تشظي الزمن في الرواية الحديثة

عبير رمضان



www.kotobarabia.com

www.kotobarabia.com

تشظي الزمن

في الرواية الحديثة

د. أمينة رشيد

طبقا لقوانين الملكية الفكرية

جميع حقوق النشر و التوزيع الالكتروني لهذا المصنف محفوظة لكتب عربية. يحظر نقل أو إعادة نسخ أو إعادة بيع اى جزء من هذا المصنف و بثه الكترونيا (عبر الانترنت أو للمكتبات الالكترونية أو الأقراص المدمجة أو اى وسيلة أخرى) دون الحصول على إذن كتابي من كتب عربية. حقوق الطبع الو رقى محفوظة للمؤلف أو ناشره طبقا للتعاقدات السارية.

إلى ذكرى أمي خديجة صدقي

إلى مروان راشد ابني وصديقي

وإلى سيد البحرواي

قد ساعد إلحاحهما على إتمام هذا العمل

فهرس

فهرس ٤
مقدمة..... ٥
الفصل الأول المعمار الروائي..... ١٥
الفصل الثاني الإنشاء الروائي ٥٨
الفصل الثالث التقييم وجماليات الرواية ١٨٧
هوامش..... ٢٨٧

مقدمة

الرواية مدى وامتداد، لا يفصل بينهـا وبـين القصـة القصيرة، بينها وبين الشعر، بينها وبين المسرح، أمور تتعلق بالطول، بالنظم، أو بالنثر، بالسرد أو بالمشهد، بل علاجهـا المتميز للزمن، تقوم الرواية على الاستطراد الخطي للقص، الذي يعتبره منظرو الرواية لا نهائيا وبلا حدود.

ويبدو كأن مقولة الزمن تحكم الجنس الروائـي، علـى مستوياته جميعها؛ من نشأة الرواية إلى الأزمنـة المتتاليـة لتجليات الجنس، تحولاته من الزمن في داخل الروايـة إلـى علاقة زمن القص بزمن الحكاية المروية، وعلاقاته بـالزمن التاريخي، في عكسه لرؤية الكاتب أو فلسفته للـزمن، فـي الحلول التي يقدمها، لمعضلة الزمن الفلسفي المهدد بين العدم واللانهائية.

وقد التقيت بمفهوم الزمن من خلال دراساتي للروايـة، والبحث في جمالياتها ونشأتها علاقتها بالأيديولوجيا، ارتباطها بالأنواع الأدبية الأخرى، دمجها للغات وأصـوات متعـددة،

ومن المتعة الفنية وتبدو لي قراءتها والتعامل معها متماثلـة مع تأمل الزمن ومعرفته معرفة أفضل.

لكن ثمة اختلافًا بين الرواية التـي تسـمى بالتقليديـة، والرواية الحديثة في التعامل مع الزمن، وربما يمثـل هـذا الاختلاف الفاصل الأساسي بين هذه وتلك فالرواية "التقليدية" تقوم على تطور الحبكة والشخصيات فيما يشبه سيرة الحياة، أما رواية القرن العشرين، فهي مـن ناحيـة تأخـذ الـزمن موضوعا للرواية، لا مجرد دليل على نمو الحدث وتطـور الشخصيات، مما ينعكس على الأشكال الجديدة للرواية بـين الزمنية واللازمنية، من ناحية أخرى.

لقد تجددت إشكالية الزمن في الفلسفة وفي الأدب، منـذ بدايات القرن العشرين. وبـدا – هنـا – الـزمن متجـاوزا معضلته القديمة؛ أي: إن الزمن معروف عبر خبرة الـزمن، لكنه لا وجود له. كما قال "القديس أوغسطين" فـي الفصـل الحادي عشر من كتاب الاعترافات، فالماضـي قـد انتهـى والحاضر يمر والمستقبل لا يوجد بعد، ومن المعـروف أن كرونوسيس إله الزمن اليوناني، كان يفترس أولاده مباشرة، بعد إنجابه لهم(١)، ولكن أدرك "أوغسطين" مع ذلك ما سيعاد

اكتشافه في القرن العشرين، أن الزمن يوجـد فـي الـذاكرة الإنسانية، ويقول: "إن طفولتي التي انتهت توجد في الـزمن الماضي الذي انتهى، لكن صورتها..، أتأملها فـي الـزمن الحاضر لأنها مازالت في الذاكرة"(٢) فبالنسبة "لبرجسـون" كما في الفلسفة الهيدجرية، هنـاك زمـن وجـودي خـاص بالإنسان لا يطابق زمن الفلك، زمن الوجود الخارجي، زمن الساعة، بل يدخل في تعارض معه.

قد أصبح هذا الـزمن الـداخلي، الخـاص بالإنسـان، والكامن فيه، موضوعا أساسيا لـلأدب الحـديث، للروايـة الحديثة، بصفة خاصة. فالزمن موضوع بعـض الروايـات الكبيرة لعصرنا: عوليس "لجيمز جويس"، البحث عن الزمن المفقود "لمارسيل بروست" الجبل السحري "لتوماس مان".

ولقد وجد بعض الباحثين – الفيلسوف "بـول ريكـور"، أو الناقد "هانس ميرهوف"(٣) – أن هذه الروايـات التـي موضوعها الزمن تعطي لمعضلة الزمن حلولاً متفوقة علـى الحلول الفلسفية، إذ يستطيع الرواي أن يصل إلـى أعمـاق الزمن الإنساني بالقدر الذي لم يستطعه الفيلسوف بخصوص

زمن الفلك وزمن العالم الخارجي، وهنا يستوقفنا سؤالان حددا توجه دراستنا هذه:

- ما دور الزمن في جماليات الرواية الحديثة؟

- في إطار الدراسة المقارنة، هل هناك اختلاف بين الزمن في رواية نشأت في مجتمع صناعي حديث، حيث تغير جذريا مفهوم الزمن، والزمن في روايات ناشئة في العالم الثالث، حيث لا يزال تتجاور في المجتمع مفاهيم مختلفة للزمن؟

وقد اخترت نموذجا للدراسة ثلاث روايات: إنجليزية، فرنسية، عربية لمحاولة حصر المفهوم، حيث يجمع بينها تقطيعها المتميز للزمن، المتعارض مع التسلسل التعاقبي له، ورأيت أيضا أنه، رغم الاختلافات بين الروايات المختارة، هناك مع ذلك علاقة متشابهة بين التقطيع الشكلي المختلف للزمن، ورؤية الروائي للعلاقة بين الماضي والحاضر تحكم جماليات الرواية وإنتاجها للدلالة. ففي الحالات الثلاثة، الرواية إنتاج لوجود الماضي في حاضر الشخصيات، ويدل كل معمار للقصة على رؤية كاتبها، جماليا واجتماعيا. فالشكل في نظري يحمل منظور الكاتب ومفهومه للعالم.

تروي ***"السيدة دالوي"*** (١٩٢٥) يوما من حياة السـيدة بطلة الرواية. فبينما تعد السيدة سهرة في بيتها، وتتجول فـي شوارع لندن، حيث تشتري بعض الزهور للحفلـة، نلتقـي بشخصيات مختلفة: "سيبتيموس وارن"، المصاب بالاكتئـاب الذي ينتحر في هذا اليوم، "بيتر والش" الذي أحبتـه "السـيدة دالوي" في شبابها، والذي يرجع من الهند في اليـوم نفسـه، مهددا لاستقرارها الذي اختارتـه مـع زوجهـا البريطـاني المحافظ، رافضة حياة المعارك المستمرة التي كان يفرضـها عليها المثقف "بيتر والش"، الاشتراكي في شبابه، المتلهـف للكتب والفكر، منتقدا باستمرار "سـطحيتها، خفتهـا، لعبهـا بالحياة".(٤).

وتقص ***"تلك الرائحة"*** (١٩٦٦) رواية بطل خارج مـن السجن، ولا يزال محدد الإقامة. فيأتي له شرطي من الأمـن في كل مساء ليتأكد من وجوده. مـن خـلال أيـام القصـة العشرة، يتجول البطل في أنحاء القاهرة محـاولاً اسـترجاع علاقاته القديمة، فاشلاً في كل مرة، ونرجع به عبر الـذاكرة إلى أيام السجن، ثم أيام ما قبل السجن، أيام الطفولة(٥).

أما ***"العاشق"*** (١٩٨٤)، فعلى عكس هاتين الـروايتين، يمتد القص فيها على مدى حياة البطلة كلها؛ فهي سيرة حياة "مارجريت دوراس" نفسها، هنـا يحتـل الماضـي المكـان الأساسي، ولا يظهر الحاضر إلا في الفقرة الأولى والفقـرة الأخيرة من الرواية، عاشت البطلة الفرنسية طفولتهـا فـي مدينة من مدن الهند الصينية المستوطنة مـن قبـل فرنسـا، ونشأت بين أم مصابة بشيء من الجنون وأخـوين أحـدهما شرير، ومفضل من الأم، والثاني يموت صـغيرا. والبطلـة تعيش صراعا عنيفًا ساد زمنها كله مع أمهـا التـي كانـت ترفض اختيارها للأدب والكتابة، في ظل مجتمع متناقض بين زمني فرنسا والمستوطنة الفرنسية، حيث تعيش حبهـا الأول في تناقض اجتماعي حاد مع الأم والتقاليد، والرؤية الطبقيـة للعاشق ولوالده(٦).

لكل رواية إذن علاقة خاصة ترتبط بين الزمان والمكان من ناحية، والزمان والشخصية من ناحية أخـرى؛ أي بـين حاضر الشخصية وماضيها. وتتسم هاتان العلاقتان بمجموعة من القيم الجمالية والاجتماعية التي تشكل فضاء الرواية، وإذا كان لكل رواية خصوصيتها في هذا التشكيل الزمني للسرد،

فهناك قانون أول يحكم العلاقة؛ سوف نحاول إبرازه: هنـاك علاقة بين الزمنية السردية، أو التشكيل السـردي للـزمن، ورؤية الكاتب، وبين هذه الرؤية وفلسفة الكاتب للزمن. فكل رواية تقدم بحثًا في معاناة الزمن، في رحلة الـذات داخـل الزمن، أو ما تسميه بطلـة العاشـق بالـ experiment، مستعملة اللفظ الإنجليزي في النص الفرنسي. لكـن هنـاك أيضا علاقة بين خبرة الزمن في رؤيـة الكاتـب والـزمن التاريخي الذي تندرج فيه، مختلفة في كـل مـن الروايـات الثلاث. وهنا قانون ثان يحكم العلاقة بين الـزمن والعمـل الأدبي. ولكي ندرس القانون؛ أي:

- علاقة التشكيل الزمني برؤية الكاتب.

- علاقة زمـن القـص بـالزمن التـاريخي للإطـار الخارجي.

سوف ننطلق من التحليـل الشـكلي للـزمن أولا وإذا اعتمدنا هنا على بعض مصطلحات وتقسيمات منهج "جيرار جينت"، القائم على دراسة الترتيب الزمني للقص، فلن نلتزم به حرفيا؛ لأننا نرى أن العلاقة التي يحللها "جينت" بين زمن القص وزمن الحكاية، لا تصلح لتحليل علاقة الزمان بالمكان

وبالشخصية وعلاقته بالزمن التاريخي، ففي اعتقادي أن هذا الربط بين مستويات الزمكانية، هو الـذي يضـيء – فـي النهاية – مشكل دلالة النص وجمالياتـه. ولـذلك، اسـتندت بشكل أساسي على منهج ميخائيل باختين، القائم على مفهـوم "الزمكانية"، الذي يعرفه على النحو التالي:

"سوف نسمي "زمكانية" مـا يتـرجم حرفيـا "بزمـان ومكان"؛ أي التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية/ الزمانيـة، كما استوعبها الأدب، وما يهمنا، هو أنها تعبر عن اسـتحالة الفصل بين المكان والزمان، ونفهم بالزمكانية المقولة الأدبية للشكل وللمضمون"(٧).

ويحدد باختين في كتاباته النظرية، أن "الزمكانية" هـي جميع المؤشرات الزمنية والمكانية التـي تُكـون الشـمولية الملموسة للعمل الفني. (٨)

ونستخرج من منهجه الشـروط التاليـة التـي تحكـم دراستنا:

١) لا يمكن الفصل بين الزمان والمكان في العمل الأدبي، وخاصة في الرواية، رغم أن الزمن يبقـى المقولـة المفضلة في الثنائية.

٢) لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون، إذ أن الشـكل كالمبدأ الأساسي للمعمار الفني يحدد إنشاء العمل فـي تفاصيله، ويعيد فهم المضامين جماليا، ودلاليا، عبـر التقييم الذي ينتجه.

٣) توجد – إذن – الزمكانية حقلاً دلاليا وجماليا في العمل الأدبي، نستطيع بعد تحديـده، إحالتـه إلـى الزمـان والمكان، خارج العمل الأدبي، ومن المهم – أيضـا - ألا نغفل أن "باختين" يستعمل مفهوم "الزمكانية" حرفيا ومجازيا.

سوف أنطلق من هذا المفهوم، لدراسة الروايـات، مـع اللجوء إلى ما يفرض نفسه من اسـتخدام القواعـد الشـكلية للنظام، والمدى والاستطراد في مقتضى الحال. وأظـن، أن

التحديد للنظام الدلالي الجمالي لكل عمل سيمكنني من الربط بين زمن الرواية، والزمن التاريخي، ثم أصل أخيـرا إلـى دلالة المقارنة بين الأعمال الثلاثة أي إلى إدراك مـا يجمـع بينهم من ثوابت، وما يخص كل منها من متغيرات(٩).

سوف أعتمد – لدراسـة الروايـات – علـى التقسـيم "الباختيني" بـين مبـدأي المعمـار L, architectonique والإنشاء La compostition للرواية، يمثـل "المعمـار"؛ المبدأ الشكلي التأسسي للرواية الذي يحكـم بنيتهـا الفنيـة، وقيمتها الجمالية، بينما يقوم الإنشاء علـى إبـداع وتنظـيم وترتيب التقنيات التي تحقق إنجاز هذه البنية المعمارية(١٠).

فبعد الإشارة إلى "زمكانية" كل رواية، التي تحكم بنيتها المعمارية، سوف ندرس علاقة زمن القص بزمن الحكايـة، ثم ننتقل إلى الإنشاء لتحديد شكل وموقع الإشارة الزمنية في إيقاع القصة، ثم العلاقة بين المكان والفضاء الروائـي، ثـم وضع الشخصية في زمكانية الرواية ونعتقد أن هذا التحليـل يمكننا من الانتقال إلى موضوع جماليات الرواية، وعلاقتهـا بالزمن التاريخي لها.

الفصل الأول

المعمار الروائي

١- الزمكانية

هناك زمكانية أساسية لكل رواية، أي فضـاء زمـاني، مكاني ينظم علاقة الحاضر بالماضي:

- لندن، أو المدينة الكبيرة الحديثة بعد الحرب العالمية الأولى في السيدة دالوي.
- قاهرة الستينيات في تلك الرائحة.
- صادق أو المستوطنة الفرنسية الإقليمية فـي الهنـد الصينية، بين فتـرة ازدهـار النظـام الاسـتيطاني الفرنسي، وانحداره بعد الحرب العالمية الثانية فـي العاشق.

وترتبط بكل هذه "الزمكانيات" حقول زمانية/ مكانيـة/ ثانوية، تدخل معها في علاقة تكامل، أو صراع تحكم البنيـة المعمارية للرواية:

في السيدة دالوي؛ تتفاعل ثلاثة حقول، زمانية/ مكانيـة مع لندن ما بعد الحرب العالمية الأولى:

١) ماضي السيدة دالوي وشبابها في المدينة الصـغيرة "لبورتن".

٢) الهند المستعمرة عبر تجربة "بيتر والش".

٣) إيطاليا في الحرب العالمية الأولى، من خلال معايشة "سيبتيموس وارن" لها.

منذ بداية الرواية، التي تنعقد In media res كما يقول دارسو السرد، أي في وسط مجرى حياة الأبطال، والسـيدة دالوي تخرج لشراء الزهور، كما أعلنت فـي أول جملـة، يذكرها هواء الصباح الباكر "ببورتن" مدينة طفولتهـا فـي الريف:

يا له من مراح! يا له من انغمار! ذلك أن الأمر قد بدا لها كذلك دائما، لما كانت مفاصل الشبابيك تصرف صريفا قليلا تكاد تسمعه الآن، فتفتح النوافذ الكبيرة على مصاريعها في بورتون وتنغمر انغمارا في الهواء الطلق، كان الهواء في

What a lark! What a pluge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges. Which she could hear now, she bad burst open pluged at Bourton into the open air How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was it the early morning,

like the flap of a wave, the Kiss the flap of a wave, chill and sharp and yet (solemn, feeling as the did, standing there at the open window, that something awfull was about to happen;

الصباح الباكر نقيا هادئا، أكثر سكونا من هذا بالطبع؛ لكأنه خفقة الموج؛ قبلة الموج؛ كان باردا وحادا، ومع ذلك (بالنسبة لفتاة في الثامنة عشرة، كما كانت آنئذ) فإنه وقور، فكانت تحس، وقد وقفت عند النافذة المفتوحة، أن شيئا ما على وشك الحدوث ص ٩.

تحب لندن وشوارعها التي تمشي فيها، يستغرقها منظـر الشوارع والناس والمباني والواجهات، ومع ذلك يمتلئ خيالها بذكريات الماضي، "بيتر والش" – الحب المستحيل الذي كان وما زال يسكنها، غضبه الدائم وانتقاده لها، معرفته بالجانب التقليدي فيها الذي سوف يجعلها تتزوج من "ريتشارد دالوي" عضو مجلس الشيوخ المحافظ وتكون له ربه بيت ممتـازة، وكل أصدقاء، بورتن والشباب الذي يمر وينتهي، وتجـري الحياة معه، وتهديدات الموت القائم، بينما تحلم أمام واجهـة "هتشارد":

What was she trying to recover? What image of white dawn in the country? P. ١٢

أما الحقل الزماني – المكاني الثاني الذي يتفاعـل مـع زمكانية لندن، فهو ملجأ "بيتر والش" في الهند، حيـث قـاده حبه للمغامرة، وربما الهروب مـن العلاقـة المركبـة مـع "كلاريسا" وربما – أيضا – أفكاره الاشتراكية، وتمرده وحبه للثقافة والأدب الذي لا يتلاءم مع المدينة المحافظـة، لنـدن السلطة. فكان "بيتر" اشتراكيا في شبابه وطرد من أكسفورد، ويمزقه شعور متناقض بين رفض الحضارة الحالية، وانتمائه لمستقبل أفضل، وكرهه للهند المستعمرة، وحبه في النهايـة للندن، وربما يحتاج في يوم ما أن يطلـب مـن "ريتشـارد دالوي" أن يجد له عملاً في لندن:

He had been sent down from oxford – true. He had been a socialist in some sense a failver – true. Still the future of civilization lies, he thought, in the hands of young men like

لقد طرد من أكسفورد – صحيح. لقد كان اشتراكيا، فهو بمعنى من المعـاني فاشـل – صحيح. وقال في خاطره مـع ذلك، فإن مسـتقبل الحضـارة

مودع في أيدي شبان على هذه الشاكلة، شبان من مثل ما كان هو عليه قبل ثلاثين سنة خلت، بحبهم المبادئ المجردة، شـبان يطلبون كتبا ترسل إليهم طول المسافة من لندن إلى قمة فـي الهمالايا، يقرءون الفلسفة، قال في خاطره إن المستقبل مـودع في أيدي شـباب علـى هـذه الشاكلة.

that: of young ago; with their love of abstract principles; getting books sent out to them all the way from London to a peak in the Himalayas; reading science; reading philosophy. The future lies in the hands of young men like that, he thought. P ٧٥ – ٦.

ومع ذلك تشده لندن وحضارتها، وربما في هذا التأكيـد شيء من السخرية ومن الانتقاد لذلك:

لندن هـو إنجـاز رائـع بطريقتها الخاصة، علـى كـل حال، لندن، هذا الفصـل مـن السنة؛ الحضارة. وبمـا أنـه ينحدر من أسرة أنغلو – هندية أدارت لثلاثة أجيال على الأقل شئون قارة بكاملها (قـال فـي

A splendid achievement is its own way, after all, London; the season; civilization. Coming as he did from a respectable Anglo – Indian family which for at least three generations had administered the affairs of a continent

نفسه ما أغرب العاطفة التـي أحس بها عن هذا، رغم ما فيه من نفرة الهند والإمبراطوريـة والجيش). ص ٥٦

(it's strange, he thought, what a sentiment I have about that, disliking and empire, and army as he did) p. ٨٢.

وينقلنا "سيبتيموس وارن"، الشخصية الأساسية الثالثـة، إلى حقل زمكاني ثالث: إيطاليا في زمن الحـرب العالميـة الأولى حيث عاش "سيبتيموس" وتزوج من "لوكريتشيا" وهي إيطالية بسيطة كانت تعمل في صناعة القبعات – فمن خلالها نتعرف على رؤية أخرى للندن، مزعجـة ومفزعـة حيـث لا تفهم حالة الاكتئاب التي وقع فيها "سـيبتيموس" فيخـتلط رفضه للحياة مع رفضه لها.

بعيدة هي إيطاليا والبيوت البيضاء والغرفة التي تجلـس فيها شقيقاتها يصنعن القبعات، والشوارع مزدحمة كل مسـاء بالنساء يسـيرون، يضـحكون عاليا، وهم ليسوا شـبه أحيـاء كالناس هنا، محشـورين فـي

Far was Italy and the white houses and the room where her sisters san making hats, and the streets crowded every evening with people walking, laughing out loud, not half alive like people here, huddledup in bath chairs, looking at a few ugly flowers stuck

كراسي المصحات ينظرون في بضع زهرات قبيحة غرزت في قلل!

" ذلك أنه ينبغي اك رؤية حدائق ميلانـو" وقالـت ذلـك جهارا. لكن لمن؟ ص ٢٧.

in pots!

"for you should see the Milan gardens, she said aloud. But to whom? P. ٣٤.

في وحدتها لا يستطيع "سيبتيموس" أن يعطيها شـيئا إلا ذراعه لتعديه الشارع، ذراعا فاقدا للحمه، قطعة من العظم:

إن لها حقا في ذراعـه، وإن كانت ذراعا بلا حس. إنه سيمد لها، هي الفتاة البسـيطة جدا، المتهورة جدا، في إنكلترا، هي التي تركت إيطاليا من أجله سيمد لها عظاما، ص ٢١.

She had a right to his arm, thought it was without feeling. He would give her, who was so simple, so impulsive, only twenty four, without friends in England, who had left Italy for his Sake, a piece of bone, pp. ٢٢ – ٢٣.

وعلى عكس زمكانية لندن المتناقضة عبـر تناقضـات حياة "كلاريسا" بين الريف في شبابها ومدينة نضجها، بـين

انتمائها لعالم محافظ، وحبها الدائم لشـاب فوضـوي، عبـر تناقضات "بيتر" بين تعاسة الهند وسحر لندن، طـرده مـن أكسفورد وإعادة بنائه لحياته في أقطار نائية وحب "كلاريسا" مع انتقاده الحاد لها، نجد زمكانية "سيبتيموس" و "لوكريتشيا" محددة القيمة: الحرب العالمية الأولى مسئولة عـن اكتئـاب الشخصية وتدمير حياتها الزوجية، ففي فقرة تحديـد الحقـل الزماني المتعارض مع الزمكانية الأساسية ليـوم "كلاريسـا" يقع أيضا "موجز"(١) – بمعنى النظرية السردية "لجينيت" – أي ملخص يحصر فيه زمن القص سنوات من زمن الحكاية، قطعة تاريخية من حياة "سيبتيموس":

الحرب قد علمته، كـان الأمر بمنتهى السمو لقد خاض غمار الاسـتعراض بأسـره، الصداقة، الحرب الأوروبيـة، الموت، الترفيه، وهو لا يـزال دون الثلاثين وقد قدر له البقاء على قيد الحياة وكـان علـى صواب في هذا. فقـد أطآتـه القنابل. رقبهـا تنفجـر بعـدم

The war had taught him it was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European war, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive. He was right there. The last shells missed him. He watched them explode with indifference. When peace come he was in

اكتراث. وحين حل السلام كان في ميلانو، يسكن بأمر من الجيش في بيت لصاحب نزل ذي فناء، وأزهار في قلل، وذات مساء غدا مخطوبا للوكريزيا، صغرى البنات، عندما استبد به الذعر – لأنه لا يستطيع أن يحس.

والآن وقد انتهى كل شيء، ووقعت الهدنة، ودفن الموتى، فإنه لتعاوده، خاصة في المساء، هذه الرعود القاصفة الفجائية من الخوف. إنه لا يستطيع أن يحس، ص ٨٦ – ٨٧.

Milan, billeted in the house of an innkeeper with a courtyard, flowers in tubs, little table in the open, daughters making hats, and to Lucrezia, the younger daughter, he became engaged one evening when the panic was on him – that he could not feel.

For now that it was all over, truce signed, and the dead buried, he had, especially in the evening, these sudden thunderclaps of fear. He could not feel. Pp ١٣٠ – ١٣١.

وتضاف قيمة أخرى لهذا الرفض للإحساس، هذا الرفض للحياة، قيمة رفض الثقافة السائدة. كان "سيبتيموس" مثقفا يعشق القراءة، ويعد نفسه لاكتشاف الحقيقة، ومعرفة

"السر" بعد جهد الإنسانية جمعاء – اليونانيون، الرومـانيون، شكسبير، دارون – وفقد ذلك معناه، وذهبت المتعة:

هنا فتح شكسـبير مـرة أخرى. إن تلاعب ذلك الصبي بنشوة السكر اللغوية – أنطونيو وكيلوباطره – هي أشغولة قـد وهنت بصورة مطبقـة، يالـه شكسبير هذا، كيف يشمئز مـن الإنسانية، ص ٨٨.

Here he opened Shakespeare once more. That boy's business of the intoxication of language Antony and Cleopatra – had shriveled utterly. How Shakespeare loathed humanity p. ١٣٣.

في تلك الرائحة يمكننا أن نجـد أيضـا ثلاثـة حقـول زمكانية بعيدة في الزمان، وفي المكان عن قاهرة الستينيات:

١- السجن، حيث قضى فيه البطل فترة من الزمن قبل بدء القص.

٢- القاهرة قبل مرحلة السجن، وقبل الستينيات حيـث عاش البطل شبابه والتزامه بقضايا عامة.

٣- حي الظاهر، حيث يعيـدنا البطـل إلـى طفولتـه وذكرياته الأسرية.

في رواية صنع الله إبراهيم، التي تبدأ أيضا in media res هناك علامات خطية تفرق بين الزمكانيـات المختلفـة. فتأتي قصة الماضي بشكل عام في خط مائل بينمـا تقـص الأحداث اليومية لحياة البطل في الخط العادي. وترتبط قـيم مختلفة بالزمكانيات الماضية: قسوة السجن، حرارة المراهقة، حنان الطفولة، وكلها تتعارض مع لامبالاة الحاضر.

يأتي وصف السجن في فقرة واحدة – رغـم أن قيمـة متخللة في القصة كلها – فقرة حادة اللهجة، شـديدة التعبيـر عبر اللوحة والصوت واستدعاء الذاكرة – تأتي الفقرة فـي نصف القصة بالتقريب، في استرداد الماضي للقصة السادسة بالخط المائل:

"وكان ذلك يحدث كل صباح. ونفتح عيوننا على صوت القرع الرتيب على الجدران. ونهب واقفين ونحن نرتب كـل شيء ونحاول أن نتذكر حتى لا ننسى شيئا ولازال النوم في عيوننا. ثم نجلس القرفصاء بجوار الحائط ونحن نرتجف من البرد. ويسكت القرع. وننتظر، ثم نسمع صوت أقدامهم على البلاط. وشخشخة السلاسل والمفاتيح. ونقفز في أماكننا عندما يصطدم المفتاح بالقفل. ثم يدخلون وتلتصق عيونـا بعيـون

جامدة لا تنطق، وتصطدم آذاننا بأصـوات سـريعة بـاترة لا تتمهل. وتتعلق قلوبنا بأبرٍ سمينة ثقيلـة قاسـية لا تفكـر، وحولنا الجدران تلتقي في أربعة أركـان. والبـاب مغلـق. والسقف قريب، لا منجاة" (ص ٤٤).

سوف نرى فيما بعد الأهمية المحورية لهذه الفقرة فـي إيقاع الرواية وسلم قيمها وجمالياتها، ويكفي الآن أن نضعها في التعارض الأساسي الذي يواجـه بينهـا وبـين أحـداث الماضي والحاضر ويحول بينها وبين المستقبل. فـإذا كـان الماضي القريب يتمثل في زمكانية السجن هذه فوراءه ماض آخر: ماضي المراهقة في القاهرة.

ويسترده البطل من خلال صور مختلفة لشخصيات تأتي وتختفي، لا ترسم حبكة بالمعنى التقليدي للكلمة، أي قصة لها بداية وعقدة تصل إلى قمة (رغم أن لفقرة السجن قمة ما كما سنرى)، بل حكايات مختلفة تظهر كاللوحات فـي لمحـات سريعة وأفعال دقيقة تكون بعض المعطيات لحكاية قديمـة، نمطية حكاية كان بها الحب والالتزام والقراءة، فهناك عـدة أماكن في القاهرة ترسم خريطة لها بـين مصـر الجديـدة ورمسيس وحي الظاهر، بعضـها فـي الخـلاء أو وسـائل

الانتقال: الشارع، الكازينو، الأتوبيس، الترام، والبعض الآخر في أماكن مغلقة، شقق متعددة (أهل منى، أهل سامية، بيـت العمة، بيت الطفولة، فيلا الأخ، إلخ) مقهى، مكتب.

وتنقسم هذه الزمكانيات القاهرية إلـى زمنـين، زمـن قريب، أي ما قبل السجن، وزمن بعيد يرجع إلى ١٥ سـنة (بناء فيلا الأخ) و ٢٠ سنة (ذكريات البنوة مع الأب، المرح مع أولاد العمة). الزمكانية القريبة للقاهرة تقدم شخصـيات الحبيبة: نجوى، وبعض الزملاء: أبو منى، صخر، مجـدي، وبعض الأصدقاء والصديقات مثل سامية. ويجمع بينها كلهـا علاقة بين ماض تماثل مع مشروع قديم وحاضر يرى فشـل هذا المشروع. مشاريع التزام ونضال تحطمت، مشروع حب متسم بالاستحالة، مشاريع قراءة وكتابة تصل إلـى العجـز، أما الزمكانية البعيدة: زمن الطفولة ففيها مشاعر أكثر نشوة: مرح اللعب في حديقة العمة مع الأولاد، هدوء شارع الظاهر على طريق الرجوع، تتخللها بعض الصور الأليمـة: مـوت الأب، محاولة انتحار قديمة للأم.

هنا أيضا كما في السيدة دالوي يوجد تفاعل أساسي بين الماضي والحاضر يمنع الفصل الحاسم بين سـرد أحـداث

سابقة على القص نفسه (رغم الاختلاف بين الخـط العـادي والخط المائل). أما التنبؤ أو استشراف المستقبل فهذا غيـر وارد، ويبقى الإيقاع الأساسي للرواية أن "كـل شـيء قـد انتهى".

أما في العاشق لمرجريت دوراس، فيختلـف الترتيـب الزمني للقصة كما يختلف تماما زمن القص، فإذا كانت هـذه الرواية مبنية مثل الروايتين التي قدمناهما على علاقة بـين الماضي والحاضر للشخصيات، فالقص يقدم لنا هنا مع سرد الماضي التفصيلي عناصر ثابتة تفرض سيطرتها على الزمن بأجمعه كما سنرى.

فتتعارض هنا مع الزمكانية الأساسية، "صادق"، وهـي مدينة حياة الطفلة في الماضي، ثلاثة حقول زمانية – مكانية كلها متصارعة على مسـتويات أخـرى: صـادق نفسـها بتعارضها مع فرنسا وهي ترمـز للتقابـل الأساسـي بـين المستوطنة وفرنسا الأم، زمن العاشق المتصارع بين فرنسـا والهند الصينية والصين نفسها، وأخيرا فرنسا نفسـها التـي ترجع إليها البطلة لتعيش حياة النضوج والكتابة.

تمتد حياة البطلة على ٦٥ أو ٦٦ سنة منقسمة إلى ثلاث مراحل متباينة الأهمية: بين خمسة عشر سنة ونصف وسبعة عشر سنة تعيش البطلة تجربة الحب – الجـنس – العشـق بشكل مكثف مع رجل صيني (العاشق ينتمي إلـى الجاليـة الصينية الغنية التي تسكن "شولين"، المدينة الصـينية، علـى أطراف "صادق" وقبل هذه التجربة تمتد الحياة إلـى طفولـة البطلة في "صادق"، وبعدها تصل إلى حاضـر الحيـاة فـي فرنسا.

ولكل حقل "زمكاني" قيمه الخاصة: الطفولة هي أيضـا العلاقة الاستيطانية بين فرنسا وصادق حيث تتحدد قـيم الأم البرجوازية الفرنسية الصغيرة، أي الأحكام المسـبقة حـول التعليم والمستقبل (إن والدتي، المدرسة، تريد التعليم الثانوي لابنتها الصغيرة"، ص٦)، الخضوع للابن الأكبر في حالـة الأب الغائب، الذي مات منذ الطفولة المبكرة للبطلة، فأصبح هذا الابن الأكبر مركز الأسرة ("لم تكن تقول إن الولد الأكبر كان أقوى بكثير من الثاني، بل كانت تقول إنه قـوي مثـل أشقائها، مزارعي الشمال. كانت فخورة بقوة أبنائهـا مثلمـا كانت فخورة بقوة أشقائها"، ص ٤٧)، و "بوريتانية" الأم التي

لم تعرف أبدا الاستمتاع ("كنت أتساءل كيف كانت لي القـوة للمضي ضد الحظر الذي وضعته أمي" ص٣٣) التي كانـت تتخاص أيديولوجيتها ليس في أن يصل الإنسان إلى شـيء، بل أن يخرج من حيث هو (ص ٢١). وتسكن زمكانيـة الأم هذه. القيم التي تؤدي إلى الحرمان الدائم، القسوة مع الـذات ومع الآخر، الوصولية في السلم الاجتماعي مع عدم القـدرة على تحققها، الجنون في النهايـة وعـدم الاسـتقرار لهـا ولأسرتها، رغم محاولاتها المستميتة لتحقيق السكون.

وسوف ترى كيف استطاعت مارجريت دوراس أن تقدم هذه الشخصية بسماتها النفسية انطلاقا من زمكانية محـددة: بين البرجوزالية الصغيرة الفرنسية وفضاء الاسـتيطان فـي الهند الصينية، وأنها أحد أقطاب السلم المحدد لقيم الرواية.

أما الزمكانية الثانية، زمكانية عاشق "شولين" فتبرز هذه العنصريات المختلفة لحياة المستوطنة: المال حيث الصـيني متفوقا واللون الذي يميز البطلة البيضاء، علاقات الاستغلال المختلفة، بين البيض والمستوطنين، البيض والملونين، إلخ..

فيرفض الأب زواج العاشق من البطلة لأنها فقيرة، كما يشعر العاشق بدونيته تجاهها لأنها بيضاء، وتنبهر الأم بثراء

الصيني (العاشق) وتحتقره في آن واحد لأنه أصفر اللـون، وتخفي عنها ابنتها تفاصيل علاقة العشق، خوفا من رفضـها المزدوج: للعلاقة ذاتها بسبب توهجها الجنسي، وللون العاشق الأصفر.

أما الحقل الزمكاني الثالث، أي فرنسا بعد الرجوع، فهو زمن الحرب والتمايز الطبقي في الشقق الجميلة، الواسـعة، في باريس المطلة على نهر السين، في الحي السادس عشر، وهنا نكتشف تعارضا بين نظرة المستوطنين الذين يجدون في هذه الزمكانية الأوروبية الحياة الأساسية والحقيقيـة ("إننـي أنظر إلى النساء في شوارع سايغون، في مراكز الغابـات. وهناك نساء جميلات جدا، بيضاوات جدا، وهن يعتنين كثيرا بجمالهن، هنا على الأخص فـي مراكـز الغابـات، إنهـن لا يفعلن شيئا، إنهن يحتفظن بأنفسهن فقط، لأجل أوروبـا".. "وقد أصبحن يملكن حافظات ثياب طويلـة مـلأى بفسـاتين لا يدرين ماذا يفعلن بها، مجموعة مثل الـزمن المسلسـل، الطويل، لأيام الانتظار" ص ١٧ – ١٨) ونظـرة أخـرى، نظرة البطلة/ الراوية للقصة التي ترى في رخاء البرجوزاية الكبيرة الفرنسية زمن انحدراها؛ فتصف إحدى هذه التجمعات

في شقة "ماري – كلود كاربنتر": "كنا نذهب، ونعـود إلـى المنزل ولدينا دائما ذلك الشعور بأننا اجتزنا ما يشبه الكابوس الأبيض، وأننا قضينا بضع ساعات عند أنـاس مجهـولين، بحضور مدعوين كانوا في نفس الحالة، ومجهولين أيضـا، وأننا عشنا فترة بدون أي غـد، بـدون أي مبـرر إنسـاني أو سواه. كان ذلك وكأننا اجتزنا حدودا ثالثـة. وأننـا قمنـا برحلة في القطار، وأننا انتظرنا في قاعات انتظار الأطبـاء، وفي فنادق، وفي مطارات"، (ص ٥٤).

وكانت "مارجريت دوراس" بالفعل ترى، أو تقـول، إن الحضارة الأوروبية في حالة زوال، إذ صرحت في حـوار أجري معها ونشر في "أماكن مارجريت دوراس":

"أفكر في زوالنا، في زوال أوروبا. فالمكتوب في "إندیا سونج" والمقال في "إندیا سونج" ليس فقط موت التاريخ، بـل موت تاريخنا نحن"(٢).

وتتواكب هذه المواضع الزمكانية كثيرا من التناقضـات الأخرى، محددة لسلم اجتماعي يعين القيمة والجماليات على جميع مستويات الرواية، فإلى جانب الزمكانيات التي حددناها هناك تناقضات أخرى بين الفضاء البرجوازي الصغير لـلأم

ولقطاع من المستوطنين الفرنسيين، وبين فضاء عالم السفارة الفرنسية وكبار موظفي الاستيطان، بـين الجاليـة الصـينية والطبقات الفقيرة التي تستغلها، إلخ.

سوف تظهر الدراسة كيف كان لهذه الزمكانيات أثرهـا على تشكيل الرواية الدلالي والجمالي. ولنبدأ بالعلاقـة بـين زمن القص وزمن الحكاية وهو الفصل الثاني لمـا سـميناه "المعمار الروائي"، وسوف نرى فيه أولا جدوى وكيفية هـذا التحليل لمعرفة فن الرواية بشكل عـام، ثـم كيـف تـؤثر الزمكانية على هذه البنية السردية، وتعطينا قبل الامتداد فـي التحليل بعض الفرضيات الخاصة بالمقارنة بين الروايات من حيث شكلها ومن حيث موقعها من مجتمعاتها.

ب- العلاقات بين زمن القص وزمن الحكاية

مع اختلاف توجهاتهم البحثية، تعتبر العلاقة بين زمـن القص، وزمن الحكاية نقطة انطلاق أساسية لمـنهج علمـاء السرد الشكليين، فيعتبر هؤلاء العلمـاء أن أسـاس البنـاء الروائي يكمن في الانزياحات الزمنية التي تحول بين الحكاية وقصها (٣) وفي هذا الإطار أعطى الباحث "جيرار جينيـت"

في "محاولة منهجية" - تطبيقا لمنهجه على البحث عن الزمن المفقود لمارسيل بروست – أهم تركيب منهجي للأدوات التي يمكن توظيفها في دراسة العلاقة بين زمن القـص وزمـن الحكاية (٤) فيفرق جينيت بين ثلاث مقولات:

١) النظام (l' order) وهو ترتيب الأحداث على الخـط الزمني حسب ظهورها في الخط السـردي – وهنـا يدرس تقطيع الزمن حسب "الرجوع إلى الوراء" (l' analepse) أو التنبؤ (la prolepse) لأحداث قامت قبل زمن السرد أو ستحدث بعد اللحظة المروية.

٢) المدى (la duree) وهي الدراسة المقارنة لتقطيـع الحكايـة (حسـب الشـهور، السـنوات، الأيـام، اللحظات..) وتقطيع القص (فـي عـدد السـطور، الصفحات، الكلمات، الصمت...) فتوجد هنا، حسـب جينيت ثلاث إمكانيات:

- المساواة بين زمن القص وزمن الحكاية في حالة الحوار، أي المشهد.

- الإسراع (l'acce' le'ration) بالقص عندما لا تذكر بعض الأحداث أو يمر القص عليها بسرعة.
- التبطيء (le ralentissement) بالقص في حالة توقف الحكايـة مـن أجـل الوصـف أو التأمل أو التحليل إلخ..

٣) الاسترداد (la fr'quence)، وهي أهـم المقـولات الثلاث رغم تجاهلها عند مطبقي منهج "جينيت" ربما لصعوبة التعامل معها - على عكس إمكانية التقسـيم الآلي الذي تسمح به مقولتي النظام والمدى. فينتمـي الاسترداد إلى النظام وإلى المدى معا، وتتجاوزهمـا عبر شيوعه وتسلله في شامل النص. فالاسترداد هو رجوع نفس العناصر، سواء عن طريق التكرار (la repetition) وهو تكرار نفس العنصر الحكائي عدة مرات في القص أو عن طريق الاستعادة (ite'ratif) وهو القص الواحد لأحداث تكررت، ويشير "جينيت" إلى مثل "بروست" المعروف، الذي يبدأ بـه روايـة البحث عن الزمن المفقود: "لـزمن طويـل دخلـت

فراشـي مبكـرا" (long temps je me suis couche de bonne heure)

وهناك مثل آخر للاستعادة ترد في البحث عن الـزمن المفقود من الممكن اعتبارها كناية ومن هذه المواقع الموحدة للدلالة (isotopie) لألوف من صفحات الرواية وربما كناية لعلاقة الماضي بالحاضر في نوع رواية تيار الوعي بصـفة عامة:

"حدث ذلك منذ سنوات. لم يوجد بعد، منذ زمن طويل، جدار السلم الذي رأيت انعكاس الشمعة يصعد عليه. وبداخلي أيضا دمرت أشياء كثيرة كنت أظن أنها دائمة، وقامت مكانها أشياء جديدة مولدة لآلام وفرحات جديدة لم أستطع أن أتنبـأ بها حينئذ، وأصبح يتعذر علي فهم الأشياء القديمـة. ومنـذ زمن أيضا لم يعد أبي يستطيع أن يقول لأمي "اذهبـي مـع الولد". وقد انتهت إمكانية تلك الساعات للأبد. لكن منذ زمن قليل، وإذا مددت أذني، أستطيع إدراك البكاء الذي تمكنت من كتمانه أمام أبي وانفجر عندما تفردت بأمي. وفي الحقيقة لـم ينته أبدا هذا البكاء. والآن فقط لأن الحياة من حولي أصبحت أكثر صمتا أسمعه من جديد. كهذه الأجراس للأديـرة التـي

تغطيها تماما ضوضاء المدينة في النهار، فتبدو متوقفة، لكنها تسترد دقها في صمت الليل"(٥).

في تحليلنا لعلاقة الماضي بالحاضر في الروايات الثلاث سوف نستعمل بعض هذه المفاهيم، رغم أننا لن نقتصر على مجرد الوصف الشكلي للتقطيع الزمني للرواية، بل سنحاول أن نبرز:

١) القطعية والاستمرار مع الأشكال السابقة للقص الروائي.

٢) التوجه الفكري للرؤية التي تحكم البناء الشكلي للزمان – المكاني.

أن السيدة دالوي أقرب الروايات الثلاثة للحبكة التقليدية، إذ أنها تقدم حبكة لتطور أحداث خاصة بشخصية أساسية – السيدة دالوي – وبشخصيات أخرى. فتوجد هناك أحداث ماضي ويوجد حاضر ناتج عن هذا الماضي وأزمة حالية وخاتمة ما، حتى إن لم تكن تحدد تماما، لكننا رغم ذلك أمام تفكك في التقديم:

- تدور الأحداث في ٢٤ ساعة من يوم السيدة دالوي التي تعد حفلة عشاء.
- تظهر شخصيات مختلفة بـلا إجـراءات أسـلوبية لتقديمها ثم يقدم ماضيها.
- ليست هناك علاقة واضحة بين سير حيـاة بعـض الشخصيات، مثل "سيبتيموس" "والسيدة دالوي" الذين لا يتعرفان على بعضهما البعض حتـى النهايـة. وسوف نرى مع ذلك أهمية هذه العلاقة في الشبكة الدلالية الجمالية للرواية.

وقد أدركت "فرجينيا وولف" جدة تقنية الانتقال المفاجئ بلا مقدمات من شخصية إلى أخرى فـي الروايـة، إذ أنهـا صرحت في مذكرات كاتبة بخشيتها أن يرى النقاد أن هنـاك تشتتا ما في العلاقة بين الفقرات الخاصة "بالسـيدة دالـوي" وتلك التي تدور حول "سيبتيموس"(٦). بينما ترى الروائيـة الفرنسية "مارجريت يورسنار" التي ترجمت رواية الأمـواج "لفرجينيا وولف" أن هناك صراعا ضد البنية التقليدية للرواية ذات الموضوع المحدد وأن الروائية الإنجليزية تمردت ضـد هذه الكتابة ليس فقط من أجل التجديد الشـكلي بـل "لتؤكـد

وجهة نظر في الحياة"(٧). وكانت "مارجريت يورسنار" ترد على الروائي الإنجليزي جورج مـور الـذي كـان يقـول "لفرجينيا" إنها غير قادرة على كتابة رواية بلا موضوع.

فالجديد هنا في العلاقة بين زمن القص وزمن الحكاية:

١) العلاقة بين ما يحدث في ٢٤ ساعة من يوم "كلاريسا دالوي" – التجول في شوارع لندن لشـراء بعـض الزهور لحفلة العشـاء فـي المسـاء – وماضـي "كلاريسا" عبر ذكرياتها وماضي كل شخصية تظهر. فبينما يميل زمن اليوم إلى الرغبة في المطابقة بـين القص والحكاية يلجأ قص الماضي إلـى المـوجز، المختلط بالمونولوج الـداخلي وتـداعيات الـذاكرة. فيخترق التعاقب الزمني الذي يستهدف الدقـة فـي التماثل لعبة الذاكرة الممتدة في الماضي، في خلـق توتر دال بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر.

٢) وتؤدي هذه التقنية إلى أن ينصهر الماضي تـدريجيا في الحاضر، فينتهي إلى التشـكيك فـي صـلابته: فينتحر "سيبتيموس" ويغمر "كلاريسا" شـعور قلـق

بمدى نجاح حياتها التي أرادتها مستقرة ومتواطئة مع شروط المؤسسة الاجتماعية.

٣) هناك أيضا استعمال مجازي لتقنيات الحـذف فـي تفاصيل الحكاية تسمح بها تداعيات الـذاكرة. هكـذا يتصور "بيتر والش" حياة "كلاريسـا" الاجتماعيـة، السطحية، فترة غيابه في الهند:

Here she's been sitting all the time l've been in India mending her dess, playing about, going to parties (p. ٦١).

"ها هي هنا ترفو فستانها؛ كالمعتاد، تلهو وتعبث؛ تذهب إلى الحفلات" (ص ٤٣).

على عكس ما حدث في حالـة "فيرجينيـا وولـف" – الخوف من رفض النقاد للتشتيت في تقديم الشخصيات وهـو اعتبار شكلي في فن الرواية – نرى في أحداث نشـر تلـك الرائحة والرقابة التي طاردتها وحذف بعض الفقرات، ورأي ناقد مثل يحيى حقي أن الرفض أخذ شكل رفض المضـمون البذيء وليس رفض الشكل: فمن الرقيب طلعت خالد حتـى

يحيى حقي، الكاتب المفكر أشار النقد إلى وصف الجـنس أو المشهد الدنيء "للوصف الفزيولوجي"(٨).

فهل هذا المعنى هو بالفعل المضمون الروائـي لتلـك الرائحة؟.

قيل الكثير عن الربط بين الرائحة الكريهة وسمة الفترة السوداء التي عاشتها مصر في الفتـرة المواكبـة للروايـة. ولا شك أن هذا كله صحيح وتثبته المقارنـة بـين أحـداث الرواية – السجن والحصار البوليسي، لا مبالاة الشخصـيات المختلفة، موت المشاعر وانعدام الإحسـاس، آليـة الفعـل الجنسي وغياب المتعة إلخ – وواقع الستينيات. فهناك بالفعل كشف لتشويه الاشتراكية تحت ظل الناصرية يبـرر "تلـك الرائحة" والطعم المر للحياة، الشعور بالفشل وتعتيم المستقبل – لكن ما سنحاول أن نظهره من خلال هذه الدراسـة هـو الدلالة – الشكلية والعامة – التي يوصلها التقطيـع الزمنـي للقص، المرتبطة بمفهوم آخر لكتابة الرواية وجماليات أخرى وبفلسفة الزمن لكاتبها، كي نصل إلى إظهار الفكـرة التـي انطلقنا منها: ربط الرواية بجماليات الروائي وفلسفته للزمن، من ناحيته، بالواقع بشكل غير مباشر وأعيد خلقه عبر هـذه

الجماليات وهذه الفلسفة، معيدا تشكيل الواقع حيث ينقل الشكل دلالة أخرى مختلفة عن الانعكاس المباشر للواقع.

