ديناميةالإيقاع المسْرحيّ في الرّواية العربيّة الحديثة 103

مقاربة تحليليّة في معمارية بناء الحدث الدّراميّ في رواية " ميرامار " لـــ: نجيب محفوظ

د.عبد الرحمان بن يطو♥

ج. محمد بوضياف. المسيلة

تاريخ الإرسال: 11-01-2018 تاريخ القبول: 21-01-2018

المُلخص: إنّ رواية " ميرامار " (1967) للرّوائي نجيب محفوظ تُشكّل نَمطا مختلفا من الكتابة الرّوائيّة في تجربته الإبداعيّة الثّريّة لأنّها تعالج صراعا جوهريّا في عمق المجتمع من خلال أربع شخصيّات مختلفة ومُتباينة في توجّهاتها السياسيّة والاجتماعيّة والأيديولوجيّة، هي في الحقيقة أُنموذج مُصغّر لأربع طبقات يتشكّل منها المجتمع المصريّ الحديث، وإذا كان الصّراع هو محرّك الحوار بين الشّخصيات الأربع ؛ إذْ يُغطى مساحة أكثر من ثلاثة أرباع الرواية، فإنّ في المتعارف أنّ الصّراع والحوار هما من مُرتكزات الفنّ المسرحيّ، وبالتالي

يمكن القول عن هذه الرواية: بأنها مسرحية في شكل رواية (و) رواية في شكل مسرحية.

Résumé : Le roman mirmar 1967 de Nadjib mahfoude constitue un type d'écriture déférant dans sa vie créative, parce qu'il traite le conflit au sein de la société à travers quatre personnages qui ont des visions politiques, sociales et idéologique déférentes.

Il est, en effet, un micro-modèle de quatre couches dans la société égyptienne moderne.

♥ **norasjp17@gmail.com**

Si le conflit est le moteur de dialogue entre ses quatre personnage car il couvre trois quarts du roman, et le dialogue et le conflit sont des bases du théâtre, donc, on peut dire que le roman miramar est un roman sous forme d'une pièce de théâtre ou une pièce de théâtre sous forme d'un roman.

إنّ الأطروحة النّظرية العربيّة التي تؤسّس للفعل المسرحي ّ العربيّ كانت بدايتها مع مارون النقاش الذي عرّب مسرحية " البخيل " للكاتب الفرنسي موليير عام (1848) وانطلاقا من هذا التاريخ كان ميلاد المسرح العربي حيث بدأ بداية نخبويّة وكان في حقيقة أمره امتدادا للمسرح الغربي شكلا ومضمونا ؛ وظلّ على هذا الحال قرابة القرن من الزّمن وهو يبحث عن هُويته و انتمائه العربيّ وأصوله الشرقيّة إلى أن جاء الجيل الذي ينتسب إلى عصر الحداثة العربيّة ؛ فراح يعيد النظر في المضامين والأشكال من حيث التّعاطي مع التّراث العربيّ بوعي وبأدوات منهجيّة متطوّرة سعيا وراء أساليب تعبيريّة جديدة تستجيب للحالة الاجتماعيّة والسّياسيّة العربيّة، كلّ ذلك يأتي في سياق تجديد الوعي العربيّ من خلال آليات عصر الحداثة وما يصاحبه من تحوّلات اجتماعيّة وثقافيّة وأدبيّة في إطار الخصوصيّة الشّرقيّة مقابل القطيعة مع التّبعيّة الغربيّة التي تكرّس الهيمنة وتجافي التّطوّر والإبداع داخل الخصوصيّة الثّقافيّة. ومن هنا انبرى الأدباء والمبدعون على اقتحام المساحات الرّماديّة التي كانت إلى عهد قريب حكرا على غيرهم، وهمّهم الوحيد الإبداع والتّجديد وفي مقدّمة هؤلاء نجيب محفوظ (1911ــ 2006) الذي جمع في أعماله بين التّاريخ المتألّق والواقع المُبتذل في عملية إبداعيّة يتمّ من خلالها إسقاط الماضي على الحاضر بوعي مستثمرا فضاء القاهرة المعزيّة الذي يستجيب لهذه الشروط، ولهذا عاشت هذه المدينة في وجدان الكاتب في أغلب أعماله الروائيّة خاصّة تلك المحسوبة على الواقعيّة الاجتماعيّة (القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق السّراب، بداية ونهاية والثّلاثيّة : بين القصرين و السّكرية وقصر الشّوق) باستثناء رواية " ميرامار " (1967) فهي الرواية الوحيدة التي كتبها خارج أسوار القاهرة وقد صرّح نجيب محفوظ عن ظروف كتابته لهذه الرواية قائلا : " رواية (ميرامار)

