LUND UNIVERSITY

The Ideological Transformation in Miramar's Novel by Naguib Mahfouz

Almahfali, Mohammed

Published in:
Periodical of Mahfouz, Egypt, the Supreme Council of Culture

2013

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Almahfali, M. (2013). The Ideological Transformation in Miramar's Novel by Naguib Mahfouz. *Periodical of Mahfouz, Egypt, the Supreme Council of Culture*, *6*, 123- 139.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

مركز نجيب محفوظ
و
المجلس الأعلى للثقافة

دورية نجيب محفـ

العدد | 6 | ديسمبر 3

التعدد فى عالم نجيب محفوظ

دورية نجيب محفوظ . العدد | 6 | ديسمبر 2013 التعدد فى عالم نجيب محفوظ

(3) نجيب محفوظ. (زقاق المدق). . بيروت. دار القلم. 1972. جميع الاقتباسات مأخوذة من هذه الطبعة.

(4) نطلق "المدينة الحديثة" على الأحياء الواقعة خلف شارع بور سعيد غربًا والتى نتجت عن عملية التحديث "المدينية" التى أمر بها الخديوى إسماعيل فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. بعد زيارة لباريس أعجب خلالها بما فعله هوسمان فى العاصمة الفرنسية. ولكن الحقيقة أنّ الأعمال الضخمة التى أمر بها الخديوى لم تؤد إلى تحديث الفضاء المدينى. بل إلى بناء مدينة حديثة إلى جانب القديمة. وبالتالى إلى الفصل بين فضائين.

(5) فى تحليله للرواية. يذهب جوزيف مسعد إلى أنّ ميول المعلّم كرشة الجنسية ليست مستهجنة من قبل أقربائه إلا عندما يعلنها جهارًا حتى وإن كانت مستهجنة من قبل الراوى الذى يسميها بالغة العربية "شذوذًا". وباللغة الإنجليزية "homosexuality". مدخلاً المصطلح فى النصّ من خلال الشيخ درويش الذى دائمًا ما يتحدّث الإنجليزية.

Joseph Massad, " Deviant Fictions", in Desiring Arabs, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

(6) تشير آنا مدوف أيضًا إلى هذه الفكرة: "إن الزقاق هو عالم ووسط يرضى به البعض فى حين أن البعض الآخر -خاصة الشباب- يحلم بآفاق جديدة وبحياة مختلفة تمامًا. تكون بالضرورة فى أماكن أخرى من المدينة. فإذا كان لا يمكن تخيل التغيير فى المكان نفسه. لا بد من الرحيل حيث يوجد التغيير."

Anna Madoeuf, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", Supplément à la lettre d'information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.15.

(7) نجد نفس المشهد فى قصة يوسف إدريس القصيرة. النداهة وهو المشهد الذى يصف إحساس فلاحة قادمة إلى العاصمة بالدوخة. (يوسف إدريس. النداهة. القاهرة. مكتبة مصر. 1969. ص14-16)

SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.318 8.

التحول الإيديولوجي في رواية (ميرامار)

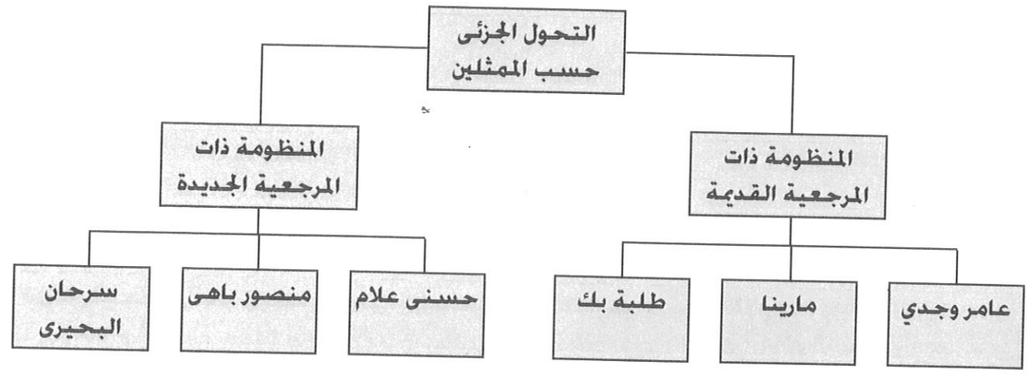
محمد صالح المحفلى

تمتاز رواية (ميرامار) بغزارة تحولاتها الأيديولوجية. بالتوازى مع غزارة تعدُّد المنظور الروائى. وتنوُّعه. إذ يعتمد بناؤها المعقَّد على تعدُّد الأصوات. سواء التى قدمت الحكى على لسانها. أم تلك الأصوات الخفية التى قد تتلبس أحيانًا فى صوت الراوى ذاته.ومن هذه الطبيعة المعقدة للبناء الروائى. يمكن الانطلاق للبحث عن التحوُّل الأيديولوجى الجزئى. الذى قد يمثل فى هذه الحالة شبكة من العلاقات المتداخلة. التى تتخذ لنفسها فى الأساس خطين. الخط الأول: هو خط التحول الذى يبدو من خلال منظور الممثل للأيديولوجيا الجزئية. والآخر: خط التحول الذى يبدو عليه الممثل من أيديولوجيا مقابلة.

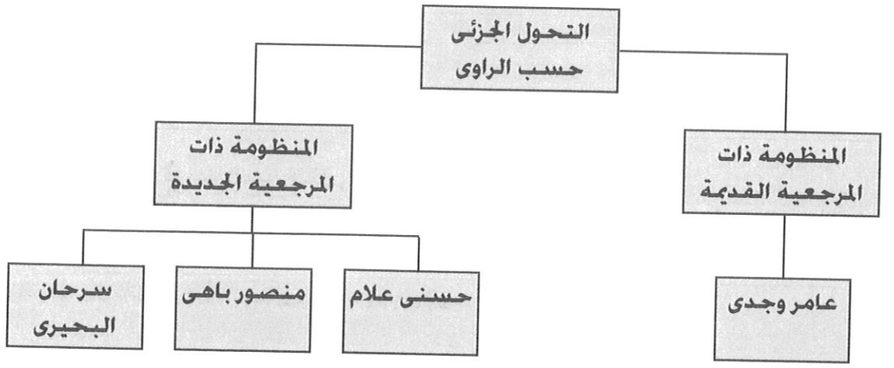
ولكن الخطين السابقين يمثلان خطين مندرجين - بحسب الطبيعة المعقَّدة لتمظهر النص - داخل خطين آخرين. يمثل الخط الأول منظومة الأيديولوجيا ذات المرجعية القديمة. ويمثل الخط الثانى منظومة الأيديولوجيا ذات المرجعية الجديدة. وهذا الصراع يأتى متسقًا مع المسار الفنى العام. فقد بنى نجيب محفوظ تعدُّد الأصوات فى رواياته على أسلوب التقابل الذى يخلق التوتُّر الفنى القائم على رؤية المتناقضات. وهى تعمل فى مجال إنسانى حيث يكون الصراع بين الأجيال. والصراع بين الإقطاعيين والفلاحين. والتقابل بين أصوات الرجال وأصوات النساء. والتقابل بين السلطة والشعب. والتقابل بين الإيقاع البطىء والإيقاع السريع. وبين الأحزاب المتعدِّدة وفى (ميرامار) قام البناء الروائى على أصوات غير متجانسة فكريًّا وطبقيًّا(3). لكنها انتظمت على فئتين متقابلتين أو منظومتى التيار القديم والتيار الجديد. على نحو أكثر وضوحًا. فهما المسئولتان بدرجة رئيسة عن حركة النص. وبالتالى عن الحركة الأيديولوجية فيه سواء كانت للعوامل. أم للنص بصورة عامة.

وبصورة مبدئية يمكن وضع تصور أولى لحركة هاتين المنظومتين. وصراعهما. وبالتالى معرفة الحركة الجزئية لمنظومتهما الأيديولوجية. فلكل منظومة أيديولوجيًّا شخصيات معينة. ولكل شخصية سماتها الخاصة التى تجعلها داخل هذه المنظومة الواحدة تحمل أيديولوجيا مختلفة. ويكون لها تحولاتها الخاصة. فمنظومة الأيديولوجيا القديمة يمثلها كل من عامر وجدى. ومارينا. وطلبة بك. فى المقابل تتكون منظومة الأيديولوجيا الجديدة من ممثلين مختلفين هم: حسنى علام. ومنصور باهى. وسرحان البحيرى.