فيحدث تقطيع القص هنا حسب منظور الرواية الجديدة الفرنسية التي كانت قد انتشرت في مصر والعـالم العربـي عامة في الستينيات: غياب البطل الإيجابي، غيـاب التحديـد الدقيق لبطاقة هويته (الاسم، الوظيفة، العنوان، إلخ)، وصف الأفعال فضلا عن وصف المشاعر، غياب التفسير النفسـي الاجتماعي المسبب لما يحدث، الجهـل بمـا يحـدث وراء ما يراه القارئ من أفعال محددة، إدماج الوصف في السـرد كجزء منه، إلخ..

لكن مع هذه المعطيات العامة، هناك تقطيع زمني يعطي لهذه الرواية سمتها الخاصة التي سوف ننطلـق منهـا فـي تحليلنا.

١) يحتوي القص على عشرة أيام مـن حيـاة البطـل، وصف محمود العالِم دائريتها في انعكاسـها للـزمن المغلق والمكان المغلق بمهارة ليس لدينا ما نضـيفه إليها إلا أن نرجع القارئ لكتابة القيم(٩).

لكن ما نريد أن نركز عليه هنا هو علاقة هذا الحاضر للقص مع القصص داخل القصة اثنا عشر رجوعا إلى الوراء – التي تروي ماضي البطل في زمن فصل فيه السجن بين الماضي والحاضر، لخصناها كالآتي:

١- أسرة منى، الزميل (١)

٢- صخر، الزميل (٢)

٣- نجوى الحبيبة (أو كانت)

٤- سامية، زميلة مثقفة (أو كانت)

٥- مجدي

٦- السجن

٧- الأخ

٨- نجوى

٩- ابنة العمة

١٠- العمة والأب

١١- الأب

١٢- الأسرة – الأم

٢) سوف نرى فيما بعد الدلالات الأساسية للحركة بين الماضي والحاضر وتوجه هذا الماضي (حول الخط الفاصل للسجن في مركز محوري على جميع مستويات القص) مـن الماضي القريب (قبل السجن) إلى ماضـي البعيـد وربمـا الأساسي (ماضي الطفولة).

نجد هنا أيضا كما في ساعات السيدة دالـوي الأربـع والعشرين محاولة تطابق بين زمن القص (الأيـام العشـرة) وزمن الحكاية (موضوع القص). فيحاول الرواي ملأ الأيـام المتكررة بكل الأفعال التي تحدث منـذ القيـام مـن النـوم والإفطار وشراء الجرائد، اللبن إلخ.. حتى الليل، فليس هناك فصل بين المشهد (الحـوار) والسـرد (أفعـال، تحركـات، إحساسات) منذ البداية التي تعطي القيم الأساسية للقصة:

"قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لـي عنـوان. تطلع إلي في دهشة: إلى أين إذن ستذهب أو أين تقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لي أحد. قال الضابط لا أستطيع أن أتركـك تذهب هكذا. قلت: كنت أعيش بمفردي: قال: لابد أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة. ليذهب معك عسـكري. وهكـذا

خرجنا إلى الشارع أنا والعسكري. وتلفت حولي في فضول. هذه هي اللحظة التي كنت أحلم بها دائما طـوال السـنوات الماضية. وفتشت في داخلي عن شعور غير عـادي، فـرح أو بهجة أو انفعال، فلم أجد. الناس تسير وتـتكلم وتتحـرك بشكل طبيعي كأنني كنت معهم دائما ولـم يحـدث شـيء"، (ص ٢٥)

أما الوصف فيأتي عبر لمحات متبعثـرة فـي السـرد والمشهد: "وفرش أحدهم بطانية ممزقة على الأرض.." (ص ٢٦).

أو "وأخذت أتسلى بتصيد البق الذي يجري على الأرض وقتله".. (ص ٢٦)

وتنطبق نفس السمات على وصف الشخصية:

ورأيت وجه الصبي قبل أن تغطيه البطانية. كانت لـه بشرة خمرية وشفتان ممتلئتان. وكان غارقا في النوم وقد ثنى ركبتيه".. (ص ٢٦).

٢) يقوم القص إذن على حذف مهم: للأحداث، لما يدور بداخل الشخصيات، للكيفية النوعية للأماكن (باستثناء

وصف شارع الظاهر في آخر الرواية)، بينما تزداد الطرق المختلفة للاستـرداد: التكـرار، أي لأفعـال وكلمات بذاتها، والاستعادة لفعل حدث في الماضـي ويستعيده فعل يحدث في الحاضر: الجنس مع نجوى أو القرع على باب الجار الذي يستعيد القرع علـى جدار السجن الذي كان يحدث كلغـة للتحـدث مـع المعتقلين الآخرين. وتفرض نفسها الذاكرة منذ بداية التحليل لتقنيات الرواية علـى أنهـا مـن السـمات الأساسية للقصة.

إذن، كما هو الحال في السيدة دالوي نجد هنا محاولـة للمطابقة بين زمن القص وزمن الحكاية (الـ ٢٤ سـاعة والـ ١٠ أيام) في رواية ما يحدث، أو ما لا يحـدث، إذ أن قص الحاضر يتناول الأفعال اليومية وربما العاديـة، علـى حساب الانفعال والشحنة العاطفية والتأملات التي تصـاحب سياق الماضي الذي تستحضره الذاكرة. فيتعارض الحاضـر الرتيب مع شحنة الماضي في تلك الرائحة ويحاول الـزمن اليومي نفي زمن الماضي، لكن كمـا سـنراه فـي التقيـيم وجماليات الرواية، يبقى هناك توتر يتصارع مـع الحتميـة

الظاهرة لتقنيات السرد. فهنا أيضا كما في السـيدة دالـوي يتعارض الحاضر الرتيب مع تدفق المشاعر في الماضـي، خالقا توترا خاصا بكل رواية حيث يـدخل الماضـي فـي الحاضر لتهديد استقراره وفي حالة السيدة دالـوي، ويثقـل الماضي على الحاضر في تلك الرائحة في لهجـة سـاخرة تشكك في كل منهما.

أما العاشق فتتجاوز تقنية السيدة دالوي القريبـة لتقنيـة الرواية التقليدية (حبكة روائية تربط بين ماضي الشخصيات ومجرى حياتهم) كما تتجاوز تقنيات الرواية الجديدة الفرنسية المستخدمة في تلك الرائحة (غياب الحبكة، إيقـاع الأفعـال اليومية، التطابق بين مستويات القص مـن سـرد لوصـف لحوار إلخ). فتستعيد مارجريت دوراس أهمية الشخصـيات المشحونة بالانفعال، وتسكنها طبقيا وتلجأ إلى أحداث وكتابة السيرة الذاتية باستعادة الأنا الروائية وأهمية المكان ووصفه، كناية لدلالة تشمله. لكن هناك مع ذلك تقطيع للـزمن يجـدد تماما الكتابة الروائية: فرغم أن الحاضر لا يظهـر إلا فـي الفقرة الأولى والفقرة الأخيرة للرواية وأن أحـداث السـيرة/ الرواية تمتد منذ الحرب العالمية الأولى حتى لحظة الكتابـة

في الثمانينات، إلا أن الرواية تروى بأكلمها في لغة المضارع المستمر الدائم كأن لحظات الماضي متكررة دائما. والجديد هنا في علاقة زمن القص بزمن الحكاية:

١) التداخل العميق بين الحاضر والماضي، بين القص وحكاية تبدو متزامنة معه، مع التخليص المعمم لأحداث الحكاية في بعض اللحظات الأساسية.

٢) التطابق بين الرواية التي تكتب والأنا الكاتبة لها وإعطاء لحظات الحكاية دلالة علامات مختلفة لرواية الكتابة نفسها. وتبدو هذه السمات من العناصر الأساسية للثلاث روايات وربما للرواية الحديثة بصفة عامة.

٣) يبدو إذن الرجوع إلى الوراء منفعلا وتقوم الكتابة على الاستعادة وأساسا على التكرار(١٠) تكرار ما تسميه بالإنجليزية في النص الفرنسي الـ experiment.

فالبداية والنهاية في العاشق تعينان دور الزمن وفعله في الحياة: أن الإنسان يتقدم في السن وأن الشيخوخة تبدو على

وجهه ولكن لا شيء يتغير، إذ يحمل الإنسان شامل تجربتـه في كل لحظة تمر.

تقول الرواية في بداية القصة:

في أحد الأيام، وكنت قـد أصبحت مسنة، في بهو مكـان عـام، تقـدم رجـل نحـوي، وعرفني بنفسه وقال لي: "إنني أعرفك منذ زمن قديم: ويعرف الجميع أنك كنت جميلة حـين كنت شابة، وقد جئت لأقول لك إنني بالنسبة لي أجـدك أكثـر جمالا الآن. مما حـين كنـت شابة وكنت أقل حبـا لوجهـك كامرأة شابة مني الآن للوجـه الذي لك الآن "مدمرا" ص٥.•

Un jour, j'etais agee deja, dans le hall d'un lieu public, un home est venu vers moil. II s'est fait connaitre et il m'a dit: "Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous etiez belle lorsque vos dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenet que Lorsque vous etiez Jeune, j'aimais moinsvotre visage de Jeune femme que vous avez maintenant, devaste." P.٩

• العبارات التي بين قوسين في الترجمة هي التي استبدلت فيهـا بترجمة المترجم ترجمتي الخاصة

تلخص هذه البداية الجدل العميـق للروايـة/ السـيرة. فالإنسان يتقدم في السن، يخوض تجربة الحياة، يتغير ومـع ذلك تبقى البطلة جميلة، أجمل مما كانت بهذا الوجه المدمر. في هذه المفارقة بين الجمال والتدمير تكمن إحدى المعـاني الأساسية للعاشق: الدمار الذي يعم حياة البطلـة وبـدأ مـع "التجربة"، تجربة العشق، وعلامات الدمار جميعا التي ترمز إلى فترة من تاريخ فرنسا الاستيطانية. أما الاستمرار والتغير فيشير إليه التعبير عن الحب الذي لم يتغير كما يأتي في آخر فقرة في الرواية:

وبعد سنوات من الحرب، بعد عمليات الزواج، والطلاق، والكتب، جاء مع زوجته إلـى باريس، واتصل بها هاتفيا، هذا أنا. وقد عرفته منـذ سـمعت صوته، وقال: لقد أردت فقـط أن أسمع صوتك، وقالت هـي: هذا أنا، مرحبا كان قد أصـابه الخجل، وكان خائفا (مثلما كان من قبل) وأخذ صوته يرتجـف

Des annees après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il etait vaenu a paris avec sa femme. II lui avait telephone. C'est moi. Elle l'avait reconnu des la voix. II avait dit:

Je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit: c'est moi, bonjour. II etait intimide, il avait

فجأة، ومع الارتجاف، فجـأة، عرفت مجددا لهجـة الصـين. كان يرعف أنها بـدأت تكتـب كتبا، وقد عرف ذلك من الوالدة التي كان قد رآها مجددا فـي سايغون. وتحدث أيضـا عـن الأخ الصغير، وقال إنه حزين من أجلها. ثم لم يعـد يعـرف ما يقول لها.

ثم قاله لها. قال لهـا إن الأمر هو كما كان قبلا، وإنـه مازال يحبها، وإنه لن يستطيع أبدا التوقف عن حبهـا، وإنـه سيحبها حتى المـوت، ص ٩٤ – ٩٥.

peur comme avant. Sa voix tremblait tout a coup. Et avec le tremblement, tout a coup, elle avait retrouve l'accent de la chine. II savait qu'elle avait commence a ecrire des livres, il l'avait su par la mere qu'il avait revue a Saigon. Et aussi pour le petit fre're, qu'il avait ete triste pour elle. Et puis il n'avait plus su quoi lui dire. Et puis il n'avait plus su quoi lui dire. Et puis le lui avait dit. II lui avait dit que c'etait comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'alimer, qu'il l'aimerait jusqu a sa mort, pp ١٤١-٢

تعلق إذن دائرة القصة ودائرة الحياة في تطابق أمثل بين الحكاية والقصة بين بدايتها ونهايتها: فنعود في النهاية إلـى نقطة بداية القص.

أما في مجرى القصة بين اللحظتـين، تـروي البطلـة حياتها، ليست كمجرى من الأحداث اليومية، بل من خـلال بعض اللحظات المميزة التي شكلت معنى حياتها ومن هنـا أهمية "التكرار" (تكرار نفس الأحداث مرارا مثل الذهاب إلى المدرسة عبر النهر، الذهاب إلى العاشق في الحي الصـيني، وأزمات الأم المتكررة يوميا، جنون الأخ الكبير وانتهازيتـه، إلخ) وأهمية "الاستعادة" (استعادة نفس الحدث عدة مرات مثل المقابلة الأولى مع العاشق التي تغطي حقولا دلالية مختلفـة لتوصيل معنى واحد كما سنرى).

تبين إذن علاقة زمن القص بزمن الحكاية في الروايات الثلاثة أن هناك قطيعة واستمرارية بين كل من هذه الروايات والقص السابق لها: "فرجينيا وولف" تتجاوز المفهوم التقليدي للحبكة الممتدة على جزء من الحياة في استقامة الخط، لكنها تحتفظ بالخطوط العامة لحبكة ما، صنع الله إبـراهيم يلغـي الحبكة ليحتفظ بلحظات وشذرات تستدعيها الذاكرة وتكتب في

محاولة تطابق بين زمن القص وزمن الحكاية في عدد الأيام المروية، "مارجريت دوراس" ترجع لتغطية مدى الحياة من المراهقة إلى الشيخوخة، لكنها تقطع المجرى الخطي للحياة باستعمالها مضارع القص واستحضار الماضي في نوع من الثبوت للحظات الزمن في الذاكرة.

تدل هذه التقنيات الجديدة بالتأكيد على تحولات في الكتابة: رفض الأشكال المستقرة لرواية القرن التاسع عشر في عشرينيات قرننا هذا تحت تأثير تنظير السريالية وتأثير الرواية الأمريكية التي كانت قد بدأت تستبدل بالوصف الفعل، وبالمعرفة الأفضل لعلل القص اللاوعي، وتجاور الأزمنة في ذاكرة الإنسان، الأزمات العنيفة التي هزت أوروبا في بدايات القرن والحرب العالمية الأولى وتكثيف استعمال التقنيات الحديثة التي بدت مهددة لإنسانية الإنسان، ورفض الشكل البازلكي للرواية عند صنع الله إبراهيم، وتأثره مع جيله بتنظير الرواية الجديدة الفرنسية وهي الرواية الأمريكية عند همنجواي وغيره، وتأثير أزمة الستينيات في مصر والعالم العربي التي شهدت فشل نموذج الاشتراكية العربية (أو التطبيق العربي الاشتراكي) وصعود الدكتاتورية

في السلطة واستلاب إنسانية العالم العربي عبر الدكتاتورية وانتشار أنماط الاستهلاك وصعوبة الحياة اليومية في العالم الثالث. أما عند "مارجريت دوراس" فنشهد تجاوز شروط الرواية الجديدة الفرنسية للعودة إلى السيرة الذاتية وتأثير شرخ فرنسا بين عالمي فرنسا ذاتها ومستوطناتها، وتأثير الأحداث التاريخية في فرنسا من فشل حركة مايو ١٩٦٨ وأزمة اليسار واستقرار الفردية.

ومع ذلك تدل كل من الروايات على أن التقطيع الشكلي للزمن يعبر أيضا عن رؤية خاصة بالكاتب. فحسب عبارة "مارجريت بورسنار" يأتي التجديد الشكلي في العمل الأدبي "ليؤكد وجهة نظر في الحياة". فنرى التوتر بين الأزمنة في الروايات الثلاثة ورفض المجرى الخطي لحياة مستقرة الملامح يظهر الصراع بين الأزمنة المختلفة (الماضي والحاضر) من ناحية، والصراع الداخلي للشخصيات في اللحظة الواحدة من ناحية أخرى. فيعبر التوتر عند "فرجينيا وولف" عن اختراق صلابة الحاضر عبر غزو ذكريات الماضي، وانعدام إمكانية الحياة في الحاضر عند صنع الله إبراهيم، فيبدو ماضي الطفولة كجنة مفقودة عند كليهما،

سعيدة عند شخصيات "فرجينيا وولف"، حميمة عند صنع الله إبراهيم، بينما يدل ماضي الطفولة عند "مارجريـت دوراس" على قسوة الصراع والتناقض الموجود منـذ البدايـة ففـي الروايات الثلاثة يتجاور الماضي مع الحاضر في كل تفاصيل الرواية: فالحاضر مكون من كل تفاصيل الرواية: فالحاضر مكون من كل لحظات الماضي وليس نقطـة فـي مجـرى تصاعدي للزمن بين الطفولة والكهولة كمـا فـي الروايـة التقليدية. وتقوم الروايات الثلاث على التكـرار والاسـتعادة للحظة مثيرة، لحدث غير الحياة، لألم دمـر الحيـاة كلهـا. فالإيقاع الشعري للرواية يؤكد التوتر بين اللحظة والديمومة، في وعي عميق بالزمن لكن الرؤية تختلف هنا وهناك. فتغلب على رؤية صنع الله السخرية الشديدة وانعدام تصور الحاضر الذي يتحول إلى أفعال آلية فيعكس صورة صـعوبة دخـول الإنسان العربي في الحداثة وخضوعه للصور الغريبة عـن أصالته، من استهلاك عند الطبقات الوسطى والأدب الآخـر (الفرنسي والأمريكي) عند المثقفين والكتاب، وإذن صـعوبة مواطنة الإنسان العربي، أما "فرجينيا وولـف" فتعبـر عـن مواكبة دخول الحداثة فـي إنجلتـرا مـع اسـتقرار عـالم

المؤسسات (الحكومة والبرلمان، الطب النفسي، ثراء الطبقات السائدة وتهميش الإنسان الأصيل، وتشهد "مارجريت دوراس" على انحدار عالم المستعمرات الفرنسية، فتكـون الإمكانيـة الوحيدة للتجاوز هي الكتابة.

كيف تبين تقنيات الروايات هذه الدلالات وكيف تصـان جماليات الرواية، هذا ما سوف نراه في الفصـول التاليـة. ولنبدأ بإنشاء الرواية الذي حددناه مع "بـاختين علـى أنـه مجموعة التفاصيل والتقنيات التي يتحقـق عبرهـا الشـكل المعماري للعمل الأدبي.

الفصل الثاني

الإنشاء الروائي

سوف ندرس هنا ثلاث تقنيات روائيـة لمعرفـة إنشـاء الرواية عند الروائيين الثلاثة – الإشارة الزمنية، والمكان في الفضاء الروائي، والشخصية في زمكانية الروائية – بغرض تحليل الإيقاع الخاص بكل منها ومعرفة دور الإيقـاع فـي الرواية بصفة عامة – فالإيقاع من العناصر المميزة للعمـل الأدبي، لا يخص الشعر فقط ويتزايد حضوره فـي الروايـة الحديثة، حيث تتراجع الحدود بين الشعر والنثر.

٢-١ الإشارة الزمنية

هناك تضخيم واضح للإشارة الزمنيـة فـي الروايـات الثلاث، أي للمؤشرات الزمنية سواء بشكل التاريخ والساعة، أو في زمن الأفعال أو الأسماء العلامات الدالة على الزمنية: اليوم، غدا، منذ زمن بعيد، فيما بعد، فيما قبل، إلخ. لكن بينما تبقى المؤشرات الزمانية عند "فرجينيا وولـف" وصـنع الله إبراهيم في حدود التقطيع المنطقي للتداخلات الزمنيـة بـين

الماضي والحاضر والمستقبل، تلعب الإشارة الزمنيـة دورا خاصا عند "مارجريت دوراس" في خلطهـا بـين الحاضـر والماضي.

إن الإشارة الزمنية أساسية عند "فرجينيا وولـف" حيـث تدور الرواية كلها حول التعارض بين دقات ساعة "بج بـن" في لندن عبر الأربـع والعشـرين سـاعة لحيـاة البطلـة والشخصيات الأخرى والزمن الداخلي لكل منها حيث تتسـع أحداث الرواية إلى دورة يوم كامل مع الاستدعاء المسـتمر للماضي: الماضي القريب للشخصية وتاريخها الخاص فـي إطار التاريخ العام لإنجلترا بعد الحرب العالمية الأولى.

فالساعة تدق ساعات مختلفة من اليوم حتى النصف ساعة مرتين والثلاث أربع ساعة مرة واحدة ويسـتدعى ماضـي الشخصية كلما ظهرت في تعارض واضح مع الساعة التـي تدق(١). فتعطي منذ البداية ساعة "بج بن" الإيقاع الأساسـي للرواية، فتدق في الصفحة الخامسة ثم ص ٥٩، ثم ص ٧١، ثم ١٠٦، ثم ١٤١، ثم ١٥٥ – ١٥٦، ثم ١٧٧ – ١٧٨، ثـم ص ١٩٢، ثم ص ١٩٣، ثم ص ٢٢٧، ثم ص ٢٨٣، أي في

آخر الرواية، وتظهر مع كل دقـة، فـي اللحظـة الواحـدة ما تعيشه الشخصيات المختلفة(٢).

لكل هذه الدقات دلالات خاصة في الرواية، إذ أنها تعبر عن لحظات شديدة الدرامية وتمثل قمم النص الروائي: فبـين البداية السعيدة للدقة الأولى (في التاسعة أو العاشرة صباحا) النهاية المأساوية حول سيرة الشاب "سيبتيموس وارن" الـذي ينتحر وتتماثل "السيدة دالوي" مع فعله هناك عدة أحداث ذات أهمية تصاحب دقة الساعات وأنصاف الساعات حتى الثلاث أرباع ساعات: ففي الحادية عشر تلتقي كلاريسا دالوي "مـع حبيبها القديم" بيتر والش الذي يرجع من الهند وفي الحاديـة عشر والنصف يسألها "بيتر" إذا كانت سعيدة فلا تجيب نتيجة لدخول ابنتها المفاجئ فيتركها "بيتر" ويذهب إلـى "ريجنـت بارك" حيث يرى حبيبـين يتشـاجران وهمـا "سـبتيموس" وزوجته الإيطالية "لوكريتشيا"، وفي الثانية عشرة هناك موعد مصيري بين سيبتيموس" المصاب بالاكتئاب وطبيبه النفسـي "السير وليم براد شو"، أما في الثالثة يدخل "ريتشارد والوي" عند زوجته محاولا أن يقول لها إنه يحبها ويعطي لهـا وردا دون أن يستطيع أن يعبر عن حبه، ثم في السادسـة ينتحـر

"سيبتيموس" ملقيا بنفسه من النافذة ثم تقام السهرة فـي بيـت والوي "وتعلم كلاريسا" بموت الشاب – الـذي لا تعرفـه – على لسان الطبيب النفسي المدعو إلى السهرة وينقل الخبـر إلى المدعوين فتنتهي السهرة تحـت شـعار المـوت، إذ أن "كلاريسا" تتماثل مع الشاب المنتحر في تعارض صارخ بين بداية اليوم السعيدة حيث تجولت "كلاريسا" في شوارع لنـدن تحت شمس يونيه المضيئة وهذه النهاية المأسوية وهي تشهد من نافذتها جارتها العجوز وهي تستعد للنوم. وتبرز الرواية كلها هذه الدرامية في "ألعاب الزمن" حسب عبـارة ريكـور "الذي يشد الشخصيات إلى الوراء عبر التداعيات والذكريات، بينما القص يتقدم نحو نهاية تشهد انصـهار الأزمنـة نحـو الموت.

تتضافر دقات الساعة مع إشارات زمانية أخرى فتخبرنا الرواية بعمر كل شخصية من الشخصيات الأساسية وحتـى الثانوية منها: - كلاريسا دالوي "، ٥٢ سنة، بيتر والش، ٥٠ سنة (وترجع الإشارة ثلاث مرات للتأكيـد علـى أن السـن لا يبدو على ملامحه كما تظهر علـى ملامـح "كلاريسـا" وغيرها من الشخصيات)، "سـيبتيموس وارن"، ٣٠ سـنة،

"ميزى جونسون"، ١٩ سنة، ونعرف أيضا ما مضـى مـن زمن بين هذا السن وسن الشباب أو المراهقـة للشخصـيات (كلاريسا، ١٨ سنة) وفترات من الماضي (غياب "بيتـر" ٥ سـنوات فـي الهنـد، مـن ١٩١٨ حتـى ١٩٢٣، وزواج "سيبيتموس" ولوكريتينا" ٤ أو ٥ سـنوات، أحـداث وقعـت للسيدة بروتن في ١٨٨٠، والمسافة الفاصلة بـين المراهقـة والنضوج والشيخوخة وشبح الموت من الدلالات الأساسـية للرواية كما سوف نرى.

أما اليوم الحالي، فتحاول الرواية طبقا لجماليات "فرجينيا وولف" (التجسيد لملايين الانطباعات التي يعيشها الإنسان في اليوم الواحد) أن ترويه بكل تفاصيله: نسمة الصباح وبهجته، التقاء الصباح بالظهيرة، راحة القيلولة واتضـاح المشـاعر المختلفة، كآبة الغروب المصاحب للانتحار بينما تعيش كـل الشخصيات على مستوى تفاصيل اليوم وذكريات الماضي في آن واحد كما سوف نرى في تحليل دلالة الرواية وجماليتها. سوف نرى أيضا كيف تستطيع الروائية أن تمزج بمهارة بين التطور الذي يتسم به الزمن من ساعة إلى أخرى في ساعات اليوم وبين هذه اللحظات مـن الوجـود – moments of

being - التي كانت تؤمن بها "فرجينيا وولف" والتي كانت تمثل لها تكيف الحياة وتجريدها وحقيقتها(٣) في آن واحـد، والربط بين الحياة والكتابة، إذا أن الكتابة كانت بالنسبة لهـا الخروج من الحياة والحياة ذاتها في آن، سعادة الحياة وقلقها العميق.

تقوم تلك الرائحة مثل السيدة دالوي على زمن محـوري أساسي، يطبع الحدث الروائي بحتميته ويتعارض مع الـزمن الداخلي للشخصيات: زمن دائري هو الآخـر، بـين الفجـر والغروب، حيث أن البطل ما زال محدد الإقامة بعد خروجه من السجن. فمثل دقات ساعة "بج بن" يحدد هذا الحصار بين الفجر والغروب مصير البطل، رغم أننا لا نجد هنا التطـور الذي تصوره السيدة دالوي بين بهجة الصباح وصفاء الضوء والنفوس والانتحار في المساء، بينما يعبر مرور السـاعات عن القلق الذي يسود حياة البطلة والشخصـيات الأخـرى، مهددا للاستقرار التي قد تبدو "كلاريسـا" قـد وجدتـه فـي اختيارها لحياة تقليدية من حيث نمط الـزواج والأخلاقيـات والسلوك اليومي إلخ. لا نجد في تلك الرائحـة أيضـا هـذا الترقيم والتحديد الصارمين للإشارة الزمانية التي نجدها فـي

الرواية الإنجليزية. فهناك مثلا مسافتان إشاريتان: منـذ ١٥ سنة (ص ٤٥)، منذ عشرين عاما (ص ٥٧)، ومرة واحـدة يذكر زمن الفعل: العشر دقائق التي مارس فيها البطل الجنس مع فتاة ما (ص ٤٩)، لا نعرف عنها إلا خفة سـلوكها. ولا نعرف إلا سن شخصية واحدة: أبو منى الذي نعـرف أنـه اغتيل في السجن، وهو في الخمسين من عمره. وعندما تأتي الإشارة إلى ساعة البطل وساعة المحطة، لا نعرف ما هـي بالدقة، فالساعة هنا لا تمثل هذا القلق المفزع الذي يتخذه في السيدة والوي: وهذا كما سنرى سمة للمجتمعات الصـناعية لا تتحدد بهذه الصرامة في العالم الثالث.

تتسم الإشارات الكثيرة مع ذلك للزمن بصفة العموميـة: "منذ أعوام بعيدة (ص ٥٩)، أو "بعد الغداء" و "كان ذلك في الشتاء" (ص ٥١).

لكن هناك دقة أخرى، تتعارض مع هذه العمومية، وهي الإشارة الزمنية المرتبطة بالأفعال اليومية (التي تدخل فيهـا عشر دقائق الجنس، إذ تحرم من أي نوع من أنواع الـدفء أو الحميمية، أو حتى المتعة اللحظية) زمن إشعال سـيجارة أو تدخينها، زمن شراء الجرائد واللبن، زمن الذهاب والإياب

الذي يعطي القارئ وهم التطابق مع الواقع اليومي وفي هـذا التعارض بين عمومية الزمن الأساسي ودقه الأفعال العاديـة نرى علامة من علامات الرتابة والملل وأن "كل شـيء قـد انتهى" أي من الدلالات الأساسية للرواية. لكـن هـل تبقـى الرواية مغلقة في هذه الحدود؟

نجد هنا مفهومين للزمن يوضحان رؤية الروائي:

١- وجود إشارات للزمن الخارجي، التاريخي، والاسـتلاب الذي عرفه الإنسان المصري بين حرب الـيمن (غيـر المعبأ لها جماهيريا) ودخول القيم الاستهلاكية في ظـل الهيمنـة "الاشـتراكية" أي هـذه الممارسـة السـلبية (المزيفة؟) "للاشتراكية العربية".

٢- وجـود إشـارات الرجـوع إلـى الطفولـة مـع ما تضفيه على النفس من حنين زمن انقرض وقسـوة كانت موجودة منذ هذا الزمن. فـذكر لعـب الطفولـة وصورة أماكن هجرت في نفس هذه الصالة منذ أعوام بعيدة"، تعطينا فهما أشمل لنفسية البطل ولدلالة الرواية في آن.

في العاشق تتزاحم إشارات الزمن فتعرف بالأرقام سن البطلة في كل طور من حياتها فيما يمكن أن نسميه بـالنمو الخطي لزمن الحكاية في القصة: خمس عشرة سنة ونصف، ثماني عشر سنة، بعد ذلك بخمسين سنة إلخ، مما يؤكد هيكل سيرة البطلة، التي تعرف أنها ليست فقط الراوية، بل أيضـا الكاتبة نفسها التي عاشت بالفعل الأحداث الأساسية المروية. تأتي أيضا تواريخ الأحداث المهمة في حياة البطلة أو حيـاة فرنسا: ١٩٤٢ والحرب العالمية الثانية، ١٩٤٣ مـوت الأخ الأصغر، ١٩٣١ الثانوية العامة للبطلة.

ورغم هذه الإشارات المرجعية الواقعية، فالزمن يوظف في شكل مجازي تقوم عليه جماليات الرواية – كما سنرى – ويكشف عن رؤية الكاتبة وإدراكها الحـاد القلـق، للـزمن، فهناك تعارضات أساسية تنسجها الكاتبة في رؤيـة مركبـة لجدلية الزمن ومن بين هذه التناقضات تعارضان أساسـيان: بين اللحظة الحاسمة واستمرارية الحيـاة، بـين الشـيخوخة والشباب. في هذا الإطار تلعب الكتابة الروائية على نغمـات التكرار، التوقيت الدقيق، الملاحظات حـول الـزمن، ربـط الزمان بالمكان، فعل الزمن في الشخصيات فـتعكس وعيـا

شديدا بجدلية الديمومة واللحظة، الحياة والمـوت، السـعادة والقسوة.

فهناك محور لزمن الحكاية، أي الزمن الخطـي لحيـاة البطلة: طفولتها، مراهقتها، سن النضوج، الشيخوخة، وتلعب الذاكرة دورا أساسيا في تشظي هذا الزمن ونسج اللحظـات الحاسمة في استمرارية الحياة. ونجد فـي الـزمن الخطـي للسيرة أزمنة تقطعه في إيقاع لاهث، عنيف: عشر سـنوات من إصرار الأم على مشاريع دراسة للابن، ثلاثة وأربعة أيام لكل مشروع، زمن مرض الأب وموته – وشـراء الأرض/ اللعنة، إجازات المستوطنة أي ستة شهور كل ثلاث سنوات، ستة شهور من الحياة في المدينة التي يعتبرهـا المسـتوطن الأوربي الحياة الحقيقية، في مقابـل مـوت الـزمن الممـل للمستوطنة – وتسخر الرواية من الجنـون/ الكبـت للنسـاء الفرنسيات المقيمات في "صادق"، موت الأخ بعد ثلاثة أيـام من نزله شعبية، سنوات جنون الأم التي عاشتها عبر طفولتها كلها:

كان ذلك طويلا واسـتمر ذلك سبع سنوات وقد بدأ ونحن

Ca a ete long. Ca a dure sept ans. Ca a commence nous avions

في سن العاشرة ثم أصبحنا في الثانية عشرة، ثم الثالثة عشـرة ثم أربع عشرة ثم خمس عشرة ثم في السن السادسـة عشـرة فالسابعة عشرة لقد استمر هـذا كل هذا العمر سبع سنوات ص ٤٦، ٤٧

dix ans. Et puis nous avons eu douze ans. Et puis treize ans. Et puis quatorze ans, quinze ans, dix – sept ans.

Ca a dure tout cet age, sept ans. P. ٧٠

ثم هذا التلخيص الأخير للحياة الذي تبـدأ بـه الفقـرة الأخيرة للرواية: -

وبعد سنوات من الحرب، بعد عمليات الزواج، والأولاد، والطلاق، والكتب، جـاء مـع زوجته إلى بـاريس، ص ٩٤، (٤)

Des annees après la guerre, après les marriages, les enfants, les` divorces, il etaif venu a paris avec sa femme, p. ١٤١

وتقطع اللحظات الحاسمة التي تكـون محـور الحـدث الأساسي هذه الاستمرارية اللاهثة للحياة: العلاقـة بالعاشـق وتعبر عن جدل اللحظة/ الاستمرارية والشيخوخة – الشباب.

شيء حدث عندما كان سنها ثماني عشرة سنة وتخلـط منـذ البداية الشيخوخة بالشباب:

وبسرعة كبيرة في حياتي فات الآوان وفي الثامنة عشرة كان الأوان قد فات تماما وبين الثامنــة عشــرة والخامســة والعشرين اتجه وجهـي فـي اتجاه غير متوقع. في الثامنـة عشرة شخت، ص ٥

Tres vite dans ma vie il a ete trop trad. A dix – huit ans il etait deja trop trad. Entre dix – huit ans et vingt – cinq ans mon visage est parti dans une direction imprevue. A dix – huit ans j'ai vieilli. Pp. ١ – ١٠.

ثم يأتي الحدث: عبور النهر، يوم عبـور النهـر، "يـوم الليموزين" الأسود، أي اليوم الذي تعرفت فيه على العاشـق. والعبور له معنى حرفي، إذ كانت تعبر النهر لتـذهب إلـى المدرسة ومعنى مجازي إذ تمثل في هذه اللحظة الانتقال من المراهقة إلى النضوج، لحظة انكسار الحياة بين مـا قبلهـا وما بعدها، لحظة درامية تتكرر في الرواية بتسميات مختلفة بادئه بالإشارة الزمانية: "هذا اليوم يوم الليموزين" إلخ.

تتكرر أيضا لحظة شراء الأرض كما تتكـرر علامـات جنون الأم مدرجة في القص إيقاعا سريعا متعارضـا مـع الزمن الممل، الرتيب لزمكانية المستوطنة:

إن حبوط الهمة هذا دون العيش، كانت أمي تختاره كـل يوم وأحيانا كان يستمر وأحيانا كان يختفي مع الليل، ص ١٣ – ١٤

Ce grand decouragement a vivre, ma mere le traversait chaque jour. Parfois il durait, parfois il disparaissait avec la nuit, p. ٢٢.

كان ذلك كل يـوم. هـذا كنت متأكدة منه لابد أن ذلـك كان مباغتا فظا وفـي لحظـة معينة من كل يوم كـان هـذا اليأس يظهر ص ١٤.

C'etait chaque jour. De cela je suis sure. Ca devait etre brutal. A un moment donne de chaque jour ce desespoir se montrait, p. ٢٣.

هذا التكرار اليومي لإحباط الأم (جنونها؟) يكرس صورة الشخصية ويؤكد شاعرية النص حيث تلعـب الدلالـة مـع سرديته. ويقوم بتكثيف هذه الشـاعرية مجـاز التعـارض (Oxymore): "وقد أسعفني الحظ بأن كانت لـي أم يائسـة يأسا نقيا جدا، (ص١٤). ويتعارض انفعال الأم مع لا مبالاة

سكان "الهند الصينية" الـذين بـاعوا لهـا الأرض/ اللعنـة، فيتعارض زمنها اليائس ببرودهم المحكم:

وأنا لا أعرف بعد كيـف تمكنت أمي من دفع ديونها إلى الدائنين. وفي أحد الأيـام لـم يعودوا يأتون. إنني أراهم. إنهم جالسون في الصالون الصغير في ساديك، وهم يظلون جالسين هناك دون أن يتلفظـوا بكلمـة شهورا، وسنوات.

وتسمع أمي وهي تشتمهم وتبكي، إنها في غرفتها، وهي لا تريد أن تخرج، وتصرخ بأن تترك وشـأنها، إنهـم صـمم هادئون، باسمون، ويبقون، ثـم في أحد الأيام لم يبق منهم أحد، ص ٢٥

Jen e sais pas encore comment elle a reussi a payer ses dettes aux chettys. Un jour ils ne sont plus venus. Je les vois. Ils sont assis dans le petit salon de sadec, habilles de pagnes blances, restent la sans un mot, des mois, des annees. On entend ma mere qui pleure et qui les insutle, elle est dans sa chamber, elle ne veut pas en sortir, elle crie qu'on la laisse, ils sont sourds, calmes, souriants, ils restent. Et puis un jour il n'y en a plus.

وتتخلى هنا الإشارة الزمانية عن معناها الواقعي لتتماثل مع المصير المأسوي للأسرة، وتظهر من خـلال اللامبـالاة أمام الانفعال، علاقة الأنا بالآخر ودمـار العمـر "شـهورا وسنوات" تتلو بعضها البعض الآخر. ويسكن هذا الآخر فـي بلد آخر ويميزه الزمن المختلف والمكان الآخر.

... لا توجد فصول فـي ذلك البلاد، نحن في فصل وحيد، حار، رتيب، نحن في المنطقـة الطويلة، الحارة مـن الأرض، لا ربيع، لا تجدد، ص ٦

Pas de saison dans ce pays la nous sommes dens une saison unique, chavde, monotone nous sommes dans la longve zone chaude de la terre, pas de printemps pas de renovveau p ١١

وتستكمل الغربة في هذه الصور لزمن آخر، ثابت، رتيب التي تتعارض بشدة، حادة، مع صور جنون الأم، وتختـرق أيضا هذه الرتابة، وتتعارض مع يأس الأم وهذيانها سـاعات السعادة والاستمتاع التي تعيشها البطلة مـع العاشـق، فـي حجرته، ويتلاحم مرة أخرى الزمان بالمكان.

إن الساعات التي أقضيها في عش العزوبية في شـولين

Les heures que je passé dans la garconniere de cholen

كانت تظهر هذا المكـان فـي ضوء ندي، جديد، ص ٦٢

font apparitre ce lieu – la dans une lumiere fraiche, nouvelle, p. ٩٣

لكن سرعان ما تتحول هذه السعادة المؤقتة العابرة، إلـى تعاسة في مكان عنف وموت:

إنه مكان يصعب التـنفس فيه إنه يلاصق الموت، مكـان عنف، وألم، ويـأس، وعـار وذلك هو مكان شـولين فـي الجانب الآخر من النهـر بعـد اجتياز النهر، ص ٦٢

C'est un lieu irrespirable, il cotoie la mort, um lieu de violence, de douleur, de desespoir, de deshonneur. Et tel est le lieu de cholen. De l'autre cote du fleuve. Une fois le fleuve traverse, p. ٩٣.

وتتجمع هنا الرموز، وعبر المكان يتجلى الزمان، مكـان العار والعنف، وزمان عبور النهر وفقـدان البكـارة مكـان الضيق في الزمن الآخر، مكـان التجـاوز تجـاوز المتعـة والضياع، فهذا الحب الذي ولد ميتا محاطا بكل شروط عـدم الإمكان، يخترقه يأس الأم، رفضها للمتعة الجنسية، وربمـا جهلها بها، وهي ضحية أصلها الاجتماعي وتعاستها النهائية.

وتصف الرواية لحظة فقدان البكـارة بـين الألـم والمتعـة وصورة الأم المفاجئة:

وقام بذلك وهو يبكي. في البدء كان الألـم. ثـم تمـت السيطرة على هذا الألم بدوره، وتغيرت هي، منتزعـة علـى مهل، محمولـة نحـو المتعـة معانقة لها. البحر، بدون شكل، ببسـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـاطه لا يضاهى.. صورة المرأة ذات الجوارب المرتوقة قد اجتازت الغرفة.. الأم لم تعرف المتعة، ص ٣٣.

Et pleurant il le fait. D'abord il y a la doulreur. Et puis après cette douleur est prise a son tour, elle est change, lentement arrachee, emportee vers la jouissance, embrassee a elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable. P. ٥٠

L'image de la femme aux bas reprises a traverse la chamber.. p. ٥٠

La mere n'a pas connu la jouissance, p.٥٠

ولنلاحظ هنا أن "مارجريت دوراس لا تلجأ – في الغالب – إلى ماضي القص، بل تلتزم بالمضارع الذي يؤكد وجـود

الماضي في الحاضر، وجود التجربة بأكملها في كل لحظـة من الحياة، كما لو كانت التجربة تعايش من جديد مـع كـل استعادة لها: "الساعات التي أقضيها فـي مسـكن العـازب بشولين"، ص ٩٣. "خمسة عشر سنة ونصف يكون عبـور النهر" (ص ٣٦) يكون هذا إذن خلال عبـور سـاعد نهـر الميكونج العبارة التي تقع بين فينهلويخ وصادق" (ص ١٧)، إلخ. وعندما تلجأ إلى الماضي فيكون في الغالـب ماضـي الاستمرارية الذي يعبر هو أيضـا عـن اسـتعادة الحـدث وديمومته:" كنت أخاف من نفسي، أخاف من الله" فـي ١٣، "لم يكن يتحدث عن هذا الألم لم يقل عنـه شـيئا أبـدا" ص ١٣٤، وتلجأ أخيرا إلى فعل المستقبل لتحديـد حتميـة خـط الحياة: "سأكون أول من ترك البيت" ص ٣١.

وعند "فرجينيا وولف"، رغم تفضيلها لماضـي القـص، حتى في سرد ما يدور بين الساعة ونصف الساعة، فنجـدها أيضا تلجأ إلى المضارع للتعبير عن بعض اللحظات الحاسمة للحياة، بعض المشاهد التي ترتسم في الذاكرة لتحديد ملامـح شخصية موجودة دائما: "ها هي هنا ترفو فسـتانها، ترفـو

فستانها كالمعتاد، تلهو وتعبث، تذهب إلى الحفلات، تهـرع إلى مجلس العموم وتعود وما إلى ذلك" ص ٤٣.

أما صنع الله إبراهيم فيفضل الأفعال التـي تعبـر عـن الآتي: "دخلت وأكلت ثم دخنت ونمت (ص ٤٤٣) والماضي الذي يعبر عن التكرار: "هذا ما كان يحدث دائما (ص ٣٣)، "وكان يردد في صوت خافت" (ص ٢٨). كما فـي أسـلوب الرواية الجديدة الفرنسية يعبر هنا الآني عن رفض الانفعـال وغياب الربط بين الفعل وعلله للتركيز على آلية الفعل بينما تلعب الذاكرة عند "فرجينيا وولـف" و "مارجريـت دوراس" دورا أساسيا في إقامة علاقة حتمية بين الماضي والحاضـر وحتى عندما يلجأ صنع الله إبراهيم إلى مستقبل الفعل فيعبـر من خلال الحتمية الظاهرة عن الإدراك الحاد لمال الأشـياء ورتابتها: "وكان هو يعرف ما سيحدث" (ص ٢٨).

سوف نرى في فصل التقييم وجماليات الروايـة أهميـة المجاز المتكرر في الرواية الحديثة ونكتفي هنا بالإشارة إلى تكرار مؤشرات الزمن في الثلاث روايات: من أهمية اللعب بزمن الأفعال، إلى العلامات الاسمية للـزمن، إلـى تعيـين الشخصيات لفعل الزمن فـي حياتهـا أو لمـدلول الـزمن

أو رؤيتها له. وهذه المؤشرات من أهم مواضـع الاسـترداد التي تؤكد هوية الروايات الثلاثة كروايـات أخـذت الـزمن موضوعا لها(٥).

"كانت تشعر دائما بأن من الخطر جدا جدا العيش حتـى ليوم واحد" السيدة دالوي (ص ١٤) "وبسـرعة كبيـرة فـي حياتي فات الأوان وفي الثامنة عشرة كان الأوان قـد فـات تماما" العاشق (ص٥).

"وليس صدفة أن الكلمات التي يستخدمها قد تغير مدلولها منذ زمن، وبعضها كاد يصبح بلا مدلول على الإطلاق، "تلك الرائحة) (ص ٤٣).

٢- ب المكان والفضاء الروائي

يربط المكان في الروايـات الثلاثـة بـين الشخصـيات والزمان، كما يلعب دورا في ترتيب الفضاء الروائي ويجسد رؤية الكاتب للزمن. لكن تختلف لعبة المكان وكيفية ارتباطه بالشخصيات وبالزمان: فنجدها مهمة فـي السـيدة دالـوي، أساسية في العاشق، شبه غائبة وهيكلية في تلك الرائحة.

لأسماء الأماكن ثلاث وظائف في السيدة دالوي

١- تقديم صورة توبوغرافية للمدن والقرى وخاصة مدينة لندن بأسمائها المشهورة: "سان جيمز بارك" "ريجنت بارك" أكسفرد ستريت إلخ.

٢- رسم خريطة طبقية تفرق بين الريف والمدينة، بين إنجلترا والهند، بين لندن وميلانو، بين العامة في الشوارع والأوجه المختلفة للسلطة، الملك والملكة، الوزير، الطبيب النفسي، إلخ.

٣- وتدخل هذه الأسماء أخيرا في جدل عميق مع الشخصيات إذ أن المكان يقدم دائما من وجهة نظر (وزاوية نظر) الشخصية فيعبر عن – أو يجسد – حالتها فيجمع في وحدته بين الشخصيات المختلفة، يبني أو يدمر حسب الحالة، وهذه من العلامات المهمة لجماليات الرواية.

فحول ساعة "بج بن" التي تحتل مركز الفضاء الروائي – الأربعة والعشرون ساعة لزمن القصة – تقع لندن كمركز أساسي لمواقع أخرى – جغرافية لكن أيضا جمالية ودلالية – في جدل مع هذا المكان تنعقد علاقات زمانية مختلفة بين

الزمن الداخلي لكل شخصية، بمدها أو تقليصها للحظات بين الزمن الواحد ويشترك المكان في درامية اللحظة – الوجـود أو العدم – الانتحار.

فتبدأ الرواية بوصف لندن كما تراها "كلاريسا دالـوي" وتكتشف الأماكن عبر تجولها فيها حسـب نظـام نظرتهـا وواجباتها المنزلية – شراء الزهور – بينما تضـفي عليهـا حالتها النفسية وحالة الشخصيات الأخـرى المتجولـة فـي الشارع الفـرح أو الحـزن، الحمـاس أو اليـأس، الأمـل أو التعاسة التامة. فتؤكد أسماء الأماكن التي تعبرها "السـيدة دالوي" انتماءها لمدينة أصبحت تحبها كما كانت في شـبابها تحب قريتها وحتى أكثر: "إني أحب المشي في لندن نعم، إنه أفضل من المشي في الريـف" (ص ١١)، ونجـد إذن منـذ البداية تشابها مجازيا بين بداية النهار – الرحلـة الصـباحية السعيدة عبر لندن – وبداية المراهقة في بورطن."

ونجد نفس الانبهار بلندن في الصباح عند "بيتر والـش" العائد توا من الهند حيث قضى خمس سنوات (من ١٩١٨ – حتى ١٩٢٣)، لكن هنا بشيء من المفارقة والسخرية في قول الراوي، إذ يعبر بيتر والش "عن روعة الحضارة الإنجليزية

بينما نعرف أنه طرد من جامعة أكسفورد لأفكاره الاشتراكية ورفضه لهذه الحضارة يقول "بيتر" كـان الصـباح رائعـا أيضا.. لندن هي إنجاز رائع بطريقتها الخاصة، علـى كـل حال، لندن، هذا الفصل من السـنة، الحضـارة" (ص ٥٦) ويكرر هذا الانبهار: "لم يكن قد رأى لندن بهذه الدرجة مـن الفتنة أبـدا – نعومـة المسـافات، الازدهـار، الخضـرة، الحضارة، كل هذا دار في خلده وهو يتمشى على العشـب، ويختلط في وعيه الانبهار بالسخرية(٦).

سوف تتلاشى تدريجيا هذه الفرحة الصباحية مع دقـات ساعة "بج بن" وتتقدم الرواية نحو نهايتها التي تتماثـل مـع نهاية اليوم، لكن منذ البداية تدخل الروائية بمهارة عناصـر القلق والمفارقة في هذا الزمن السعيد.