كانت بدايتها في الإسكندريّة في أثناء زيارتي لبعض الأصدقاء، وقد أعجبت بشخصية خادمة كانت تعمل لديهم وهي التي ظهرت في الرواية باسم (زهرة) وبعد ذلك بعشر سنوات تبلورت لدي فكرة الرواية فجلست وكتبتها. " [1] هذا المكان بكل ما يحمله من واقعيّة وحميميّة وحنين إلى الماضي الجميل المعطّر بالتّراث ؛ وما دفعنا إلى هذه الدراسة هو محاولة تحسّس مفاصل الرواية في حركتها المجاورة مع بقية الأجناس الأدبيّة الأخرى، ليس من باب إشكالية تجنيس النوع الأدبي (Genre) بل من وجهة نظر أخرى تتتبّع أثر البناء الدّرامي في رواية " ميرامار " التي يحفّزها التّشكيل المكاني وما يصاحبه من فعّاليّة حواريّة تطغى على فعل السّرد (Narration) الذي تنبثق منه المواقف و الأحداث " وفي هذا النوع من الروايات يحسّ القارئ بامتلاء المكان امتلاء مبالغا فيه " [2]

ونستهل حديثنا بقراءة للعنوان مع علاقته بمتنه إذن فما هو العنوان؟

العنوان... علامة فارقة في جبين النّص يأتي في أعلاه وينجذب القارئ إليه ويستهويه ؛ فلا نصّ بدون عنوان ولا عنوان بدون نصّ فهو بمثابة " المبتدأ " والنّص هو " الخبر " فالعلاقة بينهما عضويّة لا انفكاك لها، وهذا عبّر عنه الباحث الفرنسي البنيوي جيرار جينيت (G.Genette) بـ : عتبات النص (Seuils du texte) وقد جعل من العنوان موضوعا له باعتباره " نصّا موازيّا (Paratexte) " [3]، ويبقى العنوان مؤشرا يضطلع بمهمة استقطابيّة تستفزّ القارئ وتحثّه على الفضول واقتحام المجهول فهو " رسالة لغويّة تعرف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النّص ومحتواه " [4]، ومن خلاله أيضا يحاول القارئ اكتشاف مساحات مجهولة داخل النّص " يستخدمه القارئ الناقد مصباحا يضيئ به المناطق المُعتّمة " [5]، إنّ المتلقي لأول وهلة لفظ " ميرا مار " المركّب من وحدتين معجميتين هما (ميرا) + (مار) الدخيلتين على اللغة العربية ؛ يتولّد له انطباعا إيقاعيّا خاصّا ينجذب إليه ويتوجّه به

مباشرة صوب المسرح أو السينما فهو عنوان مسرحي أكثر منه روائي لما يحمله من جرْس موسيقي و تطريز صوتي (Prosodique)، و" ميرامار " اسم اتّخذته هذه البناية القديمة التي يعود بناؤها لأيام الاحتلال الإنجليزي لمصر وهي مُطلة على البحر؛ في أحد شواطئ مدينة الإسكندريّة العريقة ؛و تديره سيدة عجوز من أصول يونانية، ومعنى لفظ ميرامار مأخوذ من اللغة الإسبانيّة وهو مركّب من (ميرا) وتعني يشاهد بإعجاب و (مار) التي تعني البحر وإذا اجتمعت اللفظتان تُعطياننا معنى مشاهدة البحر بإعجاب [6]، وحاول الكاتب أن يجمع في هذا الفضاء المغلق عدة تناقضات اجتماعيّة وأيديولوجيّة هي في الحقيقة مُؤشرات دالّة تحمل في طيّاتها رؤية مفارقة (Paradoxe) [7] وليس من الصدفة أن تجتمع بعض المعطيات الجاهزة إذا فحصناها تعطينا دلالات إضافية تساعدنا على فكّ شفرة (Code) العنوان في علاقته بالمكان الذي اتّخذته الشّخصيات الروائية مسرحا لأفعالها وأقوالها والغريب أن هذه الدلالات كلّها تكرّس معنى " الأجنبي " و" الدّخيل " في هذه الرواية وهي :