ويمكن إيضاح ذلك فى الشكل التالى:



إن هذه الشبكة من التقاطعات الفكرية، والفلسفية داخل المخطط الروائى، تنتظم بوساطة أصوات روائية محددة تنقل السرد عبرها. فكما يتبين أن عامر وجدى، وحسنى علام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى، هم الرواة، وعلى هذا الأساس فإن التحول الأيديولوجى الجزئى من منظورهم سينحصر بالشكل التالى:



ومن هذا المخطط الرئيس لحركة الأيديولوجيا الجزئية يمكن الانطلاق لبحث وتأمل النص على أساسه.

وهى تلك الأيديولوجيا التى ظهرت داخل النص حاملة الماضى فى ثنايا خطابها، مؤثرًا بصورة مباشرة على حركتها السردية، ومن ثم على مختلف السلوكيات المعبرة عن وجهات نظر معينة، أو بصورة أشمل مواقف أيديولوجية تجاه ذاتها، والآخرين. وهى على امتداد النص وجزئياته، تسجل تلك التحولات الأيديولوجية على مستويات مختلفة تبعًا لطبيعة النص المعقدة فى التركيب.

إن هذه المنظومة امتداد لكل ما هو خارج سياق الحاضر باتجاه الماضى فى المجتمع، ليس العمر الكبير فقط هو الذى يحمِّل هذا الممثل أو ذاك الفكر القديم داخل النص، إنما ما يحمله من امتداد تاريخى على المستوى السردى، يصل لمدة سابقة بكثير، منفصلاً عن الحاضر؛ فتنعكس كل تلك الأزمنة السابقة على الزمن السردى الحاضر فى النص، وتنشأ حينها تحولات بين زمنين، وفى الوقت نفسه يترتب على ذلك صراع، وتناقض على مستويين، مستوى القديم ذاته، ومستوى صراع القديم والجديد. ويمكن دراسة هذه المنظومة القديمة عبر تيارين، الأول: تيار الماضى المحايد، ويمثله عامر وجدى، والآخر: الماضى بصورته السلبية، ويتمثل فى كل من طلبه بك ومارينا.

: تمثل هذه الشخصية - وهى الراوى الأكثر حضورًا فى النص- الامتداد الإيجابى للماضى فى الحاضر. فهو ذاكرة التاريخ على هيئة صحفى عجوز على المعاش عايش شخصيًّا الأحداث المصرية الرئيسة(4). فهو الشخصية الأكثر قربًا من الحالة الحيادية للتاريخ، ليس لأنه حضر بوصفه صحافيًّا استطاع أن يتقدم إلى الحاضر بهذا السجل الحافل بتاريخ الصراع الأيديولوجى، ولكن لأنه من خلال تجلياته السردية إضافة إلى وظيفته راويًا استطاع أن يقترب أكثر من نقطة الرؤية المحايدة للتحولات الجزئية داخل النص -بصورة عامة، والتحولات ذات المرجعية القديمة بصورة خاصة، وهو يسجل هذه النقطة حين يقدم شهادته بالوصول إلى مرحلة التخلى عن أى رؤية سياسية(5).

إن أهم ما يقدمه هذا الممثل لعرض تحولاته، مرتبط فى الأساس بقضيتين اثنتين، الأولى سياسية، والأخرى دينية. ففى الجانب السياسى، يبدو التحول فى صورة لقطات فى أثناء الحكى، لقد انتزع التحول الأيديولوجى لديه من طور السلوك، والحركة إلى طور التسجيل الحكائى؛ لذا لا يمكن تحليله إلا من خلال صوته هو، ويُلحظ ذلك فى تقديمه على لسان منصور باهى فى أحد حواراته معه: "تطلعت إليه مستزيدًا فى الاهتمام فقال:

تاريخ طويل حقًّا، أسهمتَ بقدر ملحوظ فى شتى تياراته، حزب الأمة، الحزب الوطنى، الوفد، الثورة.."(6)، وهذا التحول الأيديولوجى فى جانبه السياسى يأتى بوصفه تاريخًا لا أكثر، ولكن هذا التحول الأيديولوجى قد أدخل فيه الراوى مناقشة له من خلال الصوت المحاور، الذى شخص مشكلة هذه التحولات الأيديولوجية الكبيرة بعدم الاهتمام "بالمشكلة الاجتماعية الجوهرية" فيسوغ ذلك بحداثة عهده بالأزهر، فقد كانت "رسالته فى الحياة أن يوفق بين الشرق والغرب بالحلال"، بيد أن الثورة بوصفها حدثًا تحوليًّا كبيرًا استطاعت أن تجلى الصورة أمامه، وتجعله يرى بصورة أوضح((7. فهذه التحولات الظاهرة على المستوى السياسى، تمهد لتحولات عميقة تؤدى إلى بروز تحولات تصل إلى عمق الفكر الإنسانى.

إن الحالة السابقة من التحول الأيديولوجى ينعكس بصورة مباشرة على صنع تحول فى البنية العميقة لفكر عامر وجدى، إذ تجمع الرواية لا سيما فى الجانب الذى يرويه التناقض حد الصراع بين الشك

واليقين، حتى إنك لا تستطيع أن تقيم رسمًا محددًا لمسار واضح لتحول هذه الشخصية.

فتكثر فى روايته الفواصل الإيمانية، تجعله يقدم مقاطع مختلفة من القرآن الكريم(8)، إذ غالبًا ما يختم المقاطع السردية بتلاوة آيات من القرآن الكريم، لا سيما سورة الرحمن، وقد تكون هذه الفواصل الإيمانية من خلال الحوار مع شخصية أخرى كما يسجل فى مقطع حواره مع طلبة بك: "وضحك مرة أخرى، ثم قال:

وأنت هل نسيت تاريخك؟ لقد قرأت عن فضائحك فى مجلة الكشكول، عن جريك وراء الملاءات اللف بشارع محمد على..

ضحكت بلا تعلق فتساءل:

هل رجعت أخيرًا إلى الدين؟

وأنت؟ يخيل إلى أحيانًا أنك لا تؤمن بشىء؟..

فقال بحنق:

كيف لا أؤمن بالله وأنا أحترق فى جحيمه؟"(9). وهكذا يبدو التحول الأيديولوجى على المستوى أفقى وعلى المستوى الرأسى، ويجسد بصورة أو بأخرى حالة من الصراع الذى يصل حد التناقض، بين قيمة الإيمان والتعبُّد تحت شعائره، وبين التفلُّت من كل القواعد الصارمة التى يفرضها الدين، والربط المباشر بين الاعتقادات الدينية والخرافة، وأخيرًا بين الشك واليقين.

وبالنظر إلى تقييم هذا الممثل من الزاوية المقابلة (المنظومة الجديدة) يبدو أن منصور باهى يعطيه تقويمًا أيديولوجيًّا يختصر فيه تاريخ التحول الذى عاشه هذا الامتداد التاريخى فى الحاضر حين يقول:

"وسرعان ما تبين لى أن عامر وجدى هو أعظم الحاضرين فتنة، وأحقهم بالتقدير والحب، عرفت أنه عامر وجدى الذى راجعت العديد من مقالاته عند إعدادى لبرنامج (أجيال الثورة)، وقد استولت على أفكاره المتطورة بل والمتناقضة، وسحرنى أسلوبه الذى بدأ بالسجع وانتهى إلى بساطة نسبية لا تخلو من فخامة وجزالة، وقد سرَّ باطلاعى على مقالاته سرورًا دلَّ على عمق إحساسه بالزوال والنسيان والجحود فأثر ذلك فى نفسى تأثيرًا حادًّا محزنًا، وقبض على القشة التى ألقيتها إليه فى الماء فمضى يقص على تاريخه الطويل، وجهاده المستمر، التيارات التى لاطمته، والأبطال الذين آمن بهم"(10)، فإدراك التيار المقابل لتحولات عامر وجدى ليس فقط من خلال تتبع مضمونه تعبيراته فحسب، بل إن كشف شكل تعبيره الذى بدأ بالسجع على ما فيه من تكلُّف وتصنع وانتهى بالبساطة المرتبطة بالفخامة والجزالة، وهو إدراك عميق للتحول يبدو أنه فى طور التحول الإيجابى الذى نزل من المستوى العالى ليلتحم بالبسطاء فى المجتمع.

)": لقد بدا واضحًا امتداد الممثلين للماضى بصورته السلبية عبر طلبة بك، ومارينا، وتبين ذلك من خلال أدائهم السردى، ومن خلال التقويم الأيديولوجى المقابل سواء من داخل التيار القديم ذاته، أم من التيار الجديد.

