الأماكن المغلقة (أماكن ثبات).....43

I أماكن الإقامة الاختيارية (البيوت).....43

I - 1 البيوت الشعبية..... 43

I - 1–1 البيوت المحافظة..... 43

I - 1–1–1 بيت السيّد عبد الجواد..... 43

1– حجرة النوم..... 46

2– حجرة الطعام.....47

3– حجرة مجلس القهوة 48

4– فـنـــاء البـيـــت..... 49

5– الحجرة المخصصة للدرس.....51

6–الحمّـــام.....51

7– البيت مـــن الخارج.....51

7–1–الجانب السفلي.....51

7–1–1 البـــــاب.....52

7–1–2 المشربية..... 54

7–2 السطح..... 57

I - 1–1–2 بيت الحاج محمد رضوان.....58

I - 1–1–3 بيت أم ياسين بقصر الشوق.....60

I - 1–1–4 بيت آل شوكت بالسكريّة 63

I - 1–1–5 بيت أم أمينة.....64

I - 1–2 البيوت المنحلّة (المشبوهة) 65

I - 1–2–1 وصف بيت العالمة زبيدة 65

1– حجرة الاستقبال.....65

2– بـــهو الحفلات 66

I -1–2–2 العوامة 68

1– الـــحـــجرة 69

I - 1–2–3 بيت الدعارة 70

I -2 البيوت الراقيـــة.....72

I - 2–1 قصر آل شداد بالعباسية 72

I - 2– 2 بيت محمد عفت.....74

I - 2–3 بيت عبد الرحيم باشا 75

I - 2–4 بيت مستر فورستر.....76

II أماكن الإقامة الجبرية..... 77

II-1 السجن..... 77
II -1-1 الظلام 78
II -1-2 الرطوبة 79
II -1-3 الانغلاق والمحدودية.....79
1- المفتاح 79
2- القضبان.....80

المبحث الثاني: الأماكن المفتوحة (أماكن انتقال وحركة).....82

I أماكن اِنتقال خاصة 82
I.1- أماكن اِنتقال خاصة غير مقيدة 82
I.1.1 المقاهي.....82
I.1.2 الحـــانـــة 88
I.1.3 دور السينما والمسارح.....92
I.1.4 المســـاجـــد.....93
I.2-أماكن اِنتقال خاصة مقيدة 95
I.2.1- المدارس والجامعات 95
I.2.2 - أماكـــن العمـــل 97
I.2.2.1- الدكاكين والمحلاّت 98
I.2.2.2- المجلاّت 100
I.2.2.3- أمـــاكن العمل الإدارية.....102

II أماكن الانتقال العامة..... 103
II.1 -الأحياء 103
II.1.1 -فضاء الأحيـــــاء الشعبية..... 104
II.1.1.1 -الأحياء السكنيـــة..... 106
II.1.1.2 -الأحياء الشعبية ذات الطابع التجاري.....108
II.1.1.3 - الأحياء الشعبية المشبوهة..... 110
II.2.1- فضاء الأحياء الراقية.....114
II.2-فضاء الساحات والميادين.....116

