

الخطاب النقدي في الرواية العربية  
الروايات الثلاثية نموذجاً

إعداد

معاذ بشير عبد العزيز المناصير

إشراف

الدكتور سمير قطامي

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه

في

اللغة العربية وآدابها

مكتبة  
الأدب  
المغربي

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

آب، ٢٠٠٩

ب

نوقشت هذه الأطروحة (الخطاب النقدي في الرواية العربية، الروايات الثلاثية نموذجاً) وأجيزت بتاريخ

٢٩ / ٧ / ٢٠٠٩ م.

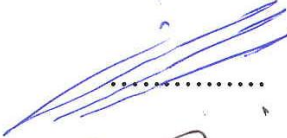
التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

 ( مشرفاً )

١- الدكتور سمير بدوان قطامي

أستاذ مشارك - الأدب الحديث

 ( عضواً )

٢- الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحيم السعافين

أستاذ - الأدب الحديث

 ( عضواً )

٣- الدكتور إبراهيم محمود خليل

أستاذ مشارك - اللسانيات الحديثة

 ( عضواً )

٤- الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة

أستاذ - الأدب الحديث ( جامعة مؤتة )

\*\*\*\*\* الإهداء \*\*\*\*\*

إلى من تملأ عاطفة الأبوة قلبه

إلى من قال لي

العلم يا بُني يبني بيوتاً لا عماد لها

أبي....مفتاح نجاحي

إلى التي غمرتني بحنانها

والدتي....سرّ سعادتي

إلى الذين فضلوني على أنفسهم

أشقائِي وشقيقاتي

إلى كل فرد من أفراد أقربائي

إلى تلك المنتظرة....وإلى ذلك الحاضر الغائب

إلى الساهرين بين.....الحبر وعمة الليل

إلى كل من .....راودته فكرة

فبحث عنها.....بعناءٍ وشغفٍ

أصدقائي ورفاق دربي

معاذ المناصير

## شكر وتقدير

يقول الصادق الأمين وإمام الشاكرين محمد - صلى الله عليه وسلم -:

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

فيطيب لي ويبهج روحي أن أتقدم بالشكر والعرفان لأستاذي ومشرفي الدكتور سمير قطامي على ما منحني إياه من سعة العلم والمعرفة والتوجيه، فلم يضمن علي بوقته وجهده وملاحظاته السديدة للارتقاء بمستوى هذه الأطروحة، فله مني كل الود والوفاء.  
كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأساتذة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة:

- الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين.

- الدكتور إبراهيم خليل.

- الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة.

الذين تكرموا بقبول مناقشة هذه الأطروحة، وإغنائها بأرائهم، سائلاً المولى عز وجل أن يوفقني للإفادة من ملاحظاتهم القيمة، وتوجيهاتهم النافعة التي ستلقى مني صدراً رحباً.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى أصدقائي أصحاب العقول النيرة منهم: الدكتور بشير الحجاجبة، والدكتور منى الحباشنة، والدكتور صالح حمدان، والدكتور علي الشروش، والدكتور عباس عبد الحليم، ورفيق درب سهيل الفتياي، والأخ الحبيب محمود فؤاد، والصدیق المخلص عبد الله العبادي، فلهم مني كل الشكر والعرفان.

ولن أنسى كل من أعانني على مواصلة مسيرتي، ورافقني خلال رحلتي في جامعتي، فلهم مني خالص الشكر والتقدير.

## معاذ المناصير

## فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
-قرار لجنة المناقشة.....	ب.....
- الإهداء.....	ج .....
- شكر وتقدير.....	د .....
- فهرس المحتويات.....	هـ .....
- الملخص باللغة العربية.....	ي .....
- المقدمة.....	2 .....
- التمهيد.....	7.....
أولاً: الخطاب.....	7 .....
ثانياً: الروايات الثلاثية.....	11 .....
- الفصل الأول: الخطاب النقدي الروائي.....	18 .....
أولاً: مفهوم الخطاب النقدي الروائي.....	19 .....
ثانياً: تشكيل الخطاب النقدي الروائي.....	27 .....
-الأيدولوجيا.....	27 .....
-العامل الاجتماعي.....	30 .....
-العامل السياسي.....	33.....
-العامل الديني.....	36 .....

- الفصل الثاني: مضامين الخطاب النقدي الروائي في الرواية العربية.....40

أولاً- الخطاب الانتقادي السياسي: ثلاثيتنا صنع الله إبراهيم وأحلام مستغانمي نموذجاً.....41

1- نقد الواقع السياسي العربي.....42

- خطاب الواقع السياسي في ثلاثيتنا صنع الله إبراهيم.....45

- خطاب الواقع السياسي في ثلاثيتنا أحلام مستغانمي.....52

2- نقد السلطة.....62

- نقد السلطة في ثلاثيتنا صنع الله إبراهيم.....64

- السلطة العسكرية.....65

- السلطة السياسية.....67

- نقد السلطة في ثلاثيتنا أحلام مستغانمي.....70

- السلطة السياسية العسكرية.....71

- السلطة السياسية الإسلامية.....72

ثانياً- الخطاب الانتقادي الحضاري: الثلاثية الروائية لأحمد الفقيه نموذجاً.....77

أولاً- نقد الآخر (الغربي).....82

1- الانحلال الأخلاقي الغربي.....82

- الخيانة الزوجية.....84

- التحرر والانفتاح الغربي.....87

- البغاء والفساد الغربي.....89

2- النظرة الدونية الغربية.....90

3- الاغتراب والازدواجية السلوكية.....95

- 100 ..... ثانياً- نقد الشرق (الأنبا).....
- 102 ..... 1- الخطاب النقدي الأسطوري.....
- 103 ..... - نقد الأوضاع السياسية.....
- 104 ..... - نقد الأوضاع الاقتصادية.....
- 106 ..... - نقد الحداثة والتكنولوجيا.....
- 110 ..... 2- الخطاب النقدي الواقعي.....
- 111 ..... أولاً- موقف المجتمع العربي من المرأة.....
- 112..... - الزوجة العربية والظلم الاجتماعي.....
- 115 ..... - المرأة المتحررة والأمراض الاجتماعية.....
- 118 ..... - المومس العربية والفساد الخلقي.....
- 121 ..... ثانياً- الأزواجية السلوكية العربية والفساد الاجتماعي.....
- 124 ..... **ثالثاً- خطاب الصراع الديني: ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور نموذجاً.....**
- 125 ..... أولاً- الرواية والتاريخ.....
- 126 ..... ثانياً- ثلاثية غرناطة ما بين الرؤيا التاريخية والروائية.....
- 133 ..... ثالثاً- تجليات الصراع الديني في ثلاثية غرناطة.....
- 136 ..... 1- المخطط التصيري.....
- 136 ..... أولاً- التحطيم النفسي.....
- 139 ..... ثانياً- التعرية الدينية.....
- 142 ..... ثالثاً- التصفية الجسدية.....
- 144 ..... 2- الاغتراب الديني.....
- 146 ..... 3- نظرة الآخر الدينية.....
- 149 ..... 4- التنصير أو الرحيل.....

- الفصل الثالث: فنية الخطاب النقدي الروائي في الرواية العربية..... 153
- أولاً- صيغ الخطاب النقدي الروائي ولغته..... 154
- 1- صيغ الخطاب..... 155
- الخطاب المسرود..... 155
- الخطاب المنقول (المباشر)..... 156
- الخطاب غير المباشر..... 159
- الخطاب غير المباشر الحر..... 159
- 2- لغة الخطاب النقدي الروائي..... 163
- أولاً- بناء لغة الخطاب في ثلاثية صنع الله إبراهيم..... 165
- ثانياً- بناء لغة الخطاب في ثلاثية أحلام مستغانمي..... 170
- ثالثاً- بناء لغة الخطاب في ثلاثية أحمد الفقيه..... 175
- رابعاً- بناء لغة الخطاب في ثلاثية رضوى عاشور..... 181
- ثانياً- الخطاب النقدي الروائي ما بين الشخصية والراوي..... 186
- 1- دور الشخصية في الخطاب..... 187
- 2- دور الراوي في الخطاب..... 206
- ثالثاً- الزمكانية والخطاب النقدي الروائي..... 216
- 1- الزمن في ثلاثية صنع الله إبراهيم..... 221
- 2- الزمن في ثلاثية أحلام مستغانمي..... 224
- 3- الزمن في ثلاثية أحمد الفقيه..... 231
- 4- الزمن في ثلاثية رضوى عاشور..... 238



248	.....ثانياً: المكان
251	.....1- المكان في ثلاثية صنع الله إبراهيم
257	.....2- المكان في ثلاثية أحلام مستغانمي
263	.....3- المكان في ثلاثية أحمد الفقيه
278	.....4- المكان في ثلاثية رضوى عاشور
285	.....- الخاتمة
288	.....- المصادر والمراجع
305	.....- الملخص باللغة الإنجليزية

## الخطاب النقدي في الرواية العربية الروايات الثلاثية نموذجاً

إعداد

معاد بشير عبد العزيز المناصير

إشراف

الدكتور سمير قطامي

المُخصَّص

سعت هذه الدراسة إلى تناول "الخطاب النقدي في الرواية العربية، الروايات الثلاثية نموذجاً" وقد تمّ توظيف مفهوم الخطاب النقدي من منظور وجهة النظر النقدية التي يبيّنها الروائي في أعماله الروائية، بغية استجلاء البنية النقدية المتعيّنة في مضامين روائية مختلفة، سياسية، اجتماعية، دينية، استناداً إلى منظومة تحليل الخطاب المتصلة بالدراسات الثقافية والاجتماعية.

تكونت الدراسة من مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.

حاول الباحث في المقدمة الإشارة إلى هدف الدراسة وأهميتها والمشكلات التي اعترضتها والدراسات السابقة عليها، وتعرضت كذلك إلى منهجية البحث.

وجاء التمهيد مؤطراً لماهية الخطاب انطلاقاً من الدراسات الألسنية الحديثة التي اهتمت بالملفوظ وبناء الجملة، وصولاً إلى توظيف الخطاب في الدراسات الأدبية، لاسيما الرواية التي تحفل ببنى خطابية متنوعة؛ ثم تحدثت عن الروايات الثلاثية، من ناحيتي المفهوم والنوع؛ فالثلاثيات فن أدبي روائي شائك تتقاطع فيها النقاط وتختلف فيها الآراء، وتتميز فيها الأنواع، فهناك الرواية الانسيابية، ورواية الأجيال، وروايات العائلة، وروايات الحقبة، وروايات السير الروائية.

وجاء الفصل الأول يبحث في مفهوم الخطاب النقدي وكيفية تشكُّله، فكان مفهوم "الخطاب النقدي في الرواية العربية" منطلقاً من مفهوم وجهة النظر النقدية المرافقة للخطاب الروائي. أما من ناحية تشكل هذا النمط من الخطابات فقد اعتمد تشكيله على عدد من العوامل مثل: العامل الأيديولوجي، والعامل السياسي، والعامل الاجتماعي، والعامل الديني.

وتناولت في الفصل الثاني مضامين الخطاب النقدي بأنواعه المختلفة المطروحة في ثنايا الروايات العربية، معتمداً على نماذج روائية ثلاثية عربية، شكلت المادة "الخام" التي اشتغلت عليها في تحليلي للخطاب، وروعي في هذه النماذج أن تكون على درجة عالية من الإتقان، والجودة الأسلوبية والسلامة اللغوية، وكذلك التنوع الثقافي والمعرفي، والاختلاف الموضوعي في طرح الخطابات والأفكار، وهي ثلاثيات صدرت عن روائيين متميزين من أعلام الرواية العربية "الحديثة" في أقطار مختلفة.

وقد بُحث مضمون الخطاب النقدي السياسي في ثلاثيتي كل من صنع الله إبراهيم، وأحلام مستغانمي أما مضمون الخطاب النقدي الاجتماعي فبحث من خلال ثلاثية الروائي أحمد الفقيه، وجاءت الدراسة تبحث مضمون الخطاب النقدي الديني في ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور.

وتوقفت الدراسة في فصلها الثالث عند فنية الخطاب النقدي في الرواية العربية، معتمدة على الثلاثيات السابقة؛ فاستجلت الدراسة علاقة الخطاب النقدي بأبرز عناصره التي يقوم عليها في أساسه؛ وهي: صيغ الخطاب النقدي ولغته، والشخصية والراوي، والزمكانية.

وخلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، كان منها: أن الخطاب النقدي الروائي في الرواية العربية من الخطابات الحضارية الإنسانية المهمة التي يسعى الروائي إلى تضمينها خطابها الروائي، فهو الفجوة الفكرية المعبرة عن رأي الروائي وفلسفته، وهو ذاكرة موثقة، تجمع فضاء الواقع والمتخيل.

" إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه، إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر. "

العماد الأصفهاني.

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين محمد بن عبد الله عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، الحمد لله الذي فطر العرب على بلاغة القول وفصاحة البيان؛ تقويماً للذات والبنیان، وجعل فيهم هادي الأمة ومنير الظلام، أما بعد:

فيشكل مصطلح الخطاب ( Discourse ) بمختلف أنواعه ومفاهيمه ودلالاته معيماً لا ينضب لدارسيه، والخطاب الروائي كما هو معلوم أحد هذه الأنواع، وهو نقطة جدلٍ ونقاش، ومرتكز هام في عماد الدراسات النقدية الحديثة للنص الروائي في العالمين العربي والغربي، ومن هذه الدراسات: الدراسة الاجتماعية التي على الرغم من تعددها وكثرتها إلا أن قلة هم الذين تناولوا الخطاب النقدي داخل الخطاب الروائي من هذه الزاوية، فالرواية في الوقت الحاضر من أهم الوسائل الخطابية الحديثة التي يبت فيها الروائي وجهة نظره النقدية التي يريد إيصالها إلى فئات مختلفة من أفراد المجتمع عبر تقنية خطابية نقدية معينة.

وتسعى هذه الدراسة في مجملها للكشف عن مفهوم الخطاب النقدي وآليته في الرواية العربية، معتمدة على الثلاثيات كنماذج روائية دالة، وحتى يتبدد اللبس عن ذهن القارئ وتجنباً لإشكالية الخلط في مفهوم الخطاب النقدي؛ فإن هذه الدراسة تنظر إلى الخطاب النقدي الروائي - إذا جاز التعبير - من خلال مسمى (وجهة النظر النقدية) التي يبيها الروائي على شكل خطاب في عمله الروائي تجاه الواقع الذي يعيش فيه، وما يشتمل عليه من قضايا سياسية واجتماعية ودينية، استناداً إلى (مقولة الأدب نقد للحياة).

وليس المقصود بالخطاب النقدي هنا مجموع المناهج المتبعة في دراسة وتحليل العمل الأدبي فالكثير من الدراسات النقدية وإن كانت تتناول قضايا معينة ومحددة داخل النصوص الروائية؛ فإنها تندرج ضمن إطار الخطاب، كمفهوم قادر على استيعاب مختلف المكونات النصية وإدراك ديناميتها وعلاقتها وتفاعلها.

هذا وقد نهجت الرواية العربية في فترات متعاقبة منهجيات مختلفة في توجيه الخطاب النقدي تمثلت باستقراء الواقع العربي، وتجسيده وفق قوالب نصية معينة، وبما أن هذا الواقع ذو امتداد تاريخي اجتماعي مطول، لجأ الروائي لتأليف روايات مطولة، عُرفت في الجنس الروائي بمفهوم - الثلاثيات الروائية- وفي هذه الثلاثيات لم يترك الروائيون شيئاً إلا وجهوا له خطاباً نقدياً اتسم بروح الإنسانية الحضارية، سواءً أكان خطاباً صريحاً أم كان خطاباً مضمراً.

وبناءً على هذا نستطيع القول: إن الخطاب النقدي الروائي في الرواية العربية، من الخطابات الحضارية الإنسانية المتطورة عبر مراحل روائية مختلفة، فالروائي وجد في الرواية وسيلة مهمة

لبث وجهة نظره النقدية للمجتمع بجميع أفكاره الإيديولوجية، سواء السياسية أم الاجتماعية أم الدينية، فنجدته دائم الإصرار على طرح مثل هذا النوع من الخطابات، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أهمية الخطاب النقدي الذي تريد أن تطرحه هذه الروايات.

ولما كانت الرواية من أهم الأجناس الأدبية المعاصرة التي لا تنفصل بحال عن واقع الأمة الحضاري، فقد تأثرت هذه الروايات العربية بمؤثرات الخطاب العالمي بحيث انعكس تأثيرها على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية؛ فخاطبت الهم الوطني والقومي، ولامست البعد الاجتماعي والنفسي؛ فترك خطابها موقعا مهماً على خارطة الخطاب العربي، لاسيما أن الروائيين تباينوا في وجهات نظرهم لمختلف قضاياهم الاجتماعية؛ بسبب اختلاف عوامل مرجعياتهم وتكويناتهم الثقافية وأيديولوجياتهم التي شكلت في ذاتهم أبعاداً منصهرة مع واقعهم المعيش. وبذلك ضمت الرواية إلى جانب خطابها الروائي، خطابات ورؤى نقدية مختلفة للمجتمعات والسياسات، والثقافات، نستطيع تبين هذه الخطابات النقدية في عالم -الثلاثيات الروائية- حيث وقعت الدراسة على عدد من النماذج الروائية هي:

1- ثلاثية أحمد الفقيه (سأهيك مدينة أخرى ، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة )

2- ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس ، وعابر سرير )

3- ثلاثية رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة ( غرناطة ، مريمة ، الرحيل )

4- ثلاثية صنع الله إبراهيم ( تلك الرائحة ، نجمة أغسطس ، اللجنة)

واستعانت الدراسة بالمنهج الاجتماعي في تحليل الخطاب النقدي الذي يقصده الروائي في رواياته؛ لأن المنهج الاجتماعي هو السبيل الأنجع لمعالجة مثل هذه القضايا والمواقف النقدية التي يتبناها الروائي، فالمنهج الاجتماعي أخذ على عاتقه دراسة العلاقة الرابطة بين الإبداع الأدبي ومختلف التراكيب والأنماط الاجتماعية؛ لأنه الممثل الرئيس والمعيار الأفضل للأدب الواقعي وهو يساعدنا على اكتشاف الأزمات والتناقضات التي تتحدث عنها النصوص المرتبطة بمحيط الفرد.

وبذلك يساهم المنهج الاجتماعي في الكشف عن الفجوات التي تكتنف المجتمع، وبعبارة أخرى إنه يخولنا الوقوف على طبيعة الأزمة وتوصيفها، والبحث في تفاصيلها وامتداداتها في الزمان والمكان، فالرواية بحد ذاتها، وما تحملها من قيم مجتمع حضاري متنوع الرؤى والأفكار، وقراءة مثل هذا المجتمع تتطلب منا منهجاً اجتماعياً، يثير البقع المظلمة في بؤر النص المتعددة؛ فالرواية ليست فناً مجرداً وليست خطاباً محايداً، فلا بد لها من موضوع ذي علاقة بالعالم الذي نعرفه ونعيش فيه.

وإذا كان الروائي يقدم نصاً أدبياً ينبئ عن متخيل مواز للواقع، فإن الأمر يتطلب الكشف عن رؤية الروائي لهذا الواقع من خلال الوسيط الأيديولوجي؛ فنحن ندرك أن الروائي لا يعكس الواقع عكساً مرأوباً، بل يعكسه بناءً على مدركاته الحسية به.

وتشكل قضية الالتزام في الإبداع جوهر المنهج الاجتماعي في النقد وذلك؛ لأن الفن لا يخرج عن نواميس التعبير الداخلي إزاء مختلف القضايا الاجتماعية، فالفن تعبير وتجسيد للرؤى والمواقف الفكرية والنقدية، وبذلك لا يعد الروائي مصوراً اجتماعياً، بل وناقداً كذلك لمجتمعه ولمختلف قضاياها، ولم تكن الدراسة بمنهجية المنهج الاجتماعي فقط، بل تم الاستفادة من إنجازات الشكلانيين الروس، واجتهادات البنيويين الفرنسيين وتطبيقات النقاد الغربيين.

إن السعي الحقيقي لتقديم منجز ورؤية نقدية، وطريقة تحليلية موضوعية للخطاب يتطلب منا قدراً كبيراً من الإلمام المشترك بالمنهجيات النقدية الحديثة؛ لذا جاءت النظرة إلى الخطاب الروائي في هذه الدراسة متراوحة بين المضمون السردي ومكوناته السردية، وبهذا فإن الدراسة المنهجية لا تتوخى تمزيق وحدة الخطاب الروائي دون معرفة وإدراك لمقصدته النقدية، بل هي تسعى إلى كشف مجمل التقنيات الحداثية، والعناصر الفنية من أجل الحصول على نقد موضوعي لعالم السرد الروائي الحديث.

وتقع هذه الدراسة في مقدمة وثلاثة فصول، أستهلته بتمهيد يُبين عبره ماهية الخطاب كمفهوم ألسني غير مستقل عن عالم الأجناس الأدبية لاسيما الرواية؛ فالرواية نسيج متلاحم من بنيات خطابية متعددة قصدية وغير قصدية؛ لذا فكلما زادت المساحة النصية في عالم الرواية استتبع معها ذلك تنوع في البنيات والمقاصد الخطابية؛ وهذا ما دفع الدراسة لرصد مقصدية الخطاب النقدية في نماذج من الروايات الثلاثية العربية بعد أن تم تعريف القارئ بها وبأنواعها، وبتأثيرها بألوان الثقافات الوافدة.

**أما الفصل الأول:** الخطاب النقدي الروائي، ففيه بُحث مفهوم الخطاب النقدي الروائي، ثم بُين كيفية تشكله في عالم الرواية العربية انطلاقاً من مجموعة عوامل مختلفة.

**وجاء الفصل الثاني:** مضامين الخطاب النقدي الروائي، باحثاً في مضامين روائية متنوعة مطروحة في ثنايا الروايات الثلاثية السابقة، فُبُحث مضمون الخطاب النقدي السياسي في ثلاثيتي - صنع الله إبراهيم - و - أحلام مستغانمي -.

وقد كشفت الدراسة النقاب عن وعي الروائي للمستوى السياسي العربي، وعن الثغرات التي يعانيها الفكر السياسي العربي، من تسلط وممارسة القهر والتعذيب ومن رجعية في الواقع السياسي سواء أكان الواقع السياسي الخاص أم العام، فعلى الرغم من تعدد القضايا السياسية إلا أن

الروايات لم تكن تخاطب وتنتقد واقعها السياسي الخاص بمجتمعها فقط، بل كانت تلتفت بشدة نحو واقع أمتها السياسي الأزوم، وبهذا تكون الروايات قد جمعت بين خصوصية الحالة السياسية لمجتمعاتها وبين عمومية الحالة السياسية لأمتها في قالب مشهدي واحد غير منفصل.

وفي المضمون الثاني أزاحت الدراسة الغشاوة عن الثغرات التي تعانيها المجتمعات عبر خطاب نقدي اجتماعي حضاري، حيث أشارت (الثلاثية الروائية) للكاتب الليبي (أحمد الفقيه) إلى تأزم المجتمعات الغربية والعربية في جملة من القضايا الاجتماعية المختلفة، ومن جانب آخر فإن الثلاثية وضعت يدها على ما يسمى بالعصر الحديث -أزمة الحضارة أو صراع الحضارة-.

أما المضمون الأخير فكان مضمون الخطاب النقدي الديني؛ فعالجت فيه الدراسة قضية الصراع الديني ممثلة بقضية التصير القسري الذي عانى منه الأندلسيون، مرتكزة الدراسة في ذلك على (ثلاثية غرناطة) للروائية (رضوى عاشور) التي أفادت من التاريخ في تقديم رؤية حضارية معاصرة بقالب سردي تاريخي مؤلم، فعملت الرواية على خلخلة الذهنية العربية، ودفعها اتجاه الاستفاقة من تبجيل الآخر والإعلاء من شأنه على حساب إنسانية الفرد العربي والمسلم.

**وفي الفصل الثالث:** فنية الخطاب النقدي الروائي، حاولت الدراسة أن تبين للقارئ طرق تنفيذ الخطاب النقدي وعلاقته بعناصر السرد الروائي، بدءاً بصيغ الخطاب (المسرود، والمباشر، وغير المباشر، وغير المباشر الحر)، ثم بناء اللغة في كل ثلاثية، مروراً بعلاقة الخطاب بالشخصية والراوي، ووصولاً إلى البناء الزمكاني في كل ثلاثية وعلاقته بالخطاب النقدي الروائي.

أما بخصوص الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع، فلقد وجدت الدراسة أن قلة ممن تناول موضوع الخطاب من هذه الزاوية؛ لأن معظم الدارسين تناولوه من منظور تطبيق المناهج النقدية الحديثة على الأعمال الأدبية، ولم يتطرقوا إلى البحث عن خطاب الكاتب النقدي داخل النص الروائي، على الرغم من أن النص الأدبي شبكة معقدة من الخطابات المتصلة بالأبعاد الدلالية المتنوعة، فالمعاني كما ترى نظريات الخطاب، لم تعد منحصرة بالعلامات الكلامية، بل امتدت كذلك لتشمل العلامات غير الكلامية.

وأفادت الدراسة مما قدمه عدد من الدارسين أمثال: د. أنجيل سمعان في كتابها (دراسات في الرواية العربية)، وكذلك كتاب محمد التلاوي (تعدد الأصوات في الرواية العربية) الذي قدم تفصيلاً موسعاً لمصطلح وجهة النظر، فجمع فيه مؤلفه مختلف الآراء والنظريات المؤيدة والمعارضة لهذا المصطلح، ولكنه لم يشر من هنا أو هناك لمصطلح الخطاب النقدي من هذه الزاوية، ولم يقدم سوى تلميحات سطحية وإشارات دلالية تؤكد على حرص كتاب الرواية تضمين



رواياتهم خطاباً نقدياً ما، وأفادت الدراسة كذلك من كتاب د. سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) وكتاب (تقنيات السرد الروائي) للدكتورة يمنى العيد.

أما الإفادة من الأبحاث العربية، فتركز في مجموعة من الأبحاث أهمها، بحث د. بو الطيب عبد العالي الذي قدم دراسة مطولة (للرؤية السردية في الخطاب الروائي)، وبحث عبد الرحمن حجازي (مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة).

هذا وأفادت الدراسة من مجموعة كتب مترجمة مثل: (تحليل الخطاب الروائي) لميخائيل باختين وكتاب (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت، و(الشعرية) لتودوروف، و(نظام الخطاب) لميشيل فوكو. ومن الصعوبات التي واجهت الدراسة هي شح الدراسات المتمثلة لهذا الموضوع، وقلة الدراسات التحليلية في هذا الجانب لمعظم الثلاثيات المطروحة في هذه الدراسة، وبما أن العمل النقدي هو حصيلة جهد دؤوب ومتراكم، فانني في نهاية المطاف أرجو أن أكون قد شيدت لبنة جديدة تضاف إلى الصرح النقدي العربي، وأن أكون قد أضفت وجهة نظر نقدية جديدة تمهيداً لبناء دراسات مستقبلية عن هذا الموضوع.

ولما كان العمل البشري لا يخلو من الأخطاء والهنات فإنني أعتذر عن أي هنات أو أخطاء في هذا البحث وحسبي أنني اجتهدت وأن الكمال لله تعالى وحده.

## تمهيد

## أولاً : الخطاب

يدل مفهوم الخطاب في الدراسات النقدية الحديثة على "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أم ملفوظاً"<sup>(1)</sup>؛ فالجملة عند اللسانيين أصغر وحدة للخطاب، وهي ركيزة أساسية في فهم بنية الخطاب؛ لذا اعتنى (زيلج هاريس) في دراسته للخطاب بحدود الجملة وبعلاقة الملفوظ بما يرمي إليه، فعرف الخطاب بأنه: "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل، تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"<sup>(2)</sup>

والواقع أن كثيراً من الدارسين والباحثين يركزون في تعريفهم لمفهوم الخطاب على الدور اللساني الذي يقوم به الملفوظ الذي يتفاعل معه المخاطب، ضمن مجموعة إشارية تهدف لتكوين نسق معين من الدلالات المقصدية؛ لذا رأى (أميل بنفيست) أن الخطاب "هو كل ملفوظ يفترض متحدثاً ومستمعاً على أن تتوافر في المتحدث قصدية التأثير على الآخر بطريقة ما"<sup>(3)</sup>.

إن تعريف (بنفيست) للخطاب يرتكز على احتواء الجملة مجموعة علامات دالة، يقودها الملفوظ نحو غايات دلالية، فالتلفظ هو المنطلق الذاتي في استعمال اللغة، وهذا يجسد فكرة الفعل الحيوي في إنتاج البنية النصية التي تتمركز في نقطة اللغة، وتتفاعل لتشكيل ركائز الخطاب.

وهذا الأمر شجع بعض الأسلوبيين على القول بأن الخطاب "عبارة عن فعل أو عن فعالية تواصلية ينظر إليها كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، ويتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية"<sup>(4)</sup>. فالرابط بين المتكلم والمخاطب هو عملية الحوار التي من خلالها يتم النظر إلى غاية اجتماعية.

فالحوار - كما ترى نظريات الخطاب - هو الشرط الأول للخطاب، والخطاب عمل اجتماعي تعتمد فيه العبارة على الموضوع الذي أقيت فيه هذه العبارة وعلى الشيء الذي كانت موجهة له<sup>(5)</sup>

ومن هنا نقل (تودوروف) الخطاب إلى دائرة الأعمال الأدبية، مستندا إلى أن الأعمال الأدبية تحوي عدداً كبيراً من تراكيب الجمل، وكذلك تحوي بنية حوارية متنوعة، فكان تعريفه للخطاب بأنه: "مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي"<sup>(6)</sup>، لاسيما الرواية التي بدورها تحفل بكثير من البنيات اللفظية ذات الإيقاعات الخطابية المتعددة، فهي مكان رحب وفسيح يستطيع

1 - الرويلي، ميجان، البازعي، وسعد (2000)، دليل الناقد الأدبي، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص89

2 - يقطين، سعيد (1989)، تحليل الخطاب الروائي، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص17

3 - المصدر نفسه، ص18 .

4 - المصدر نفسه، ص44.

5 - مكنونيل، ديان (2001)، مقنمة في نظريات الخطاب، ت. عز الدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ص67

6 - تودوروف، تريفان (1987) الشعرية، ط1، ت. شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء: توبقال، ص16

الروائي بث فيها ما يريده من خطابات؛ لذا يروق لكثير من اللسانيين اعتبار الحوار خطاباً "فالأتجاه الحوارى للخطاب هو بطبيعة الحال ظاهرة خاصة بكل خطاب.. فالخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار" (1).

ولقد أثر التوجه الغربى فى الفكر العربى، وهمت الدراسات العربىة بتناول مفهوم الخطاب وتحليله من ناحيته اللسانية، فكان الخطاب الأدبى من زاوية الفكر العربى قائماً على مبدأ توالد العلاقات الدلالية النصية، وانزياح هذه الدلالات إلى خارج النص؛ إي إلى ملامسة قيم محيطية بالفرد.

وبهذا عُرف الخطاب الأدبى بأنه: "صياغة مقصودة لذاتها، ولغة تتميز عن لغة الخطاب العادى أو النفعى، فهو صوغ اللغة عن وعى وإدراك" (2)، فهو خطاب مفارق للصورة النمطية عن الخطاب الكلامى، ليس فقط بنمطه الكتابى، وإنما بطريقة مخاطبته للمتلقى، وبحمله على سياقات مختلفة.

فالخطاب الأدبى "فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد، وتلبت بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحى إلى سياق جديد يخصها ويميزها" (3)؛ لهذا يجد المتمعن فى بنية الخطاب الأدبى فرقاً شكلياً ومضمونياً، وذلك بحسب نوعية الخطاب الأدبى المطروح، فعلى سبيل المثال، الخطاب الأدبى المسرحى أو الشعرى، يختلف عن الخطاب السردى الروائى، إلا أن ما يجمعهما هو حرية التعبير، فالأديب يتمتع فى الخطاب الأدبى إذا جاز التعبير بالمساحة الحرة سواء فى اختياره لمضمونه أو فى اختياره لصياغة خطابه، وقول ما لا يستطيع غيره قوله مباشرة أو غير مباشرة، وهذا ما لا نجده على سبيل المثال عند المؤرخ، الذى تحكمه قوانين وأطر معينة.

وبما أن العمل الروائى خطاب أدبى يتميز بنمطه الخطابى المتنوع، فكريباً وثقافياً وسياسياً واجتماعياً ودينياً، فقد باتت الرواية العربىة اليوم فى نظر الكثيرين - كما يقول منيف - تحمل طاقة خاصة وفكراً يلجأ إليها الروائيون ليقولوا أشياء لا يستطيعون قولها فى خطاباتهم الاعتيادية (4). وهكذا فالخطاب الروائى بحدوده النصية الواسعة هو "الطريقة التى تقدم بها المادة الحكائية فى الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة ولكن الذى يتغير هو الخطاب الروائى" (5).

1 - باختين، ميخائيل (1987)، الخطاب الروائى، ط1، ت. محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات، ص53-54.  
 2 - المسدى، عبد السلام (1982)، الأسلوب والأسلوبية، ط2، تونس: الدار العربىة للكتاب، ص117.  
 3 - الغدامى، عبد الله (1985)، الخطيئة والتكفير، ط2، جدة: نادى جدة الثقافى، ص6.  
 4 - منيف، عبد الرحمن (1997)، عروة الزمان الباهى، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ص138.  
 5 - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائى، ص7

وبذا يكون الفارق بين خطاب روائي وآخر هو كيفية توظيف المادة الحكائية، وتوزيع عناصر الخطاب توزيعاً يكشف عن مقاصد الروائي.

والخطاب الروائي من وجهة نظر أخرى هو "بنية لغوية دالة، وهو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالماً موحداً خاصاً تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والأصوات والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة بل يؤسسها"<sup>(1)</sup>.

ومن هنا اتجه الخطاب الروائي لأن يكون شكلاً تعبيرياً عن الحياة بكافة صورها، واختلاف هذا التعبير يفرض بنا إلى تعدد الخطاب وتنوعه داخل النص الروائي عبر اختلاف كتاب الرواية وتداخلاتهم الأيديولوجية، وهذا الاختلاف ناجم عن تصورات الكتاب للمادة الحكائية التي هي بدورها صورة منعكسة عن الواقع والمجتمع، فالخطاب الروائي "يتشيد داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة"<sup>(2)</sup>.

إن الرواية في تشكيلها تستند إلى محفز خارجي، أو قضية ما تعالجها، وهذه القضية لا تأتي من فراغ بل مردها المجتمع والواقع، وما اللجوء إلى عالم المتخيلات في الرواية إلا هروباً من الواقع المعيش الذي يعكسه الروائي في روايته، فالواقع الروائي رفض للواقع السائد؛ لذلك نجد الخطاب الروائي "يتأثر بما وصل إليه العصر، وما يتطور إليه من وسائل وأجهزة وأدوات تكنولوجية، وما يحتدم ويتصارع فيه من قضايا ومفاهيم وقيم ومشاكل وعلاقات قوى اجتماعية وعالمية، إن الخطاب الروائي هو إنتاج إنساني بكل ما يعنيه الإنتاج من معنى"<sup>(3)</sup>.

وهذا ما يؤكد أن الصلة بين الخطاب الروائي والواقع هي صلة متجذرة متعمقة، لا يمكننا فصلهما في أي حال من الأحوال فالروائي عندما يلتصق بواقعه يقدم نظرة نقدية وموقفاً فكرياً تجاه أي قضية يلاحظها في هذا الواقع.

فالناثر في نظر (باختين) "لا ينقي خطاباته من نواياه ومن نبرات الآخرين ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتماعي، ولا يستعبد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها وإنما يرتب جميع تلك الخطابات، والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي ولمركز نواياه الشخصية"<sup>(4)</sup>.

1 - العالم، محمود(1994)، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية، القاهرة: دار المستقبل العربي، ص24

2 - باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ص126.

3 - العالم، محمود، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، ص26

4 - باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ص67.

والذي يقصده (باختين) بكلمة (نوايا) هي الفعل القصدي المضمّر الذي يحتاج إلى عملية إيانة وإفصاح، وما الخطاب الروائي إلا امتداد نصي لغايات متعددة، قصدية وغير قصدية؛ لذلك "هو بمثابة إنجاز لذلك البرنامج التواصلي، أو لنظام السلوك اللغوي القصدي"<sup>(1)</sup>.

ويمكن القول: إن الخطاب الروائي هو خطاب ثقافي نوعي معقد يرصد حركة المجتمع وتطوره، يبني على ثلاثة محاور متصلة فيما بينها "صيغة صرفية وصيغة نحوية وصيغة دلالية، ولكنها صيغ مترابطة ترابطاً وثيقاً لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى. فإذا تعرّضنا إلى الصيغة الصرفية من خلال الحديث عن الوظائف والشّخص وما يربط بينهما جميعاً من علاقات فإن ذلك لا يكون إلا في إطار علاقتها بالخطاب، ثم إن الصيغة النحوية وتجليات السارد والمسرود وصيغ الخطاب والرّوى لا تتفصل عن الصيغة الدلالية؛ إذ يتسع الخطاب ليشمل مفهوم النصّ وللنصّ كاتب وقارئ، وله علاقاته النصية المتفاعلة والمتداخلة وعلاقاته الخطابية المتنوعة وبنائه السوسيو - لسانية"<sup>(2)</sup>.

ومن هذا المنطلق فإن الخطاب الروائي تتجلى قدرته في التأثير على فكر المتلقي أكثر من تقديم الإمتاع له، لاسيما أن السلطة الخطابية الأدبية تسعى إلى بحث كثير من القضايا الإنسانية والحضارية التي تُعنى بها كثير من المجتمعات، فتساهم هذه الخطابات الأدبية في الكشف عن نقاط الخلل التي تصيب المجتمعات الإنسانية، لاسيما وأن الخطاب الروائي رسالة مشفرة عبر وسيطها المكتوب، مع وجوب التركيز على الوظيفة التبادلية بين المتلقي والمؤلف، فالخطاب الروائي يركز على هذه العلاقة الجامعة ويعدها وظيفة هامة<sup>(3)</sup>.

ومن هنا انطلقت هذه الدراسة في تحديد نمط خطابي راج كثيراً في خطابات الرواية العربية، وامتد ليصل إلى مضامين روائية مختلفة، وهو الخطاب النقدي الروائي، "فمن المفيد ألا نتطلع إلى الخطاب في شكله الظاهري فيما إذا كان محادثة أم كتابة، بل يجب أن ننظر بعمق إلى أبعاده وأهدافه"<sup>(4)</sup>. أي أن ننظر إلى الخطاب ببنيته العميقة، من خلال ما يمكن أن يحققه من تقدم حضاري واستشراف مستقبلي، وهذه العملية لا تتأتى إلا من خلال تحفيز الخطاب الروائي ليكون خطاباً ناقداً لمختلف الظواهر السلبية في المجتمع المعيقة لحركة التقدم والازدهار المنشود.

1 - الحميري، عيد الواسع (2008)، الخطاب والنص، ط1، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية، ص174-175.

2 - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص53.

3 - المصدر نفسه، ص40-45.

4 - الوعر، مازن (2002)، تقنيات الخطاب المقنع والخطاب العادي، دمشق، مجلة الموقف الأدبي (ع375).

## ثانياً: الروايات الثلاثية.

شاع في عالم النتاج الروائي، انسياب روائي ممتد، وصل إلى أجزاء عدة، فشهدنا روايات من أربعة أجزاء، وأحياناً من خمسة أجزاء، إلا أن ما كثر وجوده في النتاج الروائي ما سمي بالروايات الثلاثية، هذه الروايات التي وجد كتابها فيها مساحات نصية رحبة، أتاحت لهم حرية التعبير المفصل عما يشعرون به من أفكار ومشاعر وأحاسيس وصور متنوعة تجاه مجتمعاتهم.

وينطلق المؤرخون في تأريخهم لهذا النمط الأدبي، كما يقول وهبه، منذ القرن الخامس (ق.م) حيث كان "الشعراء المسرحيون يتقدمون بثلاث مأسوات للمسابقة.. وأهم هذه الثلاثيات اليونانية القديمة ثلاثية أيسخولوس المسماة الأورستيا"<sup>(1)</sup>.

وقد شهدت هذه الثلاثيات تطوراً كبيراً، وخروجاً على المؤلف الفني الذي عهدَ في العهود اليونانية، فلم تعد أسيرة المسرح، وإنما دخلت غمار مختلف الفنون الأدبية والحياتية، فكانت عبارة عن "سلسلة من ثلاث مسرحيات، أو ثلاثة مؤلفات أدبية، أو موسيقية كل منها تام في ذات نفسه ولكنه شديد الصلة بشقيقه يشكل وإياهما موضوعاً واحداً"<sup>(2)</sup>.

ويشير إبراهيم فتحي إلى أن هذه الثلاثيات تربطها صلات متقاربة، على الرغم من إمكانية قراءة كل جزء منها على حده، ومن هذه الصلات "الفكرة الرئيسية والسياق، مثل الأجزاء الثلاثة لمسرحية شكسبير (هنري الرابع)، ورواية (الولايات المتحدة) لدوس باسوس، التي تضم(خط العرض الثاني والأربعين) و(عام 1919) و(رأس المال الكبير)"<sup>(3)</sup>.

ومن اللافت للنظر في العصر الحديث، اقتصار فن الثلاثيات على الرواية، مما يجعلنا نجزم بقطيعة هذا الفن عن عالم المسرح من جانب، ومن جانب آخر التأكيد على حقيقة أن الرواية فن أدبي غير مكتمل ما زال في طور النمو والتحول؛ فالثلاثيات فن أدبي روائي شائك تتقارب فيها النقاط وتختلف فيها الآراء، وتتمايز فيها الأنواع، فهناك الرواية الانسيابية، ورواية الأجيال وروايات العائلة، وروايات الحقبة، وروايات السير الروائية.

وتشكل هذه الأنواع من الروايات امتداداً طبيعياً لعالم الروايات الحديثة، لاسيما أنها ليست بذات الشكل الجديد على عالم الرواية الأوروبية، كما يشير (أحمد سيد محمد)، في تقصيه لنشأة الرواية الانسيابية، مؤكداً على ريادة الغرب لهذا النمط، فيقول: "عرفت العصور الوسطى روايات الدائرة المستديرة، ومنها رواية دائرة جرايل؛ وهي تشبه من حيث الشكل النوع الانسيابي ظهرت في عدة

<sup>1</sup> - وهبه، مجدي والمهندس، كامل (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ص130.

<sup>2</sup> - البعلبكي، منير (1994)، قاموس المورد، ط28، بيروت: دار العلم للملايين، ص990.

<sup>3</sup> - فتحي، إبراهيم (1986)، معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص120.