يبدو طلبة بك فى الرواية بوصفه أرستقراطيًّا، ومسئولاً سابقًا، جاءت الثورة لتجرده من أغلب امتيازاته، التى كان يحصل عليها لا بفعل كفاءاته، وقدراته، بل بفعل اسمه وانتمائه الطبقى، والعشائرى، وهو يدخل النص من خلال تقديم المدام مارينا له: "كان وكيلاً لوزارة الأوقاف ومن الأعيان الكبار.

لم يكن عندى فى حاجة إلى التعريف، عرفته من

بعيد بحكم مهنتى على عهد النضال السياسى والحزبى، كان من المنتمين إلى أحزاب السراى وبطبيعة الحال من أعداء الوفد، وتذكرت أيضًا أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر وأنه جرد من موارده عدا القدر المعلوم"(11)، وهذا التقديم يحدد مسار التحول الذى يقدمه هذا الممثل على مستوى الماضى، أو بصورة مباشرة على طبيعة التحول الذى يؤسس الحاضر، وينطلق إلى المستقبل، ويمكن تأمل موقفه من فعل الثورة التى يراها بأنها مشكلة كبيرة لأنها تعمل على التغيير على غير ما تشتهى رغباته هو لا كما ينبغى أن يكون عليه المجتمع، ويتبين من حواره مع عامر وجدى فحين يسأله عامر وجدى عن موقفه يرد عليه: "يوجد سبب بعيد فى طرف الحبل المشدود حول أعناقنا، شخص لا يكاد يذكره أحد..

من هو؟

سعد زغلول!

لم أتمالك نفسى من الضحك فراح يقول بحدة:

أجل، منذ دأب على إثارة الإحن بين الناس، والتطاول على الملك، وتملُّق الجماهير، رمى فى الأرض ببذرة خبيثة، ما زالت تنمو، وتتضخم كسرطان لا علاج له حتى قضا علينا"(12)، وهو ما يبيِّن سلوك هذه الشخصية القائم على الرغبة فى الثبات المفضى إلى سيطرة طبقته الأرستقراطية، من منظورها هى لأن هذا هو الثبات النموذجى، دون تحمل الهم العام الذى يتفاعل مع مختلف الفئات المكونة للمجتمع، فيكون التحول الأيديولوجى محكوم لديه من منظور محدود، فينظر إلى الثورة على أنها عنصر شر، ومع ذلك يظهر مدحّه لها على غير ما يحمل فى عمقه من مواقف تجاهها، وها هو يقدم موقفه المراوغ منها: "لقد حاق بى ضرر بالغ فأكون منافقًا لو قلت إننى لم أتألم، ولكننى أكون أنانيًا كذلك لو أنكرت أن ما عمل هو ما كان ينبغى أن يعمل.."(13) وهذا الموقف تجسيد حقيقى لتعارض الظاهر والباطن لديه، فحاول أن يظهر عكس ما يبطن تجاه الثورة: فوقع فى هذه المراوغة اللفظية التى كشفته أكثر مما تدارى عنه موقفه الرافض للثورة والتغيير، حيث يكشف ذلك أحد ممثلى التيار الجديد من الجهة المقابلة (منصور باهى) : "استرقت النظر إلى طلبه مرزوق لم يقرأ معانيها أحد، أجل، عاودتنى ذكريات حميمية، أحلام دموية، صراعات طبقية، كتب وتجمعات، بنيان من الأفكار راسخ الأساس، راعنى ترهله وانكساره، وحركات شدقيه، وقبوعه فوق مقعد فى استسلام، وتودده إلى الثورة بلا إيمان، وكأنه لم يكن من السلالة التى شيدت قلاعها من اللحم والدماء، أخيرًا جاء دوره ليمارس النفاق بعد أن خلف مجده المتوهم الذابل أمة من المنافقين"(14) فهو ممثل حقيقى للماضى التى قامت عليه الثورة، ومع ذلك يحاول مسايرة رياحها حتى لا تقتلع ما بقى لديه من جذور، من هنا تأتى المراوغة التى تحاول الإبقاء على أكبر قدر من المصالح ولو كان عبر صناعة تحولات أيديولوجية وهمية تبدو للآخرين إيجابية تجاه الثورة ودورها، مع إبقاء جذوة الحقد عليها متقدة فى العمق، ويمكن القول هنا: إن هذا الامتداد للماضى بهذا النموذج يرغب فى إبقاء الثبات: لذا يحاول جاهدًا صنع تحول أيديولوجى، لكنه تحول زائف، وغير مجد حتى فى الإقناع بوجوده على مستوى اللغة، أو على مستوى الحركة والسلوك السرديين.

أما مارينا فهى "بمثابة بقايا المجتمع العالمى الذى عاش فى الإسكندرية"(15) فتتجلى بوصفها امتدادًا للتاريخ الاستعمارى، وعلى هذا الأساس تتحكم المصالح فى صناعة التحول الأيديولوجى لديها، فتظهر التحولات عليها من خلال التجلى المادى الذى

يشى بتغير سلبى على مستواه لكنه باق وظاهر. ومؤثر على بقية الأصوات السردية داخل الرواية. ويمكن تأمل المقطع التالى: "آه يا مسيو عامر. تقول إن الإسكندرية ليس كمثلها شيء؟ كلا لم تعد كما كانت على أيامنا. الزبالة ترى الآن فى طرقاتها!

قلت بإشفاق:

عزيزتى. كان لا بد أن تعود إلى أهلها.

قالت بحدة:

ولكننا نحن الذين خلقناها"(16). فهذا الإحساس يبدو هو الآخر مشبعًا بحالة من الرفض للثورة والتغيير الذى ينعكس بصورة مباشرة على الاستعمار. والمصالح التى كان يرعاها. وعلى هذا الأساس يتشابه الماضى الاستعمارى مع الماضى الممثل فى طلبة بك. فى عدم الرغبة فى حدوث تحول أيديولوجى. ويظل التحول لديهم مرهونًا بموقفهم الرافض للثورة التى تعادى مصالحهم بصورة مباشرة.

برغم عدائها الواضح للثورة كون الثورة الأولى قتلت زوجها. والثانية جردتها من مالها. وأهلها(17). إلا أنها سهلت لزهرة الهروب من جحيم القرية ويسرت لها العمل والتعليم. وكل ما كانت تصبو إليه. ثم بعد ذلك تتخلى عنها وتتهمها بأنها السبب فى المشاكل التى حلت بالبنسيون. فتطلب منها المغادرة حالاً والبحث عن عمل آخر بعيد عنها(18). لقد عملت مارينا على مساعدتها. وتيسير هروبها من واقع القرية المؤذى. بيد أنها تخلت عنها حين بدأت تقلق على مصالحها. وهكذا يبدو خط التحول الأيديولوجى لديها مرسوم بالمستوى الاستعمارى الذى يربط ما يقدمه للمجتمع بمقدار مصالحه هو لا بمقياس القيم والمبادئ.

:

وهى تلك المنظومة التى يبدو تحولها الأيديولوجى فى إطار الحاضر. وبقاء الماضى بوصفه خلفية فكرية وأيديولوجية تحدد مسار التحول. وطبيعته. ويمكن تقسيم هذه الأيديولوجيا - بحسب تمظهرها- على قسمين. الأول: الأيديولوجيا الجديدة المحايدة. ويمثلها منصور باهى. والأخرى: الأيديولوجيا الجديدة السلبية ويمثلها حسنى علام. وسرحان البحيرى.

يمثل منصور باهى العنصر الأقدر على تقويم الآخرين أيديولوجيًا. وفى الوقت نفسه. نستطيع أن نقرأ تحوله من خلال تلك التقويمات. أو من خلال حركته السردية.

يمتلك منصور باهى خطين سرديين. الأول خط يسير فى اتجاه حركة النص العامة. والآخر خط تحوله السردى الخاص الناتج عن علاقته بدرّية.

فبالنسبة للخط الأول يبدو راصدًا للتحول الأيديولوجى أكثر من كونه عارضًا لتحوله هو. إذ يقدم تقويمات أيديولوجية معينة تجاه العنصر القديم (عامر وجدى. وطلبة بك. ومارينا). والعنصر الجديد: (سرحان البحيرى. وحسنى علام) وبين هذين العنصرين الموقف من زهرة التى تمثل عنصر الثبات الرئيس داخل النص. وهو فى هذا كله يستطيع أن يقدم المعايير التى من خلالها ينكشف تحول العناصر الأخرى.

ففى حواره مع سرحان البحيرى يقول: "وبإيجاز حدثنى عن عمله بشركة الإسكندرية وعضوية مجلس الإدارة وعضوية الوحدة الأساسية. وقلت له:

يا له من حماس جميل يعد درسًا للمتواكلين.