ــ بنسيون ميرامار، يقع في مدينة الإسكندرية التي تأخذ اسمها من مؤسّسها الإسكندر المقدوني (القرن 4 ق. م) ولا عجب أن تكون السيّدة التي تديره اليوم هي من نفس الأصول التي ينتسب إليها هذا القائد الغازيّ، وبهذه المدينة الساحرة قدّم الكاتب روايته على لسان إحدى شخصياته " الإسكندرية أخيرا.

الإسكندرية قطر الندى، نفثة السّحابة البيضاء، مهبط الشّعاع المغسول بماء السّماء وقلب الذّكريات المبللة بالشّهد والدّموع. " [8]

ــ البناية القديمة التي يقع فيها البنسيون هي من الطراز الإنجليزي "البناية الضّخمة المبنية على الطراز الإنجليزي والمعروف بفسيفسائه الحمراء التي تمثّل طرز المباني الإنجليزيّة الكلاسيكيّة. [9]، إذن تضاف إلى هُوية المبنى دلالة أخرى هي البصمة الثّقافيّة الإنجليزيّة ذات الطابع الاستعماريّ، التي تفرض نفسها وتكرّس معنى الدّخيل والأجنبيّ في النّسيج العمرانيّ للمدينة.

ــ السيدة التي تدير البنسيون تُسمّى ماريانة وهي أجنبية من أصــول يونانيّــة، " طويلة رشيقة، الشعر الذهبي، والصّحة لا بأس بها، ولكن بأعلى الظّهر احديــداب والشّعر مصبوغ حتما، واليد المعروقة وتجاعيد زاويتي الفم تُشي بــالعجز والكبــر. في الخامسة والستين. " [10]، عاشت ماريانة حياة صعبة بعد تجربتين قاسيتين فــي الزواج " زوجها الأول، ولعلّه حبيبها الأول والأخير، الذي قتل في ثــورة 1919. والزوج الثاني ملك البطــارخ وصــاحب قصــر الإبراهيميّــة، أفلــس ذات يــوم فانتحر. " [11] ولم تنجب من الزوجين لأنهما عاقران [12]

ــ الاسم الذي يحمله البنسيون " ميرامار " مأخوذ من اللغة الإسبانيّة. وهو اســم يعكس واقعية المكان وجماليته السّاحرة " العمارة الضّخمة الشّاهقة تطالعــك كوجــه قديم، يستقرّ في ذاكرتك فأنت تعرفه ولكنّه ينظر إلى لاشيء في لامبالاة فلا يعرفك. كلحت الجدران المُقشّرة من طول ما استكنت بها الرطوبة. وأطلّت بجمــاع بنيانهــا على اللسان المغروس في البحر الأبيض، يجلل جنباته النّخيل وأشجار البلخ ثمّ يمتــدّ حتى طرف قصي حيث تفرقع المواسم بنادق الصيد. " [13]

المسرح من أقدم ألوان التّعبير الفني وهو دخيل على المنظومة الثقافيــة العربيــة تعود أصوله إلى الحضارة الإغريقية مع سوفوكليس وأسكيلوس ويوربيدس ويُلقــب بــ (أبو الفنون)، ويرتبط المسرح بالمدينة فهو نواتها الأولى؛ فلا مدينة بدون مسرح ولا مسرح بدون استقرار.