أجزاء عام 1170-1175، ثم تطور الأمر وظهرت رواية الثعلب، وهي تحتوي على سبعة وعشرين جزءاً، وقد ظهرت في الأدب البرجوازي، كرد فعل على الأدب الإقطاعي، ثم ظهرت رواية الورد في الأدب التربوي الذي ظهر بعد الأدب البرجوازي، وظهرت في الفترة ما بين (القرن الرابع عشر والسادس عشر)، ثم ظهرت رواية (هونوري دي يرفا) بين عام 1606-1624، تحت عنوان -L ASTREE- وهي تحتوي أربعة أجزاء، واحتوت على ما يقارب من خمسة وأربعين حكاية مليئة بالمغامرات، وفيها تصوير لجوانب من الحياة الاجتماعية في عصرها، وفي القرن الثامن عشر كتب (بريفوس) رواية مذكرات رجل نوعي في عدة أجزاء<sup>(1)</sup>. وفي نهاية القرن التاسع عشر، أنتج عدد من الغربيين أعمالاً روائية انسيابية، أمثال (بلزك) في (المهارة البشرية) و(تولستوي) في (الحرب والسلام).

ولابد من الإشارة إلى أن الروائي والناقد الفرنسي (رومان رولان) هو الذي أطلق عليها اسم -الرواية الانسيابية- وهي على حد تعريفه "لون من ألوان الفن القصصي وشكل من أشكال الرواية الحديثة، عرفت من خلال نماذجها الناضجة في الربع الثاني من القرن العشرين، ولها جذور تعود إلى الرواية الأوروبية في العصور القديمة، ولها تطور مباشر عن الرواية التي شهدتها القرن التاسع عشر، وهي أيضاً رواية حديثة ترتبط بتقليد فني طويل وقديم هو الفن الملحمي، وتتخذ من الشكل الدائري إطاراً لها وداخل تعرجات النهر الروائي تقدم دلالة شاملة وتحليلاً نفسياً للطبائع، وتصويراً تاريخياً واجتماعياً عظيماً وتقدم الرمزية الأخلاقية أو الفلسفية"<sup>(2)</sup> وبهذا التعريف نستنتج أن الرواية الانسيابية هي:

أولاً: ذات جذور تاريخية في الآداب الغربية، فهي لم تظهر فجأة على الساحة الأدبية العالمية.  
ثانياً: ترتبط بالرواية الحديثة من حيث الشكل والأسلوب.  
ثالثاً: تقترب إلى حد بعيد من الرواية الملحمية التي هي: "قصيدة عن الماضي المطلق - الماضي البطولي -، تستند إلى الأسطورة القومية التي تشكل نواتها، وينقطع العالم الملحمي عن الزمن الحاضر - زمن الشاعر - بواسطة الزمن الملحمي المطلق - زمن الأسطورة -"<sup>(3)</sup>، وصفة هذا الاقتراب هو الطول "فطول الملحمة راجع إلى عدم استطاعتها الاقتصار على حكاية واحدة... وأما طول الرواية الانسيابية؛ فإنه ناشئ عن تفاصيلها الدقيقة المستقصية لكل الأبعاد في اللوحة العريضة التي ترسمها، وربما أضفت الرواية الانسيابية طابع التفخيم والتعظيم على بعض

<sup>1</sup> - محمد، أحمد سيد(1989) الرواية الانسيابية، ط1، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ص40-41.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص35-36.

<sup>3</sup> - باختين، ميخائيل(1992)، الملحمة والرواية، ط1، ت. جمال شحيد، بيروت:معهد الإنماء العربي، ص29.

الشخصيات مستعيرة من الملحمة هذا الاتجاه في التهويل والتكبير، وقد يلوح في الرواية الانسيابية شيء من التنبؤ بالغيب محاكية بذلك ما في الملاحم من مفاجآت وغيبيات... تقاربها مع الملحمة في حدود معاشتها للواقع الاجتماعي لعصر من العصور"<sup>(1)</sup>.

رابعاً: تمتاز بشكل دائري استمراري؛ فهي تقدم أجيالاً متعاقبة، في مدار زمني مستمر، وعبر المدار الزمني فإنها تقدم لنا مواجهة مع الواقع المعيش؛ لذلك من المصطلحات التي أطلق عليها اسم -الروايات الدائرية- لأنها تدور ضمن حلقات روائية طويلة.

أما فيما يتعلق بالرواية العربية، فتكاد تجمع الآراء منذ ستينيات القرن الفائت على أن رواية زينب (1914) لمحمد حسين، هي حجر الزاوية الحقيقي لثورة الرواية داخل عباءة الأدب العربي على الرغم من "تخرج الرواد من نعت نتاجهم بالرواية"<sup>(2)</sup>.

من هنا بدأت أصوات النقاد العرب بالظهور في هذا الفن، فتناثرت انتقاداتهم بين المؤيد للتأثير الغربي في الفن الروائي العربي، وبين المؤيد للاتصال الثقافي بالموروث القصصي العربي القديم، إلا أنه وفي جميع الحالات لقي الفن الروائي رواجاً في المجتمع العربي لأسباب كثيرة؛ ربما أن أهمها هو الاعتياد النفسي على وجود فن القص في الحياة العربية وتطابقه مع الحياة التي يعيشها الفرد، فلقد كانت القصص والسير الشعبية هي الغذاء الروحي التي تغذيها العقول العربية في القديم، ولاسيما أنها تتقارب مع الرواية، كما يرى السعافين "في بناء العقدة وترتيب الأحداث ورسم الشخصيات"<sup>(3)</sup>.

ولكننا وفي جميع الحالات لا نستطيع استثناء العامل الغربي، وأثره في توجيه الروائيين العرب نحو إنتاج أشكال جديدة في الرواية العربية، ومنها فن الثلاثيات، فإذا كان بالإمكان تجاوز العوامل الأخرى، فإننا لا نستطيع تجاوز عامل الترجمة الذي أثر في الثقافة العربية بشكل كبير، سواء من خلال "الترجمة عن اللغات الأجنبية في أول أمرها، أو محاكاة لبعض نماذجها البسيطة"<sup>(4)</sup>.

ولعل هذا ما يلحظ في تجربة عدد من الروائيين ومن بينهم (نجيب محفوظ) الذي أنتج ثلاثيته -بين القصريين، وقصر الشوق، والسكرية-، متأثراً على حد تعبير بعض الدارسين "بمثال أو نموذج فرنسي قد يكون هذا المثال هو روجيه مارتن دي جار في روايته آل تيبو"<sup>(5)</sup>.

1 - محمد، أحمد سيد، الرواية الانسيابية، ص 37-38.

2 - عصفور، جابر (1999)، زمن الرواية، ط1، القاهرة: مكتبة الأسرة، ص 101.

3 - السعافين، إبراهيم (1980)، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967، دار الرشيد، ص 20.

4 - المصدر نفسه، ص 4.

5 - محمد، أحمد سيد، الرواية الانسيابية، ص 124.



## الفصل الأول

### الخطاب النقدي الروائي

"إن دراسة الخطاب في حد ذاته دون معرفة نحو أي شيء يتطلع خارجه هي بمثابة عبثية دراسة عذاب

أخلاقي بعيداً عن الواقع الذي يوجد مثبتاً عليه والذي يحدده"

ميخائيل باختين / الخطاب الروائي.

## أولاً: مفهوم الخطاب النقدي الروائي

### 1 - مقارنة تأسيسية.

يعد مفهوم الخطاب النقدي الروائي من المفاهيم القديمة التي تشكلت في عالم الأدب، وخاصة الأدب العربي قديمه وحديثه، ولكنه لم يرد بصورته ومفهومه المتكامل هذا، بل جاء على شكل آراء نقدية بسيطة داخل النصوص الأدبية العربية، إلا أن الدراسات العربية الحديثة أغفلت هذا المستوى من المفهوم الخطابى، بل كرست كل جهدها لتناول التراث من زواياه الأخرى، ولجأت في مفهوم الخطاب إلى النهل من الغرب، وجنحت عما لديها من تراث أدبي يحتوي على هذه النيرة الخطابية التي فيها انعكاس للقدرة الإبداعية على توجيه العمل الأدبي نحو غايات نقدية.

فمن الغبن ألا نلتمت إلى الأصول الإبداعية العربية في تراثنا، في حين أننا "سنجد أن الخطاب الثقافى العربى قد غلب المحمولات الغربية لمصطلحي النص والخطاب وتخلص، أو كاد يتخلص من المحمولات العربية لهما كما تكونا في الأصول، وهو أمر يمكن وصفه بأنه إقصاء اصطلاحى لمعظم ما يتصل بجهاز المفاهيم المستعمل الآن في الثقافة العربية الحديثة"<sup>(1)</sup>.

وليس أدل على هذا من كتاب-كليلة ودمنة-، الذي يحتوي على مستوى نقدي بصورة خطابية فريدة للمجتمع العباسي، وفي هذا يقول الأيوبي: "يعد كتاب كليلة ودمنة مثال نتاج أدبي في ظاهره وأسلوبه، سياسى واجتماعى فى محتواه، لم يشأ صاحبه أو بالأحرى لم يُتَح له التصريح عما يراه من نقد سياسى واجتماعى لأخطاء الحكم العباسى الناشئ، فاحتال ابن المقفع على ذلك وأرسل أفكاره وآراءه الإصلاحية والنقدية فى سياق قصصى خرافى ممتع، جمع إلى الحكمة الفنية المرامى الأخلاقية والعبر السياسية المطلوبة"<sup>(2)</sup>.

ومع تطور الأدب عبر مراحل التاريخ الطويلة، وصولاً إلى الأدب الحديث ودخول الرواية إلى العالم العربى، وظهور المنظرين والنقاد لها، نرى أن ما أنتجه الغرب من مصطلحات نقدية بات لزاماً على نقادنا العرب الاقتداء بها والتسليم بأمرها، مع العلم أننا لا ننكر التقدم النقدي الهائل الذي أحرزه الغرب وأفاد منه العرب فى تقييم أعمالهم الأدبية، ولا سيما فى موضوع وجهة النظر، إلا أن السؤال الغائر فى عقول الباحثين والذي يطرح نفسه فى كل حين: لماذا لا يكون لدينا خصوصية فكرية نقدية؟! ولماذا لا نزال نفتات على ما ينتجه الغرب من مفاهيم ومصطلحات عامة وخاصة؟! أليس للاختلاف الفكرى والبيئى والاجتماعى والثقافى بين العالمين الغربى

<sup>1</sup> - إبراهيم، عبد الله (1999)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، بيروت: المركز الثقافى العربى، ص 117.

<sup>2</sup> - الأيوبي، ياسين (1981)، مذاهب الأدب، ط1، ج2، طرابلس: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ص 123.

والعربي اعتبار في وضع الفرضيات والنظريات؟!، ربما تثير مثل هذه الأسئلة حفيظة بعض النقاد والدارسين في عالمنا العربي، ولاسيما الذين يقرون بأن للرواية العربية منذ بزوغ فجرها، خصوصية تميزها عن غيرها، ولكن الملاحظ أن هذه الخصوصية عولجت من منظور غربي ومنها ما يدخل في صلب موضوعنا وجهة النظر.

يشير مؤرخو قضية وجهة النظر أن نشأتها رافقت تقدم الحركة الدكتاتورية، فكانت الرواية ببطلها المنفرد تعبيراً عن وجهة نظر الشعب إزاء الدكتاتورية المفروضة، ولكن التطور الحضاري الذي واكب ظهور الديمقراطية والحرية الغربية، دفع بظهور روايات تطرح وتحاور مختلف الآراء، وأصبحت العناية بالرأي والرأي الآخر هاجس العمل الروائي، مما جعل القول السردي، كما تقول العيد، يتمتع بالحرية والتعددية: "إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير"<sup>(1)</sup>.

وقد انتقد التلاوي هذه الفرضية، فقال: "إن هذا التطوير في الأداء الروائي يمثل رغبة وطموحاً فنياً ارتفع فوق التقسيمات الجغرافية والحدود التاريخية، وجاء هذا الطموح مع (وجهة النظر) لهدف محدد وهو محاولة تجاوز سلطة المؤلف (الراوي) لتطوير السرد الروائي، وإذا كان (هنري جيمس) قد بلور المصطلح في بداية هذا القرن، فهذا لا يعني أن السنوات السابقة عليه كانت خالية من الحرية، أو أن السنوات التالية بعده بقليل قد تميزت فيها ممارسات الحرية"<sup>(2)</sup>.

ولابد من القول إن ما طرحه النقاد حول قضية وجهة النظر من آراء ودراسات، ما زالت تواجه تحدياً وتشكل مشكلاً في عالم النقد الروائي، فلقد حمل مصطلح وجهة النظر "ضعفه معه منذ مولده؛ لأن -هنري جيمس- لم يحدد هويته بدقة، فانفتح على الفنية السردية أولاً سعياً لإخفاء صورة الراوي العارف بكل شيء والمتحكم في كل شيء..... ثم انفتح على الناحية الفكرية أخيراً..... ولما زادت العناية منذ الستينيات بتقنيات السرد الروائي أصبح مصطلح (وجهة النظر) في جانبه الفني عرضة للانتقاد والتطوير والتبديل أو -إن شئت- الإزاحة على الرغم من انتشار وجهة النظر في النقديات الأنجلو-أمريكية (بصفة عامة)..ومذ الستينيات تسابق عدد من الدارسين

<sup>1</sup> - العيد، يمني (1986)، الراوي الموقع والشكل، ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص11-12.

<sup>2</sup> - التلاوي، محمد(2000)، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص14

إلى تقديم بدائل اصطلاحية لـ (وجهة النظر) مثل (التحفيز / التنبؤ / حصر المجال / الرؤية السردية)<sup>(1)</sup>. وهناك طبعاً زاوية النظر، والصوت عند (الفرنسيين)، والمنظور.

ويعود سبب هذه الإشكالية في تحديد دقيق لمفهوم وجهة النظر إلى سببين؛ هما "سيولة تقنيات السرد الروائي من ناحية، وبسبب القياسات الجزئية من ناحية أخرى، حتى إن بعض النقاد أطلق مصطلحه وعينه على نموذج روائي بعينه مما جعل الاستقراء ناقصاً"<sup>(2)</sup>.

ومن هنا فإننا لو اقتربنا من مفهوم الناقد (أوسبنسكي)، لوجهة النظر أو للمنظور الروائي لوجدنا تقارباً دلاليّاً نحو مفهوم الخطاب، هذا التقارب ناجم عن عناية (أوسبنسكي) بموقع الروائي الفكري، وبقدرته على التعبير عما يجول في نفسه تجاه مختلف الظروف الزمانية والأوضاع الاجتماعية، وبطريقة تقديمه للخطاب، بينما دار الجدل عند باقي المنظرين حول قضية الراوي، منتاسين أن الراوي ليس إلا وسيلة تقدم من خلاله الحكاية وأنماط الخطاب، وهذا التقسيم يتوافق كثيراً مع النظرية النقدية التي تسعى لها هذه الدراسة، حيث ضم هذا التقسيم أربعة مستويات:

- المستوى الأيديولوجي.

- المستوى التعبيري.

- المستوى المكاني - الزمني.

- المستوى السيكولوجي<sup>(3)</sup>.

فالمستوى الأيديولوجي يتمحور في ارتباط القيم ورؤيتها ذهنياً، وهنا تظهر هذه الأيديولوجيا من خلال: "وجهة نظر أيديولوجية خارجية، حيث الراوي خارج القصة، أو من خلال وجهة داخلية لأن الراوي شخصية مشاركة"<sup>(4)</sup>.

أما المستوى التعبيري، فهو ما نشهده من تعبير الراوي والشخصيات عن الموضوع، وكيفية تحول هذه التعبيرات فيما بينها، وأساليبها وطريقة صياغتها، وهذه علاقة معقدة متداخلة، فتارة يقترب الراوي من تعبيرات الشخص، وتارة أخرى يبتعد عنها، فالحوار مثلاً أقرب الصيغ إلى الشخصية، والسرد أبعد الصيغ عنها.

<sup>1</sup> - التلاوي، محمد، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص15

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص15

<sup>3</sup> - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص294. وانظر: أوسبنسكي(1997)، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، ت: سعيد الغانمي، مجلة فصول، م5، (4ع).

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص294.

أما المستوى الزمكاني، فهو المستوى الذي يعاين وضعية السارد والشخص زمنيًا ومكانيًا ويربط بين المستويات في سبيل تشكيل الخطاب الروائي على أنواعه، فالمستويات مجتمعة تخضع لمقاييس زمنية ومكانية محددة، تقدم من خلالها صور الخطاب وأنماطه.

أما المستوى السيكولوجي، فهو المستوى الكاشف عن "الواسطة التي تقدم من خلالها المادة القصصية والأحداث والشخصيات والمكان، ويقسم إلى المنظور الموضوعي والمنظور الذاتي"<sup>(1)</sup>. أي إن الأحداث والشخصيات يمكن أن تقدم من منظور شخصية من الشخصيات المشتركة، وهذا ما يسمى بالمنظور الذاتي؛ وأما إذا ما قدمت من خلال الراوي فقط فهذا يسمى منظوراً موضوعياً.

إن اقتراب وجهة النظر من ناحيتها الفكرية ثم من ناحيتها الفنية يعطي المتلقي فرصة الكشف عن الخطاب في النص "فكما أن الرسام يعرض علينا وجهة نظره من منظور ما؛ فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة، يجب على بلاغة السرد أن تدخل في الاعتبار"<sup>(2)</sup>.

وليس أدل على اقتراب وجهة النظر من بنية الخطاب تلك العلاقة الدلالية التي تمنحها حقول النص الروائي، فوجهة النظر تُعرف بأنها "فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك، أو هو العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية"<sup>(3)</sup>.

وهذا ما حمل الناقد (فيليب استيفيك) على القول: "ربما كان تعبير وجهة النظر تعبيراً غير موفق، إذا يمكن أن نشير بنفس الدرجة إلى الاتجاه العقلي السياسي أو الديني أو الاجتماعي لعمل ما، أو موقف المؤلف الوجداني الذي يتضح من النغمة المتبناة نحو الموضوع الذي يعالجه"<sup>(4)</sup>، وهو في هذا على حق؛ فمهما تكلم النقاد عن موضوعية الروائي الفنية وقدرته، يبقى من الصعب الفصل بين الجوانب الفنية في الرواية ومختلف الجوانب الخلقية التي تدعو لها، وهذا يقوي من فرضية اعتبار وجهة النظر خطاباً.

1 - قاسم، سيزا (1984)، بناء الرواية، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص140.  
 2 - عبد العالي، بوطيب (1993)، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، عالم الفكر، م1(ع4)، ص35  
 3 - سمعان، إنجيل (1982)، وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، عدد خاص بالرواية، ص103  
 4 - سمعان، أنجيل (1987)، دراسات في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ص90.

## 2- مقارنة اصطلاحية.

وإذا اتفقنا على أن وجهة النظر تمثل خطاباً ما، يسعى الروائي إلى إرساله للمتلقي؛ فإن وجهة النظر التي تنتقد موضوعاً ما أو قضية معينة تمثل خطاباً نقدياً روائياً.

فالخطاب النقدي إذاً هو بلورة لوجهات النظر النقدية الواردة في الرواية، إذ تتخذ هذه الأنظار شكل خطاب أو رسالة يتوجه بها الروائي للقارئ المدرك لماهية الخطاب عبر وسيط هو الراوي. ومما يشجع على تبني هذه الرؤية والتوسع في مفهوم وجهة النظر النقدية نحو دائرة الخطابية النقدية، هو ما نراه من تقارب "العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي للخطاب"<sup>(1)</sup>.

وإذا كانت الرؤية النقدية خطاباً؛ فإن هذا الخطاب ينساق ضمن مفهوم الخطاب الروائي الذي يكاد يكون ذا صلات متقاربة يصعب الفصل بينهما، فكما أن الخطاب الروائي مادة الحكاية الروائية في ألفاظها ومعانيها وتراكيبها وبنيتها اللغوية الدالة وطريقة قولها، فإن الخطاب النقدي الروائي هو تلك البؤر اللفظية التي تحمل في طياتها أبعاداً نقدية للواقع والمجتمع، لا تبتعد في سياقها عن المتن الروائي، فهي كل متكامل مع الأحداث والصور والشخص.

وقد يتساءل متسائل، هل هذه النظرية تتوافق مع روايات الأصوات؟!.

إن ظهور الخطاب النقدي والكشف عنه في الروايات ذات الأصوات المتعددة أمر لا شك فيه صعوبة؛ لاسيما أن هذه الروايات تبرز فيها مختلف الأيديولوجيات، ووجهات النظر المتعددة، فهي تقوم على مبدأ اللاتجانس النابع من حقيقة الواقع؛ لذا تحفل هذه الروايات بتناقضات واتجاهات متنوعة؛ فكما كانت الأصوات مختلفة في الرأي زادت وجهات النظر المعبرة بحرية؛ مما يزيد من تعدد المستويات اللغوية، والاستدلال على الخطاب النقدي في هذه الروايات يحتاج إلى متابعة دقيقة وتقص لحدود الصوت الروائي، إذ لا يمكن أن يناصر الروائي الجوانب السلبية المؤثرة على حركة المجتمع؛ ولاسيما أن سمة الروائي تتجسد في دعوته المستمرة للنهوض بواقع المجتمعات؛ لهذا يتميز "الصوت السردي بحضور تفاعلي لذاتين مكتملتين: ذات السارد الذي يتكفل بسرد الحكاية وذات المؤلف الواقعي، وهذا ما يجعل اشتغال الخطاب التخيلي مؤسساً على التفاعل بين محافل متعددة، وإنه بالإمكان أن نميز، خاصة ضمن الخطاب الأدبي بين مستويين تواصلين ندعوهما؛ التواصل الداخلي الذي يتم إنجازه من قبل (السارد)، والتواصل الخارجي،

<sup>1</sup> - زيماء، بيير (1991)، النقد الاجتماعي، ت. عابدة لطفى، ط1، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر، ص175

والمؤسس على منتج (المؤلف)<sup>(1)</sup>؛ لذا يساهم الروائي في إبراز صوت معبر عن نقد واضح للنواحي السلبية التي تعالجها الرواية، وهذه العملية ربما تتم من خلال سيطرة الراوي على أصوات بعض الشخصيات والإعلاء من بعض الأصوات المنتقدة للموضوع، فيكون الاستدلال على الخطاب النقدي من خلال تكاملية الأصوات المتحاورّة والمعبرة عن رفضها للقضية.

فالصوت الناقد المتوافق مع حالة الرفض التي تصرخ بها الرواية، يشكل نقطة الاستدلال التي يظهر من خلالها الخطاب النقدي، لذا سيكون "الصوت متميزاً بقدر ما تحمله صياغته اللغوية من تميز"<sup>(2)</sup>، وبقدر ما يحمله هذا الصوت من كلمات متوافقة مع الخطاب، وقد يلجأ الروائي أحياناً إلى تراحم وسائل التوثيق؛ لتحقيق أكبر قدر ممكن من تركيز أنظار المتلقي على القضية النقدية في الخطاب، أو الاعتماد على الحوادث التاريخية المتماهية مع طبيعة الطرح الانتقادي الروائي.

إذن فالخطاب النقدي يمثل كلمة حول كلمة، ووجهة نظر نقدية مع وجهة نظر نقدية أخرى بحيث لا تلغي وجهة النظر النقدية الجزئية وجهة النظر النقدية الأخرى، بل تكون متممة لها لتستوي في النهاية وتشكل خطاباً انتقادياً متكاملًا، فالرواية عالم متشابك النسيج والعلاقات التي تشي بنوع من المعالجات الاجتماعية لمختلف القضايا، وهي "انطباع مباشر مشخص عن الحياة تستمد منه قيمتها التي تقل أو تكثر تبعاً لقوة هذا الانطباع"<sup>(3)</sup>.

إن الفرضية التي يحاولها الخطاب العربي المعاصر في مختلف الفنون الأدبية "تتوقع منه أن يكون خطاباً نقدياً أي خطاباً حديثاً؛ فهو خطاب يتدرّب على النقد إن لم يكن قد تحول في مرحلته الأخيرة إلى خطاب نقدي.. وهو خطاب هادف يوجهه وضع أمة أمام مستقبلها"<sup>(4)</sup>، وهذا النوع من الخطابات في الرواية، لم ينشأ من العيب أو العدمية، بل هو نتاج ظروف اجتماعية وعلاقات أيديولوجية، نشأت من منطلق التعبير عن وجهة النظر النقدية للكاتب الروائي إزاء القضية المطروحة على الساحة الاجتماعية "فالنص الروائي ينطوي على أطروحات في النقد ويتيح الحكي والوعي النقدي به معاً"<sup>(5)</sup>؛ وبذا تكون الرواية ذات نسيج تكاملي من خيطين، كل خيط يرتبط بخطاب غير منفصل عن الخطاب الآخر، وهذان الخيطان هما: الأول: الحدث الواقعي المدخل

1 - الحجمري، عبد الفتاح(2001)، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ط1، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، ص68.

2 - التلاوي، محمد، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص117.

3 - شوردي، مارك ومايلز، جوزفين وماكنزي، جوردين (1967)، أسس النقد الأدبي الحديث، ط2، ت. هيفاء هاشم، دمشق: وزارة الثقافة، ص118.

4 - خضر، مصطفى (2001)، النقد والخطاب، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص12.

5 - سليمان، نبيل (1994)، فتنة السرد والنقد، ط1، اللاذقية: دار الحوار، ص42.

على عالم الخطاب الروائي، وهو حدث حقيقي لمسه المؤلف ورصده وانتقده. والآخر: الحدث الروائي المتخيل الذي من خلاله يبني النسيج السردى؛ لمعالجة الحادثة وتمثلها، وهذا الخيط يرتبط بيد الراوي؛ وهو غطاء فني متماسك يستخدم للتعبير عن حدث واقعي.

إذن الخطاب النقدي الروائي هو تجسيد الرؤية الذاتية للمبدع في قالب سردي، يتيح له بث وجهة نظره النقدية على شكل خطاب نقدي، والروائي هو "مرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقاً تحيل عليه وهو يدعى أيضاً المرجع، باصطلاح غامض نسبياً سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سنناً مشتركاً أو كلياً أو جزئياً بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي الرسالة أخيراً اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه"<sup>(1)</sup>.

فالكاتب هو المرسل، ووجهة النظر هي الرسالة، والقارئ هو المستقبل، والهدف الذي يسعى له الكاتب هو "أن يقدم فكرة أو وجهة نظر معينة في موضوع معين، وهذا خطاب، والقارئ يتلقى هذه الفكرة أو وجهة النظر كما يستخلصها هو من النص وبالطريقة التي يختارها (بفعل العادة أو بوعي وإرادة)، وهذا تأويل للخطاب أو قراءة له، هنالك إذن جانبان يكونان الخطاب: ما يقوله الكاتب وما يقرؤه القارئ"<sup>(2)</sup>.

وبما أن الخطاب النقدي الروائي: هو وجهة النظر النقدية، فهو في المحصلة النهائية بناء فكري وتعبيري، فالروائي يفكر في موضوعه الذي يتحرك في إطاره؛ لأن الخطاب "يبني على فكرة قصدية موجهة من [الواقع الخارجي] أي من قبل المؤلف الذي اختار بناء الخطاب"<sup>(3)</sup>، ثم هو بناء فني فالروائي يبحث عن الصيغ الخطابية المناسبة للتعبير، سواء أكان على لسان الراوي أم على لسان الشخص، فيكون الخطاب "ما تؤديه اللغة عن معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارئ"<sup>(4)</sup>، وهذه اللغة بما تحمله من عبارات وكلمات في الخطاب لا يمكن أن تبتعد عن سياق دلالي مقصود، ولا سيما القصد النقدي.

وهنا لا يتوانى الروائي في بث وجهة نظره النقدية، إزاء أية قضية كانت سياسية أم اجتماعية أم دينية، وبذا يحمل الخطاب الروائي مقاصد ودلالات كثيرة، يعد المقصد النقدي واحداً منها وهذا ما قصده (روجر فاوولر) عندما رأى أن النص يحتوي نمطاً تكاملياً ذا صفتين: الأولى نصية

<sup>1</sup> - ياكيسون، رومان (1988)، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، المغرب: دار توبقال، ص28

<sup>2</sup> - الجابري، محمد عابد (1985)، الخطاب العربي المعاصر، ط2، بيروت: دار الطليعة، ص8-9.

<sup>3</sup> - الصميلي، حسن، وآخرون (1996)، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة، ص162

<sup>4</sup> - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص43



وهو ما يتعلق بالجانب الشكلي، والثانية خطابية تتعلق بالجانب المضموني أو المعبر عن الأفكار والرؤى الداخلية لما هو خارجي، وهذا ما يؤكد اتصال الخطاب النقدي بالذات والواقع "فالإبداع الأدبي وليد الرؤية الذاتية، وأن تكون هذه الرؤية نفسها مستمدة من قيم المجتمع"<sup>(1)</sup>.

وهذه الرؤية لا تتوقف عند حدود الوصف والرصد، وإنما هي "موقف الكاتب من الواقع"<sup>(2)</sup>. هذا الموقف الذي يتحول إلى خطاب بفعل تقنيات أسلوبية مختلفة، لا يمكن أن يكون خطاباً محايداً؛ فالمبدع جزء من المجتمع وعليه التعبير عن موقفه "فكاتب العصر يدرك أن من واجبه أن يصرخ بأعلى صوته ومن فوق كل منبر منبهاً إلى الخطر القائم وإلى نتائج السكوت عليه"<sup>(3)</sup> إن المنزع الإنساني يميل إلى حد بعيد لرسم ما يشعر به تجاه لحظة مأساوية راهنة، أو مساوئ واقع مرير؛ لذا فالروائي يسعى في مختلف أطروحاته النصية إلى تقديم رؤيته التي تتمثل في خطاب معين، وهذا الخطاب دائم التأثير بالامتدادات الأيديولوجية للواقع الذي يعيشه الكاتب، ذلك أن الأدب بحد ذاته هو: "إنتاج أيديولوجي يخضع لمنطق الأيديولوجيا العام في محاولته التأثير عليها، كما أنه يخضع لمنطق الصراع وأثر هذا المنطق على الأيديولوجيا"<sup>(4)</sup>.

إن المحتوى الروائي خليط من خطابات تصويرية معرفية، تتشكل عبر تآلف دلالي نسقي من مجموعة من العلامات اللغوية الدالة التي تقودنا إلى جوانب مغمورة أو ظاهرة في النص، عبر مستويات متداخلة، تكون نقدية تارة، وتقف عند حدود تقديم المعرفة تارة أخرى، ولكنهما لا ينيان عن التمازج والالتقاء للوصول إلى الخطاب المقصود.

وفي الختام تجدر الإشارة إلى أن الدارسين المحدثين، قد تناولوا مصطلح الخطاب النقدي من جانب واحد تمثل في اعتبار الخطاب النقدي مجموع المناهج التي تتناول العمل الأدبي بالدراسة والتحليل، وما تحويه هذه الدراسة والتحليل من نقد للعمل الأدبي في بنيته وتركيبته وصياغته وتشكيله، "فمنذ السبعينات وأيضاً بتأثير المثاقفة اتجه الخطاب النقدي إلى تطبيق مناهج النقد الحديث-البنوية والأسلوبية وسوسيولوجيا الأدب، والتحليل النفسي والسيميائية-على الأعمال الأدبية"<sup>(5)</sup>، في حين ترى هذه الدراسة أن الخطاب النقدي قد يكون واقعاً في المضمون الروائي، لهذا فهو يكاد يقترب في مفهومه ومسامه من - وجهة النظر - أكثر من عملية التحليل الأدبي.

<sup>1</sup> - بدر، عبد المحسن(1983)، الروائي والأرض، ط3، القاهرة: دار المعارف، ص27-29

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص31

<sup>3</sup> - خورشيد، فاروق(1981)، هموم كاتب العصر، بيروت، دار الشروق، ص275 .

<sup>4</sup> - وادي، طه (1972)، صورة المرأة في الرواية العربية، ط2، القاهرة: مركز كتب الشرق الأوسط، ص11

<sup>5</sup> - برادة، محمد (1996)، أسئلة الرواية وأسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء: دار الرابطة، ص27.

## ثانياً : تشكيل الخطاب النقدي الروائي

تعد علاقة الخطاب النقدي الروائي بالعوامل التي أنتجته علاقة عضوية مترابطة إلى حد يمكن القول معها: إنه لا يوجد خطاب نقدي روائي دون خلفية قادرة على تكثيف الوعي البشري وتركيزه على مختلف القضايا، فهذه العلاقة ليست آلية، ولا متوازية، إنها علاقة تفاعلية معقدة ومتعددة الأطراف، فمهما كانت طبيعة الخطاب ووظيفته، فإن ذلك لا يمنع من ارتباطه بخلفيات أسهمت في تكوينه، بتأثير متفاوت.

وبناءً على هذا فإن تشكيل الخطاب النقدي الروائي يخضع لتفاعل مجموعة من العوامل الذاتية والعوامل الخارجية، ولاشك أن أبرز العوامل الذاتية هي: الأيديولوجيا تعرف الأيديولوجيا بأنها "رؤية للكون ذات أصول اجتماعية تاريخية، وهي نسق من الأفكار محددة بشروط اجتماعية"<sup>(1)</sup>. وهي كذلك "مجموعة من التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه الإنسان والعالم والعقيدة التي تتصل بقيم ثقافية واجتماعية وسياسية"<sup>(2)</sup>. والأيديولوجيا تؤثر بشكل فعال على طبيعة الطرح الخطابى الذي يرسله الروائي في عمله لاسيما أن "الأدب يعكس من حيث مضمونه أفقاً أيديولوجياً (معرفياً، وأخلاقياً).. ويخلق أشكالاً جديدة (أعمالاً أدبية) تصبح بدورها مكوناً فعلياً من مكونات الواقع الاجتماعى المحيط بالإنسان"<sup>(3)</sup>.

وتأتى وظيفة الأيديولوجيا داخل العمل الفنى بإرجاع الأفكار الرئيسية المركبة إلى أفكار بسيطة وإرجاع الأفكار البسيطة بدورها إلى المدركات الحسية المباشرة؛ لأن الأيديولوجيا بطبيعتها "تسعى إلى تبيان جذور المعرفة ومنشئها وحدودها وحظها من اليقين"<sup>(4)</sup>.

وما يميز الأيديولوجيا عن غيرها، أنها نسق يستطع المؤلف عبرها التعامل مع الواقع فهى عنصر هام في بناء العمل الروائى، وهى فى نظر (باختين) المادة الأولية التى تتمحور داخل الرواية؛ لأن النص الروائى ليس موجوداً خارج التنظيم الأيديولوجى للكاتب، بل هو المنبع الأصيل فى تشكيل العمل، فالعلاقة بين النص والأيديولوجيا واقعة ضمن الحقل الاجتماعى،

<sup>1</sup> - خليفة، عبد الرحمن(1988)، أيديولوجيا الصراع السياسى، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ص 109

<sup>2</sup> - عزام، محمد، (1996)، فضاء النص الروائى، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص47.

<sup>3</sup> - سلدن، رمان، وآخرون(2006)، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للترجمة، م:مارى عبد المسيح، إشراف: جابر عصفور، ص55.

<sup>4</sup> - بادىون، ياكوب(1985)، ما الأيديولوجيا، ت: أسعد رزق، مجلة فصول، م5، (ع3)، ص165.

ولاسيما أن هنالك علاقة احتجاج قائمة بين النص ككل وبين مضمون النص، "فالنص ككل هو صياغة المبدع، أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي والأيدولوجي"<sup>(1)</sup>.

ولا يخلو أي نص من البعد الأيدولوجي الذي يرتبط بمؤثر تكويني اجتماعي؛ فالتركيبية الأيدولوجية في بنية الخطاب الروائي قائمة على متناقضات وصراعات أشار إليها (العروي)، إذ بين أن هذه الأيدولوجيا ذات معان منها: "المعنى السياسي الذي يتصل بميادين السياسة"<sup>(2)</sup>.

والمعنى الكوني: ويقصد به أن الأيدولوجيا تمثل قناعاً لمصالح فئوية إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي أي، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار تسلسلي زمني (ويقصد بذلك الناحية التاريخية)، والمعنى المعرفي: ويعني معرفة العالم من خلال مختلف المقاييس الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وهي على نحو ما معرفة موضوعية"<sup>(3)</sup>.

وبناءً على هذا نجد أن للأيدولوجيا أبعاداً مختلفة داخل العمل الأدبي، يمثلها كل نوع من الأنواع السابقة، فلا يمكن لأي دارس لتحليلات الخطاب المتنوعة أن يتجاوزها، فهي من العناصر الرئيسية في صميم العمل الأدبي، ولاسيما العمل الروائي الذي ينطلق من الواقع والمجتمع، فعملية فهم التحولات المجتمعية وتفكير مبدعيه والمؤثرات المحيطة بهم، لا يمكن فصلها عن فهم الأيدولوجيا، إذ بات اتصال الأيدولوجيا بالأدب من الصلات الوثيقة في النظريات الأدبية المعاصرة، لاسيما الرواية فالخطاب الروائي بحد ذاته أيدولوجيا نابعة من تشكيل متنوع الدلالة.

فالأيدولوجيا تفرض سلطة تساهم في خلق خطاب الكاتب، الذي يشكل توازناً منطقياً للنتيجة التي يسعى من أجلها ولأجلها في عمله الروائي، فالخطاب النقدي الروائي لا يأتي من فراغ بل هو نتيجة موقف اجتماعي، يتطلب هذا الموقف خطاباً خاصاً من الكاتب، فكل رواية في النهاية تقوم على خطاب معين، قد يدعو إلى أمور عدة، منها التصالح مع الواقع، أو تجاوزه، أو انتقاده.

وبما أن الأيدولوجيا تدخل في صميم الخطاب النقدي الروائي، فمن المؤكد أنها تؤثر في البنية اللغوية للكاتب لذلك نجد في كثير من الأحيان أن "الدليل اللغوي محمل بشحنة أيدولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي إنما تجسده وتدخل في سياقه"<sup>(4)</sup>، فالأيدولوجيا لا تقف عند مستويات فكر الكاتب، وإنما تتجاوزه حتى تصل إلى مكونه اللغوي؛ لتصنع منه ترابطاً وتركيباً لفظياً يسري في نسيج الخطاب الروائي فتكون الرواية كما يرى (لينين) "خطاباً أيدولوجياً مباشراً"<sup>(5)</sup>

<sup>1</sup> - لحمداني، حميد (1990)، النقد الروائي والأيدولوجيا، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص27

<sup>2</sup> - العروي، عبد الله (1983)، مفهوم الأيدولوجيا، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص10-12

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 53 .

<sup>4</sup> - لحمداني، حميد، النقد الروائي والأيدولوجيا، ص35

<sup>5</sup> - فلاديمير، لينين (1973)، في الأدب والفن، ج1، ت، يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص205

والرواية العربية الحقيقية هي التي تكتسب القدرة على صياغة إبداعية فنية تعبر بطريقة غير مباشرة عن موقف اجتماعي أو إنساني عام، فخصوصية الرواية العربية تكمن في تعدد مستوياتها السردية وتنوع حلقاتها الدلالية.

وتكاد هذه الخصوصيات على تنوعها "تكون تعبيراً جمالياً ونقدياً عن تطلعها إلى التحرر من التخلف والقهر والقمع والتسلط، ومن المحاصرة والغربة والتغريب، ومن أجل تحقيق ذاتيتها الفردية والاجتماعية والقومية والإنسانية"<sup>(1)</sup>.

ومن هذا المنطلق فإن الرواية العربية بحسب تشكيلها الأيديولوجي ليست مجرد رؤية، أو تعبير نقدي عن الحياة، في إطلاقها وامتدادها، أو مجرد محاولة لرصد محتواها، أو محاولة لتجاوز إحدائياتها ومفصلها المؤثرة؛ وإنما هي أوسع من ذلك فهي خطاب إبداعي متنوع ضمن إطار إنساني وحضاري ملتبس ومعقد في جوهر الواقع.

إن الروائي العربي لا يتقيد بزمن روائي؛ ذلك لأنه بكتابته المتفاوتة زمنياً يدرك وعيه بذاته وبماضيه وحاضره ويؤكد، فيحقق وعياً عميقاً لإشكاليات الواقع، فيتيح للقارئ أن يرى الواقع على صورته؛ لهذا يجب أن ندرك أن الخطاب النقدي الروائي يحقق وعي الإنسان بإنسانيته في كل أنحائها المختلفة، الثابتة والمتغيرة، في واقعها وتاريخيتها.

ومن جانب آخر فإن أبرز **العوامل الخارجية** المؤثرة في تشكيل الخطاب النقدي الروائي تتبع من الواقع المعيش، فالخطاب بما يحويه من كلمات ذات دلالات معينة، يتأثر بمجموعة من العوامل التي تفرض نفسها على المبدع وعلى سياقات العمل الإبداعي، والتي هي بالمحصلة الأولى مصدرها الواقع المعيش، "الكلمة في الخطاب كلمة مكتظة بدلالات متعددة المشارب: دينية ثقافية، اجتماعية، حضارية، وليس فقط كلمة عادية تؤسس علاقة مباشرة تعيينيه مع مرجعها"<sup>(2)</sup>. وتكمن العوامل الخارجية المؤثرة ببنية الخطاب في: **العوامل الاجتماعية، والسياسية، والدينية.**

<sup>1</sup> - إدريس، سهيل، وآخرون (2003)، مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، ط1، دمشق: دار الفكر، ص157  
<sup>2</sup> - خطابي، محمد (1991)، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص254.

## أولاً : العامل الاجتماعي

يشكل المجتمع عنصراً بارزاً في كثير من التشكيلات الثقافية والفنية والأدبية، ويدخل في صميم العلاقات الخطابية، والنظريات النقدية، فهو عماد الدراسات الاجتماعية.

ويرى أنصار الرؤية المجتمعية أن المجتمع يمثل قيمة مطلقة متعددة الأبعاد ومتنوعة القضايا، وهو بالدرجة الأولى يصوغ موقف الفرد الفكري، وفي هذا يقول (العروذ): "المجتمع بمكوناته وظروفه يؤكد للإبداع والفن بشكل عام"<sup>(1)</sup>.

والأدب جزء من المجتمع، بل إنه يتشكل بفعل عوامله ومؤثراته المختلفة، وهو ارتباط وثيق الصلة "ليس لأنه من النشاط الاجتماعي فحسب؛ وإنما لأنه أيضاً يعكس طبيعة العلاقات السائدة في ذلك المجتمع، وهكذا يعبر العمل الأدبي تعبيراً عن فئة أو طبيعة اجتماعية في مجتمع محدد تاريخياً، وهو يتضمن (رؤية) موحدة إلى العالم تنتظم جميع معانيه"<sup>(2)</sup>.

وقد تناول عدد كثير من الدارسين العامل الاجتماعي، وبينوا ما له من أثر على مختلف التشكيلات الأدبية، منذ المحاكاة الأرسطية، وصولاً إلى توجهات الواقعية بأنواعها المتعددة "فهم أعمق وأخصب للأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية، وذلك من خلال دراسة أبعادها الذاتية والمجتمعية التي تنتمي إليه في شتى نشاطاته ومؤسساته المختلفة"<sup>(3)</sup>.