فنظر إلى بإمعان. ثم قال:

إنه طرقنا للمشاركة فى بناء عالمنا الجديد.

آمنت بالاشتراكية من قبل الثورة؟

الحق إنى آمنت بها مع الثورة"(19). ففى هذا المقطع الحوارى يبدو سرحان البحيرى مكشوفًا أمامه فى تحوله الأيديولوجى المعتمد على المصلحة. لا على سلم القيم التى آمن بها أو بنى تحوله على أساسها. وهو ما سيبدو فى أثناء التحليل لاحقًا.

إلا أن العنصر الأهم فى هذا الممثل هو ذلك التحول الذى يظهر تحوله الأيديولوجى على مستوى خاص. بعيدًا عن الحركة العامة للنص. وهذا يقدم دلالة ثبوت هذه الشخصية أيديولوجيًا على المستوى العام بما يؤهلها لعرض تحول الآخرين بصورة محايدة. ولكنها غنية بتحولاتها الأيديولوجية الخاصة. التى تتجلى من خلال سرد حكايته مع درية.

تتنازعه المشاعر بين الحب والكره. وبين هذا وذاك مشاعر الألم والخيانة. فهو الواقع فى حب زوجة صديقه. ويحاول معها الوصول إلى بعضهما عبر تنازل صديقه عنها لزواجه منها. وعلى هذا الأساس مدار تحولاته السردية والحركة فى المكان. إذ تختلط هذا المشاعر على طول النص: "تراجعت باسمًا وأنا أقول:

طالما أسأل نفسى عما دعاك للخروج عن الإجماع؟

فقالت بضجر:

الحق أنه ليس لك طبيعة الخونة!

وما طبيعة الخونة؟ إنى ضعيف. إذعانى لأخى ضعف لا شك فيه. وإنى أرشح الضعفاء للخيانة..

تناولت يدى بين يديها وقالت برجاء:

لا تعذب نفسك.. لا تعذبنا.."(20). ولكن ما إن تصل هذه الحركة إلى المستوى المطلوب منه حتى ينقلب على هذه الرغبة. فحين تأتى إليه درية لتبشره بحصول التنازل من صديقه. يفاجئها هو الآخر برفض الفكرة. والانتصار على ذاته الضعيفة والراغبة بالاستحواذ على درية على حساب الصداقة وقيمها. إن هذا التحول الذى يبدو سلبيًّا على مستوى سردى إنما هو فى الحقيقة تحول إيجابى على المستوى الأيديولوجى. إذ ينتصر على ما كان ينبذه داخله من مشاعر الألم التى تسببها خيانته لصديقة. وعلى هذا الأساس يكون هذا التحول إيجابيًّا على المستوى الخاص للشخصية.

يمثل كل من حسنى علام. وسرحان البحيرى عنصر التحول الأيديولوجى بصورته السلبية المنطلق من خلال الواقع. وبموازاة التحول السلبى لعناصر الماضى الفاعلة.

إن من أهم خصائص هذه الأيديولوجيا هى أنها متناقضة. فحين تدعو إلى قيم الثورة ومبادئها يفاجئنا منصور باهى بأنه أرستقراطى. ويملك 100 فدان من الأرض لوحده. وهذه الصفة لوحدها كافية بكشف هذا التناقض بين كونه ممثلاً للثورة التى جاءت للقضاء على الإقطاع ورأس المال المتكدس فى يد القلة. وبين كونه أيضًا ممثلاً لهذه الفئة ممن جاءت الثورة عليهم.

فيسجل فى البداية هذا الموقف من الثورة : "ثورة. لم لا. كى تؤدبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب. يا سلالة الجوارى. إنى منكم وهو قضاء لا حيلة لى

فيه"(21). وهو موقف يعكس الإيمان العميق بالثورة ولكنه إيمان منقوص. لا يتعدى الشعارات فقط دون تجسد المبادئ وتطبيقها على الذات. فإيمانه بالثورة لم ينعكس على الواقع. فيظل محتفظًا بكل امتيازاته منها.

ومن ثم يسجل فى فقرات لاحقة هجومه على القديم والجديد. والهجوم على الثورة ذاتها: "كم أغرانى الغيظ بالهجوم على الثورة ممثلة فى شخص سرحان المنتفع بها بلا شك ولكنى لم أستسلم للتهور"(22). وهو تحول غير محكوم سوى بقانون العبثية التى تستسلم للمتناقضات المتجسدة فيه. فهو ثورى وغير مطبق لمنهاج الثورة. وغير متعلم. وغير مثقف. ويبدو فى مظهر الأرستقراطى الأنيق. وكل هذه التناقضات تنعكس على سلوكه. وتفاعله مع المجتمع بصورة سلبية. إنه تجسيد للحاضر الذى لا يدرى ماذا يريد. يحب الثورة. ولكنه لا يجسد مبادئها. يبحث عن العمل. ولكنه لن يعمل. يريد الزواج. ولا يتزوج. يريد أن يكون اجتماعيًا. ولكنه يكره الجميع.

أما سرحان البحيرى فإن تحوله الأيديولوجى مبنى على رغباته الشخصية المنطلقة بشكل رئيس من غرائزه. وحبه للمال والنساء والمركز الاجتماعى. فإن هذه الغايات تخول له التنقل بدون قيود. مهما كانت طبيعة تلك الوسائل فى شكلها وتناقضاتها وأثرها على المجتمع.

إن تنقله فى علاقاته الغرامية من صفية إلى زهرة إلى عليّة. تعد بمثابة تحولات أيديولوجية كونها تنطلق من بعد قيمى ينظر للمرأة - فى هذا السياق- على أنها عنصر ملحق لإكمال ملذاته ليس إلا مثلها مثل الأكل والشراب. وهذا امتداد أيضًا لسلوكه الانتهازى مع الثورة ومع بقية أركان المجتمع ومكوناته.

لقد كانت الانتهازية هى المتحكمة فى سلوكه وأيديولوجيته. فقد كانت المسئولة عن تحوله بين الأحزاب السياسية. أو المعتقدات الأيديولوجية لا سيما الاشتراكية. ففى حواره مع رأفت أمين يقول: "ضحكنا بلا مناسبة ظاهرة ولكن بدافع من ذكريات مشتركة لم يكن فى الإمكان نسيانها. أو تجاهلها. ذكريات اجتماعية مماثلة. شهدناها جنبًا لجنب. فصفقنا معًا وهتفنا معًا. حدث ذلك عندما كنا عضوين فى لجنة الطلبة الوفديين بالكلية. أتذكر؟ . طبعًا منذا ينسى؟ كنا وقتذاك أعداء الدولة. أجل.. أما اليوم فنحن الدولة. وجرى الحديث هكذا بين الماضى والحاضر حتى قلت له:

لا أصدق أنك - أنت بالذات- تبرأت من وفديتك؟

فعاود الضحك وهو يقول:

وأنت لم تكن وفديًا مخلصًا. واحدة بواحدة والبادئ أظلم.."(23) فهذا السلوك الانتهازى إنما هو قادم من الماضى باتجاه الحاضر فالمستقبل. والتحول السياسى من حزب إلى آخر كان فى ماضى الشخصية القريب. ومن ثم هو واحد من انتهازيى الثورة. والمتحدثين باسمها. والمستفيد منها بصورة مباشرة.

وفى الحقيقة إن هذا السلوك الانتهازى يحكم علاقته بالآخرين. فهو لا يتقرب من المجتمع إلا بعينى الصياد المترقب لأى مصلحة قد ينالها. فهو يتقرب للتعرف على منصور باهى لا بكونه واحدًا من ممثلى الثورة. بل بكون أخوه ضابطًا فى الشرطة وقد يحتاجه يوما ما(24). وهكذا تتحكم النزعة الذاتية. والانتهازية فى أيديولوجيته حتى وإن كان ذلك يتصادم بصورة مباشرة مع معتقداته الثورية. وهذا ما يتبين من خلال منظوره لحسنى علام حيث يقول: "وحسنى علام من أسرة قديمة بطنطا. وجيه

من الوجهاء. ومالك لمائة فدان. جميل الوجه قوى البنيان. كما يتمنى أى واحد منا أن يكون. وأنا قد أكره فكرة طبقته ولكنى أفتن بأى شخص منها إذا ساقتنى الظروف الممتازة إلى صحبته"(25). فهو مستعد للتنازل حتى عن عواطفه التى تحتم عليه كراهية الطبقية. ولكنه يفتن بالطبقى ذاته. بمعنى أدق إنه يعادى الطبقية بوصفها فكرة أيديولوجية. ولكنه لا يعادى الطبقية بوصفها سلوكًا قائمًا. وهذا التناقض هو ما قاده فى النهاية إلى صفقة فساد كان كشفها كفيلاً بدعوته إلى الانتحار.