وإذا سلمنا أن مدينة الإسكندرية وسيّدة المكان (ماريانة) والمسرح كأحــد ألــوان الفنون التعبيريّة القديمة ثلاثتهم ينحدرون من أصل واحد هو الأصل الإغريقي منبــت الفكر والفلسفة تتبيّن لنا الصورة المتواريّة لطبيعة رواية " ميرامار "، فهي مسرحية بأداة تعبير روائية أو رواية بأداة تعبير مسرحية. وما يعزّز هذه الفرضية مــا قالــه يوما الأديب الفرنسي بول كلوديل (Paul Claudel 1868-1955) الغرب ينظر إلى البحر ويعني بذلك (الإرادة، التحدي، السيطرة الغزو، الهيمنة) أمّــا الشّــرق

فينظر إلى الجبل الذي يعني (محدودية الأفق، رؤية مسدودة، الخنوع الانكسار..) إذن الأول جُبِل على المغامرة و الصراع مع الأخر انطلاقا من مفهوم القوّة عند الفيلسوف الألماني نيتشه (F. Neitzsche 1844–1900) إذ يقول : " إن الغرب يقوم على إرادة القوة بل على إرادة الإرادة " وهذا ما تفسره طبيعة الصراع في الميثيولوجيا اليونانية القديمة القائمة على صراع الآلهة وأنصاف الآلهة بدْءا من أُنتيغون وأُديب وغيرهما، ومن هنا يتّضح لنا أن المسرح يتأسّس على فلسفة الصّراع مع الأخر وهو بذلك يترجم وعي هذه البنية الكبرى التي تُسمّى الغرب التي تتأسّس على فعل القوّة وما يقتضيه دوما من صراع ولو كان على طريقة دون كيشوت في صراعه مع الطّواحين الهوائيّة.

والآن يُمكن أن نفكّك الوحدتين المعجميتين اللتين يتأسّس عليهما العنوان على النحو الآتي:

1 ــ ميرا: ــ يشاهد ــ بمعنى يفكر ــ يتأمّل ويتدبّر ــ المغامرة ــ الصّراع

2ــ مار: البحر ــ ركوب المخاطر ــ المغامرة ــ الصّراع

وما دام الصراع هو محور العملية المسرحية؛ فإنّ أحداث الرواية المُمسرحة يحرّكها الحوار المنبثق عن الصراع بين الأطراف المتكلّمة التي تشكّل جوهر العملية الإبداعيّة للرواية وبصورة تكامليّة (complémentarité).

وقد انتقل الكاتب من تقنية السّرد الرّباعيّ (Narration Quaternaire) التي دأب عليها في أعماله السّريّة الأخرى إلى ما يقابلها أيْ إلى تقنية الحوار الرّباعيّ (Dialogue Quaternaire) بين الشّخصيات الأربع المتحاورة التي تتشّط المشهد الروائي من بدايته إلى نهايته ؛ لكن حدّة الإيقاع المسرحيّ التي تطْبع هذا العمل الدّرامي متأتية من عنصريْن أساسييْن هما في الأصل من احتكار الفنّ المسرحيّ وهما الحوار والصّراع المتولّدان من وجُهات النّظر الأربعة المتباينة والتي تعكس طبيعة الصّراع في المجتمع المصريّ ؛ وكل رؤية لها مرجعيتها الثقافية والاجتماعيّة والأيديولوجيّة. وعليه هذا النمط من الكتابة الروائيّة لا يخضع لأنموذج محدّد

متعارف عليه على نحو الرواية التقليدية التي تلتزم بكرونولوجيا الحدث؛ التي تخضع لمقتضيات الترتيب الزمني (الحدث، الحبكة، النهاية) وما يترتب عنها في النهاية من نتيجة التي يفضي إليها منطق السّياق الروائي " بحيث أنّ كلّ فعل يتبع سابقه، وغالبا ما يدخل معه في علاقة السّببيّة "(Causalité) [14]. وهذا ما يعرف في الدراسات السّرديّة بمبدأ التّتابع (L'enchainnement) [15] أي توالي الأحداث بحيث يفضي أحدهما إلى الأخر في إطار النسق العام للأحداث الرّوائية؛ وهذه الظاهرة تُعرف بها الرواية التقليديّة من خلال التزامها بتوالي الأحداث في بناء معمارية الرواية " وذلك ما تقتضيه طبيعة البناء الروائيّ التّقليديّ في تتبّعه للجزئيّات الدقيقة والمنتظمة في تشكيل هيئة الحدث" (Causalité évenementielle) [16].