هناك أولا شخصيات تعيسة لا ترى لندن بنفس النظـرة المبتهجة، مثل، "ريزيا" الإيطالية، زوجة "سيبتيموس" وهـو هذه الشخصية العصابية التي سوف تنتحر في آخر اليوم وقد رأينا كيف أن هاتين الشخصيتين تمثلان زمكانية متعارضـة مع زمكانية لندن وهي زمكانية سنوات الحرب في إيطاليا مع الرؤية لخاصة "لريزيا" التي تقـارن بـين هـدوء المنـازل

البيضاء في ميلانو ورعبها في المدينة الكبيـرة الصـناعية المصبوغة باكتئاب زوجها. فتنظر إلى "لندن" التـي تخـتلط "بميلانو"، ثم تتلاشى المدينتان في مدينة ليلية كابوسية، تلغي سعادة الصباحية المذكورة سابقا.

" وذلك أنه ينبغـي لـك رؤية حدائق ميلانو وقالت ذلك جهارا لكن لمن؟ ليس هناك من أحد. تلاشت كلماتهـا. هكـذا يتلاشـى الشـهاب وشـراره يستسلم لليل بعد أن يشق طريقه فيه، ويهبط الظلام دافقا فـوق البيـوت والأبـراج، تتطـرى منحدرات التلال الكالحة وتهوى لكن مع أن البيوت اختفـت إلا أن الليل مليء بها، إنهـا وقـد عريت من اللون وخلـت مـن النوافذ توجد على نحـو أكثـر خطلا، وتشي بما يخيب وضح النهار في نقله – الاضـطراب

For you should see the Milan gardens, sha said aloud but to whom?

There was nobody. Her words faded. So a rocket fads. Its aparks, having grazed their way into the night, surrender to it, dark descends, pours over the outlines of houses and towers, bleak hillsides soften and fall in. but though they are gone, the night is full of them; robbed of colour, blank of windows, they exist more ponderously, give out what the frank daylight fails to transmit – the trouble and suspense of things

وتوتر الأمور وقـد تراكمـت هناك في الظلام؛ تكور بعضها علـى بعـض فـي الظـلام، محرومة من الانفـراج الـذي يأتي به الفجر حين يظهر كـل شيء للعيان علـى الفـور، إذ يصبغ الفجر الحيطان بيضـاء ورمادية، ويحدد كل زجاجة في النوافذ، ويرفع الضـباب عـن الحقول، ويظهر الأبقار البنية – الحمر وهي ترعى أمنة؛ كـل شيء موجود ثانية. وصـاحت ريزيا: أنا وحيدة! وهي عنـد النافورة في منتزه ريجنت ص ٢٨ – ٢٧

conglomerated there in the darkness; huddled together in the darkness; reft on the relief which the walls white and grey, spotting each window pand, lifting the mist from the fields, showing the red – brown cows peacefully grazing, all is once more decked out to the eye; exists again. I am alone; I am alone! She cried, by the fountain in Regent's pp. ٣٤ – ٣٥.

منتزه زيجنت في قلب لندن ملتقى لشخصيات أساسـية ولغيرها ممن لا دور لها في نمو الأحداث الروائيـة. فتمـر بجوار "ريزيا" وزوجها اليائس "مايزى جونسون" التي تركت الريف لتأتي إلى لندن مقاومة أبويها وفارضة رغبتها عليهما

فتنزعج وتشعر بالرعب والغربة الشـديدين عنـدما تـرى الزوجين وتنظر إلى مايزي جونسون" السيدة دمبشـر التـي تقارن بين شيخوختها وخراب حياتها وبين مراهقـة الشـابة الناضرة وتتمنى لو أنها قتلتها ويبدو إذن المنتـزه كملتقـى واسع لذوات وحيدة معزولة تلتقي لحظة لتذهب إلى مصيرها فرادى، بلا سند على الإطلاق.

وبداخل "كلاريسا دالوي" نفسها حزن دفين، فعندما تعود إلى منزلها وتلتقي بالأصوات المعهودة والمكـان الأليـف: "وكراهبة تترك الدنيا، أو كطفل يستكشف برجا، صعدت إلى الطابق العلوي، توقفت عند النافذة، جاءت إلى الحمام. هناك الليتوليوم الأخضر وحنفية تقطر. هناك فـراغ يحـف بلـب الحياة". (ص٣٤).

ونفس الفراغ يهبط على "بيتر والش" بعد فشل لقائه مع كلاريسا" وكما تمر سحابة على وجه الشمس يرين الصـمت على لندن، ويرين على العقل. الجهد يتوقف. الـزمن يـرف على الصاري. هنالك نتوقف، هنالك نقوم واقفـين. وهيكـل العرف والعادة هو وحده الـذي يـدعم بصـلابته الجسـد الإنساني. وقال بيتر والش لنفسه حيث لا شيء هناك، وشعر

بخوائه، بفراغه المطبق في الباطن. وقـال فـي خـاطره: "كلاريسا رفضتني وقف هناك يفكر، كلاريسا رفضتني" (ص ٥١).

يمر أيضا بشوارع لنـدن أنـاس غيـر الشخصـيات الروائية، لا وظيفة لهم في القص إلا تعيين المدينة كسـاحة اجتماعية يملؤها المارة العاديون من ناحية، رموز السـلطة من ناحية أخرى فحول "باكنجهام بـالس" يتجمـع النـاس، جمهور من الفقراء، يحلقون في تمثال الملكة "فيكتوريا" وفي القصر الملكي برايته الخفاقة في الهواء، في أنظـار الملـك والملكة(٧) واستطاعت الروائية في تلخيص حاد ودقيق، أن تدخل في الرواية مشاهد مستقلة ومـع ذلـك متفاعلـة مـع تداعيات الشخصيات الخاصة ومشكلة لتيار الوعي الذي يعبر القصة، مشاهد تمثل المقارنة بين فقر الفقراء وقوة الأغنياء، عبر إعجاب الجمهور واستلابه العميق لرموز السلطة:

" وأتاحوا للإشاعات التي تتراكم طيلـة الوقـت فـي عروقهم وأن توتر الأعصاب التي في أعجازهم عند التفكير بأن الأسرة المالكة تنظر إليهم، الملكـة تنحنـي، والأميـر

يحيي، عند التفكير بالحياة البهيجة التي أنعمت بها السـماء على الملوك".. ص ٢٢ – ٢٤.

كان الجمهور في انتظار رموز السلطة بعـد أن هـيج أعصابه "انفجار عنيف" (ص ١٩) حدث منذ دقائق. انفجـار شاهدته "كلاريسا دالوي" من محل الزهور، فـرأت السـيارة الملغمة "بمحاذاة الرصيف" لكن السيارة انطلقت بسـرعة – ويتابع القارئ حركتها نحو "بيكاديلي" – وقـد سـحبت يـد رجالية ستارة البوابة، من داخل السيارة – ولا يعرف أحـد اللغز،ولا السيدة دالوي ولا القارئ، ولا الراوي نفسه: "وجه أمير ويلز، وجه الملكة، وجه رئيس الوزراء؟ وجه من هو؟ ما من أحد عرف"، ص ١٩، إلا أن الجميع شـعر بقبضـة السلطة.

على أن الإشاعات نزلت للتداول فـورا مـن منتصـف شارع بوند شارع أكسفورد من جهة وإلى مخـزن أتكينسـون للعطور من جهة أخرى، وهي تمر على نحو غير مرئي، غير

Yet rumours were at once in circulation from the middle of Bond street to Oxford street on one side, to Atkinson's scent shop on the other, passing in.

Visibly, inaudibly, like a cloud, swift veil –

like upon hills, falling indeed with something of a cloud's sud-qen sobriety and stillness upon faces which a second before had been utterly disorderly. But now mystery had brushed them with her wing; they had heard the voice of authority; the spirit of religion was abroad with her eyes bandaged tight and her lips gaping wide. But nobody knew whose face had been seen. Was it the prince of wales's, the queen's, the prime minister's whose face was it? Nobody knew, pp. ١٩ – ٢٠.

مسموع، كسحابة سريعة، أشبه بالغلالة على الهضاب، ساقطة مع شيء من وقـار السـحاب ويكونه الباعتين، ساقطة فعـلا على وجوه كانت لثانية مضت متبلبلة كليا، لكن اللغز قد مسها بجناحه الآن، لقد سمعوا صوت السلطة، وروح الـدين أطلـت وعيناهـا معصـوبتان كـل التعصيب وشفتاها فاغرتان كل الفغر إنما ما من أحد عـرف وجه من هذا. أوجه أمير ويلز، وجه الملكـة، وجـه رئـيس الوزراء؟ وجه من هو؟ ما من أحد عرف، ص ١٩.

والدين أيضا وجه من أوجه السلطة. فبينما يخلق فضاء "باكنجهام بالس" مساحة السلطة الملكية ترمز "كاتدرائية سان بول" إلى السلطة الدينية. وهنا يؤكد الراوي علـى المفارقـة بين تعاسة المواطنين وعظمة الدولة – في رمز الكاتدرائيـة

أي الدين في صورته الدنيوية – في إدانة صارخة للحـرب العالمية الأولى والمسئولين عنها سياسيا وأيديولوجيا:

وإذا وقــف رجــل رث المظهر يستعصي على الوصف حاملا حقيبة جلدية على ســلم كاتدرائية سان بول، عندئذ تردد في وقفته، ذلك لأن في الداخل بلسما يشفى، وترحيبا عظيمـا، وقبورا عديدة عليهـا رايـات خفاقة ورموز انتصارات ليست على جيوش بل، قال في نفسه، على تلك الروحيـة المويـوءة الساعية لطلب الحقيقـة التـي تتركز في الوقت الحاضر بـلا موقــع، وأكثــر مــن هــذا، فالكاتدرائيــة تقــدم الرفقــة، وتدعوك إلى العضـوية فـي مجتمع ما؛ عظمـاء الرجـال ينتسبون لها؛ شهداء قد مـاتوا

Then, while a seedy – looking nondescript man carrying a leather bag stood on the steps of st, paul's cathedral, and hesitated, for within was what balm, how great a welcome, how many tombs with banners, over them, tokens of victories not over armies, but over, he thought, that plaguy spirit of truth seeking whichleaves me at present with – out a situation, and more than that, the cathedral offers company, he thought, invites you to membership of a society; great men belong to it; martyrs have died for it; p. ٤١.

من أجلها، ص ٣٢.

ونأتي أخيرا إلى العالم النفسي – السير "وليام برادشـو" – الذي يعالج سيبتيموس من الاكتئاب، ويفشل فـي توصـيفه للمرض، فتنتحر الشخصية العصابية. ولم يكن يسـتطيع أي علاج، إذ أنه مع رموز السلطة الأخرى مسئول عن "عظمة" بريطانيا الكبرى، عن الحرب، عن تعاسة الإنسانية – فهـو ينظر "للتناسب" – كما يقول الراوي – ويطبق معياره القاتل:

والتناســب، التناســب السماوي، آلهة السير وليم، إنما اكتسبه السير وليام وهو يجوب المستشـفيات، يصـيد سـمك السلمون، ينجب ولدا في شارع هارلي من الليدي برادشوه التي تصيد هي نفسها سمك السلمون وتلتقط صـورا فوتوغرافيـة لا تكاد تختلـف عـن إنتـاج الممتهنين، وبعبارة التناسب فإن السير وليام لم ينعم وحده فقـط بالرخاء، بل جعل إنكلترا تنعم

Proportion, divine proportion, sir william's god-dess, was acquired by sir William walking hospitals, catching salmon, begetting one son in harley street by lady Bradshaw, who caught salmon herself and took photograph scarcely to be distin-guishred from the work of proportion, sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics,

بالرخاء، بل جعل إنكلترا تنعم بالرخاء، فعزل من فيها من المأفونين، وحرم عليهم الإنجاب، وشك القنوط، وجعل من المستحيل على غير الصالحين أن يدعو إلى رائهم إلى أن يشاركوا، هم أيضا بحس تناسبه هذا تناسبه، إن كانوا رجالا، تناسب الليدي برادشو إن كانوا نساء..ص ٩٩.

forbade childbirth, penalized for the unfit to propagate their views until they, too, sharde his sense of proption – his, if they were men, lady Bradshow's if they were women, p. ١٥٠.

يحدد الفضاء الاجتماعي "للسير برادشو" ليس فقط مسكنه بشارع "هارلي"، لكن أيضا عربته، رمزا لرخائه بضخامتها، الفرو الرمادي والأغطية الدافئة التي تبطن داخلها.. "ذلك للحفاظ على دفء صاحبة السيادة الزوجة إبان انتظارها" (ص ٩٤). والزوجة تصاحبه في زياراته للزبائن الأثرياء على "مسافة ستين ميلا أو أكثر في الريف لعيادة الأغنياء، المبتلين، الذين يقدرون على دفع الأجور الباهظة جدا التي يتقاضها السير وليام"، ص ٩٤.

المكان هو إذن في السيدة دالوي هـذا الفضـاء النفسـي/ الاجتماعي للشخصيات، موقع الرغبة والانتمـاء أو الغربـة والنفور. انطلاقا من "وستمنستر" مسكن الـزوجين "دالـوي" تتسع الدوائر وتتشابك في تناقضاتها وحياتها العارمـة فـي جدل أليف وعميق بين المكان الجغرافي والجوهر الاجتماعي كما سنرى في جماليات الرواية.

هل تستطيع الروايتان الأخريان – تلك الرائحة والعاشق – أن تعطينا نفس العلاقة الحميمة بين المكان الجغرافي والدلالة النفسية/ الاجتماعية لزمن الشخصيات؟ ومـا هـي الأدوات المكانية التي توظفها لتشكيل هذه الدلالة؟ هـذا مـا سـوف نستخرجه من تحليل المكان في هاتين الروايتين.

لقد رصدنا في تلك الرائحة أماكن تتراوح بـين الخـارج والداخل من ناحية، بين الماضي والحاضر من ناحية أخرى وحللنا أسلوب السرد في هذه المواقع المختلفة. والداخل هـو في الغالب داخل البيت أو السجن أو القسم، أما الخارج فهـو في الحقيقة وسائل الانتقال من مكان مغلق إلى مكان مغلـق آخر فلا يظهر البطل في الخارج/ الطبيعة إلا فـي الفقـرة الأخيرة للرواية التي ترجع إلى ذكريات طفولة البطـل فـي

حي الظاهر وأسماء الأماكن كما قلنا قليلة وترسم مـع ذلـك توبوغرافية مدينة القاهرة: فهناك طريق يعتاده البطـل بـين مصر الجديدة حيث مسكنه حتى ميدان رمسيس ذهابا وإيابا، وفي آخر الرواية، هناك تكثيف لرحلة فـي وسـط المدينـة تعطينا ملامحها الأساسية، سينما كايرو، شـارع فـؤاد (٢٦ يوليه الآن)، شارع عماد الدين، إلخ.. حتى طريـق الفجالـة الذي يؤدي إلى بيت الأم في الظاهر. سوف نرى فيما بعـد دلالة هذا التكثيف في نظام الرواية.

يرتبط المكان منذ البداية بقيم تتكرر في سـير الروايـة: القذارة أو القبح، اللامبالاة أو العنف. اللاعنوان في البدايـة حيث لا سكن واضح للبطل عند خروجه من السـجن – ثـم حجرة تجدها له أخته، تبقى حتى النهاية "الحجرة"، حجرة بلا دفء، ولا ألفة فباستثناء القسم في البدايـة – الـذي يمتلـئ بعلامات القذارة، البق، الجدران الملطخـة دمـا، البطانيـة الممزقة إلخ..، يتسم الداخل بالحيـاد واللامبـالاة، فـالغرف تحتوي على ضرورات الحياة المادية: سرير، مائدة، كرسي، وعندما تبدو أشياء، تتسم بالقبح الممزوج بالفخامة المظهرية، فإنها تكشف عن الفراغ الداخلي للشخصية، وجـاء خطيـب

حسنية وقال إنه نظم مكتبه في الوزارة تنظيما رائعا. فهنـاك لوح من الزجاج السميك يغطيه. وعلى اليمين أجنـدة فخمـة جاءته من الخارج. وفي الوسط محبرة من العـاج لا يوجـد مثيل لها الآن. وإلى اليسار بعض الملفات العاجلـة. وفـوق رأسه علق لفظ الجلالة"، ص ٤٤.

أشياء فخمة وعبثية، تستمد منهـا الشخصـية المـذكورة أهميتها في الحياة، ويرصدها الراوي مفارقة ساخرة، فيظهر من خلالها الزيف الاجتماعي المتعارض مع خواء المشـاهد الحيادية، أما الخارج فيتسم منذ البداية بالعنف، يرتبط الشارع بالقسوة في مشهد الرجل الراقد على الرصيف: "وكان هناك رجل ملقى على الرصيف بجوار الحائط وقد غطته جرائـد ملوثة بالدماء وعلى الرصيف وسط الشارع تجمعـت عـدة سيدات بملاءات سوداء فجعلن يلوحن بأيديهن ناحية الرجـل وهن يولولن" ص ٢٨.

مشهد بلا علاقة – ظاهريا – بالحكاية المروية. ولكنه مع ذلك شديد الأهمية في تشكيل الدلالة القصصية. فنجد في هذه العلامة – إذا اتفقنا أن الشكل الروائي يقوم على تشابك مـن العلامات الدالة – معادلا استعاريا للغرض المستهدف: تمثيل

قسوة الخارج في مقابل عفن الداخل (القسـم) أو لامبالاتـه (المساكن المختلفة).

فكما ترمز الشخصيات المختلفة الثانوية التي تتجول فـي "ريجنت بارك" عن وحدة الإنسان وتعاسته الأساسية، تعتبـر بعض المشاهد التي ينظر إليها البطل هنـا رمـوزا للقسـوة وللعنف، قسوة الحياة بصفة عامة، قسوة تتعلق بالفترة الزمنية المقصودة في الرواية، ويشير إليها رجوع الجنود من حرب اليمن – أي بداية الستينيات – هذه الفترة التي تفـاقم فيهـا فقدان هوية الإنسان المصري مع فشل مفهوم ما للاشـتراكية ودخول صور الاستهلاك في الحياة بصفة خاصة.

الخارج إذن يراه البطل مكانا عدوانيا على جميع مستويات التشكيل السردي. نجد كثيرا من العلامات لهذه القسـوة فـي صور سريعة عبر أماكن مختلفة: الصيد على القارب الـذي يكاد يغرق والبطل عاجز عن تقديم أي مسـاعده لـه (ص ٥٦)، الطفلة التي تستنجد به في حمام السباحة، ولا يستطيع أن يساعدها، لأنه لا يجيد السباحة – ويجسد المشهد – أيضا – فقدان القدرة على تبادل الحنان، إذ تريد الطفلة أن يعتبرها ابنته أمام الآخرين فلا يجاوبها (ص ٣٢) – قفـز الأم مـن

شرفتها (ص ٥٩) إلخ.. وبصفة عامة، نجد الخـارج دائمـا مزدحما ومزعجا: في الشارع، في المترو، أمام السـينمات، والصوت العالي نبرة – علامة – دالة ومهمة في الروايـة. نجد البطل مثلا يقترب من "نهاد" في الأول لأن صوتها هادئ قبل أن يكتشف خوائها وتبعيتها للصور المعتادة (حب أمريكا إلخ..) فلا يقابل عدوانية الخارج ألفة في الداخل. وتتوالى في الرواية المناظر القبيحة أو المؤلمة في الخارج: نساء متعبات تسيح مساحيقها على وجهها (ص ٣٥)، أو فتاة تمر بجـوار المترو عرجاء (ص ٤٣)، وفتاة أخرى يراها من نافذته فـي المنزل المقابل عوراء (ص ٣٢).

ينبغي هنا أن نشير إلى أهمية نظرة البطل، فمثل ما انتشر في الرواية الجديدة الفرنسية من تقنيات – التي جعلتها تسمى أحيانا "بمدرسة النظرة"، (école du regard) نرى المشاهد توصف دائما كما يراها غالبا البطل، في إطار تحدده نظرته البعيدة، والمكان تجسده هذه المسـافة، فيـرى الشخصـيات المختلفة من وراء نافذة أو في واجهة محل أو من وراء باب مكتب في مؤسسة أو من وراء حـاجز المسـافة النفسـية، وتكرس هذه المشاهد بصفة عامة سمة القسوة: المرأة التـي

تبكي في مكتب من المجلة ويراها بعد مرور طويل عبر ممر فارغ ومكاتب بلا أحد، وقد يمتزج الألـم بمشـهد للجـنس المنحرف: "ومن النافذة رأيت فتاة في المنزل المقابل تحتضن فتاة أخرى وتقبلها في شفتيها. ودخلت فتاة عـوراء وبكـت" ص ٣٢".

وسوف نرى أهمية نظرة البطل كعلامة انفصال مع العالم. يتأمل البطل الناس والأشياء، قطعا من ملابس، أو أجزاء من أثاث منزلي، فلا يقترب منها ولا تتسم بأي دفء. فالأشـياء المرئية تتحول إلى علامات جامدة بوصفها كرمـوز تبنيهـا تقنيات التشيؤ في الرواية.

نلاحظ مع ذلك في الجزء الأخير للرواية تحولا في رواية المكان يستبدل بقيم القبح واللامبالاة سمات الحنين والحـزن الدفين. ويرتبط هذا الجزء بالرجوع إلى أماكن الطفولة: بيت ابنة العمة ثم وسط المدينة ثم شارع الفجالة الذي يقود إلـى الظاهر حيث مسكن الأم – يفاجئنا منذ البدايـة تحـول فـي أسلوب الوصف الذي يستمر قائما على الجمـل القصـيرة، وعلى اللمحات، لكن تملأ هذا الإيجاز قيم اللـون والـذاكرة المتخيلة: "وركبت إلى بيت ابنة عمتي. وقلت إنني سـأعرف

المنزل من نوافذه الزرقاء. وعرفت المنزل من أول الشارع عندما رأيت نوافذه الزرقاء. لكن عندما اقتربت منه اكتشفت أنها ليست زرقاء كما كنت أتخيل، (ص ٥٠).

ويمتد الوصف مؤكدا على تدهور المنزل: "كان الزجـاج عاديا بغير لون، إنما السماء هي التي كانت تعطيـه زرقتـه أحيانا. وكانت ألواحه مشروخة وواجهـة المنـزل صـفراء متسخة. وكان باب الحديقة مفتوحا ومـائلا علـى الحـائط، والحديقة نفسها مهجورة والبلاط الملون في ممراتها قد اقتلع في أكثر من مكان"، (ص٥٠)

وترجع فجأة دلالة النفور المضمر في عنوان الرواية "تلك الرائحة": "وسرت في الممر المؤدي إلى باب البيت. وكـان هناك برز كلب بجوار الحائط"، لينتهي الوصف على علامة جديدة لتدهور المكان: "وصعدت السلم الذي تآكلت درجاته"، (ص ٥٠). نستهل الجزء الأخير للرواية الذي يمتلـئ بقـيم الحنين إلى الماضي وأيام الطفولة، بهذا السؤال الملح الـذي ربما يسود دلالة الرواية بأجمعها:

"ألا زلت تذكر" (ص ٥٠)

ويتحول أسلوب وصف الزمكانية فيما بعد. يقول الراوي/ البطل في فقرة من هذه الفقرات التي بالخط المائل: "أجـل، لازلت. كان ذلك في الشتاء. بعـد الغـداء. وفـي الحجـرة البحرية جلس أبي مع عمتي خلف زجاج الفرانـدة يرقبـون القصر" (ص ٥٠).

أما البطل فيجري إلى حجرة ابنة عمته في حالـة انفعـال ظاهر يبدو من خلال أسلوب وصفها: منكفئـة علـى مكنـة الخياطة، بينما ينظر إليها: "وجلست أرقبها وهي تدير المكنة بساقها"، (ص ٥١).

ورغم أن المكان قد تغير ومضت السنوات وشاخت ابنـة العمة، إلا أن البطل يرصد الموقف كأنه مـازال حيـا فـي ذاكرته:

"وحولت بصري إلى النافذة وأنا أشعر بـأذني سـاخنتين، وكنت لا أزال أرى وجهها الأبيض الرقيق والحمرة الشاحبة على خدها وأنا أتطلع إلى النافذة المغلقة. الزجاج فقـط هـو الذي كان مغلقا، وخلاله تدفقت أشعة الشمس الباهتة، وتحت في الحديقة كانت أشعة الشمس تضيء فوهة البئر السـوداء، وبعد ساعة سيأتي الصـبية وأنـزل معهـم ونرفـع المـاء

بالمضخة، وسنسرق الزهور ونهز شجرة المانجو بلا فائدة"، (ص٥١).

ويمضي في وصف البيت معيدا له ألوانه التـي بهتـت، وشماخته القديمة، ورائحة ياسمين "أسوار الحدائق" في مقابل عفن روائح الحاضر. فنجد الأطفال تلعـب فـي "البـدروم والسراديب"، يهبطون درجات السلم "البيضـاء العريضـة"، يجرون فوق بلاط الممر "الملون". وفي مقابل زحام الشوارع وإزعاجها الذي طاردنا على مدى الصفحات السابقة، يفاجئنا هنا "الشارع العريض الهادئ بلا صوت" ويضيف الراوي – البطل: "وعندئذ أجمع الياسمين من أسـوار الحـدائق"، (ص ٥٠)

وفي هذا الوصف للمكان الـذي يخـتلط فيـه الماضـي بالحاضر في خفايا الذاكرة تتجمع الحنين في صـورة ألفـة مفاجئة تتجسد عبر حجرة ابنة العمة.

ونرى مشهدا قديما كأنه يحدث أمامنا: ابنة العمة جالسـة على "المكنة"، صديقتها التي تـدخل لتسـتعجلها للخـروج. ويتهمش هذا الحوار الصغير بين الفتاتين، بينما يقف النظـر

على دولاب مغلق "تعلـو مصـراعيه الخشـبتين مرآتـان بيضاوان كالعينين.

وتتدلى من منتصفه عند ثقب المفتاح مطرقة صغيرة مـن النحاس تحدث رنينا جميلا عند فتح الدولاب. وفـي داخـل الدولاب أدراج مغلقة رصت بها حاجيات ابنة عمتي. وكنت أشعر بالارتياح لأن الدولاب مغلق". (ص ٥٢)

صورة تجمع بـين دلالات الطمأنينـة: الـرنين الجميـل للمفتاح، الأدراج المغلقة، كأنها تخفي سرا، حميمية المكـان التي توحي به الأشياء "كحاجيات ابنة عمتي" وهذه الملحوظة المفاجأة، التعبير عن الراحة "لأن الدولاب مغلـق" فتخـتلط الدلالة بين الراحة هروبا من الرغبة المدفونة في الحاجيات، أم الراحة التي ترمز إليها الأشياء المطمئنة مثـل الـدولاب القديم، المنظم، قيم العمل في الحجرة، دأب ابنة العمة في أن تنتهي مما في يدها حياكة.

وينقلب المشهد فجأة حسب التقنية القصصية السـائدة فـي الرواية: من الماضي إلى الحاضر، من سرائر الذاكرة إلـى ضجيج الحياة المعاشة، من رقة الذكريات إلى عفن الرائحة.

فننتقل من غرفة ابنة العمة إلى المجاري الطافحة في الـبلاد (ص ٥٢).

ويتشكل بعد ذلك وصف المكان في إيقـاع متـوتر بـين فظاعة الحاضر وحلاوة الماضي: قصة "قريب عجوز لابنـة عمتي" تعذبه أسرة امرأة ابنه، متقطعة بمشهد العمة الجالسـة "على الكنبة بطرحتها البيضاء".. (ص ٥٢) في حوار صامت مع أخيها، لا نسمعه ولا يسمعه الرواي/ البطل نفسه: "وقال لها أبي شيئا فهزت رأسها بالرفض" (ص ٥٣)، بينما نسـمع تفاهة الحوار الأسري الدائر بين البطل/ الـراوي والأفـراد المختلفين في أسرته (ص ٥٣).

ويأتي هكذا الجزء الأخير للرواية الذي يبدأ بفجيعة مـوت الأب كي يرجع بنا إلى الطفولة ومشـاهد زمـن انقـرض ومازال قائما في الذاكرة كما يدل على ذلك مزج المضارع – "يضع أبي يده القوية على ركبتي العارية ليحمينـي عنـدما يستدير الترام في حدة" (ص ٥٨) بماضي الاستمرارية "كنـا نأتي بالترام، كنت أحب هذا الشارع الهادئ"، "كنـت أحـب صوت السنجة" إلخ (ص ٥٧، ٥٨).

ويشارك المكان في الإيقاع المتوتر للنهاية بـين التـراكم السريع لأسماء شوارع وأماكن وسط مدينة القاهرة – "شارع سليمان"، "شارع توفيق"، "التوفيقية"، "سينما كايرو"، "شـارع شريف"، شارع عدلي"... إلخ (ص ٥٦)، موحية في الذاكرة بأماكن قديمة للقاء يعرفها جيدا قارئ الستينيات، الأمـريكين أو "سينما مترو"، وأيضا "تذكرت سينمات شارع عماد الدين" (ص ٥٧) – وبين الهدوء الذي يسود المكان القديم، طريـق الذهاب إلى منزل الأم مع الأب في شارع الظـاهر. ويفهـم القارئ أن الأب والأم منفصلان. تمتلئ رحلة الـذهاب إلـى الأم بقيم مختلفة عن التي كانت مقتحمة للقص السابق (قـيم "تلك الرائحة" أي عفن المجاري الطافحـة، وبـول وبـراز الكلاب، إزعاج الأصوات وزحـام البشـر المضـافة إلـى الرائحة). فهنا تظهر الطبيعة بالأشجار المحيطة بالشـارع، وهدوء الشارع، وامتداد الرحلـة بـالترام علـى مراحلهـا المختلفة. هنا أيضا تظهر مشاعر البطل/ الراوي المرتبطـة بالمكان على عكس لامبالاته السابقة فـي أمـاكن محايـدة أو مليئة بأشياء مبتذلة، غالية وبلا ذوق. يقول البطل/ الراوي في آخر فقرة طويلة للرواية بالخط المائل:

"وكنا نأتي بالترام، ونأخذه من الميدان قبل أن يتحول إلى شارع الضاهر، وكنت أحب هذا الشـارع الهـادئ. لأنه كان مليئا بالأشجار التي تتعانق أغصانها فوقه، في المنتصف، فتحجب عنه الضوء، وكنـت أحـب صوت السنجة وهي تشق طريقهـا بصـلابة بـين فروع الأشجار" (ص ٥٧).

ويستمر النظر في رصد رحلة الترام في وصف مشـاعر الطفل الجالس بجوار أبيه، المشاهد والأصوات كلها تقتـرب في رقة وهدوء، بينما تظهر تفاصيلها:

الجامع بأقواسه "الحجرية الكبيرة" في الجدران التي تظهر "الأردية الحمراء والزرقاء للأولاد والبنات الذين يلعبون فـي الحديقة" (ص ٥٨). وتنعكس على المكان تـدرجات اللـون والضوء في النهار الذي يتحضر، بينما الطفل بأبيـه، باحثـا عن الدفء في البرد الذي يبدأ مع الأمسية الباكرة، وتحـدث الكتابة هذا الجدل العميق الأليف بين المكان والشخصية فـي استعادة كاملة للماضي وحنين ملح الأشياء قد انقرضت:

"وأتمنى لو كان الترام الذي نركبه هو ترام الخليج لنمضي بين جانبي الشارع المتقاربين ويمد أبي يـده فيكـاد يلمـس

جدران المنازل" (ص ٥٨). وعند ترك المكان والطفل لابـد بجانب أبيه تسود ظلمة مفاجئة المكان: "ثم ينحـرف التـرام فجأة إلى اليمين، ويختفي صف المنازل الذي كان يجري معنا على الشمال، وينبسط أمامنا فضاء واسع مظلم أخاف أن أقع فيه، فأتشبث بأبي" (ص ٥٩). وتظهر هذه الظلمة المفاجئـة من وراء الوصف الحرفي الدقيق للمكان المعنى الرمزي للهو الذي يتلو عالم الطفولة.

وتنتهي الرواية على مكان آخر من أماكن الحيـاة ومـن مواقع الراوي/ البطل: عمارة الأم، شـقتها، إطـار موتهـا. فيتحول الهدوء إلى الفجيعة، ومرة أخرى يختلط المكان بنقطة مأساة لاستكمال سلسلة المآسي التي تقطـع حياديـة السـرد ولا مبالاة الشخصيات:

" ومشيت مع الترام حتى الكنيسة، ودخلت الشارع المجاور لها وكان مزدحما مليئا بالضجيج. وانتهى الشارع. وانحرفت إلى اليمين. كان البيت الذي أذكره عاليا جدا، لـه بلكونـات خشبية عريضة ألقت أمي بنفسها مـن إحـداها ذات مـرة، فسقطت في البلكونة التالية" (ص ٥٩).

وتجتهد الذاكرة في ربط ما انفصل: "وطفت بعينـي بـين البيوت. كانت كلها واطئة. لكن واحدا منها فقط كانـت لـه بلكونة خشبية. وقلت لابد أن يكون هـو" (ص ٥٩). ومـرة أخرى يفرض المكان غربته، يوسع المسـافة بـدلا مـن أن يقربها، ويمحو الطمأنينة المستوحاة مـن شـارع الظـاهر بأشجاره وهدوئه. البيت ذو طوابق، يتذكره الراوي/ البطـل رغم سهوه عن المقاييس الدقيقة: "كانت البلكونات صـغيرة، والمدخل ضيقا. والمدخل الذي أذكره عـريض. واجتـزت المدخل وصعدت السلم في بطء. وانتهيت من السلم بأسـرع مما توقعت" (ص ٥٩). في الماضي كان يترك أبـاه جالسـا على دكة البواب بينما يصعد هو "السلم الطويل مارا بـأبواب تتصاعد منها رائحة الزيت المقلي"، (ص ٥٨). أما الآن تبدو رحلة الصعود سريعة وكأن لا أحد موجـود وراء الأبـواب المغلقة. وفي القمة التي كانت بها "حجرة صـغيرة" تنتظـره مأساة صامتة: "كانت هناك ثلاث سيدات متشحات بالسـواد تربعن على سرير الركن"، (ص ٥٩).

وتدخل قصة موت الأم في إطار سرد الحياة اليومية التـي يسودها اللامبالاة والكلام المبتذل مع شـيء مـن العتـاب

الخافت" وقالت خالتي: لسه كنا بنقول يمكـن نقـابلهم فـي الأتوبيس من غير ما نعرفهم"، (ص ٦٠).

ويتحول الانتباه إلى مسلسل المذياع، (ونحن فـي زمـن ما قبل انتشار مسلسل التلفاز!) للاستماع إلى ميلودراما مـا: "وبدأت الحلقة بصبي يسأل في صوت باك كيـف يسـتطيع الحياة بعد أن علم أن أباه هو القاتـل"، (ص ٦٠) وبعـد أن عرف الراوي/ البطل أن أمه قد ماتت وهي بكامل وعيهـا، تقرأ الجرائد وتتناقش في كل شيء يتركهن لحالهن وتستكمل الدائرة الزمكانية وهي أيضا آخر جملة في الرواية: "وتطلعت في ساعتي. كان موعدي مع العسكري يقترب. وقمت واقفا. وقلت: يجب أن أذهب الآن. وودعـتهن، ونزلـت السـلم. وغادرت البيت. واخترقت الشوارع الجانبية حتـى ميـدان رمسيس، ثم اتجهت إلى محطة المتـرو"، (ص ٦٠). وهنـا تنتهي الرواية.

وإذا انتقلنا إلى العاشق نجد أن للمكان هنا وضعا أساسـيا، فكما رأينا في دراسة "زمكانية" رواية العاشق، تخـتلط هنـا المكانة الاجتماعية بالمكان (٨) ويحتل الفضاء الروائي هـذا الاختلاف بين الأماكن، بين فرنسا الأم والمستوطنة في الهند

الصينية، بين الفئات المختلفة وتفاوت الجنسيات في الهند الصينية الفرنسية، ونضيف إلى هذه الخصوصية للعاشق، أن للصورة أهمية معروفة في أعمال "مارجريت دوراس"، فلا تفصل في إبداعها بين السينما والرواية وربما أعطت أحيانا الأولوية للسينما. وقالت في حديث أجري معها إنها تجد أن الصورة وسيلة تعبير أفضل من الكتابة لأن في إمكانها التقاط جميع تفاصيل مشهد. بينما الرواية لا تستطيع أن تقول كل شيء(٩).

وسوف نرى فيما بعد أهمية الصورة في العاشق كتقنية روائية مفضلة، الصورة الفوتوغرافية والصور/ المجاز المثبتة لبعض ملامح الشخصيات أو بعض مراحل العمر ولحظات من الحياة. وسوف نتساءل: هل تعطي الصورة بالفعل المشهد الشامل؟

لنبدأ هنا بصور المكان ولنقسمها إلى نوعين من الأماكن: الداخل والخارج، وفي هذين نجد أماكن الهند الصينية، مكان الطفولة والمراهقة وهو المكان المولد للصور الملحة على مدى الحياة، وأماكن فرنسا التي تشوبها الأناقة والغربة.

ولكن أليست الغربة سمة الحياة كلها في هذا التمزق بـين أقصى الشرق والغرب البعيد؟ سوف نرى دلالة المكان فـي هذا السياق الصراعي للرواية إلى أبعد الحدود.

أولا **البيت:** يحتل البيت موقعا أساسيا في أعمال الروائية، الأدبية منها والسينمائية، قد انطلقت الكثير من هذه الأعمـال من بيت ما، كما تحدثت "مارجريت دوارس" عن أهمية البيت في حياتها أو في حياة المرأة بصفة عامة.

فالبيت للمرأة – حسب رأيها – موقع إقامـة وطمأنينـة، موقع الحوار الصامت مع الأشياء في الوحدة التي يفرضـها عليها الرجل في المجتمعات التقليدية ويكون أحيانـا موقعـا للرغبات الانتحارية. وتحمـل المـرأة حتـى الآن – تقـول "مارجريت دوراس " – هذا التـراث الطويـل"(١٠). وفـي العاشق نجد تجسيدا لهذه الإشكالية في علاقة أم البطلة للبيت، هذا البيت الأسري التي عاشت فيه غربتها العميقة، وجنونها، ورغباتها المكبوتة، هذا البيت الذي فرضت فيه على أطفالها أفكاره الملحة والمسبقة، الخاصة بالتربية والسلوك والمصالح (الفاشلة في الغالب)، في صراع مستمر عبر العلاقة الصعبة

مع ابنتها/ البطلة الراوية، علاقة كره/ حب، وعلاقة غربـة وانتماء.

أول بيت يظهر في الرواية هو بيت الطفولة، بيت مطـل على "البحيرة الصغيرة لهانوي"، "بيت اليأس" كمـا تسـميه الرواية/ البطلة، بيت مثبت في صورة، وأول صورة تظهـر في الرواية هي صورة الراوية، وهي أيضـا أول الصـور الفوتوغرافية للأسرة: الأم في الوسط، مشـدودة الملامـح، والبطلة وأخوها في حوش البيت، (ص ٢١) – بيت عبثي، بلا أهمية، سوف يرمز إلى مأساة الأسرة واكتئاب الأم، هـل البيت سبب لهذا الاكتئاب؟ أم سوء حظها الذي جعلها تشتري البيت المشئوم الذي تتآكل أرضه لأن الأم لم توفق في شرائه إذ أن التجار المحليين باعوا لها بيتا يتقـدم نحـوه المحـيط الهادئ كل يوم، فيتحول البيت إلى كارثة بلا قيمة؟ وتلخـص صورة حوش البيت صورة اليأس بداية حياة البطلة.

نحن معا، هـي ونحـن، أولادها. أنا في سن الرابعـة. وأمي فـي وسـط الصـورة وأتعرف جيـدا كيـف تقـف

Nous semmes ensemble, elk et nous ses enfants.

J'ai quatre ans. Ma mere est au center de

بصورة سيئة، وكيف أنهـا لا تبتسم. وكيف ننتظر أن تنتهي عملية التقاط الصـورة. ومـن قسماتها المتوترة وبانضـطراب مظهرها، وبفتـور نظرتهـا، أعرف أن الطقس حار، وأنهـا منهكة، وأنهـا ضـجرة، ص (١٣)

limage.

Je reconnais bien comme elle es tient mal comme elle ne sourit pas: comme elle attend que la photo soit finie. A ses traits tirès, à un certain dèsordre de sa tenue, à la somnolence de son regard, je sais qu' elle est extè nuèe, qú elle śnnvie, p. ٢١

لكن عبر لبس الأطفال – كالبؤساء – يظهر اكتئـاب الأم التي كانت تقع كل يوم في حالات تمنعها مـن أن تحمـيهم، تلبسهم، تغذيهم – كانت كل يوم تتركهم في لحظة ما، يعبرها فيها إحباط الحياة، وعدم القدرة على تحملهـا. لمـاذا يـوم الصورة؟ هل لهذا الفعل الأحمق الذي توا قامت به: شـراء البيت المشئوم؟

وترجع صورة البيت كصورة ملحة للرواية. بيت اليـأس وسوء الحظ الذي يطارد الأم، رمز مأساة المحيط الذي يغمر شواطئه. وتصفه الراوية/ البطلة في أول لقاء بـين الـداخل

والخارج، البيت أمام جبل "صيام"، في وسط الطبيعة الغربية، الصامتة، والأولاد على الشرفة صامتون، ولا أحد يفعل شيئا غير الانتظار، الانتظار، مصير حياتهم جميعا:

وتظل هناك، على شـرفة البيت الريفي، تجاه جبل صيام، ثم تعاود الذهاب، لـيس لـديها ما تفعله هناك، لكنهـا تعـود. وأخي الصغير وأنا نكون قربها على الشرفة تجاه الغابـة (ص ٢٣)

On reste là, sur la vérandah bungalow, face à la montagn u siam Et, puis n repart. Elle n'a rien à y Faire mais elle y revient. Mon petit frére et moi on est prés d'elle sur la vérandah face á la forét, p. ٣٥

وبعد كبر الأطفال، لن يذهبوا إلى البحيرة للعب ولا فـي الغابة، ولا يصدون النمور السود في المسـتنقعات، وتبقـى غربة الطبيعة.

لقد أصبنا بالغربة، نحـن أيضا، ونفـس التمهـل الـذي أصاب أمي أصابنا نحن أيضا. لقـــــــد تعلمنـــــــا لا شيء، أن ننظر إلى الغابـة،

On est attaint d'étraneté nous avssi st la meme lentevr qui a gagné ma mere nous a gagnés nous avssi. On a aprris á rien, á regardder la foret, á attendre, a

أن ننتظر وأن نبكي (ص ٢٣) plevrer, p. ٣٥

لا تصور الأم إلا أطفالها، أما صور البيـت والطبيعـة والمدينة تكملها الراوية/ البطلة مـن خيالهـا. تصـور الأم أطفالها كي تتذكر أعمارهم، وتقارن، تشهد على نموهم السليم تصورهم كي تعرض صورهم على أسـرتها الريفيـة فـي فرنسا، تتحدث عـنهم ولا يجاوبهـا أحـد، ص ١١٦. أمـا السياق، فتصوره الرواية البطلة قائلة:

لم تكن أمي تصور غيـر أولادها، ولا شيء آخـر أبـدا وليست لدي صـورة لمدينـة فينهـونج، ولا أيـة صـورة، لنهر، أو للحديقة، أو للشوارع المستقيمة المحاطـة بأشـجار النهر الهندي، والتي شقها الفتح الفرنسـي. ولا أيـة صـورة، للمنزل، أو لغرفنا – الملاجـئ المطروشة بالكلس مع الأسـرة

Ma mere ne fait photographier que ses enfants. Jamais rien d'autre. Je n'ai pas de photographie de vinhlong. Aucune, du jardin, du fleuve, des avenues droites bordees des tamariniers de la conquete francaise, auxune, de la maison, de nos chambers d'asile blanchies a al chaux avec les grand slits en fer noirs et dores,

الكبيـرة الحديديـة السـوداء والمذهبـة، المضـاءة مثـل صـفوف المدرسـة بلمبـات الشوارع المتوهجة وعاكسـات النور من الصفيح الأخضـر، ولا أية صورة، أية صورة لهذه الأماكن الهائلة، المؤقتة دائما، ص ٧٧ – ٧٨.

eclairees comme les classes d'ecole avec les ampoules rougeoyantes des avenues les abatjour en tole verte, aucune, aucune image de ces endroits incryoyables, toujours provisoires, ١١٦.

وتعطي التقييم المنتظر، مركـزة علـى قـبح المنـازل المؤقتة:

"ما وراء كـل بشـاعة"، ٧٨ " au – dela ed toute laideur" p. ١١٦

لكن عندما ترجع الأسرة نهائيا إلى فرنسا لشـراء بيـت الاستقرار المرغوب طيلة فترة الغربـة فـي المسـتوطنة، الاستقرار في الريف الفرنسي مسقط رأسها، سـوف تكـون غرفة الأم تكرار غرفة "صادق"، "فظيعـة"، وكـأن مصـير الطبقة البرجوازية الصغيرة الفرنسية، التي من أصل ريفي، لا مفر منه، أبدا.

ويقابل بيت "بحيرة هانوي الصغيرة"، بيت الأسرة بذوقه البرجوازي الصغير وصور اكتئابه، بيت يأس آخر – كما تصفه الراوية/ البطلة – بيت عذوبة "العاشق" في "شولين"، المدينة الصينية. مازالت الراوية/ البطلة تتذكر الجدران المبيضة، الستائر الكتانية المطلة على حر جهنمي، "الباب الآخر" المقوس المفتوح على الحديقة ذات العواميد الزرقاء. بيت يدل على الثراء، مفروش في modern style يدل على هذا الثراء المفاجئ لأغنياء الحرب، معبرا عن نوع ثراء "العاشق" وأبيه مقاول المساكن الشعبية، الذي يستغل السكان بتأجيرهم بيوتا غير صحية، غير مثبتة، مليئة بالأوبئة بحجة احترامه للذوق الشعبي المائل إلى التجمعات والنوم على الشرفات.

وعلى اختلاف بيت الأسرة الصامت، المحاط بطبيعة غريبة وصامتة، يتميز بيت العاشق بقربه للمدينة الصينية التي لا تفرقه من ضجيجها إلا الستائر الكتانية. في البداية تصف موقع البيت في "شولين" على أطراف جادات تصل المدينة الصينية بوسط "سايجون" بعالمها الحديث (الحافلات الكهربية) – التقليدي معا (العربات التي يجرها الرجال) –

ثم داخل البيت التي تمارس فيه الجنس/ العشق مع "العاشـق" الصيني، بينما تصل إليها أصوات الخـارج مؤكـدة علـى اختلافها وغربتها:

ضجة المدينة قوية جـدا وفي الذاكرة هي صوت فـيلم مطلق عاليا جدا، يصم الآذان. إنني أذكر جيدا، الغرفة معتمة، وقد انقطع الحديث، هي محاطة بصخب المدينة المتواصل إنها – الغرفة – مبحرة في المدينة، في مسار المدينة. ولـم يكـن للنوافذ زجاج، كانت لها ستائر ومغالق للشبابيك. وعلى الستائر كانت ترى ظلال الأشـخاص الـذين يمـرون فـي شـمس الأرصفة. وهذه الجماعات هي دائما ضخمة. والظـلال هـي محززة بانتظام بخطوط مغاليق الشبابيك. إن فرقعات القباقيـب

Le bruit de la ville est tres fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut, qui assourdit. Je me souviens bien, la chamber est sombre on ne parle pas, elle est entouree du vacarme continu de la ville, embarquee dans la ville. Dand le train de la ville. II n'y a pas de vitres aux fenetres, il y a des stores et des persienes. Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs. Ces foules sont toujours enormes. Les ombres sont regulierement striees par les raies des persiennes. Les claquements des

الخشـــبية تقـــرع الـــرأس. والأصـــوات حـــادة ثاقبـــة. والصينية هي لغة يصاح لهـا صياحا كما أتصور دائما لغات الصحارى، إنها لغة غريبة إلى درجة لا تصدق، ص ٣٥.

sabots de bois cognent la tete, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie comme j'imagine toujours les langues des deserts, c'est une langue incroyablement etrangere, p. ٥٢

ولهذه المدينة ضجيجها الخاص الذي يعرف من خـلال إيقاعها أن النهار سوف ينقضي وتظهر طبيعتها كمدينة للهو، تعيش في قلب الليل. ولها روائحها الخاصة المعبر أيضا عن غربتها، رائحة "الكرملة" والفول السوداني المشوي، والشربة الصينية، واللحوم المحمرة، رائحة الأعشـاب، والياسـمين، والعفار، والعطور، روائح فيها روائح المدينة بروائح القرى والأدغال والغابات (ص ٣٥).

يختلط ضجيج المدينة بالعشق، عشق يمزح بين الحميمية والغربة.