فالأدب لا يكون أدباً ذا قيمة إلا إذا ترك بصمة في بنية المجتمع، فهو يمارس دور الناقد الاجتماعي، وذلك بعرضه لمختلف الظواهر والمواقف والرؤى الاجتماعية، ثم يحلها بطريقة أدبية، إذ إن الأدب في حقيقته "انعكاس مضيء للعملية الاجتماعية الكبيرة التي يمارسها المجتمع بجميع طوائفه"<sup>(4)</sup>.

والمجتمع العربي مجتمع تسوده جملة من القضايا الاجتماعية المتقاربة، والمشاركة تقريباً مما أدى إلى ارتباط الأدب الروائي بهذه الظروف الاجتماعية، كنسيج ثقافي مترابط، فالناظر في الرواية المعاصرة سيجد أن خطابها هو السيرة الحية للحركة الاجتماعية، وعامل من عوامل هذه الحركة، يتفاعل معها فيكشف للمتلقي أبعادها.

والواقع أن الأدب يمثل في حد ذاته نظاماً اجتماعياً صارماً، تجسده جملة من العلاقات الأيديولوجية المستمدة من الدلالات الاجتماعية، فالمجتمع بجميع تعقيداته يفرض سلطة معينة لدى

<sup>1</sup> - العروذ، عبد الله (2004)، مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ص277.

<sup>2</sup> - عزام، محمد، فضاء النص الروائي، ص61

<sup>3</sup> - البدوي، محمد (2004)، علم اجتماع الأدب، القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ص41.

<sup>4</sup> - ياغي، عبد الرحمن (1968)، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ط1، بيروت: منشورات المكتب التجاري، ص7.

كاتب النص الروائي، مما يدفعه لخلق صورة منعكسة عن هذا الواقع، وهي (صورة متخيلة) ينزع إليها، وهذه الصورة المتخيلة هي نتاج التفاعل الذاتي مع الواقع.

ويمثل كلُّ من (المؤلف والقضية) ركيزة إنتاجية تبادلية مهمة، لا يمكن لأي دارس تجاوزهما. فالمؤلف هو عماد الحركة الثقافية والنقدية للمجتمع، وهو - في نظر فوكو - "الذي يعطي اللغة الخيالية المحيرة مظاهر وحدتها، ويؤر تماسكها واندراجها في الواقع.. [ولا يمكن] أن ننكر وجود الفرد الكاتب المبدع"<sup>(1)</sup>.

ولا يصدر الروائي في موقفه النقدي الاجتماعي من فراغ، بل يحتاج إلى محفز خارجي يتفاعل محفزه الذاتي معه، والمحفز الخارجي يمكن أن نسميه بـ (القضية) فالكاتب يمكنه التعبير عن مختلف القضايا الاجتماعية ذات الأبعاد الطبقيّة المختلفة؛ "فليس شرطاً أن يعبر عن طبقتة فقط، بل يعبر عن قضايا مجتمعه"<sup>(2)</sup>.

ويشكل الفكر الروائي بحد ذاته خطوة أولية لتحديد هوية انتماء الكاتب الأيديولوجية فالإيدولوجيا تعنتي بالأفكار عناية شديدة؛ ذلك أن الدراسة الاجتماعية في مقامها الأول ترصد مجموع الفكر الأيديولوجي لأي كاتب، وبناءً على هذا فإن الرؤية أو الموقف النقدي الذي يعبر عنه الروائي في خطابه، ناجم عن انتماء أيديولوجي معين، وهذا ما يجب على الدارس الكشف عنه لأن؛ "اكتشاف الرؤية الأيديولوجية للكاتب هي أول شيء ينبغي أن يقوم به الناقد"<sup>(3)</sup>.

إن مهمة الروائي لا تقف عند نقد المجتمع بسلبياته فقط، بل تتعداه إلى البحث عن الحلول الإيجابية للقضية التي يتناولها؛ لأن طبيعة الكاتب تفرض عليه أن يكون "مسؤولاً عن التغيير الاجتماعي مسؤولية لا تقل عن مسؤولية المعلم أو السياسي أو رجل الدين"<sup>(4)</sup>.

أما فيما يتعلق بالقضية المنتقدة، فالسؤال الذي يطرح نفسه، ما السبب الذي حدا بالروائي لبث خطابه النقدي ضمن خطابه الروائي؟. لا شك أن ما أسميناه بالقضية المنتقدة في هذه الدراسة، هي الموضوع أو المحفز الخارجي الذي بعث في المبدع استشعاراً حسيّاً، للتعبير عنها ونقدها وإبراز رأيه ووجهة نظره فيها، عبر جنس أدبي معين، وهي الرواية التي "أصبحت اليوم تمثل أداة سياسية واجتماعية هامة تعبر عن روح المجتمع ومشكلاته وقضاياها الأساسية"<sup>(5)</sup>.

1 - فوكو، ميشيل (ب.ت)، نظام الخطاب، ط1، ت. محمد سبيلا، لبنان: دار التنوير، ص21-22

2 - ياسين، السيد (1982)، التحليل الاجتماعي للأدب، ط2، بيروت: دار التنوير، ص19

3 - بلخانوف، جورج (1977)، الفن والتصور المادي للتاريخ، ت: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ص59

4 - البدوي، محمد، علم اجتماع الأدب، ص72 .

5 - المصدر نفسه، ص272 .

وهذا الموضوع الذي يتقرب منه المبدع ينطوي في حد ذاته على استفزاز وتحذّ له "قالأديب لا يكتب لنفسه، أو ليبرز لنا مهارته الفنية وبراعته اللغوية، وإنما يكتب بوحى من مشكلة اجتماعية تؤرقه وتقلقه"<sup>(1)</sup>، ثم إن هذه القضية الاجتماعية لن تكون بمثابة قضية محدودة لأن ما يشار من قضايا هي بالمحصلة الأولى قضايا مشتركة، فالقضية هي الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي تحتضن النص وتظهر أبعاده واتجاهاته.

وتكون مهمة الروائي استئثار القضية عن طريق "الموقف الواعي الذي يحول التفاصيل الجزئية والحقائق الواقعية والمعلومات المطروحة إلى قضية، إلى هم يحرك كل دواعي الإبداع لدى الكاتب الذي يقلقه أمر إحداث تغيير في واقعه الاجتماعي نتيجة لما أحدثته في نفسه الداخلية والخارجية من تغيير كذلك"<sup>(2)</sup>.

إن الخطاب النقدي الروائي لا يتشكل في الرواية، إلا عندما يكون الروائي صاحب موقع ومواقف وانتمايات وقضية وفكر اجتماعي فلسفي، عندها يستطيع الروائي حوار واقعه بوعي وبعمق؛ ليعيد صياغة هذا الواقع صياغة فنية، تعبيرية بأسلوب خطابي معين.

وتتعدد القضايا الاجتماعية التي يعالجها الخطاب النقدي في الروايات، وهذا يعود إلى الاتساع الاجتماعي، والتنوع الحضاري، فلقد عالجت الروايات، قضية العلاقة بين الشرق والغرب من جوانبها كافة، وتصدت كذلك لقضايا الصراع الطبقي، ولحكم العادات والتقاليد، وانتقد خطابها قضايا التعصب الاجتماعي ضد المرأة، وغيرها من القضايا الاجتماعية الكثيرة.

فهذه قضايا تجمعها سمة الاشتراك الاجتماعي، ولاسيما على مستوى الوطن العربي الذي ما زال يعج بمثل هذه القضايا التي تثيرها الروايات التي تمثل "جزءاً من ثقافة المجتمع والثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات"<sup>(3)</sup>.

1 - ماضي، شكري(2005)، في نظرية الأدب، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص106  
 2 - ياغي، عبد الرحمن (1999)، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ط1، بيروت: دار الفارابي، ص49  
 3 - باختين، ميخائيل، تحليل الخطاب الروائي، ص22.

## ثانياً: العامل السياسي

يعد العامل السياسي مؤثراً مباشراً في الخطاب النقدي الروائي، لا تقل أهميته عن العامل الاجتماعي، وينسحب هذا التأثير على تشكيل وجهة النظر النقدية وبلورتها، لاسيما أن العلاقة بين السياسة والرواية هي علاقة قديمة منذ الأزل، وتقوم في مقامها الأول على جدلية التأثير والتأثير؛ فالروائي يتأثر بالنواحي السياسية في أعماله؛ لأنه "يشكل مفردات عالمه الروائي بوعي من القضايا السياسية الجادة والملتهبة كما يعكسها الواقع العربي"<sup>(1)</sup>.

والعامل السياسي محرك استراتيجي ينطلق منه الروائي، عند الحديث عن قضية سياسية تؤرقه فهو لا يكتفي بعرض هذه القضية عرضاً سطحياً، وإنما يحاول الكشف عن جوانبها السلبية وعن أثرها السلبي على المجتمع، وبهذا تتدخل الأيديولوجيا بمعناها السياسي الذي يعني "مجموعة المعتقدات السياسية الشاملة الواضحة التي تحدد مجال العمل السياسي ومساره" [وهي بهذا المعنى تفرض رأيها على لسان الروائي إذ] "تساهم في تشخيص الواقع-وبهذا يكون-الفكر السياسي والإيديولوجي من حيث هو فكر مستمد من حاجات عملية وموضوع في خدمة إرادة مبدعه من أن يتفاعل جلياً مع الممارسة السياسية اليومية"<sup>(2)</sup>.

والروائي حريص على رصد تحركات الواقع السياسي، واستثمار أبرز قضاياها؛ لصناعة إبداعه الروائي، فيكشف عن نقاط مجهولة داخل غياهب النص عن طريق تقديم خطاب سياسي خاص به، فالأديب العربي ليس مجرد مبدع نص فقط، بل هو مشارك فعلي في خلق رؤية، إذ "يصارع على أكثر من مستوى... باعتباره داعية سياسية ومرشداً إنسانياً"<sup>(3)</sup>.

ولقد تنوعت القضايا السياسية التي تناولها الروائيون العرب في أعمالهم، ومن هذه القضايا: قضية الصراع العربي الإسرائيلي التي اعتبرت على مدار التاريخ السياسي العربي قضية العرب الأولى، وشكلت محور اهتمامهم على مختلف المحاور والأطر، فتناولها الباحثون والدارسون من مختلف التخصصات والاتجاهات، إلا أن الأدب كان له وجهة النظر الأقدر على ملامستها، لاسيما وأنه كشف عن الشعور الجمعي العربي بها، وعن النظرة الإنسانية لها، وخاصة الرواية التي استطاعت بخطابها الإنساني أن تضع يدها على الجرح الفلسطيني العربي، فانتقدت واقع العرب الضعيف المنكسر، والوضع الفلسطيني المعيش، وانتقدت كذلك السياسات والأنظمة العربية والدولية، وخاصة الأنظمة العربية التي عانت من ضعف سياسي وعسكري.

<sup>1</sup> - وادي، طه (1996)، الرواية السياسية، ط1، مصر: دار النشر للجامعات، ص35.

<sup>2</sup> - نصار، ناصيف (1980)، الفلسفة في معركة الإيديولوجية، ط1، بيروت: دار الطليعة، ص256.

<sup>3</sup> - وادي، طه، الرواية السياسية، ص40.



بهذا كانت الرواية العربية تعبر عن الموقف الثوري النقدي للمجتمع العربي، ودون شك فإن هذه القضية كانت وما تزال المسألة الكبرى التي مثلت هماً قومياً للأدب العربي، فلقد نظر الروائي العربي لهذه المسألة نظرة متأنية فاحصة مدققة في كثير من تفاصيلها الجزئية، لدرجة أنه توصل في نهاية المطاف إلى جعل الهزيمة التي لحقت بالعرب سبباً في تخلفهم وتبعيتهم السياسية والاقتصادية والفكرية الحالية؛ فكان العجز الذي نحن فيه نتيجة هذه التراكمات السلبية عبر تاريخنا الممتد، مما أدى إلى ازدياد الإنتاج الروائي الذي يصور هذا الواقع والتاريخ السياسي البائس.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسة ترى أنّ الرواية العربية لم تقف عند حدود تصوير أثر الهزيمة والانكسارات العربية، بل ساهمت كذلك في الكشف عن زعزعة الثقة بين المواطن العربي والأنظمة والسياسات العربية، مما أدى إلى انعدامها بين السائل والمسؤول، وأدت كذلك إلى اندلاع الثورات الداخلية وانطلاق المظاهرات والاحتجاجات العربية، رداً على حالة الضعف العربية الدائرة، مما دفع الروائي لتبني سياسة توجيه الخطاب النقدي لهذه السياسات والأنظمة.

وتجدر الإشارة إلى أنه وبعد هذه القضية ظهرت قضايا الكبت والسلب، والقمع والقهر السياسي، وقد شكلت هذه القضايا أعباءً جديدة تضاف إلى أعباء الإنسان العربي نتيجة الأنظمة العربية القامعة والقابضة وراء الدكتاتوريات والبيروقراطية، فلقد تنوعت معها صور القمع والقهر والسلب التي تمارسها المؤسسات المختلفة التي منها ما كان يمارس في الخفاء، ومنها ما كان يمارس علناً، إلا أن الروائي العربي تجرأ وتطرق "إلى القمع غير المعن الذي تمارسه السلطة من خلال مؤسساتها ودوائرها البيروقراطية" (1).

وبذلك ارتكز الروائي في خطابه النقدي - بعد القضية الفلسطينية - على "قضيتين داخليتين انعكستا على أغلب إنتاج الأدباء هما: القهر السياسي والظلم الاجتماعي" (2)، ثم تبع هذا الأمر توجهات نقدية روائية تمثلت في تركيز الصورة النقدية على رجال السلطة، كونهم يمثلون السلطة وتوجهاتها بمختلف الأقيسة والأنظمة، فانتقدتهم وانتقدت ممارساتهم السلبية، مثل الرشوة، والمحسوبية.

ويمثل الظلم الاجتماعي جانباً آخر تناولته الرواية العربية، استندت فيه إلى ما يمارسه كبار الاقطاعيين وأصحاب القرارات من تعسف وظلم اجتماعي على الطبقة الدنيا في المجتمع الواحد

<sup>1</sup> - الفيصل، سمر (1983)، السجن السياسي في الرواية العربية، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص314.

<sup>2</sup> - الجبوسي، سلمى الخضراء (1977)، البطل في الأدب العربي المعاصر، الشخصية البطولية والتضحية، مجلة الكاتب، (ع200)، ص44-45.

فكانت النظرة النقدية لهذه القضية نابغة من التمييز الطبقي بين فئات المجتمع العربي، ولم يقف الخطاب الروائي عند مستوى الهزيمة، بل رصد ما تلا الهزيمة من سنوات الضياع والصراع العربي، ولاسيما قضية حرب الخليج الأولى، وما خلفته هذه الحرب من كارثة إنسانية عربية. وبهذا أصبحت قضية الحروب وآثارها من القضايا الرئيسية التي يعالجها الروائي في أعماله من الناحيتين السياسية والاجتماعية، فكان النقد لهذه الحروب لما تخلفه من دمار على المستوى الفردي وعلى المستوى الجماعي، وانتقد كذلك المبررات القائمة عليها هذه الحروب وخاصة الحروب القائمة على استغلال خيرات الإنسان العربي تحت مظلة الحفاظ على إنسانية الإنسان. وبناءً على ما سبق فإن العامل السياسي الذي تخلق وتكون داخل المجتمع العربي، شكل بمختلف أبعاده ركيزة أساسية في بناء الخطاب النقدي الروائي، فالمتمعن في السردية العربية الحديثة يجد "أن أغلب الروائيين إن لم يكونوا جميعاً قد تفاعلوا مع السياسة"<sup>(1)</sup>. فكشفوا عن ثغراتها وهفواتها، وانتقدوا أنظمتها ورجال سلطتها، وانتقدت ما ساقته هذه الأنظمة من حروب وويلات سببت دماراً لمجتمعاتها بحد ذاتها، مما دفعها نحو الهاوية والتبعيات السياسية المختلفة.

---

<sup>1</sup> - حسن، عمار (2002)، النص والسلطة والمجتمع، القيم السياسية في الرواية العربية، ط1، القاهرة: مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، ص109.

### ثالثاً: العامل الديني

أما بخصوص العامل الديني، فإن التأثير به أمر حتمي في كل عمل تنتجه الذات المهيمنة على بنية النص المُنتج، وخاصة النص الروائي الذي يحفل بترامك فكري ديني بوصف النص الروائي شكلاً ممتداً وامتازج الخطابات، فالنزعة الدينية لا يمكن تجاهلها، لأسباب عدة، منها:

كون الدين " ظاهرة اجتماعية لازمت الإنسانية منذ ظهورها حيث لا يوجد مجتمع من المجتمعات إلا وقام هيكله على أساس ديني من شأنه المساعدة على إيجاد التجانس في العقيدة بين أفرادها، وإرساء أساس من المعايير الأخلاقية"<sup>(1)</sup>.

كذلك فإن الدين هو: " المنبع الأساسي لكل العمليات في المجتمع الإنساني"<sup>(2)</sup>؛ لذا كان الجانب الديني من الأمور التي لا يمكن تجاوزها في التققيب النقدي الروائي، لما له من صلات ثقافية واجتماعية مهمة، فهو الركيزة الأساسية في بناء وتطوير العلاقات الاجتماعية المتبادلة، وهو كذلك من أهم الظواهر الاجتماعية وأقواها على الإطلاق؛ لأنه يضفي نشاطاً إنسانياً داخل المجتمع الواحد، وبالتالي فإن عملية خلق النص الأدبي متصلة في جوانبها المتعددة بالمجتمع الأمر الذي يؤكد اتصال النظرة الدينية بالبنية الداخلية للعمل الأدبي.

وكون الرواية عملاً أدبياً اجتماعياً، فهي دون شك لا تخلو من الأثر الديني سواء أكان هذا الأثر استشهادات نصية دينية أم من خلال إشارات ودلالات لفظية توحى به "فتمائل الدلالات في عموميتها بين النص الديني والنص الروائي يستخدم لبث العقائد الدينية"<sup>(3)</sup>.

وحرري بنا أن نشير إلى أنه وفي وقت من الأوقات كان العامل المسيطر على الأدب هو: العامل الديني، إذ كان يشيع في العالم العربي والإسلامي قديماً ما يسمى (بالأدب الإسلامي)<sup>(\*)</sup>.

ومع التطور الفني والبنائي في الأجناس الأدبية، بقي للعامل الديني أثره في تحديد مسار الطرح الفكري الأدبي، إلا أن هذا التحديد تضاعف حجمه، فلم يعد كما كان في الأدب الإسلامي والعربي؛ بسبب تطور الحياة على أصعدتها السياسية والاجتماعية والثقافية والأيدولوجية والاقتصادية المختلفة، مما أدى بالرواية إلى طرق مواضيع متعددة أحياناً أثر فيها الدين، وأحياناً كثيرة لم يؤثر بها، بل إن العامل الديني بات لا يظهر أثره في النص الأدبي إلا بوجود ظاهرة ما

1 - أبو طاحون، عدلي (1999)، سوسيولوجيا التطرف الديني، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، ص23.

2 - المصدر نفسه، ص25

3 - دودين، رفة (1997)، توظيف الموروث في الرواية الأردنية، ط1، عمان: وزارة الثقافة، ص68.

\* - يعرفه الكيلاني بأنه "تعبير فني جميل مؤثر، ينبع من ذات مؤمنة، ويترجم عن الحياة والإنسان والكون وفق الأسس العقائدية للمسلم، وعلى نحو باعث للمنفعة والمتعة، مع تحفيز الإنسان لاتخاذ موقف والقيام بنشاط ما". انظر: الكيلاني، نجيب (1992)، مدخل إلى الأدب الإسلامي، ط2، بيروت: مطبعة الرسالة، ص36.

تشيع في المجتمع المحلي، فيكون موقف الدين منها سابقاً على موقف الروائي؛ مما يتطلب من الروائي الإشارة إلى هذا، ودليل ذلك هو: خلو عدد كبير من الروايات العربية من الأثر الديني وإن وجد فيكون مجرد إشارة أو تلميح.

أما عن الروايات التي ظهر فيها العامل الديني بجلاء، فهي مقارنة بغيرها قليلة العدد لاسيما تلك التي تسلط الضوء بشكل ساطع على ظاهرة دينية، تبيينها، وتحدها، وتنتقدها بناءً على مجموعة من القيم الدينية الموروثة، ولكن من أين يستمد الروائي مجموع هذه القيم؟

من المعلوم أن الروائي شأنه شأن أي إنسان آخر يرتبط بمعتقدات دينية مستمدة بطبيعتها من مرجعيات وثقافات، هي في أصلها رواسخ ذاتية نشأ وتربى عليها وتأثر بها، والموروث الديني شأنه شأن أي نوع آخر من الموروثات التي يجب أن تبرز في النص الروائي، وأن تظهر في خطابنا العربي المعاصر، وقد عد الدارسون الموروث الديني من الموروثات الحضارية، والمرتكزات الهامة في بناء المجتمعات العصرية والمتطورة.

ومن أشكال الموروث الديني: الكتب السماوية (التوراة والإنجيل القرآن) التي تأثر بها الروائيون، ولاسيما في جانبها القصصي، فالقص الديني في الكتب السماوية مصدر هام في تكوين المرجعيات الفكرية الروائية لمختلف الروائيين، وهذا الارتكاز على المرجعيات الدينية يستخدمه الكاتب لبث خطابه النقدي؛ فالسياق الديني يأخذ في النص الروائي المعاصر أبعاداً سياسية ودينية أو أيديولوجية مرتبطة بالواقع الاجتماعي أو التاريخي.

ومن خلال هذه المرجعيات الدينية توافر لدى الإنسان قوانين وتشريعات عقائدية اصطلح على تسميتها (القوالب العقائدية) التي استطاع الروائي توظيفها؛ لكي يشكل منها خطاباً دينياً ولغوياً ذا وظيفة تداولية في خطاب روائي.

وإضافة إلى القص الديني في الكتب السماوية، فهناك جانب ديني آخر فرض سيطرته على الطرح الروائي العربي وهو: الإيمان بالمعتقد الديني الشعبي حيث برز جلياً رؤية عدد كبير من الروائيين لأهمية هذا العامل في البناء الاجتماعي، فالإيمان بالأولياء وأصحاب الكرامات من قبل عامة الناس أمر لافت للنظر ركز عليه الروائي كمؤشر دال على تأثر المجتمع به.

فهذه الظاهرة تنتشر بوضوح في العالم وخاصة العالم العربي، وفي هذا يقول (مصطفى حجازي): "تنتشر أضرحة الأولياء ومقاماتهم في كل أرجاء المجتمع المتخلف ولا تكاد تخلو منه قرية أو حي في المدن الكبرى، وتشكل هذه الأضرحة نواة التجمعات السكانية، فهي إذن محجّ

وملجأً وأماكن للتبرك واستجلاب الخير"<sup>(1)</sup>، وهذا الأمر دفع بالروائي للوقوف أمام هذا العامل بموقفين: تمثل الأول في الموافقة والتعايش الديني والفطري معه، والأمر الآخر تمثل في محاربتة ورفضه ونقده، ليس من باب الرغبة في محاربتة فحسب، بل من أجل محاربة التمسك الاجتماعي به؛ لما فيه من تفكك إيماني وتخلف ورجعية اجتماعية شديدة.

وساهمت النظرة إلى الآخر بتركيز النزعة الدينية في النص الروائي، حيث ارتبطت هذه النزعة بسؤال الذات والهوية، فالنظرة العربية إلى الآخر، ونظرة الآخر للعربي قامت على أساس ديني، فلا ننسى أن جل العمليات الاستعمارية التي قامت ضد البلاد العربية، قامت على أساس من التعصب الديني والفكري، ثم النهب الاقتصادي "فالغرب لا يتوانى عن إيجاد المبررات لعنصريته المترمة وتغليفيها بأوجه حضارية أو منطقية تتعلق بالموروث الحضاري"<sup>(2)</sup>.

فكان موقف الروائي العربي "ينطبق عليه موقف قسم كبير من المثقفين العرب الذين جعلوا من الاستهزاء بالأمة وتاريخها وماضيها ودينها رسالة وطنية، مما جعلهم يتحولون إلى امتداد طبيعي للسلطة الاستعمارية الرامية لخلق فراغ روحي وثقافي"<sup>(3)</sup>.

وتجدر الإشارة إلى أن منبع الخطاب الديني في النص الروائي، نابع من فكرة حرية الاعتقاد الديني التي يمارسها الروائي في أعماله عبر الشخصية الروائية المجسدة لهذا الفكر، ولهذه الذات فقد "حسم الكاتب موقفه من الدين بمواقف بطله"<sup>(4)</sup>، ولم يكن هذا الموقف من الدين على عمومية الدين، بل على خصوصية القضايا المطروحة.

وهذا الأمر يتضح عبر تمثل الرواية العربية لقضايا دينية أثرت في المجتمعات العربية مما جعل الروائي يصير خطاباً نقدياً لهذه القضايا، ومن هذه القضايا: قضية الإرهاب، وقضية الدين الشعبي، وقضية الدين والأخلاق، وقضية الموقف الديني من الآخر.

وبهذا يكون العامل الديني من العوامل الرئيسية في ردد الخطاب النقدي الروائي، فهو من العوامل الراسخة في الأذهان البشرية؛ ذلك لأن النزوع البشري نحو أي مستجد ثقافي حضاري لا ينأى عن فكرة الانتماء الديني، فهي سمة فطرية عامة عند الإنسان، ولهذا كان أثر الدين جلياً في بناء النصوص الأدبية ولاسيما الروائية، فالمنتجع لمعظم الإنتاج الروائي يجد أن الأساس الديني مساهم فعال في حركة البناء الروائي.

1 - حجازي، مصطفى (1980)، التخلف الاجتماعي، ط2، بيروت: معهد الإنماء العربي، ص150.

2 - عليان، حسن (2004)، العرب والغرب في الرواية العربية، ط1، عمان: دار مجدلاوي، ص221.

3 - إبراهيم، رزان (2003)، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية، ط1، عمان: دار الشروق، ص220.

4 - عليان، حسن (2001)، البطل في الرواية العربية في بلاد الشام، ط1، بيروت: المؤسسة العربية، ص246.

وبهذه العوامل - الاجتماعية، السياسية، الدينية- وغيرها كالاقتصادية والثقافية تسهم جميعها في تشكيل الخطاب النقدي في مضمون الرواية العربية؛ فالتأمل في الخطاب النقدي العربي يجد أن حدوده التكوينية متجذرة في هذه العوامل التي لا مناص للروائي من التأثر بها. علما أن كثيراً من الروائيين يحاولون الخروج من هذه الصومعة لكن دون جدوى، إلا أن ما يشهده النص الروائي الذي ما زال يتتابع في ساحاتنا الثقافية العربية، يقول غير هذا الكلام، مما يعني أن التغيير المطلوب في بنية العمل الروائي، ليس بأن نخلع عنه رداء المجتمع لنلبسه رداءً لا يمت بصلة لاهتمامات القراء، أو أن نبعده عن عوالم ألفناها في حياتنا المعتادة، بل إن التغيير يكون في طرائق معالجة الروائي لمختلف القضايا المؤرقة للفرد العربي، "فصحيح أن النص أدبي وجمالي، ولكنه حادثة ثقافية لا يمكن أن نقرأها بمعزل عن سياقاتها الخارجية التي خلقتها"<sup>(1)</sup>، لهذا فإن الخطاب السياسي أو الاجتماعي أو غيره من الخطابات قد لا تحدث ذلك الأثر لدى المتلقي في حين قد يؤدي الخطاب النقدي الذي تطرحه الرواية في مضمونها إلى تغيير جذري في بنية العقل العربي.

---

<sup>1</sup> - الغدامي، عبد الله (2000)، النقد الثقافي، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص78.

## الفصل الثاني

مضامين

الخطاب النقدي الروائي

في

الروايات العربية

أولاً

الخطاب الانتقادي السياسي

ثلاثيتا

صنع الله إبراهيم وأحلام مستغانمي نموذجاً



## أولاً: نقد الواقع السياسي العربي.

يعاني الواقع السياسي العربي -كما يقول أحد الباحثين- معاناة ذات وطأة ثقيلة "فالشعب العربي كله يشكو يتألم ويتساءل، وحتى الذين بإمكانهم المعاقبة على الشكوى والتألم والتساؤل، يرفعون أصواتهم بالشكوى"<sup>(1)</sup>، وتعود هذه الشكوى إلى جمود الواقع وبؤسه، نتيجة لما أصابه من تجزئة سياسية على أرضه العربية.

ولقد جسدت الرواية العربية عبر مراحل زمنية متعددة، خطاب الروائيين لواقعهم السياسي وهو خطاب يمكن القول عنه، إنه ذو امتداد تاريخي وأيديولوجي، بدأ وانطلق من ركيزة لطالما أنها شكلت عقبة في واقع الأمة العربية، تشابكت حولها الخيوط، واندفعت منها طاقات الإبداع والرؤى الروائية المختلفة، وهي هزيمة حزيران 67 التي بها تفتحت قرائح الكتاب والأدباء فكانت محط أنظارهم في كل حركة روائية يقومون بها.

إن هزيمة حزيران أحدثت "تحولاً كبيراً أصاب الخطاب العربي الذي انتقل من أن يكون خطاب نهضة وتحول ليكون خطاب أزمة، وبدلاً من البحث عن كيفيات النهوض وآلياته عكف الخطاب العربي على تحليل أسباب الهزيمة محاولاً الوصول إلى مخرج منها"<sup>(2)</sup>.

وحقيقة أن جل النقاد لامسوا الأثر الذي خلفته نكسة حزيران على النتاج الروائي العربي ودرسوه دراسة مستفيضة، لاسيما شكري الماضي الذي تقاطعت دراسته مع ما لامسه من مواقف أيديولوجية تجاه نكسة حزيران، فاستنتج "أن الهزيمة ليست السبب الوحيد الذي يقف وراء غزارة الإنتاج الروائي العربي، ولكنها كانت عاملاً أساسياً في هذا الصدد، إن لم تكن أهم العوامل"<sup>(3)</sup>.

وقد وافق هذا الزخم الروائي المتغيرات التي طرأت على الواقع العربي؛ مما أدى إلى تكون خطاب جديد عقب 67، "وهو الخطاب الذي حمل لواءه جيل من الروائيين العرب، كان عليه أن يجابه حالة الهزيمة التي حاصرت، وعبرت عن خواء النظام العربي من داخله"<sup>(4)</sup>.

إن الهزيمة نقطة تحول كبيرة، ونقطة أيديولوجية بارزة، كشفت النقاب عن الثغرات السياسية التي يعاني منها واقع الأمة العربي؛ ولهذا فإن الدارس لتحولات الخطاب الروائي العربي من منحها السياسي لا يستطيع تجاوز مرحلة الهزيمة، لأسباب عدة:

<sup>1</sup> - سليمان، علي (1979)، قراءة في الواقع السياسي العربي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص118

<sup>2</sup> - أبو زيد، نصر حامد (2000)، دوائر الخوف، ط2، الرباط: المركز الثقافي العربي، ص77.

<sup>3</sup> - ماضي، شكري (1978)، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص9-27.

<sup>4</sup> - إبراهيم، رزان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية، ص74.

**أولها:** إن هذه الهزيمة استطاعت أن تبين للمواطن العربي ماهية واقعه السياسي فشكلت بحدودها وأبعادها "نقطة أيديولوجية إذ كشفت عن واقعنا السياسي والاجتماعي والاقتصادي والعسكري والثقافي"<sup>(1)</sup>.

**ثانيها:** أثبتت سقوط النظام العربي وفشله في استكمال مقومات التقدم والنجاح " الأمر الذي وضع المبدعين العرب أمام تحول تاريخي بدأ الروائيون العرب إزاءه في نقد ذاتي قاس لليقظة القومية والمشروع النهضوي"<sup>(2)</sup>.

**ثالثها:** أحدثت الهزيمة هزة وخلخلة في البنيات والتراكيب الاجتماعية العربية، فكانت بعداً سياسياً جديداً "اندحرت فيه قيم ومفاهيم كثيرة، وبرزت أخرى، وتراجع فكر، وبدأ فكر آخر يتململ، سقطت أوراق طبقة حاكمة برمتها، وبدأت طلائع طبقة جديدة بالتحرك، والأدب بدوره تخلخل مناخه العام مع الخلخلة التي أحدثتها الهزيمة في البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية"<sup>(3)</sup>.

والأمر لم يقف عند نكسة عام 67 فحسب، بل إن آمال العرب قد تضاءلت في استرجاع فلسطين على مدار سنوات تاريخية؛ مما ساهم باتساع الفجوة وتمدها بين المواطن العربي والأنظمة السياسية، لاسيما المثقف العربي "الذي تحطمت ثقته بأنظمتها السياسية"<sup>(4)</sup>، مما دفعه إلى نقد هذا الواقع، والتعبير عن الاستياء الذي يجتاحه.

وتجدر الإشارة إلى أنه وبعد السنوات الطويلة على حرب (67)، ازداد وعي الروائي العربي بالظروف والمتغيرات السياسية التي أصابت واقعه، فرصدها وانتقدتها بخطاب نقدي سياسي جريء، فلقد انتقد الروائي عجز بعض الأنظمة السياسية العربية على مواجهة الازدياد الاستيطاني الإسرائيلي في المنطقة العربية، لاسيما في فلسطين وبيروت، وانتقد كذلك الخلافات السياسية العربية على قضايا الحدود المصطنعة التي أدت إلى نشوب حروب ومعارك جديدة على الساحة العربية، مثل حرب الخليج (1990)، وانتقد أيضاً الحركات والتيارات الإرهابية في العالم العربي والإسلامي، وما قامت به من أعمال تخريب وتدمير.

إن المتقصي للخطاب النقدي السياسي يجده قد مر بمراحل مختلفة؛ ففي البداية كان الروائي يلجأ إلى إظهار الموقف السياسي في عمله عن طريق الميل إلى الاحتجاج والرفض، بطريقة مباشرة تدل على حضور المؤلف الفعلي، ثم تحول هذا الموقف إلى خطاب نقدي عبر توظيف

1 - ماضي، شكري، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص22 .

2 - إبراهيم، رزان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية، ص54.

3 - ماضي، شكري، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص24-25.

4 - محفوظ، عصام (1982)، الرواية العربية الطليعة والشاهدة، ط1، بيروت: دار ابن خلدون، ص17

تقنيات وأساليب سردية متنوعة، فبات الخطاب النقدي السياسي يقدم للمتلقي من زوايا مختلفة، على لسان الراوي تارة، وعلى لسان الشخصيات تارة أخرى؛ محاولاً بذلك الابتعاد بنفسه قدر الإمكان عن ساحة العمل الأدبي؛ للتخلص من عبء المساءلة السلطوية.

إن سعي الروائي إلى بلورة الموقف والرؤية السياسية إلى خطاب نقدي ليست إلا محاولة للخروج من التيه، ومن حالة الغيبوبة التي تعيشها العقلية العربية، فالقصور والهوة التي أوجدها الواقع السياسي العربي والكبت النفسي المفروض على الروائي، والفعل العربي الجامد الذي هو خليط من الاقتتال والتناحر، والتمسك بمبدأ الإقليمية، والحدود المصطنعة التي شقها الاستعمار التي أسرت دفة التغيير، ومزقت حركية البناء، فجعلنا نعيش وفق صور الشعارات والتمزقات السياسية، كل هذه الأمور جعلت الأديب ينحو نحو هذه النوع من الخطابات.

وتحاول هذه الدراسة التوقف عند ثلاثتي صنع إبراهيم وأحلام مستغانمي في محاولة منها للكشف عن خطاب الواقع السياسي العربي، وقد جاء اختيار هاتين الثلاثيتين في هذا الباب لسببين أولاً: شدة العلاقة الرابطة بين الواقع السياسي والسلطة في هذه الروايات، فهي تصل في نقدها إلى حد الهجاء وتعرية الواقع السياسي العربي، كاشفة عن الذات المستشعرة لعمق المسؤولية والمتغيرات التي فرضتها الأوضاع السياسية الخارجية على المجتمع العربي.

ثانياً: تُرسخ هذه الروايات اتجاهات أصحابها الفكرية والفنية في نقد الواقع، ولاسيما واقع الروائيين الخاص.

## خطاب الواقع السياسي في ثلاثية صنع الله إبراهيم

إن القارئ لثلاثية صنع الله يجدها قد حملت في طياتها خطاباً نقدياً سياسياً ممتداً منذ عام (1966) ولغاية عام (1981)، إذ شهدت هذه السنوات تحولات سياسية، وتغيرات فكرية طرأت على الإنسان العربي، مثل: نكسة حزيران، وانتشار الرأسمالية وسياسات الانفتاح، وذلك بظهور علاقات جديدة مع الولايات المتحدة الأمريكية.

وتعد ثلاثية صنع الله إبراهيم<sup>(\*)</sup>، من أبرز الروايات العربية التي حققت حضوراً بارزاً في المحيط الروائي على الرغم من ظهورها المنقطع، وتقنياتها الفنية البسيطة، ولغتها التقريرية المختزلة، وبحثها في التفاصيل الجزئية للأحداث اليومية، واحتوائها جانباً من الرمزية، إلا أنها استطاعت التعبير عما يختلج في الذات العربية، من مشاعر القهر الاجتماعي، والكبت السياسي لاسيما أنها جاءت بعد تجربة "غنية عميقة مليئة بكافة التناقضات والأزمات، زادت معرفته ووعياً بوجوده، وتطلبت في التعبير كل جرأة وحدة حتى تتجسد إبداعاً خلاقاً"<sup>(1)</sup>، هذه التجربة التي أثمر فيها عاملان، كما يقول صنع الله: "أولهما عزلة عشتها في طفولتي وشبابي، ووجدانية خلت من أصدقاء ورفاق درب، إلى أن دخلت السجن فكان العامل الثاني"<sup>(2)</sup>.

وعبر صوت ذاتي على لسان بطله/ السارد، ينتقد الروائي مختلف الجوانب السياسية التي مرّ بها المجتمع المصري، وربما تعود سيطرة الصوت الفردي للسارد المجهول في هذه الثلاثية، إلى عناية صنع الله بالجوانب الفنية كثيراً، لاسيما وجهة النظر؛ لذا يقول "كل شيء يخضع لما تريد أن تقوله، الأمر ليس متعلقاً بالتكنيك وحسب، إنما يشمل أساساً وجهة النظر (الرؤية)، أي ما تريد أن تقوله"<sup>(3)</sup>.

إن ثلاثية صنع الله في حقيقتها خطاب نقدي سياسي للواقع المصري، الذي عانى فيه الفرد مشكلات تواصلية وتفاعلية؛ لذا كانت انطلاقة الروائي في رصده لأنماط الواقع السياسي للمجتمع المصري، عبر التركيز على صعوبة التفاعل الذاتي مع هذا الواقع، فإذا كانت العلاقة الإنسانية بالواقع والمجتمع تقاس من خلال مدى التفاعل الذاتي معه، فإن ظهور سمة انعدام التفاعل في هذه الثلاثية يعد دليلاً ملموساً على وجود أزمة يعيشها المجتمع والواقع، وقد تمثلت هذه الأزمة في سلبيات سياسية مختلفة، هي:

(\*) - صدرت هذه الثلاثية على فترات، بدأت برواية تلك الرائحة عام 1966، ثم نجمة أغسطس عام 1974 وأخيراً اللجنة عام 1981. وقد درسها محمود العالم ضمن بنية ثلاثية متكاملة بعنوان (ثلاثية الرفض والهزيمة)

1 - إبراهيم، صنع الله (1993)، مقامة رواية تلك الرائحة، ط2، القاهرة: دار ومطابع المستقبل ص16.

2 - خضر، محمد (2004)، حوار مع صنع الله إبراهيم، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، (ع62)، ص108.

3 - إبراهيم، صنع الله (1980)، تجربتي الروائية، مجلة الآداب، (ع3/2)، ص103.

## أولاً: الفساد السياسي

انطلقت ثلاثية صنع الله في نقدها للواقع السياسي من رواية "تلك الرائحة"<sup>(\*)</sup>، حيث حكى قصة سجين شيوعي مثقف، أمضى سنوات من الزمن في السجن نتيجة اعتقال السلطات للشيوعيين، ثم أطلق سراحه ولكنه بقي تحت الرقابة القضائية، فكان إنساناً مهزوماً يأساً، ازداد يأسه عندما رأى واقعه لم يتغير فيه شيء، "وتلفت حولي في فضول، هذه اللحظة التي كنت أحلم بها دائماً طوال السنوات الماضية، وفتشت في داخلي عن شعور غير عادي، فرح أو بهجة أو انفعال، فلم أجد الناس تسير وتتكلم وتتحرك بشكل طبيعي وكأنني كنت معهم دائماً ولم يحدث شيء"<sup>(1)</sup>.

وبهذا وجد السارد أنه لا فرق بين الواقع الحر وجدران السجن؛ لذا قرر العودة للسجن، وبعد أن أمضى الليل بطوله في السجن، جاءت أخته وأخرجته من السجن في محاولة منها لإخراجه من صدمته، إلا أن السارد بقي مراقباً مقيداً من قبل عسكري الرقابة، مما أشعره بحصار نفسي خانق "فمن حيث الجوهر لا فرق هنالك بين مواطن مسجون في زنزانية، وآخر مسكون بالرعب خارجها"<sup>(2)</sup>.

ويظهر الخطاب النقدي في الرواية عبر عناية صنع الله بعملية الحركة المستمرة، والتنقل الدائم والوصف الدقيق لأفعال السارد، التي يسميها الباردي الأفعال الصغرى "وهي عادة تكون أفعالاً عادية غير نموذجية"<sup>(3)</sup>، إذ من خلال هذه التحركات والأفعال ينغمس الراوي في قضايا فساد الواقع السياسي، فهو عندما زار (نهاد) كشف عن فساد الحكومة التي سرقت مال أبيها، فقالت: تصور ماذا فعلوا بأبي، طردوه من شركته بعد أن أخذوها، وقالت إنهم تأمروا عليه واتهموه بأنه يتلاعب"<sup>(4)</sup>. وكذلك عندما قدم خطيب أخت السارد من السوق، أشار إلى فساد هذه الحكومة، فقال: "إن الحالة لا تطاق، وقال أنتم تريدون أن تنتشروا الفقر، وقال: ليست أمامي فرصة للثراء، لو كنت شيئاً ستأخذ هذه الحكومة"<sup>(5)</sup>.

إن خطاب تلك الرائحة لم يقف في رصده لقضية الفساد وقمع الحريات عند حكاية سجين وجلاد في مجتمع ناصري فحسب، بل "رصدت خراب الروح الإنسانية في مجتمع مقيد، لذا انطوت الرواية على نصين: يحيل أحدهما على سجين خرج من السجن، ويحيل ثانيهما على مجتمع

(\*) - يقول الزعبي عن هذه الرواية: "إنها رائحة الموت، رائحة الاختناق، رائحة الخلل الوجودي، ورائحة الخواء والدمار النفسي" الزعبي، أحمد (1986)، الإيقاع الروائي في تلك الرائحة، مجلة إبداع، (1ع) ص1

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص31.