وهكذا تبين قراءة التحولات الجزئية داخل الرواية عن غناها التام بهذه التحولات التى لم تقتصر على المنظومتين الرئيستين فحسب. بل تعدتها إلى وجود تلك الأيديولوجيات الصغيرة التى تظهر تحوُّلاتها من طور إلى آخر بما يسهم فى تشكيل الصورة الكلية لمجتمع الرواية عبر تحوُّلاته الداخلية الصغرى.

التحول الكلى هو التحول الذى يُعتقد أنه يؤطر النص: وهو ما يسوغ التساؤل عن كيفية تشكل التحول الأيديولوجى. ومن المسئول عن هذا التحول الكلى. أو الشامل؟ هل هو المؤلف. أم الراوى أم مجموع كل هؤلاء؟

إن دراسة النص السردى بصورة شاملة. وإعطائه البعد العام يأتى بعد أن اتضحت بعض ملامحه. وتفاصيله الداخلية سواء كان ذلك على مستوى بنيته السطحية. أم بنيته العميقة حيث "تقضى الدراسة فى مرحلة من مراحلها فك سنن السرد بإعادة بناء مجموعة العمليات المعنية من ثم نشأ بناء نحوى على جانب من التعقد وهو موضوع دراسة السردية المولدة بدورها من البنية العميقة والمكيفة لها"(26). من هنا فإن دراسة التحول الأيديولوجى للنص الروائى بصورة كلية يأتى بعد أن اتضحت عدة صور فى المستوى السردى وتفاصيل المكان. والتقنيات. وكان ذلك فى التحولات الأيديولوجية الجزئية التى تنبث فى أرجاء النص أو تلك الأيديولوجيات التى كانت عبارة عن مواد لبناء النص ككل. فالنص فى مجمله مكون فى من هذه القوى التى تصطخب داخله. وبالتالى فالتحول الأيديولوجى الكلى لا يمكن أن يتشكل إلا من خلال عدة أمور:

أولاً: تأمل التحولات الأيديولوجية الجزئية. وتحليلها على مستوى ربطها ببعض. وكيفية وضعها. وكيفية ظهورها. وخفوتها. وقوتها. وانحسارها. وتصارعها فيما بينها إذ إن هذا الترابط بينها يساعد على تشكيل صورة شاملة للأيديولوجية الكلية للنص.

ثانيًا: محاولة تجميع الأيديولوجيا الكلية. وتحولاتها من خلال تلك العناصر الفنية الجزئية والتى تخدم بصورة رئيسية الهدف العام له كالعتبات مثلاً. أو تلك التقنيات الكلية التى هى أدوات عامة تساعد على ربط النص ببعضه. حيث تكون هذه الأدوات الفنية علامات أيديولوجية كسائر البناء الفنى داخل النص أو حتى التجلى الشكلى للعمل بصورة عامة.

وفى الحقيقة إن الرواية سواء كانت ديالوجية أم منولوجية لها بعدان. الأول بعد الرواية كأيديولوجيا بوصفها كلاً. والآخر: بعد الأيديولوجيات فى الرواية بوصفها مكونًا من مكونات النص(27). وعلى هذا الأساس يمكن أن تعد الرواية فى بعدها الأول هى الحامل الأساسى للأيديولوجيا بوصفها كلاً. من هنا يمكن ملاحظة التحوُّل الكلى للأيديولوجيا داخل النص. أما الأيديولوجيات المنبثة داخل النص سواء كانت على شكل علاقات متداخلة مكونة من واحد أم مجموعة من العوامل أم تمثلها عوامل بصورة منفصلة. فإنها

تشكل صراع الأيديولوجيات داخل النص؛ وعليه فإن أى تحول يطرأ على هذه الأيديولوجية أو تلك يعد تحولاً جزئيًّا.

صحيح أن التحدى كبيرٌ لتقصى التحول الكلى للأيديولوجيا داخل النص خاصة فيما يتعلق بالروايات المنولوجية ذات الأصوات المتعددة التى لا يوجهنا فيها الكاتب نحو أيديولوجية معينة. كما هو الأمر فى رواية (ميرامار). لكن فى النهاية لا بد من تظافر أيديولوجيات محددة يمكنها أن توجه سير الرواية نحوها مهما حاول المؤلف أن يبدو محايدًا فإن صوته الخافت قد يتجلى من خلال إحدى الأيديولوجيا المسيطرة داخل النص. وبعد- هنا- تحولها تحولاً كليًّا للنص بصورة كاملة.

يتجلى التحول الكلى للأيديولوجيا من خلال الرواية كأيديولوجيا كما يسميها الدكتور لحمدانى حيث بيَّن أنه "عندما ينتهى الصراع بين الأيديولوجيات فى الرواية تبدأ معالم أيديولوجية الرواية ككل فى الظهور. ويمكن القول إن الرواية كأيديولوجية لا يمكن الحديث عنها إلا بعد استيعاب طبيعة الصراع، وتحليلها بين الأيديولوجيات داخلها. ونتيجة هذا الصراع: لأن الرواية كأيديولوجية تعنى موقف الكاتب بالتحديد وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة"(28). أو ما يمكن أن يطلق عليه موقف المؤلف الذى قد لا يكون خلاصة لنتيجة صراع الأيديولوجيات داخل الرواية إنما قد ينحاز بصورة أو بأخرى إلى إحدى تلك الأيديولوجيات داخل النص. وبالتالى فصيرورة الصراعات الجزئية يمكنها أن تتخذ المسار المهيمن على تحول أيديولوجى شامل. قد ينتقل من صورة إلى أخرى متخفيا تحت واحدة من تلك الأيديولوجيات الجزئية داخل النص.

وفى دراسة عبد اللطيف محفوظ يطلق على البعد الكلى مفهوم البعد الخارجى. أو ما يسميه بالعام. حيث تناوله من خلال ثلاثة مستويات: مستوى البناء العام. ومستوى التوظيف الأيديولوجى الداخلى. ومستوى علاقة النص بزمن إنتاجه(29). وهو ما يعنى أن المستوى السابق يشكل جزءًا من هذا المستوى. أى أن الباحث يعتمد على الربط بين كل المستويات المختلفة ليشكل بعدئذٍ الأيديولوجية الشاملة أو العامة للنص.

تمتلك السيميائية السردية وسيلة على قدر كبير من الأهمية فى تكثيف البنية الدلالية الأيديولوجية - إن جاز التعبير - للأعمال سواء كانت فكرية أم أدبية أم غير ذلك. من خلال النموذج العاملى الذى أقامه غريماس لتحليل النص السردى. فقد أراد لنموذجه أن يكون عامًّا. وشاملاً. وقادرًا على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنسانى. ابتداء من النصوص الأدبية إلى أبسط شكل من أشكال السلوك الإنسانى. وانتهاء بتشكيل الأنساق الفلسفية الكبرى(30). فمع أن هذا النموذج يمكن أن يكون لكشف البنية السطحية للنص من خلال تحليل حركة العوامل فإنه يمكن تحليل التحول الأيديولوجى بصورة شاملة وعامة حيث يرى جريماس أن الأيديولوجيا الماركسية يمكن توزيعها من وجهة نظر المناضل على الشكل التالى)(31).

المرسل: التاريخ

المرسل إليه: الإنسانية

الفاعل: الإنسان

الموضوع مجتمع بلا طبقات

المساعد: الطبقة العاملة

المعارض: البرجوازية.

وقدم العجيمى بدوره نموذجًا آخر يلخص فيه الخطاب الدينى الإصلاحى العربى فى نهاية القرن التاسع عشر المتمثل فى كتابات عبد الرحمن الكواكبى. ومحمد كردى على. والأفغانى ومحمد عبده وقدمه بالشكال التالى (32):

المرسل: الإله

المرسل إليه: المسلمون

الفاعل: المسلمون

الموضوع التقدم وعزة المسلمون

المساعد: العمل بمقتضى ما يمليه القرآن والرسول والسلف الصالح

المعيق: الجهل والاستعمار

وهكذا يمكن للسيميائية أن تقدم الأدوات الملائمة لكشف التحول الأيديولوجى للنص بصورة شاملة من خلال النموذج العاملى الذى صاغه جريماس وطبقه من بعده الكثير من الباحثين. كما بين ذلك العجيمى فى نموذجه السابق. ويمكن لكثير من العناصر والتشكّلات داخل النص الروائى أن تشكل الأيديولوجيا بمفهومها الشامل أو الكلى منها الرؤية والشخصيات والتسميات وغير ذلك من تقنيات بناء العمل الفنى. إذ تتضافر كل تلك العناصر وفى إطار النموذج السيميائى لتقديم مسار واضح لتحول أيديولوجى كلى.