ويمثل أيضا هذا الضجيج صور الفقر، صور الوحدة في التجمع، صورا تطارد الرواية فيما تسميه "رخاء الآن" بعـد تركها للهند الصينية، للعالم الثالث وعودتها إلى باريس:

على الرصيف، الازدحام شديد، وهو يمضي في جميـع الاتجاهات، وهو يشق لنفسـه معابر للمرور، وهو أجـرب، خطر المعاشرة، مثل الكـلاب (الضـــالة) وهـــو أعمـــى كالمتســولين، إنــه جمهــور صيني، ومازلت أراه هو نفسه في صور الازدهار الآن، فـي كيفية سيرهم معـا دون نفـاد صبر أبدا، وأن يجد المرء نفسه في الزحمات كفرد وحيد، كأنما دون ســعادة، ودون حــزن، ودون فضول، والسير دون أن يتخذ هيئة المضـي والتقـدم، ودون نية في السير، ولكن فقط

Sur le trottoir, la cohue, elle va dans tous les sens, lente ou vive, elle se fraye des passages, elle est galeuse comme les chiens abandonnes, elle est aveugle comme les mendiants, c'est une foule de la chine, je la revois encore dans les images de la properite de maintenant, dans la facon qu'ils not de marcher ensemble sans jamais d'impatience, de se trouver dans les cohues comme seul. Sans bonheur dirait – on, sans tristesse, sans curiosite, en marchant sans avoir l'air d'aller, sans intention d'aller, mais seulement

بنية الذهاب إلى هنا بدلا من هناك، وحيدين وسط الجمهور، وليس أبدا وحيدين بأنفسهم، بل دائما وحيدين وسط الجمهور الحاشد. ص ٣٩.

d'avancer ici plutot que la, seuls et dans la foule, jamais seuls encore par eux memes, toujours seuls dans la foule, pp. ٥٩ - ٦٠.

وتقابل هذه الصور للعالم الثالث، صور لشقق أنيقة بباريس، في الحي السادس عشر. باريس حيث وجدت نفسها في الحرب العالمية الثانية. باريس الحرب ورخاء البعض، باريس الغربة أيضا. فتصف أماكن محايدة مثل محطات القطارات يمر بها أناس بلا ثقل في الحياة، في حياتها، إلا أنهم موقع للرغبة، للأناقة، للجمال. موقع "زوال أوروبا" كما تقول، موقع الاختلاف الرهيب مع وسطها الريفي، البرجوزاي الصغير، ويضاف هذا الاختلاف الآخر إلى الغربة التي يمثلها ثراء "العاشق" الصيني المقام على استغلال أبيه لمستوطنيه.

بين هذه الأماكن تقوم الجسور المختلفة وتحيطها الطبيعة كما يأتي في وصف الراوية/ البطلة، وصف مثير، ملىء "بالقيم الزمكانية" – حسب عبارة باختين – ثري بالرموز

الأدبية التي تعين وظيفة الكتابة الروائية لـدى "مارجريـت دوراس". وأول هذه الرموز الأساسية في الروايـة "عبـور النهر" الذي يرجع خمس مرات في الرواية، تكرارا للحـدث الأساسي للرواية البطلة: اللقاء الأول مع "العاشق".

في المرة الأولى للصورة تعطينا عديدا مـن الـدلالات الخاصة بسن البطلة ومكان الحدث ووصف البلدة:

ولأقل لكم أيضا على نهر الميكونغ. الصورة تستمر طوال عملية عبور النهر الكبير.

أنا في الخامسـة عشـرة والنصف، ولا توجد فصول في ذلك البلد، نحن في فصل وحيد، حار، رتيب، نحن في المنطقـة الطويلة الحارة مـن الأرض، لا ربيع، ولا تجدد، ص ٦.

Que je vous dise cncore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mekong. L'image dure pendant toute la traversee du fleuve.

J'ai quinze ans et demi. IL n'y a pas de saisons dand ce. Pays – la', nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau, p. ١١

نحن في بداية الرواية. نعرف أن حدثا ما وقع لبطلة غير وجهها وأصابها بشيخوخة مبكرة. ونعلم هنـا هـذا السـن. ونعرف أن الحدث واكب مرور النهر. وأن الصورة صاحبت رحلة العبارة عبر النهر، ويصاحب تكـرار تعيـين السـن - خمس عشرة سنة ونصف – عناصر تكراريـة لوصـف الطبيعة: طبيعة بلا فصول، حارة، رتيبة، بـلا ربيـع، بـلا تجديد، صورة كنائية لرتابة حياة البطلة في هذه البلدة، فـي هذه الأسرة، في إيقاع ممتد، شـاعري، يصـاحب أحـداث الرواية، والواقعية منها والخيالية. خمس مرات يرجع عبـور النهر. ونعلم أنه عبور حقيقي، رحلة تقوم بها الراوية/ البطلة لتذهب إلى المدرسة من "صادق" حيث البيت الوظيفي لأمهـا حتى "سايجون" حيث المدرسة الداخلية. تأخذ الأتوبيس مـع قاطني البلدة الآسيويين ويجلسها السائق إلـى الأمـام وفـي الأماكن المحفوظة للمسافرين البيض.

ونعرف ما تربطه العبارة بين "فنهلونج" و "صادق" فـي السهل العظيم من الطين والأرز في جنـوب "الكوشاشـين"، سهل العصافير.

والنهر نهر عظيم في اتساعه وسيولته وبريته. تقول الأم إنها لن ترى أبدا أنهارا بهذه العظمة، وفي سرعة جري النهر إلى المحيط، إلى عظمة المحيط تقرأ الراوية/ البطلة رمزين: رمز الموت ورمز الرغبة الجنسية العنيفة:

وفي التيار الفظيع أنظـر إلى اللحظة الأخيرة من حياتي، والتيار قوي جدا، وهو يمكـن أن يجرف كل شيء معه، على حد سواء الحجارة، كاتدرائيـة، ومدينة، هناك عاصـفة تهـب داخل مياه النهر. ريح تتخـبط ص ١١.

Dans le courant terrible je regarde le dernir moment de ma vie. Le courant est si fort, il emorterait tout, aussi bien des pierres, une cathedrale, une ville. Il y a une tempete qui souffle a l'in terieur des eaux du pleuve. Du vent qui se debat. P. ١٨.

في رتابة الطبيعة بلا فصول مميزة يجري هـذا النهـر الذي يحمل كل شيء، النهر "الذي يسيل قاتما، بلا ضـجيج، الدم في الجسد" (ص ٣٠).

في موقع آخر، في شقة العزب "بشولين" والبطلة تعبـر عن رغبتها "والعاشق" يستاء من هذا التيار الجنسي بلا حـب كما يظن، بينما يحبها هو كما لم يحب من قبلها ولن يحب من

بعدها كما سوف نرى في نهاية القصة، ترجع صورة النهـر كسيل الرغبة التي تقضي على كل شيء على كل النفايـات: "ليست هناك نفايات، تغطي النفايات، كل شيء يـذهب فـي السيل، في قوة الرغبة" (ص 55).

والجانب الآخر للنهر، جانب "شولين" وشـقة العـزب، جانب آخر من الحياة في ضوء آخر به "النضـرة والجـدة". لكن تأتي المفارقة، مفارقة العنف والموت والشـهوة عبـور النهر هو، كما رأينا، عبور النهـر الفعلـي بـين "صـادق و "سايجون" هو أيضا عبور العمر والتجربة من المراهقة إلى النضوج – وحتى الشيخوخة – عبر فقدان البكارة، هو دخول الجنس والعنف والموت في رتابة حياة المسـتوطنات، هـو التمرد على صرامة الأم وأفكارها المسبقة وجهلها بالمتعـة. وعبور النهر أيضا يعني التسلق الطبقي الـذي تمثلـه هـذه الوسيلة الأخرى للعبور، التي تحل مكـان الأتـوبيس فـي العبارة، أي السيارة الفخمة، الليموزين الأسود، التـي تـرى فيها "العاشق" في اللقاء الأول، هذه الليموزين التـي سـوف تقودها إلى المدرسة فيما بعد، هذه الليموزين التي تقول عنها

الروائية "مارجريت دوراس" إنها العربة الكبيـرة الجنائزيـة لكتبها.

وبتأكد الرخاء الطبقي للعاشق في سياق العربة والسائق:

في السـيارة الليمـوزين الكبيرة السوداء كان رجل أنيق ينظر إلي. أنه ليس أبيض. إنه يرتدي ملابس أوروبية ويلبس بذلة من التوسة(١) الفاتحة التي يرتديها رجـال البنـوك فـي سايغون، إنه ينظر إلـي، ص ١٦.

Dans la limousine il y a un homme tres élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vetu a l'europeenne, Il porte le costume de tussor clair des banquiers de saigon. Il me regarde, p. ٢٥

حرير هندي خشن.

وعن أهمية النظر الذي يحدد المكـان فـي المسـتوطنة ويعينه في مكانته الاجتماعية:

وكنت قد اعتدت أن ينظر الرجال إلي. إنهم ينظرون إلى النساء البيض في المستعمرات وإلـى الفتيـات الصـغيرات

J'ai deja l'habitude qu'on me regarde. On regarde les blanches aux colonies, et les petites filles blanches de douze

البيضاء اللواتي في سن الثانية عشرة أيضـا. ومنـذ ثـلاث سنوات كان الرجـال البـيض أيضـا ينظـرون إلـي فـي الشوارع، وأصـدقاء والـدتي كانوا يطلبـون إلـي الـذهاب لأتعصرن عندهم في السـاعة التي تلعب فيها نسـاؤهم كـرة المضرب في النادي الرياضي، ص ١٦.

and aussi. Depuis trois and les blancs aussi me regardent dans les rues et les amis de ma mere me demandent gentiment de venir gouter chez eux a l'heure ou leurs femmes jouent au tennis au club sportif, pp. ٢٥ – ٢٦.

من النهر ننتقل إلى البحار، إلى المحيط. المحيط الهـادئ المريب، والبحار التي تذهب من الهند الصينية إلى فرنسـا: بحر الصين، البحر الأحمر، المحيط الهندي وقناة السـويس (ص ١٣٦). وقبل ذلك المحيط الذي يصـل إلـى القطـب الجنوبي ويربط "سيلان" وتصف الراوية/ البطلـة رحـلات البواخر. كأن الراحل إلى فرنسا، بعيدا عن المستوطنة منـذ دخوله الباخرة يكون في فرنسا: للموسيقى واللهـو والغـزل الأوروبي. والحياة والموت هنا أيضا: حالات الانتحار ونسج علاقات الحب. الباخرة التي فصلتها عن الهند الصينية عـن

"العاشق" في عربته السوداء بسائقه الأنيق في بذلته البيضاء. حزنها الصامت الذي ينبغي ألا تظهره والباخرة تأخذها إلـى أوروبا. تبكي ولا تظهر دموعها "لأنه صـيني ولا يليـق أن تبكي على هذا النوع من العشاق" (ص ١٣٥). مثـل المـرة الأولى من العبارة تراه من جسر الباخرة. وتعرف أنه ينظر إليها. ترى شكل العربة السوداء وشكله بداخلها، منكفئا. ثم لم تر شيئا: "كانت الميناء قد اختفت، ثم الأرض"، (ص١٣٦).

تلعب إذن كل هذه الوسائل للعبور في الرواية دورا في درامية القص، تربط وتفصل بين البشر والقارات، بين الفئات الاجتماعية والطبقات، توجد كعلامات للمصير، من الكنايـة إلى الاستعارة: فمن الفصـل والـربط، أي الكنايـة، تنقلنـا علامات العبور إلى الرغبة والعنف، الحياة والموت، الغربـة والانتماء، في سلسلة من الاستعارات: المياه الجارفة، الغابـة الموحشة، المدن الغريبة.

من الداخل إلى الخارج، قد رأينا بيوت اليأس والغربة، الدناءة والأناقة، منازل مغلقة على هلع الشخصيات وعنفهـا، جنونها الصارخ أو صمتها الرهيب. والخارج أيضا يمتلـئ بالرموز، فالغابات وجبل صيام مواقع تهديد وغربة. السـماء

فوقها صفراء وخضراء. تعيش فيها حيوانات متوحشة. تنبح الكلاب في الليالي وتسير الأفاعي في صمت الغصون. البحر فقط – يرجع البحر دائما في روايـات "مارجريـت دوراس" (١١) – علامة رعب أو سعادة، تذكره الراوية/ البطلة فـي مشهد الجنس الأول وفقدان البكارة، عندما جاءت المتعة بعد الألم.

والمياه هي عنصر الحياة، عنصر القوة والانتصار على الموت. والقضاء أيضا على الكائنات. مياه النهر هـي ميـاه الرغبة كما رأينا، "الدم في داخل الجسد" (p. ٣٠) لكن أيضا قوة السيل الذي يحمل نحو المحيط كل الكائنات التي قضـت عليها الطبيعة المتوحشة للهند الصينية:

وحول المعديـة، النهـر الكبير، وهو مليء إلى ضفتيه، ومياهه السائرة تجتـاز الميـاه الراكدة لحقول الأرز، وهي لا تختلط. لقد التقط النهر كل مـا التقاه منذ تونليسـاب، الغابـة الكامبودية. إنه يحمل كل مـا

Autour du bac, le fleuve, it est a ras bord, ses eaux en marche traversent les eaux stagnantes des rizieres, elles ne se melangent pas. Il a ramasse tout ce qu'il a rencontre depuis le tonlesap, la foret cambodgienne. Il emmene tout ce qui

يجـيء مـن أكـواخ القـش، والغابات، والحرائق المطفـأة، وكذلك الطيور والكلاب الميتة، والنمور، والجواميس الغريقة، والأشخاص الغرقى، وأخيلـة الظل، وجزر من الياقوتيات(١) المائية المتجمدة وكـل شـيء يذهب نحو المحـيط الهـادئ ولا شيء لديه وقـت ليغـرق، والكل تحمله العاصفة العميقـة للتيار الداخلي، وكل شيء يبقى معلقا على سطح قـوة النهـر، ص ٢٠.

(١) زهرة جميلـة مـن الزنبقيات.

vient, des paillottes, des forets, des incendies eteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyes, des homme noyes, des leurres, des iles de jacinthes d'eau agglutinees, tout va vers le pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporte par la tempete profonde et vertigineuse du courant interieur, tout reste en suspens a la surface de la force du fleuve. Pp. ٣٠ – ٣١.

يتسم وصف المكان الخارجي، وصف الطبيعة بالغربـة والوحشية. طبيعة بلا فصول، سـماء صـفراء وخضـراء، حيوانات متوحشة. هناك الأوبئة والناموس والطين الأسـود والحر القاتل والضباب. تظهر اللقاءات مع "العاشـق" فـي

ضوء موشوم بالضباب، في حر قاتل، يتجاوزه البشر باللجوء المستمر إلى الماء، هذا العنصر المتكرر في الرواية: المـاء الذي تلقيه الأم يوميا في البيت، حموم "العاشق" بماء الزيـر قبل ممارسة الجنس، ويخلط الماء بين المتعة والخروج مـن الكتب وتفريغ الجنون.

الطبيعة عظيمة وكابوسية، يأتي أهم وصف لها حينمـا تعبرها الشحاذة المجنونة، هذا الوجه الملح الآخـر للروايـة والتي ترجع في روايات أخرى "لمارجريت دوراس" تظهـر دائما أمام الأبيض، كضميره الحي: أمام السفارة الفرنسـية، أمام بيت الأم في جبل "صيام"، مقابل المحيط الهادئ. تجري في الجبل، نحو السماء الصفراء الخضراء، تعبـر السـهل، تتجه نحو البحر في طبيعة آسيوية في العالم الثالث:

إنها تجتاز، إنها الغابـات الوبائية. المناطق الساخنة جدا. ولـيس هنـاك هـواء البحـر الصحي. هناك ضجة البعوض الراكدة، والأطفـال المـوتى، والمطر كل يوم، ثـم هـاهي

Elle traverse, traverse. Ce sont les forets pestilentielles. Les regions tres chaudes. Il n'y pas le vent salubre de la mer. Il y a le vacarme stagnat des moustiques, les enfants morts, la pluie

الدلتايات(١). إنها أكبر دلتايات الأرض. إنها ذات قاع أسـود، ص ٧٢.

(١) جمع دلتا.

chaque jour. Et puis voici les deltas. Ce sont les plus grands deltas de la terre. Ils sont de vase noire, p. ١٠٧.

إلى غربة السماء الصفراء، الخضراء، وغربة الغابات المليئة بالأوبئة، وغربة الناموس الراقد علـى المسـتنقعات السوداء تضاف إذن غربة اجتماعية، غربة الشحاذة المجنونة والأطفال الموتى ونفايات الأحيـاء الفقيـرة علـى أبـواب "كالكاتا".

يلعب المكان إذن في الروايات الثلاثة دورا مكملا لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية. يساهم أيضـا المكـان فـي تكوين حداثة القص. فإذا كان للمكان دور كنائي في أنه رمز للمكانة الاجتماعية ولزمن الشخصيات، فلا يتم ذلك من خلال التأكيد لرؤية مسبقة لراو عالم بكل شيء، بل على العكـس، نرى هنا كيف يبني المكان تدريجيا رؤية الراوي. في السيدة دالوي تتعاقب الأماكن وتتشابك فتنقل الرؤية من السعادة إلى الانتحار، ويمثل المكان فاعـل الاخـتلال الـذي يسـتبدل بالاستقرار القلق ويحل الغربة مكان الانتماء.

أما في تلك الرائحة يمثل المكان الجنة المفقودة، حيـث النقلة المفاجئة من حياد الموقع ولا مبالاته إلى دفء لحظات الطفولة النادرة مرورا بفجيعة السـجن والعنـف السياسـي وموازاة مع زمن التحول من الاشتراكية الزائفة إلى الانفتاح التابع لقيم السوق. وفي العاشق تتصارع الأماكن بين العالمين الأول والثالث وتأكل فرنسا الأم أولادها في مستوطنة دمـر فيها حلم الثراء وانفجر في عائدها الصراع الطبقـي علـى جميع المستويات. وفي النهاية سوف نرى كيف جددت هـذه الزمكانيات المختلفة للثلاث روايات الشخصية الروائية فـي بنائها التدريجي بين الرؤية والأداة.

٢- ج الشخصية في الزمكانية الروائية:

علمنا النقد الحديث للرواية أن الشخصية الروائية وحدة سردية، شخصية من ورق، في نقد النقد التقليـدي للروايـة الذي كان يتعامل مع هذه الشخصية على أنها تعيش معنا في الحياة الدارجة(١٢). ونعرف مع ذلك أن بنـاء الشخصـية الروائية لابد وأن ينطلق من مفهوم للشخص وفلسفة للعلاقـة بين الفرد والمجموعة(١٣). ويظهر تحليل علاقة الشخصـية

الروائية بالزمن في الروايات الثلاثة أن بناء الشخصية ينطلق من رؤية للزمن ولجماليات الرواية المتغيرة في آن.

ونعرف أيضا أن الرواية تـرفض البطـل الملحمـي بإيجابيته المطلقة. يرى نقد الرواية أن الرواية قـد انتقلـت، مرورا بالبطل السلبي، أو البطل الضد، من روايات محورها شخصية أساسـية إلـى روايـات الفعـل الجمـاعي(١٤) أو اللاشخصية(١٥). أما في رواياتنا الثلاثة، رغـم كونهـا ممثلة لفترة انتقال لكل من الآداب الثلاثة، إلا أن الشخصـية الروائية تبقى أساسية في تحديد زمن الرواية وعلاقة الرواية بالزمن.

فهناك شخصية أو شخصيات محورية في كـل منهـا، وهناك تمثيل للقيمة عبر الشخصية، وهناك رؤية تتجلى مـن خلال الشخصية، ومع ذلك يحكم بنـاء الشخصـية مفهـوم مغاير، لا يرسمها عبر الوصف التقليدي، بل يأخـذها مـن خلال الحوار الداخلي، أو رؤية الآخر، أو عبر الفعل الـذي يقع بلا تفسير في مجرى الحياة والعلاقات ولا يفهم إلا عبر السياق الروائي الذي يظهر الدلالـة تـدريجيا. فالشخصـية الروائية، كما يقول "فيليب هامون" ليست شيئا معطى كالكلمة

في القاموس بل مفهـوم يبنـى حتـى آخـر صـفحة فـي الرواية(١٦).

تحتفظ "السيدة دالـوي" نسـبيا، بالشـرعية التقليديـة للشخصية الروائية: لها اسـم، دارج بالإنجليزيـة، ويقتـبس عنوان الرواية هذا الاسم كما في عرف رواية القرن التاسـع عشر الأوروبية. "وللسيدة دالوي" أيضـا وضـع اجتمـاعي يظهر في شكل المسكن واسم الحي ("وستمنستر") ووظيفـة الزوج، العضو في البرلمان البريطاني، وتعين الرواية توجهه المحافظ. وكما يعينه عنوان الرواية، "فالسيدة دالـوي" هـي الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحـداث والكلمـات والمشاعر، بينما سـوف تسـتكمل دلالـة الروايـة بـدور "سيبتيموس وارن"، الذي لا تعرفه ولن تتعرف عليه، بل تعلم انتحاره في سهرتها الليلية التي تتبلور فيهـا جميـع خيـوط الدلالة الروائية.

لكن الجديد في كتابة الرواية، أن أحداثها لا تكون حبكة، بل تتشرذم إلى الكثير من الأحداث الصغيرة والانطباعـات وتنويعات المشاعر، حسب جماليات "فرجينيا وولـف". لقـد كانت الروائية ترى أن الروائي، إذا أراد محاكـاة الحيـاة،

يتعين عليه احترام ألوف الإحساسات والأفكار التي تمر بذهن البشر في اليوم الواحد.

وبهذا المعنى تعتبر "السيدة دالوي" من أكثـر روايـات "فرجينيا وولف" إخلاصا لتقنية بناء الرواية لديها. ويتكـون جديد الرواية هنا أيضا في أن الشخصيات لا توصف عبـر راو عالم بكل شيء، بل تبنى من خلال تقنيتين أساسيتين:

١) نظرة الآخر وكلامه.

٢) نظرة الشخصية لنفسها التي تتجلـى مـن خـلال المونولوج الداخلي، في تطبيق منتظم لروايات "تيار الوعي" التي كانـت "فرجينيـا وولـف" مـن أول روادها.

ونستطيع أن نضيف إلى هاتين التقنيتين، طريقة ثالثـة لحصر الشخصية: فعلها، رغم أن هذا الفعل ليس من الآليات الأساسية للرواية كما سوف يصبح الحـال فـي الروايـات الأمريكية التي انتشرت في هذه الفترة، وسوف يتـأثر بهـا الروائيون الجدد الفرنسيون فيما بعد وتلك الرائحة أيضا التي تميز فعل الشخصية في بنائها.

منذ الصفحات الأولى. تظهر لنا "كلاريسا دالوي" عبـر "مونولوجها الداخلي" بينما تتجول في شوارع لندن. أما عـن سنها وشكلها فنعرف الأول وبعض ملامح الثاني عبر كلمات جارتها ("تعرفها كما يعرف الناس بعضهم البعض الآخر في "وستمنستر"، عندما يعيشون الباب تلو الباب"): فعمرها أكثر من خمسين سنة وتبدو خفيفـة كالعصـفور الحـي، الأزرق والأخضر، ومع ذلك يدخل هنا أول تناقض في الشخصـية، لونها الشاحب منذ مرضها. وتناقضات شخصية "كلاريسـا" من أهم دلالات الرواية التي تـرتبط بجمالياتهـا. ويضـيف صوت الراوي إلى تعليقات الجـار أن "وقفتهـا مسـتقيمة"، ويكتمل ذلك عندما نعلم بعد ذلك أنها تدخل في الأشياء مثـل السكينة.

تبدأ الرواية بكلمات البطلة: "قالت السيدة دالـوي إنهـا سوف تذهب لشراء الزهور بنفسها". وينتج عن هذا الخطاب غير المباشر سلسلة طويلة من الكلمات، يتشابك فيها خطاب المونولوج الداخلي الذي توجهه البطلة لنفسها وخطاب غيـر مباشر حر تتداخل فيه صور الراوي مـع صـوت البطلـة، مستكملا ما تقوله أو مناقضا له، وتدخل في هـذا الخطـاب

المتشابك كلمات أخرى، تبثها شخصيات أخرى، معبرة عـن آراء مختلفة، في إظهار مثير لتعدد أصوات الرواية وتركيب الشخصية الروائية.

من خلال كلمات البطلة، نتعرف على ماضيها في مدينة "بورتن" الصغيرة، ونعلم الكثير عن تفاصيل حبها الأول، مع "بيتر والش"، تفاصيل تعبر عن تركيب العلاقة بين الشـاب المثقف المتمرد والشابة التي كانت تبحث منذ هـذه الفتـرة المبكرة عن الاستقرار في بيئة "برجوازية". ويعطينا تـداخل الأصوات مع هذا "الرجوع إلى الوراء" واستدعاء الماضـي، حاضر الشخصية في حي "وستمنستر" مع زوجهـا، السـير "ريتشارد دالوي" وابنتهـا ومربيـة "إليزابيـث" وعلاقاتهـا الدارجة.

ورغم هذا الزحام من الشخصيات ومن الأسماء. نشاهد وحدتها العظيمة والتعاسة الكامنـة وراء اسـتقرار الحيـاة الظاهر وبهجة اللحظة، لندن المشمسة التي تحبهـا، لحظـة شراء الزهور للحفلة المسائية، ويبدو التناقض الأساسي منـذ البداية:

She felt very young; لقد شعرت بأنها فتية جدا،

وفي الوقت ذاته هرمة بصورة لا يوفيها كلام. إنها ثاقبة تقص كالسكين خلال كل شيء وهي في الوقت ذاته خارجا، تنظر، ص ١٤.

at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on, p. ١١.

تكلم نفسها عن حبها للندن، عن فرحة اليـوم وشـمس يونيه تدفئ كل شيء ولكن يبقى الشك مسيطرا على خطابها. مازالت تقنع نفسها بأنها أصابت الاختيار عندما تركت "بيتر والش" وتزوجت من "ريتشارد دالوي": الزواج يحتاج لبعض الحرية والاستقلال وهذا يعطيه لها "ريتشارد". أما مع "بيتر" فكان ينبغي أن تشارك الأشياء. أن يناقش كل شيء، أن تمزق النوايا والمشاعر. وكأن هذا فظيعا، كما تقول! لكن مرت السنوات، وهي مازالت تتذكر. عاشت انفصالها "كالسهم المزروع في قلبها، فجيعة، ألم هذا الانفصال!" وكم تعذبت عندما علمت بزواجه من شابة هنديـة، هنـاك فـي المستعمرة!

وتكتمل الصورة بكلام "بيتر والش" كما تتذكره!

"أنت حذرة، باردة، بلا قلب، لن تفهمين أبدا كم أحبك!"

وتتساءل مغتاظة: وهذه الشرقية في الهند، لا شك أنهـا فهمته! ومازالت غاضبة. وتشعر بوحدتها، بخطـر الحيـاة، بشعورها المستمر أنها" في الخارج، في الخارج، في غايـة بعد البحار، ومعزولة"، (ص ١٤).

تساهم نظرة "بيتر والش" في تعميق الرؤيـة التقييمـة لشخصية "كلاريسا دالوي". يبدو "بيتـر" بملامـح شخصـية "الآخر" لهذا المجتمع المستقر. شخصية هي شخصية المثقف – بينما "كلاريسا" لا تقرأ إلا بعض المذكرات حسب قولهـا. كان بيتر اشتراكيا في شبابه، قارئا متلهفا للكتب، طرد مـن "أكسفورد" بسبب تمرده، قبل ذلك بثلاثين سنة" عنـدما كـان قارئا متلهفا للكتب، طرد من "أكسفورد" بسبب تمرده، قبـل ذلك بثلاثين سنة" عندما كان يقرأ العلوم والفلسفة. وقد أدخل حبه "لكلاريسا" التناقض في قلب حياته. عرف منذ البداية أن "كلاريسا" سوف تتزوج "ريتشارد دالـوي". ولكنـه أحبهـا ومنحته السعادة. يأتي على لسانه تفاصيل مشهد الانفصـال الذي تمر عليه "كلاريسا" بسرعة ويراه هو مشهدا مرعبـا، أثر على بقية حياته. يتذكر المشهد، في الثالثة بعد الظهـر، عاطفته، بكاؤه، و "كلاريسا" بعيدة، باردة قاسية" مثل الحديد،

مثل الحجر". وذهبت، تركته باكيا ولن يراها بعد ذلك، إلا في يوم القصة، يوم حفلة "السيدة دالوي" في هذا اليوم، يوم فضاء الرواية.

أما قصة "سيبتيموس وارن"، فتبدو أحداثها منفصلة عن القصة الأساسية، قصة "السيدة دالوي". وتلعب مع ذلك دورا أساسيا في ملء الدلالة، وتعتبر لذلك جـزءا مـن الحـدث الروائي. تظهر الشخصية في الشارع، دون صلة منطقية مع ما سبق من مقدمات للقصة، إلا أنه يرى ويسمع مـا رأتـه وسمعته "السيدة دالوي"، أي الانفجار فيوحـد بينهمـا، منـذ البداية، المكان الواحد. ويسمع أيضا أحد التعليقات الخاصـة بالانفجار معينا الهدف: عربة رئيس الـوزراء؟ وإن ظهـر "سيبتيموس" بلا مقدمات، فهذا لا يمنعه من أن يحتـل فـورا مكانا أساسيا في تأكيد الدلالة.

فأول دور له في تأكيد الدلالة هو علاقته بما يحدث في العالم.

فالانفجار يرتبط في ذهنه بكارثة العالم، فيتجاوز حدوده كحدث عابر.

إن العالم قد رفع سوطه، أين سيهوي (ص ٢٠)

The world has raised its whip, where will it descend p. ٢٠

وسوف نرى بعد ذلك الدور الرمزي الذي يلعبه في تمثيل هول الحرب العالمية الأولى وأهميتها في تحديـد زمكانيـة الرواية.

يبدو منذ الوهلة الأولى متناقضا مع صورة "كلاريسـا"، الخفيفة مثل العصفور. ولكن يربط بين مظهره وشكلها الوجه الشاحب: هي منذ مرضها، هو نتيجة للاكتئاب العميق الـذي يعيشه. ويدخل هذا اللون الشـاحب أول علامـات اهتـزاز الاستقرار في الروايـة. "وسـيبتيموس وارن" مـن أكثـر الشخصيات التي توصف في الرواية. نراه كما يرى نفسـه، موزعا بين الغرور الشديد – الشعور أن لديه رسالة عظيمة للعالم – وتعاسته بلا نهاية، جالسا على دكة فـي "ريجـنس بارك" فاقدا القدرة على عمل أي شيء، ينظر إلـى المـوت والفزع يملأ عينيه – كما تراه زوجته "ريزيا" فقد حل شـبح مكان حبها القديم، تنزعج من غرابته، غربته، قسوته، وأيضا كما يراه الراوي، الـذي يحصـره مـن الخـارج ويتـرك

التصميمات لصوت "ريزيا" وصوت المجتمـع – الطبيـب؟، الجارة، مجتمع سهرة "السيدة دالوي" فيما بعد وكلامـه عـن انتحار "سيتموس" – وصورته هو عن نفسه.

يرصد صوت الراوي ما يفهم عنه من هيئته الخارجية:

إنك إذا نظرت إلى الرجل فقد تحسبه موظفا يعمل كاتبـا، ولكن من طراز أرقى؛ ذلك أنه يرتدي حذاءا بنيا؛ يداه مثقفتان؛ كذلك هو وجهـه الجـانبي – وجهه الجانبي الحاد الخطوط، الكبير الأنف، الذكي الحسـاس ولكن شفتيه ليست كذلك: ذلـك أنهما مرتخيتان؛ أما عيناه (كما هو شأن العيون) فهما محـض عينين؛ هما كبيرتان شهلاوان؛ لذا فإنه على العموم يعد حالـة وسطا فلا هـو هـذا الشـيء ولا ذاك؛ قد ينتهي به المطاف إلى امتلاك بيت في حي بورلي

To look at, he might have been a clerk, but of the better sort; for he wore brown boots; his hands were educated; so, too, his profile – his angular, bignosed, intelligent, sensitive profile, but not his lips altogether, for they were loose; and his eyes (as eyes tend to be), eyes merely; hazel, large: so that he was, on the whole, a border case, neither one thing nor the other, might end with a house at purley and a motor car, or continue renting apartments in back streets all his life; one of those half

الراقي وسيارة، أو يستمر في استئجار الشقق في الشوارع الخلفية طيلة حياته، كأحد أولئك الأشخاص شبه المثقفين، من كتب مستعارة من مكتبات عامة يقرءونها مساء بعد عمل النهار، بنصيحة من مؤلفين معروفين يستشيرونهم تحريريا، ص ٨٤.

educated, self – educated men whose education is all learnt from books borrowed from public libraries, read in the evening after the day's work, on the advice of well – known authors consulted by letter, pp. ١٢٦ – ١٢٧.

يعلمنا إذن صوت الراوي أن "سيتيموس وارن" موظف لكن من طبقة راقية، علم نفسه بنفسه. كان يقرأ الكتب في المساء بعد الانتهاء من عمله الوظيفي. نعلم أيضا ما يمكن أن يعرف من خارج الشخصية فقط، فهو إنسان غير محدد المصير يراه الراوي بإمكانياته المتناقضة: مالكا لسيارة ومنزل أو هامشيا، يسكن الشوارع الخلفية لمدى الحياة، ويراه المجتمع المستقر مجنونا، غير سوي، كما تراه أيضا زوجته وكما يراه المارة الذين ينظرون إلى عينيه، وتصل المفارقة إلى أن الطبيب نفسه لا يفهم حالته التي ترتبط بظروف اجتماعية سيئة، خلفتها الحرب العالمية الأولى، فالطبيب

النفسي، كما رأينا سابقا، جـزء مـن المجتمـع المسـتقر، أما الراوي فمتعاطف مع الشخصية ويوصل للقـارئ هـذا التعاطف فتبدو أقوال الطبيب وأقوال المجتمع كالأكليشـيهات الجامدة التي لا تفهم حقيقة الأشياء ولا تعبر عنها.

ويرجع مثلا ادعاء العلمية للمجتمع الحديث مرتين بـين قوسين و "سيبتيموس" في غاية اليأس والاكتئاب: "(ينبغي أن نكون علميين)".

في تلخيص شديد، وعبر الرجوع إلى ماضي الشخصية، نعلم تفاصيل عن نشأته الأولى: فمثل الكثيـر مـن أبطـال الروايات الأوروبية في القرن التاسع عشـر والعربيـة فـي القرن العشرين، يمثل "سيبتيموس" الشاب الريفي الذي تـرك بلدته الصغيرة لينتقل إلى المدينة ويلخص الراوي هذه القصة التقليدية:

لقد ترك البيت وهو بعـد صبي غر، بسبب أمه؛ كانـت تكذب، ولأنه جاء للشاي ويداه غير مغسولتين للمرة الخمسين، لأنه لم ير مستقبلا لشاعر فـي

Had left home, a mere boy, because of his mother; she lied; because he come down to tea for the fiftieth time with his hands un washed; because he

ستراود، وهكذا، وبعد أن اتخذ من أختـه الصـغيرة كاتمـة لأسراره، فقد ذهب إلى لنـدن تاركا وراءه قصاصة خرقـاء، مثل تلك كتب أمثالهـا رجـال عظام، فقرأها العالم فيما بعـد حين اشتهرت قصة كفـاحهم، ص ٨٤.

could see no future for a poet in stroud; and so, making a confident of his little sister, had gone to London leaving an absurd note behind him, such as great men have written, and the world had read later when the story of their struggles has become famous p. ١٢٧.

واليوم، يوم حفلة "كلاريسا دالوي" ها هو مكسور الجناح، يمشي تعيسا في حدائق وشوارع لندن عبر رحلـة يائسـة، وتتذكر "ريزيا"، منزعجة من صمته، أيـام كـان يحيطهـا بمعطفه في نفس شوارع لندن، دون اهتمام بالمارة، ويحاصر كلام الراوي الشخصية، في تقنية طريفة، تتضافر من خلالها الكلمات المختلفة عن "سيبتيموس وارن" وتداعياته الشخصية، دون أن تستطيع أو نستطيع نحن القراء، معرفة ما يدور في داخله بدقة، بين طموحه العالي أن يكون شـاعرا وتعاسـته المطلقة:

So they crossed, وهكـذا عبـرا، السـيد

والسـيدة سـيبتيموس وريـن سميث، فهل ثمة من شيء على أية حال، يجلب الانتباه يساوره الشك بأن هذا شاب يحمل فـي باطنه أعظم رسالة للعالم، وهو فضلا عن ذلك أسعد رجل في الدنيا وأتعس رجل؟ ص ٨٣ – ٨٤.

Mr, and Mrs. Septimus warren smith, and was there, after all, anything to draw attention to them, anything to make a passer – by suspect here is a young man who carries in him the greatest message in the world, and is, moreover, the happiest man in the world, and most miserable? P. ١٢٦

مثل "بيتر والش"، تمثل شخصية "سيبتيموس" شخصـية المثقف الذي يقرأ الكتب، ويتماثل البطل المحيط مع عظمـة الكتاب الذين يسهرون الليالي، يقرءون "شكسـبير"، "دارون"، "برنارد شو" (ص ١٢٩).

لكن ماذا قضى على هذه العبقرية الواعـدة؟ لا يعطينـا التسلسل الخطي للرواية عللا حاسمة، بل نستطيع أن نتـابع عدة خطوط ناتجة عن زمكانية الشخصـية: زمـن الحـرب العالمية الثانية، زمنه الخاص بين القرية والمدينـة، الـزمن المتعارض بين "ريزيا"، ونشـأتها البسـيطة بـين العمـال

الحرفيين في "ميلانو" الإيطالية، وزمنـه المـرتبط بصـفوة أساتذته في الأدب، زمن مراهقته في الدراسة. فيقدم زواجـه منها كنوع من الهروب من أهوال الحرب العالميـة الأولـى التي يهيمن ظلها على "أحداث" الرواية.

فمثل غيره من الشباب الريفي الإنجليزي، قـد افترسـته لندن. وفي تلخيص آخر، (وتقوم هذه الفقرات الموجزة فـي الرواية بدور الشرح والتفسير)، يبوح صوت الـراوي بمـا حدث "لسيبتيموس" بين أحلام الإبداع وانتحاره في النهاية:

لقد ابتلعت لندن ملايـين عديدة من شباب، يحملون اسم سميث، ولـم تكتـرث بـذوي الأسماء الأولى البـاهرة مثـل سيبتيموس التي يظـن الآبـاء أنهم يضـفون امتيـازا علـى أبنائهم بها. سكن خلف شـارع يوستون فكانت هناك تجـارب، تجارب مرة أخرى من مثل ما يغير الوجه بسنتين من بيضوي

London had swallowed up many millions of young men called smith; thought nothing of fantastic christian names like Septimus with which theirparents have thought to distinguish them. Lodging off the Euston Road, there were experiences, again experiences, such as change a face in two years from pink

وردي بريء إلى وجه ناحـل، متشنج عدائي، ص ٨٥.

innocent oval to a face lean, contracted, hostile, pp. ١٢٧ – ١٢٨.

تموت الطموحات في العاصمة القاسية حتى ينتهي البطل المحبط في جولته الحزينة، والوحيدة (رغم وجـود زوجتـه التي لا يراها، لا يتواصل معها) عبر الشوارع والحدائق، ثم ينتحر في آخر الرواية.

ويتم الانتحار في مفارقة عظيمة بين الشخص الوحيـد، يحمل كربه بين أضلاعه، وسخرية الـراوي فـي وصـفه للطبيب النفسي الذي يمثل، كما أشار إلى ذلك "بول ريكور"، إحدى السلطات الثقافية والمعنوية لبريطانيا العظمى، القاتلـة لهوية الإنسان، والمثقف الخاصة (١٧).

والصلة الوحيدة بين قصة "سيبتيموس" وقصـة "السـيدة دالوي"، غير مباشرة في رواية الأحداث، كمـا قلنـا. يمـر الزوجان بنفس الأماكن التي تمر بهـا "كلاريسـا"، تـارة، و "بيتر والش" تارة، ويتواجد الطبيب النفسـي فـي سـهرة "السيدة دالوي"، حيث يعلم المدعوون بانتحار الشاب، وتهتـز "كلاريسا" بسبب دخول الموت في سهرتها. ولذلك نجـد أن

مصير "سيبتيموس" في غاية الأهمية لربط الدلالة: فيعـرض منذ البداية بهجة الصباح المشمس ورحلة "كلاريسا دالـوي" السعيدة وسعادة "بيتر والش" لرجوعه إلى العاصمة. ويمثـل كذلك الوجه المظلم للأحداث الذي سوف يجر كل الشخصيات إلى النهاية الأليمة. وتظهر تقنية الرواية في تعدد الأصـوات التي يحكمها أن "سيبتيموس"، رغم أنه لا يعرف الآخـرين، جزء دفين من كل الشخصيات.

نجد في تلك الرائحة، حسب رصد الناقـد عبـد المـنعم البازك(١٨)، ثمانين شخصية بالتقريب. ومع ذلـك لا تتوظـف هذه الشخصيات في تكوين حبكة قصة أسـرية تمتـد عبـر أجيال، على نمط روايات بلزاك أو نجيب محفوظ. لكن هنـا أيضا يربط التكنيك الروائي، كما في السـيدة دالـوي، بـين شخصيات قريبة للراوي أو للبطل الـرئيس وأخـرى غيـر معروفة لديه ومجموعات من البشر تملأ الشارع والأمـاكن العامة. فهناك بجانب صوت الراوي الـذي يـروي القصـة بضمير المتكلم أربعة أنواع من الشخصيات:

١) زملاء البطل ومعظمهم مـن المثقفـين المسيسـين: صخر، مجدي، أبو منى.

٢) أسرة البطـل وبعـض معارفـه ومعظمهـم مـن الشخصيات العادية: الأخـت، خطيبهـا، إلـخ، نجوى، سامية، إلخ.

٣) أشخاص تراهم نظرة البطـل أو نظـرات أخـرى لا علاقة مباشرة تجمعها بأبطال القصـة لكـنهم مهمين في استكمال الدلالة الروائية: نسـاء فـي المترو، فتاتان عبر النافذة، فتاة تمشـي بجـوار المترو، إلخ.

٤) مجموعات من البشر تحدد زمكانية القصة وإطارهـا التاريخي: جنود عائدين من اليمن، عمال، طابور الجمعية، إلخ.

لا يختلف كثيرا أسلوب تقديم كل هؤلاء، تظهر الأفراد والمجموعات دون مقدمات تعرفنا بها: "ركبت الأتوبيس إلى بيت منى"، (ص ٢٨) "دق الجرس ودخل صخر" (ص ٣١). في إحدى المحطات هجم على المترو عشرات مـن العمـال العائدين إلى منازلهم" (ص ٤٠).

لا يوجد أيضا وصف مستفيض للشخصيات، فنعـرف عن نجوى "عينيها الحانيتين وفمها الممتلئ" (ص ٣٢)، ثـم في سياق الجنس مع نجوى نتعرف على وجهها من خـلال لمس يد المتكلم التي تلمح هذا الوجه ساخنا ناعما" (ص ٣٣) ثم على ساقيها وهو يتأملها عارية: "كانا ينسابان في جمـال ونعومة وسمرة" (ص ٣٣).

بنفس الطريقة يتسلل نظر البطل من تحت إبط سـامية فيرى "جانبا من ثديها عند انطلاقه مـن الصـدر" (ص ٣٦) ويضيف الراوي - البطل "ودهشت لأنه لم يكن متهدلا. وكان أبيض كاللبن". وفي صور خاطفة، عابرة يلمحها النظر وهي نائمة، فنرى معه "ساقها بيضاء عارية كـاللبن" (ص ٣٦). وحتى عندما يتسع الوصف إلى لـون الفسـتان البرتقـالي، فيختفي هذا الرداء بنفس السرعة العابرة التي كونت ملامـح الصورة: "وراقبت رداءها البرتقالي وهو يختفي خلف الباب" (ص ٣٦).

أحيانا تكفي كلمة لرسم الصورة. فالفتاه التـي تمشـي بجوار المترو "حلوة" (ص ٢٩) والشاب الذي دخل عند أهل منى "أنيق" (ص ٣١). وحتى إذا تضاعفت الكلمات فالصورة

دائما بسيطة، سريعة.. "دخل صخر وكان قد حلـق شـاربه ومشط شعره" (ص ٣١).

ومع ذلك فوصف الشخصيات في تلك الرائحة، وربمـا في أسلوب صنع الله إبراهيم بصفة عامة، دائمـا مشـحون بالمعاني والدلالات، الإيجابية منهـا، حتـى إذا صـاحبتها السخرية التي تنقـدها، والسـلبية. فالشخصـيات النسـائية المفضلة، تتسم بالرقة والبساطة. يقول عن سامية: "وكانـت ابتسامتها بسيطة صريحة لم أكن أتصورها بهـذه البسـاطة والرقة" (ص ٣٥) أو "عشـقت صـوتها الهـادئ الواثـق وحركاتها التي لا تتكلف شيئا" (ص ٣٦). كذلك بالنسبة لنهاد الذي أعجبه صوتها الرقيق قبل أن تزعجه كلماتها التقليدية.

كل هذا بالطبع لا يعطينا عن الشخصـيات إلا نظـرة فردية، منطلقة من زاوية البطل/ الراوي ومزاجـه الخـالي وفكرته عن البشر. يتطابق أيضا هـذا الوصـف الجزئـي، السريع، مع تقنية الرواية الجديدة التي ترفض رؤية الـراوي العالم بكل شيء. ويعتـرف البطـل/ الـراوي نفسـه أننـا لا نستطيع أن نعرف الكثير عن الآخرين.." ثم من ذا الـذي يعرف على وجه الدقة ما يدور داخل إنسان آخر" (ص ٢٩).

لكن على مدى الصفحات ومع تقـدم القـص تتـراكم العلامات السريعة لتبني الدلالة وتظهر العمق فـي تصـوير الشخصيات. فرغم مظهرها الهيكلي وملامحها العابرة تدخل تدريجيا الشخصيات في سياق روائي يعطـي لهـا عمقهـا الحقيقي المرتبط بالزمان المكاني المحدد لقصـة صـنع الله إبراهيم. فهناك ثلاثة معالم تضاف إلـى الصـورة الأوليـة السريعة للشخصية لتبني دلالتها في النظام القيمي للرواية:

١- دور الشخصيات العابرة في القصة.

٢- كلام الشخصيات رغم قلته الظاهرة.

٣- إظهار فعل الزمن في الشخصـية عبـر علامـات الشيخوخة وتهديد الموت.

١) لقد رأينا قبل ذلك كيف تتحول بعض المشـاهد في الشارع إلى مواقع درامية في تلك الرائحة: الجثـة المغطاة بالجرائد الملقاة على الرصيف، غرق الشـاب من زورق في النيل، الموظفة الباكية في مكتب مصلحة إدارية، إلخ، ورأينا دور بعض المشاهد عبر النافذة في تثبيت دلالات الشذوذ الجنسي: الشابتان اللتان تتعانقـان

أو هذه الأخرى التي تختفي عارية في ظـلام النافـذة. وبالطبع لا فعل لهذه الشخصيات فـي تطـوير حبكـة روائية كما رأينا. فلا ماضي لها ولا اسـم ولا وضـع طبقي واضح كما هو الحال بالنسبة للشخصيات العابرة في السيدة دالوي. لكن كما رأينا تكون كل هذه الوجـوه الفانية شبكة دلالية تغمر القصة، مبنيـة علـى رسـالة واضحة: إظهار زمن رديء يكـرس وحـدة الإنسـان وتعاسته وعنف مجتمع فقد إنسانيته.

وتتحدد هذه الرسالة في بعض المشـاهد الأكثـر وضوحا. فيضاف القبح والذوق الرديء إلـى العنـف والشذوذ الجنسي. فلنتابع نظرة البطل/ الـراوي مـرة أخرى وهو واقف في المترو:

" ووقفت بجوار حجرة السيدات، وجعلت أتأملهن واحـدة واحدة. كانت شعورهن مصففة بأشكال معقـدة ووجـوههن مثقلة بالأصباغ" (ص ٢٨).

فهذا المظهر يتناقض تماما مع القيم الإيجابية المصـاحبة لوصف النساء في القصة، التـي رصـدناها بـين "الرقـة" و "البساطة". هنا يتحد المشهد بين "الأشكال المعقدة" لتصفيف

الشعر والوجه المثقل "بالأصباغ". وفي تكرار الصورة، مـع ازدياد علامات القبح، في مشهد آخر من المترو المشـحون بالناس، وزحمة الشارع المتعارضة مع وحدة الإنسان، مـن العلامات الدالة المكررة في القصة، نجد مرة أخـرى نسـاء قبيحات المنظر:

"وركبت المترو. وكان الزحام فظيعـا وكـدت أختنـق. وراقبت وجوه السيدات المتعبة وقد سـاح الكحـل عليهـا" (ص ٣٥).

تتضافر في هذه الصـور العـابرة الأزمـات المختلفـة للمجتمع: أزمة مواصلات، أزمة جماليات، وربما صـعوبة العمل في ظروف خانقة على جميع المستويات.

يشهد لذلك منظر العمال، الجمع المتوحش في آخر النهار وهم يهجمون على وسائل المواصلات: "وفي إحدى المحطات هجم على المترو عشرات من العمال العائدين إلى منـازلهم" (ص ٤٠) ويستطرد الراوي/ البطل واصفا تعب نهاية يـوم العمل:

"وشقوا طريقهم بين الزحام. ووقف أحدهم أمامي. وكانت عيناه محمرتين. واستند آخر على مسند مقعد، وسـرح مـن النافذة، وبدأ ينام. وعندما تطلعت إليه بعد لحظة كانت رأسه تهتز مع حركة المترو وتصطدم بالمسند كل مرة وهو غارق في النوم" (ص ٤١).