2 - أبو نضال، نزيه (1997)، السمات الفنية في رواية القمع العربية، فصول، م61، (ع3)، ص121.

3 - الباردي، محمد (1993)، الرواية العربية والحداثة، ج1، ط1، اللادقية: دار الحوار، ص132.

4 - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص52.

5 - المصدر نفسه، ص55

حدوده الصمت والانصياع، وتفصح حركة السجين الذي أفرج عنه عن حركته الذاتية المعوّقة وتكشف عن حركة المجتمع الذي حددت له السلطة المسموح والممنوع<sup>(1)</sup>.

وتبلغ ذروة الخطاب النقدي في نهاية الرواية، عندما كشف الروائي عن بنية العنوان المغلقة فعنوان (تلك الرائحة) جعل الخطاب النقدي في الرواية يبدو غامضاً غير محدد نوعاً ما، فكما يقول (ايكو)، العنوان بالمعنى الإيحائي يقوم ببلبلة الأفكار لا ترتيبها<sup>(2)</sup>. إلا أن الإشارات والدلالات التي حملتها الرواية، جعلت من طبيعة العنوان مؤكدة لدلالة الخطاب، وذلك من خلال عملية التداخل بين الوظيفة الإيحائية والإعلانية، إذ يتم التداخل بينهما على مستوى البنية الدلالية العميقة فالوظيفة الإيحائية " تنهض على الإيحاء بالمعنى، فالكاتب يخاطب من القارئ ثقافة وملكات، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز"<sup>(3)</sup>.

لقد رأى السارد في هذا الواقع رائحة فاسدة كريهة أشبه برائحة المجاري، فالرائحة التي اشتمتها أخت السارد نتيجة " المجاري في البلد طافحة"<sup>(4)</sup>، لم تكن سوى رمزية مقنعة تعبر عن خواء الواقع السياسي وفساده المنتشر في البلاد، كما تنتشر رائحة المجاري الفاسدة، فكانت عملية المطابقة هذه عبارة عن صناعة مقصودة " وفاء لحضور الواقع"<sup>(5)</sup>؛ أي أنها خطاب مقصود يهدف إلى نقد الواقع وإدانتته، عبر ما يلاقه الفرد في الواقع من قلق وتعذيب، ومصادرة لرأيه، فكانت تعبيراً صريحاً "عن خيبة أمل أو عن مجرد رؤية نقدية لهذا الواقع الخارجي"<sup>(6)</sup>.

### ثانياً: الظلم السياسي

بعد كشف الروائي عن نقاط الفساد في مجتمعه، حاول أن يقدم جانباً سياسياً آخر، وهو قضية الظلم الذي يعيشه الفرد في مجتمعه، من خلال توظيف حادثة بناء السد العالي، فبعد محاولة السارد المتكررة التواصل مع مجتمعه، والتأقلم مع طبيعة الحياة فيه، قرر البحث عن عمل في صحيفة أو مجلة، فوجد في صحيفة كان يتردد عليها قبل السجن عملاً.

كانت طبيعة العمل تقتضي من السارد رصد عملية بناء السد العالي، وتغطية مختلف الجوانب في عملية البناء، فرحل السارد في (نجمة أغسطس) إلى أسوان حيث التقى هنالك صديقه السابق

<sup>1</sup> - دراج، فيصل (2008)، الذاكرة القومية في الرواية العربية، من زمن النهضة إلى زمن السقوط، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ص141.

<sup>2</sup> - ايكو، أمبرتو، القارئ النموذجي، ت. أحمد بو حسن، طرائق تحليل السرد، مرجع سابق، ص162-163.

<sup>3</sup> - الهميسي، محمود(1997)، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، (ع313) ص44.

<sup>4</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص71.

<sup>5</sup> - بدوي، محمد (1993)، الرواية الجديدة في مصر، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات، ص249.

<sup>6</sup> - العالم، محمود (1985)، ثلاثية الرفض والهزيمة، ط1، القاهرة: دار المستقبل العربي، ص178.

الصحفي سعيداً، وعبر تحركات سعيد والسارد، تم رصد جوانب الظلم السياسي الذي يمارسه الواقع على الأفراد، لاسيما وأن هذه الرواية قدمت رؤية نقدية للمرحلة الناصرية؛ وذلك من خلال ظاهرة استعباد السجين السياسي وإخضاعه لمختلف أنواع القمع.

وإذا كان الروائي في هذا القسم اتخذ من السد بؤرة مركزية يقدم من خلالها خطابه النقدي، فإن هذا الخطاب قد توافد على ذهنية المتلقي عبر إشارات سريعة عابرة، اجتمعت كلها لتشكيل في النهاية صورة متكاملة لطبيعة الخطاب النقدي، ومن هذه الإشارات: نقده للحالة السياسية التي كان يعانيها السجناء، وقد تجلّى ذلك عبر ذاكرة السارد المتخمة بصور المعاملة السيئة التي كان يلقاها السجن الشيوعي (شهدي عطية)، وكذلك نقده للاستغلال السياسي الذي تقوم به الحكومة (الاشتراكية)، فلقد كانت الحكومة تقوم ببناء منازل فخمة لكبار رجال الحكومة بأثمان بخسة.

ومما تجدر الإشارة إليه هو التكامل السردي الذي نهجه الروائي في هذا القسم، فلقد اتكأ الروائي على عنصرين سرديين في تقديمه للخطاب النقدي، تمثل الأول في سيطرة الذاكرة على صفات الرواية، حيث تضع هذه الذكريات المتلقي أمام مرآة الواقع السياسي الناصري، فالظلم والتعذيب والمهانة، كانت غذاء السجن السياسي في العهد الناصري، أما الثاني، فتمثل في التقاطعات النصية مع سيرة النحات العالمي (مايكل أنجلو)، وقد شكلت هذه التقاطعات تفاعلاً مع مستويات السرد، لاسيما أن السرد يحاكي عمليات النحت والحفر في بناء السد، فجاءت العملية بينهما متطابقة، أراد الروائي عبرها الإشارة إلى صنع السلطة الظالمة بإنسانية الإنسان.

وليس أدل على وضعية الواقع السياسي الظالم من حالة العمال المصريين، فالعمال والفنيون المصريون يعانون الحرمان العاطفي والجنسي والعزلة الاجتماعية والأسرية ويعيشون في ظروف سيئة تهددهم أوبئة وأمراض المناطق الحارة<sup>(1)</sup>، وهم بعكس العمال الروس الذين يعيشون في أجواء من الراحة والطمأنينة النفسية والسلامة الشخصية، العمال ينتابهم مرض مجهول وسقط الكثير منهم صرعى دون أن تهتم السلطة بالأمر، في حين يعتني الروس برجالهم عناية شديدة ويتخذون إجراءات وقائية صارمة<sup>(2)</sup>.

ومن جانب آخر لجأ الروائي في عملية بناء الخطاب النقدي إلى التسلسل التاريخي، وذلك من خلال عرض التاريخ السياسي المصري، بدءاً برمسيس وفرعون، ثم محمد علي باشا، وصولاً إلى عهد عبد الناصر، فرأى صنع الله أن حالة الواقع السياسي المعاصر لا تختلف عن الحالة التاريخية، فكلاهما واقع سياسي ظالم للأفراد لدرجة أن الإنسان العربي لا يمكنه التفكير أو حتى

<sup>1</sup> - عبد الله، عبد البديع (1990)، الرواية الآن، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، ص75.

<sup>2</sup> - إبراهيم، صنع الله (2008)، رواية نجمة أغسطس، ط6، القاهرة: دار الهدى للنشر، ص132.

الحلم بمستقبل مشرق وهذا ما يؤكد حوار سعيد والسارد: "كلنا بدأنا بأحلام عريضة ثم ما لبث كل شيء أن جف، أقول لك الحق؟ لم أعد أرغب في كتابة شيء على الإطلاق، أصبح كل ما أكتبه ممسوخاً مائعاً بلا روح، مقالات تتوه في سراديبها ولا هدف لها إلا تبرير كل شيء. قلت: لا تقل لي أنك لم تكن مقتنعاً بكل ما تكتبه، قال: كنت أقنع نفسي، لقد كان هنالك أشياء ضخمة وكنا جميعاً نتجاهل الجوانب الأخرى عن عمد، ألم تكن السجون حاشدة؟ وكنا نجني شيئاً من الثمار"<sup>(1)</sup> وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن أحد النقاد عد رواية (نجمة أغسطس) تعبيراً "عن أزمة مجتمع ما بعد الآلة"<sup>(2)</sup>. مستدلاً بذلك على توظيف صنع الله لآلة الحفر على نحو مكثف في النص، والواقع أن هذه الآلة هي تعبير عن رضوخ الإنسان العربي إلى سيطرة واقع سياسي ظالم، يحفر في كيان الفرد العربي كما تحفر الآلة في الصخور، وهذا ما أكده العالم عندما قال: "إن هذه الآلة هي توأم السلطة"<sup>(3)</sup>.

### ثالثاً: الاستغلال السياسي

يعد استغلال الوضع السياسي لمصالح خاصة، ثغرة عانى منها المجتمع المصري، لاسيما بعد ظهور سياسة الانفتاح، وللكشف عن هذه القضية، عمل الروائي على بلورتها ونقدها عبر شخص (الدكتور)، فبعد عودة السارد من منطقة السد العالي، حاول إيجاد فرصة عمل أفضل، فذهب لمقابلة (اللجنة) العليا المسؤولة عن الوظائف في الدولة فطلبت منه تقديم دراسة عن ألمع شخصية عربية حتى يحصل على الوظيفة، وقد تقاطعت شخصية (الدكتور) مع (اللجنة) التي دلت على "السلطة الأجنبية"<sup>(4)</sup>، ليشير هذا التقاطع إلى عمق التغلغل الاستعماري في البلاد العربية.

في رواية (اللجنة) يصل الخطاب النقدي الروائي لأقصى درجاته، حيث تميل الصيغة الخطابية إلى الإغراق في الرمزية، والسخرية في مناقشة قضايا سياسية كبرى، مثل الاستعمار الاقتصادي وسياسات الانفتاح التي شهدتها العالم العربي، ولعل أبرز الأمثلة هي رأيه في زجاجة الكوكاكولا. فهذه الزجاجة لا تمثل مظهرًا اقتصاديًا فحسب، بل وسياسياً كذلك، وهذا ما يشير إليه السارد بقوله "والواقع أن من حقنا أن نصدق ما يقال عن هذه الزجاجة البريئة المظهر، وكيف أنها تلعب دوراً حاسماً في اختيار طريقة حياتنا وميول أذواقنا، ورؤساء بلادنا وملوكها، بل والحروب التي نشترك فيها والمعاهدات التي نوقعها"<sup>(5)</sup>.

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 69-70

2 - الحلاق، بطرس (1979)، الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس، مجلة الباحث، (ع4)، ص 10-107.

3 - العالم، محمود، ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 123.

4 - المصدر نفسه، ص 148.

5 - إبراهيم، صنع الله (2004)، رواية اللجنة، ط9، القاهرة: دار المستقبل، ص 23.



والسارد هنا يشير إلى عمق الواقع المأساوي، الذي وصلت له الحضارة العربية، فالتغلغل السياسي لهذه الزجاجاة يوازي التغلغل السياسي لمنتجي هذه الزجاجاة، وليس أدل على ذلك من قوله: "أما الضربة القاصمة فجاءت في بداية الستينات، عندما اكتشفت أجهزة المقاطعة العربية أن الشركة الأمريكية أعطت حق التعبئة للإسرائيليين، وترتب على هذا أن وضعت الكوكاكولا في القائمة السوداء، ومنعت من دخول البلاد العربية، إلا أن الأحوال لا تثبت على حال كما تعلمون.. فلم تعد للمقاطعة المذكورة بين ليلة وضحاها من ضرورة"<sup>(1)</sup>.

إن السيطرة السياسية الاقتصادية هي سمة ما بعد النكسة، لاسيما السيطرة الإسرائيلية، فالعلاقة ما بين تغلغل وإيجاد كيان لهذه الزجاجاة، أشبه بالحال الإسرائيلي الذي يحاول إيجاد كيان له على أرض ليست له، لاسيما أن هذه التغلغل رافقه كثير من الادعاءات الإسرائيلية، ومنها ادعاء رئيس الوزراء (مناحيم بيغن) بأن اليهود هم من بنوا الأهرامات، بعد زيارته لمصر عام 1978.

ويشير صنع الله إلى هذه الحادثة بخطاب نقدي سأخر في الرواية، قال السارد فيه: "أما بالنسبة للقضايا التاريخية، فالبعض يقول إن (خوفو) نفسه كان ملكاً من ملوك بني إسرائيل... وقد أخفى ذلك طبقاً لتقاليد هذا الشعب الذي أجبره الاضطهاد المتواصل منذ فجر التاريخ على أن يتسلح بالسرية التامة في كل أموره، والبعض الآخر يقول إن خوفو لم يكن سوى فرعون مصري لكنه استعان بالعقريّة اليهودية لحل المشاكل المعقدة... وإن كان هنالك من يؤكد أن الإسرائيليين كانوا عبيداً لخوفو، وأن هذا الملك المستبد أرغمهم على العمل في بناء الأهرام"<sup>(2)</sup>.

إن الخطاب السابق يؤكد جملة من الحقائق السياسية، لعل أبرزها هو: النفوذ الإسرائيلي في المنطقة العربية، وضعف الأنظمة العربية على مواجهة مثل هذا النفوذ، لاسيما أن هذا النفوذ صاحبه استيطان إسرائيلي كبير من جانب، وتمزق سياسي عربي من جانب آخر، وقد زاد التمزق السياسي العربي، كما يقول صنع الله، من خلال مشاريع الوحدة الثنائية التي كانت شائعة في المنطقة العربية، هذه الوحدة التي لم تتحقق في فترة الصعود أو الأوج السياسي العربي، بل تحققت في فترة الانحسار والتخلف السياسي، وهذا بسبب "الاختلافات والمنازعات السائدة بين الأنظمة العربية المختلفة"<sup>(3)</sup>، فلقد سببت الخلافات السياسية زعزعة للذات العربية وتصدعاً في البناء الواقعي القابل للنكوص والارتداد، فلو نظرنا إلى قضية الواقع السياسي العربي بُعيد التبعية

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص 60.

2 - المصدر نفسه، ص 25.

3 - المصدر نفسه، ص 58.

والاستغلال، لوجدنا أن أكبر الظواهر السلبية التي تبرز هي ظاهرة التجزئة بمفهومها الواسع على الرغم من وجود مشاريع وحدة، إلا أن هذه المشاريع دلت على تجزئة عميقة.

وهذه التجزئة التي تتسحب على الفرد أولاً، ثم على المجتمع ثانياً، تخلق تناقضاً وتمزقاً وانقساماً، في مسيرة الواقع السياسي العربي، يقول عنها السارد: "إن نظرة واحدة للواقع العربي تكفي للبرهنة على صحة قلبي، فهي تكشف لنا من الوهلة الأولى عن ظاهرة التنوع في أشكال الأنظمة، وهو بالتأكيد مخطط له بالنظر إلى أن هذه الأنظمة لا تختلف عن بعضها في الجوهر وفي وسائل العمل السياسي وشعاراته وأهدافه"<sup>(1)</sup>.

وتنتهي هذه الثلاثية بحكم اللجنة على السارد بأكل نفسه، وبالطبع فمثل هذا الحكم يحمل في تضاعيفه مدلولات كثيرة لعل أهمها، أن المواطن العربي سيبقى يزرع تحت سطوة واقعه السياسي المتعثر، والمنقاد للسياسات الخارجية، فمهما جاءت لجان عربية وذهبت لجان أخرى تبقى هذه اللجان مُسيسة لصالح اتجاهات سياسية واقتصادية إما داخلية أو خارجية، وهذا ما يثبتته قول السارد في نهاية المطاف "إني لست من السذاجة بحيث أتصور أن هذا الهدف لو تحقق سيكون نهاية المطاف، إذ من طبيعة الأمور أن تحل مكانكم لجنة جديدة، ومهما كان حسن نواياها وسلامة أهدافها، فلن يلبث الفساد أن يتطرق إليها وتصبح عقبة بعد أن كانت علامة"<sup>(2)</sup>.

لقد اعتمد خطاب صنع الله في الثلاثية على حركة الراوي وتقلباته وذكرياته، وتصويره لمجتمعه، دون الاعتماد كثيراً على عنصر الأحداث، فالأحداث قليلة في هذه الثلاثية مقارنة بحركة السارد الذهنية والجسدية؛ لذا اتسم خطاب صنع الله بأنه، واسع الدلالة، عميق الصورة أحاط بالمجتمع والواقع السياسي المصري من مختلف الجهات، فكان خطاباً متضمناً "أبعاداً فكرية منظمة اجتماعية سياسية اقتصادية فلسفية، حيث يكون الخطاب هذا جوهر البنية السردية وبديلاً عن الحدث دون أن يلغيه تماماً"<sup>(3)</sup>.

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص98.

2 - المصدر نفسه، ص120.

3 - عبيد، فراس، روايات صنع الله إبراهيم، دراسة تحليلية، ص55.

## خطاب الواقع السياسي في ثلاثية أحلام مستغانمي

ثلاثية أحلام مستغانمي منجز روائي ضخم، تتميز بلغة شعرية نقدية معبرة، تضعنا في مواجهة تساؤلات عديدة، لعل أبرزها هو: كيف نظرت مستغانمي للواقع السياسي الجزائري بخاصة والعربي بعامة؟ وما الذي استطاعت الرواية تحقيقه؟

وحتى نستطيع الإجابة علينا أولاً وقبل كل شيء، الوقوف على مسارات ومنعطفات الثلاثية من جوانبها، التاريخية والسياسية، فأحداث الثلاثية تدور في مدار تاريخي طويل، يبدأ منذ حرب التحرير الجزائرية (1954)، ويمتد إلى منتصف التسعينيات من القرن العشرين، وعبر هذه المدة الزمنية استطاعت الرواية تجلية تاريخ الأمة وحاضرها، لاسيما أزمة الجزائر المعاصرة.

وتعد قضية الجزائر على مستواها السياسي الحدث البارز الذي تناولته الرواية، من حيث الواقع والسلطة السياسية، ثم وقفت الكاتبة على قضيتين عربيتين هما: قضية الوجود الإسرائيلي في البلاد العربية، وقضية الحرب العراقية التي تمحورت في أحداث حرب الخليج (1991).

لقد شكل الواقع الجزائري - بحدوده وأبعاده -، نقطة عبور استراتيجية للرواية في توجيه سهامها النقدية للواقع السياسي العربي، وذلك من خلال المراوحة بين الخيال والواقع بفنية عالية، واستخدامها للغة الشعرية المعبرة، وتنوعها في مستويات الشخصيات الروائية، وقد تمثل الواقع السياسي الذي رسمته الرواية في ثلاثيتها في قسمين، هما:

### أولاً: نقد الواقع السياسي الجزائري

يكاد الواقع السياسي الجزائري أن يكون هدف الكاتبة الأول ومدار روايتها، فمن المعلوم أن الحالة السياسية للجزائر بقيت غير مستقرة لمدة زمنية طويلة؛ مما انعكس على مختلف الفنون الأدبية، فكانت الرواية الجزائرية فناً راصداً ناقداً للعديد من القضايا السياسية البارزة.

فلقد خرجت الرواية الجزائرية في "بداياتها من رماد الحرب لتلج العالم الجديد بكل ما يحمل في رحمه من تناقضات، واعتمدت أول ما اعتمدت على جيل من النخبة، أفرزته الثورة المسلحة كإطاهر وطار، وابن هودوقة عبد الحميد"<sup>(1)</sup>.

وقد شكلت أحلام مستغانمي في رواياتها جيلاً جديداً، حمل على عاتقه التعبير عما يعتمر في داخل الشعب الجزائري من مشاعر الألم والتمزق الداخلي، لما يجري على صعيد الساحة السياسية الجزائرية، فكان الوطن الجزائري نقطة مركزية دارت في فلكها الثلاثية.

<sup>1</sup> - واسيني، الأعرج (1979)، ملاحظات نقدية حول الرواية الجزائرية، مجلة الآداب، (4-5) ص 44.

إن أول ما يطالعنا في الثلاثية ذاكرة خالد المليئة بتفاؤل الماضي، وبتشاؤم الحاضر هذه الذاكرة التي قادته إلى تذكر حرب التحرير، ومعاناتها التي خلفت أثرها على جسده، فأخذت منه يده وقائده (سي الطاهر) الذي قاتل المستعمر؛ ليمنح الجزائر حريتها، فاستشهد على أعتاب استقلالها، واليوم وجد خالد نفسه عشيقاً لحياة ابنة (سي الطاهر).

إن لجوء الروائية إلى توظيف مستوى التذكر، جاء ليخدم خطابها النقدي، فكانت ذاكرة (خالد وحياة)، سبيلاً تحرص الكاتبة على الولوج فيه، لمقارنة الماضي الجزائري العريق، بالواقع الحالي المرير، فبعد الاستقلال هبَّ رجال الثورة للحصول على المناصب السياسية، وعلى المكاسب المادية، وعلى أموال الشعب بحجة الشرعية الثورية، مما دفع بعض الفئات لتشكيل تيار مناهض للسلطة العسكرية عرف بالتيار الإسلامي؛ لأجل الإطاحة برجال السلطة العسكرية، وقد أدى تطور هذا الوضع وخروجه عن السيطرة لنتائج مدمرة أهمها، تزايد حالات القتل والاعتقالات السياسية، وهجرة عدد كبير من المواطنين الجزائريين.

إن الثلاثية تحاول "أن تنتقد هؤلاء وأولئك وتؤكد على الحرية والديموقراطية"<sup>(1)</sup>، فمنذ الصفحات الأولى من (ذاكرة الجسد) يتصفح خالد الواقع الجزائري عبر صحفه المنشورة، فيقول "أتصفح تعاستنا بعد كل هذه الأعوام، فيعلق الوطن حبراً أسود بيدي، هنالك صحف يجب أن تغسل يديك إن تصفحتها، وإن كان ليس للسبب نفسه كل مرة، فهنالك واحدة تترك حبرها عليك وأخرى أكثر تألقاً تنقل عفونتها إليك"<sup>(2)</sup>. ويضيف: "عناوين كبرى كثير من الحبر الأسود كثير من الدماء، قليل من الحياء هنالك جرائد تبيعك نفس صورة الصفحة الأولى ببدلة جديدة كل مرة، وهنالك جرائد تبيعك نفس الأكاذيب بطريقة أقل ذكاء كل مرة وهنالك أخرى تبيعك تذكرة للهروب من الوطن .. لا غير"<sup>(3)</sup>.

يحاول السارد/خالد من خلال المسح الصحفي أن يرينا الحالة السياسية التي أضحت عليها الأمة، فالذي تعكسه الصحف في نظر خالد لهو شيء مؤلم ومحزن، فالحال واحد وإن تغيرت صياغة القول، وطن كثر فيه القتل والنهب والسطو، فالكل يتسابق من أجل سرقة، لهذا قرر ترك بلده والهجرة لفرنسا؛ ليجد ذاته وذكرياته في الرسم، فكان يرسم مدينة قسنطينة في كل لوحة له عبر ما تحمله الذاكرة من صور عنها.

<sup>1</sup> - سننوفة، علال (1997)، إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ص 49

<sup>2</sup> - مستغامي، أحلام (2005)، رواية ذاكرة الجسد، ط 21، بيروت: دار الآداب، ص 14.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 15.

ويتقاسم (خالد) هذه الذكريات مع صديقه (زياد) الشاعر الفلسطيني، ومع (حياة) التي شكلت له الأم والوطن والحببية، وقد جاءت جل هذه الذكريات كلغم ثائر، حاملة في ذاتها حالة الواقع السياسي الجزائري، فيقول خالد: "غداً ستكون قد مرت 34 سنة على إطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء... بين أول رصاصة وآخر رصاصة، تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف.. وتغير الوطن... يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مريباً يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة" (1).

إننا في هذه الرواية أمام أيديولوجية سياسية ودينية، تمثلان العنصر الطاغي على سيناريو الرواية، وإن جاء هذا السيناريو بلغة شعرية معبرة عن عمق المأساة، حيث استطاعت الكاتبة خلق توازن متوافق في جوانبه كافة، ما بين ذاكرة خالد وحبه لحياة، فكلاهما يفضي لنتيجة واحدة هي حب الوطن، لذا يقول خالد "كل شيء.. حتى اسمك، ربما كان اسمك الأكثر استفزازاً لي، فهو مازال يقفز إلى الذاكرة قبل أن تقفز حروفه المميزة إلى العين.. اسمك الذي لا يقرأ وإنما يسمع كموسيقى تعزف على آلة واحدة من أجل مستمع واحد.. وفجأة يحسم البرد الموقف ويزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذة للوحشة، فأعيد للقلم غطاءه، وأنزلق بدوري تحت غطاء الوحدة" (2).

إن طغيان اللغة الشعرية على أجواء الثلاثية، لم يحل دون انتقاد الواقع السياسي فحسب، بل على العكس كانت اللغة الشعرية ذات جانب دلالي عميق، تمكنت من جذب أنظار القارئ للمغزى العام الذي سعت إليه الكاتبة، فرفدت النص الروائي بطاقة إيحائية عالية، وجعلته يتمتع بالدق والحوية، فكانت الرواية عبارة عن توتر لغوي مليء بالاندفاع المحموم.

لقد حملت الصور المختزلة المتداخلة بين الحلم والواقع، خطاب الذات في تعبيرها عن الوطن هذا الوطن الذي "كيف ما أسميناه وطناً.. هذا الذي في كل قبر له جريمة وفي كل خبر لنا فيه فجيعة؟ وطن؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله.. وإذ بنا نموت على يده، أوطن هو.. هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتتنا بسكين وذبحنا كالنجاج بين أقدامه" (3).

هذا الوطن الممزق هو واقع فُرضَ على الجزائريين، نتيجة ما حملته بعض النفوس من رغبة جارفة في السرقة والاعتقال والقتل، لتصل إلى أهدافها تحت وطأة الشعارات المزيفة والعبارات المنمقة، فتاه الوطن بين كفة هذا وكفة ذلك، أي بين السياسة العسكرية والسياسة الدينية؛ لذا تقول حياة: "تكمّن عبقرية العسكر في اختراعهم البذلة العسكرية التي سيخيفوننا بها، ويكمن دهاء رجال

1 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 24.

2 - المصدر نفسه، ص 21.

3 - مستغانمي، أحلام (2004)، رواية فوضى الحواس، ط 14، بيروت: منشورات أحلام مستغانمي، ص 366.

الدين في اختراعهم لثياب التقوى التي سيبدون فيها وكأنهم أكثر نقاء وأقرب إلى الله منا"<sup>(1)</sup>، فلقد شكلت الخلافات السياسية بين الإسلاميين والعسكريين ساحة لكلا الطرفين من أجل تصفية الحسابات، فكانت العاقبة وخيمة حمل أوزارها المجتمع الجزائري.

فوجود الإسلاميين والعسكريين في الواقع الجزائري عدّ حملاً ثقيلاً لا يتحمّله أي واقع، "فلقد تحولت ساحة العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة، افترش فيها الإسلاميون الأرض.... لا يهضون منها إلا في الصباح إطلاق الشعارات والتهديدات... والأدعية"<sup>(2)</sup>.

وتعمق الروائية صورة الواقع السياسي الجزائري من خلال تركيزها على حوادث القتل، والنزاع التي كانت تحدث على أرض المجتمع الجزائري، فلقد أصبح الواقع مرعباً؛ لأنه "قلما كان القتلة يعودون، لأنهم قلما تركوا خلفهم شيئاً يشي بالحياة"<sup>(3)</sup>.

ومن الملاحظ على الثلاثية، هي النهاية التي حملها كل جزء منها إذ انتهى كل جزء بالموت، فالكاتبة اتخذت من الموت سياجاً توطر به الواقع السياسي الجزائري؛ لدلالة على عمق المأساة السياسية فكان الموت بنوعيه المعنوي والفعلي شاهداً بكافة صورته وأشكاله على انحدار وتعري المشهد السياسي الجزائري، لذا لا غرابة في قول حياة: "كنت أتوقع من الموت كل شيء"<sup>(4)</sup>

ففي (ذاكرة الجسد) ماتت أحلام خالد من ناحيتين، الأولى: رؤيته للواقع الجزائري المحطم بعد غياب طويل، والثانية: عندما تزوجت حياة من (مصطفى) أحد رؤوس السلطة السياسية الفاسدة.

**أما الموت الفعلي** فقد تجسد في اغتيال كل من محمد بوضياف الرئيس الجزائري بعد 166 يوماً من حكمه؛ "فكانت الجزائر تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها"<sup>(5)</sup>، وكذلك مقتل حسان شقيق خالد على يد الجماعات المتطرفة، وموت الشاعر زياد، دفاعاً عن تراب وطنه.

وفي (فوضى الحواس)، اختلطت فيها جميع الحواس؛ نتيجة الموت الجماعي للكثير من المدنيين التي سببتها العمليات الإرهابية، وكذلك اغتيال عبد الحق الصحفي الجزائري، وموت السائق أحمد، وفي (عابر سرير) مات الرسام الجزائري (زيان).

إن الروائية لم تقف عند حدود الموت الفعلي فحسب، بل جعلت من الانتحار حلقة مكملة للموت، فانتحار (ميشيما) الياباني جاء استنكاراً لهزيمة اليابان على يد أمريكا، وانتحار (خليل حاوي) جاء استنكاراً لدخول إسرائيل بيروت، فكلاهما تجمعهما نقطة تلاقح مقصودة؛ هي الدلالة

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 98.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 166.

<sup>3</sup> - مستغانمي، أحلام (2003)، رواية عابر سرير، ط 2، بيروت، منشورات أحلام مستغانمي، ص 30.

<sup>4</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 344.

<sup>5</sup> - المصدر نفسه، ص 337.

على رفض الواقع السياسي العربي وترديه "فليست الروايات سوى رسائل وبطاقات نكتبها خارج المناسبات المعلنة لنعلن عن نشرتنا النفسية"<sup>(1)</sup>، فجاءت الرسالة تفصح عن عالم يكثر فيه الحزن والموت، وواقع مؤلم، يتميزق أمام أنظار العرب الجزائريين؛ لذا جاءت الرواية خطاباً نقدياً "لواقع الجزائري المعاصر خصوصاً في جانبه السياسي المتأزم"<sup>(2)</sup>.

هذا الواقع الذي تغيرت معالمه بُعيد الاستقلال، وذهبت ملامحه الثورية، لتصب في مناهاته السياسية ومصالح شخصياته السلطوية، إن هذا النقد الخاص لم يمنع الرواية من تقديم خطابها النقدي لمجتمعها العربي بشكل عام، وهذا ما سنلمسه في نقد الواقع السياسي العربي.

### ثانياً: نقد الواقع السياسي العربي

ارتكزت نظرة الكاتبة للواقع العربي على قضيتين رئيسيتين هما: الوجود الإسرائيلي في البلاد العربي، وقضية حرب الخليج 1991؛ فكشفت من خلال هاتين القضيتين عن الضعف العام الذي انتاب الواقع السياسي العربية فدفع الأنظمة العربية لممارسة القمع وكبت الحريات، وهذا ما تشير إليه الروائية بقولها: "لست أذكر من قال، يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمرها في تعليمه الصمت"<sup>(3)</sup>.

لقد كان مدار الجانب الثاني من الثلاثية منصباً على ركام خسارات الواقع السياسي العربي وتشظي أرواح أفرادها، وتمزق الأمة وشتاتها السياسي؛ فالواقع السياسي العربي الذي سقط شهيداً منذ عام (1948) لا يزال يلحق جراحه إثر الهزائم والانكسارات التي لحقت به "فمنذ تلك القضية انقرض الحالمون، وسقط فرسان الرومانسية من على خيولهم"<sup>(4)</sup>.

وتشير الرواية قضية الاستيطان الإسرائيلي في المنطقة العربية، لاسيما فلسطين، وما سببه هذا الاستيطان من اختلال سياسي عربي، وهذا ما حمله خطاب ذاكرة خالد عن صديق طفولته (روجيه) فقال: "لا أدري كيف تذكرت لحظتها روجيه نقاش صديق طفولتي وصديق غربتي، ذكرت ولعه بقسنطينة وتعلقه بذكرها، وهو الذي لم يعد إليها أبداً منذ غادرها سنة 1959 مع أهله ومع فوج من الجالية اليهودية التي كانت تريد أن تبني لها مستقبلاً آمناً في بلد آخر"<sup>(5)</sup>.

ومن جانب آخر فإن الروائية لم تكتف بجعل نفسها ممثلة لقضية فلسطين، بل أوجدت شخصية زياد الشاعر الفلسطيني؛ ليعبر بعمق عن مأساته السياسية، فهو دائم الرفض لواقعه

1 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 11.  
 2 - سنغوفه، علال، إشكالية السلطة في الرواية الجزائرية، ص 50.  
 3 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 428.  
 4 - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 94.  
 5 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 133.

ومنتقد له، وهو الذي عندما أعلن عن ديوانه طلبت منه الرقابة حذف الجزء الذي يمس واقع الأمة السياسي، فرفض ذلك وهو متمسك بديوانه وبرأيه.

وعبر هذا الديوان استطاع خالد تمرير خطاب نقدي صريح للأمة العربية، قال فيه: "ما الذي يمنعني من فضح أنظمة دموية قذرة، مازلنا باسم الصمود ووحدة الصف، نصمت على جرائمها؟ ولماذا من حقنا أن ننتقد أنظمة دون أخرى حسب النشرات الجوية، والرياح التي يركبها قبطان بوآخرنا"<sup>(1)</sup>.

وحاولت الروائية في الخطاب السابق لفت أنظار المتلقي إلى أن قضية فلسطين ليست قضية فردية بقدر ما هي قضية أمة، فالمصائب العربي أعمق من النظر إلى القضايا السطحية التي لا تقدم حلاً لهذا الواقع، وتلفت الأنظار كذلك إلى أن رسالة المثقف هي رسالة واعية مدركة لحقائق الأمور، لاسيما في رصده للمتغيرات السياسية العربية التي أدت به للتنبؤ بما سيكون في المستقبل، وهذا ما يظهر جلياً في قول خالد: "لم يسقط أي نظام عربي واحد من تلك الأنظمة التي كان زياد يراهن على سقوطها منذ عرفته، لم يحدث أي زلزال سياسي هنا أو هناك ليغير خريطة هذه الأمة"<sup>(2)</sup>.

وفي هذا الخطاب حاولت الروائية التمهيد إلى وقوع أمر ما، وفي البنية الحركية الروائية إما أن يكون الخطاب محركاً للأحداث باتجاه الأمام عن طريق إيجاد حدث جديد ومفتعل، وإما أن يدفعها للعودة للخلف عن طريق استعادة شريط الماضي، وهنا تأخذ الروائية الخطاب الأول، عن طريق تقديم حدث مأساوي مفاجئ، أدى إلى تغذية الإحساس بالفاجعة، وأكد تدهور الحالة السياسية العربية، فلقد "كان لبداية صيف 82 طعم المرارة الغامضة، ومذاق اليأس القاتل، عندما يجمع بين الخيبات الذاتية والخيبات القومية مرة واحدة. فقد جاء اجتياح إسرائيل المفاجئ لبيروت في ذلك الصيف وإقامتها في عاصمة عربية لعدة أسابيع على مرأى من أكثر من حاكم وأكثر من مليون عربي، جاء لينزل بي عدة طوابق في سلم اليأس"<sup>(3)</sup>.

وتدعم الروائية خطابها الإخباري التأكيدى لحقائق ثابتة، بخطاب واقعي آخر وهو: خبر انتحار الشاعر (خليل حاوي)؛ وهو تأكيد حول الخطاب الإخباري إلى خطاب نقدي، للدلالة على عمق

1 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 151.

2 - المصدر نفسه، ص 196

3 - المصدر نفسه، ص 245



الأثر الذي خلفه الوجود الإسرائيلي على الذات العربية، فلقد "رأى خليل حاوي ما رأى فيئس ياساً تاماً؛ لأنه (رأى فراخ البوم تثبتت في ضمير باع ناره)"<sup>(1)</sup>.

وهذا الأمر خلق لدى (حياة) نوعاً من الشعور الحسي، فجعلها تتفاعل مع الحدث لتفكر في الانتحار؛ بُغية التخلص من واقعها السياسي المحطم والمهزوم، إقتداءً بـ(حاوي) الذي وجد في الانتحار هروباً نحو حياة أخرى لا توجد فيها خيبات أمل وواقع مأزوم، فتقول: "في الواقع كنت أبحث لي عن موت استعراضي كبير لا يشبه في شيء بندقية الصيد المتواضعة التي أطلق بها خليل حاوي رصاصة على جبينه في 7 حزيران 1982، احتجاجاً على اجتياح إسرائيل للبنان على مرأى من كل الإخوان والجيران العرب بعد أن قال لأصدقائه: أين هذه الأمة؟ من العار أن أقول أنا عربي أمام هذا التفرج المخزي"<sup>(2)</sup>.

ويضاف إلى ما قيل سابقاً عن بنية الخطاب النقدي الروائي، تميز هذا الخطاب باحتوائه على صيغ استفهامية وتساؤلات نقدية قائمة على مبدأ رفض الواقع، وقد حقق هذا الأسلوب تفاعلاً مشتركاً بين النص والقارئ، لما يتمتع به من سطوة وجرأة، أوحى بنوع من الرفض المعبر عن الذاتية المكتسبة بتأملات الواقع.

فالتساؤلات التي نلمحها هنا وهناك في هذه الثلاثية تعبر عن رؤية ذاتية يخالطها غمار المجتمع والواقع المعيش، وهي توحى بفلسفة نقدية وجودية "هل يمكن لوطن أن يلحق بأبنائه أذى لا يلحقه حيوان بنسله؟ هل الثورات أشرس من القطط في التهامها لأبنائها من غير جوع؟ لم أبحث لهذه الأسئلة عن جواب، فالأجوبة عمياء وحدها الأسئلة ترى"<sup>(3)</sup>.

إن المتأمل بالواقع السياسي العربي، يجده واقعاً مملوءاً بالفجوات السحيقة التي يصعب ردمها؛ فالموت بالجملة أمر أصبح من العادات العربية "فلا شيء هنالك في انتظارك غير قطار الموت هنالك من أخذ قطار تل الزعتر، وهنالك من أخذ قطار بيروت 82 أو قطار صبرا وشاتيلا، وهنالك من أو هنالك من ينتظر رحلته الأخيرة في مخيم أو بقايا بيت، أو حتى في بلد عربي ما، بين كل موت وموت.... موت"<sup>(4)</sup>.

وهذا الموت في واقع الأمة العربية أمر يومي لا يتوقف عند الذي يقدمه العدو الإسرائيلي في مختلف البلاد العربية، بل إن الأمر وصل إلى الأنظمة السياسية العربية التي تصدر بحسب كلام

<sup>1</sup> - علي، محمد (1989)، انتحار خليل حاوي في بيروت وثقافة الانتحار، مجلة الآداب، (ع11 و12)، ص23 وأنظر: الأنصاري، محمد (1998)، انتحار المتقنين العرب، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ص45-77.

<sup>2</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص131.

<sup>3</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص48-49.

<sup>4</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص250.

(زيان) "كاتولوجا للموت العربي يختار فيه الواحد في قائمة الميتات المعروضة طريقة موته .. بإمكانك أيضاً أن لا تموت دفعة واحدة، ثمة أنظمة عربية تقدم تسهيلات في الموت، فنلقمك إياه بالتنقيط ابتداءً من قلع الأظافر وحرق الأصابع بالأسيد.. وانتهاءً بسمل العيون وبقر البطون حسب مزاج سفاحك"<sup>(1)</sup>.

أما القضية الأخرى التي تتناولها الروائية فهي: حرب الخليج عام (1991)، إذ استطاعت ملامسة الواقع السياسي الذي أشعلته هذه الحرب، فكان واقعاً يملؤه الزيف والكراهية، فبدل أن نشغل أنفسنا بوجود العدو الإسرائيلي، شغلنا بقتال أنفسنا.

لقد سببت هذه الحرب معاناة كبيرة، زادت من أعباء الواقع السياسي العربي، فساهمت في اتساع الفجوة بين المواطن العربي وقضاياها السياسية التي على تنوعها وتعددتها اتخذت مساراً واحداً؛ هو التآزم والانهازامية.

وعبر الصحف تعود الساردة إلى الكشف عن صورة الواقع السياسي، إذ تأتي هذه الصور محملة بخطاب نقدي حاد للواقع العربي، فتقول: "لم يحدث أن اشترت جريدة عربية إلا وندمت على اقتنائها لها.... أن تشتري جريدة عربية ذات حيزان من سنة (1991)؛ لتقرأ طالع هذه الأمة فأنت تعرض نفسك لذبحه قلبية، أما أن تشتري جريدة جزائرية في ذلك التاريخ نفسه تجمع صفحاتها الأولى بين خيبتك الوطنية والقومية ذلك ضرب من المجازفة بعقلك"<sup>(2)</sup>.

فالكاتبة ترمي من وراء خطابها السابق الربط بين واقع الأمة العربية بعمامة وواقع الجزائر بخاصة، فكلاهما لا يختلف عن الآخر في شيء، ودليل ذلك التفصيل الوصفي النقدي الذي تنطلق منه الكاتبة عبر مختلف الصحف، فتقول: "قبل أن تفتح الجريدة يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى، السلطات العسكرية تعلق حظر التجول إلى ما بعد عيد الأضحى، اعتقال 469 شخصاً خلال الأيام الثلاثة الماضية، جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني، وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح، حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد... تهرب إلى أسفل الصفحة فتنتظرك أوطان أخرى، كنت تعتقد أنها أوطانك، فهكذا أكد لك منذ طفولتك شاعر على قدر كبير من السذاجة، مات وهو ينشد (بلاد العرب أوطاني)، وهو لم يعد هنا اليوم ليقرأ معك عناوين جريدة عربية بتاريخ 15 حزيران 1991، استمرار محاصرة مخيمي الميه وميه وعين الحلوة الفلسطينيين من طرف الجيش اللبناني، العراق يقوم باعتقال عشرات المصريين وتعذيبهم

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص 260.

<sup>2</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 154-155.

الإعدامات مستمرة في الكويت في حق الرعايا العرب"<sup>(1)</sup>، لقد أرادت الكاتبة أن تنقل لنا الواقع من خلال منظورها الروائي، هذا الواقع الذي اعتمدت فيه على العنصر الإخباري التقريري، وعلى الصورة المشهدية إلى جانب اللغة الشعرية.