وأعتقد أنّ المكان يضطلع بدور البطولة في رواية " ميرامار " إذْ استطاع الكاتب أن يستوعب كلّ الأحداث من خلال الأدوار الموزّعة بذكاء بين الشّخصيّات الأساسيّة في الرّواية والتي تصنع فُجائيّة الحدث ؛إنّ هذه الشّخصيّات تتحمّل على عاتقها عبْء مسؤولية أزمة سياسيّة وأيديولوجيّة داخل عمق المجتمع المصريّ وبالتالي استطاعت الرواية أن تجسّد الحالة المصريّة بكلّ طبقاتها المتناقضة وكأنّ عبقريّة نجيب محفوظ حاولت بذلك أن تجمع شعبا بكامله داخل بنسيون ميرامار " تنطلق من هذا المبدأ الذي يجعل شخصياتها تعاني أكثر ممّا تبني رؤية مستقبليّة.. ويصير مضمون الرواية؛ تعبيرا عن أزمة فكريّة أكثر منها اجتماعيّة. " [17]، إن هذه الرواية المُمَسْرحة (Théatralisé) تقوم أساسا على إنشاء المواقف التّعبيريّة المتصارعة التي تستوجبها طبيعة الأدوار المُسندة إلى البطل أو المجموعة. وقد اهتدى الكاتب إلى هذه التقنية المستحدثة في الرواية العربية كمُصوّغ يساعده في اعتقادي على تمرير رسالة إلى المتلقي المقصود ؛ ويضاف إلى ذلك أنه كانت هذه الرواية سببا مباشرا ومُمهدا في نفس الوقت لخوض مغامرة الكتابة المسرحيّة بعد هزيمة 1967، وهي السنة نفسها التي كتبت فيها رواية (ميرامار) وكأنها بمثابة

عملية تجسير بينها وبين أولى تجاربه المسرحية التي كُتبت بعدها؛ والمتمثّلة في المسرحيات التالية : (يُميت ويُحيي)، (التركة) (النجاة)، (مشروع للمناقشة) (المُهمة)، (المطاردة)، (الجبل)، (الشيطان يَعِظ)، وقد حاول الكاتب توفيق الحكيم (1898ــ1987) خوض تجربة مسرحية غير مسبوقة حين زاوج بين نوعين أدبيين متجاوريْن هما المسرح والرواية ونحت لهما اسما مشتركا بينهما أطلق عليه اسم " المَسْرواية " (théatroman) أيْ المسرح والرواية وذلك في مسرحيته الموسومة بـ " بنك القلق (1976) [18] لكن هذه التجربة لم تحظ بالقبول ولم تلق لها استجابة لدى المشتغلين في النّقد الروائي والمسرحي وكأنّ صاحب هذه التّجربة يريد إعادة تجنيس المسرح والرواية وهذا ما تنشده اليوم المقولات الدّاعيّة إلى ما بعد الحداثة (Post–modernité) التي تكرّس ظاهرة تداخل الأجناس الأدبيّة وهو من مُواصفات الرواية الجديدة. أمّا أن تتحوّل بنية النّص الأدبيّ بتقاسيمه السّرديةّ إلى فعل مسرحيّ باشتراطاته الحدثيّة فذلك يضعف من توهّجه بسبب تراجع اللغة أمام الأداء " إنّ النص الأدبي ليس سوى عنصر من عناصر العرض وممكن أن يكون الأضعف " [19] بينما يراهن المسرح الكلاسيكي على التألق اللغويّ ويحتفي باللغة الشعريّة الرّاقيّة المناسبة لطبقة النّبلاء ؛ إنّ تطوّر الوعي الإنسانيّ عبر التّاريخ جعله يتخلّى تدريجيّا عن هذه العادة لصالح الحدث الدرامي وبالتالي حلّ الأداء والموقف محلّ اللغة ,ولم يعد همّ الممثّل سوى استمالة المتلقي (Récepteur) كرهان يجب ربحه.