الفصل الثاني: علاقة المكان بالشخصية والزمن.....121

مدخل الفصل الثاني.....122

المبحث الأول: علاقة المكان بالشخصية الروائية.....124

I مفهوم الشخصية الروائية.....124

II بنية الشخـــصيات في الثلاثية.....127

II-1 مرجعية الشخصيات في الثلاثية.....127

II-1 -1 شخصيات ذات مرجعية فكرية 127
II-1 -2 شخصيات ذات مرجعية تاريخية سياسية.....128
II-1 -2-1- شخصيات ذات مراكز سياسية سلطوية.....128
II-1-2-2-شخصيات سياسية لعبت أدوارا في تحريك
الأحداث السياسية.....129
II-1 -3 شخصيات ذات مرجعية فنّية..... 129
II -2 الشخصيات الواصلة.....130
II-3 الشخصيات الأدبية.....131
II- 3-1 مؤشر الاسم..... 132
II-3-1-1 مرجعية الاسم 133
1- أسماء ذات طابع ديني وموروث إسلامي.....133
2- أسماء ذات طابع تقليدي.....133
3- أسماء ذات طابع حضري.....134
4- أسماء ذات طابع مكاني.....134
5- أسماء أجنبية 134
II-3-1-2 طبيعة الاسم.....134
II-3-1-2- 1- الأسماء المضافة.....135
أ- الكنية.....135
ب- الألقاب.....135
II-3-1-2- 2- الأسماء المتغيرة.....136
II-3-1- 3 الشخصية ودلالة الاسم.....136
II-3-1-3-1 الشخصيات المطابقة لأسمائها.....136
II-3-1-3-2 الشخصيات المناقضة لأسمائها.....137
II-3-2 الخصائص المادية والمعنوية للشخصية.....138
II-3-3 أنماط شخصيات الثلاثية.....144

III علاقة المكان بالشخصية.....147
III-1 التمركز المكاني للشخصيات.....147
III-2 الأماكن اللافظة والجاذبة 153
III-2-1 الأماكن الدافعة أواللافظة.....153
III-2-1-1- بيت آل جواد.....154
III-2-1-2- دكان السيد أحمد.....154
III-2-1-3- بيت قصر الشوق.....155
III-2-1-4- بيت السكرية.....155
III-2-2 الأماكن الجاذبة أوالمستقطبة.....156
III-2-2-1- بيت آل جواد.....156
III-2-2-1-مسجد سيدنا الحسين.....156
III-2-2-1- قصر آل شداد.....157
III-2-2-1-الأماكن المنحلة 158

III-2-2-1-قبو قرمز.....158
III-3 التأثر الحاصل بين الشخصية والمكان.....158
III-3-1 تأثير الشخصية في المكان.....158
III-3-2 تأثير المكان على الشخصية.....161

ا **المبحث الثاني:** علاقة المكان بالزمن الروائي 165

I مفهوم الزمن وعلاقته بالمكان.....165
I -1 الفضاء المسترجع.....167
I -1-1 الاسترجاع الخارجي.....168
I -1-2 الاسترجاع الداخلي 172
I -2 الفضاء المستبق 176
I -2-1 الاستشراف كتمهيد 177
I -2-2 الاستشراف كإعلان 182
I -3 الفضاء اليومي.....183

II - متغيـــــرات الزمن..... 187
II -1 أثر الزمن على المكان 188
II-1-1 أثر الزمن على البيوت 189
II-1-1-1 بيت السيد عبد الجواد 189
II-1-1-2 قصـــــر الشوق 192
II-1-1-3 الســـكرية 192
II-1-1-4 بيت الحاج رضوان 193
II-1-1-5 قصر آل شداد 194
II -1 -2 أثر الزمن على دكان السيّد 195
II -1 -3 أثر الزمن على مقهى أحمد عبده.....196
II -1 -4 ثر الزمن على الأحياء 196
II -1 -5 ثر الزمن في إبراز المقبرة.....198
II- 2 أثر الزمن على الشخصية الروائية.....198
II- 2-1 أثر الزمن على أسرة عبد الجواد 200
II- 2-1-1 شخصية كمال عبد الجواد.....202
II- 2-1-2 شخصية أمينة.....204
II- 2-1-3 شخصية أم حنفي.....205
II- 2-1-4 شخصية عائشة 206
II- 2-1-5 شخصية السيد أحمد عبد الجواد.....208
II- 2-1-6 شخصية خديجة.....210
II-2-2 أثر الزمن على معظم شخصيات الثلاثية 211
II- 2-2-1 أثر الزمن على أسرة آل شداد 211
II -2-2-2 أثر الزمن على مريم.....213
II- 2-2-3 أثر الزمن على أصدقاء السيد.....213

II- 2-2-4 أثر الزمن على العوالم 214
II- 2-2-5 أثر الزمن على الشيخ متولي.....215
II- 2-2-6 أثر الزمن على الأحفاد.....216

الخاتمة.....221
قائمة المصادر والمراجع.....225
فهرس الموضوعات.....230