وإذا كانت الروائية قد كشفت عن وضعية الأمة العربية خلال الحرب، فإنها استطاعت تجسيد صورة هذه الحرب في نظر الغرب، فكانت أشبه بمسرحية سآخرة تقدم للمشاهد الغربي قبل العربي، فتقول "كنت أرى القنوات الأمريكية تتسابق لنقل مشاهد حية عن موت جيش عربي يمشي رجاله جياعا في الصحارى، يسقطون على مدى عشرات الكيلومترات كالذباب في خنادق الذل، مرشوشين بقنابل الموت العبيثي دون أن يدروا لماذا يحدث لهم هذا، وأرى قوافل البائسين هاربة بالشاحنات من بلد عربي إلى آخر تاركة كل شيء خلفها بعد عمر من الشقاء دون أن تفهم لماذا، وأرى الكويتيين يرقصون في الشوارع، حاملين الأعلام الأمريكية، مقبلين صور بوش مهدين الجنرال شوارزكوف حفنة من تراب الكويت، ولا أفهم كيف وصلنا إلى كل هذا"<sup>(2)</sup>.

في هذا الخطاب تجلت قدرة الروائية على تجلية مشهد الحرب بما يشيع فيها من معاناة إنسانية، وتمزق اجتماعي، وتبعية سياسية وفكرية، فلقد ظهر الآخر بصورة المحرر المدافع عن تراب البلاد العربية، بينما ظهر الفرد العربي مستلباً، ضعيفاً، منقاداً للآخر دون تفكير منه بذلك.

لقد ظهر عبر مواطن مختلفة من الرواية لجوء الروائية في خطابها إلى السخرية النقدية من هذا الواقع، هذه السخرية التي حملت في تضاعيفها روح المعاناة الإنسانية المتألّمة، مثل قولها: "ناصر لم يشف بعد من حرب الخليج كان مثل الجميع يراهن على المستحيل ويحلم بمعركة كبرى نحرر بها فلسطين! ولكنه عند سقوط أول صواريخ عراقية على إسرائيل ووقوعها على أرض قاحلة طلبني ليلاً ليقول لي: أهذا هو السكود الذي كان يهدد به صدام العالم؛ إنه ليس أكثر من تحميله وضعتها إسرائيل في مؤخرتها"<sup>(3)</sup>. وقولها كذلك على لسان (ناصر): "صاح بي.. ولأنك كاتبة عليك أن تصمتي أو تنتحري لقد تحولنا في بضعة أسابيع من أمة كانت تملك ترسانة نووية إلى أمة لم يتركوا لها سوى السكاكين، وأنت تكتنين، وتحولنا من أمة تملك أكبر احتياطي مالي في العالم إلى قبائل متسولة في المحافل الدولية"<sup>(4)</sup>.

تلجأ (أحلام) كثيراً إلى تغليب لغة الحوار الداخلي على لغة الحوار الخارجي في توجيه الانتقادات السياسية المختلفة، فتعبر عما يجول في خاطرها، متخذة من خالد وحياء ستاراً تتوارى

1 - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 155.

2 - المصدر نفسه، ص 130

3 - المصدر نفسه، ص 128

4 - المصدر نفسه، ص 129.

خلفه، أو قناعاً تخفي ملامحها الحقيقة خلفه، وهي بذلك تجعل من هذه المراوحة أسلوباً لتوجيه خطابها النقدي في زمن يصعب فيه التواصل مع الواقع، وكذلك استفادت أحلام من الطاقة الشعرية التي اكتنزتها فوظفتها في بنية الخطابات التي دارت حولها الرواية، فكانت جمل الخطاب عبارة عن تركيب متناسق ومتوائم ترتفع فيه وتيرة النقد والشعرية معاً، وهذا الأمر تراوح بين الخطابات القصيرة والخطابات الطويلة، إلا أننا نلمح أن الجمل الخطابية الطويلة مالت إلى التفصيل والتفسير؛ ربما حتى تضع القارئ أمام صورة نقدية متكاملة.

والملاحظة التي تبرز في هذه الرواية هي أن الروائية لم تتوقف بشكل جلي على أحداث نكسة حزيران، فقد أشارت إلى حزيران إشارة عابرة في قولها: "فقد كان في ذاكرتي ما عدا حزيران 67 ذكريات موجعة أخرى ارتبطت بهذا الشهر"<sup>(1)</sup>.

إن تجاوز الروائية لهذه المرحلة بالإشارة إلى التاريخ فقط، وتركيزها على أحداث (82 و91) حمل معه دلالات كثيرة، فلعلها أرادت القول: إن الواقع العربي هو واقع: مليء بالهزائم والانكسارات، فالمراحل التي جاءت بعد (67) لا تقل أهمية عنها، فلقد كنا في قضية واحدة وأصبحنا الآن نملك رصيذاً من القضايا.

لهذا رأت أحلام: "أن الرواية وحدها تستطيع أن تحتفظ بالذاكرة، وأن تلمّ شظايا هذا العالم المبعثر أشلاءً من حولنا، ففي هذه المرحلة الملتبسة من تاريخنا العربي علينا جميعاً أن نروي لكي نمنع الناس من النسيان ويجب أن نتعدد الروايات؛ لكي لا يقرأ الواقع من منظور واحد ولكي يصبح بإمكاننا الوقوف على حقيقة هذا الخراب الذي لم نستطع رغم كل المحاولات أن نجعله جميلاً بما فيه الكفاية"<sup>(2)</sup>.

وختاماً استطاع الخطاب النقدي في هذه الثلاثية التعبير عن واقع الأمة السياسي، فانطلق من رغبة شعورية دفيئة مختزلة في شقوق الذات بتلقائية وبلغة معبرة؛ فكانت خطابات الثلاثية عبارة عن "مسدسات محشوة بالكلمات القاتلة لا غير"<sup>(3)</sup>.

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 243.

<sup>2</sup> - بزيع، شوقي، (1993)، رواية الحرية ونشيد الحب، قراءة في ذاكرة الجسد، مجلة الآداب، (ع6)، ص 74.

<sup>3</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 48.

## ثانياً: نقد السلطة

ارتبط مفهوم السلطة عند كثير من الدارسين بتطور المستوى الفكري والحضاري لدى الأمم والشعوب؛ فهي الركيزة الأساسية التي ينضبط فيها الفرد، فلا تقوم دولة دون سلطة، ولا تكون هنالك حياة دون وجود مثل هذه السلطة، فهي التي تسيّر الأمور، وهي الرادع للمخالفات المؤثرة على مسيرة مجتمع ما، لذلك لا بُدّ من وجودها؛ لضمان استمرارية النظام السياسي.

ولقد استطاع (فوكو) تقديم تعريف مغاير للسلطة، إذ رأى أن السلطة لا تقتصر على المؤسسات والأجهزة، بل هي شيء رمزي حسي لا نستطيع تلمسه وتحديده، فهي في كل مكان، لذلك فإن كلمة سلطة هذه قد تسبب الكثير من سوء الفهم، سوء فهم يتناول هوية السلطة وشكلها و وحدتها بكلمة سلطة لا أعني-السلطة- أي مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تضمن خضوع المواطنين في إطار دولة ما، كذلك لا أعني بكلمة سلطة نمطاً من الإخضاع الذي هو على العكس من العنف، إنما يتخذ شكل قاعدة، وأخيراً لا أعني بكلمة سلطة نظاماً عاماً من جهة الهيمنة يمارسه عنصر أو مجموعة على عنصر آخر أو مجموعة أخرى<sup>(1)</sup>.

بهذا التعريف يقف (فوكو) على مفهوم السلطة ولكن من وجهة نظر غربية، ففهمه للسلطة هو فهم فلسفي ذو منزع فوضوي؛ لأنه مناهض لكافة أشكال السلطة والمؤسسات، وهذا المفهوم لا يمكن أن ينطبق على واقع الأمة العربية؛ لأن واقع السلطة في العالم العربي يختلف عن واقعها في العالم الغربي، فالواقع العربي واقع تكثر فيه صور القمع والتسلط؛ لذا قد تلجأ الأنظمة السلطوية الاستبدادية ذات المسوح الديمقراطية إلى "استغلال الشكليات الديمقراطية نفسها لدعم استبدادها ولتقنين القمع والتسلط"<sup>(2)</sup>.

فالسلطة في المجتمعات العربية هي سلطة سافرة وعاتية وخالية من أية حدود عقلانية، تتخذ من الزجر وسيلة إخضاع، لذلك وجد المثقف العربي في الأدب لاسيما الرواية، وسيلة خطابية يرصد بها تحركات السلطة، وينتقد ممارساتها السلبية.

إن التطور الحاصل في مختلف الدراسات الإنسانية بات يفرق اليوم بين نمطين من السلطة فهناك، أولاً: السلطة السياسية المعلنة والظاهرة؛ وهي التي تحكم الدول والمجتمعات المعاصرة، وتحدد النظام في أي مجتمع ما، وثانياً: السلطة السياسية المغيبة أو الرمزية؛ وهي الموجودة في الفنون والآداب المختلفة، وفي المظاهر الاقتصادية والاجتماعية، وهي لا تمارس دورها كالحاكم

<sup>1</sup> - فوكو، ميشيل (1985)، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ت: أحمد السلطاني، عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ص11.

<sup>2</sup> - سبيلا، محمد (1981)، المثقفون والسلطة، مجلة الآداب، (ع11و12)، ص32

الفعلي أو الرئيس، لكننا نستطيع القول: إن وجود النوع الثاني من السلطة في الآداب العربية، جاء نتيجة انعكاس الواقع السياسي على الأدب، ولاسيما الرواية التي "أدانت أساليب القهر السياسي من خلال تصويرها وإبرازها لواقع القمع والاضطهاد والتعذيب السياسي، الذي يسيطر على الحياة السياسية العربية"<sup>(1)</sup>.

لقد شكل نقد السلطة السياسية أبرز مظاهر الرواية العربية، لاسيما بعد الأحداث السياسية التي مضت على الأمة العربية التي تسببت بهزة قوية في بعض أنظمتها السياسية، مما أدى إلى خلخلة البنى والثوابت العلائقية بين المواطن وهذه الأنظمة السياسية فشكل ذلك شراً كبيراً.

ومما لا شك فيه أن العمل الروائي تتضاعف قيمته من حيث شهادته على مختلف المراحل التاريخية من عمر أي حضارة أو مجتمع لذلك كانت الرواية العربية أقوى شهادة على مختلف القضايا السياسية، "فمسائل أنظمة الحكم العربية، والأحزاب، وفلسطين، وسوى ذلك من قضايا الثورة العربية التي ترجمتها الروايات السياسية مؤخراً ليست بالأمر المرحلي الذي قد تتطوي صفحاته في غضون سنة أو سنوات، إنها مسألة تاريخية"<sup>(2)</sup>.

وراح الروائي في خطابه النقدي للسلطة بين المباشرة والتقنع، فأعطت هذه المراوحة النقدية للمتلقي مجالاً تأويلياً أوسع مدى وأدق منظوراً؛ ذلك لأن نقد السلطة من أهم العقبات التي وقفت أمام الروائي العربي، فاحتال على هذه السلطة من خلال تراكيب وعلاقات جدلية مستمرة في النص، فالعملية الإبداعية أكثر مراوغة للسلطة، وأكثر نجاحاً في التقرب من عين الحقيقة.

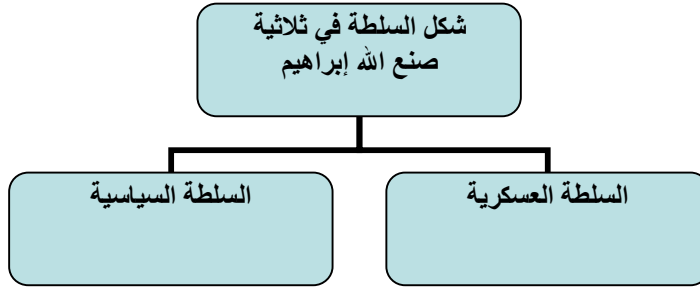
لقد استطاعت الرواية العربية الخروج من إطار التالوث المحرم، وتقديم نقد للأنظمة السياسية التي تسعى إلى قمع الحريات السياسية والفكرية؛ "فقضية المثقف العربي الأساسية هي قضية الحرية بمفهومها الشامل، فهي حيناً حرية سياسية تعني الديمقراطية، وحرية ذاتية تعني تشبث المواطن بحقوقه الشخصية، وهي حيناً آخر تعني مقاومة الاستعمار والإمبريالية والتخلف الاقتصادي والاجتماعي، فهي إذن قضية مطروحة على مستوى الفرد والمجموعة"<sup>(3)</sup>؛ لأن الحرية هي التي تجعلنا نبدع ونبنتج، والتحرر من كل قيد، شرط أن يكون هذا التحرر ضمن الشروط الأخلاقية هو السبيل الأنسب في تقدم الأمم؛ فالحرية تعني "استقلال الإنسان في التفكير شرط بقاءه ضمن حدود المبادئ الخلقية"<sup>(4)</sup>.

1 - عطية، أحمد (1981)، الرواية السياسية، القاهرة: مكتبة مدبولي، ص 17.  
 2 - سليمان، نبيل (1996)، سيرة القارئ، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص 133.  
 3 - الباردي، محمد (1993)، شخصية المثقف في الرواية العربية، ط1، تونس: الدار التونسية، ص 149.  
 4 - حوراني، ألبرت (1986)، الفكر العربي في عصر النهضة، ط4، ت، كريم عزقول، بيروت: دار النهار للنشر والتوزيع، ص 205.

## 1- نقد السلطة في ثلاثية صنع الله إبراهيم.

يعد (صنع الله) من أبرز الروائيين الذين أرتفع صوتهم في نقد السلطة والمطالبة بالحريّة؛ وذلك من خلال ما طرحه في رواياته من صورة فكرية ونقدية متقدمة لما تمارسه السلطة بكافة أنواعها من ممارسات سلبية، فقد انتقد السلطة العسكرية الاستعبادية القاهرة للأفراد التي تفرض أنواعاً متعددة من صنوف التعذيب والإذلال، وانتقد السلطة القامعة في شخوص اللجنة، وأفرد الحديث عن نقد رجال السلطة السياسية، إذ رأى فيهم قبح الاستغلال وفحش الفساد، ولاسيما شخص (الدكتور).

ولعل هذا ما حمل بعض الدارسين إلى عدّ خطاب صنع الله خطاباً "يمثل رؤية أيديولوجية بالغة الدلالة في فترة مهمة من فترات التكوين الاجتماعي المصري الحديث، وهي أيديولوجيا مصاغة في شكل أدبي يتبنى قيماً جمالية معينة"<sup>(1)</sup>. ويبين الشكل التالي ماهية السلطة في ثلاثية صنع الله إبراهيم، فجاءت على النحو الآتي:



<sup>1</sup> - عبد المعطي، عفاف (2006)، السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في واقعية القاع، ط1، تونس: دار المعارف، ص168.

## أولاً: السلطة العسكرية

تمثل السلطة العسكرية نقطة الانطلاقة السلطوية التي رصدها (صنع الله) في المجتمع المصري وهي - بحسب رؤية الروائي لها - سلطة مستغلة متمسكة برداء القهر والإسكات، وكان الخطاب النقدي الذي وجهه صنع الله في ثلاثيته لهذه السلطة يعتمد على الممارسات القمعية التي اتخذتها السلطة في حق الأفراد.

ومن أبرز هذه الممارسات: استغلال عسكري الرقابة للسارد في رواية (تلك الرائحة)، وقد جاء هذا الاستغلال في مواضع مختلفة من الرواية، من ذلك عندما خرج السارد من السجن ورافقه العسكري ليعرف مكان إقامته طلب منه أخذ (تاكسي): "وقال العسكري: لئأخذ تاكسي. وقلت في نفسي إنه يريد أن ينتزه على حسابي" (1).

إن البنية التركيبية السردية فيما سبق قائمة على المراوحة بين الحوارية والمنولوج الداخلي وهذا الأمر لم يأت عبثاً، إنما أراد السارد قول إنه لا يستطيع في ظل وجود سلطة العسكري أن يعبر جهرأ عن الاستغلال الذي يشعر به، لذلك لجأ إلى الحوار مع نفسه.

وتجدر الإشارة إلى أن السارد كثيراً ما كان يلجأ لمثل هذه العبارة للتدليل على مستوى الشعور الفردي بالقهر والاستغلال، لاسيما أن الاستغلال الذي تعرض له السارد من قبل هذه السلطة جاء متنوع الأشكال، فتارة يستغله عسكري الرقابة بما معه من النقود، وتارة أخرى يستغله العسكري بما معه من سجائر.

ومع انطلاقة الجزء الثاني من الثلاثية اتخذت السلطة العسكري نمطاً جديداً من الممارسات القمعية، فتجاوزت هذه السلطة الحصار الفردي إلى مستوى الحصار الجماعي من خلال العمال الذين يعملون في مشروع بناء السد العالي الذين لا يستطيعون رفض أي أمر يوجه إليهم؛ لأنهم يعلمون أن مصيرهم سيكون التعذيب والسجن، والأمثلة على ذلك كثيرة من ذلك قول السارد: "صعدت يتبعني سعيد، وجاء في أعقابنا عامل صعيدي ذو شارب ضخم يرتدي جلباباً ملوناً، وعندما حاول أن يصعد خلفنا جذبته الجندي من ذراعه وسأله عما إذا كان قد سمح له بالصعود، توقف الصعيدي واجماً، ورفع الجندي يده وهوى بها على قفاه، ثم سأله عن بلده، فقال وقد انحنى رأسه تحت كف الجندي: إنه من قوص. وأشار الجندي للسائق بالانطلاق.. تحركت السيارة فتطلعت إلى الخلف رأيت الجندي يمد يده محاولاً جذب شارب الصعيدي" (2).

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص 31.  
2 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 92.



وتزداد حدة الخطاب النقدي في هذا القسم من خلال التصريحية المباشرة التي تقوم بها السلطة ضد العمال، إذ نجد القائد العسكري الذي يجسد الصورة العليا للسلطة العسكرية يدلي بتصريح خطابي مباشر يكشف من خلاله عن الأسلوب الذي تتبعه السلطة في تسيير أمور بناء السد العالي، فيقول الراوي: "كان هنالك شخص في الداخل يصيح بصوت غاضب وتوقف الصباح فجأة ثم ارتفع الصوت الغاضب قائلاً: ادخل، دفع سعيد الباب وأنا خلفه.... قال: بنفس الصوت الغاضب، أفندم؟ أوضح له سعيد هويتنا، فلانت قسمات الغضب على الفور، وأشار إلينا بالجلوس ثم تحول إلى العمال الواقفين قائلاً: (زي ما قلت. رحوا دلوقت وبعدين ابعثلكم)، قال بعد أن انصرفوا: هؤلاء هم المصريون يخافون ولا يختشون، تأمل سعيداً لحظة وأضاف أظن أننا التقينا من قبل، قال سعيد وهو يبتسم في رقة شديدة: أجل أخذت من سيادتكم حديثاً منذ ستة أشهر، وأشار إلي واستطرد: زميلي يزور السد لأول مرة وقد أصر على مقابلتك ليعد مقالاً عن دور العسكريين في بناء السد من واقع تجربتك الشخصية تحول إلي قائلاً: أنا تحت أمرك فكرت بسرعة ثم سألته: ما هو في رأيك سر النجاح الذي سجله العمل في السد حتى الآن؟

أجاب على الفور: السر هو النظام والطاعة المبنيان على الخوف، لا تظن أي ضد الديموقراطية خذ هؤلاء العمال مثلاً، إنهم يستطيعون دخول مكنتي في أي وقت، أخرجتُ مفكرتي، وتظاهرت بتدوين أقواله، اعترضني بيده قائلاً: لا داعي لكلمة الخوف هذه الأفضل أن تقول النظام والطاعة المبنيان على الإقناع، حتى لا يسيء أحد الفهم، قلت: مفهوم<sup>(1)</sup>.

إن هذا النص يعطينا تصوراً شاملاً عن معمارية السلطة في هذه الرواية، فهذه السلطة تمارس قمعاً مباشراً، من أجل إثبات وجودها الفعلي، إلا أنها تحاول أمام الرأي العام التحلي بالديمقراطية وهنا تتجلى قصدية الخطاب النقدي، فصنع الله أراد القول إن غياب كلمة الحرية والديمقراطية عن ساحاتنا العربية، واحدة من أبرز المشكلات التي تواجهها الشعوب والأفراد.

فلقد أدت الممارسات السلطوية السلبية إلى تكثيف أصوات المتقنين، والإعلاء من خطاباتهم سعياً للمطالبة بمساحة من الحرية والديمقراطية، لاسيما أن غياب الحرية أدى في نظر كثير من المتقنين والروائيين إلى تخلف وفشل في مسيرة الحياة السياسية العربية.

ويتطور شكل السلطة العسكرية لدى صنع الله في القسم الثالث، فنجد هذه السلطة ما عادت تتمركز في جوهر واحد، بل أصبحت مزيجاً بين العسكرية والمدنية، على أنه يجب ملاحظة سيطرة الجانب العسكري على المدني، وليس أدل على ذلك من قول السارد: "رفع عضو قصير

<sup>1</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 75-76.

القامة قبيح الوجه رأسه نحوي، وكان يجلس إلى يمين الرئيس، بينه وبين العسكريين، وخاطبني بلهجة عدائية: أنا لا أستطيع أن أفهمك، فأنت فيما يبدو شوطاً بعيداً، وها أنت في هذه السن تسعى وراء بداية جديدة. ألا تظن أن الوقت قد فات لذلك!"<sup>(1)</sup>.

فالسطة العسكرية ترى أن أفضل وسيلة لجعل السارد يتراجع عن بحثه حول شخصية الدكتور هي القمع الديمقراطي، لذلك قامت بتجنيد شخص يحمل سلاحاً، ويتصرف بحدة وبنظام عسكري صارم مع السارد، وذلك ليتراجع عن قراره، ولكنه عندما يئس منه حاول الرجل التخلص من السارد بقتله ولكنه لم يفلح بذلك؛ لأن السارد قتله.

وفي ختام الحديث عن السلطة العسكري، نصل إلى أن الروائي كان يركز في خطابه النقدي لهذه السلطة على الممارسات السلبية التي تقوم بها، كون هذه السلطة هي القوة الضاربة والمسلطة على الأفراد والشعوب، التي تستخدم السجن كوسيلة اضطهاد وتعذيب، دون مراعاة لأي جانب إنساني.

#### ثانياً: السلطة السياسية.

إذا كانت السلطة العسكرية هي اللون الطاغي على ثلاثية الروائي، فهذا لا يعني أنه لم يول السلطة السياسية عنايته، بل على العكس إن الكاتب يدرك قيمة تفاعل السلطة السياسية مع السلطة العسكرية، فلولا وجود السلطة السياسية ما كانت السلطة العسكرية، ومن المعلوم أن أي نظام سياسي لا يسير إلا بتفاعل السلطتين السياسية والعسكرية.

وقد جاء نقد هذا النوع في بداية الرواية متناثراً على لسان الشخص، فكل منهم قدم وجهة نظر معينة انساقت جميعها في خط واحد، فالحكومة تفرض سلطة على المواطنين تمنعهم من ممارسة ما هو حق لهم في التملك والثراء والحصول على الحياة الرغيدة، وهذا ما أشارت إليه (نهاد) عندما انتقدت الحكومة بصيغة ضمير الغائب؛ لأنها صادرت مال أبيها فتقول: "تصور ماذا فعلوا بأبي، طردوه من شركته بعد أن أخذوها، وقالت: إنهم تأمروا عليه واتهموه بأنه يتلاعب"<sup>(2)</sup>

وإذا كانت هذه الرواية تتميز بالسرد التقريري، فإن تفاعل الصورة السردية مع الصورة الوصفية لأفعال السلطة منحت الرواية "رسالة نقد وإدانة"<sup>(3)</sup>، لهذه السلطة القامعة؛ مما أدى إلى تجلية الخطاب النقدي للحالة السياسية التي مثلها الإنسان المقهور في تلك الرائحة، على الرغم أيضاً من صغر حجم الرواية وقصر صفحاتها، لذلك فإن "ما قالت تلك الرائحة كان عن صراع

<sup>1</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص14.

<sup>2</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص51-52.

<sup>3</sup> - عبيد، فراس (2001)، الإنسان المقهور في أدب صنع الله إبراهيم، ط1، عكا: مؤسسة الأسوار، ص27.

الحقيقة والزيف في تجربة المجتمع المصري الناصري الذي يمثل الراوي أحد أفرادهِ وينتمي إليه قبل السجن وفيه وبعده"<sup>(1)</sup>.

أما في القسم الثاني؛ فلقد ظهرت هذه السلطة بصيغة تاريخية، مثلت البعد السياسي الحالي لاسيما أن الروائيين يلجئون إلى تمثل السلطة التاريخية "كردة فعل على هذا القمع الذي مارسته الأنظمة العربية"<sup>(2)</sup>، لذا عمل صنع الله على رسم بعض الإشارات اللفظية للسلطة السياسية الحالية وجعلها تتقاطع مع التاريخ المصري.

فبدأ برصد السلطة السياسية في العهد الفرعوني، فقال: "لا يُعرف على وجه التحديد متى سيطرت على ذهن رمسيس الثاني فكرة الألوهية وربما كان ذلك في العام الرابع والثلاثين من حكمه عندما أوْشك معبد أبي سنبل الكبير على التمام، واتبع رمسيس في التبشير بعبادته أسلوب تصويره بين الآلهة أولاً كواحد منها ثم عمد إلى انتحال أشخاص بعضها"<sup>(3)</sup>.

وتطورت هذه السلطة، فباتت تمارس نوعاً من القهر المعيشي في حياة الأفراد، من خلال سيطرتها على الطعام والشراب، فيقول السارد على لسان (رمسيس) "انصتوا إلى كلماتي: ها هي الثروات التي تملكونها إني أنا رمسيس الذي أخلقُ وأهب الحياة للأجيال.. إن أمامكم الطعام والشراب وكل ما تشتهيهِ الأنفس.. إني أدعم مركزكم لنقولوا أن حبكم لي هو الذي يدفعكم إلى العمل من أجلي.. طالما أنتم على قيد الحياة فإنكم تعملون من أجلي"<sup>(4)</sup>.

ويشير السارد إلى أن هذه السلطة التاريخية أعقبت لدى السلطة المعاصر التفكير ذاته، فالقمع والرغبة في السيطرة، كان شعاراً تمثلته السلطة المعاصرة، هذه السلطة التي مثلها محمد علي باشا، فيقول السارد: "وفي الظلام ظهرت القلعة شامخة تشرف علينا كما تشرف على المدينة كلها وقال أحد ذوي التجربة إن في القلعة معتقلاً أنشأه الإنجليز، ولم يستخدم من أيامها.. ولأن المكان من مخلفات الاستعمار كانت فيه أسرة مريحة.. ولعلها القاعة التي شهدت مذبحه المماليك عندما أتوا بالملابس الرسمية لشرب القهوة، وعندما استعدوا للخروج ليسيروا في موكب السلطان أغلقت الأبواب وذبحوا جميعاً عن بكرة أبيهم، وفوق ممشى يشرف على ميدان المذبحه جلس محمد علي يدخل النار جيلة"<sup>(5)</sup>.

1 - عبيد، فراس، الإنسان المقهور في أدب صنع الله إبراهيم، ص33.  
 2 - إبراهيم، رزان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية، ص120.  
 3 - المصدر نفسه، ص226  
 4 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص243.  
 5 - المصدر نفسه، ص61.

إن ما نلمحه في هذه المقاطع التي تشير إلى تاريخية السلطة، لهي إشارة ذكية من الروائي للدلالة على أن السلطة تغيرت في أشكالها ولكنها لم تتغير أساليبها، وهذا يرتبط تماماً بالامتداد الزمني لواقعية السلطة المعاصر، التي تدعي إيمانها بالاشتراكية، وهي في الواقع بعيدة عنها كل البعد.

في الجزء الأخير من الثلاثية استخدم الروائي الأسلوب الرمزي في نقد السلطة، حيث لجأ صنع الله إلى توظيف شخصية (الدكتور) دون تحديد هويته أو اسمه قاصداً بذلك تعويم هذه الشخصية على رجال السلطة في الوطن العربي، وهذا ما يثبته قول السارد "إن الدكتور نفسه يمدنا بوحدة من أكثر الظواهر إثارة وغموضاً، وأعني بذلك وجود كثيرين على شاكلته في كافة البلاد العربية، رغم اختلاف الشعارات والحكام"<sup>(1)</sup>.

وقد جاء نقد السلطة السياسية في القسم الأخير عبر لغة انتقادية رمزية متناسبة تناسباً طردياً مع ممارسات السلطة الاستغلالية، كقول السارد: "إذا لم يكن للدكتور إصبع في إحدى الصفقات كان له بالتأكيد نصيب في عائدها"<sup>(2)</sup>.

لقد جسدت شخصية (الدكتور) رأس السلطة السياسية القائمة على استغلال أموال الشعب وسرقتها، فكان الخطاب النقدي لهذه الرواية "سائر نحو اتهام الدور السلطوي باعتباره المصدر الأساسي للقوة والتشريع في مصر الحديثة، لاسيما أن إشارات صريحة ترد في السرد الكلي تتهم كبار رجال دولة يوليو بالارتشاء وتسهيل الفساد"<sup>(3)</sup>.

وعلى هذا الأساس جاء نقد صنع الله للسلطة بنوعيتها (العسكري، والسياسي)، من جانبين؛ تمثل الأول في نقد العنف والقهر الذي تمارسه السلطة العسكرية على الأفراد، وتمثل الثاني في نقد الاستغلال والسرقة، والديمقراطية المقنعة التي تمارسها السلطة السياسية في جوانبها كافة.

لقد استطاع الروائي رصد حركة التغيرات السياسية المختلفة في الوطن العربي، لاسيما في مجتمعه المصري، ونقد هذه المتغيرات وفق نظرة شمولية، بدأت من الواقع، ثم وصلت إلى رأس السلطة، فكان خطاب صنع الله أقرب إلى النقد منه إلى التصالح مع مجتمعه وواقعه، وليس أدل على ذلك من النهاية التي حملتها ثلاثيته، فلقد رفع السارد ذراعه إلى فمه، وبدأ بأكل نفسه؛ قهرا وغضباً على هذا الواقع المأزوم.

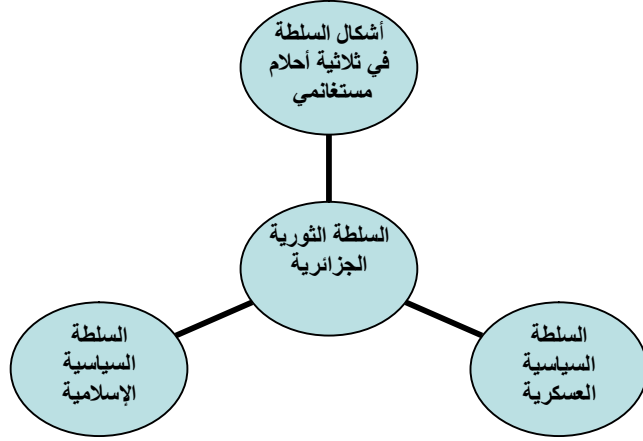
1 - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص75

2 - المصدر نفسه، ص51

3 - عبيد، فراس، روايات صنع الله إبراهيم، دراسة تحليلية، ص69

## 2- نقد السلطة في ثلاثية أحلام مستغانمي.

إن شكل السلطة عند أحلام مستغانمي يختلف عما ألفناه لدى صنع الله إبراهيم، فهي تقول بوجود ثلاث سلطات، نشأت ونمت وفق ترتيب تسلسلي، كما في الشكل التالي.



لقد شكلت (السلطة الثورية الجزائرية) الأساس الذي تفرعت منه السلطتان (العسكرية والإسلامية)، إذ لعبت هذه السلطة أدواراً بطولية تجسدت فيها معاني الإخلاص والوفاء للجزائر عبر مقارعتها للمستعمر الفرنسي، إلا أن هذه السلطة انتهت وتلاشت بعدما استقلت الجزائر وحلت مكانها سلطات أخرى ابتعدت عن الأهداف التي رسمتها السلطة الثورية، ولقد أفادت الروائية من هذه السلطة، فجعلتها منطلقاً للمقارنة بين ما كانت عليه السلطة وبين ما أصبحت عليه.

ويعد (سي الطاهر، وخالد بن طوبال) أبرز ممثلين للسلطة الثورية المحافظة، إذ رأتهما فيهما (حياة) القدوة السياسية التي ينبغي على السياسيين المعاصرين الاقتداء بهما، فلقد "مات سي الطاهر طاهراً على عتبات الاستقلال لا شيء في يده غير سلاحه لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها.. لا شيء على أكتافه سوى وسام الشهادة.. الرموز تحمل قيمتها في موتها... وخدمهم الذين ينوبون عنهم.. يحملون قيمتهم في رتبهم وأوسمتهم الشرفية وما ملأوا به جيوبهم على عجل من حسابات سرية" (1).

أما عن الخطاب النقدي التي رصدته الثلاثية لكلا السلطتين (السياسية والإسلامية)، فتمثل في مختلف الممارسات السلبية، والنزاعات الداخلية التي قامت السلطتان بهما، وقد جاء كما يلي:

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 45.

## أولاً: السلطة السياسية العسكرية

ظهرت هذه السلطة عقب الاستقلال الجزائري، وتعد انبثاقاً طبيعياً عن السلطة الثورية الجزائرية، إلا أن هذه السلطة لم تسر على نهج وأهداف السلطة (الأم)، فتسلل الفساد إليها وأصبحت الرغبة في السيطرة على أموال الشعب بحجة الشرعية الثورية شعارها، وعن هذا يقول أحد الدارسين "إن معظم مشكلات الجزائر الحقيقية مثل غيرها من بلاد العالم الثالث، قد ظهرت عادة الاستقلال الوطني؛ ذلك أن الكفاح ضد المستعمر يجمع كل فصائل الأمة، ويوحد بين كافة الأيديولوجيات فيه، أما بعد الاستقلال فإن كل طبقات المجتمع تريد أن تأخذ قسطاً من مكاسب النصر، الذي حققته بدمائها وبأرواحها بالحق أو بغيره"<sup>(1)</sup>.

ويظهر الخطاب النقدي لهذه السلطة من خلال الممارسات والأفعال التي قامت بها، لاسيما أن هذه الممارسات أدت إلى إحداث خلخلة في البناء السياسي والاقتصادي الجزائري، نتيجة عمليات النهب السلطوي لأموال الجزائر، مما أدى إلى انتشار الفقر، وظهور الجريمة بشكل لافت للنظر. وقد مثل هذه السلطة كل من (سي الشريف) شقيق سي الطاهر و(سي مصطفى) زوج حياة ابنة سي الطاهر، حيث عمل هذان الشخصان على استغلال سلطتهما في تنفيذ مآرب شخصية، فكان (سي الشريف) بحكم صلته بالقائد الثوري (سي الطاهر) يستغل هذا الاسم في الحصول على مناصب سياسية مختلفة.

أما (سي مصطفى) فكان بحكم رتبته العسكرية يسهل إجراءات الاستغلال السياسي الذي كان يقوم بها (سي الشريف)، ومن جانب آخر كان بحكمه موقعه العسكري، سيفاً مسلطاً على رقاب أفراد الشعب.

ومن أبرز الأمثلة على نقد فساد هذه السلطة، وتبديل أهدافها قول خالد عن سي مصطفى: "كان يوماً بشهامة وأخلاق نضالية عالية، وكنت في الماضي أكنُّ له احتراماً ووداً كبيرين، ثم تلاشى تدريجياً رصيده عندي.. كلما امتلأ رصيده الآخر بأكثر من طريقة وأكثر من عملة، مثله مثل من سبقوه إلى تلك المناصب الطوب، التي تناوب عليها البعض بتقسيم مدروس للوليمة"<sup>(2)</sup>.

إن إصرار الروائية على إدانة السلطة السياسية العسكرية في أكثر من موضع في الثلاثية يدل على وجود أزمة سياسية تعانيتها الجزائر، هذه الأزمة التي لا يمكن أن تُحل بوجود سلطة تحوي زمرة فاسدة مستغلة، أستطاع خالد أن يرصدها بخطاب نقدي واضح الدلالة، قال فيه "ها هم هنا كانوا هنا جميعهم، كالعادة، أصحاب البطون المنتفخة والسجائر الكوبية، والبدايات التي تلبس على

<sup>1</sup> - وادي، طه، الرواية السياسية، ص184.

<sup>2</sup> - مستغامي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص81.

أكثر من وجه، أصحاب كل عهد وزمان، أصحاب الحقائق الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة وأصحاب الماضي المجهول، ها هم هنا، وزراء سابقون، ومشاريع وزراء، سراق سابقون، ومشاريع سراق مديرون ووصوليون ووصوليون يبحثون عن إدارة، مخبرون سابقون وعسكر متكرون في ثياب وزارية، ها هم، أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع، ها هم هنا. مجتمعون كأسماك القرش ملتقون دائماً حول الولايم المشبوهة، أعرفهم وأشفق عليهم، ما أتعسهم في غناهم وفي فقرهم، في علمهم وجهلهم في صعودهم السريع، وفي انحدارهم المفاجئ لا أحد سعيد منهم حسب ما يبدو المدهش أنهم هم دائماً الذين يبادرونك بالشكوى، وبنقد الأوضاع، وشم الوطن، عجيبة هذه الظاهرة! كأنهم لم يركضوا جميعاً خلف مناصبهم زحفاً على كل شيء، كأنهم ليسوا جزءاً من قذارة الوطن.. كأنهم ليسوا سبباً في ما حل به من كوارث"<sup>(1)</sup>.

إن هذا الخطاب على ما ينطوي عليه من تلخيص للوضع السياسي الجزائري، إلا أنه يكشف عن وعي الروائية بالتغيرات السياسية الحادثة بعد الاستقلال، فإذا كان الطريق نحو التحرر والاستقلال يكتنفه المصاعب، فإن ما جاء بعد الاستقلال كان أكثر صعوبة؛ لذا فالروائية وجدت نفسها مدفوعة إلى مراجعة المسالك السلطوية؛ لما لهذه المسالك من أثر على بنية المجتمع الجزائري، لاسيما أن " البعض صنع من الوطن ملكاً عقارياً لأولاده، وأدار البلاد كما يدير مزرعة عائلية تربي في خرائبها القتلة، بينما تشرذم شرفاء الوطن في المنافي"<sup>(2)</sup>.

ونتيجة لممارسات النهب السلطوي التي أدت إلى انتشار أمراض اجتماعية كثيرة ظهرت بوادر سلطة جديدة رأت في الإسلام حلاً لمختلف مشكلات الجزائري، وقد أطلق على هذه السلطة اسم (السلطة الإسلامية).

### ثالثاً: السلطة السياسية الإسلامية

إن التآكل السياسي الذي أصاب المجتمع الجزائري المعاصر كان سببه أخطاء السلطة العسكرية الجزائرية التي استمرت في استبداد الفرد الجزائري واستغلال المجتمع ونهبه؛ وذلك مما أدى -كما يقول احد الدارسين- إلى "الأنهيار السياسي والاقتصادي بعد 30 عاماً من الاستقلال على الرغم من الازدهار الكاذب الذي حققه البترول الذي كان يخفي في الحقيقة

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص354-356

<sup>2</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص118.

تفاعلات الغضب الشعبي الذي أعاد صياغة الاتجاه الإسلامي في صورة جديدة"<sup>(1)</sup>، وهذه الصورة الجديدة التي ظهرت عليها السلطة انطلقت أولاً من خلال الشعور بمعاناة المجتمع الجزائري بالأزمة الاقتصادية هذه الأزمة التي خلقت تفاوتاً طبقياً اجتماعياً وسياسياً بين أفراد المجتمع الجزائري الواحد.

ولقد أشارت (أحلام) إلى هذا التفاوت الطبقي الذي خلفته السلطة السياسية العسكرية في أكثر من موضع في الرواية، ومن ذلك قول حسان لشقيقه خالد: "لكي تكون سعيداً عليك أن تنظر إلى من تحنك فإذا كان في يدك قطعة رغيف، ونظرت لمن ليس في يده شيء ستسعد وتحمد الله، وأما إذا رفعت رأسك كثيراً ونظرت لمن في يدهم قطعة كعك فأنت لن تشبع، بل ستموت قهراً فقط وتتعس باكتشافك.... لقد كنا متخلفين عما كنا عليه منذ نصف قرن وأكثر، يوم كنا تحت الاستعمار"<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت الأزمة الاقتصادية سبباً في ظهور التيار الإسلامية الجزائرية، فإن الأزمة السياسية كانت سبباً في تطور الصراع بين السلطة الإسلامية والسلطة العسكرية، لاسيما بعد انتخابات عام 1992، فلقد: "كان للسلطة دور في العمليات الإرهابية تمثلت بداية بتدخل الجيش في الحياة العامة السياسية، وإلغاء نتائج الانتخابات النيابية عام 1992 لفوز جبهة الإنقاذ الإسلامية بأغلبية مقاعد البرلمان والخوف من تسلمها للسلطة"<sup>(3)</sup>.

وهذا الأمر أدى إلى تدهور الأوضاع الأمنية بين الجيش والجبهة الإسلامية لمدة ممتدة من السنوات، مما أدى إلى إن يصح العنف في الجزائر جزءاً مهماً من واقعها، فهو ثمرة إمعان الأجهزة الأمنية في تعذيب المعتقلين الإسلاميين والتكثير بهم - كما يشير عدد من الدارسين -. لقد رأت أحلام مستغانمي أن تسليط الضوء على الممارسات السلبية التي قامت بها الحركة الإسلامية الجزائرية المتمردة، يعطي القارئ فرصة إعادة النظر في الواقع السياسي للمجتمع الجزائري من جهة، ومن جهة أخرى يعبر عن نقد هذه السلطة التي حصدت ممارساتها الإرهابية عشرات الآلاف من المواطنين الجزائريين بين أطفال ونساء ورجال وشيوخ "يقدر عددهم بحوالي 90 ألف شخص"<sup>(4)</sup>، فعملت مستغانمي على استثمار صورة العنف الدموي والفوضى السياسية في ثلاثيتها، فكان بناؤها للخطاب النقدي منصباً على صور ضحايا النزاع السياسي بين السلطتين.

1 - العياشي، محمد (1992)، السلطة والحركة الإسلامية في الجزائر، القاهرة: دائرة المعارف، ص 93.

2 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 300-301

3 - أبوغزاله، حسن (2002)، الحركات الأصولية والإرهاب في الشرق الأوسط، ط1، القاهرة: دار الفكر، ص 217

4 - المصدر نفسه، ص 209.



هذا النزاع الذي ذهب ضحيته عدد كبير من البشر، حاولت مستغانمي تمثله في شخص عدة منها ما هو حقيقة تاريخية ثابتة مثل: الرئيس محمد بوضياف، والصحفي (الطاهر جعوط)، ومنها ما هو من نسج الخيال مثل: (حسان) شقيق خالد في ذاكرة جسد، والسائق العسكري (أحمد) في فوضى الحواس، وأهل قرية بن طلحة في عابر سرير.