وإذا كانت الشّخصيات الروائية في مجموعها تحمل مشاريع فاشلة في حياتها بمن فيها الشخصيات الخارجة عن الصراع الذي يقتضيه الأنموذج الرباعي في الرواية كالعجوز ماريانة ذات الأصول اليونانيّة و صاحبة البنسيون التي أخفقت في تجربتها في الحياة، ونفس الشّيئ يقال عن الخادمة زهرة القادمة من الريف و التي أخفقت هي الأخرى أن تكون فلاّحة محترمة بين أهلها في القرية واختارت أن تكون محلّ أطماع نُزلاء البنسيون وموضوعا لتحرّشاتهم اليومية.مع العلم أنّ العجوز ماريانة لعبت دور النافخ في المسرح (Souffleuse) من خلال ما تذكّر به زبائنها

أحيانا الذين يتردّدون على محلّها من حين إلى آخر بالأيام الجميلة الماضية وهنا مثلا يحاول عامر وجدي أن يذكّرها بآخر مرّة زار البنسيون قائلا لها : " نعم يا عزيزتي، رأيتك آخر مرّة منذ حوالي عشرين عاما.. " [20]، وقد ذهب عامر وجدي إلى أبعد من ذلك حين مزج بين الإسكندرية وماريانة وجعل منها ذاكرة المدينة " ماريانة يا عزيزة، أنت أنت الإسكندرية.. " [21]، أمّا الخادمة زهرة فهي بمثابة الخيط الذي تنْتظم من ورائه الأحداث؛ وإذا انفرط انفرطت الأحداث وهي تقنية دأب نجيب محفوظ أن يشتغل عليها في أغلب أعماله الروائيّة فـ: " حميدة " مثلا في رواية " زقاق المدق " هي الضحية ولكنها تشكّل القاسم المشترك بين أجزاء المركب القصصيّ للرواية وانتهت الرواية بنهاية دورها من مسرح الأحداث. [22]

وما يشدّ الانتباه في رواية ميرامار البالغ عدد صفحاتها 261 صفحة منها 208 صفحة يطغى عليها الحوار(♦) أي ما يعادل 79 % من مجموع صفحات الرواية هي لغة حوارية؛ ومن المعلوم أنّ الحوار (Dialogue) كمصطلح فنيّ [23] هو من مرتكزات الخطاب المسرحيّ الذي تنهض عليه لغته وعلى أساس هذه الخصيصة يتفوّق المسرح عن باقي أنواع الأشكال الأدبيّة الأخرى. وفي هذا السياق جاءت المقولة التي تفيد " أن الرواية تُكتب لتقرأ والمسرحية تُكتب لتمثّل " ولا تمثيل بدون شخصيات ولا شخصيات بدون حوار ولا حوار بدون صراع فهو القوة الدينامية في المشهد المسرحي الذي بدونه تنتقض الصفة المشهديّة والخصوصية من حيث نوع أدبي، خاصّة إذا تعلّق الأمر بحوار مثير تطغى عليه التّجاذبات السّياسيّة والفكريّة. " إلاّ أن الوظيفة الأيديولوجيّة للحوار هنا، تتحقق في سياق التعارض والتناقض بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون أولا، وفي السياق الذي يقنع القارئ بموقع وطبائع ومقاصد الشخصيات الروائية المتكلّمة ثانيا ومن منظور ذهني وتهكّميّ ساخر يمثّل رؤية الروائيّ ثالثا "[24]، إن الشّغف بالحوار الذي طبع الرواية من البداية إلى غاية نهايتها ولّد انطباعا خاصا وحسّاسا لدى المتلقي العربيّ يمكن أن