يعد البحث عن التحول الكلى داخل رواية (ميرامار) فى غاية الصعوبة؛ بسبب طبيعة تشكيلها المعقدة المعتمدة على منظور متعدد الزوايا. وكذلك التعقيد فى بنية الحكاية ذاتها. فبالإضافة إلى الحكاية المركزية هناك حكايات داخلية متعددة. كما أن الحكاية الرئيسة والفرعية تفتقر إلى خط واضح من السببية؛ بسبب البنية التأليفية التى أحكمت نسج خيوط السردية فيها. وهذا الأمر يصعب إدراك التحوُّل الكلى بصورة دقيقة. ولكن مع هذه الصعوبة فإنه ينبغى المرور عبر بوابات معينة يمكنها أن تسهل عملية الدخول إلى هذا الجانب الغامض فى الرواية. ومن هذه المداخل. فحص العتبات. ومن ثم النموذج العاملى المعتمد بصورة رئيسة على حركة التحول الجزئى لكل الممثلين داخل النص. لكن مع مراعاة الانسجام العام المفضى إلى الكشف النسبى عن هذا التحول الكلى.

ولئن كانت أغلب الشخصيات تمثل بحد ذاتها تحولات أيديولوجية جزئية. فإن زهرة تمثل بحد ذاتها موقفًا أيديولوجيًّا على درجة عالية من الثبات. فمن اسمها أولاً القادم من عمق التراث الثقافى فى مصر والمتناسب مع ملامح شخصيتها الجسدية والنفسية والطبقة الاجتماعية. وموحية بالدور الذى تقوم به(33). كما إنها فى هذا النص "ملتصقة بالمعنى العام لكلمة زهرة فينصرف الذهن إلى البراءة والطهر والأمل. إلى آخر هذه الصفات التى تقف كمعاكس لرمز سرحان"(34). فقد اعتمدت صوتًا أيديولوجيًّا واحدًا وخطًّا ثابتًا وبقيت عليه منذ أول ظهور لها فى الرواية حتى خاتمتها. لم تتأثَّر بفعل العواطف. ولا بفعل القوة والتخويف. لقد قاومت ذاتها أولاً. وقاومت المجتمع. وقاومت كل مظاهر الترغيب. والترهيب التى تعرضت لها. وبقيت على موقفها الواضح. والصريح. باحثة عن الحرية. والكرامة. والنظافة. والحب الصادق.

وعلى هذا الأساس يمكن أن تعد محكًّا لوضع سلسلة التحوُّل الأيديولوجى الكلى داخل النص ومعرفة نقاط التحول بموجب العلاقة معها.

يحمل العنوان اسم المكان الذى تجرى معظم أحداث الرواية عليه، بوصفه جامعًا لكل المنظومات الأيديولوجية التى تصارعت، أو تحوَّلت وهى فى علاقة مباشرة، أو غير مباشرة معه. فإذا كانت كل تلك الشخصيات المحركة للنص تملك رصيدًا وافرًا من الحركة السردية على مستويات مختلفة، وأمكنة متعددة، فإن بنسيون ميرامار هو الجامع الوحيد الذى يمكن أن يشكل محور الحركة السردية الأساسية، وبالتالى سيكون التحول الكلى معقودًا عليه، ومرتبطًا به. ومن هنا يكون العنوان الذى تم اختياره لا بوصفه مكانًا جامعًا للشخصيات، ولكن لأنه المحطة الذى ينبغى من خلالها رصد البؤرة الأساسية لحركة الأيديولوجيا الكلية.

تظهر مختلف الشخصيات الأساسية، ولها حكاياتها الخاصة، ولكن الحكاية المحورية تظل مرتبطة بميرامار وهكذا يمكن من خلال التحديد المكانى محاولة الوصول إلى الأيديولوجيا الكلية التى تفاعلت فيها مختلف الشخصيات عبر هذا المكان المحدد، وتظل تلك الحكايات الجزئية، والمواقف الأيديولوجية المرتبطة بها بمثابة مرجعيات مساندة للأيديولوجيا الكلية العامة.

إن اسم ميرامار، يأخذ بعدًا رمزيًّا، "فهذا الاسم "الفندق" فى الأدب رمز خصب للحياة الدنيا (المكان المؤقت)، لأنه دار ممر يلتقى الناس فيها زمنًا -على غير موعد- ثم يمضى كل منهم فى سبيله، وقد كثر لهذا استخدامه فى الرواية والمسرح كإطار للأحداث"(35)، وهكذا يكون لهذا المكان هذا البعد الرمزى الأدبى بوصفه عنوانًا جامعًا لأحداث أو بالأصح لحدث رئيس منظور له من زوايا مختلفة قد يكون لها طابع هذا المكان المؤقت. كما يعطى دلالة ارتباط الإسكندرية بمختلف الثقافات التى كانت حاضنة لها على مدار الحقب المتلاحقة، وهو بالإضافة لهذه الدلالة المباشرة، يقدم فى إطار السرد معانى أخرى يمكنها أن تبرز بصورة رئيسة التحولات الطارئة عليه، وبما تحمله من مضامين أيديولوجية معينة يمكنها أن تسند التحول الكلى كما سيتضح لاحقًا، ويمكن هنا تقديم لقطة تعد مدخلاً لفهم هذا المكان وكيف يمكنه أن يعكس تلك المضامين الأيديولوجية، أو كيفية ربط الأيديولوجيات الجزئية لتكوين الأيديولوجيا الكلية: "جلسنا على كنبة الأبنوس تحت العذراء وشبحانا يتخايلان فى زجاج صوان المكتب القائم للزينة.

نظرتُ فيما حولى وقلت:

مدخل البنسيون هو هو لم يتغير.

فقالتْ محتجة، ملوحة بيدها بفخار:

بل تجدد وطلى مرات، وعندك أشياء جديدة كالنجفة والبارفان والراديو.."(36). إن عامر وجدى لم يلاحظ أى أثر لحركة التاريخ على شكل المكان برغم الأعوام العشرين التى قضاها بعيدًا عن البنسيون، وهى أعوام حبلى بالمتغيرات الفكرية والأيديولوجية، ولها انعكاساتها الحقيقية على المجتمع. ويبدو أن عامر وجدى بالفعل لم ير اختلافًا جوهريًّا، وكل ما عدته المدام لا يعدو عن كونه اختلافًا شكليًّا لا ينفذ إلى عمق المكان، وبالتالى عمق المجتمع، فثورتان - على ما فى الثورة من حدث عظيم - فى كل ذلك التاريخ لم تستطيعا أن تغيرا فى المكان، وبالتالى فى المجتمع المقيم فيه، وهذا المدخل الذى لم يلحظ فيه عامر أى اختلاف ليس مجرد مدخل للمكان، بل إنه مدخل

للتحوُّل الأيديولوجى الكلى أيضًا.

. إن مدار التحوُّل الأيديولوجى الكلى فى الرواية منعقد على هذا المحور، وهو محور الرغبة أى رغبة الفاعل الذى هو هنا المجتمع بكل تشكُّله وتنوُّعه فى الوصول إلى العدالة الاجتماعية المتضمنة الحرية، والكرامة، والأمن النفسى، والصحى والغذائى. إن قراءة التحول الجزئية لكل أولئك الممثلين على المحاور المختلفة يتبين أنهم جميعًا قد قاموا ببناء برامج سردية مختلفة تجسد فى مضمونها الوصول إلى هذه الغاية المشتركة، لكن مع وجود فروق بينهم جميعًا من حيث الأدوات المصاحبة، واختلاط الأمر فى بعضها مع المصالح الذاتية، والرغبات الخاصة التى تبعد الموضوع عن مساره العام، وتحوله إلى موضوع فردى يهم الممثل بحد ذاته أو بصورة أدق الشخصية ذاتها.