وعن مقتل حسان قال خالد: "كيف مات حسان؟ هل مهم السؤال وموته كان أحرق كحياته ساذجا كأحلامه. ما الذي ذهب به إلى العاصمة ليقابل (جماعة) هناك، هو الذي لم يزر العاصمة إلا نادرا، قالوا له في العاصمة ستكون لك خيوط توصلك الطرق القصيرة هناك ولن توصلك الجسور هنا، صدق حسان، وذهب إلى العاصمة ليقابل فلان من قبيل فلان آخر.. بين فلان وفلان مات حسان"<sup>(1)</sup>.

وتشير الرواية إلى أن غياب الوعي الفكري، يُعدُّ من أبرز الأخطار الحضارية التي تهدد المجتمعات الإنسانية؛ لذا لا بد من استفاقة معرفية واعية، غير متغافلين عن الدور الخطير الذي يقوم به الإرهابي في المجتمع، لاسيما في تضليل العقل الإسلامي الشاب.

فقد عملت هذه السلطة على زرع مفاهيم خاطئة في عقلية الشاب الجزائري، ابتعدت به كثيرا عن مبادئ الإسلام وقيمه، ومن ذلك السماح بقتل كل شخص يعمل في الدولة، والعمل على تشويه جثته، "فلقد شاعت فجأة بدعة تشويه الجثث، والتمثيل بها، كي لا ترتاح نفوس أصحابها، ولا تدخل الجنة، وكي يعتبر بها الكفار أو أولئك الذين يعملون في خدمة الدولة الكافرة، وهي صفة لا تعني غالبا سوى رجال الأمن، وبعض البائسين من رجال السير، الذين انقضوا في بضعة أشهر رميا بالرصاص، وذبحا ومطاردة حتى المقابر، حيث اغتيل العديد منهم وهو يرافق قريبا إلى مثواه الأخير"<sup>(2)</sup>.

لقد كان نقد أحلام لهذه السلطة أكبر بكثير من النقد الذي وجهته للسلطة العسكرية، وربما يعود هذا إلى أن مقدار الممارسات السلبية الإرهابية التي قامت بها السلطة الإسلامية أضرَّ كثيرا ببنية المجتمع الجزائري، فالإرهاب "يُدمر الحياة الإنسانية بكل مقوماتها السياسية والاجتماعية وما أنجزته من قيم وإنشاءات اقتصادية، وكذلك يخلق أزمة ثقة في الشريعة"<sup>(3)</sup>.

وإذا كانت السلطة الإسلامية قد مارست إرهابها على الأفراد من عامة الشعب الجزائري، فإنها لم تنس أمر المتقنين من أبناء الشعب الجزائري، "فلقد بالغت السلطة في إظهار وجوهها المخيفة

1 - مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، ص388-389.

2 - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص277.

3 - محمود، مراد(1998)، الظاهرة الإرهابية، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص48.

بل وأنيابها ومخالبها أحياناً حتى أفرعت الكتاب فزعاً كاملاً<sup>(1)</sup>؛ لأن المثقف الجزائري استطاع أن يقف بقلمه وفكره موقف الفرد الشاهد على الأمور" فهو يصف ويحلل الأبنية الاجتماعية، ويرصد مواطن الخلل والاضطراب في هذه الأبنية<sup>(2)</sup>، فهو يعد بمثابة الناقد الاجتماعي.

وتؤكد الرواية أن حضور مشهد اغتيال المثقف في الرواية الجزائرية بات سمة هامة من سمات حضور المشهد الروائي الجزائري<sup>(\*)</sup>، فكان توظيف أحلام لقصة مقتل الصحفي (الطاهر جلعوط) من خلال قصة اغتيال الصحفي (عبد الحق) الذي هو أحد شخصيات رواية (فوضى الحواس) إشارة قوية إلى رفض المثقف الجزائري حضور السلطة الإسلامية الإرهابية في مجتمعه، فنقول حياة: "كنت أتوقع من الموت كل شيء تقريباً كل شيء من المفاجآت الدنيئة، التي وحده يتقنها ولكن هذا الصباح، كانت الجريدة التي لم أشتريها تنقل لي الموت الوحيد الذي لم أتوقعه فالبارحة فتح ذلك الحوت فكيه وابتلع لوجبته المسائية من جملة من ابتلع عبد الحق.. كان المسكين صحافياً إنز، أو موظفاً في جريدة.. تعود الصحافيون هنا إنزال صور موتاهم بالأحجام نفسها ورثاء أنفسهم مسبقاً مع سقوط كل صحافي جديد.. ولم يعد مهما أن يكون الطاهر جلعوط قد اغتيل داخل سيارته حاملاً أوراق مقالته الأخير إلى الجريدة، عندما باغته قاتلوه من الخلف، وأطلقوا رصاصتين على رأسه، بينما اختطف عبد الحق من أمام مسكن والدته في سيدي المبروك وكان قد حضر سرا ليودعها قبل سفرها إلى العمرة أول أمس، وعثروا على جثته البارحة مقتولاً برصاصة في الصدر وأخرى في جبينه. أي أنه شاهد قاتليه وهم يطلقون النار عليه، دون أن يتمكن من الدفاع عن نفسه، لأنه قتل وهو مغلول اليدين، ربطت يده اليمنى بحزام بنطلونه، واليد الثانية بسلك حديدي، متصل بالحزام أيضاً. وكذلك سعيد مقبل الذي لم يتردد قاتله في إطلاق النار عليه وجها لوجه وهو يتناول غداءه"<sup>(3)</sup>.

وهكذا كان وجود السلطة الإسلامية، ونزاعها مع السلطة العسكرية، أدى إلى ظهور الإرهاب كمرض اجتماعي، ووسيلة من وسائل التدمير، فالإرهاب ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفضاعتها ودرجة وحشيتها<sup>(4)</sup>، وما الجزائر الشقيق إلا أحد ضحاياه "فعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعاً، إذ استغرق مدة غير قصيرة، وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفضاعة بلغت

1 - صالح، أحمد عباس (1992)، حياة الكاتب في ظل إرهاب السلطة، فصول، م 11، (ع3)، ص22.

2 - الكاتبي، إدريس (1969)، دور الأديب العربي في بناء المجتمع العربي المعاصر، الآداب، (ع5)، ص17-20 (\*).

3 - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص344-350.

4 - عامر، مخلوف (2000)، الرواية والتحويلات في الجزائر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص88

أقصى ما بلغته الهمجية"<sup>(1)</sup>، لقد استطاعت أحلام في ثلاثيتها توظيف اللغة شعرية واستخدام الصورة الفنية المعبرة والمؤثرة، وتغليب المواقف ووجهات النظر، فوصلت إلى مستوى عال من المعالجة الفكرية والاجتماعية لهذه الظاهرة، ونقد القائمين على ممارساتها الدموية العنيفة. وبنهاية الخطاب النقدي للسلطة بأشكالها كافة في الثلاثيتين السابقتين، نجد أن نقدها نابع من إرادتنا الحرة في التعبير عما يسكننا، فالسلطة المنتقدة "ليس لها مسكن محدد تأوي إليه، وإنما قد تبدو في مظهر زائف في هيئة الشرطي، أو وسائل الحكم التقليدية، ولكنها بالمفهوم العميق تتجاوز هذا المفهوم التقليدي لتحتوي رؤى ومجالات أخرى أكثر أهمية"<sup>(2)</sup>، إنها عبارة عن حالة صراع مستمر لا يمكن أن يخبو نوره إلا في حال أن توافق السلطة أهواء معارضيهها، فتتحول العلاقة الندية إلى علاقة تصالحية.

---

<sup>1</sup> - عامر، مخلوف، الرواية والتحويلات في الجزائر، ص 88  
<sup>2</sup> - سننوفة، علال، إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، ص 5.

ثانياً

الخطاب الانتقادي الحضاري

في

الثلاثية الروائية

لأحمد الفقيه نموذجاً

حفلت الرواية تاريخياً بقضايا اجتماعية كثيرة، ذات دلالات تركيبية معبرة عن أنماط اجتماعية عدة، فكانت الرواية ولازالت في علاقتها مع المجتمع ذات صفة تلازمية تعود قيمتها السوسيولوجية لهذا الارتباط- كما يقول (غراهام هو)-: "إن قسماً من فضائل الرواية يعود إلى أنها تقرير عن واقع اجتماعي"<sup>(1)</sup>.

فمنذ ظهور التطور الاجتماعي صاحبه تنوع في التوجهات الفكرية والنقدية؛ مما أدى إلى وجود فائض في المواقف والخطابات الاجتماعية المتنوعة ارتبطت بوجود مذهب أدبي لامس هذه المواقف إلى حد بعيد وهو المذهب الواقعي الذي اهتم بتصوير الحياة عن طريق تقديم صورة ناطقة معبرة عن واقع اجتماعي.

وتؤكد الدراسات الروائية الحديثة على عمق الاتصال الاجتماعي بالرواية، ذلك أن المحتوى الاجتماعي يعد من العوامل المؤثرة في إعلاء قيمة الأدب الذي لا يعد أدباً ذا قيمة إلا إذا ترك بصمة في المجتمع، ومهمة الأديب الوعي والمدرک لحقيقة فنه تكمن في عرض الظواهر الاجتماعية في مجتمعه وبيئته وتحليلها، وإبراز مفاسدها وعيوبها، فالقيم الاجتماعية لا يمكن أن تنفصل في بنائها وتكوينها عن الأفراد، وبهذا يمارس الروائي دور الناقد الاجتماعي.

ويعد الوطن العربي بمساحاته الاجتماعية قبل الجغرافية مؤثلاً لكثير من القضايا الاجتماعية التي أثرت في بنيته وتكوينه الثقافي، فجاءت الروايات راصدة جملة من هذه القضايا بخطاب اجتماعي ناقد، حيث عالجت قضية الطبقات الاجتماعية، وقضية العادات والتقاليد والفساد والظلم الاجتماعي، والتخلف والتراجع الاجتماعي، وغيرها من القضايا الاجتماعية.

والروائيون العرب لم يقفوا عند هذا النوع من القضايا الاجتماعية الداخلية فحسب، بل تجاوز منظورهم إلى العالم الآخر، فالانفتاح الحضاري والفكري أدى إلى وجود بيئة جديدة دعت الروائي ليتناول مواضيع أكثر حساسية وجرأة، استطاع عبرها إحداث قفزة نوعية في عالم الرواية، إذ رصدت الرواية التغيرات الاجتماعية، والفوارق الحضارية والفكرية بين المجتمعات العربية والعالم الآخر، فكانت الرواية صورة حية وخطاباً معبراً عن طبيعة المجتمعات الغربية فلقد بات القراء يستقون "انطباعاتهم عن المجتمعات الأجنبية من خلال ما يقرؤونه من قصص لكتاب مثل سنكلير لويس، وجالسورزي، وبلزاك"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - هو، غراهام (1973)، مقالة في النقد، ط1، ت: محيي الدين صبحي، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب، ص136.

<sup>2</sup> - وليك، وران ورينييه، أوستن (1992)، نظرية الأدب، ت: عادل سلامة، الرياض: دار المريخ، ص143.

وتعد قضية الشرق والغرب من أهم القضايا الاجتماعية الحديثة التي أسهمت في تكوين نسق ثقافي جديد أحتل مكانته الروائية المرجوة، إذ كان له شأن مهم في منح الأدب الروائي قيمة ورؤى عصرية جديدة، فشكلت الرواية اللسان الناطق، والخطاب الناقد المعبر عن واقع جديد استمد وجوده من التطور العام للمجتمعات في سياستها واقتصادها وفكرها وفنّها.

وهذا الأمر لم يقتصر في علاقته على المستوى الاجتماعي، إذ نجد تداخلاً كبيراً بالجانب النفسي، فلقد أوجدت هذه القضية الاجتماعية الجديدة حالة صراع ذاتي مرده إلى "النفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب"<sup>(1)</sup>، فكان لزاماً على الروائي أن يوجد صيغاً تعبيرية جديدةً وأساليب تقنية وفنية حديثة، تتلاءم والقضية الجديدة، بحيث تعبر عن حالة الاغتراب المصاحبة لها.

إن عامل الاتصال بالغرب كان له بالغ الأثر في التحول النفسي والاجتماعي، لاسيما البعد النفسي الذي نلمسه في خطاب الشخصيات الروائية المغتربة، فإذا ولجنا في دراسة طبيعة الخطاب النقدي الاجتماعي في النص الروائي، فإن هذا الولوج سرعان ما يصطدم بالبعد النفسي؛ لما له من أهمية وسطوة على خطاب الروائي في هذه القضية؛ لذلك كان التوجه الحديث في دراسة الخطاب الاجتماعي التركيز على الأثر النفسي المتولد عن حجم القضايا الاجتماعية؛ فالأثر النفسي لدى الروائيين: "يوثق عرى إحساسهم بالواقع ويرهف ملكات الملاحظة لديهم، أو يسمح لهم بأن يلتقطوا نماذج لم تكتشف حتى ذلك الحين"<sup>(2)</sup>.

إن الشعور بالغربة يعمق في النفس وشائج اجتماعية كثيرة، لاسيما المتغيرات الجديدة التي تطرأ على الذات المغتربة، مثل الشعور بالقلق والخوف الاجتماعي، فالقلق ناجم عن الإدراك النفسي لماهية الحدث الاجتماعي المعيش، لهذا فهو يعبر عن "مشاعر وأحاسيس غريبة ومؤلمة تنتج عن سوء تكيف وعدم انسجام وتوافق، وتطرأ هذه المشاعر على المرء حين لا يستطيع التوفيق بين دوافعه وحاجاته الأساسية من جهة، وبين الواقع الذي يعيشه من جهة أخرى"<sup>(3)</sup>.

والخطاب النقدي الاجتماعي الذي يتبناه الروائي لا بد له من تدخل نفسي فيه مهما بلغت درجة تخيل الروائي أثناء خلقه عالمه، وهذا الأمر عائد إلى انعكاس صدى تفاعلات الواقع والمجتمع على الروائي، وهذا الانعكاس كما يقول بارت، يجعل الرواية على صلة حميمة بالواقع، فالرواية "تجعل من الحياة مصيراً، ومن الذكرى فعلاً مفيداً، ومن الديمومة زمناً موجهاً دالاً، ولكن هذا

<sup>1</sup> - إسماعيل، عز الدين (د.ت)، التفسير النفسي للأدب، ط4، القاهرة: مكتبة غريب، ص5.

<sup>2</sup> - وليك، وران رينيه، وأوستن، نظرية الأدب، ص96.

<sup>3</sup> - الهيتي، مصطفى (1988)، القلق، ط1، بغداد: مكتبة بغداد، ص14.

التحول لا يمكن أن يتم إلا على صعيد المجتمع فإن المجتمع هو الذي يفرض الرواية<sup>(1)</sup>؛ لهذا كان الاتصال الجديد بالمجتمع الغربي، يفرض نوعاً من الطرح الجديد على الروائي في تطوير أدواته وأسلوبه تعبيراً عن مدى الصلة الحضارية بين العرب والغرب، فسلك الروائيون والأدباء وهم يعالجون قضية الشرق والغرب ثلاثة مسار، جاءت على النحو الآتي:

أولاً: روايات جعلت من الغرب النموذج الأكمل في التطور الحضاري والفكري، وكشفت عن التخلف الحضاري العربي، فكان الانبهار الحضاري عنصراً طاعياً على (سيناريو) الرواية، إلا أن هذا الإعجاب لم يدم طويلاً؛ "فالخبرة التاريخية المريرة التي جابهتها الشعوب العربية في مرحلة تحريرها من الاستعمار قد جعلت المثقف العربي يعيد النظر بالغرب"<sup>(2)</sup>؛ لهذا ظهر لدينا طراز جديد من الروايات، كما في النوع الثاني.

ثانياً: روايات انتقدت الغرب، ودعت إلى مقاطعته، وصورته على أنه مستعمر مستغل لخيرات الوطن العربي، فكانت هذه الروايات تعبر عن صدام وصراع بين الحضارات، فأضحى التعامل العربي الغربي يتم وفق خطوات حذرة، فإن كان الغرب يبهتنا بحضارته الحالية، فإنه لا يمكن أن يخفي عنا كثيراً من عيوبه المختلفة؛ لهذا كانت نظرة المثقف العربي إلى الشرق على أنه النموذج المثالي في التماسك الاجتماعي والحضاري، فكان التمسك بالتراث والتاريخ العربي القديم سمة مهمة من سمات بنية الرواية.

ثالثاً: روايات دعت إلى الأخذ بالعلم والتطور من الغرب فقط، فكان هذا التيار يدعى التيار الواقعي التوفيق الذي دعا إلى الأخذ بأسباب العلم من الغرب، وترك ما يتعلق بالقيم الغربية وعاداته.

ومما يستوقف النظر إلى أن هذا التنوع في المواقف والرؤى، كان مصاحباً لعدة روايات عربية عالجت هذا الموضوع مثل رواية: قنديل أم هاشم ليحيى حقي، وأديب لطف حسين، والحي اللاتيني لسهيل إدريس، وموسم الهجرة إلى الشمال للطبيب صالح، وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وبدوي في أوروبا لجمعه حماد، والثلاثية الروائية لأحمد الفقيه.. الخ.

وتعد "ثلاثية الكاتب الليبي أحمد إبراهيم الفقيه"<sup>(\*)</sup>، من الروايات التي تخطت في مضمونها الصورة الاعتيادية التي رسمها الروائيون السابقون، فإذا كانت الروايات السابقة قد ساد فيها اتجاه فكري واحد، فإن ثلاثية الفقيه قد نادى بالاتجاهات الفكرية الثلاثة؛ لذا تفردت هذه الثلاثية

<sup>1</sup> - بارت، رولان (1970)، الكتابة في درجة الصفر، ت:نعيم الحمصي، دمشق: وزارة الثقافة، ص45-46.

<sup>2</sup> - يسين، سيد (1996)، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة، ج1، ط1، المكتبة الأكاديمية، ص290.

<sup>(\*)</sup> الفقيه، أحمد (2000)، الثلاثية الروائية، ط3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. وقد صدرت لأول مرة عام 1991، وهي العمل الروائي الثاني لأحمد إبراهيم الفقيه بعد رواية (حقول الرماد).

بمميزات عدة أهمها: معالجتها النقدية لثنات المجتمعات الغربية، ونظرتها إلى تخلف و فقر المجتمعات الشرقية باتخاذها من التراث القصصي العربي في ألف ليلة وليلة وسيطاً ناقلاً إلى عالم جديد يبتعد عن زيف الواقع الغربي الممزق اجتماعياً ومرارة الواقع الاجتماعي العربي المتخلف حضارياً، وأيضاً معالجتها لقضية النظرة الدونية الغربية والرد عليها، كذلك نظرتها للإنسان العربي المغترب، وما يعتره من تحولات الشوق والاعتراب والكبت والاضطراب.

وتتميز الثلاثية كذلك "بأجوائها وبنائها الفني وبلغتها الشعرية، وقد انطلقت من فكرة انتقاد الواقع الاجتماعي من خلال رفض قيمه ومواعظاته، وتمثل الثلاثية أبرز رواية ليبية حتى الآن مثلت التمرد والثورة على مواضع المجتمع وموارثه، ومثلت تصويراً للعادات والتقاليد في جانبها القاتم والمظلم والسلبى"<sup>(1)</sup>، ويقول آخر هي صراع فكري بين الأخذ والرد، وبين القبول والرفض وبين الشك واليقين، وبين التخلف والحضارة، وبين كل ما هو ضد.

لقد استطاع الروائي شحذ عدته الفكرية وقريحته النقدية، وتقديم رفض لماهية الحياة الاجتماعية في كلا المناخين الاجتماعيين عبر خطاب نقدي ولج فيه الكاتب للذات الإنسانية بلغة مرهفة معبرة، فكشف عن الصراع الحضاري بين العرب والغرب المتسم بالعنف والحدية الذي تتجاذبه تيارات الصراع الأيديولوجية بين العلم والإيمان وبين الواقع والخيال وبين العاطفة والواجب، والالتزام والانحلال، فكان الفقيه شأنه شأن أي روائي عربي ساهم بدفع عجلة النهوض الفكري والتقدم بالمسار الروائي، فعمل على تغطية الثغرات التي عجز عنها الروائيون الليبيون متجاوزاً بأفكاره ومضامينه وهم البدايات التي وسمت بها الرواية الليبية من "ضعف السوية الفنية"<sup>(2)</sup>.

وتتلخص ثلاثية الفقيه حول شخصية (خليل الإمام)، وهو رجل أفريقي أسمر البشرة أجدد الشعر، قدم من (طرابلس - ليبيا) لدراسة (الدكتوراه) في (ادنبره - بريطانيا)، وفي أثناء وجوده في الغرب انبهر بهذا العالم، فحاول التأقلم معه، من خلال التشبه بهم وبعاداتهم وتقاليدهم، ولكنه لم يستطع الاستمرار في ذلك؛ بسبب ما حمله في ذاته من ثقافة وعادات وتقاليدهم العربية، فقام البطل (خليل) بتقديم خطاب انتقد فيه المجتمع الغربي، وعندما عاد إلى وطنه بعد غياب سنوات أصيب بصدمة حضارية قوية، فلقد رأى مجتمعه -على الرغم من تطوره في جوانب معينة- إلا أنه ما زال يعاني تخلفاً حضارياً في معظمه الآخر، وهذا الأمر دفع بخليل إلى الخروج بعقله وروحه من

<sup>1</sup> - الشيلابي، أحمد (2006)، القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية 1961-1995، ط1، ليبيا: منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ص300

<sup>2</sup> - الفيصل، سمر (1990)، مدخل إلى نهوض الرواية العربية الليبية، مجلة الفصول الأربعة، (ع40)، ص39.



هذا العالم، وإيجاد عالم جديد مغاير نسجه من تراثه وقراءته لعالم الأسطورة في قصص وحكايات ألف ليلة وليلة، وعبر هذا العالم الجديد قدم (خليل) نقده لجوانب سلبية تعيش في مجتمعه العربي ثم وبعد عودته من خطابه الأسطوري إلى أرض الواقع، استكمل (خليل) نقد الجوانب السلبية في مجتمعه، وعلى الرغم من النقد الحاد الذي وجهه (خليل) لمجتمعه في مختلف عاداته وتقاليده، لم يمنع هذا النقد في نهاية المطاف من السقوط أسيراً لسيطرة المجتمع، مما يدل هذا على أن المجتمع ما زال هو المسيطر على حركة المثقف في المجتمع العربي.

ولقد رصدت هذه الدراسة مراحل الخطاب النقدي الاجتماعي في كل جزء من الثلاثية حيث جاء على النحو الآتي:

### أولاً: نقد الآخر (الغربي)

يتميز الخطاب النقدي للآخر في ثلاثية الفقيه، بنوع خاص من التجربة الذاتية، التي من خلالها اكتشف أن المجتمع الغربي، مجتمع يسوده التفكك الأسري، والتمزق الاجتماعي، واكتشف كذلك أن العلاقات العربية الغربية، لا تقوم على مبدأ الاحترام المتبادل؛ لضعف العرب سياسياً واقتصادياً، وتراجعهم ثقافياً وفكرياً.

فالرواية تشير بقوة إلى محاور سلبية يعج بها المجتمع الغربي، وهي محاور مرتبطة بالحيرة بين القيم الغربية من جانب، والقيم العربية من جانب آخر، وتتجلى هذه المحاور فيما يلي:-

#### 1- نقد الانحلال الأخلاقي الغربي .

تزخر ثلاثية الفقيه بألوان شتى من مظاهر نقد الانحلال الخلقي التي تشيع في العالم الغربي لاسيما العلاقات الجنسية المنصبة جلها على صورة المرأة في المجتمع الغربي، والسؤال الذي يستوقف المرء هنا ما تبدى في تساؤل(غالي شكري):

"لماذا تكون المرأة دون بقية ظواهر الحياة هي المحك أو البوتقة التي يود -الأديب- أن ينفذ من خلالها إلى جوهر الحياة ودلالاتها العميقة؟"<sup>(1)</sup>.

إن الإجابة على تساؤل من هذا النوع لا يتضح بسهولة أو يسر، لما في مضمونه من امتداد وتشعب جذري عميق، بيد أن الخطوط العريضة التي رسمها الروائيون منذ عقود تشير إلى أن المرأة في نظرهم تعد الواجهة الحضارية لأي مجتمع؛ لذا فإن الأديب يتخذ في رواياته صوراً عديدة لها سواء في الشرق أو الغرب، إلا أن صورة المرأة الغربية كانت ومازالت صورة تدل على الانحطاط الخلقي، والانحلال الأسري، والفسق والتمزق الاجتماعي على الرغم من تمتعها

<sup>1</sup> - شكري، غالي(1971)، أزمة الجنس في القصة العربية، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ص171.

بالتفوق الفكري والحضاري، والأديب الروائي العربي كان وما زال يتخذ منها وسيلة للتعبير عن الصراع الحضاري عبر عملية الجنس، حيث يقوم الروائي العربي بتوظيفه توظيفاً حضارياً يعبر عن الذات العربية، التي تحاول مجابهة الطغيان الأوربي والتفوق عليها، والانتقام منه.

إن عقدة الغرب عقدة مستديمة في الكيان العربي، فلو تأملنا نتاج الروائيين العرب في هذا الباب، لوجدنا أن الرجل دائماً يمثل الحضارة العربية، وهو الطرف الأقوى، أما المرأة فإنها تمثل الحضارة الغربية وهي الجانب الأضعف، فالمرأة الأوربية بتحررها من ذاتها وقيمها الاجتماعية تدل بالنسبة للعربي على انحطاط أخلاقي؛ لذا نجد المرأة في البلاد العربية (الشرقية) تمثل في ذاتها جميع مواطن الأخلاقيات والقيم الحضارية، وهي منبع صون الخطيئة والشرف، وأن أي خلل يصيب المرأة في المجتمعات العربية يؤدي إلى تهشم هذه النظرة وتمزق هذه الصورة.

والواقع أن موقف الأديب العربي من هذا كل ينسحب على موقفه من المجتمع، فلقد "اتخذ الروائيون العرب الذين عالجوا إشكالية الصراع الحضاري من المرأة مركزاً يستقطب حوله الأحداث، ومجالاً للمواجهة بين حضارة الأنا وحضارة الآخر وقياساً يقيسون به درجة التفاعل الحضاري، ويسقطون عليه الخصائص النوعية لكل حضارة"<sup>(1)</sup>، فعبّر وجود علاقة بين الرجل العربي والمرأة الغربية، التي تبدو للوهلة الأولى أنها علاقة فردية لكنها في حقيقة الأمر أبعد من الفردية الحسية لتصل إلى المستوى الجمعي تتضح الغاية من استثمار هذا النمط، وهو استثمار نستطيع تسميته بعملية رصد المبادئ والقيم.

لهذا وجدنا بطل ثلاثية الفقيه كان هدفه الأول هو البحث عن المرأة الأوربية ليقوم علاقة مع الحضارة الجديدة، فكانت المرأة الأوربية في الثلاثية، هي التي تستقطب الأحداث كلها، وهي التي تحدد مسارها، وهي التي تتحكم في شخصية العربي، وهي التي نقيس بها مدى القبول والرفض للتفاعل الحضاري، وهي التي تتخذ مساحة ممتازة من البناء الروائي"<sup>(2)</sup>، فهي التي من خلالها يقدم الروائي لعربي نقده للغرب عبر ممارستها سلوكيات سلبية مخلة، مؤدية إلى تصدع المجتمع وتفككه، ومن أبرز ما رصدته الثلاثية من قضايا انحلال الأخلاق الغربية ما يلي:

<sup>1</sup> - عثمان، عبد الفتاح (1990)، الصراع الحضاري في الرواية العربية، ط1، القاهرة: دار العدالة، ص381  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص384.

## - الخيانة الزوجية

تعد العلاقات الأسرية في مختلف الحضارات الإنسانية، مثال الصفاء ونقاء السريرة، وهي اللبنة الأساسية في نهضة المجتمعات، فإذا كانت العلاقات الأسرية تسير وفق انتظام حياتي منضبط السلوك والتصرفات، سار مركب المجتمع نحو النهضة والتقدم، أما إذا كان الخلل مسيطراً على نظام العلاقات الأسرية فإن هذه العلاقات قابلة للانحيار والتمزق في أي لحظة زمنية من عمر تاريخ الأسرة؛ لهذا سلط الفقيه الضوء على تفاعلات وتشكيلات الأسرة الأوربية، ليبين مدى الاختلاف بين مستويات التفكير البشري لدى العرب والغرب.

إن الثلاثية تقدم عبر بطلها متصوراً حضارياً لمجتمع الآخر، فالبطل (خليل) أقام عند أسرة بريطانية، تتكون من زوجين (ليندا ودونالد) مدة الدراسة التي قضاها بجامعة أدنبره، فانطلق مع هذه الأسرة في جو خطابي اجتماعي ممتد بدأ بالخيانة الزوجية، وانتهى بالتفكك الأسري الذي يعاينه الغرب.

لقد كانت علاقة (خليل) بهذه الأسرة في البداية علاقة خجل واضطراب، فالبطل لم يعتد على العيش ضمن أسرة غريبة عنه وعن تصرفاته، ولكن لم تلبث أن تطورت العلاقة وأخذت تتحو منحى آخر، تقوم على متعة ورغبة جنسية عارمة، فلقد رحلت ذات (ليندا) المرأة المتزوجة وسكنت جسد وفكر (خليل الإمام)، الطالب الوافد من ليبيا بعد اتخاذها من تأخر زوجها (دونالد) عن البيت ذريعة للتقرب من (خليل)، مدعية أن زوجها بات مشغولاً عنها بأموره في العمل داخل المكتبة.

إن هذه العلاقة تمثل من المنظور العربي في أبعادها المطلقة "خيانة زوجية"، ومن المنظور الغربي فهي "حرية التصرف"، فالمرأة الغربية تبيح لنفسها إقامة علاقات غير شرعية مع آخرين على قاعدة حرية التصرف والسلوك، ولقد جاءت هذه العلاقة غير الشرعية متزامنة مع المكان الروائي، فعكست النقد الحضاري للمجتمع الغربي، فالفقيه حين يتعامل مع المجال المكاني ويرسمه على هذا النحو من الدقة، لا يقصد إبراز المكان في ذاته ووصفه، إنما يقصد تصويره تصويراً لغوياً فنياً، بحيث يأخذ شكل المعادل الحسي لشعور الشخصية ووعيها الذهني؛ لهذا كان المكان الذي أختاره الفقيه (أدنبره- بريطانيا) عاملاً في توثيق عرى الإنسان ببيئته وحضارته المغترب عنها.

أما عن وتيرة النقد فإنها تبدأ بالظهور والارتفاع عبر التعليقات التي يسردها (خليل)، فبعد أن علم (دونالد) بعلاقة زوجته مع (خليل)، لم يحرك ساكناً ولم يعر الأمر اهتماماً، معتبراً أن لزوجته الحرية في التصرف والسلوك، وأن هذا الأمر لا يؤثر على علاقتهما، فاستهجن (خليل) هذا الفعل

واستغربه، مما دفعه إلى القول: "لقد أذهلني موقف زوجها اللامبالي ليكن قد خامر قلبه الشك ليكن قد أدرك ما يحدث بيننا وأدار وجهه إلى الناحية الأخرى مدعياً أنه لا يرى شيئاً فكله ممكن وجائز أما أن يصارح زوجته بأنه لا يجد مانعاً في أن تواصل علاقتها معي شرط أن تبقى زوجة له، فهذا ما بدا لي سلوكاً يستحق الاندهاش والفرع، كنت أتصوره ما أن يعرف على وجه اليقين حقيقة ما يحدث بيننا حتى يطردني ويطردها من بيته اختلف المشهد الآن، هاهو يرضى بأن تصبح ليندا امرأة مشتركة بيننا وليكن إنني أحب هذا الوضع"<sup>(1)</sup>.

في ظل هذه الرؤية يقدم الكاتب الفلسفة الغربية، التي تنظر إلى الجنس على أنه حرية تصرف فقضايا الشرف والعفة لا يمكن أن تولد في مجتمع كالمجتمع الغربي، ما دامت تصرفات المرأة الغربية هكذا، فمقياس المجتمع لدى البطل يتحدد عبر ما يراه من تصرفات وسلوكيات وأخلاقيات المرأة الغربية، وعلى النقيض فالغربي يرى أن الشرقيين يكتبون تصرفات المرأة، وهذا في نظرهم ليس من باب الحضارة في شيء، فالمرأة يجب أن لا تسجن في داخلها عواطف الجنس بل يجب أن تمارسها بحرية تامة؛ لذا نلاحظ أن المجتمعات الغربية تنظر إلى المجتمعات الشرقية من هذه الزاوية على أنها مجتمعات قاسية في أحكامها على المرأة، ومختلفة في عاداتها وتقاليدها. أما بخصوص البطل؛ فيرى أن ما يدعيه الغرب تحراً في العلاقات الجنسية في مسيرة الحياة الزوجية، هو في المجتمعات العربية خيانة، فالمجتمعات العربية تحظر مثل هذه العلاقات، لاسيما أن مفاهيم العرب للزوجة تختلف كلياً عن مفاهيم الغرب، فالمرأة العربية هي رمز للطهارة والعفة وصون الشرف، وهي متصلة بمعطياتها الحضارية والدينية، وهي دليل على تماسك الأسر العربية، وهي بلغة أخرى الواجهة الحضارية للأمم العربية، على عكس المرأة الغربية التي توحى بنشطي البنين الاجتماعي الغربي من خلال ذوبان وحدة الأخلاق الذاتية.

إن العرب كما يقول خليل لا يسمحون بمثل هذه العلاقات، فالبيئة العربية "تضع اعتباراً كبيراً لكلام الناس، لأنه يتحول أحياناً إلى خناجر تجز الأعناق، أو أعيرة نارية تخترق الصدور عندما يتصل بالشرف والنساء، أما هنا فالأمر يختلف وأن مثل هذه القضايا تصبح شأناً شخصياً لا يهم إلا صاحبه"<sup>(2)</sup>. فبخلاف السبب الديني الذي يتربى عليه العربي، هنالك سبب آخر وهو المجتمع العربي الذي توطّره العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية، فالصراع الحضاري في الرواية يبرز جلياً من خلال المقارنة التي يعقدها البطل بين الحضارتين، فالحضارة العربية حضارة شديدة التمسك بالأخلاقيات والعادات والتقاليد، على النقيض من الحضارة الغربية التي تسودها

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص30-31.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص47

جملة من السلبيات؛ فبيئة الغرب "بيئة تزهو بتناقضاتها وحرية العلاقات فيها، وتمرد أهلها على سلطة المؤسسات بما في ذلك مؤسسة الزواج"<sup>(1)</sup>.

ولعل مفهوم الحرية الغربية يفترق عن مفهومها لدى الإنسان العربي في جميع المقاييس فالحرية التي عرفها البطل ونشأ عليها، كانت أقصى درجاتها تتمثل في حرية الاختيار أو التفكير كما في قصته مع والده الذي أجبره على دراسة الشريعة والفقه الإسلامي أسوة بأسلافه وأجداده ثم لم يجد والده من ورائه طائلاً فترك له حرية الأمر في الدراسة والتعلم.

ولابد من القول: إن (خليل) ليس إنساناً شاذاً، كما يظهر في الرواية، ولكن المجتمع الغربي بنمط حياته ونظمه الاجتماعية وعلاقاته قد حطم النزعة الإنسانية لديه، ففقد الرغبة في الحياة سواء في المجتمع الغربي أو العربي؛ لذا (خليل) يمثل "الرجل العربي المجروح رمزياً وجسدياً على يد الغرب وإذا كان خاضعاً من الناحية السياسية فإنه سيكون مهيناً من الناحية الجنسية رداً على ذلك"<sup>(2)</sup>. فاتخذ من الجنس وسيلة ينتقد بها المجتمع الغربي الذي يولد في الذات الإنسانية شعور اللامبالاة لاسيما أن الجنس قد وظف في روايات الصراع الحضاري بحيث يعد "رمزاً لتحقيق الذات وإثبات الوجود"<sup>(3)</sup>. وكذلك عبر الجنس عن مدى السقوط الاجتماعي الغربي، وتدني مستوى العلاقات الجنسية، ولاسيما العلاقات الزوجية الغربية، فجاءت الخيانة الزوجية التي مارسها الزوجة دليلاً على هذا السقوط الاجتماعي.

وفي نهاية الحديث عن قضية الخيانة الزوجية، نجد أن لها تأثيراً سلبياً كبيراً على المجتمع فهي تؤدي إلى تفكك الأسرة وتدميرها، وهذا ما لمسناه في نهاية علاقة (ليندا ودونالد)؛ فلقد ابتعد الزوج عن زوجته وأسرته، تاركاً لزوجته حرية اختيار علاقتها، ومن جانب آخر كشفت الخيانة الزوجية عن ضعف العلاقة العربية بالغرب، فبعد أن أنجبت علاقة (خليل وليندا) غير الشرعية طفلاً يدعى (آدم)، رفضت (ليندا) الزواج من (خليل)، وهذا من ناحية دلالية يرمز في حده البعيد إلى أن "الصلة الحضارية لا يمكن أن تستمر، وإذا استمرت فهي صلة محكوم عليها بالانفصال والعقم، ومعنى هذا أن الرواية العربية تتبع المقولة القائلة: إن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبداً"<sup>(4)</sup> وإن التقيا وأثمرت علاقاتهما فإن هذا اللقاء والإثمار هو شكلي، يُظهر صلابة الآخر وتعنته وسيطرته على الفرد العربي الذي يسعى دائماً إلى بناء علاقات ودية مع الآخر الراض

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص14

2 - لاغرانش، فريدريك (1999): المثلية الذكورية في الأدب العربي، أبواب، (ع22) ص102-130.

3 - عثمان، عبد الفتاح، الصراع الحضاري في الرواية العربية، ص387

4 - المصدر نفسه، ص389

وليس أدل على ذلك من قول (خليل): "اجتهدت في أن أشتري قبولاً بالمبالغة في التشبيه بهؤلاء الناس وإظهار الولاء لقيمهم وأساليبهم"<sup>(1)</sup>.

### - التحرر والانفتاح الغربي

سادت مسألة التحرر والخروج عن الأسرة في الفكر الغربي كلا الجنسين (الإناث والذكور) ومرد ذلك النشوء الأسري، فالعملية مترابطة متكاملة، تقوم على أساس بنائي، فإذا كانت الخيانات الزوجية والعلاقات الحرة أساس المجتمع، فلا بد من ظهور مثل أفكار التحرر والانفتاح المتعدد في العلاقات الجنسية.

ولقد رصد الفقيه هذه الظاهرة عبر رصده لتحركات الفتاة (ساندرا) التي مثلت الرؤية العربية للفكر الغربي المتحرر من سلطة الأسرة، فكان التحرر من منظور الغرب هو الخروج عن سيطرة العائلة وإرادتها، وتمرد على العادات والتقاليد، وممارسة مختلف الأفعال دون تدخل أحد الوالدين، فكان تحرراً ينسجم ورؤية المرأة الغربية تجاه ذاتها ورغباتها، بعيداً عن اهتمامها بمصلحة الأسرة.

ويظهر المنظور الغربي لهذه القضية عبر رؤية (ساندرا) للمجتمع، فالمجتمع في نظرها ليس إلا وسيلة تواصل يجب أن نقوم فيه بالتجارب والمغامرة، فنقول: "ليس هنالك شيء دائم أو مؤقت ليس هنالك مقيم وآخر زائر، طالما أنك تعيش في هذه المرحلة من عمرك هنا فأنت مقيم وأنت دائم؛ لأن هذه الأيام قد تكون من عمرك كله، إنني امرأة تنتمي إلى هذه البلاد فماذا أسمى نفسي وأنا أقيم في غرفة مشتركة ببيت الطلبة؟ هل أسمى نفسي زائرة وأعتبر أن حياتي في هذه البلاد حياة مؤقتة؟ أليس وجودنا في الحياة كله وجوداً مؤقتاً"<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت (ليندا) ترمز إلى نساء أوروبا الريفيات ذات الدخل المادي المتوسط، فإن (ساندرا) ترمز للطبقة الغنية؛ فهي ابنة وحيدة لرجل ثري وسياسي بارز وعضو في البرلمان، وهي فتاة مستهترّة متحررة لا تأبه لأي نوع من السلوكيات أو الأخلاقيات، وهذا ما يؤكد (خليل) بقوله: "في إحدى الجلسات وجدت نفسي أترك الحذر، وأنتقل بالقبلة من خدها إلى شفتيها، لا أدري لماذا فعلت ذلك أو كيف وانتنتي الشجاعة لأن أفعله، ربما جاء ذلك نتيجة ما نشأ بيني وبين ساندرا من ألفة، وما رأيتّه في طبعها من استهتار بالتقاليد التي يحافظ عليها الناس في معاملاتهم"<sup>(3)</sup>.

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 65-66

2 - المصدر نفسه، ص 77

3 - المصدر نفسه، ص 96

وتعود هذه الحرية إلى طبيعة المرأة الغربية، فالغرب منح المرأة حرية فردية مطلقة، تمكنها من التأقلم وفق المتغيرات الاجتماعية والنفسية، فهي لا تقف عند حدود بناء علاقة وفشلها، فهي حرية مفتوحة على مصراعيها، وليس أدل على ذلك من العلاقة الجنسية التي مارسها (ساندرا) مع (خليل) عقب انتهاء المسرحية، فيقول خليل: "انتهت سهرتنا وكنت ثملاً، لا أحفل بمن ذهب أو بقي، نمت حتى منتصف النهار، وعندما أفقت وجدت يداً يخضب أطرافها الطلاء الأحمر، ترتمي فوق صدري، تتبعت الذراع فوجدته ينتمي إلى جسد امرأة، فاكتشفت أنها ساندرا"<sup>(1)</sup>.

وتؤكد (ساندرا) على أن رؤية المرأة الغربية للجنس، هي رؤية تتم عن موقف شامل مستهتر لا مبال، فهي لا تعد العلاقات الجنسية المتنوعة شذوذاً أو نوعاً من أنواع الدعارة، وإنما هي حرية مكبوتة موجودة لدى كل إنسان تحت قشرته الحضارية يجب إطلاق العنان لها، دون وجود عوائق أو ضوابط تحددها؛ لذا أكثر (ساندرا) من العلاقات الجنسية غير المشروعة، فلقد أقامت علاقة مع رجل صيني لمجرد أنه راق لها بسبب خجله، فيقول (خليل): "رأيتي صامتا بعد أن قطع الرجل حديثنا، فبادرت إلى توضيح ما حدث، قائلة بأنها عندما جاءت إلى الحانة بعد انصرافي التقت بهذا الفتى الصيني، وتبادلت معه بعض الكلمات، انتهى وقت الحانة فذهبت معه إلى بيت يسكنه مع عدد من زملائه وقضت الليل بصحبته، وهو يعتذر الآن لأنه كان مضطراً لأن يغادر البيت وهي لا تزال نائمة، كانت تتحدث ببساطة وعفوية، وكأنها تروي حكاية امرأة أخرى تلتقط الرجال من الحانات... لا تظن بي سوءاً، إنه حادث استثنائي، كانت مجرد لحظة رأيت فيها خجولا مرتبكا، يضع عينيه في الكأس، فأحببت وجهه الملون بالخجل.. إنه أول رجل صيني أعاشره في حياتي"<sup>(2)</sup>. ثم أقامت علاقة مع رجل من الفرق المتجولة لمجرد أنه أعجب بها.