يُدرج ضمْن شعرية الحوار لما له من جاذبيّة لها سحريتها؛ يمتزج فيها البُعد السّردي بالبُعد الدّرامي، ولعلّ تعدّد الأصوات التّعبيريّة هنا يحمل بين طيّاته طابعا بوليفينيّا (Polyphonique)، و هو في نفس الوقت فرصة أتاحت للكاتب أن يرسم لوحات اجتماعيّة محْكمة البناء بلغة لم يتعوّد عليها المتلقي المحفوظي؛ وخاصة أن هذه السينوغرفيا(Scénographie) التي تعجّ بالصراعات داخل الفضاء الروائي هي مبرّرة تاريخيّا، وقد استمدّ نجيب محفوظ مشروعية هذه الإحداثيّة وفاعليتها الحوارية من قوّة المتخيّل السّرديّ من جهة ومن الحسّ النقدي الروائي من جهة أخرى. " وداخل المكوّن الحواريّ، كمكوّن أيديولوجيّ هنا، يمكن أن نميّز بين وجهات نظر مختلفة فيما بينها، يتمّ التّمثيل لها والتّعبير عنها في الوقت نفسه، على نحو مخطط ومدروس مسبقا من قبل الرّاوي الذي يدير الكلام ويوجهه كيفما أراد هُو لا كيفما أرادت الشّخصيّات المُتكلّمة " [25] وتتمثّل الوجهات الأربعة للشّخصيات حسب انتماءاتها الأيديولوجيّة كالآتي:

ــ **أولا:** عامر وجدي صحفي عجوز لم يبق له سوى اجترار الماضي واختاره الكاتب هنا ليكون ذاكرة المجموعة " صحفي متقاعد في الثمانين على أقلّ تقدير نحيل مع ميل إلى الطول، وذو صحّة يحسد عليها، ووجهه المتجعّد الغائر العينين البارز العظام لم يدع للموت شيئا يلتهمه " [26]، فهو صورة سلوكيّة للثّقافة المترهلة التي عاصرت التّحوّلات السياسيّة قبل الثّورة وبعدها.

ــ **ثانيا:** "حسني علام، شاب غير مثقف [27] وينحدر من عائلة ذات أصول إقطاعيّة؛ همّه الوحيد السّهر والشّرب واقتفاء أثر اللّذة " من أسرة قديمة بطنطا وجيه من الوجهاء ومالك لمائة فدان " [28]، تطارده عقدة الماضي الإقطاعي ونزواته كانت حائلا دون تحقيق مشاريعه الفاشلة التي بقيت حبيسة أحلامه.

ــ **ثالثا:** منصور باهي، الشاب التقدّمي ذو الميول الاشتراكيّة " مذيع في محطة الإسكندريّة، شهادة عالية جديدة ووجه وسيم دقيق ولكنه خلو من الرجولة " [29]

يستهلكه العمل الإذاعي، له تطلّعات مستقبليّة أقحمه الكاتب في المجموعة لتحقيق التّنوع الثّقافي والأيديولوجي في التركيبة الاجتماعيّة المصريّة.

ــ **رابعا:** سرحان البحيري، شخصية ذكية ذو نزعة وُصولية يشتغل " وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل " [30]، ومن المنتفعين بالثورة [31]؛ محسوب على الطبقة البرجوازيّة له طموحات طبقيّة؛ عاقبه الكاتب بقسوة في آخر الرواية إذْ وُجد منتحرا " ها هي الصحف تحمل إلينا أنباء الجريمة إنها تترادف غريبة ومتناقضة. لقد اعترف منصور باهي بالقتل ولكنه لم يُقنع أحدا بالباعث عليه. قال إنه قتل سرحان البحيري لأنه ــ في نظره ــ يستحق القتل... وإذا بتقرير الطبيب الشرعي يؤكّد أن الوفاة نتجت عن قطع شرايين رسغ اليد اليسرى بموسى حلاقة وليس بضرب الحذاء كما اعترف القاتل، وبذلك رجح أن تكون الوفاة نتيجة انتحار لا القتل. "[32]، وهنا نستشف التزام نجيب محفوظ برؤيته الفلسفيّة التي ظلّ وفيا لها وتلازمه في كلّ أعماله الروائية وهي معاقبة الشّخصيات المنحرفة عن النّسق الاجتماعي بقسوة سواء بالقتل أو السجن أو المرض...