يبدأ النص فى هذا السياق بعامر وجدى وطلبة بك، وبينهما العجوز صاحبة البنسيون مارينا، وعند تأمل الأحداث، والخطابات المصاحبة لتلك البداية تتجلى الثورة بوصفها أكبر حدث يمكنه أن يعكس تحولاً أيديولوجيًّا للمجتمع، ومن الطبيعى أن تكون مارينا - بوصفها امتدادًا للاستعمار- ممتلكة موقفًا رافضًا للثورة وحانقًا عليها، إذ جردتها من أموالها، وأهلها، وأزواجها، ومن كل امتيازاتها التى كانت تمتلكها فى السابق، وجعلتها تنظر إلى الماضى بعيون المتطلع إلى المجد المفقود، ولم يتبق لها إلا هذا المكان بوصفه شاهدًا على الماضى المتخم بالثراء والرفاهية، لا للمجتمع ككل بل لفئة محددة، وصغيرة كانت تمثلها، وقد جاءت الثورة لتبقى على هذا الأثر، وعلى البنسيون؛ ليسجل تحولات الزمن اللاحق لها.

أما عامر بعيون الصحفى فهو الآخر مساهم فى رسم ملامح هذا التحوُّل مشاركًا مارينا تاريخها الغابر ولكن بعيون المراجع لذلك الماضى، وطلبة بك هو الآخر ينظر للثورة بالمقدار نفسه من الكراهية التى تمتلكها مارينا، فقد جردته من امتيازاته، وأمواله، ووظيفته، ووضع تحت الإقامة الجبرية.

من هنا كانت هذه الشخصيات الثلاث تنظر إلى موضوع واحد هو الثورة، فما علاقة هذه الشخصيات الثلاث بالعدالة الاجتماعية؟ للإجابة عن هذا التساؤل، يمكن القول إن الثورة بما أنها فعل تحوُّلى كبير تهدف بصورة مباشرة إلى صنع العدالة الاجتماعية، وهو ما يتبين من خطاب الشخصيات الفاعلة، والمتمثل أيضًا فى تأميم رءوس الأموال الكبيرة بغية الوصول إلى العدالة الاجتماعية المنشودة التى تصنع العدالة، والمساواة، والأمل بحياة أفضل. لكن هؤلاء يظهرون على أنهم ضحايا الثورة ويبدو الأمر مسوغًا - نوعًا ما- بيد أن اللاحق من الرواية، ومع دخول الشخصيات الثلاث: حسنى علام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى، وهى الشخصيات التى كان ينبغى لها أن تتمثل بصورة مباشرة أهداف الثورة ومبادئها، تحولت إلى مستغل لها، وممارسة أبشع أنواع الاستغلال بوساطتها لا سيما فى صورة سرحان البحيرى.

وفى هذا كله تبدو شخصية زهرة تلك الفتاة الريفية الجميلة، محورية، فقد انتظمت كما اتضح فى الفصل الأول بوصفها الموضوع الذى يلتف حوله الفاعلون بغية الحصول عليه وتملكه، بصور شتى. لكنها فى الجانب الأيديولوجى تمثل المجتمع الحقيقى فى ثباته على تطلعاته، فهى عنصر الثبات ومرجعية ذلك سلوكها ذو الطابع الأيديولوجى، فهى أكبر وأجمل وأكثر حظًّا من زميلاتها فى عالم الواقع، فقد أضفيت على هذا النموذج قدرًا من الرمزية إذ تمثل مصر "التى يرجى لها أن تقاوم وتنتصر على

جميع قوى التخلف والقهر والانتهازية ممثلة فى معظم الشخصيات الرجالية من سكان البنسيون، واستطاعت أن تقاوم هجمات ومحاولات كل من طلبة مرزوق وحسنى علام ومحمود أبو العباس، وحتى عندما مال قلبها نحو سرحان البحيرى لم تسلم قيادها إليه عندما اكتشفت أن كل ما يريده منها هو اللذة الوقتية والمتعة الحسية بعد ذلك يتركها لتحقيق أطماعه وتطلعاته الأخرى"(37)، ومن هنا يمكن أن تشكِّل مرجعية لمختلف الأطراف المتصارعة، فهى الممثل الحقيقى للمجتمع فى رغبته للوصول إلى العدالة الاجتماعية الحقيقية. ففى الحوار المرصود فى ليلة أم كلثوم من مختلف الأطراف ترد زهرة على أنها الممثل الحقيقى للثورة، فمنصور باهى قائلاً عن حسنى علام حين سأل زهرة عن حبها للثورة: "وقد بدا أنه يحييها بسؤاله ويدعوها إلى المشاركة فى الحديث ولكنى لمحت فى أعماقه ضيقًا يداريه فقلت:

إنها تحبها بالفطرة!

ولكنه لم يسمعنى أو أنه - الوغد- تجاهلنى."(38) وبصورة أكثر جلاء يوضح سرحان البحيرى الموقف ذاته: "ولمحت زهرة فقلت لنفسى إنها ممثلة الثورة الأولى"(39)، فهذا الحكم من هذين الطرفين له دلالته بتحميلها معانى الثورة الحقيقية التى لم تنجز بعد، ولكن عند مراجعة سلوكها السردى، يتبين قوة إرادتها، وصلابتها، إذ تجسد - بصورة ما- روح الثورة الاجتماعية، التى تبدأها من الصراع مع العادات والتقاليد فى الريف، أى أن تحولاتها فى هذا الجانب تبدأ من الذات بعد أن ترفض الخضوع لتلك العادات البالية، التى تجعلها مجرد سلعة فى يد الآخرين، وحين تنتقل إلى المدينة تكون فى هذه المرحلة قد حققت خطوتها الأولى فى اكتساب الحرية لكنها لم تخضع لعبودية مغلفة تحت ستار الحب، فلم تستسلم لانتهازية سرحان البحيرى، الذى كان الأقرب لها مكانيًّا بحكم انتسابه إلى قريتها، لكنه الأبعد بمسافات عن قيمها ومبادئها؛ ويختم النص على هذا الأساس بمجتمع يحقق جزءًا من ثورته، لقد حققت جزءًا من ثورتها، لكنها لم تستطع حتى اللحظة أن تنجز مشروعها كله، ولكنها أسست بصورة قوية لتحول إيجابى فى المستقبل، بدأته بمشروع التعليم، والثقافة، والفكر، وكان أساسها الحرية.. إن كل فعل تحولى سابق لظهور زهرة سرديًّا غير فاعل على مستوى التحوُّل الكلى للنص؛ لذا فبروز عامر وجدى، وطلبة بك، ومارينا يمثل خلفية تاريخية تمهد تدريجيًّا للتحوُّل الأيديولوجى الكلى، كما يريده المؤلف الضمنى. فارتباط التحول الكلى للنص بزهرة يقدم دلائل محددة على المساعد فى تلك اللحظة المتقدمة للحصول على التحول الإيجابى. ففى تلك المرحلة الأولية يسيطر المعيق على عموم النص، فتتجلى فى الخلفية الثقافية للمشهد ثورة غير منجزة لا نرى إلا ضحاياها، وبالمقابل المستفيدون منها هم من قامت الثورة عليهم، أما على مستوى لحظة الفاعل الأولية، ففى الريف يحاول جدها أن يزوجها إلى رجل فى عمره؛ وهو ما يجعل منها مجرد سلعة رخيصة تباع وتشترى، وهو ما يعنى أنها ضحية لسيطرة قيم الجهل، والتخلف، والجشع الذى يمسخ القيم الراسخة فى وعيها.

وحين تقرّر أن تحول هذا الواقع الذى تعيشه لم يكن أمامها إلا أن تتعلم، وهو قرار فاجأ الجميع، فرحب به المخلصون لها وامتعض من ذلك من يريدون منها أن تكون تابعة لهم لا أكثر.

إن كل من شجعها على مواصلة تعليمها يدرك أهمية هذه الخطوة على مستقبلها وعلى التحوُّل الذى يمكن أن تحدثه، وبالمثل من عارض فى نفسه هذا القرار يعلم أنه يخسر ما بقى له من حلم فى احتوائها أو السيطرة عليها كما يريد.

لقد ساعد العلم، والثقافة المجتمع على حصول الثورة، وانتصارها على الإقطاع ورءوس الأموال، ولكن حجم الإعاقة أقوى من مقدار المساعدة فلم تنجز الثورة أهدافها كما ينبغى، فتبدَّت من خلال النص ثورة ناقصة مشوهة، إذ اهتمت بالجانب الشكلى دون الغوص فى المشكلة الحقيقية (40)، فمع ظهور زهرة بوصفها ضحية للجهل، والعادات، والتقاليد البالية التى تستنزف القيم الجميلة؛ ما يعنى خلو الثورة الحقيقية من مضامينها، ثم مع حركة النص يتبين أنها تحقق تحولها على المستوى الاجتماعى عبر هذا المجتمع الموبوء بالمشاكل، والتعقيدات، وتنتصر لقيمها ومبادئها، على الرغم من قوة العدائية من قبل انتهازية سرحان البحيرى، وطلبة بك، وحسنى علام، فإنها استطاعت أن تنتصر لإرادتها، وعلى الرغم من خذلان مارينا لها التى سهلت لها الهروب من أهلها ثم بعد ذلك تطلب منها الرحيل من البنسيون، فلم تستسلم لتلك الضغوط، ولم تخضع لأحد ولم ترض بالعودة لعيشة الهوان كما تقول.