وتشير الرواية عبر قضية التحرر والانفتاح إلى قضية الشذوذ الجنسي الذي أفرزته حركات التحرر الاجتماعي الغربية، أمثال جماعة (البيتلز والهبين)، ونادي العراة، حيث نادى هذه الجماعات بتحرر العلاقات الجنسية بين كلا الجنسين؛ ليكتشف الفرد حقيقته الجوهرية التي تقبع داخل ذاته، وتظهر هذه القضية بقوة عبر موقف البطل مما قامت به (ساندرا) من ممارسة جنسية مع الفتاة (مادلين) القادمة من الريف البريطاني للدراسة في الجامعة، فتقول (ساندرا) لـ(خليل) الذي رفض ممارسة الجنس مع (مادلين) وفاءً لـ(ساندرا): "إن من تظنها فتاة صغيرة بريئة تخاف عليها من اللمس، أبدت براعة في ممارسة الجنس، تعجز عنها النساء المحترفات، لم أفهم ما تقوله نقلت لها حيرتي وسألتها عما إذا كانت قد التقطت لها رجلاً من الشارع لتراها تمارس الحب معه

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 80

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 118.

فأوضحت لي ببساطة، كيف مارست بنفسها الحب مع (مادلين).. ما أذهلني هو أنها تكلمت عن ذلك كله بلهجة خالية من أي إحساس بالخجل، صبرت على حديثها المليء بالتفاصيل، ولكن هذه التفاصيل أثارت اشمئزازي بأكثر مما أثاره تحريرها بفتاة قد تتحول منذ الآن إلى امرأة سحاقيّة أنني وأنا أنكر سلوكها، لا أنكره من قلبي، وإنما أنكره بأفئعتي التي حاك سداها، ونسج خيوطها عنكبوت الزمان"<sup>(1)</sup>.

إن خليل يحاكم بيئة الغرب المتحررة وفق منظوره الحضاري، متأثراً بالعادات والتقاليد الاجتماعية التي تربي عليها، وبفطرته الإنسانية الراضية لمثل هذه السلوكيات، فسلك (ساندرا) مع الفتاة ليس بالسلوك الإنساني الذي يرتضيه العقل، بل هو سلوك ينم عن همجية وتخلف حضاري؛ لذا خليل يصر على أن يكون خطابه من الأحداث والسلوكيات الغربية للأفراد، خطاباً رافضاً غير منساق وراء رغبات الآخر، المنافية للطبيعة الإنسانية، فالتحرر من منظوره لا يكون بإقامة العلاقات الجنسية المفتوحة، ولا يكون بالخروج عن إرادة الأسرة، فهذا الخروج ستكون نهايته وخيمة، وهذا ما تثبته نهاية (ساندرا)، التي فقدت رحمها بعد خروجها مع شبان قاموا باغتصابها والاعتداء عليها.

#### - البغاء والفساد الغربي.

البغاء قضية اجتماعية واقعية سادت المجتمعات الإنسانية جميعها، وأضحت اليوم "مؤسسة اجتماعية اقتصادية، عزز وجودها انتشار الرجل الرأسمالي الذي أراد أن يتحلل من علاقات الزواج الأحادية في الأديان السماوية، مفرغاً بعض حاجاته عبر علاقة بامرأة أخرى غير الزوجة"<sup>(2)</sup>، ثم أصبح البغاء جزءاً مهماً من الطرح الفكري الروائي الحديث، لاسيما ضمن القضايا الاجتماعية.

والواقع أن البغاء ليس حكراً على مجتمع دون آخر، وإنما هي ظاهرة شمولية عمت مختلف المجتمعات، حتى المتقدمة حضارياً واجتماعياً، وهذا ما أشار إليه الفقيه عندما رصد قضية البغاء في بيئة الغرب.

ويشير الفقيه إلى أن منظور المرأة الغربية (المومس) للبغاء، هو منظور مادي، فهو مهنة قبل أن يكون متعة، وهذا ما يكشفه حوار (خليل) مع (المومس)، فيقول: "وفاجأتها بسؤال عما دفع بها إلى هذه المهنة. وعندما قالت بأنه الرزق، كنت مستعداً لنقض هذه الإجابة الباطلة، ما أكثر الموارد المتاحة للرزق التي تستطيع امرأة تقطن هذه البلاد أن تجدها خارج مهنة الدعارة.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 143-145.

<sup>2</sup> - عوض، لينه (2004)، تجربة الطاهر وطار الروائية، ط1، عمان: أمانة عمان الكبرى، ص 159.



وسردت عليها لائحة طويلة بالمهن التي يمكن لامرأة لا تحمل مؤهلاً أن تزاولها، من عاملة بمصانع النسيج إلى ساقية بإحدى الحانات، فكيف لا تستطيع أن تجد مهنة شريفة لو أرادت؟ أجابت باقتضاب، إن هذه المهن جميعها تجلب لي الضرر من قال إن المهن الأخرى أكثر شرفاً من هذه المهنة؟ إنني لا أكذب ولا أسرق ولا أغش أحداً وما أقوم به ليس إلا عملاً يجلب الرزق كأني عمل آخر، اخترته لأنني أحبه أكثر من غيره؛ ولأن كل خطوة أخطوها مع زبائن الليل، إنما هي بداية تجربة جديدة، إنسان جديد ومغامرة جديدة، لذلك فأنتي لا أستطيع أن أتألف مع أية حياة أخرى"<sup>(1)</sup>.

إن هذه الرؤية التي تضيفها (المومس) على قضية الفساد الخلقي الغربي يصاحبها نوع من فلسفة جديدة لم نسمعها لدى (ليندا وساندرا)، فهاتان تريان أن الجنس هو أدنى الحقوق الشخصية التي يجب على المرأة التمتع به، أما فلسفة (المومس) فإنها لا تعدو أن تكون فلسفة مادية، فهي تتجر بجسدها مقابل المال، وترى أن المهن الأخرى ليست أخلاقية وأن مهنة البغاء هي مهنة شريفة حرة، يجب أن تحترم؛ لأن المرأة تجد ذاتها فيها، وهذا ما يؤكد قول (خليل): "تكلت عن مهنتها باحترام وحب، وقدمت لي ما يثبت صحة نظريتي، وينقض أطروحات الأدب الذي تأسس على مبدأ المومس الضحية"<sup>(2)</sup>.

هذه هي الرؤية التي تتأوب عليها كل من خليل و(المومس)، إذ استندت إلى مرجعيات محددة، فخليل ينتقد هذه المهنة ويحاكمها بحسب مرجعياته الاجتماعية الشرفية، وفكره الديني المترسخ في أعماقه، أما المومس فتحاكم محنتها عبر معيار أوروبي لا يهتم بالأخلاق الإنسانية ولا يلقي لها بالاً، مادام أنها توفر لهم الحاجات المادية، فالميزان الخلقي لا ترجحه الكفة الأوروبية، بينما الميزان المادي هو الراجح عندهم.

## 2- النظرة الدونية الغربية.

تلوح قضية النظرة الدونية المسيطرة على الفكر الغربي مختلف روايات الصراع الحضاري العربي؛ وذلك لما للقضية من أهمية إنسانية وحضارية لا تقل أهميتها عن أية قضية أخرى والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق الروائي، لماذا يحمل الغرب هذه النظرة وهذا الخطاب الاجتماعي العدائي للعرب؟ وما هو رد المنقذ العربي على ذلك؟.

يشير (د. سمير قطامي): إلى أن هذه النظرة تعود أدرجها إلى ما يقارب القرن الثاني للهجرة "فمنذ العصر العباسي أي القرن الثاني للهجرة، أخذت المحاولات الأجنبية في الإضرار على العرب

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 147.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 148.

والتعالى عليهم والانتقاص من أقدارهم والهجوم على ثقافتهم وتراثهم وعاداتهم وتقاليدهم، تظهر بشكل سافر، وكان الفرس هم قادة هذه الحملات الحاقدة التي كانت تحاول تجريد العرب من كل الفضيلة"<sup>(1)</sup>.

إذن فهذه النظرة ذات امتداد تاريخي ضاربة جذورها في قعر الحياة العربية، وعلاقتها بالآخر ولا يخفى على أي دارس للتاريخ العربي الحديث، حجم المعاناة الكبيرة التي نالها الوطن العربي بسبب رضوخه للاستعمار الأجنبي، فلقد قدم الغرب إلى الشرق "مشبعين بروح الاحتقار لشعوبه البدائية التي يجب أن تتخلى عن ثرواتها لأجلهم"<sup>(2)</sup>، فقاموا بممارسة جميع وسائل الإخضاع القسري والعسكري للمجتمع العربي؛ للوصول لأهدافهم المتنوعة التي حققها بهزائم وسفك دماء كثير من الأبرياء، فنتج عن هذا نظرية ثنائية تقوم على مبدأ القوة والضعف، استخدمها الغربي في تعميمه لجميع شؤون وميادين الحياة الاجتماعية العربية.

ومن المؤسف له أن هذه النظرة لم تعد تقتصر على النخبة الأوربية المثقفة فحسب، بل انتقلت إلى العقلية الجمعية عند معظم شرائح المجتمعات الأوربية، "فصورة الآخر - العربي - لم تتغير بشكل أساسي عند الأنا الأوربية طالما هي قوية، والسبب في ذلك أن السياق الأساسي الذي ينتج الصورة هو في هذه الحالة - التفاعل الواقعي-؛ لأن هذا السياق هو امتداد لسياق التفاعل التاريخي"<sup>(3)</sup>.

لقد باتت نظرة الاستعلاء والدونية من أبرز أركان الفكر الغربي، مما أوجد لدى العربي الشعور الذاتي بالحق والكرهية للغرب "فلم تكن كراهية الإنسان العربي للآخر - الغرب - وبخاصة بريطانيا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلادي، وليد الصدفة، أو طفرة نوعية، في عالم الكراهية، بل كانت نتيجة ممارسات الآخر الفوقية، ونظرته للعربي التي لا تخرج عن الضعة والدونية والهمجية والحيوانية"<sup>(4)</sup>، فالغربي يعتقد أن حضارته هي أكمل الحضارات وأمثالها غافلا عن الحقائق التاريخية التي تقول بعراقة الحضارات الأخرى، ومنها بالتأكيد الحضارة العربية. هذا وقد وعى العربي هذه القضية تمام الوعي، ولاسيما المثقف الذي أدرك عمق القضية برمتها، فعمل على صوغ وتحويل هذه النظرة في أعماله الأدبية، لاسيما الروائية؛ ليترك هذا الأمر أثره في النص الذي سيطر عليه خطاب نقدي ملموس.

1 - قطامي، سمير (1986)، الغزو الثقافي والأمة العربية، الآداب، (ع1-3) لسنة 34، ص2.  
 2 - إبراهيم، صالح، (2004)، أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمن منيف، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص291.  
 3 - الطراونة، محمد (1999)، الأنا والآخر وهدم النمطية، عالم الفكر، م27، (ع3)، ص285.  
 4 - عليان، حسن، العرب والغرب في الرواية العربية، ص220.

لقد عمل الفقيه جاهداً على إبراز الموقف الغربي من العربي عبر خطاب اجتماعي متماسك في الحدث وفي السرد، فالمنتبع للجزء الأول من الثلاثية سيجد جملة من الخطابات والدلالات النقدية التي تشي بمثل هذه النزعة، ولاسيما التركيز المتكرر، والإصرار المستمر من قبل الغرب على مناداة خليل بـ(البدوي)، بتنوع مواقفها ودلالاتها التي توحى بالاستعلاء الاجتماعي والطبقي والشاهد على ذلك أن (ليندا) رأت في (خليل) البدوي العربي الهمجي الذي لا يحسن التصرف بسبب افتقاره لتقنية التحضر، وهذا الحكم النقدي تعكسه طبيعة الموقف الذي صنعه الكاتب في أكثر من موضع في الرواية.

وقد رافق هذه اللفظة جملة من التصرفات الغربية، المؤكدة عمق الحضور العرقي، (فليندا) تحاشت النظر في وجه خليل عند قدومه في بادئ الأمر، مما سبب له إزعاجاً نفسياً وفكرياً، وعن هذا قال خليل بعد سؤال (ليندا) ما هذا الذي تفعله أيها البدوي؟ "لم يزعجني السؤال بقدر ما أزعجني أن (ليندا) تقولها وهي تتحاشى النظر إلي" (1).

والملاحظ على الخطاب السابق أن صوت الآخر ذو نبرة مرتفعة، توحى بالاستعلاء والفوقية بينما (خليل) المجدد للإنسان الشرقي يعبر عن رفضه لذلك الوضع بمنولوج داخلي، لا يظهر انفعالا حركياً، وهذا يدلنا على ضعف مستمر في الداخلية النفسية للفرد العربي تجاه حضارة الآخر، وربما يعود السبب في ذلك إلى ما زرعه الاستعمار من بذور الخوف من مواجهة الآخر والتصدي له، أو ربما بسبب الشعور النفسي المحبط لما يراه المواطن العربي في بلاده من تناحر ومشاحنات أدت بصورتنا العربية إلى السقوط في الهاوية، وهذا يتمثل في قول ليندا تعليقاً على غزارة الأخبار المتعلقة بالوطن العربي: "يبدو أن العالم شديد الاهتمام بأخباركم! طالما أن الأخبار لا تتعدى إلا على المحن والكوارث، فسأدعو الله أن ينتهي قريباً اهتمام هذه الصحف بالوطن العربي" (2).

إن صيغة الاستغراب التي تستخدمها (ليندا) تدل على قوة واستقرار الجانب الغربي من ناحية، ومن ناحية أخرى تشير بقوة إلى ضعف الجانب العربي، الذي يعده الغرب ممزقاً سياسياً وجغرافياً، وهذا ما دفع (خليل) إلى تكرار استخدام المنولوج الداخلي؛ تعبيراً عن رفضه لهذا الأمر.

ويتجلى موقف آخر يكشف عن فلسفة الغرب الدونية للعرب؛ وذلك من خلال حوار دار بين (ليندا) و(خليل) أثناء زيارتهما للندن، فنقول ليندا: "هذا الشارع كان طريقاً يقود إلى مزرعة سير

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 11.

2 - المصدر نفسه، ص 25.

(تومس مور)، التي شهدت اللقاء العاصف بينه وبين الملك (هنري) الثامن، كان الملك غاضبا لأن قدمه غاصت في الوحل وتلطخت ملابسه بالطين وهو يأتي لزيارة مستشاره  
-: أنت تصديقين كل ما يقوله كتاب التمثيليات من أكاذيب.

-: مهما كانت الأسباب..، فإن الطين الذي لطخ ملابس الملك دفع بالأحداث في هذا الاتجاه.

-: ألا تعلمين أنك اخترعين نظرية جديدة لتفسير التاريخ، وتجعلين من الطين عاملا أساسيا في تحريك الأحداث.

-: لا تقاطعني أرجوك، فمن أين لبديوي مثلك يعرف طبائع الملوك؟<sup>(1)</sup>.

إن هذا الخطاب يؤكد بقوة على أن النظرة الدونية للعرب، هي أساس العقلية الغربية، فـ(ليندا) تعتقد أن العرب لا يمتنون للحضارة بصلة، ولا يعرفون شيئا عن ثقافة الأمم والشعوب، أو تاريخهم، وهذا عائد إلى ما زرعه أهل الفكر من الغربيين لدى عامة الأوربيين، إذ حاولوا تسويق فكرة "الشرق المتخلف"<sup>(2)</sup> و"اللاعقلاني والفاسق"<sup>(3)</sup>.

ومن ناحية أخرى فإن خليل يُظهر تفتح وعي المثقف العربي عبر رفضه المسلمات التي يؤمن بها الغرب، فيقدمها بخطاب غير مباشر حاملا قصدية نقدية، تمثل في نقد العقل الغربي الذي يسيطر عليه الإعلام المزيف، مما جعله سهل التخرير به.

أما على صعيد العلاقات العسكرية الدولية، فتبدو النظرة الدونية، والحاجة للغرب جلية في أغلب المواقف العنصرية المتزمتة، فوالد (ليندا) كان جندياً مقاتلاً في صفوف الجيش البريطاني في الحرب العالمية الأولى في الصحراء الليبية، ورأى أن العرب هم دائما بحاجة الغرب، وهذا ما يشير إليه قوله في إطار حوارهِ مع (خليل): "عشت عامين في بلادكم، ولم أرَ منها إلا الرمال، لم أرَ مُدناً أو بشراً، لم أرَ جبلاً أو نهراً أو شجرة، لم أرَ حقلاً أو أبنية أو سوقاً، لم أرَ من بلادكم إلا الرمال التي كانت تمتد على مدى الأفق، وتحيط بنا من الجهات الأربع تتوهج تحت شمس شديدة السطوع والقسوة، ساكنة دائماً ولكنك لو أطلت النظر إليها لرأيت أنها تتحرك تحت كثافة الأبخرة التي يصطنعها القيظ، ترتفع وتخفض كأنها لهاث حيوان هائل يرقد خلف الأفق.. لذلك فلقد كنت أكثر اندهاشاً عندما خذلتنا تلك الرمال وتأمرت ضدنا جاءت تتحالف مع رومل وتمنحه غطاء لدباباته وجنوده، جاء رومل زاحفا بجيشه علينا جعل الريح خلف ظهره، وجاء يشن بمعاونة الرمال هجوماً كاد أن يفسد علينا الحرب العالمية كلها، كنا حلفاء بلادكم في الحرب، في

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص27.

<sup>2</sup> - منيف، عبد الرحمن(1998)، بين الثقافة والسياسية، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص212

<sup>3</sup> - سعيد، إيوارد(1995)، الاستشراق، ط4، ت:كمال أبو ديب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص71

حين تحالفت رمالكم مع أعدائنا، وأضاف وهو يمد بصره عبر النافذة المطلّة على السهوب: إن رمالكم لا أمان لها، نعم لا أمان لها"<sup>(1)</sup>، في ظل هذه الرؤية التي يقدمها الأب للحياة الصحراوية والحضارة العربية، والتهويل بالأمر على هذا النحو، ليست إلا محاولة ترميزية تدل على الاستعلاء الغربي، فالعرب في نظرهم بحاجة لهم، خاضعين لقوتهم العسكرية والحضارية، وهذا ما يثبته (أركون) بقوله: "إن العقل الغربي الراهن يميل إلى الهيمنة على الآخرين؛ بسبب قوة الغرب العلمية والتكنولوجية والاقتصادية والمصرفية والعسكرية"<sup>(2)</sup>، فقدوم الغرب للشرق تنأى عن حقيقة الدفاع عنه وحمايته كما يدعي والد ليندا، بل إن مجيئهم كان كما يقول منيف "بدوافع استعمارية مباشرة"<sup>(3)</sup>.

أما على صعيد العلاقات الاجتماعية الأسرية، فقد جاءت النظرة الغربية لها على أساس احتقار اجتماعي، فالغرب يعتبر أن الرجل الشرقي رجل دكتاتوري، يتبع أنظمة صارمة في تعامله مع المرأة العربية، فهو يخلو من الشعور الإنساني، فلا يسمح للمرأة بأي نوع من حرية الممارسات الشخصية، وهذا يتبدى عبر الحوار الذي أجراه (خليل) مع (ساندرا)، عندما وجد في يدها رواية -جامع الفراشات- فيقول خليل: "قلت لها وهي تنظر باندهاش إلى اليد التي امتدت تسحب الكتاب. ما الذي يعجبك في قصة تتحدث عن رجل غريب الأطوار يختطف امرأة ويسجنها في بيته؟ تفرستني بنظرة استغراب قبل أن ترد ضاحكة: إذن فهو أنت إنك لا تحتاج إلى قراءة هذه القصص، لأن هذا ما تفعلونه في الشرق مع نساءكم كل يوم"<sup>(4)</sup>.

وإذا ما عدنا في الرواية للخلف قليلاً، نجد أن خليلاً يقدم رداً على هذا الادعاء من خلال تمثيل مشهدي، يؤكد فيه قسوة المجتمع الغربي على المرأة، فالانحلال الأخلاقي، والسادية ليست حكرًا على مجتمعاتنا العربية القديمة، وإن كانت قصصاً خيالية في أصولها، وإنما هي محرك استراتيجي وحقيقي في المجتمعات الغربية، وهذا ما يُظهره مشاهد مسلسل (هنري الثامن)، الذي تتابعه ليندا باهتمام، فيقول خليل: "أعددت شايًا عربياً وأحضرت لها كأساً معي، جلست أشاهد (شهريار) الإنجليزي في نوباته العصبية، وهو يرسل بزوجته الفرنسية إلى المقصلة، لم يكن هذا الرجل شخصية خيالية كما (شهريار) الليالي، إنما يفعله حقائق تاريخية تثير في النفس خوفاً لا تثيره الشخصيات الأسطورية مهما تجاوزت الحد في مجونها ومباذله"<sup>(5)</sup>.

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 43-44.

2 - أركون، محمد (1997)، نزعة الأسنة في الفكر العربي، ت: هاشم صالح، ط1، بيروت: دار الساقي، ص 30.

3 - منيف، عبد الرحمن (2001)، رحلة ضوء، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 182-184.

4 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 111.

5 - المصدر نفسه، ص 13.

ومما زاد قضية النظرة الدونية إثراءً لجوء الفقيه إلى توظيف قصة (عطيل)، القائد المغربي الذي أحب الفتاة الإيطالية (ديدمونة) وتزوجها، ثم بدافع الغيرة قتلها، وبقصة (عطيل)، عمق (شكسبير) التفكير الغربي الذي يرى أن العرب لا يفترون في تصرفاتهم عن (عطيل)، فهي تصرفات همجية عدوانية، و(خليل) في نظر الغرب مثل (عطيل)؛ لذا تم اختياره من دون شباب الجامعة لتأدية دور عطيل في المسرحية، بمشاركة (ساندرا) في دور (ديدمونة)، فيقول: "لم أكن أملك قامة وبناء شخصية عطيل، ذلك المحارب العظيم الذي يجب أن يظهر فوق المسرح وكأنه قلعة تتحرك، ولكن المخرج عندما رأى أن لي بشرة أكثر سمرة من الآخرين، وشعرًا يشبه في سواده وخشونته شعر الزوج ولكنة متميزة لن تكون غريبة عندما ينطق بها مغربي أسود في بلاط الملوك البيض اختارني لتقديم الدور... سأوهم نفسي بأنني فعلاً أقرب إلى عطيل من كل هؤلاء البشر الذين خذلوه، جاؤوا به من بلاد المغاربة ليصنع لهم مجداً فكافؤوه بهذا الموت العبثي المأساوي"<sup>(1)</sup>.

إن الوصف الذاتي الذي يضيفه البطل على شخصيته يعطينا قدراً مشتركاً لماهية الخطاب المنشود، فالتميز العرقي الذي يعانيه البطل بسبب لونه وشعره ولهجته، التي تتقارب مع عطيل تعطي الغرب فرصة التعامل مع العرب على أنهم جميعاً يمثلون عطيلًا. وفي ختام الحديث عن نظرة الغرب الدونية؛ نجد أن الفقيه استطاع تقييم علاقة الغرب بالعرب وفق ترتيب منضبط، وصل فيه إلى أن هذه العلاقة لم تنشأ على أساس الاحترام المتبادل والمنظور العقلاني، إنما قامت على موروث فكري، استمر إلى يومنا هذا، مبيناً أن النظرة نابعة من نرجسية التفوق الحضاري، والتقدم العسكري، والهيمنة الغربية، والتبعية العربية.

**3- الاغتراب والازدواجية السلوكية.**

يُنظر إلى قضية الاغتراب على أنها "ليست ظاهرة أزلية، وإنما ظاهرة تاريخية، يمكن إزالتها بإزالة الظروف المؤدية لها"<sup>(2)</sup>. وهذا الأمر يؤكد حقيقة مفادها أن الإنسان يستطيع التعامل مع الاغتراب بمختلف أنواعه وأشكاله، إلا أن هذا التعامل يختلف من فرد لآخر، فبعضهم إما أن يستسلم وينقاد له، تاركاً للاغتراب فرض تأثير نفسي قوي عليه، وهذا ما أشار إليه (شاخت) عندما حدد الاغتراب بمعنيين: الأول الاغتراب بمعنى الانفصال؛ أي فقدان الوحدة مع بنية المجتمع، أو بمعنى فقدان الوحدة مع الذات، والثاني الاغتراب بمعنى التسليم<sup>(3)</sup>.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 68-69

<sup>2</sup> - نوري، شاكر (1979)، مشكلة الاغتراب في الأدب والفن، الآداب، (7ع) لسنة 27، ص 49.

<sup>3</sup> - شاخت، رتشارد (1980)، الاغتراب، ط1، ت. كامل يوسف، بيروت: المؤسسة العربية، ص 97-105.

وإما أن يتجاوز الفرد هذه العقبة دون وجود أثر سيكولوجي يذكر، لقد عكست العلاقات الإنسانية المعاصرة صورة (فجائية) لعلاقات البشر فيما بينهم، ثم بما يحيط بهم من عناصر وجودية، لاسيما الوطن العربي الذي بات الفرد يشعر فيه بحقيقة الاغتراب الداخلي، هذا الاغتراب الذي نتج عن ضعف المقدرة العربية على مجاراة الحضارة الغربية، مما انعكس سلباً على علاقات الأفراد بالعالم الآخر.

وتعد قضية الاغتراب بأنواعه المختلفة من المعوقات الحضارية الكبيرة؛ ذلك لأنها تؤثر في سلوك الأفراد، مما يؤدي إلى تأثيرات غير محددة على طبيعة المجتمعات، وإذا كان الاغتراب له أثره في سلوك الفرد، فإن ذلك يؤدي إلى سلبيات جارفة، قد تؤثر في علاقاته بالآخرين؛ لأن السلوك في الحياة الإنسانية مقياس مهم، تبنى عليه دراسات كثيرة، لاسيما في الجانب النفسي فالسلوك الإنساني من المحددات الرئيسية التي تنظم عملية فهم الذات عبر مراحل تاريخية ممتدة وذلك لما يرتبط من "استجابة مادية للأوضاع الاجتماعية القائمة"<sup>(1)</sup>.

وإذا عدّ الروائي في كثير من الدراسات الاجتماعية ناقداً اجتماعياً، فإن عليه في خطابه الروائية "أن يعالج سلوك الناس الذين يتصرفون ويشعرون ويفكرون"<sup>(2)</sup>، لاسيما الإنسان المغترب عن وطنه، الخارج من بيئة محافظة إلى بيئة متحررة، والمصاب بصدمة الازدواجية؛ وذلك لما يراه من اختلاف جوهرى بين ما عليه مجتمعه، وما عليه المجتمع الجديد، وهذا ما سماه الدارسون (الاغتراب الحضاري)؛ وهو اغتراب ناتج عن فروق حضارية بين مساحات جغرافية مختلفة، ويفضي هذا التباين إلى إحداث فجوة نفسية تؤثر سلباً على أبناء الحضارة المتأخرة فتقوم هذه الفجوة بخلق عنصر الازدواجية السلوكية والانفصال الروحي والحضاري، مما يؤدي إلى إيجاد حالة من الضياع والتمزق، وقد مثل (خليل) هذا التوجه المزوج في تفكيره وسلوكه، فلقد أراد الانتماء لأصوله الإسلامية، وفي الوقت نفسه أراد أن يكون متحرراً من سطوته الذاتية وبذا فهو مثال الإنسان المتناقض بين النظرية والتطبيق.

ولعل المسبب الأول في حالة (خليل) هو تفاعل السبب الاجتماعي مع السبب الحضاري، فخليل خرج من رحم المجتمع العربي المتمسك بعاداته وتقاليدِهِ إلى مجتمع متحرر منفتح على جميع الاتجاهات الحضارية، ونظراً إلى هذا التباين القيمي؛ حدث انقسام نفسي وسلوكي في طبيعة

<sup>1</sup> - الشتا، السيد علي (1984)، نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، عالم الكتب، ص 109.

<sup>2</sup> - مندلاو، أ. (1997)، الزمن والرواية، ط 1، ت. بكر عباس، م. إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ص 39.

خليل، فأمام التحولات الحضارية بين مجتمعين أصبح (خليل) رجلاً منقسم الذات، متناقض السلوك، وهذا ما يؤكد قوله: "أتخاصم مع نفسي، ثم سرعان ما أسعى للتصالح معها"<sup>(1)</sup>.

ويكمن التناقض الحاد لسلوك البطل في أمرين؛ أولهما السلوك الاجتماعي الذي مارسه في علاقاته الجنسية، وهذا ما أشير إليه سابقاً، والأمر الآخر النزعة الدينية التي تصارع ذاته وتدعوه للعودة إلى جذوره العائلية، ولقد لخصت (ساندرا) ازدواجية خليل السلوكية عبر وعي حضاري ونقدي، فقالت: "ها هو رجل العنف والجنس، يرتدي قلنسوة رجل الدين، يجب أن أزداد اعتزازاً بنفسي لأنني أغويت راهباً... إنك دائماً تريد أن تكون ما هو ليس أنت، تريد أن تكون فاسقاً وأخلاقياً، متديناً ومتحرراً من الدين، تريد أن تعيش في العصور الوسطى والعصر الحديث، تنتمي إلى الشرق وتنتمي إلى الغرب، تضع قدماً في الواقع وقدماً في الأسطورة، وتكون النتيجة أنك لست فاسقاً ولا أخلاقياً، لست متديناً ولا متحرراً من الدين، لا تعيش في القرون الوسطى ولا في العصر الحديث، لا في الواقع ولا في الأسطورة، ولا تنتمي إلى الشرق ولا إلى الغرب"<sup>(2)</sup>.

إن (ساندرا) لا تترك مجالاً للصدفة، بل تدرك ما تريده من الرجل العربي، لذلك وضعت خليل تحت المجهر، فحللت شخصيته، وأبرزت فيها الانقسام، والازدواجية الاعتقادية والسلوكية.

إن البطل رجل مسكون بالهواجس الفكرية المتضاربة، فهو لا يريد رؤية الواقع كما هو، ولا يريد الغرق في بحر الوهم والأسطورة، وهو دائم التردد في الاختيار بين الأشياء، ويُرجع (عليان) هذا التردد والتنشيط في شخصية خليل إلى أمرين، هما: "ضبابية الهدف الذي ينشده، وغياب رؤية الطريق لتحقيق هدفه"<sup>(3)</sup>.

ويمكن إضافة سبب رئيسي آخر، وهو تأثير خليل بماضيه الديني وبيئته المحافظة، فهو من عائلة امتلكت زمام الفقه وتعاليم الدين الإسلامي، فأجداده كانوا فقهاء؛ لذا رغب والده بتنشئته تنشئة دينية؛ ليراه عالماً من علماء الدين كأسلافه، وهذا ما أكده قول البطل: "كان هوسه أن يرى أحد ولديه عالماً من علماء الدين... اكتشف والذي بعد مرور أكثر من عام أنني أعيد سيرة أخي وخشي أن ألقى مصيراً كمصيره، فتخلى مرغماً عن أحلامه في استرجاع أمجاد العائلة الدينية"<sup>(4)</sup>.

إن تأثير خليل بماضيه الديني، واصطدامه بالحضارة الغربية الجديدة أدى به إلى الابتعاد عن ممارسة طقوسه الدينية، نتيجة ضياعه النفسي، فهو لا يعلم أي طريق يسلك، وهذا يظهر جلياً عبر النقد الذاتي الذي وجهه البطل لنفسه بعد معرفته من أخيه أن شهر رمضان قارب على

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 67.

2 - المصدر نفسه، ص 130.

3 - عليان، حسن، العرب والغرب في الرواية العربية، ص 134.

4 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 58.



نهايته، فيقول: "لم أكن أعرف أن شهر الصيام قد بدأ وهو يكاد ينتهي، وأن أياماً عشرة هي التي تفصلنا عن العيد، أحسست بالخجل وأنا أقول لأخي مجاملاً بأنني أصوم الشهر دون مشقة، أقفلت السماعه غاضباً من نفسي؛ لأنني نسيت كل شيء عن هذا الشهر الذي تعودت دائماً أن أصومه.. تقطعت الأسباب بيني وبين شعائر وممارسات دينية، وكنت أقول لمن يراني صائماً في هذه المدن التي لا ترتفع في سماواتها الأهله والمآذن، بأن هذا هو الخيط الوحيد، بعد أن تمزقت الخيوط الأخرى الذي يصلني بأهلي وأصلي وانتمائي وجزوري، ولا سبيل إلى التفريط فيه، وها أنا قد مزقت هذا الخيط لأطفو ضائعا في فضاء لا حدود له"<sup>(1)</sup>.

إن المعيار الأخلاقي لدى خليل تعرض لأقصى حالات الازدواجية والتخبط، وهذه الازدواجية السلوكية من المنظور الديني للأخلاق، هي ازدواجية سلبية خرجت في إطارها العام عن النواميس الشرعية لتلبية رغبات ذاتية، مما أثر سلباً على مسيرته الخلقية؛ لذلك شعر (خليل) بالضيق والتهيب في خضم تفاعلات المجتمع الغربي، وهذا الكلام انطبق كذلك على صديقه (عدنان) القادم من لبنان، ليعد رسالة الدكتوراه عن فلسفة (هيجل) وهو نجم السهرات الموسيقية فهو عازف ماهر متمكن من عودته، ينتمي لجمعيات أصدقاء القضايا العربية تارة، وتارة أخرى ينتمي للجمعيات الروحية، المؤمنة بالمعتقدات السحرية، وبالقوى الغيبية الخارقة.

لقد ظهرت شخصية (عدنان) شخصية متطابقة مع خليل، فهو إنسان تائه في بيئة جديدة غريبة حاول تبرير جميع مواقفه وتصرفاته ولكنه لم ينجح، والحوار الآتي بين (خليل) و(ليندا) يبرز ازدواجية (عدنان)، فيقول (خليل): "أوضحت لها كيف أن عدنان شيء آخر، فهو يحمل في المظاهرات صور تروتسكي وجيفارا ومانديلا، ويرتدي الكوفية الفلسطينية، ويكتب رسالته عن الديالكتيك وصراع الأضداد، ولكنه في المساء يقضي وقته متنقلاً بين جمعيات تحضير الأرواح وجلسات التمرين على العلاج الروحي"<sup>(2)</sup>.

(خليل وعدنان) مثالان يدلان على الصورة العامة للاغتراب التي يعاني منها الإنسان العربي في الغرب، فالمواطن العربي يختلف بقيمه وعاداته وتقاليده عن الإنسان الغربي؛ لذا فالحياة الغربية بالنسبة له صراع بين الثابت والمتحول وبين السلوك والرؤية.

وأخيراً فإن الفن الذي يدعي ملاءمته للاغتراب، هو بنظر كثير من الدارسين فن زائف، يجب رفضه ومقاومته، وهذا ما دعا إليه فشر بقوله: "يجب أن نناهض الفن الذي يكيف نفسه مع عالم

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 129

2 - المصدر نفسه، ص 26.

يسوده اغتراب الإنسان، وأن نناهض بشكل أكبر الفن الذي يلبس الاغتراب زوراً ثوب الحتمية الكونية، فالفن يجب أن ينحاز للإنسان ضد عالم يسوده اغتراب لا إنساني<sup>(1)</sup>.

إن الروائي العربي استطاع أن يعي التحولات الحضارية المعاصرة، فلم يدع الفطرة الذاتية تسوقه للتطلع والانبهار بحضارة الآخر، بل صمم على تشكيل خطاب إزاء حضارة رافضة لمبدأ الشرق، منتقداً بهذا الخطاب السلبيات السائدة في المجتمع الغربي عبر منطلق المثاقفة<sup>(2)</sup> التي تعني حوار ثقافات محلية وذات خصوصية مع ثقافات عالمية مهيمنة<sup>(2)</sup>؛ فالحوار الروائي المعاصر يكشف عن أبعاد فكرية مختلفة، تجعلنا نقرب فكراً من مدار ثقافات الشعوب ومختلف الحضارات الإنسانية التي تحمل صورة ما للآخر.

---

<sup>1</sup> - فشر، ارنست(1971)، مشكلة الواقع في الفن الحديث، الآداب البيروتية، (ع8)، ص55.  
<sup>2</sup> - دودين، رفته، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ص343

## ثانياً: نقد الشرق (الأنا)

يعد نقد المجتمع العربي، من القضايا الدراجة في مختلف الخطابات الروائية العربية، لاسيما أن نقد المجتمع يسهم في الكشف عن مواطن الخلل فيه، مما يتيح التنبيه لهذا الخلل ومعالجته، فالرواية "أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوعي الذاتي بمعناها الجمعي والفردى، لما تتيحه من رؤى وعى العالم ومقاربة الواقع"<sup>(1)</sup>؛ لذا حاول الفقيه عبر ثلاثيته تقديم خطاب نقدي لمجتمعه، كاشفاً من خلاله عن بنية المجتمع والعائلة، والحياة الدينية والسياسية والاقتصادية، ويمكن تصنيف هذه الأمور ضمن خطابين اثنين هما:

**1- الخطاب النقدي الأسطوري:** وهو خطاب حلم مرتبط بالواقع، فالحلم ليس وسيلة لاستكشاف عالم منفصل عن واقع اليقظة، بل هو وسيلة لاستجلاء حقائق ذلك الواقع، وسيلة يظل الواقع دونها خبيئاً وغامضاً وهو أسلوب من الأساليب المستخدمة عند الطليعيين للوصول إلى الحقيقة الجوهرية المرتبطة بالإنسان"<sup>(2)</sup>، والحلم بشكله الغرائبي عبارة عن خطاب بحث عن حل للأزمة التي يعيشها الإنسان العربي في مجتمعه عبر شخصية ما، فالشخصية الإنسانية في الرواية ما هي إلا شخصية لها أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية، استطاعت أن تختزل بداخلها مجموعة من الصفات وأن تتطابق مع كثير من نماذج بشرية على أرض الواقع.

إن خليل هو النموذج الإنساني الذي يعكس الواقع ومناحيه ومكوناته ودلالاته، فبعد عودته من (ادنبره-بريطانيا)، حاول التأقلم مع بيئته ومجتمعه، فتزوج من امرأة تدعى (فاطمة)، وعمل أستاذاً جامعياً للأدب الإنجليزي، إلا أنه لم يستطع الاستمرار في هذا التأقلم، فأصابته أمراض نفسية وجسمية، لم يجد من يخلصه منها سوى الشيخ (الصادق أبو الخيرات)، وهو شيخ مبارك أعان الناس في الماضي على قضاء حوائجهم، وعندما توفي أقام الناس له قبراً داخل منزله، وباتوا منذ ذلك اليوم يزرون قبره للتبرك به، ومعه بدأت رحلة (خليل) إلى عالم الأسطورة والخيال.

وإذا كان الحلم يكشف عن الاهتزاز العميق لروح فقدت الأمان، ويكشف استحالة المحاولة لذات دمرها واقعها؛ فإن خليلاً أراد التماهي مع أبطال قصص وحكايات ألف ليلة وليلة؛ لأنهم من منظوره سيحققون له على مستوى الحلم ما عجز عن تحقيقه في واقعه اليائس أو المحبط.

**2- الخطاب النقدي الواقعي:** وهو خطاب العودة من الخيال عودة الخائب المقهور إلى واقع تعيس مأزوم، هذا الواقع الذي ارتبطت أزمته بأزمة (خليل) فلم يجد له خليل علاجاً يشفيه ويبرئه

<sup>1</sup> - أبو هيف، عبد الله (2003)، الجنس الحائر، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ص21  
<sup>2</sup> - البشتاوي، يحيى (2006)، أزمة الإنسان في الأدب المعاصر، ط1، إربد: دار الكندي، ص256-257.

منه، وقد حمل هذا خطاب نقداً للمجتمع الليبي بما فيه من قضايا سلبية مختلفة، فكان النقد الموجه للأخلاق الفاسدة، ولنظرة المجتمع للمرأة، وللمتمسحين برداء الفضيلة الكاذبة.

بعبارة أخرى هو خطاب مجتمع عربي حي، يعيش أزمة اجتماعية، حاول التماثل للشفاء ولكنه سقط في دوامة الصراع، هذا الصراع الذي يفتك ببنيان الفكر العربي، ويحد من قدرة العرب على إيجاد تطور حضاري، يسهم في تقدم مجتمعاته، وإذا ما قلنا تطور حضاري قصدنا "التغير الراقي والمتقدم والسائر إلى نتيجة"<sup>(1)</sup>.

إن الوعي الاجتماعي بمقتضيات الأمور، هو السبيل لمواجهة صراعات الحياة وتناقضاتها فالوعي التحليلي العميق والمنظم يعطينا إدراكاً أخلاقياً وسياسياً وحقوقياً ودينياً يدفع بالمجتمع نحو التكامل الحضاري.

وهذا ما فعله الفقيه فلقد ألح على أن المجتمع العربي، مجتمع تكتنفه أزمة إنسانية حضارية خانقة، يجب إدراكها والتصدي لها بكل وسائل الثقافة والمعرفة، وأنواع الخطابات، ليس بهدف "جلد النفس والتلذذ بإدانة الماضي وتجاربه، وإنما بقصد استخلاص النتائج وإعادة قراءة الماضي بهدف التحضير لمستقبل أقوم"<sup>(2)</sup>؛ فجاء خطابه النقدي الروائي متوافق وتطلعات المرحلة التاريخية الجديدة من عمر المجتمعات العربية، وبناء على ما سبق سنفصل القول في كل خطاب على حده.

<sup>1</sup> - زريق، قسطنطين (1977)، في معركة الحضارة، ط3، بيروت: دار العلم للملايين، ص146.  
<sup>2</sup> - منيف، عبد الرحمن (1998)، بين الثقافة والسياسة، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي، ص15

## 1- الخطاب النقدي الأسطوري.

تعرف الأسطورة بأنها "سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية، كما تبدو للإنسانية، إما من الناحية الأخلاقية أو من الناحية الميتافيزيقية فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهما"<sup>(1)</sup>.

ويوصف خطاب الأسطورة بأنه نشاط إنساني فكري يسهم في إيجاد توازن طبيعي بين الإنسان وواقعه، بل إن خطاب الأسطورة محاول لتجاوز الواقع الحقيقي، والتغلب على ما فيه من مصاعب وعوائق اجتماعية؛ لذا ارتبطت الأسطورة بمختلف أنماط الخطاب العربي، لاسيما الخطاب الروائي الإنساني، هذا الخطاب الذي نظر إلى الأسطورة على أنها أداة تعبير عن داخلية الذات الإنسانية، تجاه واقع يصعب التواصل معه، فالأساطير تتضمن مشاعر إنسانية، ومواقف فكرية، كما أنها تحمل في ذاتها "ما تعنيه في ثنايا ما تتطوي عليه من حوادث وأنماط وصيغ"<sup>(2)</sup>.