ويظلّ ميرامار مكانا يزخر بالحنين والذّكريّات الجميلة؛ ومن هنا استمدّ سطوته وتأثيره على الشّخصيّات الأخرى التي تتحدّث باسم فئات اجتماعيّة متعدّدة؛ ممّا منح المكان وحدة عضويّة وقيمة جماليّة جعلت عملا متكاملا من خلال حركة التّداول التي تضطلع كلّ شخصيّة على الكلام؛ وهي تروي تجربتها في الحياة مستعينة بـ: السّرد بالضّمير المتكلّم والمعروف عند جيرار جينيت (Homodiégétique).

وما نخلص إليه أنّ رواية "ميرامار " تحمل بُعدا دراميّا مُتَأتٍ من تأثير الأصوات وتفاعلاتها التي يُؤطّرها الفضاء المُغلق ممّا يُعطي المتلقي انطباعا وكأنه يشاهد ممثلين يتحدّثون ويتحرّكون على رُكح المسرح.

الإحـــالات:

[1] – ــ ضاد، مجلة فصلية أدبيّة متخصصة يصدرها إتحـــاد كتـــاب مصـــر، نـــوفمبر 2006 ص102

[2] – ــ فريال سماحة، رسم الشخصيات في روايات حنا مينا، دار كنعان للدراســـات دمشـــق ط1، 2010، ص 21

[3] – G.Gennette ,Seuils.ed.Seuil.1987 P : 11

[4] – ــ بشرى البستاني، قراءة في النص الشعري الحديث ن دار الكتاب العربي، ط1 الجزائر 2002، ص34

[5] – ــ عدنان الحسين الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الـــدار العربيـــة للنشـــر والتوزيع، مدينة نصر القاهرة 2001، ص291

[6] – ــ ضاد، م س، ص 101

[7] ــ –O.Ducrot , et Todorov , dictionnaire encyclopèdique des Sciences du langage ed. Seuil. Paris 1972. p : 328

[8] – ــ نجيب محفوظ، ميرامار، دار مصر للطباعة القاهرة (د. ت)، ص7

[9] – ــ ضاد، م س، ص101

[10] – ــ ن م، ص9

[11] – ــ ن م، ص20

[12] – ــ ن م، ص21

[13] – ــ ن م، ص7

[14] – T.TODOROV: les catégories du recit littéraire (Analyses structurale du récit) ed.du Seuil. Paris 1981. p:132

[15] – ــ عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربة نقديّة في التّناص والرّؤى، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان 1990، ص 107، 108

[16] – T. TODOROV :qu’es ce que le Structuralisme ed. Seuil. Paris 1966. P : 123-125

[17] – ــ عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلـــة الثقافـــة ع :114 وزارة الثقافة والإعلام، الجزائر ص 48

[18] – ــ ينظر : توفيق الحكيم، بنك القلق، (مسرواية) دار المعارف ط1، 1976 ص221

[19] ــ Anne Ubersfeld :Lire Le Thèatre. ed.Sociales Paris. 1977 ,P :15–

[20] – ــ الرواية، م س، ص10

[21] – ــ م ن، ص 10

[22] – ــ نجيب محفوظ، زقاق المدق، مكتبة مصر(د.ت)، ص257 الرواية.

♦ – طبعا مع عدم احتساب الصور الواردة ما بين الصفحات.

[23] – ــ عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب القاهرة 1975، ص37

[24] – ــ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ــ دراسة تطبيقية ــ موفم للنشر، الجزائر 2000 ص 198

[25] – ــ م ن، ص 198

[26] – ــ نجيب محفوظ، ميرامار، دار مصر للطباعة، القاهرة (د.ت)، ص94

[27] – ــ م ن، ص 92

[28] – ــ م ن، ص227

[29] – ــ م ن، ص 101

[30] – ــ م ن، ص96

[31] – ــ ينظر: م ن، ص97

[32] – ــ م ن، ص 282

تم إخراج وطبع بـ :

المنطقة الحضرية قطعة 1- عين النعجة رقم 1 جسر قسنطينة - الجزائر
ها : 07.71.52.50.50 /05.50.54.83.07

البريد الالكتروني: inma.book@yahoo.com