لا يمكن لطرف فاعل داخل النص أن يكون فى موضع المرسل سوى مؤلفه الضمنى، خاصة فى نص مثل (ميرامار)؛ إذ من الصعوبة مع هذا التعدُّد فى الأصوات الروائية أن يتم تحديد جهة معينة يمكنها القيام بهذا الدور الحيوى داخل النموذج العاملى، لا سيما فى محاولة إقامة نموذج عاملى كاشف لرؤية النص العامة، أو بالأصح مستوى النص الأيديولوجى الكلى، تقوم الرواية على تكنيك يعتمد على سرد المحتوى نفسه مرات متعددة من وجهة نظر الشخصيات الأساسية فى الرواية.. وهؤلاء الرواة الأربعة الذين يقصون القصة مرات أربع من وجهات نظر مختلفة إلى حد التناقض والصراع ، ومع ذلك لا يمكن أن يكون أحدهم بطلاً منفردًا للرواية؛ لأن البطل الحقيقى لم يكن يروى(41)، بل إنه يقف خلف كل أولئك الرواة، ولا يمكن لهذه الطاقة الروائية إلا أن تكون فى يد المؤلف الضمنى المسئول عن عودة كل خيوط الحركة الروائية إلى يديه.

إن تعدد الرواة، وتنوع زوايا عرضهم للنص، بالإضافة إلى ما يقدمه النص من ديمقراطية حكى كبيرة، يصعب مهمة الكشف عن المرسل المتحمل لفكرة أيديولوجية شاملة منطلقًا من ذلك الشتات لمختلف الأيديولوجيات الجزئية المتفرقة والمتصارعة فى آن، فانعدام المظهر المحدد للمرسل ناتج عن هذه الديمقراطية الروائية فـ"الشخصيات تقدم كل منها روايتها الخاصة للأحداث نفسها دون أن يوجد فى النص الروائى مرجع خارج الشخصيات، يمكن أن يحتكم إليه للمقارنة بينه وبينها للتواصل إلى الحقيقة"(42)، فالغياب ليس لمرجعية الأحداث الروائية فحسب، بل تمتد أيضًا لتصنع غيابًا فى المرجعية الأيديولوجية الشاملة للرواية بصورة كلية، وهذا يحتم على القارئ أن يبحث عنها فى شكل آخر غير تقليدى تبعًا لاختلاف البناء الروائى ذاته.

صحيح أن عامر وجدى هو الصوت الطاغى بوصفه حاصرًا لحركة الرواية مقدمًا الفصل الأول والأخير منها، إلا أنه مجرد صوت ككل الأصوات، فى حين يظل المؤلف الضمنى هو المسئول عن صناعة هؤلاء الرواة، وبالمقابل يكون القارئ الضمنى المشارك للمؤلف لم هذا الشتات، وصنع محور واحد يمكن أن تنتقل عبره حركة النص، ومن ثم تحوله الأيديولوجى الشامل.

فيما سبق وفى إطار تحليل النموذج العاملى فى محورى الرغبة والصراع، تبدت ملامح هذا النموذج الشامل، والمسئول عن صنعه وتحريكه هو المؤلف الضمنى، وبالتالى فإن القارئ الضمنى هو الآخر مطالب بتجميع هذا الشتات الناتج عن هذه

الديمقراطية السردية، وتجميع تلك الأصوات المختلفة داخل صوت واحد انتظم كما هو موضح فى تفاصيل المحورين أعلاه.

الهوامش:

(1) نجيب محفوظ: ميرامار، دار مصر للطباعة، مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة.
(2) تبدو رواية ميرامار من أخصب روايات نجيب محفوظ للبحث عن التحول الأيديولوجى بوصفها نموذجًا معبرًا عنه أولا وعن الرواية العربية التى تجعل من الواقع مادة لصياغة أحداثها "وفى ميرامار كما هو الحال فى الثلاثية، يقدم لنا نجيب محفوظ التيارات المختلفة فى المجتمع المصرى، التيار الرجعى ويمثله هنا شخصيتان: مدعى السياسة العجوز طلبة مرزوق، ممثل الطبقة الإقطاعية التى تم تصفيتها من خلال الإصلاح الزراعى، والشاب الانتهازى العريد حسنى علام، والتيار التقدمى ممثلاً فى منصور باهى، وهو مثقف يسارى نجا من المعتقل ليس لشىء سوى لأن أخاه شخصية كبيرة فى الشرطة، وهو شخصية سلبية ... ولا نعدم صورة الشخص الوصولى سرحان البحيرى... وهو عضو الاتحاد الاشتراكى ومؤيد متحمس لثورة 1952م وهذه الشخصية لا تفكر سوى فى تحقيق الثراء، وهى عمومًا بعيدة كل البعد عن رؤية سياسية للواقع"]إيزابيلا كاميرا دافليتو: ميرامار، ت: فوزى عيسى، فصول، ع69، صيف، خريف 2006م، ص: 267.[وعلى ضوء هذا الصراع المحتدم بين الأيديولوجيات المختلفة وبدرجاتها المتفاوتة يمكن دراسة هذا النص لنجيب محفوظ وتأمل تحولاته.
(3) - عادل عوض: تعدد الأصوات فى الروايات المحفوظية، سلسلة نجيب محفوظ07. الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2009م، ص: 129.
(4) ينظر: إيزابيلا كاميرا دافليتو، ميرامار، فصول، ص: 267.
(5) نجيب محفوظ: ميرامار، دار مصر للطباعة، مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة، . ص: 30.
(6) نفسه، ص: 54.
(7) ينظر: نفسه، ص: 54، 55.
(8) ينظر: نفسه، ص: 27، 61، 83، 268، 269، 279.
(9) نفسه، ص: 33.
(10) نفسه، ص: 150.
(11) نفسه، ص: 28.
(12) نفسه، ص: 30، 31.
(13) نفسه، ص: 53.
(14) نفسه، ص: 149.
(15) إيزابيلا كاميرا دافليتو: ميرامار، ت: فوزي عيسى، فصول، ع69، صيف، خريف 2006، ص: 267
(16) نجيب محفوظ: ميرامار، ص: 17.
(17) ينظر: نفسه، ص: 18.
(18) ينظر: نفسه، ص: 38، 269، 270
(19) نفسه، ص: 147.
(20) نفسه، ص: 175.
(21) نفسه، ص: 87.
(22) نفسه، ص: 95.
(23) نفسه، ص: 211.
(24) ينظر: نفسه، ص: 221.

(25) نفسه، ص: نفسها.
(26) محمد الناصر العجيمى: فى الخطاب السردى، نظرية غرماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991م، ص: 36.
(27) ينظر: د. حميد لحمدانى: النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط/1، 1990، ص: 8.
(28) نفسه، ص: 35.
(29) ينظر: عبد اللطيف محفوظ: البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظور سيميائية السرد، منشورات الاختلاف، و الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان- بيروت، ط/1، 1431هـ - 2010م: ص 274.
(30) ينظر: سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، ط/1 ، 2012م، ص: 93، 94.
(31) ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط/2، 2003م، الهامش، ص: 47.
(32) ينظر: محمد الناصر العجيمى: فى الخطاب السردى نظرية جرماس، ص: 39.
(33) ينظر: سناء طاهر الجمالى، صورة المرأة فى روايات نجيب محفوظ، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. شفيع السيد، قسم البلاغة والنقد والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1997م، ص: 279.
(34) عادل عوض: تعدد الأصوات في الروايات المحفوظية، سلسلة نجيب محفوظ07. الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2009، ص: 120.
(35) نفسه، ص: 111.
(36) نجيب محفوظ: (ميرامار)، ص: 9.
(37) عادل عوض: تعدد الأصوات فى نجيب محفوظ، ص: 115.
(38) نجيب محفوظ: (ميرامار)، ص: 151.
(39) نفسه، ص: 224، 225.
(40) ينظر: نفسه، ص: 54.
(41) ينظر: د. نبيل راغب: قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط/3، 1988، ص:333، 334.
(42) عادل عوض: تعدد الأصوات فى الروايات المحفوظية، ص: 62.