ما يتعارض مع ما يظنه جزءا آخر مـن المجتمـع: أن دولة عبد الناصر في الستينيات أصبحت دولة العمال، أو كما يأتي على لسان أخت البطل: "إن العمال لم يعد أحد يعـرف كيف يكلمهم" (ص ٤١). وبعد ذلك يردد الأخ نفس النغمة: "تلاف كل شيء منذ أصبح العمـال فـي مجـالس الإدارات" (ص ٤٥).

أما مجموعة الجنود العائدين من اليمن فلها وظيفتان فـي القصة:

- تحديد زمانها أي النصف الأول للستينيات.

- إظهار لامبالاة الشعب أمام فعـل تـاريخي اعتبـره الإعلام مرددا لأهداف السلطة السياسية حدثا عظيما.

فمن داخل المترو هنا أيضا يراقـب الـراوي/ البطـل المشهد:

"عندما تركنا ميدان رمسيس سار بجوارنا قطار في نفس الاتجاه. كان مملتئا بالجنود العائدين من اليمن. وكانوا يهللون من النوافذ ويهتفون ويلوحون بأيديهم. وعندما أصبح المترو في حذائهم، ازداد حماسهم وهم يتطلعون إلى ركابـه. هـبط حماس الجنود. وكان المترو قد سـبق القطـار الآن. أدرت رأسي إلى الخلف كانت أيدي الجنود تتدلى من نوافذ القطار. لمحت أحدهم يرمي بغطاء رأسه على الأرض" (ص ٤٣).

فقرة من روائع هذه القصة تستطيع، بتركيزهـا الشـديد وكثافة العبارة والحركات المختلفة للناس وللقطار وللمتـرو، وهذا التفاعل الصامت بين حركة وأصوات الجنود ولا مبالاة الجمهور ثم حركة الجندي اليائسة، أن تلخص فترة شاملة من تاريخ مصر المعاصر وأحداثا معبرة عن التحـول المـذهل لأخلاقيات شعب كان قد حول الشارع المصري قبـل ذلـك بأقل من عقدين إلى ساحة مطالبة مستمرة. بجلاء الإنجليـز وسقوط الحكومات!

٣) تظهر الشخصيات إذن عبر هذه اللوحات القصيرة، العابرة المليئة رغم ذلك بالدلالات. تظهر أيضا كما أشرنا عبر الكلام. لكن لا يأتي كلام الناس في تلك الرائحة عبر الحوار والتواصل بين الشخصـيات. فالحوار قليل، شبه منعدم؛ الكلام الذي يقال، مثـل الكلمات التي نقرؤها بين السطور، يؤكـد غيـاب التواصل بين البشر.

٤) منذ الحوار الأول الذي يدور بين البطل/ الـراوي والضابط تظهر وحدة البطل المطلقة. ومنـذ هـذا الحوار الأول، الموجز، الذي يركز حول الضرورة الخالصة لتبادل المعلومات، تظهر النغمة الأساسـية للرواية: اللاتواصل بين البشر. فـالحوار يقتصـر على توصيل المعلومات، تظهر الأساسية أو النطق ببعض الشعارات التي جمدها المجتمع في طقـوس نفعية. وفي الغالب لا يتكلم البطل/ الراوي وأحيانـا يفصح عن عدم رغبته في الكلام. وفي إحدى هـذه المفارقات الأساسية لتلك الرائحة يدور هنـا جـدل الصمت والحوار كسمة شكلية منظمة لنص الرواية.

فكما رأينا من قبل، البطل الراوي عند خروجه من السجن، لا يستطيع التواصل مع أحد من أقربائه أو أصدقائه أو نجوى الحبيبة السابقة، أو سامية الشابة الواعدة، وتبقى الشخصيات/ اللوحات، غير المعروفة، مجرد موضوع النظرة، بلا أدنى تفاعل بينه وبينهم. ويملأ هذا الفراغ الكثير من الكلمات/ الشعارات أو الأكليشيهات التي جمدها العجز عن الفعل والأيديولوجية السائدة، يقول مجدي، المناضل السابق، بينما نعرف أنه لا يفعل ولن يفعل شيئا: "يجب أن نثبت وجودنا" (ص ٢٣). أما أسرة الراوي/ البطل فقد تحولت إلى لسان حال النظام الانفتاحي الذي حمله النظام الناصري في آخر أنفاسه: " إن العمال لم يعد أحد يعرف كيف يكلمهم" (ص ٤١)، أو إلى أناس يرددون الكلام السائد في المجتمع: "وقال خطيب أختي: نريد أن نفرح بك" (ص ٣٥)، أو:" أين ستجد رجلا مثله في الشخصية والمركز؟" (ص ٣٧)، بينما تجسد أسرة نهاد ونجاح الأخ وخطيب الأخت السمات الرأسمالية لمجتمع "طفيلي" (؟!) نما في أحشاء المجتمع "الاشتراكي": "وقالت نهاد: أمريكا رائعة،

ما رأيك، وقلت: أعجب بأشياء وأشياء لا. وقالت: اترك كل هذا والتفت لنفسك" (ص ٣٩).

وبين هذا الكلام المعتـاد، المـانع لأي تعبيـر صـادق وتلقائي، وكلام الحياة اليومية: "وقالت إنها تريد أن تستحم".. (ص ٣٨)، تنزلق المأساة الصامتة أو المعبرة عنها، فـإلي جانب نجوى "لا يجد كلاما يقوله: "وقالت: احكِ لي. لم تكـن عندي رغبة في الحديث" (ص ٣٣). وبين صمت وقـبلات تبتر العلاقة وتموت دون أن يستطيع أحد أن يحييها: "تمددت على ظهرها. ولابد أنها كانت تفكر في نفس الشـيء الـذي أفكر فيه. هناك شيء ما ضاع وانكسر" (ص ٣٤).

كلمات عادية تخفي المأساة العدم، اللامعنى الذي انزلـق في كل الأشياء وقتل جدوى الحوار الحي. مأساة تعبر عنهـا أفضل التعبير صورة سائق المترو الذي توقف في الطريـق ليضع أفيونا في فمه ويشرب الشاي" (ص ٣٨).. ويضـيف البطل/ الراوي: "وفكرت أنه محظوظ. فقـد وجـد طريقـة يستعين بها على مواجهة الحياة" (ص ٣٨).

مأساة تكتمل كما سوف نرى بالدقة التـي يصـف بهـا الراوي، عبر مشاهد قصـيرة وكلمـات مقتضـبة، تحـول

الشخصيات وتهديد الشيخوخة والموت الكامن فـي الحيـاة. ونرى كذلك كيف يحجب "الحياد الظاهر التوتر السائد لجميع العلاقات.

٣) تحمل تلك الرائحة الكثير من العلاقات التي تعبر عن فعل الزمن في الشخصيات فالتحول قيمـة أساسـية للـنص الروائي، لكنه التحول إلى الأسـوأ، التـدهور، الانحـدار. فالمناضلون كفـوا عـن النضـال والمثقفـون لا يقـرءون ولا يكتبون.

أما الأناس العاديون فتحبط كل أحلامهـم وآمـالهم فـي زواج الحب والتواصل التلقائي لتمتلئ حياتهم بأشياء تمتلـك، باهظة الثمن في الغالب، في تناقض صارخ مع الفقر والعوز اللذين مازالا يسودان المجتمع الأكبر.

تبدأ النهاية المأساوية منذ أول صفحات الرواية مـع أول مشهد نستطيع أن نعتبره بداية حبكة ما، أي الطريـق إلـى السجن "والاستقبال"، هذه اللحظة المريعة التي وصفها غيرها من كتابات السجن في الأدب العربي المصري المعاصر.

لحظة تمثل مع أهوال الاعتقال وفقدان الحرية، والرغبـة في تكسير إرادة الإنسان وتطويعه. فعند أول زيارة يقوم بها البطل/ الراوي "لأم منى" أرملة الزميـل الـذي مـات مـن الضرب في السجن نرى أن هناك مستويين مـن الحـوار: حوار مبتور بين الراوي/ البطل وأم منى وحوار آخر داخلي يسترد فيه ذكريات السجن وأحداث موت الزميل، أبي منـى، وغير واضح عبر السياق إذا ما كان قد قال للأرملـة هـذه التفاصيل أم لا، إذ أن الكلام بينهمـا يتجاهـل مـا يتـذكره الراوي، فبعد رحلة في الظلام والبرد، يتذكر الراوي البطـل أنه كان جالسا بجوار زميله، يده مقيدة بيده، ويتحدثان عـن هيمنجواي ثم:

" عندما وصلنا كان ذلك في الفجر. وأنزلونا بالعصـي. وجلسنا على الأرض. وكنا نرتعش من البرد والرهبة.

وكان هو أطولنا. وسمعت صوتا يقول: هاهو وضـربوه على رأسه. وقالوا له: اخفض رأسك يا كلب. وأخذوا ينادون علينا. ثم نادوا عليه وكانت هذه آخر مرة رأيته فيه" (٢٨ – ٢٩).

أما في الحوار المنطوق بينهما يدور الكلام حول مشاعر الزميل تجاه ابنته وزوجته. وفي تلخيص مثير لمأساة حيـاة بأكملها، يقام هذا المشهد/ الحوار الذي يخفي حـوارا آخـر لا يقال:

"وتطلعت أم منى بإعياء حولها وهبط جفناها المنتفخـان فوق عينيها. وغاص رأسها في جسدها المترهـل القصـير وأشارت إلى أن أقترب منها وهمست: هل كان يحبني حقيقة؟ وقلت لها: بالطبع" (ص ٢٩).

ثم بالخط المائل:

"فماذا أقول لها، وما الفائدة أن نحقق الأمر علـى وجـه الدقة بعد أن انتهى كل شيء" (ص ٢١).

إن "الترهل" هنا علامة إهمال وربما علامة اكتئاب. تشير أيضا إلى الشيخوخة مثل غيرها مـن العلامـات. فـالنص حريص على إظهار هذه من الشعر الأبيض إلـى التجاعيـد والبقع وغيرها. فمنذ هذه الصورة الأولـى نـرى الزميـل السجين" يخرج مشطا من جيبه ويمشط شعره الـذي امـتلأ

بالبياض" وعندما يزور البطل وأخاه "في الصباح" يلتقي فـي وجهه بعلامات الشيخوخة: (ص ٢٨).

"وكانت التجاعيد قد زحفت على وجهه وامتلأ جلده ببقع بيضاء" (ص ٤٥). نفس الشيء بالنسبة لابنة العمة، صـديقة الطفولة والمراهقة: "وفتحت لي ابنة عمتي ولم أعرفها فـي مبدأ الأمر. فقد كان شعرها منكوشا تتخلله خصـل رماديـة كثيرة. وكانت عيناها منطفئتين وجلد وجهها بنيا"(ص ٥٠).

وغيرها وأهمها من علامات التغير، نجدها في سيرة حياة الشخصيات المختلفة. سامية مثلا. عن جسمها لـم يترهـل وثديها لم يتهدل. لكنها كفت عن القراءة وكفت أيضـا عـن انتظار فارس الأحلام فتزوجت بطريقة تقليدية. ويبقى سؤال لو كانت تحب زوجها بلا جواب. فقد تزوجتـه وهـي فـي السابعة والعشرين من عمرها لتهرب من نظرات أبيها وأمها التي كانت تعنسها كل ليلة. وأيضا لأن الحب الذي يقولـون عنه ربما لا يوجد إلا في الروايات. فعندما طلبها زوجها:

"قالت لصديقها: ولم لا؟ ربما كان الحبيب الذي تنتظـره. وربما لم يكن كل هذا الحديث عن الحـب والتقـاء الأعـين ورعشة الأرواح غير كلام روايات. وربما وجدت السـعادة

معه. ربما.. الكلمة المعلقة فوق كل زواج جديد.. ربما كـان هذا هو الرجل المنتظر. ربما جاء الحب. وبعد سنة واحـدة جاء الطفل. ها قد تم تقيـديها إلـى الأدب. ولـيس أمامهـا إلا الاستسلام) (ص ٣٧).

ويأتي الجواب أيضا – جواب الاستسلام – على لسـان أخته. فعندما يسألها:

"هل تعرفين ما هو الحب؟" "تطلعت إليه" بدهشـة كـان سؤالي سخيفا وساذجا. قالت: بالطبع. وقلـت: هـل تحبـين خطيبك؟ قالت: أجل. وقالت: عندما خطبني لم أكن أطيقه ثم مع الزمن أحببته" (ص ٣٧).

لا نعرف ولن نعرف عن الشخصيات إلا هـذه الصـور والكلمات وموجز الحياة التي يعلنها البطل/ الـراوي. ومـع ذلك فهي معبرة عن سلوك حياة وأنمـاط أخلاقيـة وقيميـة تشخص أجيالا من البشر وخاصة جيل ما بعد الثورة، بعد أن فشل حلم البناء المشترك بين الزوجين المحبـين، لانتشـار أنماط الاستهلاك، الذي يرمز إليه خطيـب الأخـت: "قـال خطيب أختي إنه كان يبحث طول اليوم عن السخان. وإنـه اشترى الثلاجة. وقال هل يعرف أحدكم شخصا مسافرا ليأتي

لي بريكوردر" (ص ٣٨) أو بعد ذلك بقليل: "وقال خطيبها إنه أوصى على ولاعة رونسون ستأتيه من بيروت" (ص ٤١).

وتبدو في هذا القبح المنتشر لحظات السعادة كحلم مستحيل. لقد رأينا من قبل استحالة الحب مع نجوى وانكسار شيء بينهما. وفي النصف الثاني من الرواية تأتي إشارة أخرى أكثر قسوة وألما لهذا الحب المستحيل. يرى البطل الراوي "من زجاج شركة الطيران" فتاة رائعة الجمال" (ص ٤٧)، ثم بعد أن ركب المترو، يرى امرأة أخرى تشمل كل علامات الجمال والصفاء عند الراوي/ البطل: ترتدي فستانا أبيض وشعرها طويل وناعم لا يبدو خارجا من عند الحلاق ووجهها بلا كحل ولا أصباغ (ونلاحظ التعارض التام مع صورة النساء القبيحات في البداية) وتبدو نظيفة كأنها استحمت قبل أن تخرج. وهذه تذكر الراوي – البطل بهذه المرأة الأخرى التي ضاعت وتبدو هنا كأنها ضائعة منذ البداية. في وصف غنائي يربط الراوي/ البطل بين المرأة العابرة ومرة أخرى: "وألقيت نفسي فجأة في مواجهة عينيها.

كانتا واسعتين صافيتين. وللحظـة ضـعت" (ص ٤٧)، ثـم بالخط المائل تأتي قصة الحب المستحيل:

"كانت عيناها نجمتين في فضاء ساكن. وكنت سابحا في الفضاء، ضائعا. وكان بالليل عندما التقت عيوننـا وكانـت عيناها تلمعان في الضوء. ورأيت صـورتي فـي بياضـها الواسع ورأيتها في سوادها العميق" (ص ٤٧).

وبعد وصف مستطيل لما يجذبه إليها ويجعله يكاد يبكـي من الرغبة وهي ترفضه عند كل اقتراب:

.. "وعرفت الألم عندما كنت أنظر إلى عينيها اللامعتين وخديها الشهيين. وعندما كانت أصابعي تتسلل إلى سـاعدها وساقي تقترب من ساقيها وترفضني. وفي آخر مـرة كنـت سأجن. كنت قد بدأت أوقن. وأخذتني بين ساعديها. وسمحت لي أن أتحسس صدرها ويديها وأقبل خديها وشفتيها. لكنهـا كانت باردة" (ص ٤٨).

في صورة مفارقة أخرى ننتقل بعد ذلك إلى البحث عـن عاهرة والجنس المستحيل معها ثم إلى ذكريات الطفولة فـي بيت العمة ثم إلى موت الأب ثم موت الأم بعد محاولة انتحار

قديمة. موت الأب من الذكريات القديمة التي تأتي مثل تأنيب الضمير. هنا نرجع إلى الوصف الذي يستهدف الحياد وراء رصد الحركات واختفاء المشاعر: حوار بين الأب والابن مشحون بالعتاب من ناحية الأب وبالملل من ناحية الابن. لم يتواصلا حتى النهاية ومات الأب دون أن يقول لابنه شيئا: "وأخيرا رقد أبي على ظهره في صورة مستقيمة وغطوا جسده كله ووجهه بملاءة بيضاء وساووا جسده. وقالوا إنه لم يسأل عني. ورفعت الملاءة عن وجهه ولكن عينيه كانتا مغلقتين" (ص ٥٤).

ثم تأتي رحلة الرجوع إلى شارع الظاهر وشقة الأم التي رأينا بعض قيمها سابقا. عن الأم أيضا لا نعرف شيئا إلا هذا اليأس الفاجع الذي جعلها تحاول بإلقاء نفسها من بلكونة "خشبية عريضة" (ص ٥٩). وتنتهي الرواية عند مشهد الثلاث نساء في ثيابهن السوداء ينتظرن موعد مسلسل المذياع الميلودرامي: "وأعلن صوت رصين في الراديو عن إحدى حلقات الشبح الأسود. وبدأت الحلقة بصبي يسأل في صوت باك: كيف يستطيع الحياة بعد أن علم أن أباه هو القاتل" (ص ٦٠). ثم نعلم نحن أن الأم ماتت منذ أسبوع

ويقيم البطل/ الراوي صورتها عبر كلمات الجـدة وخالتهـا وخالته، وهي من الأوصاف الوحيدة التـي تعطينـا أبعـادا موضوعية عن شخصية من الشخصيات:

"وقالت خالة جدتي: كانت تقرأ الصحف وتتحدث في كل شيء أحسن منا وتتنبأ بكل ما يحدث ولم تكن تثور. وقالـت جدتي: ثم مرضت فجأة ورفضت أن يراها الطبيب، أو تأخذ دواء ما. وأخذت تهزل شيئا فشيئا ثم امتنعت عـن الطعـام نهائيا. وقالت خالتي: وفي آخر يوم طلبت كوب ماء وعندما شربته سقطت ميتة. وسكتنا وقالت جدتي: حتى آخر لحظة لم تكن تود أن تراني أو تراكم" (ص ٦٠)

فرغم الحياد الظاهر في أسلوب تقديم الشخصيات ورفض الوصف المستفيض الذي يدخل الشخصية في حبكـة تطـور فعل روائي، استطاع الكاتب أن يوصل نمطا سلوكيا لجيـل التحول في مصر الستينيات. واستطاع أيضا، وربما يتميـز أسلوبه بهذه السمة الأساسية، أن يمثل التوتر الـذي يسـود جميع العلاقات في فترة تردد بين العدم وبقايا الرغبة، بـين البحث والفناء، بينما الحاضر عبر الشخصيات يشترك فـي دفن الماضي.

مع "مارجريت دوراس" نلتقي بطريقة ثالثة لرسم الشخصيات وحصرها في الزمن. فهنا كما عند صنع الله إبراهيم لا نعرف في البداية أسماء الشخصيات الأساسية، ثم تدريجيا تأتي أسماء ثانوية لعالم يملأ الفضاء الروائي، كي ترسم شبكة علاقات حول البطلة/ الرواية. هناك أسرة حولها كما رأينا، تسمى بالأم، الأخ الأكبر، الأخ الأصغر لا تسمى الأم إلا مرة واحدة في وسط النص (ص ٥٩) والأخ الأصغر في النهاية (ص ٩٨): "ماري لوجران"، "باولو".

لا توصف هذه الشخصيات بالمعنى التقليدي لوصف الشخصيات: الشكل، الأخلاق، الإطار الاجتماعي، إلخ. لكن هناك علامات رمزية تتراكم لتعطينا منطقا كاملا للشخصية، رغم رفض "مارجريت دوراس" المعلن للمعنى وللمنطق، كانت تقول إنها عندما تكتب لا تفكر في المعنى وإن هذا لا يأتي إلا في نهاية القصة.

هناك أولا الشكل، اللبس – شكل البطلة: لا نعرف إذا كانت جميلة أو قبيحة. نعرف عنها وجها في البداية، وجها دمره الزمن، ودمرته الشيخوخة. لكن في مفارقة، هي من أول مفارقات الرواية، يظهر هذا الوجه في عين شخص آخر

يراه أجمل وهي كبيرة مما كان عليه وهي شابة: ".. ويعرف الجميع أنك كنت جميلة حين كنت شابة، وقد جئت لأقول لك إنني بالنسبة لي أجدك أكثر جمالا الآن، مما حين كنت شابة، وكنت أقل حبا لوجهك كامرأة شابة مني الآن للوجه الذي لك الآن، مدمر" (ص ٩٥).

الجمال والقبح إذن ليسا أشياء معطاة في الطبيعة، بل قيما يخلقها الآخر وقيما تنمو مع الزمن، قيمة مشتركة بين خبرة الشخص وخبرة الآخر في علاقة ينضـجها الـزمن خالقـا نسبيتها. وهذه القيمة نجدها تكون أساس وصف الشخصـيات في رواية العاشق. اعتادت "مارجريت دوراس" أن تقول: "إن المرأة تكتب برغبتها".

والرغبة هنا تخلق الشخصيات فـي سـماتها الإيجابيـة والسلبية، كما سوف نرى. وما سوف نحاول إبرازه هنا هـو كيف أن "الرغبة" كما تسميها الكاتبة تتماثل مع منطق شامل لموقع الشخصية من العـالم ومـن الشخصـيات الأخـرى. ومعرفة دقيقة بحقيقة الصراعات الخاصة والطبقية فـي آن. فالشخصية في العاشق مأخوذة عبر صراعها مـع الـزمن، تتضافر فيه عناصر تهديد الشيخوخة مع عناصر أخرى ثبتت

الشخصية منذ البداية. الشخصية إذن موقع لصراع بلا هوادة مع الآخر في إطار صراع اجتماعي لا حل له.

تبدأ "الحبكة" الروائية، أو ما يمكن أن يسمى بالحبكة في هذه الرواية/ السيرة التي لا تتبع نموا زمنيا لأحداث متتالية، بالإشارة المبهمة "للحدث" الذي أدخل فجأة الشيخوخة في حياة البطلة:

ولا أعرف إذا كان الجميع هكذا. فإنني لم أسأل أبدا، ويبدو لي أنني سمعت عن تلك الدفعة من الزمن التي تضربك أحيانا وأنت تجتاز السن الأكبر فتوة، الأكثر مجدا، من الحياة جاءت هذه الشيخوخة مباغتة، ص ٥.

Je ne sais pas si c'est tout ld monde, je n'ai jamais demande. II me semble qu'on m'a parle de cette poussee de temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les ages les plus jeunes, les plus celebres de la vie, ce vieillissement a ete brutal, p. ٩- ١٠.

وتعطي هذه الإشارات الأولى للشيخوخة في الرواية السمة الأساسية للعلاقة بين الشخصية الرئيسية والزمن، بينها وبين صورة وجهها وكيانها الجسدي. فرأت، كما تقول،

الشيخوخة تحتل ملامحها "واحـدا فواحـدا"، رأت عينيهـا تزدادان اتساعا ونظرتها تزداد حزنا وفمهـا مثبتـا نهائيـا، وجبهتها معلمة بكسرات عميقة. ولم تكن هـذه الانطبعـات مجرد انطبعات خاصة. تضيف الراوية/ البطلة أن من عرفها وهي في السابعة عشر من عمرها ثم رآها بعد ذلك بسـنتين قد تأثر بالتغيير. وهذا الوجه المتغير أصبح وجهها النهـائي الذي لم يتغير بعد ذلك، إلا قليلا. ومستعملة زمن المضـارع تتحدث عن تثبيت الوجه:

إن وجهـي الآن ممـزق بغضون جافة وعميقة، وبشرته محطمة إنه لم يهبط مثل بعض الوجوه ذوات القسمات الدقيقة، بل احتفظ بنفس الهيكل، لكـن مادته مدمرة. إن وجهي مدمر، ص ٦

J'ai un visage lacere de rides deches et profondes, a la peau cassee. Il ne s'est pas affaisse comme certains visages a traits fins, Il a garde les memes contours mais sa matiere est detruite. J'ai un visage detruit, p. ١٠.

وسوف تخترق هذه الصورة لوجه دمر في فترة مبكـرة صور أخرى مأخوذة على مدى الحيـاة، رغـم أن بؤرتهـا الأساسية يكونها "الحدث". صورة تقدمها الرواية بشكل صور

فوتوغرافية تارة وصور ثابتة في مجـرى القـص تـارة، ولكليهما نفس الوظيفة: تثبيت الصور الأساسية التـي تحـدد الشخصيات وتعطيها دلالتها النمطية.

البطلة أولا، تبدو منذ البداية متناقضة الملامح. ملامـح الشكل والملبس أولا: امرأة/ طفلة في غاية النحافة مع بعض عناصر الرجولة. في جميع الحالات رفضا للوجه التقليـدي للأنوثة كما تمثلها نساء المستوطنات من فرنسـيات السـلك الدبلوماسي والوظائف المختلفة للاستيطان، كما تمثلهـا الأم البرجوازية الصغيرة ذات الأخلاقيـات والرؤيـة التقليديـة للأشياء.

الملبس مكون من أشياء متناقضة من اختيـار الأم مثـل الثوب من الحرير الطبيعي المستعمل، شبه الشفاف، والحذاء العالي الكعبين، ويتناقض هذا مع الحزام الجلدي الرجـالي، "لعله حزام لأخي"، ومع القبعة الرجالية التـي تؤكـد، كمـا تقول، "الالتباس النهائي للصورة. وتفسر الراويـة/ البطلـة كيف تحولت القبعة من صدفة شراء مخفض (كانت الأم دائما تبحث عن "الأوكازيونات" لشراء الأشياء) إلى مصير ورغبة في حياة البطلة:

... تحت القبعة الرجالية، النحافة الجاحدة للشكل، وأصبح هذا النقص منذ الطفولة، شـيئا آخر. كفت عن كونها معطـى فجـا، حتميـا، للطبيعـة. وأصبحت، بـالعكس تمامـا، اختيارا مناقضا لهذا المعطـى، اختيارا ذهنيا. فجأة شيء ناتج عن الإرادة، ص ١٣

Sous le chaeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce defaut de l'enfance, est devenu autre chose. Elle a cesse d'etre une donnee brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout a l'oppose, un choix contraiant de celle – ci, un choix de l'esprit. Soudain, voila qu'on l'a voulue, p. ٢٠.

تعقد إذن الرواية صورة البطلة بين العناصر الاجتماعية (ذوق وميزانيتها المحدودة) والعناصر النفسية: تناقض الشابة بين الأنوثة والرجولة، بين القبح والجمال حتى الوصول إلى الصيغة الموفقة، تلك التي تناسب الرغبة. تعبـر الصـورة أيضا عن وحـدة البطلـة، تمايزهـا وتفردهـا فـي عـالم المستوطنة:

وما من فتاة تلبس قبعـة لبدية لرجل في هذه المستعمرة في ذلك العهد، ولا أية امـرأة

Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie a

من أهل البلاد ص ١٢.

cette epoque – la. Aucune femme indigene non plus. ١٩ – ٢٠.

ثم تقارن بين هيئتها وصورة ابنها، الذي لا وجـود لـه ولا دور له في القصة إلا هذه الصور المتشابهة مع الصورة التي لم تؤخذ للشابة على العبارة، الشابة التي التقت في هـذا اليوم بالعاشق. ولكن قبل صورة العاشـق وعالمـه، تـأتي صورة فوتوغرافية للأسرة تكمل تقديم البطلـة باستفاضـة. وهكذا تصف صورة بيت "هانوي" التي جمعت بـين أفـراد الأسرة الصغيرة بعد موت الأب:

إنها باحة المنـزل علـى جزيرة هانوي الصغيرة. نحـن معا، هي ونحن، أولادها، أنـا في سن الرابعة. وأمـي فـي وسط الصورة. وأتعرف جيـدا كيف تقف بصورة سيئة، وكيف أنها لا تبتسم. كيف تنتظـر أن تنتهي عملية التقاط الصـورة. ومـن قسـماتها المتـوترة

C'est la cour d'une maison sur le petit Lac de Hanoi. Nous sommes ensemble, elle et nous, ses enfants. J'ai quatre ans. Ma mere est au centre de l'mage, je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle attend que la photo soit finie. A

ومظهرها المعتنى به، وصور نظرتها، أعـرف أن الطقـس حار، وأنهـا منهكـة، وأنهـا ضجرة.

ولكن من كيفية لبسنا نحن أولادها، مثل البؤساء، أتعرف على حالة معينة كانت تسـقط أمي فيها أحيانا، والتي في السن التي كانت لنا على الصـورة، حيث نتعرف إلـى الإشـارات المنذرة بها هذه الكيفيـة التـي كانت تسقط فيها فجأة، بحيـث لا تعـود تسـتطيع تحميمنـا ، وكسـوتنا، وأحيانـا حتـى لا تستطيع إطعامنا، إن حبـوط الهمة هذا دون العيش، كانـت أمـي تجتـازه كـل يـوم

ص ١٣ – ١٤ معدلة

ses traits tires, a un certain desorder de son regard, je sais qu'il fait chaud, qu'elle est extenuee, qu'elle s'ennuie. Mais c'est a la facon don’t nous sommes habilles, nous, ses enfants, comme des malheureux, que je retrouve un certain etat dans lequel ma mere tombit parfois et don’t deja, a l'age ue nous avons sur la photo, nous connaissions les signes avant – coureurs, cette facon, justement, qu'elle avait, tout a coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois meme de ne plus nous nourrir. Pp.

٢١ – ٢٢.

صورة تقول كل شيء عن الوضع الاجتماعي والحالة النفسية لأم مصابة بعصاب مدمن أثر على حياة الأسرة وحيـاة البطلـة بصورة خاصة. هنا أيضا ننتقل فجأة من صورة المظهر، الملبس، الهيئة، والسلوك الخارجي إلى تعاسة الداخل أمام تحدي الحيـاة. صورة ساهمت في خلق التناقض بداخل البطلة، إذ تكمل كيف أثر عصاب أمها على تصرفاتها وموقفها من الحياة:

وقد (كان حظي أن) كانت لي أم يائسة، يأسها نقـي إلـى درجة أن سعادة الحياة نفسـها، مهما كانت شديدة أحيانا لم تكن تستطيع إلهائها عنـه تمامـا، ص ١٤ معدلة.

J'ai eu cette chance d'avoir une mere desesperee d'un dessespoir si pur que meme le bonheur de la vie, si vif soit – il, quelquefois, n'arrivait pas a l'en distraire tout a fait, p. ٢٢.

والأم هي إذن منذ البداية تمثيل لمصير البطلة، مصيرها الاجتماعي في أسرة من البرجوازية الصغيرة ذهبـت إلـى المستوطنات تحت ضغط الإعلام (والإعلانات) التي كانـت في بداية القرن تعد الفرنسيين "بأرض الأحـلام" والإثـراء السريع في المستوطنات كما تقول "مارجريت دوراس" فـي

أوراقها ومقابلاتها الشخصية، مصيرها النفسي بين الارتباط العضوي الشديد بالأم ومحاولاتها الهـروب مـن عصـابها وإحباطها الدائم، كما رأينا سابقا: إذ أشرنا قبـل ذلـك إلـى صورة الأم ورفضها للمتعة (أو عجزها عنها؟) الـذي كـان يخترق فضاء البطلة الخيالي عندما تعيش المتعـة الجنسـية (التجربة) مع العاشق.

ويستمر وصف صورة البطلة مع تقـدم القصـة: فـي تعارضها مع وجوه أخرى، متناقضـة كلهـا: الهنديـة ذات الضفائر، المتسولة: الفرنسيات المثقفات في باريس أو نسـاء السفارة الفرنسية في المستوطنة. صور فقر وثراء متداخلـة، جعلت منها هذه الشخصية المزدوجـة نهائيـا كمـا تقـول: لا فرنسية ولا هندية من الهند الصينية حيث كانت تجري مع أطفال عراة السيقان في حقول بلدتها. لكـن أيضـا يسـتمر وصف التناقض للملامح: ليست جميلة لكن لديها شعر جميل. ثم نظرة، ابتسامة. وفي النهاية التعلم أن تظهر كما تريـد أن تظهر: "ما أريد أن أظهر عليه.. أستطيع أن أتحـول إليـه" (ص ١٧). ودائما علامات الطبقة: عندما تضع "البدرة" على وجهها، كانت هذه "البدرة" التي تستعملها أمها في الذهاب إلى

سهرات الإدارة العامة للمستوطنة. وأيضا الموضة في هـذا الحين: "في هذا اليوم أضع أيضا أحمر للشفايف، أحمر داكنا كما في هذه الفترة، لون الكريز" (ص ١٥).

لا عطر أبدا، بـل كولونيـا وصـابون "البـالموليف"، وتستجيب هنا لهذا الملمح للحداثة في الرواية عند الـروائيين الجدد في فرنسا: تراكم علامات الواقع، الصورة، التذكر، في تقنية "الكولاج" أو اللصق.

وإرادة المظهر تتناقض في رؤية الراوية/ البطلـة مـع الكيان، الوجود، إذ أن الوجود عندها يقابل المـوت: "هكـذا بكامل وعيي، أستطيع أن أكون جذابة حتى إذا كنت مسكونة بقتل أخي. وللموت، رفيق واحد، أمي" (ص ٢٦).

"أمي" هذه الشخصية ربما الأساسية في الروايـة رغـم عنوانها: "العاشق" قد رأينا صورتها، كنايـة عـن الفضـاء الاجتماعي والنفسي للبطلة وللرواية كلها. وتتراكم بعد ذلـك صور الأم مؤكدة على هويتها: البحث عـن المـال، رغبـة الخروج "مما نحن فيه"، بكلامهـا الضـيق الأفـق ولبسـها القميء. وعندما تتساءل عن غرابة لـبس ابنتهـا، تطمئنهـا البطلة، قائلة إن كل شيء قد اشترته في "أوكازيونات". وربما

تصغي إلى هذه إلى الطريقة في اللبس، القريب من الدعارة، كما تقول الراوية، أملا في أن تنجح البنت فيما فشـلت هـي فيه، وفيما سوف يفشل أيضا أبناؤها (" فحولهـا الصـحراء وأولادها صحارى، سوف لا يفعلون شيئا")، هي التي تلـبس كالأرملة الفقيرة: "هي المصنفة كأرملة، واللابسـة ملابـس الحداد والحزن، مثل راهبة تاركة للرهبانية، بـل إن عـدم اللياقة هذا يروق لها" (ص ٢٢)، وربما نما في البنت ما كان من سمات الأم: حب المال.

عندما تشير البطلة إلى أمها، يختلط في أسلوبها بالحـب: "الدناءة أمي حبي" (ص ٣١) وبعد ذلك بسطور تكرار نفـس العبارة: "أمي حبي". ثم إشارة أخرى إلى الحب/ الكره لـلأم الذي كان كامنا بداخلها وأيضا بداخل أخويها وفي علاقـتهم ببعضهم البعض:

في قصص كتبـي التـي تتناول طفولتي، فجأة لا أعرف ما تفاديت قوله، وما قلته، أعتقد أنني قلت مدى الحب الذي كنا نكنه لأمنا، لكنني لا أعرف إذا

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent a mon enfance, je ne sais plus tout a coup ce que j'ai evite de dire, ce que j'ai dit, que je crois avoir dit l'amour que l'on portait

كنت قد صرحت بالكره الـذي كنا نكنه أيضا وحبنا لبعضـنا البعض والكره أيضا، ص ٢٢

a notre mere mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns les autres, et la haine aussi, p. ٣٤.

وكانت هذه العلاقة المزدوجة، الملتبسة، سـر المصـير للحياة كلها، "العتبة التي يبدأ الصمت عندها". هذا الصمت هو "العمل البطيء للحياة بأكملها" في انقطاعات الزمن التي تميز الرواية، تأتي الصور المختلفة للأم في شـبابها، نضـوجها (الذي لم يحدث) شيخوختها. ويجمع خط واحد بين الأزمنـة كلها: الفقر، الجنون، التسلط والحب. أسرة لا تتحدث أبـدا، لا صباح الخير ولا مساء الخير ولا كل سنة وأنتم طيبـون"، لا يتحدث أحد ولا يشعر أحد بالحاجة إلى الكلام. وفي هـذا التاريخ المشترك بين الأطفال الثلاثة، تضامن عميق رغم كل شيء مع هذه الأم" التي قتلها المجتمع". وتقول عنها الراوية/ البطلة: "قد أحببناها نحن الثلاثة مما وراء الحب" (ص ٧٠).

وتعطي الراوية بدقة الخلفيـة الاجتماعيـة والتاريخيـة للمأساة التي قتلت الأم حسب عبارتها. خلفيـة مـن الفقـر والخشونة في حياة امتلأت بصراع عنيـف ضـد ظـروف

قاسية. من ريف شمال فرنسا حيث نشأت حتى المستعمرة حيث عاشت أوهام الحلم الذي لم يتحقق. موت الزوج ثم العلاقات الصراعية مع الأطفال الثلاثة وخاصة الأخ الأكبر.

وكان لهذا الأخ الأكبر دور هام في إرهاب أسرته وتعتبره الراوية مسئولا عن موت الأخ الأصغر. أخ شرس أحبته الأم أكثر من الاثنين الصغيرين، رجلها في غياب الأب الذي لم يحل مكانه أحد. كان يصفعهم بحالات الغضب المفاجئ، يسرق من خزانة الأم، يعترض على علاقة أخته "بالعاشق" يحاول اغتصاب الشغالات. حياة مرت بلا استقرار عرفت الحروب والرحيل والانتقال والمنازل المؤقتة. أسرة تميزها مثل جميع الأسر التشابه والاختلاف. التشابه في الشكل بين الراوية والأخ الأكبر، بينما ترتبط بالأخ الأصغر في رغبتها المشتركة في الضحك والمرح. التشابه بين الأخ الأكبر والأم في الغضب والعنف والجنون، في هذا الخليط من القوة والضعف. قوة مزارعي الشمال وضعف المكان الاجتماعي المتدني دائما، في فرنسا وفي المستعمرة. مما يجعل الرواية تصرح قرب انتهاء الرواية عن يأسها لعجزها

عن إسعاد الأم قبل أن تموت، عن رغبتها في "اغتيال الـذين تسببوا في صنع هذا الشر" (ص ٧١).

وهناك أيضا وبالتأكيد شخصية العاشق. القـوي بتفوقـه المادي، ثراء والده الذي تكون باستغلال شعب الحي الفقيـر، والضعيف أمام أبيه، وأمام البطلة وأسـرتها بسـبب الالـون والعرق في عالم فرض سيطرة الأبيض على باقي الإنسانية. "العاشق" هو أولا أناقته في البدلة الفاتحة من الحرير الهندي الخشن وسيارته "الليموزين" (التي تصفها أيضا "مارجريـت دوراس" في سد في مواجهة المحيط الهادئ). العاشـق هـو أيضا الرجل الذي يجلس بكأس وسكي في شقته، قبل وبعـد الجنس، بمبذله الأسود. لكنه أيضا هذا الشخص الذي يخـاف الحياة، يمارس الجنس لأنه خائف، وبعد المضـاجعة" يلتـف إلى الناحية الأخرى من السرير ويبكي". بينما تمر في خيال البطلة صور عنف أسرتها، الأم التي لم تعرف المتعة والأخ الأكبر العدواني مع العاشق بصفة خاصة، وعنـدما يسـأل العاشق وهو على وشك البكاء:" ماذا صنعت لهم؟.. تحـاول أن تهدئه، تقول "إن الأمر دائما كذلك فيما بيننا أيضا، في كل ظروف الحياة"، (ص ٦٨).

وبعد ذلك في شقة العزب سوف تفسر: "أقول له إن هـذا العنف لأخي الأكبر، البارد، المهيمن، يصاحب كل ما يحدث لنا، كل ما يأتي إلينا. حركته الأولى هي القتل، الشطب مـن الحياة، التصرف في الحياة، الاحتقار، الصيد، جعل الآخرين يتعذبون"، (ص ٦٨).

يبقى العاشق مع ذلك من الناحية الأخرى للحياة. لا يدخل أبدا في فضاء البطلة النفسي والاجتماعي. بعد الحب الحزن. دائما حسب كلام "العاشق". لأنهما مختلفان في وعي الرواية. تصف الشقة على أنها "مكان يـائس، غـارق". وتقـول إن الحزن بداخلها دائما، منذ الطفولة، إنها ترى هذا الحزن فـي صورها وهي صغيرة.

وهذا اليأس الذي تجسد في حجرة المتعة يبـدو وكأنـه يحقق تنبؤ الأم "عندما تصرخ في صحراء حياتها".

وكانت دائما تصرخ، تصرخ أن الإنسان لا ينبغـي أن ينتظر شيئا من إنسان ولا من دولة ولا من إلـه. وتخـتلط المتعة بالدموع، متعة اللحظة، متعة تعلم الجسد ودموع الحياة المتراكمة، ثم ينتهي الحديث بينهما. عرفا منـذ البدايـة أن لا زواج ممكن بينهما. فلا كلام عن المستقبل. لمـدة سـنة

ونصف. زمن العلاقة سوف يتبادلان كلمات صحفية، على نفس النغمة، عتاب منها على تبعيته لمال أبيه، لفترة دراسته الفاشلة في باريس حيث ازداد تبعية: "يقول إنه اشترى كل شيء في باريس، نساءه، معلوماته، أفكاره"، (ص ٦٢).

كل ذلك في إيقاع واحد متكرر كالبحر بلا قرار. ثم في النهاية هذه المفاجأة، بعد مرور الحياة مجيئه إلى باريس وإعلانه لحبه لها الذي لم ينته بعد.

وتنتهي الرواية على هذه الكلمات: "قال لها إنه ظل كما كان، إنه مازال يحبها، وإنه لن يستطيع أن يكف عن حبه لها إنه سوف يحبها حتى الموت"، (ص ١٤٢).

شخصيات كلها شديدة الحضور، لا توصف إلا عبر الملامح الفوتوغرافية والكلمات التي تقولها، ومع ذلك مليئة بقيم الزمان والمكان، زمن عمرها وزمن تاريخها. زمن محدود بحدود التاريخ والطبقة، زمن الصراع بين الرغبة والاستحالة. يتلخص في رمزية الصورة بين التثبيت الفوتوغرافي وتقدم الزمن نحو الشيخوخة والدمار، بينما يبقى الحب القديم رغم مجرى زمن الوقع: حياة البطلة/ الرواية بين الزواج والطلاق وإنجاب الأطفال وكتابة الكتب.

في الروايات الثلاث هناك بطل/ قيمة تحدد رؤيته قيمة الأشياء، وفيها أيضا اصطدام بين هذا البطل/ القيمة المثقـف في كل الحالات وبين الأنماط السائدة في المجمـع الطبقـي. هكذا يصطدم بطل تلك الرائحة بمجتمع البرجوازية المصرية الصغيرة، التقليدية الممثلة في أسرته ثم أصدقائه، والجديـدة الاستهلاكية كما يجدها في أفراد يلتقي بهم بعد خروجه مـن السجن، ينتمون إلى أسرته أو أصدقائه في تحولاتهم الحديثة، أما في السيدة دالوي يصطدم الشابان المثقفان، بيتـر والـش وسبتيموس وارن بالأرستقراطية الإنجليزية. أما في العاشق، تواجه البطلة الطبقة الاستيطانية الفرنسية والأغنياء الجدد في المستعمرة، بينما تبدو في الخلفية سيادة الرأسمالية الفرنسـية والمثقفين/ السلطة في العاصمة، وتزداد غربة البطلـة فـي صحراء وحدتها وحركة المحيط بين القارات.

سوف نرى كيف تبرز جميع هذه القيم جماليات الرواية ومفهوم الحداثة الروائية كما تبدو في سـياق ثـلاث لغـات وثقافات مختلفة وقريبة. فهناك مسافة في زمان ومكان إنتاج الرواية وتلقيها، وربما اقتراب في الـوعي الحـاد بتغريـب الإنسان داخل بنى المجتمعات السائدة، بين الشعور المتزايـد

باستقلال الفرد في هيمنة متزايدة هي الأخـرى لمؤسسـات المجتمع الحديث.

الفصل الثالث

التقييم وجماليات الرواية

يحدد الصراع بين قيم الثقافة والانتماء من ناحية، فكـر وقيم الطبقات السائدة، من ناحية أخرى، النظام الأساسي للقيم في الروايات الثلاثة. ويمثل الصراع هنا هذا الثابـت الـذي يتضافر مع تغيرات اجتماعية وثقافية متنوعـة، تلـك التـي تشكل كل نص من النصوص وتبـرز نمطـا مـن الكتابـة الروائية الحديثة في المجتمعات الثلاثة.

وسوف نرى كيف يجمع بين الثلاث روايات الصـراع بين الهامش والسلطة كعلامة أساسية لحداثة الرواية، وكيـف يمثل الانكسار الزمني في جماليات الرواية، مفهوما مغـايرا للتتبع الزمني المعتاد في القص والحياة في آن.

تقدم "السيدة دالوي" الصراع بين شخصيات الهـامس، المثقفين "بيتر والش" و "سبتيموس وارن" وبين صوت السلطة (the Voice of Authority) النـابع مـن عـالم مثقفـي السلطة: "ريتشارد دالـوي" عضـو البرلمـان الإنجليـزي و "دكتور برادشو" الطبيب النفسي الذي لـم يسـتطع إنقـاذ

"سبتيموس" من الانتحار، وهذا العالم يتماثل مع عالم الساعة رمزا للزمن لخارجي الذي يحاصر الشخصيات مـن خـلال دقات ساعة "بج بن" في قلب مدينة لندن، هذا الـزمن الـذي يتناقض مع الزمن الداخلي لها.

أما تلك الرائحة فتقدم اصطدام البطل مـع شخصـيات مختلفة ترمز إلى هذا المجتمع الجديد الـذي صـعد واحتـل ساحة الحياة المصرية في زمن اعتقاله، فيبدو هو عاجزا عن الكتابة والجنس والتواصل مع الآخرين، بينما تزدهر هي في ثرائها المادي وقناعاتها التي تتفق مع قيم المجتمـع الجديـد ولا تتناقض هذه مع عادة إنتاج نظم قيمية تقليدية وبالية.

بينما تخوض بطلة "العاشق" صراعا عنيفا ضد قيم أمها وسلوك مجتمعي الهند الصينية المستوطنة وفرنسا بمثقفيهـا المرموقين أيام الحرب العالمية الثانيـة، أي صـراعا بـين مجتمع الهند الصينية بفقره وأمراضـه وبؤسـه المـروع، والمجتمع الصناعي الثري، المتعالي.

ويحدد كل صراع شكل الرواية، الذي سـوف نحـاول إبرازه من خلال جماليات الرواية في علاقاتهـا مـع زمـن النص وفي ارتباطها – متناقضة مع أو متفقة – بالجماليـات

الحديثة التي عبر عن جـدتها كـل مـن الكتـاب الثلاثـة. "فمارجريت دوارس" و "صنع الله إبراهيم" يفصـحان عـن نظراتهما الجمالية في داخل كل من الروايتين وفـي بعـض شهاداتهما. أما "فرجينيا وولف" فجعلتها كتابتها النقدية وهمها الدائم بقضايا الكتابة تكتب الكثير عن هذا الموضـوع فـي يومياتها التي تظهر حوارها المستمر مع نفسها ،ومع النقـاد، وخبرتها عبر القراءة والكتابة ونقـدها للكتـاب الآخـرين، ونقدهم لها(١).

فمنذ مطلع القرن نـرى "فرجينيـا ووالـف" مهمومـة بضرورة إيجاد كتابة جديدة. ترى الكاتبة أن الرواية الجديدة نشأت في ١٩١٠ بالتقريب وليس في خضم الحرب العالميـة الأولى (١٩١٤ – ١٩١٨) كما يعتقد غالبا. وتربط بين هـذه الولادة والتحول الذي شهده الوعي وظهر في السـلوك(٢). ففي هذه الفترة، تقول "فرجينيا وولف": "قـد تحركـت كـل العلاقات الإنسانية: بين الأسياد والخدم، بين الزوجين، وبين الآباء والأطفال. وعندما تتغير العلاقات الإنسانية، يحدث في نفس الوقت تحول في الدين والسلوك، في السياسـة والأدب. لنتفق أن نضع إحدى هذه التغيرات في سنة ١٩١٠"(٣).

لم تحدد في البدء ماهية التغيرات بـل تضـع بعـض المبادئ التي ينبغي أن تحكم الكتابة الجديدة: الحرية، الحياة، الصدق التام. إذن تقنيا : التخاص من "ثقل الوقائع" للتعبيـر الأفضل عن عمق الحياة. تتساءل الروائية عن "معنى الإنسان بعمقه وتنوع إدراكه، وتركيبه واضـطرابه، أو باختصـار: ذاته"(٤). من هذه الأسئلة تنتقل إلى شكل الكتابـة الجديـدة. ففي ١٩١٠، كما تقول، يجد الروائـي نفسـه أمـام عـدة معضلات: كي يحكي حكاية، يصف شخصية، يختار الشـكل الذي يعبر عن دوام الـروح ويتجـاوز العـابر والنهـائي. فالرواية التقليدية تصف الجسد، المادة، ملبس الشخصية "حتى آخر زر لسترته على موضة اليوم"(٥).

ولكن بعد كل هذا الجهد عند الروائي ليصف كل شيء عن ملبس ومسكن وتاريخ الشخصية ومجتمعها، ماذا يتبقى، وأين الحياة"؟ تجيب "فرجينيا وولف": "تتهرب الحياة وربمـا بدون الحياة يكون كل ما يتبقى بلا أهمية"(٦). وتعطي مـثلا لمنهجها في إدراك الحياة والكتابة عنها عبر صورة شخصين جالسين في قطار: "السيد بينت" و "السيدة براون". لـو كـان هناك روائي تقليدي كان قد وصف الشخصيتين بكل تفاصيل

مظهرهما، تاريخهما الفردي والاجتماعي. لكن هناك مـنهج آخر: إظهار بعض الكلمات الدالة، بعض الملامح الأساسـية خلف الشخصيتين للوصول إلى الحقيقة الإنسانية العميقة، قلق الإنسان وخوفه.

تعرف الروائية بالطبع أن الكتابة ليست واحدة وأن على كل كاتب أن يجد طريقته والشكل المناسـب لمـا يريـد أن يوصله. لكن هناك ما يثير الكاتب في الحياة الحديثة منذ بداية القرن العشرين التي تصفها "فرجينيا وولف" على أنها فتـرة انتقال مضطربة تكتشف فيها الأعماق النفسية المركبة لـدى الإنسان. ومن هنـا، حسـب رأيهـا ، أهميـة "بروسـت" و "جويس". وذلك لا يعني أنها تبشر بتقليد أحدهما. "فلجويس" حدوده. تراه في بداية قراءتها له غامضا، فاقدا لجزء كبيـر من الحياة على عكس بعض روائيي القرن الثامن عشر، مثل "ستيرن" الذي استطاع في رائعته "تريستام شاندي" أن يدخلنا في قلب الحياة. وهذه ملحوظة هامة لأنها تظهر أن "فرجينيا وولف" التي تعتبر من أهم رواد الحداثـة الأدبيـة، لا تجـد الحداثة بالضرورة في الجدة، بل في الـوعي بالحيـاة، فـي إدراك ماهية الفترة، فبالنسبة للإنسان الحديث، يوجد الأساس،

حسب قولها "في المناطق الغامضة للنفس"(٧) ولا ننسـى أن منحنى القرن وبدايات القرن العشرين شاهدا ازدهار أعمـال فرويد وإنضاج مفهوم "اللاوعي".

نجد في "بروست" و "جويس" بعض المبادئ التي سوف تؤثر على جمالياتها: إدراك حاد للزمن وتحول مفهوم الزمان من الرواية التقليدية، دون أن تنفي عظمتها كما تكرر مرارا وتكرارا في كتاباتها النقدية، إلى الرواية الحديثـة. وتقـول، معبرة عن مفهومها للزمن ولكتابة الزمن:

"هل تكون الحياة كذلك، وتكون الروايات كذلك؟ انظروا في الداخل، فالحياة، كما تبدو، ليست كذلك. لنتأمـل لحظـة ذهنا عاديا في حياة عادية. يستقبل الذهن عشرات الآلاف من الانطباعات، تافهة، غريبة، عابرة، أو محفورة بحدة الصاب. تأتي من كل ناحية، كسيل لا نهائي من ذرات عديدة. وبمدى ما تسقط، بمدى ما تجتمع لتشكل حياة أيام الأسبوع، الاثنين، الثلاثاء، يوضع الارتكاز في مكان مختلف. فاللحظة تنتقـل من هنا لهناك، وبالتالي لو كان الكاتب رجلا حـرا ولـيس عبدا، لو استطاع أن يكتب ما يريده لا ما ينبغي أن يكتبه، لن توجد حبكة ولا كوميديا ولا تراجيديا، لا قصة حب، لا كارثة

متفق عليها وربما لا زر واحد محاك كمـا فـي الروايـات الواقعية. عن الحياة ليست سلسلة مـن المصـابيح المرتبـة بانتظام. الحياة هالة مضيئة، غلاف شبه شفاف يغلفنـا منـذ ولادة وعينا. أليست مهمة الكاتب أن يمسـك بهـذا الـذهن المتغير، المجهول، المبهم الحدود؟"(٨).

وتضيف محددة منهج تيار الوعي:

"إن الذهن الإنساني ليس إلا المجرى المستمر للصـور والذكريات".

يمثل الزمن بالنسبة "لفرجينيا وولـف" مأسـاة عامـة وخاصة في آن. مأساة الفترة الانتقالية التي يمر بها المجتمع الغربي ومأساتها الخاصة المرتبطة بغزو الاكتئـاب وتهديـد الموت. "أقول لنفسي أحيانا إن الحياة بذاتها مأسـاوية لنـا، ولجيلنا"(٩).

هذا الجيل الذي عاش اندهاش وفرحة الحركات الطليعية لبدايات القرن، المعرفة الأفضل لنفسـه وللعـالم، وأهـوال الحرب العالمية الأولى.

أما بالنسبة لها شخصيا فالزمن هو اقتحام الاكتئاب الذي كانت تقاومه بالعمل المكثف، القراءة والكتابة، بـلا هـوادة: "لا أحب هذا التخبط للزمن مـن حـولي. فـأقول لنفسـي: اعملي"(١٠) مأساة الزمن هي أيضا هروبه، التهديـد الـدائم بالموت وربما التنبؤ بانتحارها الذي توجد الكثير من علاماته في كتابات "فرجينيا وولـف": "إن اقتـراب سـن السادسـة والأربعين مازال يهزني، وكان لمشهد تابوتين في مسـتودع محطة المترو أثر، كما أتصور، اختناق كل مشاعري. أدرك هروب الأيام، وهذا يجمد انفعالاتي"(١١). يهـددها الـزمن، يشتت احتياجها للوحدة، يدفع بها للعمل، لكتابة كتبها، تحـديا لمرور الزمن والحياة. "أريد أن أقتحم كتبـي، كـأنني أدرك مرور الزمن والعمر والموت"(١٢).

لقد أرقها الزمن وأرقتها أيضا كتابـة الـزمن. كيـف يستطيع الكاتب أن يعبر عن هروب الأيام وانقضاء الـزمن؟ وهي تعمل في تحضير نزهة المنارة – من أروع رواياتها – تقول: "وهذا الشيء الـذي يتجـاوز الشـخص ويتحـداني أصدقائي أن أتناوله، هروب الزمن، وبالتالي انقطاع الوحـدة في مشروعي"(١٣). وتقول عن فقرة التعبير عـن مـرور

الزمن أنها من أصعب الفقرات في الرواية: "انتهيت بالأمس من الجزء الأول لنزهة المنارة وبدأت في كتابة الجزء الثاني اليوم. لا أصل لما أسعى إليه. أكتب الآن أصعب الفقـرات، الأكثر تجريدا ينبغي علي أن أصف بيتا فارغا، بـلا بشـر، مرور الزمن، كل هذا بلا عيون، لا ملامح، لا شيء يسـتند إليه"(١٤).

تعبر هذه الرواية عن زمن امرأة عادية، زوجة مثقـف مرموق، تدور حياتها حول الأشياء اليومية، العادية، في حياة الأسرة: "تنظيف المنزل، طهي الطعام، الاعتنـاء بالصـغار والكبار، في زمن لا يساوي شيئا، زمن غير موجود، وتموت فجأة ذات يوم. رواية تعكس بمهارة ودقة منظورها للـزمن وللجماليات التي تستند إليها: "من حين لآخر تلح على الحياة العميقة جدا والنصف زاهدة لامرأة سوف أحكي هذا يوما ما. سوف يمحى الزمن تماما ويزدهر المستقبل بمعنى مـا مـن الماضي. يمكن أن يحتويه أي شيء، سقوط زهـرة مـثلا: تتلخص نظرتي في أن الحدث في ذاته لا يوجد، ولا يوجـد الزمن"(١٥).

وربما ترتبط بهذه الملاحظات الوجدانية والجمالية لما تسميه لحظات الوجود "Moment of Being" ترى "فرجينيا وولف" أن الزمن، وخاصة زمن المرأة، زمنان: زمن أول يحتوي اللحظات العادية، أفعال الإنسان الدارجة مثل المشي، الأكل، تدبير إصلاح شفاط الغبار، إلخ، وزمن آخر أساسي، مكثف، زمن الحياة الحقيقية. ومأساة الحياة تكمن في صعوبة الربط بين الزمنين. ويتأتى على الروائي الجيد أن يحاول ذلك. فرواية الزمن معضلة أساسية للرواية.

تتخلل هذه الجماليات رواية السيدة دالوي، إذ يحتويها نسيجها، وأجزاء تطورها. فهناك الزمن العادي، اليومي. البشر في شوارع لندن يقومون بأعمال مختلفة وتمارس العلاقات العادية للجيرة والأسرة وشراء الأشياء وتدبير الأمور المنزلية. والشخصيات الأساسية تعيش حياتها أيضا وتأتي المفارقة من اقتحام هذه الحياة بلحظات فرح وصدق شديدين، واقتحام الموت في قلب الحياة. وقد قارن الكاتب الفرنسي "أندريه مورو" كتابة "فرجينيا وولف" الانطباعية، حسب رأيه، بالمنهج الفني للمدرسة الانطباعية. فكما رأى الفنان الانطباعي "مونيه"، وهو من رواد المدرسة، ليس هناك

الطاحون، الكاتدرائية، بل طاحون، كاتدرائية في هذه الساعة بعينها، في هذا الضوء بالذات. ورأت "فرجينيا وولف" مثلـه أنه من الخطأ وصف شخصية من الخارج. فالذهن الإنساني ليس إلا "المجرى المستمر للصور وللذكريات"(١٦). ومـع ذلك تنفي الكاتبة في مقدمة السيدة دالوي أنها كتبت روايتهـا طبقا لنظرية. أرادت أن تبتكر كتابة جديدة مختلفة عن كتابة الروائيين السابقين، رغم حبها لأعمالهم. تصرح أيضا أنهـا لا تمتلك وصفة مفصلة لكتابة جديدة. فكتبت، مبتكرة وسائلها تدريجيا، مشكلة لمعضلة الـزمن كمـا عاشـها وجـدانها، وأخرجت من كتابتها ملاحظاتها النظرية.

وإذا انتقلنا إلى الرؤية الجمالية لدى صنع الله إبـراهيم، نجدها مهمومة أيضا بضرورة اكتشاف أسـلوب آخـر فـي الكتابة. لكن يختلف هنا المناخ وتظهر شروط أخرى تحكـم الجديد في الحقل الثقافي والأدبي المصري. يبدأ الاختلاف في الإفصاح عن صعوبة المدخل الشخصـي لعلاقـة الكاتـب بالكتابة. فلا نجد عند الكتاب المصريين والعرب بصفة عامة ما يشبه هذه اليوميات الحميمـة، الخاصـة جـدا، لوصـف علاقتهم بالكتابة ولرؤيتهم الجمالية النابعـة مـن وجـدانهم

الخاص. يقول صنع الله في شهادة ذاتية عن "الإبداع الأدبـي في مصر": ليس مـن السـهل أن يتحـدث الكاتـب عـن تجربته"(١٧). حياء أو صعوبة مرتبطة برفض الكلام عـن الذات الحميمة في إبداعنا العربي.

يقول الكاتب: "يكون كمن يشق طريقه وسط غابة مـن الأغصان المتشابكة، يحتاج تخليصها من بعضها البعض إلى جهد وبراعة، فضلا عن تعيين نقطة البدء"(١٨).

فيختار طريق الكتابة عن الجيل: "وربما كانت العوامل الخارجية المؤثرة في سيرة الكاتب خير مدخل لهذا الحديث. فهي أقل استعصاء، فضلا عن أنها عادة ما تكون مشـتركة بين عدد من الكتاب، بل وجيل منهم بأكمله"(١٩).

وتجربة صراع هذا الجيل، في إطار الحقل الثقـافي – الاجتماعي المصري المعاصر، يتحدد في رفض سـلطتين، إحداهما سياسية والأخرى أدبية. فمـن الناحيـة السياسـية: "هاهي برجوازية جديدة فتية تستولي على السلطة بواسـطة الجيش، وتشتبك في صراع ضار مع الاستعمار والإقطـاع". وهذه السلطة هي أيضا منبع تناقضات وصـراعات الفتـرة. أما من الناحية الثقافيـة والأدبيـة، هنـاك "غليـان بدايـة

الخمسينيات" وهناك "مولد التيار الواقعي الجديد في الشـعر والقصة والرسم والنحت والموسيقى". يشهد الأدب في هـذه الفترة يوسف إدريس وعبد الـرحمن الشـرقاوي ونجيـب محفوظ وإحسان عبد القدوس، بينما يتبلور النقد في معركـة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنـيس مـن أجـل الدلالـة الاجتماعية للعمل الأدبي في مواجهة جماليات طـه حسـين والعقاد(٢٠).

وهنا يتوقف صنع الله إبراهيم أمام ما يبـدو لـه غيـر واقعي في الواقعية الجديدة: "لكن الواقعية الجديدة لم تلبث أن تكشفت عن وجه غير واقعي للواقعية". فتصف هذه الواقعية "الواقع" غير ممسكة بتناقضاته، فلا تكشـف عـن العلاقـة الملتبسة بين المجتمع والسلطة، القمعية والوطنيـة فـي آن. ومثل جيله من الكتاب يقر صنع الله إبراهيم أن يكتـب عـن حالة الاستلاب التي تسود المجتمع:

"شيئا فشيئا بدا الواقع أكثر تعقيدا مـن مجـرد أغنيـة للنضال ضد الاستعمار ومن أجل المستقبل. وسادت المجتمع حالة من الاستلاب. وتكشفت الواقعية الجديدة عن رومانسية ضحلة، ولم تلبث أن فقدت مصداقيتها وجاذبيتها"(٢١).

لكن كيف يكتب الاستلاب؟ مثل الكثير من كتاب العـالم الثالث طرح صنع الله إبراهيم هذا السؤال. كان الجيل السابق قد تأثر بجماليات الواقعية الاشتراكية ممزوجا بكتابـة عـن الريف المصري والفلاحين. فكان يصف المعركة من أجـل الأرض والوجود الإنساني. وسرعان ما امتزجت هذه الكتابة بكتابة السخرية، والمفارقة في الأدب العالمي.

فينتقل "أمادو" البرازيلي من "كاكاو" إلـى "كـان كـان العوام، بينما تظهر في كولومبيا كتابة "ماركيز" وفي شـيلي "إيزابل أللينده"، وفي أفريقيا الجنوبية "أندريه برنك"، وكـل هذه الكتابات متأثرة بصراع الأجيال، وأسطورتها ضد العدو الخارجي والقهر الداخلي، بين آلام التاريخ، ومأساة اللاتحقق الفردي، أما الغرب الصناعي الذي شهد الازدهـار المـادي والاقتصادي لدولة، فقد اتجه نحو كتابة التشيؤ، ووقع الإنسان الفرد تحت قهر الآلـة، والمـادة والمؤسسـة الاسـتهلاكية والإعلامية. وهذا ما يراه جيدا صنع الله إبراهيم، مشبها بين استلاب الغرب، واستلاب الواقع العربي، ويقول:

وتبدى شيء من الشبه بين حالة الاستلاب التي عرفهـا المجتمع، وتلك التي شهدتها مراكز الحداثة الغربية قبل ذلك،

نتيجة لأسباب مغايرة مرتبطة بانسحاق الإنسان أمـام الآلـة والدولة، وتهاوي الإمبراطوريات الاستعمارية القديمة، وقـد انعكست تلك الأزمة على الرواية الغربية.

فلم يعد التسلسل الزمني المألوف الذي يفيد فـي فهـم الواقع، ولا الحبكة التقليديـة. راوحـت التقليديـة مكانهـا لمغامرات تعتمد التغريب والغمـوض، وتخاصـم الحـدث والتشخيص السيكولوجي، والانفعال.

وكان حتما أن تتأثر الرواية العربية بهذه التطـورات، بحكم وسائل الاتصال الجديدة التي أوشكت أن تزيل الحـدود والقيود، وبحكم أوجه الشبه بين الأزمة هناك، وبالتحديد بين النتائج هنا، والنتائج هناك، لأننا لا ننسى أبدا أن أزمتنا؛ هي وليدة مجتمع يتجه إلى التصنيع، والأزمة هناك وليدة مجتمع يعاني من نتائج التصنيع"(٢٢).

وهذا النص يظهر بوضوح تـأثر صـنع الله إبـراهيم بالرواية الجديدة في الغرب، وخاصـة فـي فرنسـا، فمـن الاختيارات الممكنة في هذه الفتـرة – تيـار الـوعي عنـد "فرجينيا وولف" التي كاد يتأثر بها، ثم هجر هذا النوع مـن الكتابة، رواية الغموض المثير للرهبة، والواقعية الغنائيـة..

إلخ – آثر كتابة التشيؤ بلغة "محايدة" ملحا على السؤال الذي يعرفه كل كاتب "كيف أعبر عن الواقع، كيف أكتب؟"(٢٣).

ويضيف في خلاصة موجزة: في لحظات يأس ولـدت روايتي الأولى" تلك الرائحة".

واعتبرت هذه الرواية منذ صدورها روايـة طليعيـة، تقول سيزا قاسم: "مثلت تلك الرائحة قطيعة في تاريخ السرد المصري"(٢٤) وتؤكد رضوى عاشور: "وصـنفت روايتـا صنع الله إبراهيم تلك الرائحة، ونجمة أغسـطس، روايتـان طليعيتان،" (٢٥) واستطرد النقد في موضوع تأثير الراويـة الجديدة الفرنسية على كتابة صنع الله إبراهيم، وهو يعتـرف تارة بتأثره بكتابة زمنية، لاجئا إلى مقولة "عالمية الشـكل"، ومؤكدا تارة أن كل عمل أدبي يصنع شكله فيشير إلى كلمـة "جيمس جويس" التي استهل بها "تلك الرائحة" يقـول بطـل صورة الفنان في شبابه: "أنا نتاج هذا الجنس، وهـذه الـبلاد وهذه الحياة، ولسوف أعبر عن نفسي كما أنـا"، ويضـيف صنع الله إبراهيم: "كأنما حسمت هذه الجملة المرجعية كـل شكوكي حول قضية الكتابة"(٢٦) وبـالطبع، لا تحـل هـذه

الجملة شيئا. وفي النهاية، لا تحل هذه المعضلة إلا التحليـل الدقيق للعمل نفسه.

مع "مارجريت دوراس" نعود إلى منظور ذاتي، حميمي للكتابة، مثل "فرجينيا وولـف" تكتـب "مـارجرت دوراس" لتتحايل على الموت؛ لتهرب من الرعب؛ لتثبـت اللحظـة. تنطلق الكتابة عندها من موقع الهلع، وربما الجنون، لا نجـد عندها كلاما عن الجيل، أو عن طريقـة أخـرى؛ لتصـوير الواقع، بل استخداما، وتطويعا، وتجاوزا لتقنيـات الروايـة الجديدة. الكتابة لا تأتي إلا من الأعماق. ومـن هنـا، نجـد رجوع الصورة الملحة والأسماء والشخصيات بـذاتها فـي كتابتها، الكتابة صراع مع المحظور، انسلاخ عن المجموعة، البحث عن الوحدة، واستحالة الوحدة، الكتابة متعـة وألـم، رغبة وقسوة في آن الكتابة، وخاصة للمرأة؛ وهي اغتصاب الحق في القول، قول المحظور، يقول المحلل النفسي "لاكان" عن كتابة "مارجريت دوراس": "من المؤكد أنهـا لا تعـرف أنها تكتب ما تكتبه؛ لأنها كانت قد ضاعت إذا عرفت هـذا، وتكون الكارثة(٢٧). تعترف الكاتبة أنها لم تفهم مغزى هـذا

القول في البداية، ثم عندما فهمت، أصبحت لها هذه الجملـة كالهوية الأولى، حق القول، هذا الحق المجهول لدى النساء.

ترتبط الكتابة بالبيت، وبالوحدة، تحكي الكاتبـة كيـف صنعت هذا البيت، وصنعت وحدتها؛ كـي تكتـب، كيـف صنعت من نفسها إنسانه وحيدة، وحيدة مع الكتابة، مثلها مثل الكتاب أجمعين، "في المدن، في القرى، في كل مكان، يكون الكتاب وحيدين، في كل مكان دائما كانوا كذلك، الكتابة؛ هي الإنقاذ من الهو، من العدم، من اللاشيء" أن يجـد الإنسـان نفسه في حفرة، في قاع حفرة، في وحدة شـبه كاملـة، وأن يكتشف أن الكتابة وحدها؛ هي التي سوف تنقذه"(٢٨). ومـع ذلك، فالكتابة مستحيلة، تخرج مـن المجهـول، لا يعـرف الإنسان قبل أن يكتب، ما سوف يكتبه، لأنه إذا عـرف لمـا استطاع الكتابة.

تعرف مع ذلك، ما ترفضه كتابتها، تشكو "مارجريـت دوراس" من غياب الحرية في الكتابة، فالكتب منظمة، مقننة، تصفها بأنها "طريقة بلا أي امتداد، بلا ليـل، بـلا صـمت، الكتب متفق عليها "كتبت للنهار، للاسـتمتاع، للسـفر"(٢٩)

ليست محفورة في الفكر، أما هي، فتريد كتبا "تقول الحـداد الأسود للحياة كلها"(٣٠) كتبا تُكون الحد المشترك لكل فكر.

من داخل هذه الوحدة، هذا الجنون كما تسميه، تختـار موقعها من الكتابة، ومن العالم، اليسـار، الطبقـة العاملـة، الشعوب المستوطنة، التزمت بالحزب الشيوعي الفرنسي، ثم تركته، وتسعى – مع ذلك – أن تعبر كتاباتها عن الفقـراء، والمهمشين "هذه الكتلة الخرافية، المجنونة في العـالم"(٣١). ورفضت – دائما – فكر وكتابة اليمين.

ومثل الكثير من الكتاب المعاصرين، تكتب الزمن، معه أو ضده أو خارجه، زمن تحدد منذ الطفولة، تحـدد نفسـيا واجتماعيا، بين الأم المحبطة، والأزمنة المختلفة للمجتمعات المغايرة، إذ تتكرر في كتابتها الصـور المتناقضـة لـزمن المستوطنة الرافض وزمن المركز السريع، والفارغ أحيانا.

لكن الزمن – عنـدها – لـيس الـزمن الـذي يتقـدم بالأحداث، وبنمو الشخصيات، مثل زمن الروايـة البلزاكيـة الذي ترفضه. ما يهمها؛ هو الزمن/ المدى، الذي يسير بطيئا في داخل الكائنات. زمن لا يساعد على فهم الدوافع النفسية، بل يتقدم بذاته مدفوعا برغبة الكاتبة في إعطائه الكثافة التـي

تصمد، في مقابل النسيان والتكرار والملل، ويرتبط عندها مفهوم الزمن – القائم بذاته – برفض بناء الحبكة الروائية. تقول "مارجريت دوراس":

لا أعرف مم ينطلق الناس. عندما يبدءون من حكاية، أرتاب، حكاية مصنوعة، مصنوعة بالكامل، تفهمين، حتى قبل الكتابة، ببداية ووسط ونهاية، أحداث، أرتاب. لا أعرف أبدا جيدا إلى أين أذهب، ولو عرفت فما كنت أستطيع أن أكتب"(٣٣).

نحن – إذن – أمام إشكاليتين أساسيتين للكتابة الحديثة عند الكتاب الثلاثة:

١- إشكالية "تيمية" ترتبط بموضوع الروايات، أي صراع المثقف بالسلطة، وما نعنيه – هنا – ليس المعنى السياسي المباشر للسلطة، بل المرجعيات المختلفة للسلطة، من قيم مستقرة، مؤسسات، كتابة سائدة، نقد الكتابة"؟... إلخ.

٢- إشكالية "شكلية" يمثـل التشـظي الزمنـي ملمحهـا الأساسي، فتعبر هذه التقنية عن رؤية للحياة، وإعـادة ترتيب علاقة النص بالزمن.

سوف نحاول – في هذا الفصل الختـامي – أن نقـوم بتوضيح الإشكالية الثانية؛ كي نعود إلى الموقـف والرؤيـة، ونحدد ما سميناه بالجماليات الحديثة للكتاب الثلاثة، وكل منهم مشروط بظرف زمنه ومجتمعه، ومخترق لهذا الشرط في آن واحد.

١) جماليات التشظي

إن التقطيع؛ بمعنى التشذر السردي، تقنية أدبية ورؤيـة للعالم، تبدو هذه التقنية حديثة، إذ أنها تمثل – منـذ بـدايات القرن في المجتمعات الغربية – تمزق وحدة الروايـة التـي أنجزت في العقود الذهبية للرواية "الواقعية"، "والطبيعية".

لكنها – مع ذلك – موجودة منذ القدم، فقبـل ازدهـار مفهوم الوحدة للحبكة الروائية. نرى القص لا يترتـب علـى النمو حول خط واحد ومستقيم، في القص العربي مثلا، يقوم "فن القص" على فقرات من السرد يجمعها، أو لا يجمعهـا؛

الإطار الواحد، من قصص القرآن الكريم، إلـى ألـف ليلـة وليلة، البخلاء، طوق الحمامة....، حتى حديث عيسى ابـن هشام، ونجد الظاهرة نفسـها فـي الأدب الغربـي، فمنـذ "هيراقليتوس"، "وكتابته المشرذمة، التي اعتبرت في زمنهـا ضد السلطة البلاغية"(٣٤) مرورا بكتابات "الأخلاقيين" فـي الأدب الكلاسي "لابروير"، "لاروشفوكوه"، "بسـكال"؛ حتـى روايات القرن الثامن عشر (رسائل ، تنويعات بـين السـرد والحوار، كما في الهلويز الجديدة "لروسو"، وجاك القـدري "لديدرو")، ثم بلورة مفهوم "الشذرة" (le Fragment)، عنـد الرومانسيين الألمان، تمثـل الكتابـة "المشـرذمة"؛ السـمة الأساسية للقص.

فماذا جد مع مطلع القرن يؤدي بالكتاب إلـى رفـض الوحدة الروائية القائمـة علـى وحـدة الحبكـة ، وتطـور الشخصيات في خط منطق سردي موحد، تشكيل الجزء فـي تلاؤمه التام مع الكل؟

لقد شرحت "فرجينيا وولف" في كتاباتها عن أزمة بداية القرن ما كان يمثله التشظي عندها من تعبير أكثر دقة عـن سمة العصر، وتماثل بين السرد والحياة، وقرأنا عند صـنع

الله إبراهيم رفض الكتابـة "المحفوظيـة"، و "البلزاكيـة" ، وحدثتنا "مارجريت دوراس" عن جنون الكتابة وبحثها عـن الجوهر، والأساسي، ضد الكتابة المنظمة، والمتفـق عليهـا، ورأينا – أيضا – كيف يعبر التقطيع عند الروائيين الثلاثـة عن إعادة ترتيب للزمن، ولمعنى الحياة في آن.

ويبقى أن نظهر من التقنيات السردية المستخدمة معـالم جماليات جديدة حديثة"، في لحظـات متباينـة مـن القـرن العشرين في ثقافات مختلفة، ورؤى متباينة؛ لثلاثة كتاب من جنسيات مختلفة؛ إنجليزية، وعربية، وفرنسية.

٢) تقنيات التشظي:

التقنية الأساسية للتقطيع في السرد الروائي هـي، كمـا رأينا، رفض الحبكة القائمة على خط مستقيم وصاعد، هناك – مع ذلك – "حكاية" تروى في الثلاث روايات؛ لكن حـول هذه "الحكاية" تروى قصص ثانوية، ليس بشكل "الاسـتطراد" الشائع في روايات وحدة الحبكة، لكـن بوصـفها قصـص مستقلة، أو تبدو كذلك، إذ أن المجاز الروائي يعيـد ربطهـا ببعضها البعض، كما سوف نرى.

فالسيدة دالوي تشمل قصتين أساسيتين: قصة "كلاريسـا دالوي" وقصة "سبتيموس وارن"، وننتقل من الوحـدة إلـى الأخرى بلا ربط عبر التقديم الشارح، أو ضرورات الحبكة، الصلة الظاهرة بين القصتين، يكونهمـا الزمـان (اللحظـة، والساعة، إطار الحدث الروائي)، والمكان (شوارع، ومنازل المدينة؛ لندن)، أما القصص الأخرى: ماضي الشخصـيات، دورها الراهن، مكانتها الاجتماعية وسماتها النفسية، فتوصف عبر تقنيات تقترب من وسائل الاستطراد المعتاد.

عند صنع الله إبراهيم، يمثل البطل/ الراوي الخط الذي يربط بين القصص المختلفة للشخصيات، فيسترد الكاتب هنا – ظاهريا – تقنية المقامات التي تسمح بسرد مشاهد مختلفة، عبر تنقلات البطل – يبدو محايـدا، بينمـا تحوطـه مـآس مختلفة، لكن – هنا أيضا – توحد بين البيئة الواحدة (مثقفون، وأفراد من البرجوازية الصغيرة)، والزمن الواحد/ الممتد بين تاريخ مصر الآني، وأحـداث هـزت المجتمـع الـراهن، ولا يحدث التركيز على الزمن البعيد، زمن الطفولة، إلا في الصفحات الأخيرة.

أما عند "مارجريت دوراس" فتنفصل القصـص عبـر التشرذم بين شخصيات تنتمي إلى عوالم مختلفة، متناقضـة، من أقصى الشرق إلى باريس، توحد بينها رؤيـة الكاتبـة/ الراوية/ البطلة (فنحن – هنا – في إطار السـيرة الذاتيـة)، وتؤثر الرؤية على التماثل بين اللحظـة والديمومـة، حيـث يتحدد المصير في لحظات حاسمة من الحياة، تعبر كل منهـا عن الشمولية المطلقة.

ففي الروايـات الثلاثـة، لا نجـد وصـفا مستفيضـا للشخصيات، بل الإمساك بملمح، تفصيلة ما تلخص الشخصية بأكملها، وأحيانا ، حياتها كلها. المشاهد الطبيعية تمتلئ بالقيم الرمزية، مثلها مثل الأماكن المغلقة، فرحـة الصـباح فـي شوارع لندن، أو كآبة شوارع القاهرة في الستينيات، أو فقـر الهند الصينية المستعمرة.

ننتقل – هنا وهناك بين الفقـرة والأخـرى، وأحيانـا الجملة والأخرى، من مشهد إلى حوار إلى حـوار داخلـي، وأحيانا، خاصة عند "مارجريـت دوراس"، تلخـص كلمـة واحدة، أو صفة واحدة معنى الحياة. "وجه مدمر"، رأينـا – فيما قبل – كيف تبدأ الروايات الثلاث بجملة، أو فقرة تدخلنا

في العالم الروائي، دون مقدمات، ويقطع السرد سيرة القصة بهذه المفاجآت نفسها، تتجول السيدة دالوي في لندن، تقتحمها الذكريات في شكل المونولوج الداخلي، ويحدث انفجار في الشارع، فيدخل العنف وتستقر السياسة في نسيج القص:

"إن الانفجار العنيف الذي جعل السيدة دالوي تقفز والآنسة بيم تذهب إلى النافذة، وتعتذر إنما صدر من سيارة وقفت بمحاذاة الرصيف حيال واجهة محل مولباري لبيع الأزهار بالضبط، ص ١٩.

The violent explosion which made Mrs. Dalloway jumped and Miss Pym go to the window and apologise came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry's shop window. P. ١٩

لا نعرف ولن نعرف ماذا حدث! لن نعرف إلا آثار الحدث على جمهور مبعثر في فوضى الصباح، وانتظم فجأة في رعب واحد، وقد انفجر "صوت السلطة" أية سلطة؟ لم ير أحد وجه الضحية، قد يكون رئيس الوزراء، أو الملكة، ولا نرى القاتل.

لهذه الفقرة – مع ذلك – وظيفة سردية مهمـة؛ إدخـال العنف في القصة، وإضافة القلق العام إلى المعاناة الخاصـة للبطلة، "كلاريسا"، وللبطل الثاني "سبتيموس"، الـذي يظهـر لأول مرة في الفقرة التالية.

نجد نفس المفاجآت في تلك الرائحة، رغم أنها تدخل هنا في استراتيجية واضحة للكتابة، إذ أنها القـانون الأساسـي للسرد:

"وعادت منى أخيرا من المدرسة" ص ٣٢.

أو "ودق الجرس ثانية، وعندما فتحت البـاب وجـدت نجوى أمامي" ص ٣٣.

نتعرف على هذه الشخصيات عبر السياق، بلا خطـاب شارح عن علاقتها بالبطل، أو بالقص بصفة عامة. وقد تتلو الجملة المفاجئة صورة درامية صـغيرة، تـروى بأسـلوب مقتضب، سماه الروائي "محايد" لكنه يحمل كثافـة دراميـة وشحنة شعورية تقوم نسيج الرواية، ينفي كل ما قيـل عـن حياد أسلوب صنع الله إبراهيم في تلك الرائحة:

"عادت منى أخيرا من المدرسة، وقلت لها: أنا صـديق بابا، فنظرت إلي في عداء" ص ٣٢.

"وعندما فتحت الباب؛ وجدت نجوى أمامي، احتضـنتها، وضمتني هي بعنف، وألصقت جسمها كله بجسمي لكني لـم ألتصق بها، أبعدتها عني وأجلستها بجـواري، ثـم جـذبتها ناحيتي، وقبلتها في شفتيها، أبعدت وجهها، وقالت: احك لي، لم تكن عندي رغبة في الحديث" ص ٣٣.

عند "مارجريت دوراس" يتحول التشـظي، إلـى تقنيـة أساسية، إذ يحتوي النص كله، تتحدث عن "التجربـة"، هـذا الحدث الأساسي الذي غير وجهها، جعلهـا تشـيخ فجـأة، وتكتسب الملامح التي سوف تشخصها للحياة كلهـا. تعـود الجمل التي تحمل كلمة "التجربة" في الخطاب، ولا نعرف – في البداية – ما هي، وتتشكل تدريجيا في سياقات مختلفة من السيرة الذاتية، الطفولة، التـأملات، الـذكريات الموجعـة، وتقطعها صور بعض الشخصيات تقدم فـي جملـة، ولـن نتعرف عليها؛ إلا في نهاية القصة:

إن هيلن لاغونيل؛ هـي وحدها التي كانت تفلـت مـن Seule Helene lagonelle echappait a la

قانون الخطـأ، متـأخرة فـي الطفولة.. ص١٨. loi de l'enfance, p. ٢٨

ويتخلل التكرار هذا الأسلوب المتقطع، تكـرار الأفعـال اليومية في تلك الرائحة، الجرس الذي يدق، الباب الذي يفتح ليترك الساحة لمشهد مفاجئ من الحياة اليومية.

في العاشق؛ تتكرر الصور الفوتوغرافية، ومشـهد نهـر الميكونج، والإشارة إلى "التجربـة" وملامـح الأم المنهكـة، المجنونة. في السيدة دالوي دقات ساعة "بج بن" التي ترسـم إيقاع الرواية، وتجعل منها رواية عـن الـزمن، فينصـهر الماضي في موجز الحياة ، في السعادة والفشل، فـي إيقـاع الزمن الساري لهذا اليوم، ساحبا وراءه مصائر الشخصـيات المختلفة، وتتكرر الصور المتباينة الخاصة بكل منهـا، فـي إطارها الاجتماعي، وحدود اختياراتها التي يحكمهـا القلـق نفسه، والدمار الكامن في الحياة.

ويرسم التكرار مع شاعرية الرواية هذه الصورة الدائرية للزمن، فالزمن هنا لا يبنى، بل يدمر، ويرجع بالرواية إلـى نقطة البداية. بطل صنع الله؛ يرجع إلى بيت الطفولـة، إلـى التمزق الأساسي للحياة، بطلة العاشق؛ تبدأ من النهايـة، ثـم

ترجع إليها في حركة تثبيت لدمار "التجربة"، السيدة دالـوي تصل إلى إزالة الوهم مع نهاية الرواية، وهم الحياة الناجحـة للسيدة، زوجة النائب في البرلمان، بينما تؤكد ديمومة الحياة حب بيتر الذي دمر حياتها في المستعمرات، كما يبدوا مـن آخر جملة في الرواية:

ما هو هذا الفزع؟ ما هي هذه النشوة؟ هكـذا فكـر فـي نفسه.

ما الذي يملؤني بالانفعال المفرط؟ قال إنها كلاريسا؛ ذلك أنها كانت هناك، ص ١٨٥.

What is this terror? What is this ecstasy? He thought to himself. What is it that fills me with extraordinary excitement? It is Clarissa, he said.

For there she was, p. ٢٩٦.

ب) التشظي والوحدة الروائية

ماذا يوجد إذن بين هذه التقنيات للقطع المفاجئ وبـين الاتساق الداخلي للرواية وللسيرة الذاتية؟ أم علينا أن نعتمـد التقطيع والتشظي، بوصفها سمات أساسية لحداثة الروايـة؟. وفي هذه الحالة، ما هي مكونات الرواية، أو القص "الحديث" في النصوص الثلاثة موضوع الدراسة؟

يقول الكاتب الفرنسي "جورج بيريك" عن سيرته الذاتية في شكل تسلسل لمقـاطع مختلفـة مـن لحظـات الـذاكرة والمعايشة وعنوانها: أتذكر، محددا لمفهوم الشذرة.

هذه القطعة لأتذكر ليست حقا ذكريات وبالأحرى ليست ذكريات خاصة، بل قطعا من الحياة اليومية، أشياء عرفهـا الجيل الواحد، في عام ما، وعاشها، وشاركها مع غيره، ثـم زالت، نسيت، لم تكن تستحق التذكر، لم تكـن تسـتحق أن تتحول إلى جزء من التاريخ(٣٥).

ويجمع هذا التعريف بين التشظي والوحدة، ويبرز أيضا أهمية الحياة اليومية بوصفها موضوعا للقص، كما ظهر في القصة القصيرة والرواية في نهاية القرن التاسع عشر، وقال عن زمنها الناقد "ميخائيل باختين" إنه هذا "الـزمن الـدائري للحياة اليومية الذي لا يحدث فيه شيء، لا شيء غير تكرار العادي"(٣٦).

وهذه الأشياء المنسية التي لا تليق بالتـاريخ الرسـمي تعتبر جزءا هاما من الكتابة الحديثة، وربما تقول بطريقتهـا هذا التاريخ الآخر بكنزه السـري للحيـاة العاديـة للبشـر المخترقه بالصراعات الصغيرة – والكبيرة – والتغريب الذي

يصيبها، ويملأ فراغات التاريخ المعروف، فيتحول بدوره إلى تاريخ.

ويبقى السؤال: ماذا يوحد بين الأجزاء المتفرقة لنصوصنا، والذي سوف نسميه المجاز الدال للقص الذي يتكرر بأشكال مختلفة في صورها وإيقاعاتها واسترسال كلماتها؟

١- وحدة الحكاية المروية

على الرغم من الأقوال الكثيرة لدى النقاد عن غياب الحبكة في الرواية الحديثة، نجد في النصوص الثلاثة حبكة ما، حكاية تروى، لها بداية ونهاية، وربما قمة أو قمم ما(٣٧) تروي السيدة دالوي قصة حياة أبطالها، وقصة السيدة بالذات، رغم أن زمن القص لا يتجاوز اليوم الواحد: حب أول انتهى، ثم عودة الذكريات وتدفق المشاعر مع حضور المحبوب العائد من الهند، واهتزاز الحياة المستقرة التي ظنت أنها وجدتها مع السيد دالوي، عضو البرلمان الإنجليزي وقصة "سبتيموس" الذي لا يعرفه الأبطال الأساسيون،

ويتقاطع مصيره مع طريقهم؛ ليؤكد فقـدان الأمـان، وزوال القيم التي بدت مستقرة عبر المشاهد الأولى للرواية.

تحكي تلك الرائحة أيضا قصة واضحة الملامح، خروج البطل/ الراوي من السجن، وكما فعل الباشـا فـي حـديث عيسى بن هشام، يتجول من مكان إلـى آخـر؛ كـي يفهـم ما جرى في غيابه، فترسم الخطوط العامة عبـر التفاصـيل الصغيرة لنضال قديم كان ولم يعد، لحب أول لم يكـن لديـه ركائز استمرار لزملاء قدامى شاركوا فـي هـذا النضـال، وننتهي حيث البداية في الرواية التقليديـة: تصـوير زمـن الطفولة والأسرة.

تبدأ العاشق أيضا حيث تنتهي الروايات التقليدية نهايـة الحياة ثم تنمو صور وأحداث تعود بنا إلى الـوراء لتـروي قصة البطلة في إطار أسـرة مـن البرجوازيـة الفرنسـية الصغير، ذهبت إلى مستوطنة الهند الصينية لتجد الثراء، فلم تلق إلا البلاء والتعاسة وسوء الحظ. في هذا الإطار نعـيش، وتبتر علاقة الحب، لتعود في النهاية كي تؤكد أنهـا الحـب الأول والوحيد للشخصيتين.

وفي الثلاثة نصوص، تمثل الحكاية قصة شخصـيات، وقصة مجتمعات، فعل فيها التاريخ المحلي والعالمي، ويمثل هذا التاريخ فترات أزمة، أو انتقال.

ترسم تلك الرائحة حدود المجتمع الناصري فمـن وراء الخطاب الرسمي لإنجازات الفترة مـن تحـول اشـتراكي، وتضامن مع الشعب اليمني، إلى القضاء على فئة الرأسماليين والإقطاعيين القدامى، نجد في الرواية هذا الخطـاب الآخـر الذي لا يعلن عنه التاريخ السائد، والـذي يقـول اسـتمرار وتجديد أثقال المجتمع الطبقي، حيث تظهر الفئـات الجديـدة للمنتفعين، بينما تنغرس البرجوازية الصغيرة فـي الرتابـة والملل، ولا معنى الحياة، أما البطولات القديمة للمناضـلين، فأصبحت موضعا للسخرية، موقعا للفشل والعجـز "وكـان الأمر في البداية نبلا، وأصبح الآن لعنة" ص (٤٢).

في السيدة دالوي أيضا لا نستطيع الفصل بـين النمـو الخاص للشخصيات، والأحداث التاريخية/ الاجتماعية التـي تحيط بمصائرها، على الرغم من التركيز هنا علـى الحيـاة الداخلية والخاصة لها فتمثل الحرب العالمية الأولى الحـديث الكبير الذي تغطي ظلاله جميع ما يحدث للشخصيات، وتكون

هذه الحروب مسئولة مباشرة عن اكتئاب سبتيموس، وفقدانه القدرة على مواجهة الحياة، وفي أعقاب هذه الحرب أيضـا، ينمو الشعور بسـقوط الإمبراطوريـة الإنجليزيـة وتحـول مواطني هذه الأمة إلى غرباء:

.. ذلك أنه في كل مخازن القبعات ودكاكين الخياطين نظر الغرباء بعضهم إلـى بعـض وفكـروا بـالموتى، بـالعلم، بالإمبراطورية؟ ص٢٢

.. for in all the hat shops and taieor,s shops strangers looked at each other and thought of the dead. Of the flag! Of empire, p.٢٥.

تقع على عاتق التاريخ الاجتماعي أيضا مسئولية الشعور بالفشل للبعض والنجاح للآخرين. يعتبر "السيد دالوي" ناجحا لأنه نجح بمعيار المجتمع بينما يكون "بيتر" فاشلا لأنه رفض قيم هذا المجتمع في شبابه. وسوف نرى كيف يخلق أسـلوب الرواية التعاطف مع الثاني بينما تبدو وجهة النظر التي تدين الأول ساخرة.

وفي العاشق أخيرا، يكون التـاريخ الاجتمـاعي إحـدى الركائز الأساسية لإنتاج الدلالة الروائية فالمجتمع الذي تدور فيه الأحداث هو مجتمع الاسـتيطان الفرنسـي فـي الهنـد

الصينية. تعيش البطلة في لب صراع اجتماعي شرس بـين الفئات المختلفة المكونة لهذا المجتمع وتبـدو الأم فـي هـذا الإطار البطلة الأساسية للقصة، هذه الأم التي كانت "تصرخ في صحراء حياتها" (ص٥٧)

وتقول الرواية:

ما من صباح الخير أبدا، ولا مساء الخير، ولا عام سعيد وما من شكر أبـدا، ولا كـلام أبدا. ولا حاجة للكلام أبدا. كل شيء يظل صامتا، بعيدا، إنهـا عائلة من حجر، متحجرة فـي كثافة دون أي منفذ.. هنا نحن فـي أعمـق أعمـاق قصـتنا المشـتركة، قصـة أن نكـون ثلاثتنا أولاد هذه المرأة الطيبة النيـة، أمنـا، التـي اغتالهـا المجتمع، ٤٥ – ٤٦

Jamais bonjour, bonsoir, bonne annee. Jamis merci. Jamais parler.

Jamais besoin de parle. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, petrifiee dans une epaisseure sans acces aucun.

C'est la que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'etre tous les trois des enfants de cette personne de bonne foi, notre mere, que la societe a assassinee, p.٦٩

صحيح أن الإشارة التاريخية تختلف من رواية لأخرى فبينما يكون المستتر وراء الحدث الروائي محركـا لجميـع تفاصيل الرواية عند صنع الله إبراهيم؛ لا يظهـر إلا عبـر بعض الرموز والعلامات المتفرقة عنـد "فرجينيـا وولـف" و "مارجريت دوراس" حيث تبـدو المشـاعر والانفعـالات الخاصة هي أهم دلائل الرواية.

ومع ذلك نجد في الثلاثة نصوص تشكيلا جماليا يعيـد تسجيل الواقع في القص، مجددا علاقة العمل الأدبي بـالواقع ومبتعدا عن التقنيات المعروفة للواقعية، ويتجلى في رمـوز دالة أو ما سميناه بالمجاز الدال للرواية.

٢- المجاز الدال للرواية

نعني بالمجاز الدال للرواية هذا التمثيل الأدبـي الـذي ينتمي إلى الجماليات والرؤية في آن. فيتكون التمثيل الأدبي عبر التكرار لحقول دلالية تبني جماليات الرواية وتعبر عـن رؤية الكاتب للزمن الروائي من ناحية، وللزمن بصفة عامة من ناحية أخرى.

١- **دلالة المكان:** يبنـي المكـان البـؤرة الأساسـية للجماليات وللرؤية في النصوص الثلاثة. المكان حيث يجسد صورة المدينة والريف، داخل وخـارج المعمـار (البيـت، الغرفة، الطبيعة)، وصور الممرات والعتبات(٣٨)، أو مكان اللقاء العابر، المتعدد والمتنوع في جميع النصـوص، مـن شارع ونهر وبحر وحدائق عامة وساحات ووسائل انتقـال، إلخ. يمثل المكان أيضا، كمـا رأينـا، الواقـع أو المكانـة الاجتماعية للشخصية، بين السلطة والتهميش، يتمثل أخيـرا مع فضاء النص، مسـتكملا مـع الزمـان دلالـة العمـل وخصوصيته.

تتميز تلك الرائحة، كما رأينا، بالحضور الطاغي للمدينة الخانقة والغياب شبه التام للريـف أو للمنـاظر الطبيعيـة. وتظهر المدينة كمكان للعبور، ولا يتوقف أحد عند رموزهـا الجميلة كما في السيدة دالوي، أو يشهد غروبـا أو منظـرا مبهرا (كما في العاشـق). لا يـرى البشـر فـي المدينـة إلا الدناءة، المأساة اليومية، المشاهد الكريهة، جثة في الشارع مغطاة بالجرائد، وجوه نساء ملطخـة بالمسـاحيق، زحمـة الترام، إلخ. في العاشق أيضا، باستثناء لقطات مـن ضـوء

طبيعي، يبدو المكان كريها بين بيت الأسرة المحكوم بجنون الأم، فتمسحه كل يوم بمياه الأواني فتفـك اكتئابهـا، وبيـت العاشق الغريب، المحاط بضوضاء الحي الصـيني وأمـاكن البرجوازية الفرنسية في سـفارات المسـتوطنات أو شـقق المثقفين الباريسيين، أنيقة لكن باردة، كلها تتميـز بالغربـة أو بالزيف. وحتى عبر جمال بعـض المنـاظر الطبيعيـة، تغمرنا الغرابة التي تتضافر مع الغربـة وتمتلـئ برمـوز المصير المأساوي لأهل المستوطنات بـين ثـراء الأغنيـاء وبؤس الفقراء، في السيدة دالوي فقط تتميز الطبيعة بالجمال وتوحي المدن بالسعادة، لكن لتؤكد التعاسـة الحقـة للبشـر المحاطين بالوحدة والشعور بالفشل أو بالعجز وزيف الحيـاة الاجتماعية.

يتميز وصف المكان عند صنع الله إبراهيم بالتقاط أماكن الحصار: قسم البوليس، السجن، الغرف الخالية من الـدفء أو المليئة "بالكتش" (Kitsch)، أي الأشـياء الغاليـة الـثمن والقبيحة المنظر، التي تدل علـى تعـود مجتمـع الانفتـاح والرأسمالية الجديدة التي نمت على رماد "الاشتراكية الزائفة أصلا. ومنذ البداية، في قسم البوليس، تتراكم علامات الدناءة

والقسوة: من بق وازدحام ودم و "البطانية الممزقة". وأوامر، تؤكد جميعها عدم الاحترام للإنسان والمهانة التي يعيش فيها البشر. فمنذ هذه البداية، تظهر السمة الأساسـية للوصـف: وصف الجزئيات وتراكم هذه الجزئيات لتبني نسـيجا مـن القتامة التامة. هناك ما نراه من المكان، لكن أيضا ما نسمعه من أصوات مزعجة وما نشمه من روائـح كريهـة: "تلـك الرائحة: المجاز الأساسي للرواية.

تتراوح الأصوات بين الصمت واللامقال والضوضـاء. الأبطال لا يتحدثون أو يقولون جملا قصيرة تخفـي الجـزء الأساسي للمعنى: "تعرفين؟ أنت غريب حقا، (ص١٧). تعبر أصوات أخرى عن العنف، القسـوة، الألـم، أو الإزعـاج الاجتماعي – "العواء الغريب" للرجل في القسـم، الأوامـر، الضرب على الوجه، النساء اللائي يولـولن فـي الشـارع، أو الصمت "الذي يسود العرب"، (ص٩). تأوه أحمـد فـي العربة، أو الضوضاء في بيت نهاد. صوت أخـت البطـل العالي في مقابل صوت نهاد الخافت. الأصوات في السجن. فقد تعب البطل/ الراوي من "الأصوات العاليـة"، (ص ٢٠).

أما الروائح الدنيئة فقد رصدناها سابقا، من "مياه طافحة" في الشارع إلى كاكا الطفلة، إلخ.

لا يكون المكان أبدا مكانا للاستقرار، للمتعة أو للسعادة، تغلق الأبواب في وجه البطـل: سـوف يغلـق الأخ شـقته ويسافر، صديقه مستضيفا لأخته – فلا يستطيع أن يسـتقبله. في الأماكن المغلقة، شقق الأصدقاء يتم التبادل حول ذكريات – أليمة – بيت الزميل الذي اغتيل – أو ترصـد التحـولات المؤسفة – "عندما خطبني لم أكن أطيقه ثم مع الزمن أحببته" – أو لا يحدث التواصل، كما مع نجوى، الحب القديم.

لا يبقى البطل/ الراوي كثيرا في أي مكان مغلق. نـراه يخرج، يصعد درجات سلم أو يهبط، يركـب المواصـلات، يزور أحدا، يحبط فيذهب. ومن هنا أهمية المكان العابر، بلا معنى ولا جوهر. زمان يتحول إلى وقت أو إلى سلسلة مـن اللحظات الفارغة التي لا جدوى منها فـي عـالم تغيـرت ملامحه وحتى في أماكن نهاية الرواية، أماكن العـودة إلـى الطفولة التي تبدو كأنها سوف تخرجنا من الكآبة الدارجة – شجر الياسمين، شارع الظاهر وهدوئه، جرس سنجة المترو – تتحول هي الأخرى إلى مواقع للمأساة ولـذكريات زمـن

مؤلم: البيت ذو الشرفات الخشبية الذي ظنه البطل/ الـراوي واسعا فيجده ضيقا، أسرة الأم بلـبس الحـداد، مـوت الأم، لا مبالاة النساء وتجمعهن حول مسلسل "ميلـودرامي" فـي المذياع، إلخ.

في السيدة دالوي وفي العاشق أيضا يتحول المكان الحي إلى سلسلة من اللوحات الرمزية والمفارقات الحـادة، التـي توحد دلالة شتات الصور والمشاهد. بيت الأسـرة التعـيس والخانق عند "مارجريت دوراس"، حيث ينتعش جنـون الأم وعنف الأخ الأكبر، بينما يحصر الصغيرين الخوف والكبت والانتظار. انتظار اللاشيء وعبثية الزمن الذي يمر مكـررا اللحظات نفسها. هي أسرة الانتظار الأليم الذي لا يتوقع شيئا وتعرف الأسرة أن شيئا لن يحدث بل الانتظار المطلق وتأمل اندلاع المصير المأسوي. على شرفة البيت المشـئوم، بيـت اللعنة الذي تغزوه مياه المحيط، يجلس أفراد الأسـرة كمـا تصفهم الراوية:

وتظل هناك، على شـرفة البيت الريفي، تجاه جبل سـيام [..] لقد أصبنا بالغرابة نحـن

On reste la sur la verandah du bungalow, face a la montagne du Siam (…)

أيضا ونفس التمهل الذي أصاب أمي أصابنا نحن أيضـا. لقـد تعلمنا لاشيء أن ننظـر إلـى الغابة، وأن نبكي، ص٢٣

On est atteint d'etrangete nous aussi et la meme lenteur que celle qui a gagne ma mere nous a gagnes nous aussi. On appris rien, a regarder la foret, a attendre, a pleurer, p.٣٥.

يتحول المكان هنا أيضا إلى مجموعة من الرموز التـي تشير إلى الغربة – والغرابة – من سـماء الهنـد الصـينية الخضراء والصفراء دائما إلى قبح وعري الغـرف المغلقـة حيث يتحدد المصير، فحكاية الأسرة هي حكاية صمت عمل على مدى الحياة:

وما يحـدث هنـا هـو بالضبط، هذا العمـل البطـيء لكل حياتي. أنا هنـاك أيضـا، أمـام كـل هـؤلاء الأولاد الممسوسين، على نفس المسافة من السر الغامض، إننـي لـم أكتب أبدا مع اعتقـادي أننـي

Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. Je suis encore la, devant ces enfants possedes, a la meme distance du mystere. Je n'ai jamais ecrit, croyant le faire, je n'ai jamais aime,

أفعل ذلك، ولم أفعـل أبـدا أي شيء أحب، الانتظار أمام الباب المغلق، ٢٣

croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermee, p.٣٤ – ٣٥.

"الباب المغلق"، "الصمت" اللاتواصل بين أفراد الأسـرة هي قصة الفقر الذي حملته الأم، منذ مـوت الأب وشـراء البيت سيء الحظ ، ونقلته إلى أطفالها. تصف الراوية غرفة النوم بالسرير ذي العواميد الحديدية – مثل السجن – الـذي كان يرقد عليه جميع أفراد الأسرة: الأم والأطفـال الثلاثـة، غرفة قبيحة، عارية "مؤقتة حسب عبارة الأم، فتعيش بأمـل غرفة أخرى عندما تعود إلى فرنسا لتسـتقر فـي موطنهـا الأول. لكن في آخر حياتها أقامت في فرنسا غرفة تشبه هذه تماما. فلم يغير الزمن شيئا في حياة ميزها العـوز، غيـاب الجمال والمتعة والاجتهاد، الرغبة المستميتة للخـروج مـن الوضع الضيق.

تتجسد هذه المعاناة في الصور الفوتوغرافية. ولم تكـن الأم تصور أبدا الأماكن المناظر الطبيعية، بل فقط أولادهـا. تظهر الصورة الأولى للأسرة في حوش بيت "هانوي" إرهاق الأم والإهمال في لبس الأطفال والبؤس والكارثة المتسـاطة

على المصير. أخذت الصورة بعد موت الأب أو المعرفـة بوضع البيت الريفي؟ لا تعلم الراوية. بل تستنتج التعاسة من المعالم المثبتة للصورة. وفي آخر صورة للأم، بأجمل ثـوب لها، ومن القطيفة الحمراء، ترى الراوية المظهرية، الصورة المعتادة لجميع الشيوخ، التي تتخذ قبـل المـوت، وتمحـو "الرتوش" كل علامات القـبح أو الـدمار لتثبيـت التكـابر، التحدي، صورة تجعلهم جميعا يشـبهون بعضـهم الـبعض الآخر.

لكن في الجدلية العميقة التي تميز رواية العاشق تتقابـل هذه الصور للثبات بصور أخرى تمثل الحركة، تكون هـذه الحركة عنيفة. ترمز إليها في الأساس صور الماء. فلا يوجد في العالم أنهار مثل أنهار الهند الصينية، هكذا تقول الأم.

تجري سيولها متدفقة نحو البحار. تخافها الفتاة. تخشـى عنفها، تنزل من الأتوبيس عندما يقف فوق العبارة، مقاومـة رعب الانزلاق في النهر الجياش. لكن مع "التجربة"، تجربة الجنس مع العاشق تغزوها صور البحر وتستمتع بالحموم مع الحبيب الذي يلقي على جسدها سطولا من الماء قبل الحـب. وتمارس هي الجنس ضد جفاف الأم فتخـتلس مـن الـزمن

الراقد لحياة الأسرة لحظات من الاستمتاع المجنـون. تعبـر الغرفة، وهي مستلقية مع العاشق، صورة الأم "التي لم تعرف أبدا المتعة"، ويتكون بداخلها التناقض بين الميـاه والأرض، بين الحركة والثبوت بين العنف والسلبية التي عاشـتها مـع العاشق.

على أصوات المارة تنفتح غرفة العاشـق، إذ لا زجـاج للنوافذ ولا ضاف. على أصوات وروائح مزعجة وحادة تفتح النوافذ، أصوات وروائح الحي الصيني.

تبدو اللغة الصينية صارخة للراويـة. وفـي الحـرارة الجارفة للظهيرة سرعان ما تعيد انغلاقها، رافضة للشـارع، منزوية في المتعة. فيختلط المكان بـين الخـارج والغرفـة، تدخل في الغرفة أصوات الشارع، تمتصها الغرفة ثم ينساها العاشقان في حمى الاحتضان:

وعلى هذا النحو أنا هنـا معك. كان ممتدا علي ، وازداد غوصا أيضـا. بقينـا هكـذا مستمرين. لكن فـي صـخب الحياة الذي مازال خارجيا كنا

C'est comme ca que je suis ici avec toi. Il est sur moi, il s'engouffre encore. Notis restons ainsi, cloues, a gemir dans la clameur de la ville encore exterieure.

ما نزال نسمعه. ثم كففنا عـن سماعه، ص٣٨.

Nous l'entendons encore. Et puis nous ne l'entendons plus, p.٥٨

المكان المائي هو المحيط الهادئ وكان يمثل فـي زمـن الحكاية وسيلة الاتصال الوحيدة بين القـارتين، بـين آسـيا وأوربا. لا طائرات في هذا الزمان، ولا سكك حديدية بـين جنوب آسيا وأوروبا. كانت الرحلة تستمر ٢٤ يوما يتم مـن خلالها الاستبدال بين القارتين، بين حضارتين، على الباخرة ينتقل المسافرون إلى مكان آخر، وزمن آخر، زمن المكتبات والملاهي الليلية وحمامات السباحة. حياة كاملة تأخذ مجراها من حب وزواج وموت حتى انتحار. هنا أيضا يختلط المؤقت – أحسن ما في الحياة للـبعض، ولـلأم بصـفة خاصـة – بالحركة الطبيعية للحياة، ويحـدث التطـابق بـين الزمـان والمكان:

طوال عصـور جعلـت السفن الرحلات أكثـر بطـأ، وأكثر مأساوية أيضا مما هـي في أيامنا.

وكانت مدة السفر تغطـي

Pendant des sieecles les navires avaient fait que les voyages etaient plus lents, plus tragiques aussi qu' ils ne le sont de nos jours. La duree du voyage couvrait la

طول المسافة بصورة طبيعية. كان الناس قد اعتادوا على هذه السرعة البشرية البطيئة على الأرض وعلى البحر، على هذه التأخرات، على هذه الانتظارات للترع، على انفجارات الصحو، وحوادث غرق السفن، وعلى الشمس والموت، ص ٨٨ – ٨٩.

longueur de la distance de facon naturelle.

On etait habitue a ces lentes et sur la mer, a ces retards, a ces attentes du vent, des eclaircies, des naufrages, du soleil, de la mort, pp.١٣٢ – ١٣٣.

على عكس الروايتين العربية والفرنسية لا يتماثل المكان في السيدة دالوي مع إحباط الشخصيات، بل يقدم في بداية الرواية وفي جزء هام من تطورها، صورة المفارقة، وأحيانا الإطار المرح لسعادة البشر. فكما رأينا سابقا، لندن جميلة ودافئة في صباحية يونيه هذه التي تكون الإطار الزمني للرواية. لندن جميلة وتحبها "كلاريسا دالوي" كما كانت طبيعة بورتن في شبابها. الحدائق العامة مزدهرة (ريجنت بارك" و "سانت جيمز بارك") وتشغي الشوارع حركة وحيوية (أكسفرد ستريت وبند ستريت) المنازل أنيقة وثرية (منزل "دالوي والمنازل الأخرى التي تظهر).

ولكن سرعان ما تتطابق هذه البهجة مع رؤية الشخصية لها.

لندن جميلة لأن "كلاريسا" تراها كذلك. فضـاء للثقافـة والحضارة لأن بيتر يقارنها ببؤس الهند وأمراضـها. لكنهـا "فظيعة" في نظر "لوكريشيا" التي خلعت من موطن جذورها في إيطاليا ولا تتحمل اكتئاب زوجها "سبتيموس" الذي لم يعد يرى الأشياء سوى في جمالها أو قبحها: "الجميع يتخلون عن شيء ما حين يتزوجون. تخلت هي عن موطنهـا. جـاءت لتعيش هنا، في هذه المدينة الفظيعة"، (ص٦٦).

ويلعب المكان هنا دورا خاصا كمسرح للقاء شخصـيات لا تعرف بعضها البعض الآخر، بل تجمعها المأساة والوحدة في المدينة المزدحمة، وتكثر الأمثلة، من الانفجار الذي جمع الناس المشتتين في الشارع، تراه "كلاريسا" ويراه "سبتيموس" – دون أن يراه – والعديد من المارة إلى "ريجنـت بـارك" حيث يتحول "بيتر" و "لوكريشيا" و "سبتيموس" وسيدة بطفلها و "مايسي" و "السيدة دمبستر" التي كانت تأتي إلـى الحديقـة بقشور خبز لإطعام السناجب وأحيانا تتناول هنـا غـداءها، وتنقل ذاكرتها جروح الحياة.

كما في تلك الرائحة تبني هنا المشاهد المختلفة للشـارع والفضاء الخارجي دلالة القصة، دون أن تنخرط بالضـرورة في الحبكة الأساسية للرواية. فتعتبر رموزا مختلفة وواحـدة في آن، تغذي تقنية السرد وتملأ دلالته، مشاركة في جماليـة القصة. لكن هناك اختلاف هام بين القصتين: فعند صـنع الله إبراهيم المشاهد حسب تقنية "النظرة" المسماة بالمحايدة، نظرة البطل لمآس لا تعرف عنها شيئا انطلاقا من داخلها أو عبـر وعي الشخصيات التي تعيشها أو إدراكها لها، بينما تـدخلنا "فرجينيا وولف"، بداخل كل شخصية تقدمها عبر مونولوجها الداخلي، ورؤيتها الخاصة، لما يحدث.

تقول "مايسي جونسون"، منزعجة بما ترى، في حوارها بذاتها، يا للرعب"، ويفسر الـراوي "لقـد تركـت أهلهـا، وحذروها مما سيحدث"، (ص٣٠). أما عن "مسز دمبسـتر"، "دار في خلدها: لكن هل كنت أختار مثل هذا تماما، لو كـان بوسعي أن أعرف، ذلك أن حياتها كانت قاسية، ما الذي لـم تعط للحياة؟ ورودا، جسدا، قدميها الاثنين أيضا (ص٣١).

وتتشابك دلالة المكان الجغرافي بمواقع أخـرى، نفسـية واجتماعية لقد رأينا بعض العلامات لتعاسة البشر المتجولين

في الحدائق ذات الأشجار والزهور المبهرة، رأينا – أيضا – المعنى السياسي والاجتماعي للانفجار، هناك مشاهد أخـرى أكثر تركيبا، وعميقة الدلالـة، لنأخـذ مـثلا، الرجـل "رث المظهر" الذي يقف على سلم كاتدرائية سان بول"، كما رأينا سابقا:

وإذ وقف رجل رث المظهر يستعصـي علـى الوصـف حاملا حقيبة جلدية على سلم كاتدرائية سان بـول، عندئـذ تردد في وقفته، ذلك لأن في الداخل بلسما يشفي، وترحيبـا عظيما، وقبورا عديـدة عليهـا رايـات خفاقـة، ورمـوز انتصارات ليست على جيوش بل، قال في نفسه، على تلـك الروحية المبوءة الساعية لطلب الحقيقة التي تتركني فـي الوقت الحاضر بلا (عمل)•... ص٣٢.

يقوم هذا النص على المفارقـة بـين أمجـاد الحـرب والمحاربين من وجهة النظر الرسمية وفي الرؤى الكنسية – وبين تعاسة الرجل الذي يجد نفسه بلا عمل بسـبب ولعـه

• "موقع" فـي ترجمـة عطـا عبـد الوهـاب لكننـي أرى أن STUATION ، هنا ؛ تعني "عمل".

بالبحث عن الحقيقة، لا يقول الـنص أو الحـوار الـداخلي للشخصية، ما هي الحقيقة التي كانت تبحث عنها، بل يؤكـد الدلالة المرتبطة "ستيبموس" و "بيتـر" واهتـزاز اسـتقرار "كلاريسا دالوي" التي تتماثل في النهايـة مـع "سـبتيموس" وتتعاطف مع انتحاره، ويستطرد النص فـي وصـف بهـاء الكنيسة فالكاتدرائية تقدم الرفقة، وتدعوك إلى العضوية فـي مجتمع ما، عظماء الرجال ينتسبون لها، شهداء قد ماتوا من أجلها" ص٣٢.

لن نعرف إذا كان الرجل الرث؛ سوف يـدخل الكنيسـة ويترك حقيبته "المحشوة" بالكراريس"، ويبقى المجاز بوصفه للمفارقة بين جاه المجتمع، رموزه الساطعة، والهيئة الرثـة لرجل منبوذ بحث عن الحقيقة "كما تمثل الشحاذة المجنونـة عند "مارجريت دوراس"، الوجه المفارق للمجتمع المسـتقر والشحاذة عند صنع الله إبراهيم إحدى علامات البـؤس فـي الشارع ، وبالمنطق نفسه أدت قراءة الكتب الثورية "لبيتـر"، وكتب الثقافة "لسبتيموس" أيضا إلى طردهم من مجتمع أولاد الناس.

ويملأ هذا المجتمع الراقي فضاء النص، فبينما يستعد "بيتر" للذهاب إلى سهرة منزل "دالوي"، يرى الناس تخرج من بيوتها كأن لندن كلها تستعد للاحتفال:

كل الناس يخرجون للعشاء، إذن؟ ثمة أبواب يفتحها بواب هنا لخروج سيدة عجوز رفيعة المقام متثاقلة الخطى، بحذاء ذي إبزيم، مع ثلاث ريشات أرجوانية من ريش النعام في شعرها، وأبواب تفتح لسيدات يتبرقعن كالموميـاء بملاقع عليها زهور براقة، وسيدات حاسرات الرءوس. وفي الأحياء المحترمة ذوات الأعمدة الجسية خرجت نسوة من حدائق أماميـة صـغيرة، معصـوبات بشدادات خفيفة والأمشطة في شعورهن (كن قد هرعن إلى الطابق العلوي للاطمئنان على الصغار) ص ١٥٨.

Was everybody dining out, then? Doors wee being opened here by a footman to get issue a high stepping old dame, in buckled shoes, with three purple ostrich feathers in her hair.

Doors were being opened for ladies wrapped like mummies in shawls with bright flowers on them, ladies with bare heads. And in respectable quarters with stucco pillars through small front gardens lightly sqathed with combs in their (having run up to see the children,) women came, p.٢٤٩

وهذه لندن الفئات الراقية في المجتمع. وتزيد من "بوليفونية" الرواية، أو تعدد الأصوات فيها، مشاهد أخرى لفئات أخرى من الشعب الإنجليزي في ساحات المدينة، ليست لها وظيفة إلا ملأ الدلالة الروائية: وحدة البشر في عالم مدني مليء بالحركة والناس:

وهنا شجار بين نسوة متشاجرات، نسوة ثاملات، هنا شرطي واحد وبيوت ضخمة لا غير، بيوت عالية، بيوت مقببة، كنائس برلمانات، وصفير سفينة في النهر ص١٥٩.

And here shindy of brawling women, drunken women; here only a policeman and looming houses, high houses, domed houses, churches, parliments, and the hoot of a steamer on the river, p.٢٥٠

تضج لندن بالحركة وبالناس. ولكن عندما يتأمل "بستيبيموس" إنجلترا من نافذة القطار تراوده فكرة أن الحياة ربما لا معنى لها.

ويتجلى المكان كموقع للحياة الاجتماعية والمشاعر الدفينة التي يعيشها البشر وراء الكلمات الاجتماعية والأكليشيهات، في أبهى صوره عبر الصفحات الأخيرة للكتاب، عندما تقام

الحفلة المنتظرة من خلال الرواية كلها. لا توصف تفاصـيل المكان بل يقدم في بعض رموزه الدالة: "السيدة دالوي" واقفة على أعلى السلم تستقبل ضيوفها، سـتارة صـفراء ينفخهـا الهواء فتطير منها عصافير الجنة، المطبخ حيث تطهى فيـه الأطعمة الشهية والأنيقة خادمة تخرج بأكواب المشروبات.

في هذا الديكور الأنيـق تـدخل وتخـرج الشخصـيات المختلفة: رموز الأرستقراطية الإنجليزية، رئيس الـوزراء، أصدقاء قدامى من فترة برتن، وبعـض المنبـوذين، قريبـة فقيرة، عجوز تتذكر أمجادها عندما كانـت تهـتم بزهـور "بورما"، حيث عاشت في شبابها، والبؤرة الأساسية في هـذا العالم الاحتفالي "بؤرة القص ووجهـة النظـر منهـا إلـى الآخرين، ومن الآخرين لها" : كلاريسا دالوي بين صـديقيها "سالي وبيتر" لا تستطيع أن تنفرد بهمـا ، وبـين علاقاتهـا المتوترة مع "برادشو" عالم النفس الذي يأتي متأخرا حـاملا لنبأ انتحار "سبتيموس"، وأدوارها المختلفـة بوصـفها ربـة منزل.

من موقعها على أعلى السلم، تدرك كلاريسا مأساتها بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقـة العميقـة بـداخلها، وبـداخل

الآخرين، نراها من زوايا مختلفة في دورهـا كسـيدة بيـت لامعة، تستقبل ضيوفها بظرف وجاذبية، تسير بين الناس في ثوبها الأخضر كالجنية فوق الأمواج "ويحضـرنا – هنـا – بالضرورة غواية الأمواج والماء عند فرجينيا وولـف التـي سوف تلقي بنفسها في النهر بعد ظهور هذه الروايـة بسـتة عشر عاما". ويساعد المونولوج الداخلي، التقنيـة الأساسـية لهذه الرواية المؤسسة لروايات طيار الوعي، على فهم موقع "كلاريسا دالوي"، وتناقضها:

ومع هذا فإنه لجهد عظيم إلى دورها هي، إنها لا تستمع بالحفلة، والأمر أشـبه شـيء بكونها محض شـخص نكـره يقـف هنـاك، إن بوسـع أي شخص أن يقيم حفلة؛

And yet for her own part, it was too much of an effort. She was not enjoying it.

It was too much like being – just anybody, standing there; anybody could do it, p.٢٥٩.

ومع ذلك هي التي فعلته، هي التي جعلت هـذه الحفلـة تحدث، "وبأن هذا يعني بلوغ مرحلة مـن المراحـل وهـذا العمود التي شعرت بأنها قد آلت إليه، فالغريب بما فيه الكفاية أنها نسيت كيف يبدو مظهرها، لكنها شعرت أنها وتد دق في

أعلى السلم" ص ١٦٤. وهكذا تتماثل مع المكان وتدق فـي أعلى السلم" المسكن، التدرج الاجتماعي إلخ" وتدرك – هنا – كيف أنها، عندما تشرف على سهرة، تتحول إلى حقيقتـين، بين السطح والأعماق:

في كل مرة تقيم فيها حفلة يساورها هذا الشعور بأنها تغدو شيئا غير نفسها، وبـأن كـل شخص آخر هو غير حقيقـي من جهة، وحقيقي أكثـر مـن جهة أخرى. ص١٦٤

Every time she gave a party she had this feeling of being something not herself, and that every one was unreal in one way; much more real in another. P.٢٥٩

وعندما تسمع نبأ انتحار "سبتيموس" وتذهب إلى الصالون الذي جلس فيه رئيس الوزراء "ومسز بروتن" وتجد مقعديهما في الموقع نفسه، متقاربين، كما تركاهمـا، وتنظـر خـارج النافذة، ترى في المبنى المقابل سيدة عجوز، وحيدة، وتستعد للنوم، فتعكس لها هي أيضا مرآة لوحدتها الحقيقيـة، إشـارة أخرى تضاف إلى دلالة انتحار "سبتيموس"، وتؤكد الإشارتان وحدتهما علـى الـرغم مـن زحـام السـهرة المسـتمر، والمجموعات التي تتحدث وتضحك وتعجب بابنتها وبمهارتها

هي في الاستقبال الأنيق، وقول الكلمات المناسبة لكل ضيف، وجمالها في الثوب الأخضـر، ويعكـس تيارهـا الـداخلي، وزمانها الخاص الحقيقة الأخرى، صـدق هـذا الانتحـار، وزيف حياتها الاجتماعية.

تظهر – إذن – أهمية المكان في الروايات الثلاثة، مـن حيث إعادة تكوين الوحدة الروائية، على الرغم من تشـظي الكتابة، وأزمنة القص المنفصلة المتشابكة، ومن حيث بنـاء الدلالة.

لا يوجد المكان بوصفه ديكورا للحدث، وامتدادا كنائيـا للشخصية والبيئة والحدث، إلخ، كما في الروايـة المسـماة "بالتقليدية"؛ فيبني المكان – هنا – رموزه التي تعيد تشـكيل أدبية الرواية، وتجسد الرؤية، وتؤسـس جماليـات جديـدة، وربما يمثل المكان – هنا – إحدى علامات الرواية الحديثة. فالمكان رمز لحياة البشر، يجسد الغربة، والملل والضـيق، عند "مارجريت دوراس"، وصنع الله إبراهيم، ويقـوم علـى المفارقة عند "فرجينيا وولف"؛ لكن في النصوص جميعهـا، تسيطر على الساحة الروائية أماكن العبور؛ الشارع، وسـائل الانتقال، النهر، البحر، الحديقة العامة، إلخ، أماكن اللحظـة،

والمؤقت، التي تبني مفهوما آخر للـزمن، بـين اليوميـة واليومي، بين السطحي والعميق، بين الوهم والحقيقة.

رأينا مكان العبور والمؤقـت أساسـيا عنـد صـنع الله إبراهيم، فيرى بطله المدينة، وتغيراتها من خلال انتقالاتـه، بينما تكون الغرف مغلقة، قابضة، وطاردة، وعند مارجريت دوراس تتحول أماكن العبور إلى رموز للحياة، عبـر نهـر الميكونج، بين حي البطلة والحي الصيني، فقـدان البكـارة، ومعايشة التربة التي غيرت الحياة كلها، والمحيط الذي يربط ويفصل بين – آسيا وأوربا، بين عالمين وحضارتين، حيـث لا تنتمي البطلة إلى أيهما، وتطاردها صورة أطفـال الهنـد "الممسوسين"، أما عند "فرجينيا وولف" على الرغم مـن أن الساحة العامة تكون عندها، كما عنـد صـنع الله إبـراهيم، مسرحا لأحداث يومية صغيرة مؤلمة، فدلالة المكان تشـكل بطريقة مختلفة.

عند صنع الله، ومارجريت دوراس، يحدث تطابق بـين ضيق المكان وملله وشعور الشخصيات بالغربـة، ويعكـس المكان زمنا فقد جوهره، ويدور فارغا متكررا عبثيا.

أما عند "فرجينيا وولف"؛ يتحول المكـان إلـى موقـع المفارقة، وبينما تقوم جماليات تلك الرائحة، والعاشق علـى التكرار، يحدث في "السيدة دالوي"، انطلاقا من المفارقة بين السعادة والمعاناة، تطور بين بداية اليوم ونهايته، حيث يشهد المكان تمزيق الوهم وإظهار حقيقة الزيف، وفي هذه المواقع جميعها؛ يكون المكان شخصية أساسية فـي الـنص ويقـدم رموز عالم بأكمله، تملؤه الأصوات المختلفة الدالة على حياة البشر بين اليأس والاكتئاب، بين السـعادة والرغبـة، بـين النقص والإحباط.

وتقدم – هكذا – رؤية المكان مفهوما يعبر عـن حداثـة الرواية عند الكتاب الثلاثة، كل واحد في مجتمعه، وتعني – هنا – بالحداثة ليس الجديد، وما يتابع "الموضة"، بل القـدرة على التقاط جوهر لحظة الحياة المعاصرة، وتشـكيلها فـي جماليات جديدة.

وقبل أن نرى في فقرة ختامية علاقـة تشـظي الـزمن الروائي بالزمن التاريخي لفترات كلها انتقالية، نقـف عنـد ملمح شكلي أساسي لبناء القص في حداثة الكتابة، وجدناه في النصوص الثلاثة: العلاقة بين الكلام والصمت.

١- الحديث والصمت

تتجلى هذه الظاهرة في النصوص الثلاثة، وقد رأينـا – فيما سبق – بعض ملامحها.

في تلك الرائحة على الرغم مـن كثـرة الشخصـيات المقدمة والكلام الـذي يقـال، نجـد أن الجمـل والكلمـات المنطوقة، ليست إلا قشرة رفيعة لكتلة الصمت التي تحملها، ونادرا ما يتجاوز الكلام الذي يقال في الكليشيه الاجتمـاعي والجمل المتفق عليها في التواطؤ الاجتماعي.

تعبر معظم هذه الكلمات عن مقولات اجتماعية سادت في فترة الستينيات، مع صعود البرجوازيـة الجديـدة ورؤيتهـا المقننة للحياة:

"قال خطيب أختي إنه كان يبحث طول اليوم عن السخان. وإنه اشترى الثلاجة وقال هل يعرف أحدكم شخصا مسـافرا ليأتي لي بريكوردر؟"، (ص١٩).

لكن مع انتشار النزعة الاستهلاكية في تلك الفترة، جدد أيضا هذا المجتمع معاناة البرجوازي الصغير: "وقـال إنـه وقف ساعتين أمام الجمعية ليشتري اللحم. وقـال إن الحالـة

لا تطاق"، ص(٤٢). وهي الفترة ذاتها التـي رأت تـدهور الخدمات العامة وطفح المجاري: "وجـاءت أختـي وقالـت المجاري في البلد طافحة"، (ص٣٤).

وكل هؤلاء الناس يرفضون الاشتراكية ولا يتعـاطفون مع تجربة البطل: "أنتم تريدون أن تنشروا الفقـر"، (ص٢٢) أو: "تلف كل شيء منذ أصبح العمال أعضاء فـي مجـالس الإدارات" (ص٢٧). وتنصحه نهاد المعجبة بأمريكا: "اتـرك كل هذا والتفت لنفسك"، (ص٢٠). وتحاصر سخرية الراوي إعجاب البرجوزالية الصغيرة بالنموذج الغربي للحياة: "وقالت الأم إنهم في أوروبا لا يأكلون الورك بالشـوكة والسـكين"، (ص٢٠).

نفس التشيؤ نجده أيضا في كلمـات الرفـاق القـدامى: "يجب أن نثبت وجودنا"، (ص٢٣) أو: "قـال: أنـت قـوي بالناس.. أما بمفردك ضعيف"، (ص٢٣).

وبالطبع ما يعطي هذه الجمل صفة التشيؤ هو السـياق الساخر الذي تنطق فيه: في عـالم غريـب فاقـد الـدفء والحماس والأمل، فلا يبقى لهذه الكلمات من فعاليـة تـذكر (٣٩).

أما الراوي/ البطل نفسه فنراه فاقدا تماما للرغبة في الحديث: "لم تكن لي رغبة في الحديث"، (ص١٤) ولا يستطرد بالفعل في أي كلام، سوى في إطار الأسرة أو علاقة الحب أو مع الرفاق، إلخ.. عندما تتساءل نجوى: "... عما إذا كنا سنلتقي من جديد بعد كل هذه السنين"، ص (١٣)، لا يهتم البطل/ الراوي بتعميق السؤال أو البحث عن جواب. ويبدو الذهاب إلى السينما أفضل من الجلوس للتحدث. كما أن الأسرة بصفة عامة تجتمع أمام التلفاز أو حول المذياع، فضلا عن الكلام الذي لا دفء ولا معنى ولا جدوى. يفسر البطل/ الراوي لا جدوى الكلام هذه، إذ فقدت في تلك الفترة الكلمات دلالتها: "... فقد تغيرت روح العصر. وليس صدفة أن الكلمات التي يستخدمها قد تغير مدلولها منذ زمن وبعضها كان يصبح بلا مدلول على الإطلاق،" (ص٤٣).

تكون هذه الكلمات نسيج النص وتستبدل بالوصف. تظهر أيضا عبر المفارقة، الصمت العميق للبطل/ الراوي والصمت/ الفراغ، هذا الوجه الآخر للكلمات المتشيئة. لا نعرف شيئا عن خلفيات الكثير من المآسي الصغيرة التي

تظهر في فضاء الرواية، لماذا تبكي الفتاة أو مـاذا يشـعر بالفعل الجنود العائدون من اليمن؟ وأمام المعاناة التي تنتظـر الشيوعيين الذاهبين إلى السجن يصـمت المناضـل الـذي "يعرف".." كان هو يعرف ما سيحدث لكنه لم يقـل شـيئا"، (ص٩).

لا نجد في هذا الاستخدام للحـوار الروائـي الوظيفـة التقليدية له: إخبار القارئ بما يحـدث أو إضـاءة وضـعية الشخصيات الاجتماعية، النفسية، إلخ، هنا تغـرب الكلمـات ولا تفسر تتحول إلى أشياء تخلق دلالة وتصـنف مجتمعـا لا تعبر عن حقيقة الشخصيات، بل تقول التشيؤ الذي حولهـا إلى أصنام وقضى على أصالتها لتقلصها إلى أدوار في غاية الصعود على سلم المجتمع الاستهلاكي الذي ظهر في نهايـة العصر الناصري وسوف يسود فيما بعد السـبعينيات. ممـا يؤكد صفة الطليعية والتنبئية لتلك الرائحة.

وهذه الوظيفة للحوار الروائي – الجدل بـين الصـمت والكلام – نجدها من سمات الرواية الحديثة وقد نظرت إليها الروائية الفرنسية "ناتالي ساورت" عبر مفهومها للعلاقة بـين الحديث والحديث التحتي. فينقل الحـديث، حسـب رأيهـا،

الكلمات المتفق عليها اجتماعيا بينما الحقيقة تدفن فيما تسميه بالحديث التحتي. هذا الحديث التحتـي يوضـحه الخطـاب الروائي لصنع الله إبراهيم عبر السياق الروائـي والـدلالات التي ينتجها.

وينبغي هنا أن نتوقف عند ما سمي "بالحياد" في رواية تلك الرائحة الذي قيل إنه يشـبه حيـاد الروايـة الجديـدة الفرنسية. فالحياد الذي يحكم قصر جمل الحـوار ورفـض الدخول في نفسية الشخصيات والشرح لما يحدث من تغيـر اجتماعي، لا يمنع وجود الشحنة القوية التي ينتجها السـياق الأدبي للرواية. فالمسكوت عنه هنا هام، وربما أهم مما يقال في النص. إن تلاف المباني وعلامات الشيخوخة التي تظهـر على الوجوه والمآسي في الشارع وكل مـا تلتقطـه نظـرة البطل/ الراوي ينتج دلالة اليأس والغرابة والحـزن العميـق ويؤكد هذه الدلالة وصف حياة السجن والقسم والعنـف فـي الشارع. إلخ. يبدو أيضا عبر رصد علامات الفشل لحياة كل الشخصيات باستثناء "النجاح" لمن دخل في نظـام الانفتـاح والاستثمار وتطارده سخرية الراوي/ البطل. يقول عن أخيه

الذي اغتنى: "وفي البداية كان يقضي ساعة كـل يـوم فـي الحديقة يقص أعشابها وهو يدخن البايب"، (٤٦).

يبرر البطل/ الراوي ما لم يمكن قوله عن الآخـرين إذ أن: ".. من ذا الذي يعرف على وجه الدقة ما يـدور داخـل إنسان آخر؟"، (ص٢٩).

ومع ذلك تقول المشاهد ما لا يقوله الكلام. نهاية الحب الحتمية، انتهاء وانكسار كل شيء، وتتردد الجملة، وكل هذا الكلام عن الحب ربما يكون مجرد روايات: "ربما لـم يكـن هذا الحديث عن الحب والتقاء الأعين ورعشة الأرواح غيـر كلام روايات"، (ص١٨). ويعلق البطل/ الراوي): "ماذا حدث بعد الزواج؟ وتصورتهما بجوار بعضـهما علـى الفـراش. وأحدهما ملول ساخط. أحدهما سيظل طول عمره يشـعر أن جانبا فيه لم يتحرك. أن جزءا من لحمه ودمه لم يهتـز. أن بئرا في أعماقه لم يكتشف"، (ص١٩).

وفي تعليق آخر، ومشهد آخر يتجلـى الألـم مختلطـا بالعنف والشعور القاسي بالفراغ: "ولم يبق شيء في القلـب. ولم يكن قد امتلأ مرة. وفي الباب الحديدي جعـل يضـرب رأسه حتى كادت تشق. وكان يبكي"، (ص ١٢، ١٣) أين إذا

الحياد في هذه الشخصيات التي تتخطى الصمت لتمثل معاناة فترة كاملة من حياة البطل/ الراوي ومن تاريخ المناضلين في مصر؟.

في العاشق، كما رأينا، يمثل الصمت واللاتواصل بـين البشر سمة أساسية لمضمون الرواية. الأسرة مسـمرة فـي صمتها: "أسرة من حجر". أما العشق نفسه، فكثيرا ما يتحدث عن أمجاده في أيام دراسته في باريس، وهي تحكي عن فقر أسرتها وجنون الأم وقسوة الأخ الأكبر. وتلمح إلى التضامن العابر الذي كان يجمعها بالأخ الأصغر، عبر لعبهمـا معـا وتحالفهما الصامت في مواجهة شراسة الأخ الأكبـر. لكـن باستثناء ذلك لا يربط بينهما من حديث عن الأعماق:

وطوال زمن قصتنا، أثناء عام ونصف، كنا نتحدث بهـذه الطريقة، ولن نتحدث أبدا عنا. ومنذ الأيام الأولى، كنا نعرف أن مستقبلا مشتركا لا يمكـن التفكير فيه، وحينئذ لن نـتكلم أبدا عن المستقبل، وكنا نـدلي

Pendant tout le temps de notre histoire, pendant un an et demi nous parlerons de cette facon, nous ne parlerons jamais de nous. Des les premiers jours, nous savons qu'un avenir commun n'est pas envisagable, alors nous ne parlerons jamais de

بأقوال شبه صحفية.. ص٤١.

l'avenir, nous tiendrons des propos comme journalistiques p.٦٢.

ولا نستمع بالفعل إلى حوار واضح بين العاشقين يصلنا همس بينهما. يختلط فيه ما يقولانه وما تقوله البطلة/ الرواية لنفسها في امتداد تداعياتها عن قصة فشل شخصي، أسـري، اجتماعي، إذ أنه يمثل في النهاية إحباط حلـم الإثـراء فـي المستوطنات هذا الوهم الذي خدع أجيـالا مـن الفرنسـيين المنتمين إلى طبقات البرجوازية الصغرى في فرنسا. وربما كان بينهما حديث عن الحب، حبهما المشترك في البـدايات، ففيما سبق انقطاع الحديث دار بينهما كلام صامت:

أشعل سيجارة وأعطـاني إياهـا. وبصوت منخفض لقاء فمـي، حـدثني وحدثته أيضا بصوت منخفض لأنـه لا يعرف لأجله، قلت ذلك لأجلـه، بـدلا عنه، لأنه لا يعرف أنه يحمل في ذاتـه أناقة أساسية، قلت ذلك لأجله، ص٣٧.

Il a allume une cigarette et il me l'a donne. Et tout bas contre ma bouche il m'a parle.

Je lui ai parle moi aussi tout bas.

Parce qu'il ne sait pas pour lui. Je le dis pour lui, a sa place, parce qu'il ne sait pas

qu'il porte en lui une elegance cardinale, je le dis pour lui. P.٥٥

يتأرجح العاشق بين الاستماع إليها والغياب. لا يسمعها أحيانا. عندما تسأله لماذا كل هذا الحزن بعد فعل الحب يقول إن ذلك يحدث لأنهما مارسا الحب في صـهد النهـار، وإن الحزن سوف ينتهي مع الليل. وهي لا توافـق. لأن الحـزن بداخلها منذ طفولتها الباكرة. فكانت دائما حزينة تـرى هـذا الحزن على صورها، تراه بداخلها إلى الأبد وكانت الأم تتنبأ بهذا الحزن عندما كانت "تصرخ في صحراء حياتها". أما هو فينظر إليها، إلى عريها وهي تتحدث، إلى فمها الذي ينطـق بالكلمات: "وهو يداعبني، وربما لم يكـن يصـغي، لسـت أدري"، (ص٣٨). تحكي عن فقر الأسـرة، عـن صـعوبة الغداء، الملبس، الحياة، مع أجر الأم وحده بعد وفـاة الأب. وهو يسأل: كيف؟ ثـم يضـاجعها ويبقـى كـذلك فوقهـا، (ص٥٨)، ويصله بعد ذلك شجنها. تبكي في حضنه ويبكـي هو لبكائها. وتعود في نفس الأسلوب المتشـظي سـيرة الأم والبؤس المطلق لحياة موشومة بالفقر:

قلت له إن شفاء أمي في طفولتي احتل مكان الحلم. وإن الحلم كان أمي، ولـيس أبـدا أشجار عيد الميلاد، دائما أمـي فقط، سواء أكانت الأم مسلوقة الجلد حية من البـؤس، أم الأم شديدة الاضطراب التي تـتكلم في الصحراء، أو تلـك التـي تبحث عن الغداء لنـا أو تلـك التي تروي بلا انتهاء ما حدث لها، هي مـاري لـوغران دو روبيية، كانـت تتحـدث عـن براءتها وعن توفيراتها، وعـن أملها، ص ٣٩.

Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mere a occupe le lieu de reve. Que le rever c'etait ma mere et jamais les arbres de Nole, toujours elle seulement, qu'elle soit la mere ecorchee vive de la misere ou qu'elle soit celle dans tous ses etats qui parle dans le desert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrive a elle, Marie legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses economies, de son espoir, pp. ٥٨ – ٥٩.

هذا عن مضمون الصمت في الرواية.

أما في أسلوبها، فينمو النص الروائـي كأنـه حـديث طويل، كلمات تضاف إلى كلمات، توصف المشاهد (المنازل،

الطبيعـة، المدينـة، النهـر والبحـر) وترصـد الصـور الفوتوغرافية، وتسكن غربة الشخصيات في غربة الطبيعـة، ثم تعلق الرواية على هذا كله كأنها تحدث نفسها في مونولوج داخلي طويل:

لقـد مـاتوا الآن، الأم والشقيقان. وبالنسبة للـذكريات أيضا، فـات الأوان، الآن مـا عدت أحبهم. وما عدت أعرف إذا كنت قد أحببتهم يوما. لقـد تركتهم. ص٢٥.

Ils sont morts maintenant, la mere et les deux freres. Pour les souvenirs aussi c'est trop trad. Maintenant je. Ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimes. Je les ai quittes. P.٣٨

تتميز كلمات رواية العاشق بصفة التقريـر والشـرح، المندمج مع نبرة عالية من الغنائية، كما رأينا. تطرح الرواية أيضا سلسلة لا نعرف بالتأكيد لمن تطرحها الرواية: لنفسها؟ للقارئ؟.

لم تكن أمي تتوقـع مـا أصبحنا عليه من مشهد يأسها، وأنا أتكلم بصورة خاصة عـن الغلامين، عن الابنين. ولكـن

Notre mere ne prevoyait pas ce que nous sommes devenus a partir du spectacle de son desepoir, je parle surtout des garcons, des

حتى لو توقعت هي ذلك، فكيف كان يمكنها أن تصمت عن بيان ما أصبح قصتها هي بالـذات؟ وأن تجعل وجهها وصوتها يكذبان وحبها؟ ص٤٦.

fils. Mais, l'eut-elle prevu, comment aurait-elle pu taire ce qui etait devenu son histoire meme? Faire mentir son visage, son regard, sa voix? Son amour?

لا تفصح الراوية للأم عن علاقتها بالعاشق. بل تفهم الأم مع ذلك أن هناك شيئا تخفيه، ويدخل كلام الأم في خطاب الراوية، معبرا عن خوفها – ألا تتزوج ابنتها أبدا، أن تصير عاهرة – ويستبدل بالكلام العنف: "وتضربني بقبضة يدها، وتصفعني، وتجردني من ثيابي، وتقترب مني، وتشم جسدي وثيابي الداخلية، وتقول إنها تجد رائحة عطر الرجل الصيني" (ص٤٨).

وبنفس طريقة الخطاب غير المباشر الحر يسكن كلام الناس خطاب الرواية:

حكمهم على العاهرة البيضاء، على الأم التي لا تجيد تربية ابنتها:

خمسة عشر عاما ونصف. والمسألة تعرف

Quinze ans et demi. La chose se sait tres vite dans le poste de sadec.

بسرعة في مركز ساديك. وهذا اللباس وحده يفصح عن العار. الأم ليس لـديها أي إحسـاس بشيء ولا إحساس بكيف تربي بنتا صغيرة. الطفلة المسـكينة. لا تصدقوا، فإن هـذه البقعـة ليست بريئة، ولا أحمر الشـفاه هذا، إن هذا كله يعني شيئا ما، إنه ليس بريئا، هذا يعني أنـه لاجتذاب الأنظـار، والمـال. الشقيقان، لصان، ويقـال إنـه صيني، ابن الملياردير، فـيلا الميكونغ، ذات البلاط القيشاني الأزرق، وحتى هو بدلا من أن يتشرف، لا يريد ذلك لأجل ابنه عائلة من اللصوص البـيض، (ص٣٧).

Rien que cette tenue dirait le deshonneur. La mere n'a aucon sens de rien, ni celui de la facon d'elever une petite fille. La pauvre enfant. Ne croyez pas, ce chapeau n'est pas innocent, ni ce rouge a levres, tout ca signifie quelque chose, ce n'est pas innocent, ca veut dire, c'est pour attirer les regards, l'argent. Les freres, des voyous. On dit que c'est un chinois, le fils du milliardaire, la villa du mekong, en ceramiques bleues.

Meme lui, ua lieu d'en etre honore, il n'en veut pas pour son fils. Famille de voyous blancs pp. ١٠٨-١٠٩.

ويخترق هذا الكلام صمت ليالي "فنهونج" وتمتلئ هـذه اللغة الشديدة القسوة والتقريرية بالصور الشاعرية:

كان النـور يهـبط مـن السماء في شلالات من الشفافية النقية، في أعمدة من الصـمت والسكون. كان الهـواء أزرق، وكان يمكـن إمسـاكه باليـد، أزرق، وكانت السماء هي هذا الخفقان المواصل لتألق النور. كان الليل ينير كل شيء، كـل الريف على كـل ضـفة مـن ضفتي النهـر حتـى حـدود البصر، ص٦٧.

La lumiere tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilite. L'air etait bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel etait cette palpitation continue de la brillance de la lumiere. La nuit eclairait tout, toute la campangne de chaque rive du fleuve Jusqu'aux limites de la vue. P١٠٠.

تحدث الناقد "جورج جان" عن "كلمات الصـمت" عنـد "مارجريت دوراس" على أنها تكون أساس الفن الروائي عند الكاتبة(٤٠). يبدو كأن رواياتها لا تنمو، أو بـالأحرى أنهـا تنمو بكل ما لا يقال، كـأن هنـاك "نوعـا مـن موسـيقى الصمت"(٤١) ونجد هذه الحركة بين الصمت والكلام، بـين الموسيقى والتقرير، بين كلام الراوية بضمير المتكلم ونقلاتها المفاجئة إلى ضمير الغائب – "البيضاء الصـغيرة"، الفتـاة الصغيرة" وهي، الفتاة الصغيرة البيضاء، لم تعرف أبـدا أي

شيء من هذه الأحداث" (ص٩٤). بين الحنان والعنف، بـين الصراخ والصمت، نجد هذه الحركة تكون المبـدأ الشـكلي للرواية . فيتقدم تسلسل فقراتها عبر انتقالات مفاجئة وتقـال الأشياء عبر التقرير أو الهمس أو السـكوت عنـه. نتلقـى معلومة عما يحدث – أو يقال أو يتضمن بـين السـطور – وتعود في إيقاع موسيقي نفس الصور للحظات مؤثرة: مشهد العبارة، ماء الإناء قبل الحب، جنون الأم، عنف إلخ، صمت الطبيعة بين الرعب المخترق بلحظات من السكينة أو المتعة.

وبعض الشخصيات لا تتكلم، بل توجد مثـل الصـور: الشحاذة التي سوف تلح على الرواية – والروائيـة إذ أنهـا تعود في قصصها الأخرى – مدى الحياة، السـيدة الثريـة، "هيلين لاجونيل"، التـي تتكـرر صـورتها فـي روايـات "مارجريت دوراس" بغواية جسدها الجميل، ونلمح هنا شـبق الروائية للجسد النسائي. وتدور الرواية كلهـا حـول إيقـاع التجربة" التي نمت ملتهبة، لكن مقتولة منذ البدايـة، بسـبب العجز الاجتماعي وحكم المصالح وقانون الأقوى الذي يسود المجتمع الطبقي على مستويين الترتيـب الـداخلي ووجـود المستعمر.

إذا كان صنع الله إبراهيم قد أدخل في القـص العربـي الحديث تقنيته المميزة والجديدة للجدل بين الكلام والمسكوت عنه في صورة التداخل بين الكليشيهات الاجتماعية والتـوتر الناتج عن "انتهاء كل شيء" في مجتمع متغير، واسـتطاعت "مارجريت دوراس" أن تتجاوز مفهوم التشيؤ فـي الروايـة الجديدة عبر جدل وتعاقب المقاطع المختلفـة بـين الكـلام والصمت، تشيؤ الصورة ومعاناة الذات المتحدثـة، غنائيـة الشعرية وتقريرية الكلام الاجتماعي وأحكام الروايـة، فـي إطار صراع المجتمعات المتباينة، نجد عند "فرجينيا وولـف" "بوليفونية" – أو تعدد الأصوات – فتح في زمنها وفيما بعـد آفاقا جديدة للرواية، وانطلاقا من تقنيه تيار الوعي التي كانت من أهم وأول منظريها، ونجد في السيدة دالوي خير تمثيـل لها، يجعل من هذه الرواية، ربما أروع ما كتبته الروائية.

ساعدت الروائية في بناء نصها معرفتها الجيدة بأساليب الرواية التقليدية وإدخالها في هذا السياق مفهومهـا الخـاص لتيار الوعي. فنجد في روايتها الحوار أو الكلمات المباشـرة للشخصيات التي تكشف عن علاقاتها بعضها البعض والتـي تعطي القارئ معلومات عـن أحـداث الماضـي ومشـاعر

الحاضر، تمدها التداعيات التي تكشف عن نفسية الشخصيات في منولوجها الـداخلي أو تفسـيرات الـراوي أو الرمـوز الشارحة لسياق الدلالة أو الجمل التقريرية التي تقـول الآراء الدارجة للناس. فتتعدد وجهات النظر متناقضة، متصـارعة، ويزداد التوتر بين بداية النص ونهايته فينتصر المسكوت عنه والمدفون بداخل الشخصيات، بل المكبوت في اللاوعي، على الشروح المختلفة، وينقلب ميزان المنطوق والعقلاني لصالح غير المعلوم والأصيل الذي اختفـى وراء ضـغوط الواقـع وضرورات التعايش والمسلم به. فتتماثل "كلاريسا" السـعيدة مع "سبتيموس" الذي انتحر، ويكشف بيتر أنه مـازال يحـب "كلاريسا"، وتظهر سهرة نهاية الرواية مـا وراء الأناقـة والجمال والنجاح الاجتماعي من تعاسة حقيقية للبشر ووحدة للإنسان في شروط الحياة المدنية الجديدة.

منذ بداية الرواية تتداخل الكلمات المختلفـة ووجهـات النظر في جدل عميق بين الظاهر والبـاطن، بـين الواقـع الاجتماعي وحقيقة البشر، كما تتنوع الشخصيات ومهامهـا: تذهب "كلاريسا دالوي" في بهجة الصباح لشـراء الزهـور، بينما تشتغل "لوسي" الخادمة بالأعمال المنزلية، يقف جار –

"سكروب برفيز" على عتبة منزله ويتأمل شـحوب "السـيدة دالوي" وهي تعبر الشارع وقد أثر فيها المرض والعمر، ثـم نظرة "هيوج"، إلخ، وبينما تعيش السـيدة سـعادة اللحظـة، تخترق سعادتها ذكريات الماضي الأليمة، عبر الخطاب غير المباشر الحر الذي يخلط بـين صـوت الـراوي وصـوت الشخصية ليعلمنا ما حدث في الماضي من مشـاجرات بـين "كلاريسا" و "بيتر". وفـي تـذكر "كلاريسـا" يخـتلط فـي مونولوجها الداخلي التقييم الإيجابي والسلبي للعلاقة:

فإنما هذا هو بيتر في أسوء أحواله لا غيـ ـ ـر، لعلـ ـ ـه شـ ـ ـخص لا يطاق، لا يحتمل؛ لكنه من أروع مـا يمكن للمشي معه في صـباح كهـذا... ص١٢

That was only here dear peter at his worst; and he could be intolerable; he could be impossible; but adorable to walk with on a morning like this, p.٨.

وأيضا:

إن هذا هو خروجه السخيف عـن المألوف، إنه ضعفه، ثم إن عدم تفكيره التام فيما يشعر به الآخرون هو الـذي يضايقها، قد ضايقها دائما، والآن بعمره

It was his silly unconventionality, his weakness; his lack of the ghost of a notion what any one else was feeling that annoyed her, had always annoyed her; and now at his age, hoy

هذا فما أسخفه، ص٤٨. silly! P.٦٩

لكن

فحدثت نفسها تقول لو أنـي كنـت تزوجته لكان هذا الجذل جذلي طـوال النهار، ص٤٨ If I had married him, this gaiety would have been mine all day! P.٧٠.

وسوف يملأ النص كله هذا الجدل بين مشاعر متناقضة بين كلمات تقولها "كلاريسا" و "بيتر" وكلمات أخرى تـدور بداخلها.

وتصل هذه التقنية إلى أنضج مراتبها في الصفحات التي تروي عودة "بيتر" بعد خمس سنوات ولقائه "بكلاريسا" فـي بيتها صباحا، صباح السهرة، بعد عودتها من جولـة شـراء الزهور، وتأملها وهي ترفو ثوبها للسهرة. يتبـادلان كلامـا عاديا – "ريتشارد" على أحسن حال وهو الآن يجتمـع فـي لجنة" – أو كلاما حول ذكريات الماضي – "وأردفت: "هـل تتذكر كيف كانت الستائر ترفرف باستمرار في بروتن"، قال: "كانت ترفرف" أو كلمات إخبارية تعرف بما حدث في خمس سنوات غياب "بيتر": زواجه، وقوعـه فـي غـرام سـيدة

متزوجة، وها هو آت إلى لندن للاستفسـار عـن شـروط الطلاق.

أما الجزء الأهم من الحوار فيدور في خلد كل منهمـا. ويقدمه النص في صورة المونولوج الداخلي: "دار في خلـد "بيتر" أو "في خلده"، قالت "كلاريسا" في خاطرها، إلخ، وهذا الخطاب يختلف عن الأسلوب غير المباشـر الحـر الـذي يستخدمه أيضا الراوي في هذه الفقرة، كما في أغلب النص، ومشاعر مختلفة تجاه صواب أو خطأ عدم الزواج. وتساءلت في نفسها تقول إني أتذكر الآن كم كان من المستحيل علـي جدا أن أقرر – ولماذا قررت – ألا أتزوجه في ذلك الصيف الفظيع؟ "ثم" وكادت تقرص لسانها لأنها تـذكرت أن "بيتـر" أراد أن يتزوج منها:

دار في خلد بيتر أنه يتذكر بالطبع؛ ودار في خلده أن ذلك كاد يحطم قلبه؛ فهـيمن عليـه حزنه الذي ارتفع كقمر يـرى من شرفة.. ص٤٤.

Of course I did, thought peter; it almost broke my heart too, he thought; and was overcome with his own grief, which rose like a moon looked at from a terrace! P.٦٢.

ورغم محاولاتها لإقناع نفسها أصابت عندما قررت ألا تتزوج من "بيتر" إلا أنها تشعر بالأسى: "إنها هي أيضا بدت وكأنها تجلس معه في الشرفة، في ضوء القمر" (ص٤٤). وعندما تعلم أنه "مغرم" ، تعيد لنفسها الكلمة عدة مرات: "مغرم".

.. "مغرم".. إنه "مغرم". تحاول أن تتماسك وتستمر في خوض الحوار العادي، بينما هو ينهار في البكاء فتظهر هي حنانها ويطفو حبها القديم. لكن في لحظة إمكانية التواصل، تدخل فجأة "إليزابيث"، ابنتها، ويذهب "بيتر" ، فتجري وراءه في السلالم لتذكره بالحفلة، بينما تندلع دقات ساعة بج بن- رمز صوت السلطة والواجب – بقوة، مفرقة بينهما "كما لو أن شابا يافعا، غير مكترث، لا يأبه بشيء، يؤرجح كرات الأثقال الحديدية في هذه الجهة وتلك"، (ص٤٩).

وإحدى الوظائف الهامة للحوار الداخلي هي تعدد وجهات النظر التي تحاصر الشخصية الواحدة. ترى "كلاريسا" في "بيتر" الرجل الأناني، الضعيف في المنافسة حتى تحطيم الآخرين. ويرى هو فيها السيدة السطحية التي تحب الحفلات والجاه الاجتماعي واستبدلت بحياة صادقة

زيجة اجتماعية بعضو البرلمان الإنجليزي السـيد دالـوي. وتدخل شخصيات أخرى في ملء الفضاء الروائي بوجهـات نظر مختلفة. الخادمة "لوسي" وإعجابها بسيدتها الذي يخـتلط بمهامها العملية واليومية." سالي" الصـديقة الحميمـة لأيـام المراهقة التي تدين ما وصلت إليه "كلاريسـا" مـن حيـاة سطحية، المربية الجافة التي تؤثر في "إليزابيث" وبعدها عن أمها، السيدة بروتن التي لا تحبها، بل تحترم صفاتها، الجار الذي يرى "كلاريسا" في الشارع ونكتشف – ونكشف معه – كم أثر فيها العمر – ٥٢ عاما – والمـرض الـذي جعلهـا شاحبة اللون، مما يراه "بيتر" أيضا. وفي السهرة تتابع السيدة عيون مختلفة، ترى جمالها وخفة ظلها وسحرها في ثوبهـا الأخضر كأنها تمشي فوق أمواج.

ونصل مع هذه الصفحات الخيرة إلى كمال كتابة تيـار الوعي القائمة على موازاة الكلمات الظاهرة ووجهات النظر التي تتشكل عبر المونولـوج الـداخلي ورؤى الشخصـيات لبعضها البعض حتى وصول نبأ انتحار "سـبتيموس" الـذي يحطم نهائيا هذا الاستقرار، المهدد علـى طيلـة صـفحات الرواية، كما سبق أن رأينا.

تقام السهرة في مكان واضح الملامح: الطابقان وعلـو السلم الذي تقف عنده السيدة، مستقبلة لضيوفها. تقول لكل من يدخل: "ما أشد سروري برؤيتك!" ويعلق الـراوي: "قالتهـا للجميع". ونفهم من السياق أن هذا هو أيضـا رأي "بيتـر": "كانت غلطة كبيرة منه أن يحضـر"، (ص ١٦٠) وتعـرف "كلاريسا" ما يدور في خلد "بيتـر" وتنـزعج علـى مسـار السهرة: "قالت كلاريسا في نفسها آه يا إلهي، الحفلة سـتكون فاشلة، فاشلة كليا"، (ص ١٦١). تراه في ركنه بطرف عينيها وهو ينتقدها.

لكن في بداية السهرة مازالت تريد نجاحهـا. تتمسـك برغبة النجاح الاجتماعي، رافضة مصير من يذهب بجـوار الحائط مثل " إلى هندرسون" وبينما نستشف الحياة المظلومة "لإلي هندرسون" – الفقيرة، المضحية دائما – عبر الحـوار غير المباشر الحر للراوي الذي يتحـدث عنهـا مقترضـا أسلوبها وعبر رأي "كلاريسا" وسـلوك" ريتشـارد دالـوي" المشفق عليها. تصر "كلاريسا" في البداية على نجاح السهرة وتتمرد – داخليا – ضد "بيتر"، هذا "البيتر" الذي يأخذ دائمـا

ولا يعطي، ورغبتها في التعبير عن وجهة نظرها الصغيرة، ولو مرة!

تريد أن تتحدث مع "بيتر" لكـن ضـرورات السـهرة لا تسمح بذلك تستمر هي موزعة بين كلمات المجاملة، تترك علو السلم لتهتم بفلان وتعود إليه، ويصف الراوي الحركات المختلفة للمجموعات التي تتكون وتتبعثـر، الـوزير الـذي يدخل، وانبهار الجميع بأنه جاء رغم مهامه الكثيرة. ونـرى الوزير، هذا الرجل العادي، كما تلتقطـه العـين السـاخرة للراوي، الذي يحاول أن يتماسك ويبدو في هيئـة "الرجـل المهم"، انفراد" مسز بروتون" به/ إلخ. وفي المطـبخ تـدور وجهات نظر أخرى، الخادمة وإعجابها بثوب "مسز إليزابيث" وانشغالها بإحضار الأكواب، الطاهية وقلقهـا علـى حسـن أطباقها المشهورة.

وينشغل "بيتر" بالكلام مع "سالي" ، صديقة "كلاريسـا" الحميمة أيام الشباب في "بورتون". "سـالي" الفتـاة الحـرة، الجريئة، التي أصبحت سيدة محترمة لها زوج من أصل فقير صنع نفسه بنفسه ولديهما خمس صبيان. ويدور بينهما حوار، بعضه عن ذكريات الماضي، وبعضه، بـين السـطور، بـه

سخرية عما يدور في السهرة وعن "كلاريسا". وفي الأسلوب غير المباشر الحر، يعبر كلام الراوي عن رأي "سالي": كيف استطاعت "كلاريسا" أن تفعلها؟ أن تتزوج مـن "ريتشـارد دالوي"؟ صياد لا يعبأ إلا بالكلام. إنه حين دخل الغرفة فاحت منه رائحة الإسطبلات. حقا وتم كل هذا؟ لوحـت بيـدها"، (ص ١٨١).

ومع ذلك نعرف صفات "لريتشارد"، إشفاقه على "إلـي هندرسون"، شراءه الورود لزوجته، نيته أن يقول لهـا إنـه يحبها وعدم تمكنه من ذلك. ونعرف أيضا حمايته "لكلاريسا" المهددة بالعصاب، بهذا الغول بداخلها الذي يستطيع إنهاكهـا في أية لحظة: "ثمة في أعماق قلبها خوف فظيع. بـل إنهـا حتى في الوقت الحاضر، لو أن "ريتشارد" لم يكـن جالسـا هناك يقرأ "التايمز" فتستطيع هي أن تتكور كأنها طير فتأخـذ بالانتعاش التدريجي، مطلقة ذلك السرور الذريع يدوي فـي الآفاق، تفرك عودا بعود، تحط هذا الشيء بذاك لكانـت قـد هلكت. إنها نجت. لكن ذلك الشاب قتل نفسه"، (ص ١٧٧).

ومع وصول نبأ انتحار الشاب يتحول كل شيء. وتأخذ مجرى تداعيات "كلاريسا" طريقا آخر. هذا الشاب الذي قتل

نفسه، استطاع أن يحتفظ بالنقاء الذي ضاع منها في الحيـاة اليومية والثرثرة والكذب:

كان هناك شـيء جـدير بالاهتمام، شـي مـا مجـدول بالثرثرة، مطموس في حياتهـا ذاتها، يتداعى يوميا في النفخ، في الأكاذيب، في الثرثرة. هذا شيء حافظ هو عليه. المـوت تحد. الموت محاولة للتواصل، والنـاس يشـعرون باسـتحالة الوصول إلى المركـز الـذي يراوغهم على نحـو صـوفي؛ التقارب يتباعد؛ الوجه يـذوى؛ الفرد وحيد. ثمة عنـاق فـي الموت، ص١٧٦.

A thing there was that mattered; a thing wreathed about with chatter, defaced, obscured in own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone.

There was an embrace in death. Pp.٢٨٠-١

ألا يصح أن نجد في توحيد مصير الشخصيتين الدلالة العميقة للرواية؟ وفي توحيد صوت الراوي بصوت الشخصية التقنية الأساسية لجماليتها؟

ويبقى أن نستخرج في نهاية هذه الدراسة كيف عبر التقطيع للزمن الروائي عن الزمن التاريخي المتغير و/ أو المأزوم الذي يكون سياق كل من الروايات الثلاثة.

٢- الزمن الروائي والزمن التاريخي

يقول "جان شينو" في كتابه الجميل سكنى الزمن إننا نعيش الآن ، في نهاية القرن" "زمن أزمة" وربما "أزمة الزمن" (٤٢). فنعيش في آن إلحاح الزمن" ويتامى للزمن". فإلحاح اللحظة في المجتمعات الحديثة، هيمنة المؤقت والعابر، يفقدها الشعور بالاستمرارية الذي يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل ويعطي معنى للحياة. وحاول الأدب، عبر الرواية الجديدة الفرنسية، أن يمثل هذا التحلل للزمن وسيطرة اللحظة، وربما لم تكن هذه المحاولة، رغم تجسيدها لانكسار الزمن، من أفضل الإنجازات في هذا السبيل،

إذ ينقصها الإدراك العميق للجدل بين اللحظـة والديمومـة، ما جعلها تبتر التجربة في الهم الشكلي ولعب التقنيات.

في الثلاث روايات التي قدمنا تحليلها، نجد الزمن يحدد المبدأ الشكلي للرواية حول التقاط جدل اللحظة والديمومة في مجتمعات متغيرة. يجمع بينهما، لتمثيـل الشـعور بـالنقص وبفقدان ما قضى عليه الزمن، ارتباط الزمن المشتت بالمكان المتشظي، وسيطرة الزمن على المصير كله، والعلاقة بـين الزمن اليومي والزمن التاريخي أو المصـيري فـي تجـل واضح لأهمية العابر، المؤقت، الذي يعبر عن زمن الأزمـة وتغير المجتمعات. وأردنا من تحليلنا، ونرجو أن نكون قـد أصبنا الهدف، أن نظهر هذه العلامات الدالـة مـن خـلال التقنيات الروائية، وخاصة تقنية "تشظي الزمن" التي تعتبـر من أهم إنجازات حداثة الرواية، أي إدراك تركيب الزمن بين العناصر الخارجية والتوتر الداخلي لشخصيات تقـع تحـت ضغوط الزمن الحاضر وتعاني أسى ماض انتهى بلا رجعـة ولا تستطيع أن تبني مستقبلا أو ترى ملامح له.

تهيمن اللحظة على مصير جميـع الشخصـيات التـي رأيناها وتحدد تقنيات الكتابة. تعيش "السيدة دالوي" سلسلة من

اللحظات المتتالية، حيث تتجاوز بهجة صباحية يونيـه فـي شوارع لندن، حادث سياسي في الشارع، اهتمامات منزليـة، لحظة ضيق عندما يعلن زوجها أنه مدعو بدونها إلى الغـداء عند "السيدة بروتن"، لحظات متناقضة عندما تلتقي "ببيتر" بعد غيابه الطويل، لحظات متشرذمة بـين السـعادة والغضـب والأسى، تعيش أمومتها بين الشك والعرفان، ويتبلور كل هذا في السهرة الأخيرة، حيث تنتصر غواية المـوت والصـدق عندما تعلم بانتحار "سبتيموس". وتحقق هكذا الكاتبة رؤيتهـا للحياة والكتابة في آن: فالحياة موزعة بين زمنـين، زمـن وجود عميق moments of being ومهام يومية ينبغي أن تنجز. أما كتابة الزمن فعليها أن تقوم بتمثيل آلاف اللحظات التي تمل الوجدان وتتناقص مـع هـذا الترتيـب الخطـي" المنطقي" للزمن في حبكة الرواية التقليدية.

أما عند صنع الله إبراهيم فتلتقط الرواية سلسـلة مـن اللحظات لا تنتج مباشرة عن الحياة الداخليـة للشخصـيات. فمثل "فرجينيا وولف" يجسد الكاتب اللحظات المختلفة للحيـاة لكن في ظاهرها المتشيئ: هموما معيشـية يوميـة، مآسـي تحدث في الشارع، لقاءات عابرة يدخل فيها الجنس، الحديث

المقتضب، رؤية أشياء ذات دلالة، مشاهد معبرة عن السياسة الآنية، فتاتا من حياة أسرية مدمرة، لحظات من حياة تركها الدفء وملأها الفراغ.

ويختلف تصوير الزمن عند "مارجريت دوراس" رغم أهمية اللحظة في كتابها أيضا. تنشئ اللحظة عبر الصور الفوتوغرافية وتفاصيل الملبس واستعارات "التجربة" – العربة، النهر، ماء الدلو، إلخ – وصور معاشة للحياة الأسرة، أو تتماثل اللحظة مع حميمية المشاعر: المتعة الجنسية، الكره، الحب ، الرغبة، النفور، إلخ.

لكن في كل هذه الكتابات تنفصل اللحظة عن يوميمة الحياة. يشير قطع الكتابة إلى انقطاع حدث في حياة الشخصيات ويعكس قطع اللحظة التاريخية عن سيرورة تأزم مجراها في شروط جديدة للحياة. في تلك الرائحة تنقطع اللحظة عن نضال كان يستهدف الثورة وتغير العالم، في السيدة دالوي تكون اللحظة دائما مشدودة إلى الماضي في العاشق تحمل اللحظة في حضورها الطاغي جماع الحياة كلها بعناصرها المكونة والمدمرة معا. في كل هذه الروايات نجد أيضا في الأعماق هذا الإدراك الحديث بهشاشة اللحظة

التي يهددها الموت والعرف الاجتماعي وتعتـيم المسـتقبل. تدخل الشخصيات في معركة ضد الزمن برموزه وصـوره: ساعة بج بن، دائرية اليوم المحصور بين زيارات المخبـر. الزمن الفاصل بين الهند الصينية وأوروبـا الـذي لا يتـيح التسامح ولا محوما كان. الزمن الذي تقول عنـه "فيرجينيـا وولف" في رواية الأمواج: "الزمن هذا المرعـى المشـمس حيث ينتشر الضوء الراقص، الزمن هذه المساحة المسـتوية مثل الحقول في الظهيرة، وفجـأة يتقعـر، ويتحـول إلـى هاوية"(٤٣).

يتوزع الزمن بين أزمنة مختلفة. زمن الساعة وتسلسله الخطي واستحالة رجوعه إلى الوراء. زمن الحياة الداخليـة الذي يخضع للزمن/ السلطة سلبيا ولا مباليا أو يتمرد عليـه في جميع أشكال الاستعادة والاسترداد لزمن معين. الـزمن التاريخي الذي – يجعلنا نربط بين أحداث الرواية وإيقاعهـا وبين نبض الحياة/ المجتمع الخارجي. وأخيرا زمن القـارئ الذي يشارك الراوي تجارب الأزمنة المختلفة التـي تمثلهـا الرواية وكان في كل من الثلاث تجـارب عـاملا أساسـيا لنجاحها.

تمثل ساعة بج بن أهم رمز للزمن في الثلاث روايـات "ها هي وقد انطلقت ترن عاليا. نذير في البدايـة، يتمـاوج موسيقيا، ثم الساعة، لا مسترد لها"، (ص١٠).

لكن في موازاة الساعة، تقول كل تناقضات الزمن معا: روعة الصباح "والغول" بداخل "كلاريسا"، ثراء الكتب الـذي كان في زمن آخر، سابق، للثقافة الغربية، ولا جـدواها الآن كما يعيشها "سبتيموس" في الاكتئاب الذي أصابه بعد انتهـاء الحرب العالمية الأولى، غواية اللحظة ونداء الموت. فـالأفق المستقبلي غائب تماما، ونظام ساعة السلطة ورموزها أقوى من أحلام البشر. الطبيب النفسي "برادشو" يذهب إلى السهرة محتفظا بكامل مجده و "سبتيموس" ينتحر، لا يهتـز طريـق "ريتشارد دالوي" بينما يتزلزل استقرار "كلاريسـا" تخضـع "سالي" للواقع ويتمرغ "بيتر" في مغامراته الفاشـلة. الـزمن أقوى من شخصيات الهامش، بينما تزدهر شخصيات السلطة وفي جميع هذه الحالات يلعب الزمن دوره المهـدد. عنـدما تدعو "مسز برتن" "ريتشارد" بدون زوجته تشعر هـي مـن وراء انزعاجها أن الزمن نفسه هو الذي – يهددها: "لكنهـا تخشى الزمن نفسه"، (ص ٣٢).

يتغير مزاج "بيتر" فجأة: "لقد ألقت به فجأة تلك القـوى التي لا يمكن السيطرة عليها، مرميا في الهواء ؛ أجهش بـلا حياء، وهو جالس على الأريكة، والدمع يسيل على خديـه"، (ص٤٨).

ماذا حدث لأوروبا الحضارة؟ أوروبا العلم؟

في صميم لحظات اليأس يتكـرر بـداخل "سـبتيموس" صوت مجتمعه، عقلانية مجتمعه" ينبغي أن نكون عمليـين". تعبر طائرة السماء وينظر إليها الناس المذهولون. نحن فـي عشرينيات القرن. وقد تشكلت الأيديولوجية العلميـة حـول أسماء "أينشتاين" و "مندل"، الرياضة والفلسفة. الزمن زمـن العلم والعقل. ولكن هذا لم يمنع اندلاع الحرب العالمية الأولى وهول مجازرها وملايين موتاها. لم يمنع هذا اليقين وقـوع "سبتيموس" في العبث واللاجدوى والانتحار. وترصد سخرية الراوي جميع علامات التقدم وموازاتها لتهميش المهمشين.

وتلح أيضا صورة موات أوروبـا علـى "مارجريـت دوراس"، كما قالت في كثير من أحاديثها. وتعد قصة الحرب العالمية الثانية سيرة الحرب العالمية الأولى. قالت "لميشـيل بورت": "أفكر في زوالنا، في زوال أوربا"، (ص٧٧). كمـا

تتحدث عن اختلاف وتعدد الأصوات بداخلها الذي يعبر عن اختلاف الحضارات والثقافات أيضا. في وسط أطفال الهنـد الصينية لم تكن منهم، لكنها ليست أيضا فرنسية تماما.

كانت أقرب لهم وهي تركض، حافيـة: "هـذه طفولـة مختلفة عن أطفال هنا. كنا فيتناميون أكثر مـن فرنسـيين. اكتشفت ذلك الآن، أن هذا كان زيفا. هذا الانتماء إلى الجيش الفرنسي، آسفة، إلى القومية الفرنسية، نحن، كنا نتكلم اللغـة الفيتنامية، مثل صغار الفيتناميين، لم نلبس أبدا أحذية، نعيش نصف عاريين، نستحم في النهر، أمي بالطبع لا، لم تتكلم أبدا اللغة الفيتنامية، لم تستطع أبدا أن تتعلمها. وفي النهاية تعلمت يوما أني فرنسية. كانت أمي كثيرا ما تكرر "أنتم الفرنسيون" إلخ(٤٤).

مكان مختلف تحصره الرواية في الزمن المختلف الذي يفرق بين المجتمعين وترمز إليه السفينة التي تعبر المحـيط وتتغير العادات. يبقى في حيـاة الراويـة/ الكاتبـة عشـق الصيني، الحب الأول والأخير في الحياة. في العشق يستبدل تأثير الزمن بالدوافع النفسية للشخصيات. والزمن هو زمـن انتظار، إنضاج بطيء للمشاعر ولنمو البشـر(٤٥): زمـن

الفصول التي تمثل حدة الزمن وكثافته. لكـن أيضـا تهديـد الزمن الذي يتمثل في النسيان، التجاوز، الاستبدال. وتتجلـى اللحظة في هذا الإنضاج الطويل، البطيء، ساطعة ومـدمرة في آن. تقول "جيـرمين سـي": إن الموضـوع الأساسـي "لمارجريت دوراس" هو موضوع الاغتراب، الـنقص، فـي قلب مجتمع مدمر، موضوع الآخر (٤٦).. يسـكنها مشـهد خفي، "نهر التعاسة"، البؤس وجوع الجماهير، الذي يسيل من كامبوديا إلى كلكاتا. "يلح عليها هذا العذاب، تريد الزوال فيه، يلح عليها الموت وتكره الاستيطان.

زمن العاشق هو زمن قاس، مدمر، مخترق بـالأعراف الاجتماعية والتدرج الطبقي وحصار الطبيعة، تتماثل اللحظة مع الرغبة، وتقتل الأعراف الاستمرارية والنمـو الطبيعـي لعلاقات الحب. وتتمثل هذه الحركة فـي الإيقـاع الـدائري والتكرار الشاعري لمراحل "التجربة".

وربما تكون تلك الرائحة أكثر هذه الروايات تصـويرا "لزمن الأزمة" "وأزمة الزمن". فإذا كان المجتمعان الإنجليزي والفرنسي قد استقرا على نحو ما ونظـام واضـح للتـدرج والجاه والتهميش رغم المآسي الكبرى للحـروب ولجريمـة

الاستيطان وللبطالة المتزايدة في اللحظـة الراهنـة، نـرى المجتمع المصري مازال يعيش فترة انتقالية كما يبـدو مـن رموز الرواية.

فيتراوح زمن الرواية بين الزمن الدائري الذي تخلقـه زيارات المخبر وأزمنة بعيدة كانت بها الانفعالات والنضـال وزمن حاضر يتلخص في أفعـال آنيـة وجمـل متحجـرة ومشاعر متشيئة. تخلق نظرة البطل/ الراوي مسـافة بينـه وبين ما يدور، لكن أيضا مسافة مع نفسـه ومـع أحـداث الماضي، وتغلف الخطاب الروائي كله سخرية الرؤية وبتـر زمن مستقبل.

ومع ذلك ليست الكتابة هنا محايدة كما قيل. فنقرأ بـين السطور ألما وحزنا أمام التغير والاستبدال يمـثلان الإيقـاع الأساسي للرواية في تكرار جملة ومفهوم "هناك شـيء مـا ضاع وانكسر". فنجد في هذه العبارة جوهر الدلالـة الـذي يترتب عليه كل مجاز الرواية. فوراء حياد أفعال الحاضـر، نقرأ حنينا جارفا للماضي يتجلى من خلال فعـل الـذاكرة: "أغمضت عيني على ما أمكنني استرجاعه مـن صـورتها"، (٣٢) و "ألا زلت تذكر" ، (ص٥٠) أو استعادة "سينما كنـا

نذهب إليها في الصيف" (ص٥٩) أما في الحاضر فمن الأفضل الذهاب إلى السينما تفاديا للكلام الذي لا يحدث تواصلا.

كما في الروايتين الأخريين هناك تدرج في القيمة بين الفشل والنجاح، يحدده المال أو النجاح الاجتماعي بينما يحدث التهميش لمن كان مثقفا أو مناضلا. لا تريد أم بطلة العاشق أن تصبح ابنتها كاتبة لأن هذه ليست وظيفة، ويفشل "بيتر" و "سبتيموس" في تجربة السعي إلى المعرفة أو الانتماء إلى فكر معارض. هنا أيضا يحدث التهميش للأبطال المناضلين بعد القهر والعنف في تجربة السجن والحصار لبقية حياة من لم يمت تحت التعذيب. وتبدأ المعاناة الحقيقية مع اكتشاف الواقع الجديد للمجتمع المصري: الطبقة الجديدة وذوقها الرديء – "الكيتش!" – واهتمامها بالمال والوجاهة الاجتماعية بينما تصاحب الجيوش العائدة من اليمن لا مبالاة الجمهور وغياب اقتناعهم هم أنفسهم بمجد هذه الحرب.

المعاناة الحقيقية هي في مشهد الخضوع للواقع: "وقالت: عندما خطبني لم أكن أطيقه ومع الزمن أحببته"، (ص١٩). وتكتسح الغربة الشارع: "كل الناس أراهم في الشارع وفي

المترو متجهمين دون ابتسام"، (ص١٧). ويجعـل الانبهـار بأمريكا والنموذج الأمريكي للحياة، النضال لا معنى له فـي بيئة معادية: "اترك كل هـذا والتفـت لنفسـك"، (ص٢٠). وتخترق كذلك هذه السلبية واللامبالاة مشاهد عنف تسـتكمل بها دلالة الرواية وجمالياتها، في الجدل بين الحياد والقسـوة التي تمحو كل ما قيل، وقاله صنع الله إبراهيم نفسـه، عـن كتابة التشيؤ والكتابة البيضاء، المعبرة عـن درجـة صـفر للكتابة، يخترق الموت هذه الكتابة: مشهد الشارع، الزميـل الذي مات، محاولة انتحار الأم ويخترقها العنف: الطرق على الباب، الضرب، مشهد غرق: "وتذكر أختي. وكانـت تقـول إنها تشعر عندما يطرق الباب أن أحدا سيدخل ويضـربني"، (ص٥٥).

تطرح الروايات الثلاث قضية حداثة الرواية، كل منهـا في مجتمعها وشروط الكتابة السابقة، في حركة تواصل مـع قارئ مغترب ويعي اغترابه. كل منها يعيش أزمة الانكسار والدخول في عوالم جديدة أخرت الإنسان من مواقعه الأليفـة ولا يعرف إلى أين يتجه.

تعبر بالتأكيد تقنيات التشظي الزمني عن هذه الحداثـة، لكن تمثيلها الأعمق لوعي حاد بانقطاع الزمن عن المـألوف والمكان عن معالمه والإنسان عن إنسانيته.

وخلقت الروايات الثلاث طرقا جديـدة لكتابـة الواقـع المتغير، مؤكدة هذه الوظيفة التنبئية للأدب الذي يقـول مـا يقوله التاريخ الرسمي، في نصوص اسـتطاعت أن تخلـق الجدل بين شروطها الشكلية، وما خارج الـنص مـن حيـاة متغيرة.

انتهى

الجيزة ١٩٩٧/٧/١٥.

هوامش

١- المقدمة

١- انظر مقال يمنى طريف الخولي "إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم" في ألف، العدد التاسع، ١٩٨٩، عدد خاص عن "إشكالية الزمان"، ص١٦.

١- Saint – Augusitn, Les Confessions, ed. Garnier, paris ١٩٨٣, ١٩٨٤ ١٩٨٥, ٩ volumes.

٢- Paul Ricoueur, Temps et recit, ed. De Seuil, paris ١٩٨٣, ١٩٨٤ ١٩٨٥, ٩ volumes.

٣- Hans Meyerhof, Time in literature, univ. of california press, Berkeley & Los Angeles ١٩٥٥.

٤- Virginia Woolf, Mrs. Dalloway, the modern Library, New-york ١٩٢٨.

والترجمة العربية لعطا عبد الوهاب، السيدة دالوي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٦ز

٥- صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، دار شهدي، القاهرة ١٩٨٦.

٦- Marguerite Duras, l'amnt, ed, minuit, paris ١٩٨٤.

والترجمة العربية لمحمد عيتاني، العاشق، دار المروج، بيروت ١٩٨٦.

٧- Mikhail Balhtine, Esthe tique et theorie du roman, ed. Gallimard, paris ١٩٧٨, p.٢٣٧.

٨- أمينة رشيد، "علاقة الزمان بالمكـان فـي العمـل الأدبي: زمكانية باختين" في أدب ونقد، عـدد ١٨، ديسـمبر ١٩٨٥، القاهرة.

٩- في دراسة العلاقة بين الزمن التـاريخي والـزمن الروائي أفادتني الكثير تحليلات "جورج لوكاتش" في كتابـه القيم نظرية الرواية ودراساته في "الواقعية الفرنسية".

١٠- نجد أساس ثنائية "المعمار" والإنشـاء فـي نقـد باختين لهذا الاتجاه الشائع عند بعض الشكليين الروس، الذين أخضعوا دراسة العمل الأدبي لعلم اللغويات. يرى باختين – محقا – أن العمل الأدبي لا يجوز النظر إليه بوصـفه شـيئا ماديا بحت تحدده التقنيات. فهناك اختلاف بـين "الموضـوع الجمالي (objet esth'etique) للعمل والتقنيات التي يتحقق من خلالها. انظر: Mikhail Bakhitne, Op. Cit., p.٣٣

انظر أيضا بخصوص رفـض بـاختين للتماثـل بـين التقنيات والشكل عند: Tzvetan Todorov, critique de la critique, de. Du Seuil, paris ١٩٨٤, p.٨٥.

٢- الفصل الأول:

١- "الموجز إحدى التقسيمات الأربعة التـي يحـددها "جيرار جينيت" للعلاقة بين زمن الحكاية وزمن القص.

ففي "الموجز" يكون زمن الحكاية أكبر من زمن القص.

وفي "الوقفة" (أي الوصف) يكون زمن القص أكبر من زمن الحكاية أما في "المشهد" (أو الحـوار)، فيكـون زمـن

القص مساويا لزمن الحكاية وأخيرا في "الحذف" يساوي زمن القص وزمن الحكاية درجة الصفر.

٢- حوار مع "ميشيل بورت": M. Porte, Les lieux de Marguerite Duras, ed. De Minuit, paris ١٩٧٧, p.٧٧

٣- Tzvetan Todorov, "Les categories du recit litteraire" in Poetique ٨, ed. Du Seuil, paris ١٩٦٦, p. ١٣٩.

٤- Gerard Genette, Figures III, ed. Du seuil, paris ١٩٧٢.

انظر:

انظر أيضا: Bernard Valette, Esthetique du roman moderne, de. Nathan, paris ١٩٨٥.

٥- Marcel Proust, A la recherche du temps perdu.

انظر

٦- Virginia Woolf, Journal d'un ecrivain, ed. Du Rocher, paris

انظر

" سوف يقول النقاد إنها رواية مفككة، لأن مشاهد الجنون (وتعني الفقرات الخاصة "بسبتيموس") لا تتصل مباشرة بمشاهد دالوي".

٧- Marguerite Yourcenar, Preface de Les Vagues, ed. Stock, Paris ١٩٣٧ & ١٩٧٤, p.٧.

في مقدمته "لتلك الرائحة" يعيد صنع الله إبراهيم نشر فقرة من مقال ليحيى حقي نشره في عموده الأسبوعي بجريدة "المساء"، جاء فيه: "تقززت نفسي من هذا الوصف الفزيولجي (أثر المني على الأرض) تقززا شديدا لم يبق لي ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها"، ص٧.

وقد وضحت سامية محرز كيف أن "الطبيعة السياسية للرواية، والصبغة "الجنسية" لبعض فقراتها (التي كان لها دوي الفضيحة في المؤسسة الأدبية) أدت إلى أن تتعرض الرواية إما إلى المصادرة الكاملة في مناسبات مختلفة، أو حذف أجزاء مختارة بعينها، وبدون علم المؤلف"، "صنع

الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية" فصول المجلـد "الحـادي عشرة"، الطبعة الثانية يناير ١٩٩٣، ص ١٧٣.

ويؤكد لقاء صنع الله إبراهيم مع بعض المسـئولين فـي مصلحة الاستعلامات تدخل الرقيب السياسي، الرسمي، فـي نقد "الإباحي" في النص، "فيسأله الرقيب باسـتهزاء: "لمـاذا رفض البطل أن ينام مع المومس التي أحضرها صديقه؟ هل هو "مرض"؟ ولم يقف الأمر عند تعريض الكاتب للتجـريح والإهانة، بل لقد حملت نسخة الرواية إلى الـرئيس الراحـل جمال عبد الناصر، ليشهد على "ما وصل إليه "الشـيوعيون" من تبذل وانحلال"، انظر سامية محرز، المرجع نفسـه، ص ١٧٣.

٩- محمود أمين العالم، ثلاثية الـرفض والهزيمـة، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٥.

١٠- وتبدو الاستعادة والتكرار مـن السـمات المهمـة للرواية الجديدة، حيث يستبدل بالتقدم الخطي للقص، القـص الدائري والإيقاع الشاعري للرواية.

٣- الفصل الثاني

١- يقول الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور": والمهم لـيس هو هذا النداء للساعة التي تدق في نفس الوقت للجميع، بـل العلاقة التي تقيمها الشخصيات المختلفة مع هـذه العلامـات للـزمن". P. Ricoeur, op. Eir. R. II, p.١٥٨. وهـذه العلاقة بين الزمن الذي يسير بلا رجعة، حسب زمن الساعة، والزمن المتحرك، من خلال تيار وعـي الشخصـيات هـي التقنية السردية الأساسية في رواية السيدة دالوي.

٢- انظر بهذا الخصوص:

H. Richter, "the canonical hours in Mrs. Dallo way" in Modern fiction Studies vol. ٢٨, n. ٢. Summer ١٩٨٢, pp. ٢٤٦ – ٢٤٠

٣- تكتب "فرجينيا وولف": "لا نعيش بوعي كامل جزءا كبيرا من كل يوم. نمشي ونأكل، نرى أشياء، نتعامـل مـع ما ينبغي أن يتم، شفاط التراب المفسـود، إعطـاء أوامـر

للعشاء، كتابة أوامر "لمابيل"، غسيل، طهي العشـاء، تجليـد الكتب"، وتسمي هذا الجزء من الحياة "اللاوجود"

انظر V. Woolf, "A Sketch of the past" in Moments of being: Unpublished : Autobiographical writings

ذكر Night and Day

في مقدمة Oxford University

٤- ويشكل هذا التقطيع اللاهث لمراحل الحياة عنصـرا أساسيا في جماليات "مارجريت دوراس" يعبر، ربما عن خلط اللحظة بالديمومة في رؤيتها للزمن.

٥- ونذكر – هنا – أهمية التفرقة التي حددها "مندبلوف" بين "قصص عن الزمن"، "قصـص فـي الـزمن" (Tales about time) – انظر: A.A. Mendilow, Time and the Novel, London & New York, ١٩٥٢ ٢nd. Ed. Humanities press, New York, ١٩٧٢, p.١٦.

٦- فكما يقول "فيليب هامون" في كتابه عـن السـخرية الأدبية، تستخرج السخرية غالبا، ليس من علامـات نصـية محددة، بل من سـياق يـوحي بهـا. انظـر: Philippe

Hamon, L'ironie litteraire, ed. Hachette, Paris ١٩٩٦.

٧- ونجد في الزمن والقص، "لبول ريكور" ملحوظـات مهمة، حول العلاقة بين رموز السلطة، وزمن الساعة الأثري (monumental)، المرجع المـذكور، ص ١٥٩: "زمـن ساعات الحائط، زمن التاريخ الأثري، زمن وجوه السـلطة: نفس الزمن"

٨- في موضوع العلاقة بين المكان بوصفه فضاء نصيا، والمكان في العالم خارج النص انظر:

Youri Lotman, "Le problem de l'espace artisitque", La structure du texte artistique, e. Gallimard, Paris ١٩٧٣, pp. ٣٠٩ – ٣٢٢.

والترجمة العربية للمقال التي قامت بهـا سـيزا قاسـم، ونشرتها في مجلة ألف، العدد الخـاص "بالمكـان"، العـدد السادس.

٩- انظر: M. Porte & M. Duras, Les lieux de Marguerite Duras.

١٠- المرجع نفسه:

١١- "كنت دائما على شاطئ البحر في كتبي، كنت أفكر في ذلك منذ قليل. قد تعاملت مع البحر وأنـا صـغيرة فـي حياتي، عندما اشترت أمي السد، أرض السد فـي مواجهـة المحيط الهادئ، وغزتها البحر، وفقدنا كل ما امتلكنا. يرعبني البحر كثيرا، هو من أكثر الأشياء في العالم التي تخيفني. إن كوابيس. أحلام الرعب في حياتي كانت دائما مرتبطة بالمد، بغزو المياه "المرجع نفسه"، ص ٨٤.

١٢- انظـر Philippe Homan, "pour un statut semiotique de personnage" in poetique du recit, de. Du Seuil, Paris ١٩٧٧, pp. ١١٥-١٨٠.

١٣- انظـــر Michel Zeraffa, Personne et personnage, ed. Klincksiek, Paris ١٩٧١. Vincent Jouve, L'effet – personnage dans le roman, ed. PUE, paris ١٩٩٢.

١٤- يقول عبد الرحمن منيف: "ستكون الرواية تاريخـا للذين لا تاريخ لهم، تاريخ الفقـراء والمسـحوقين، والـذين يحلمون بعالم أفضل، ستكون الرواية حافلة بأسـماء الـذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم، وسوف تقول كيـف عاشـوا،

وكيف ماتوا وهم يحلمون"، في الكاتب والمنفى، دار الفكـر الجديد، بيروت ١٩٩٢، ص ٤٣.

١٥- وبمنظور آخر، نقرأ الآن روب جرييه":

"إن رواية الشخصيات فتنتمي بالتأكيد إلى الماضي، كانت تشخص فترة: فتـرة صـعود الفـرد" ، – Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau roman, ed. Du Minuit, Paris ١٩٦٣ صعود الفرد"،

١٦- انظر: Philippe Hamon, Op. Cit.

١٧- انظـر: المرجـع المذكور Paul Ricoeur, p.١٥٤.

يقول الفيلسوف إن بالنسبة "لسير وليـام برادشـو" هـذا الوجه المتميز للسلطة في الرواية، ليس الجنـون إلا فقـدان الحس بالاتزان.

١٨- انظر، "في كشف العورات، قراءة نقدية لرواية تلك الرائحة للروائي صنع الله إبراهيم". أدب ونقـد، عـدد ٤٣، ١٩٨٨/١٢ – ١٩٨٩/١.

٤) الفصل الثالث

١- انظر: Marguerite Duras, Ecrire, Gallimard, paris ١٩٩٣.

والترجمة العربية لهـذا الكتـاب: مرجريـت دوراس، الكتابة، ترجمة هدى حسين ومراجعة د. أمينـة رشـيد، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٦.

وصنع الله إبراهيم "شهادة" ، فصـول، خريـف ١٩٩٢ الطبعة الثانية ١٩٩٣، المجلد ١١ العدد ٣.

Virginia Woolf, L'Art du roman, Trad. Rose Celli, ed. Du seuil, Paris ١٩٦٢.

Journal d'un ecrivain, ed. Du Rocher, Paris ١٩٧٧.

٢- مقدمة الترجمة، ص ٧ - ٨

٣- المرجـع نفسـه، مقـال: Mr. Bennet et Mrs. Brown" ٢vol. Ed. Du Rocher

٤- المرجع نفسه، ص ٣٩.

٥- المرجع نفسه، المقدمة، ص١٠.

٦- المرجع نفسه، ص ١٤.

٧- المرجع نفسه، ص ١٨.

٨- مشار إليه في مقدمة الترجمة الفرنسية للسيدة دالوي، ص٩.

Préfave Andre Maurois a la traduction de Mrs. Dalloway

٩- Journal d un ecrivain ، الجـزء الأول، ص ٦١.

١٠- المرجع، ٦٠.

١١- نفس المرجع، ص ١٠٣.

١٢- نفس المرجع، ص ١٨٢.

١٣- نفس المرجع، ص ١٤٢.

١٤- نفس المرجع، ص ١٥٥.

١٥- نفس المرجع، ص ١٧٤ – ١٧٥.

١٦- مقدمة الترجمة الفرنسية، ص ١٠.

١٧- نسخة مخطوطة من محاضرة ألقيت في كلية الآداب جامعة القاهرة ١٥ – ١٧ أكتوبر ١٩٩٠، ص١.

١٨- نفس المرجع

١٩- نفس المرجع

٢٠- نفس المرجع

وانظر أيضا صياغة كتابة صنع الله إبراهيم لشهادته في مقال فصول المذكور سابقا، المجلد ١١، العدد ٣.

٢١- "شهادة"، فصول، نفس المرجع، ص ١٧٦.

٢٢- نفس المرجع، ص ١٧٧.

٢٣- نفس المرجع، ص ١٧٩.

٢٤- سيزا قاسم " opaque and transparent Discourse" في ألف٢، ربيع ١٩٨٢ ص ٣٣.

٢٥- رضوى عاشور، "ثلاثة عوامل مفهوم "الطليعة" في اتجاهات مغايرة"، في الطريق، أغسطس ١٩٨١، عدد ٤/٣، ص٢٩٨.

٢٦- النص المخطوط للشهادة.

٢٧- انظر ص٢٤ Marguerite Duras, Ecrite

٢٨- نفس المرجع

٢٩- نفس المرجع

٣٠- نفس المرجع

٣١- نفس المرجع

٣٢- نفس المرجع، ص ٣٧ M. port

٣٣- نفس المرجع

٣٤- انظر Alain Montandan, Les Formes breves, de. Hachette, paris ١٩٩٢

٣٥- انظر Georges Perec, je me souviens, in Claude Burgelin, Perec.

٣٦- انظر Mikhail Bakhtine, Esthetique et theorie roman.

٣٧- انظر Philippe Homan, Texte et ideologie, ed. PUF. Paris ١٩٨٤.

٣٨- انظـــر Mikhail Baktine

نفس المرجع

٣٩- انظر Philippe Homan, L'ironie litteraire, ed. Hachette, Paris ١٩٩٦.

٤٠- انظر Georges Jean, Le roman, ed. Sociales, Paris ١٩٩١, p.٢٠١.

٤١- نفـــس

المرجع، ص٢٠٢

٤٢- انظر Jean Chesneaux, Habiter le temps, ed. Bayard, paris ١٩٩٦.

٤٣- انظر Michel Picard Lire le temps, ed. De Minuit, Paris ١٩٨٩, p. ١٠٥.

٤٤- انظر، حوار مع ميشيل بورت، المرجع المذكور، ص ٦٠

-٤٥ Jean – Luc Seylaz, les romans de Marguerite Durs, sur une thema – tique de la duree, archives des lettres modernes, ١٩٦٣ (I) (III) a.

انظر

-٤٦ Histoire Litteraire de la France, le XXeme siecle.