انبتقت الأسطورة في الخطاب الروائي العربي، من العلاقة الثنائية بين التراث الشعبي والواقع هذا التراث المتضمن حكايات شعبية وأسطورية ودينية مختلفة تحاور الواقع المنكسر والمتأزم أملاً في إيجاد حلول لسلبات الواقع وضغوطاته، فنزوع الفرد نحو الأسطورة جاء نتيجة "مجموعة من العوامل الضاغطة التي استولدتها الظروف وصقلتها الموهبة، وشحذتها الروافد الثقافية، والتجارب الحياتية للمبدع"<sup>(3)</sup>.

ولقد ارتكز الفقيه في خطابه الأسطوري على بُعدين، أولهما: التبرك بالأولياء الصالحين، وأصحاب الكرامات، وهذا ما مثله الشيخ (الصادق أبو الخيرات)، وثانيهما، الاتكاء على الموروث الشعبي من حكايات ألف ليلة وليلة.

فلقد بدأت رحلة (خليل) الأسطورية منذ زيارته لقبر الشيخ (الصادق أبو الخيرات) حيث جسد الشيخ صورة الإنسان المنقذ من آلام الروح التي أصيب بها (خليل)، فزيارة الأولياء والشيوخ للتبرك بهم وللتخلص من الكرب النفسي والجسدي سمة بارزة في الخطاب الروائي العربي؛ مما يدل على سلطة رجال الدين في المجتمع العربي، لاسيما على الطبقات الاجتماعية متدنية التفكير، أو الطبقة الشعبية الكادحة، هذه الطبقة التي مازالت تؤمن بقدرة هؤلاء الغيبية على تسيير أمورهم الحياتية، وقد جسد الشيخ (الصادق) هذه السلطة، فكان "يكتب الأحجبة، ويترد الجن، ويعالج

<sup>1</sup> - عياد، شكري (1977)، البطل في الأدب والأساطير، ط3، القاهرة: دار أصدقاء الكتاب، ص77.

<sup>2</sup> - فراي، هيرمان نورثروب (1988)، في النقد والأدب: الأدب والأسطورة، ت. عبد الحميد شيحة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ص70.

<sup>3</sup> - الشعلان، سناء (2004)، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن 1997-2002، عمان: وزارة الثقافة، ص40

النساء العقيمت، ويقضي حوائج الناس الذين يأتون طلباً للعلاج"<sup>(1)</sup>، وهذه الصفات التي أضفاها الروائي على الشيخ، لا تبتعد في دلالاتها عن الواقع المعيش، فالأفعال التي كان يمارسها الشيخ، تتقارب كثيراً مع الواقع الموضوعي، فالفقيه بهذا يحاول ملامسة العقلية العربية والتقرب من مستواها الشعبي؛ بهدف نقدها، فهذه العقلية تحاول الهروب من مواجهة الواقع المعيش، عبر التمسك بستر القوى الغيبية، وهذا في نظر الروائي خواء روحي فرضه الواقع الاجتماعي على الإنسانية الحضارية؛ لذا يجب محاربة مثل هذا التمسك الاجتماعي بشتى أنواع الخطابات.

ويبدأ النزوع الأسطوري في هذه الرواية منذ دخول (خليل) بيت الشيخ (الصادق) الذي تبدى له بهيبته الأسطورية، وقدراته الخارقة، لاسيما وأن رائحة البخور وظلمة المكان أشعرا (خليل) برهبة داخلية أعادته إلى أيام الطفولة عندما كان يحضر لهذا الشيخ الطعام والشراب. ومما زاد من هيبته الشيخ، قدرته على نقل (خليل) إلى عالم الأسطورة بسرعة فائقة، وهو عالم يحتاج الوصول إليه قطع مسافات صحراوية طويلة، فلقد وجد (خليل) نفسه بمساعدة الشيخ أمام مدينة جميلة ذات أسوار مرتفعة، تدعى (عقد المرجان)، يقطنها سكان بملابس غريبة، رأى فيها العجب، رأى ما يحلم به كل إنسان من طبيعة خلابة وحيوانات ناطقة، وحرية في العمل وحرية في التنقل، وبُعد عن أزمة الحداثة.

في هذا الواقع الأسطوري، تزوج (خليل) من أميرة المدينة (نرجس القلوب)، وأصبح لقبه (أمير البلاد)، وبات يصدر القرارات التي تُقيم شؤون البلاد، التي هي في حقيقتها خطابات نقدية أراد الفقيه عبرها الكشف عن سلبيات الواقع الاجتماعي الذي جاء منه (خليل)، وقد جاءت على النحو الآتي:

#### - نقد الأوضاع السياسية

يعد الوضع السياسي أول ما فكر به (خليل)، مما يدل على أن نزوعه الأسطوري كان بحثاً عن الحرية المفقودة في مجتمعه، فيقول: "تذكرت أن أول ما يفعله الأمير بعد تنصيبه هو إصدار عفو عن المساجين، مبادرة خير يبدأ بها صفحة جديدة مع الناس... ليطلق سراح كل من في الحبوس ابتهاجا بهذا اليوم الذي نريده أن يكون فاتحة عهد من المودة والصفاء بين الناس، رأيتهم ينظرون إلى بعضهم كأن ما قلته كلام غريب ليس من حقي أن أقوله، مرت دقيقة صمت ثقيلة استتجدت بعدها بالأميرة لأعرف سر هذا الوجوم، فأخبرتني بكلمات هامسة أن ليس في مدينة عقد المرجان سجون ومسجونون أدهشني أمر هذه المدينة العجيبة التي قادني إليها الشيخ الصادق دون أن

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 197.

يزودني بإرشاداته عن نظامها الذي لا يشبه الحكم في البلاد الأخرى"<sup>(1)</sup>، يؤكد النقد السياسي السابق على الحلم بوجود مجتمع عربي، لا تسوده الأنظمة السياسية الظالمة التي تتخذ من السجن وسيلة ردع وقمع؛ ليشعر المواطن العربي بنوع من الحرية المفقودة، التي أصبحت في خطابنا العربي المعاصر من "الكلمات الرائجة التي يطالب بها كثيرون، ومن المعتقد أنها اليوم تشكل ضرورة أكثر من أي وقت مضى من أجل النهوض ومن أجل الحفاظ على الكيان العربي ذاته"<sup>(2)</sup> فالدعوة إلى الحرية ناتجة قبل كل شيء عن حاجة متولدة في المجتمع العربي شعر بها عدد من الناس ومنهم الفقيه.

إن أول ما فكر به بطل الرواية هي الحالة السياسية التي عليها المجتمعات العربية، فالحلم بوجود مجتمع عربي ديمقراطي، هو ملمح ظاهر في هذا الخطاب الذي تكتنفه الصيغة الليبرالية المؤمنة بأهمية الحرية الفردية، والتي تتمسك بضرورات التطور الحضاري عن طريق إزالة العقبات والعراقيل السياسية.

#### - نقد الأوضاع الاقتصادية

يولي كثير من الباحثين الاقتصاد أهمية كبيرة؛ لأنه يشكل جوهر التطور الحضاري والتاريخي لأمة من الأمم، والدول في مسيرتها الحضارية تتبع سياسات اقتصادية معينة، هي عبارة عن "مجموعة من الوسائل والتقنيات والإجراءات والتدابير التي تتخذها الدولة من أجل تنظيم الحياة الاقتصادية"<sup>(3)</sup>، إلا أن هذا النوع من السياسات قد يستخدمه أصحاب النفوذ تلبية لمصالحهم الاقتصادية الخاصة، ولاسيما الذين يتمتعون بنفوذ سلطوي معين، فيقومون بفرض أنواع مختلفة من الضرائب المرهقة على عامة الشعب تحت ذريعة احتياجات خزينة الدولة.

وهذا الأمر يخلق في المجتمع أزمات اقتصادية خطيرة، تؤدي إلى تراجع اجتماعي وحضاري لذا رأى الفقيه أن الدولة العربية يجب أن تتمتع بسياسات اقتصادية واضحة، بحيث لا يطغى جانب على جانب آخر، فيقول: "قلت بصوت حماسي: إذن فلتبطل المكوس لمدة عام كامل، جازفت بتقديم هذه المكرمة التي قد تفقر خزائن بيت المال؛ فتعجز الدولة عن دفع أجور العاملين بها وقلت ما قلته رغبة في تجاوز الحرج وإنقاذ ماء الوجه، ولكن ماء الوجه ظل مراقاً، لأنني وجدت القوم مرة أخرى ينظرون بذات الدهشة إلى بعضهم بعضاً، لا يعقل أن تكون هذه البلاد خالية من أنظمة المكوس وما يوازيها من ضرائب وجبايات، فهي الأركان التي تقوم عليها الدولة منذ أن

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 208-209.

<sup>2</sup> - إبراهيم، رزان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 119

<sup>3</sup> - مرعشلي، محمد (1987)، في واقع السياسة الاقتصادية الدولية المعاصرة، ط1، بيروت: دار مجد، ص 11

انتهى طور الحياة البدائية، ولكن الصوت الناعم جاء ليقول بذات اللهجة اللذيذة الهامسة التي يلونها الحرج، إن المكوس نظام تركته الدولة منذ أحقاب طويلة مضت<sup>(1)</sup>.

فالبؤرة الاقتصادية ملمح ظاهر، يتجه نحوه سياق الرواية، فالروائي يشير بقوة في هذا الخطاب إلى النظرية الاقتصادية التي تقوم عليها الدول بشكل عام، ودول -العالم الثالث- بشكل خاص، فالضرائب التي تعاش عليها الدول في بناء مجتمعها الاقتصادي، يجدها في هذه المدينة لا تفرض على أحد، ولا يكره عليها أحد.

والحلم باختفاء هذا اللون من التكيل الاجتماعي، رغبة نفسية لدى البطل، وهي لا تقتصر على فرد واحد من أبناء المجتمع، بل تشمل جميع الأفراد، فباختفاء الضرائب المالية، تصبح الحياة الإنسانية متساوية، وتختفي كذلك الصراعات الطبقيّة على لقمة العيش، فبما أن الفرد داخل المجتمع يمارس نشاطه الاقتصادي، دون وجود منغصات اقتصادية وصراعات طبقيّة؛ فإن المردود الإنتاجي سيكون وفيراً.

وهذا ما حمله خطاب (خليل) عندما رأى واقع العمال وإنتاجهم في المدينة، فهناك لا يوجد سائل ومسؤول، ولا أسياد وخدم، فحرية العمل مكفولة للجميع، وهذا ما يؤكد قول السارد: "إن الناس هنا يعملون وفق إرادتهم الحرة، فلا أحد يعمل لحساب أحد ولا يتمثل لأوامر أو رغبات أحد إلا نفسه. قلت لنفسي: لا معنى لهذا كله إلا أنهم يعيشون بطالة دائمة، وطالما أن الأمر كذلك فلينصرف تفكيرهم إلى الذين يطحنهم الفقر من هؤلاء العاطلين عن العمل، ولتمنح الهبات والإعانات لكل البؤساء وذوي الحاجة، ومرة خامسة أو سادسة تميل نحوي نرجس القلوب لتفهمني أنني أظلم هذه المدينة عندما أتحدث عن البؤساء؛ لأن جميع أهل البلاد يتساوون في الانتفاع بموارد أرضهم"<sup>(2)</sup>.

خليل يعتقد أن أساس التمايز الطبقي في الحياة الأسطورية، هي ذاتها "الأسس التي تتمايز عبرها الطبقات في المجتمع العربي المعاصر؛ وتتمثل في ملكية الأرض ورأس المال والمكانة الاجتماعية"<sup>(3)</sup>، إلا أن هذا الاعتقاد سرعان ما تلاشى أمام الحرية الاقتصادية التي لمسها في المدينة، هذه الحرية، التي انصبت على محور الصراع الطبقي في الحياة العامة بين الفقراء الذين يشكلون الغالبية العظمى، وبين الأغنياء الذين يشكلون الطبقة قليلة العدد في الحياة الواقعية.

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 209

2 - المصدر نفسه، ص 210.

3 - بركات، حليم (2000)، المجتمع العربي في القرن العشرين، ط1، بيروت: مركز الوحدة للدراسات، ص 307



أن الدعوة لأن يكون المجتمع العربي مجتمعاً اشتراكياً لا رأسمالياً، عنوان بارز في الخطاب السابق؛ لينتفع الكل من الموارد الطبيعية المتاحة، فيتحقق بذلك العيش الاجتماعي الكريم في ظل وجود حرية اقتصادية.

ويؤكد (خليل) على نجاح هذه الحرية عبر ما تلمسه من نتائج عملية على أرض عقد المرجان، فيقول: "أمضيت أيام الأسبوع متجولاً عبر شوارع المدينة وميادينها وأسواقها وحقولها متعرفاً على أسلوب معيشة أهلها، متفرجاً على الأفراح التي يقيمونها كل مساء، اختفت مظاهر الفقر والبؤس ومشاهد العنف وأكادس القبح التي كنت أراها في المدن الأخرى، لم ألتق بمتسول أو محتاج، ولم أقابل مشهداً يصيبني بالضيق والكدر، لم أر عراكاً أو شجاراً أو أسمع أحداً يشتم أحداً أو ألمح أناساً يتزاحمون ويتهافتون على سوق البضاعة، كان كل ما أراه عيداً يفضي إلى عيد آخر، وأفقا للفرح يفتح على أفق أكثر جمالاً"<sup>(1)</sup>.

ونتيجة لهذه المظاهر الاجتماعية والاقتصادية التي تلمسها (خليل) في مدينة عقد المرجان قرر الأخذ بنصيحة الأميرة، التي حثته فيها على نسيان واقعة (الحقيقي)، فيقول: "وفهمت منها أنه صار علي الآن أن أنسى كل شيء عن نفسي أنسى اسمي ومدينتي وأهلي، وأرضي بالأسماء التي يطلقونها على أميرهم، فهو سيد القصر وسالك الدرب أمير عقد المرجان، كانت يدها ما تزال في يدي، وكانت النشوة رحيقاً سحرياً يسري في بدني، سأنسى ذلك العالم الذي أورثني أمراض الروح، سأنسى مكعباته الأسمنتية وهواءه المحروق وضجيج حديده وآلاته، وفحيح إذاعاته التي تبشر كل يوم بالكوارث والخراب، سأنسى رماده المذرور فوق الوجوه، وأمنح نفسي إلى أفراح هذا العالم، الذي تتفتح مباهجه كأزهار الربيع تحت خطاي، سأجعل اتصالي به اتصالاً حقيقياً وعميقاً، لا باعتباره حلماً بل باعتباره بديلاً رائعاً لذلك العالم القديم الذي تقوض وانتهى حتى صار دخاناً من الذكريات"<sup>(2)</sup>.

#### - نقد الحداثة والتكنولوجيا

ترتبط الحداثة والتكنولوجيا بقطاع كبير من تعاملات الناس في الحياة الاعتيادية، ولاسيما في العصر الحديث؛ وذلك بفضل ما وصل إليه العالم من تطور علمي في مختلف وسائل الاتصال والتكنولوجيا، فكانت الحداثة ذات بصمة واضحة العيان على مختلف الأفراد، ومنهم الأدباء الذين نقلوا رأيهم الصريح بهذه التكنولوجيا إلى أعمالهم الأدبية، لا سيما الروائية منها.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 220

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 213-224

وقد كان للروائيين العرب - كما للعالم - صفتهم الأدبية في التعامل مع هذا الوافد الدخيل؛ لأن المجتمع العربي لم يعتد هذا الأمر، كونه لم يتحقق كثمرة تطور ذاتي، إنما فرض فرضاً من الخارج؛ لذا عاش المتقف العربي أزمة الحداثة في شقين، فلقد أصبح ممزقاً بين العالم الشرقي والعالم الغربي "منتماً بفكره أو الأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقته الاجتماعية أي بالأنا إلى المجتمع العربي، وبناءً على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته، قارئ عربي ينتمي إلى العالم الغربي الحديث"<sup>(1)</sup>.

ويرى بعض المحللين أن مسألة التكنولوجيا من المسائل المرتبطة بعلاقة -روحانيات الشرق- الذي لم يألف الآلة ويرفض أن تكون لها الحركة والقوة وينسبها إلى الشيطان"<sup>(2)</sup>، ولكن الشرق ربط هذه الآلات، لاسيما في التركيبة الروائية بالمعادل الغيبي، الذي رأى أن الإنسان لا يستطيع اختراق نواميس الفضاء بقدراته اليسيرة، بل يحتاج إلى قوى خارقه تخبره بما يفعل تجاهها، أو مرجع ديني يدلّه عليها، وهذا ما جسده الشيخ (جلال الدين)، فهو "رجل تربى في رحاب أهل التصوف وعاش مجاوراً لهم وقارئاً نهما لأشعارهم وأسفارهم إلى المماليك الإلهية"<sup>(3)</sup>.

فالشيخ (جلال) مصدق لما قاله (خليل) عن واقعه الذي قدم منه؛ لذا أراد فهم طبيعة هذه المجتمعات بشكل أكبر، فأجاب (خليل): "الإنسان هنالك يعيش مهدداً بالفناء في أية لحظة؛ لأن جزءاً يسيراً مما في مخازن حكاه من أسلحة يكفي لتدمير الكرة الأرضية في غمضة عين.... رأيتّه يخرج عن صمته لا ليتحدث عن مرضي، وإنما ليسألني أن أزيده علماً بهذا العلم الذي شاهده وعرفته، عن نظم الحكم فيه وقواعد التعامل بين الناس وطبيعة العلاقات بين الدول، وأن أشرح له ما غمض عليه من كلماتي عندما وصفت الأرض بأنها كرة قابلة للانفجار.... أجبته بحماسة عما أراد وأخبرته بما يتقل العصر من مذاهب وأنظمة تدعي جميعاً القرب من تحقيق أمل الإنسان في العدل والسعادة والسلام، وعن القطبين الكبيرين اللذين يحتكمان في صراعهما إلى توازن الرعب، فهذا التكافؤ فيما يمتلكانه من قوة الدمار الناتجة عن استخدام الطاقة الذرية هو الذي يمنع نشوب حرب ستؤدي إلى فناء البشرية.. أخبرته بالثورات والانقذاضات والحروب الأهلية والدينية، وما يهدد الأرض من آفات شح الموارد وتلوث البيئة وتقنية الحروب"<sup>(4)</sup>.

إن لغة الرفض للعالم البشري بادية في صوت (خليل)، هذا العالم الذي طغت عليه صفة الحداثة التي أدت إلى كوارث إنسانية وبيئية، فلقد بلغ من الخبرة في مواكبة التكنولوجيا ما تعينه

1 - عياد، شكري (1993)، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، الكويت: عالم المعرفة، ص13.

2 - العيد، يمني، الراوي، الموقع والشكل، ص146.

3 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص232.

4 - المصدر نفسه، ص231.

على التلويح برأيه الخاص تجاهها، على الرغم من أن الحياة الحضارية الجديدة لا تستطيع عزل (التقنية) عن المقومات الإنسان المعيشية، ولا يمكن تصور الحياة دونها؛ لأن "لكل شيء مادي معناه وقيمته في مفهوم الحضارة"<sup>(1)</sup>، فهذه الحداثة برأي (خليل) ضارة بالحياة البشرية، حتى ولو كانت من المخترعات البعيدة عن ساحة الحروب، مثل السيارة التي مثلت نمطاً حياتياً أصاب الواقع العربي بخلل اجتماعي.

لكن الشيخ لم يرد هذا النوع من التقنية الحديثة، بل أراد التبصر أكثر في التكنولوجيا الحربية التي أدت إلى صناعة أدوات الحروب بين المعسكرات الحربية، فتحفز ووثب عقله إلى هذا التطور التقني المدمر الذي أنتجه العقل البشري، فرغب في تجربة جزء منها، مما أفزع (خليل) فيقول: "أفزعني فكرة أن الشيخ يريد توظيف خبرتي في تطوير المدينة، إنني لا أستطيع أن أختزل خبرة ألف عام من جهود العلماء والمجامع العلمية لكي أصنع لهم مصباحاً كهربائياً واحداً إذا كان هذا ما يقصده، إنه ليس بحاجة إلى تلك الآلة مهما كان نفعها، فليصرف النظر عن هذا الفضول الذي لا معنى له، وليعلم أن اختراع السيارة بكل منافعها لا يساوي عدد الضحايا الذي يموتون بواسطتها كل يوم.. ولكن الشيخ جاء يقول بان في المدينة رجالاً مهنيين يملكون عقولاً رياضية، ولن يقتضي الحال إلا أن أحكي لهم عن بعض الاختراعات، وأن أبدأ بأكثرها بساطة وأقلها تعقيداً، ما هي السيارة؟ ما هي آلة التصوير؟ ما هو الهاتف؟ ما هو المسدس؟ ما هو المدفع؟"<sup>(2)</sup>.

ومع إصرار الشيخ على صناعة شيء متطور، توصل في نهاية المطاف لصناعة اختراع خطير، قد يغير من سير البشرية في ذلك الزمان، فلقد "أخبرني بأنهم أفلحوا في صناعة سلاح جديد لم تعهد له الدنيا مثيلاً قذيفة يقول المهنيون بأن لها قوة تدميرية هائلة، وسوف تتفجر مثل انفجار الصواعق، وتصيب الهدف على بعد عشرة فراسخ، لم أصدق ما كان يقوله بان بهار وإكبار منعت نفسي من أن أبدي فرعاً أو غضباً، منعت نفسي من أن أصرخ قائلاً لماذا الصواعق وقذائف النار؟ لماذا لا يكون الاختراع أداة بناء بدلاً من آلات الدمار والتخريب"<sup>(3)</sup>.

إن دلالات الأسئلة توحى بإنكار (خليل) لفجعية الحياة، فلقد تجاوزت الأسئلة دلالات الاستعلام وتغيرت بنيتها إلى معان موعلة في النفس، تدل على اغتراب الإنسان عن عالمه، هذا العالم الذي

<sup>1</sup> - زريق، قسطنطين (1977)، في معركة الحضارة، ط3، بيروت: دار العلم للملايين، ص128.

<sup>2</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص232-235.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص297.

مني بهزيمة إنسانية مؤلمة، فحاولت هذه الأسئلة وضع المتلقي في مواجهة المصير الإنساني المنتظر، الذي يدور في سؤال واحد، ماذا بعد الحروب؟

وإذا كان (خليل) رافضاً لهذه التقنية الحديثة؛ لما خبره في عالمه من صراعات، فإن الشيخ رأى فيها خير وسيلة للسيطرة على المدن الأخرى، فأيدىولوجيا الشيخ أشبه بالتوجه الغربي في السيطرة على العالم، وهذا ما حمله خطاب الراوي، عندما قال: "إنني لا أستطيع أن أتصور نفسي قائداً عظيماً، يضع فوق رأسه قرني ثور، ويغزو الأقطار بقذائف النار، وشارك الاسكافي في الحديث معرباً عن يقينه بأنه خير للإنسان أن يكون قادراً على الغزو، من أن يكون مهتداً بالغزو من الآخرين"<sup>(1)</sup>، فهذا التطور خلق لدى الإنسان حصاراً نفسياً، أخرجته من طبيعته الإنسانية، ليعيش حياته التكنولوجية الحديثة، متناسياً أنه "سيدفع ثمناً فادحاً من حريته وإنسانيته"<sup>(2)</sup>.

وفي غمرة الإحساس بالحزن على دنو نهاية هذه المدينة التي تحولت إلى معمل للأسلحة، قرر (خليل) ترك القصر والتجول في ربوع الطبيعة الخلابة، فتعرف في تجواله على فتاة تدعى (بدور)، جميلة الشكل حسنة الصوت، فأقام عند أهلها مدة من الوقت، تعرف عليهم وعلى شؤون حياتهم، ومع مضي الوقت نشأت بينهما علاقة عاطفية قوية، نسي بسببها أمر القصر والأميرة.

وبعد عودة (خليل) للقصر من جولته الطويلة، خُيل له أن صوت (بدور) خرج من وراء باب الغرفة السرية، فسارع إلى فأسه وكسر الباب، مما أدى إلى خروج إعصار شديد، فتك بالمدينة كلها، فأصاب (خليل) الفزع وبدأ بالركض هرباً من رياح الإعصار الصفراء، وفجأة استيقظ ورأى نفسه أمام قبر الشيخ (الصادق)، وكأن أمراً لم يحدث.

لقد جاء الجزء الثاني من الثلاثية محملاً بخصائص المجتمع الذي يصوره في إطار الزمن الأسطوري الذي تخيره، فبرز الخطاب الأسطوري بصورة ناقدة لمظاهر عكست حقيقة الصراع الإنساني بما يحيط به من أزمات ومشكلات مختلفة، فكانت سمة الغرائبية الطريقة المثلى لتكسير حواجز الواقعية، وإيجاد طرائق للترميز بهدف تمرير الانتقادات المختلفة.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 300.

<sup>2</sup> - حافظ، صبري (1996)، أفق الخطاب النقدي، ط1، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ص 149.

## 2- الخطاب النقدي الواقعي

في الحديث عن الخطاب النقدي الواقعي في ثلاثية الفقيه نستطيع القول إن خروج الفقيه من خطاب الأسطورة إلى خطاب الواقع دليل على شدة تمسك الروائي بخطابه النقدي، وليس أدل على ذلك من قول السارد: "زمن مضى وزمن آخر لا يأتي، وبين الزمن الذي مضى والزمن الذي لا يأتي زمن ثالث استعاد الآن مساره من جديد، تبخرت الرؤية التي أضاعت القلب بعجيب أسرارها وانتهت الرحلة التي قادني فيها الشيخ الصادق أبو الخيرات..وها أنا الآن أخرج من تخوم مملكتي لأدخل دائرة العادة والروتين أكابد الحياة داخل مدينة لا تقيم أعياداً للماء والنجوم والقمر والزنايق وزهور أشجار اللوز والمشمش والليمون والبرتقال..عالم استعاد شكله الكربوني واستأنف زمانه ودورته الروتينية المكرورة"<sup>(1)</sup>.

إن (خليل) يعي وبشكل واضح حالة الواقع الاجتماعي المعاصر؛ لذا يعلن عليه نقداً صريحاً متمثلاً سلبياته التي أضحى عليها اليوم، فهذا الواقع هو واقع ملوث قتلته الروتين، واقع جعل البشر فيه يعيشون على حافة التطرف والازدواجية، فـ(خليل) يعد الواقع سجناً روتينياً، لا يستطيع المرء الانسجام معه، مهما سعى لمصالحته، فلقد سعى "جاهداً لتحقيق تلك المصالحة المستحيلة بين زمن الحلم الذي تجسد واقعا وبين زمن الواقع الذي لا يعترف بالإشراق والتجليات"<sup>(2)</sup>.

عالج الفقيه في الخطاب النقدي الواقعي، عدداً من القضايا الاجتماعية المؤثرة في مسيرة الحياة الحضارية، مثل: موقف المجتمع العربي من المرأة، وقضية الفساد الاجتماعي، واستند في معالجة هذه القضايا إلى طبقة البرجوازية الصغيرة، التي عايشها وخبر معاناتها، فكثير من الروائيين -كما يرى طه وادي- ينتمون إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة، وذلك أن فرصة التعليم لم تتح للعامة مما أدى إلى مجيء الرواية في أغلبها معبرة عن هذه الطبقة، أو معبرة عن المجتمع من منظور هذه الطبقة.<sup>(3)</sup>

إن خطاب الفقيه لمجتمعه وواقعه لا يخرج في إطاره عن البنية الكلية التي نسجتها الرواية العربية منذ ظهور الواقعية النقدية، لاسيما في رؤيتها لقضايا التخلف الفكري والانحطاط الاجتماعي، والتمسك بالعادات والتقاليد القائمة لحرية المرأة، إلا أن هدف الفقيه في التركيز عليها داخل مجتمعه الليبي، هو معالجتها، وتحديث مجتمعه ليوكب مسيرة التقدم الحضاري.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص317.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص318.

<sup>3</sup> - وادي، طه، صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، ص220

### أولاً: موقف المجتمع العربي من المرأة.

في هذه القضية يدفعنا فكر عميق، يجعلنا نسير فيه على خطى متتابعة، نستهدي إجابات ناجحة لتساؤلات حائرة أمام مواقف ظاهرة مكشوفة معلنة، إزاء قضية مازالت معلقة في الأفق الروائية، وهي موقف المجتمع العربي من المرأة.

إن موقف المجتمع العربي من المرأة موقف يكاد يكون ثابت القدم والساق، وهي قضية ما زلت لا تبارح مكانها في عالم الرواية الحديثة، وهذا الأمر إن دل على شيء فإنما يدل على تصلب المجتمع العربي وتعنته إزاء المرأة.

وقد أظهرت الرواية العربية صورة المرأة بأنماط اجتماعية مختلفة، وهذه مسألة بالطبع قد سال فيها حبر كثير، ولكن ما زال الأمر يعاني شيئاً من الحضور المكثف والغزير؛ لأن المجتمع العربي مازال قيد النشوء والتطور، على الرغم من مُدخلات العصرية والحدثة على تركيبته الاجتماعية.

يقول أحد الدارسين عن وضعية المرأة العربية في المجتمع: "إنه لمن المفجع أن يولد الإنسان أنثى في مجتمعنا"<sup>(1)</sup>؛ لأن المجتمع لا يرحمها في موقفه ونظرتة، فهي دائماً التعرض للقهقير والتبخيس على جميع الصعد"<sup>(2)</sup>.

ويؤكد باحث آخر على أن موقف المجتمع في خطابه للمرأة، هو موقف يحمل في طياته رائحة التمييز المتزمتة للرجل "فالمرأة إذا سمح لها بالمشاركة فتشارك الرجل، وإذا قدر لها أن تتساوى فإنها تتساوى به"<sup>3</sup>، وهذا الأمر أصاب المرأة بشعور الدونية والخوف والظلم، فالمرأة في المجتمع العربي "تشعر أحياناً بأنها غير ضرورية وغير مرغوب فيها"<sup>(4)</sup>.

لقد انعكس هذا الموقف على الرواية أشد الانعكاس، فظهرت المرأة في الرواية العربية بمظاهر عدة منها: المرأة النمطية أو التقليدية، والمرأة الثورية الرافضة أو المرأة المتحررة، ولما طرحت (لطيفه الزيات) صورة المرأة في القصة والرواية وموقف المجتمع منها، خلصت إلى أن هنالك نوعين من الخطاب هما: "نوع تقليدي يكرس وضعية المرأة في مجتمعها الطبقي، وآخر تحريري ينتقد هذه الوضعية بوصفها جزءاً لا يتجزأ من وضع اجتماعي متخلف مرفوض عقلياً وحسياً وشعورياً"<sup>(5)</sup>.

1 - شرابي، هشام (1991)، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ط5، بيروت: دار الطليعة، ص120.  
 2 - حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي، ص209.  
 3 - أبو زيد، نصر حامد، دوائر الخوف، ص29.  
 4 - شرابي، هشام، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص42.  
 5 - الزيات، لطيفه (د.ت)، من صور المرأة في القصص والروايات العربية، القاهرة: دار الثقافة، ص10

وتعد قضية المرأة من أكثر "القضايا حضوراً في الرواية الليبية"<sup>(1)</sup>، فالفقيه يقدمها عبر منظور واسع ممتد، شمل ثلاثة أنماط، مثلت عدة شرائح اجتماعية، بدءاً بالمرأة الزوجة، ثم العاملة المتحررة، وانتهاءً بشخصية (المومس).

ولقد ربط الفقيه بين مستوى النقد الاجتماعي للمرأة، وبين مستوى التطور الفكري للمجتمع نفسه، فلم يغفل أي جانب اجتماعي هام اتسم به المجتمع، ومن جانب آخر فإن النماذج النسوية العربية التي اختارها الفقيه تشابه النماذج الغربية، وهذا يدلنا على أن الروائي يهدف إلى تقديم مقارنة بين وضعية المرأة العربية والغربية، ومما يؤكد ذلك هو تماثل الأدوار هنا وهناك فـ(فاطمة) الزوجة العربية، قابلتها (ليندا) الزوجة الغربية، و(سناء) المرأة العربية المتحررة قابلتها (ساندرا) المرأة الغربية المتحررة، ولا ننسى كذلك (المومس) الغربية التي قابلتها في المجتمع العربي (سعاد)، ونفصل القول في هذه الأنماط، وأولها هو:

#### - الزوجة العربية والظلم الاجتماعي.

يتحدد الزواج لدى الفقيه بوعي المجتمع، فهو سلوك اجتماعي يتراجع فيه دور الفرد الإنسان لصالح المعايير الاجتماعية والأسرية المفروضة عليه كتقليد وعادة، وهذا يتماهى مع ما طرحه بعضهم من آراء في أن الزواج: "عندنا ترتيب اجتماعي"<sup>(2)</sup>، وهو في نظر علماء الاجتماع ينضوي تحت مسمى الزواج التقليدي، ولكن إلى أي مدى ينجح هذا الزواج؟.

يجيبنا (الفقيه) عن هذا التساؤل عبر قصة زواج (خليل) من (فاطمة)، فعلى الرغم من أن فاطمة نموذج الزوجة المطيعة الحريصة على سلامة ورعاية (خليل الإمام)، كما يقول: "أضع الوسادة على وجهي أحيط بها أذني، أتقلب شمالاً ويمينا، أتوجع وأتألم، تستيقظ المرأة التي تنام بجوارتي: إنك منذ أسبوع لا تنام. تقوم من فراشها تبحث عن دواء"<sup>(3)</sup>. إلا أنها لم تكن سعيدة بهذا الزواج، فما كان منها إلا طلب الطلاق؛ بسبب التصرفات التي كان (خليل) يمارسها في حياته الأسرية؛ من سوء المعاملة، وعدم المبالاة، وكذلك مرضه النفسي الذي عاناه، وبالرغم من ذلك، كانت (فاطمة) مثال الزوجة المحافظة على بيتها وزوجها في حضوره وغيابه، المحافظة على العادات والتقاليد الزوجية، المرأة العاملة التي تعيل بيتها وزوجها، فيقول خليل عنها "أعود إلى البيت بعد أن تكون فاطمة قد خرجت إلى مدرستها الابتدائية، فأفتقدها وهي غائبة، بينما أضجر منها عندما ألقاها بجوارتي، مضى على زواجنا أكثر من ثلاث سنوات دون إنجاب، لم أجد ذلك

1 - الشيلابي، أحمد، القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، ص 393.

2 - الخوري، فؤاد اسحق، (1993)، الذهنية العربية، ط1، بيروت، دار الساقى، ص 55

3 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 189.

شيئا يستحق القلق، ولم يكن يعني كثيرًا أن تكون فاطمة عاقرا أو ولوداً<sup>(1)</sup>، إنها مثال واضح وصريح لصورة المرأة النمطية التي نشهد لها حضورا مكثفا في عالم الرواية العربية، ويعد هذا النمط من النساء -بحسب رأي رزان إبراهيم- "ابنة المجتمع الأبوي المتمثلة لموروثه، والصادرة عنه والقانعة بقيمه، والمحافظة على مثله حتى لو عانت منه"<sup>(2)</sup>.

وإذا ما قورنت بـ(ليندا) الزوجة الخائنة؛ فإن (فاطمة) صورة ناطقة للمرأة النمطية المحافظة على قدسية الحياة الزوجية، فهي "امرأة البيت وتقدّس الحياة الزوجية، القلب الذي ينفع زوجة لكل العصور وكل الظروف، تمر بها الأحداث وهي ثابتة ثبات الحقائق الأزلية في الحياة"<sup>(3)</sup> وهي "امرأة وديعة طيبة، تجيد طهي الأطباق الشعبية، وتضع إرادتها طوع إرادة الرجل الذي تزوجها، وفيه للتقاليد العريقة التي عامل بها المجتمع نساءه جيلاً وراء جيل"<sup>(4)</sup>.

هذا الأمر جعل المرأة العربية "أسيرة عملية تشريط مزمن دفعها لتلعب دور الراضخ المقهور أو دور الأداة، وهي تطمئن لهذا الدور وقد أعدت له نفسياً، ولكنه لم يعد يرضيها على مستوى الوعي بكيانها والوعي بحقوقها، والرجل يتحدث عن المساواة وعن تحرير المرأة، ولكنه لا يستطيع التخلي عن امتيازاته، وهكذا يعاني كل منهما من صراعات نفسية وتناقضات داخلية وعلائقية فهي لا زالت محافظة مقيدة داخلياً مع تحرير ظاهري، وهو ما زال متمسكا بوضعية السيد وامتيازاته مع ادعاء المساواة وتأييد حقوق المرأة"<sup>(5)</sup>.

إن الزواج في نظر الفقيه ما هو إلا استكمال للشريعة الإسلامية، ثم لشريعة المجتمع، بينما هو في بلاد الغرب، شكل حضاري زائف تختفي وراءه أنماط سلوكية مختلفة، فلا يوجد قدسية للزواج، وإنما تحرر غير أخلاقي منه، وهذا ما أنكره المجتمع العربي بحكم طراز العادات والتقاليد المسيطرة عليه، الذي يحرم العلاقات الاجتماعية المفتوحة، فالزواج فيه يتم عن طريق الأهل والمعارف والأصدقاء، وهو ما يشير إليه (خليل) بقوله: "جاء زميل بقسم اللغة الإنجليزية يقول إن لزوجته أختاً تأخر بها العمر قليلاً دون زواج، معلمة بالمدارس الابتدائية على مشارف الثلاثين، ماتت أمها وتزوج والدها بامرأة أخرى فلم يعد لها أهل يزعجونني بتدخلاتهم، ذهبت إلى بيته لألتقي بها، تأملتتها وهي تجلس إلى مائدة الطعام قبالي وضعت عينيها في الصحن ولكن بصري لم يغادرها.. اقتترنت بها ولم أنشغل بالبحث عن زواج يأتي عن طريق الحب في مدينة

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 192.

2 - إبراهيم، رزان، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية، ص 176

3 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 349- 350.

4 - المصدر نفسه، ص 193

5 - حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي، ص 217.



أغلقت شبابيكها دوني وخبأت منذ أعوام الصبا الفتاة التي أحببتها في أحد الصناديق، فما عاد بإمكانني الاهتداء إليها، لم أفعل ما يفعله هؤلاء الذين يصنعون حبا من نظرة خاطفة ثم يتوهمون كذبا أنهم تزوجوا حبيباتهم، ويكتشفون بعد أن تتبخر الأوهام أنهم تزوجوا الخيبة والمرارة"<sup>(1)</sup>.

إن الزواج التقليدي الذي ينص عليه المجتمع، والذي رضخ له (خليل)، زواج مرفوض عقليا ونفسيا؛ لأن هذا الزواج في نظر (خليل) سبب ظلما للزوجة، وإنفاضا من مكانتها الاجتماعية وهذا ما يؤكد قول (خليل): "لماذا ظلمت هذه المرأة وظلمت نفسي عندما جئت بها لتشاركني حياتي"<sup>(2)</sup>، وقد انعكس هذا الزوج سلبا على فكر (خليل الإمام) وحياته، فبات الزواج بالنسبة له مؤسسة لا تستحق التقدير، ويجب التمرد عليها، فيقول: "الزواج ذاته هذه المؤسسة الاجتماعية المهولة، التي عاشت عبر عشرات آلاف السنين محاطة بالإكبار والإجلال، كيف جاءت؟ ومن أين جاءت؟ وما الذي أوجب ظهورها؟ ولماذا بقيت معنا حتى الآن؟ ليكن ذلك الذي أنشأها في عصور غابرة، أراد أن يحقق بها غرضا أو غاية، ولكن أي غرض هذا الذي يبقى ثابتا لا يلحقه التغيير رغم مرور مئات القرون؟ إنه العبث في أكثر أشكاله عبثا لماذا إذن نمنحها قدسية لا تستحقها؟ وما الذي سيحدث لو أننا اتفقنا جميعا على إلغائها؟ مزقنا كل القوانين الشخصية وأحرقنا كل عقود الزواج، وأقفلنا مكاتب المأذونين لكي تنتهي إلى الأبد هذه المؤسسة كما انتهى الرق وأسواق النخاسة والعبيد"<sup>(3)</sup>.

إن ما يطرحه السارد في هذا الخطاب من أسئلة واقتراحات، ما هي إلا أصداء سلبية سقط فيها المجتمع العربي نتيجة الظلم الذي يمارسه الرجل على المرأة، ومنه بالطبع قضية الزواج التقليدي فهو يريد مجتمعا منفتحا في تعاملاته وعلاقاته، فعملية الكبت والقهر عدوان للتطور الحضاري؛ لما ينتجانه من تدن في مستوى الثقافة الاجتماعية، وإذا كانت دعوة الكاتب تصب في قوالب الحرية، فإن هذه الحرية في نظر كثير من الدارسين يجب أن تكون حرية مسؤولة منتجة؛ أي إن الدعوة للحرية يجب أن تتم وفق نماذج إيجابية ليست سلبية، وهذا الأمر أشارت إليه "إيمان القاضي"<sup>(\*)</sup> في دراستها.

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص192.

2 - المصدر نفسه، ص344.

3 - المصدر نفسه، ص353.

(\*) - تقول القاضي عن صورة المرأة النمطية: "إن ثلثي النماذج النسوية في الرواية العربية على هذا النحو". أنظر:

القاضي، إيمان، (1992): الرواية النسوية في بلاد الشام، ط1، الأهالي، ص58

### - المرأة المتحررة والأمراض الاجتماعية.

إن التحرر الذي تعلنه المرأة العربية في أغلب حالاته، هو تحرر ناتج عن الممارسات الضاغطة لتقاليد المجتمع وعاداته، لاسيما أن المرأة العربية المتحررة تملك رصيذاً ثقافياً ووعياً إنسانياً بدورها الاجتماعي، إلا أن هذا التحرر قد يؤدي إلى صراع عنيف داخل نفسية المرأة، بين ما نشأت عليه من عادات وتقاليد، وبين ما تريد إنجازه من حرية مسؤولة.

وهذا التحرر قد يجابه بأمراض اجتماعية كثيرة، مثل: الإشاعة، والكذب؛ مما يؤدي بالمرأة إما إلى الهزيمة الاجتماعية، وعدم الثبات أمام موقف مجتمعتها، وإما إلى التقدم وتحقيق النصر على مجتمعتها، فتصبح ذاتاً فاعلة في بنية المجتمع.

إن الفقيه في طرحه لقضية تحرر المرأة قصد إلى تشجيعها، وحثها على التقدم والعطاء، فهذا ينعكس إيجاباً على رقي المجتمعات ونهضتها، وليس أدل على هذا التوجه من العلاقة التي رسمها الفقيه، بين (خليل) والمعيدة (سناء)، حيث جاءت علاقة انبهار وحلم بمستقبل جديد، يعد بالتقدم والازدهار.

فـ(سناء) هي الفتاة التي بعثت الأمل في نفس (خليل)، وجعلته يشعر بالرضا عن واقعه في لحظة ما، فبعد أن كلفت الجامعة الإمام بالإشراف على الرحلات الجامعية، قام بتحديد رحلة إلى المدينة الأثرية (قورينا)، وفي أثناء الرحلة تعرف (خليل) على (سناء)، وأبدى إعجابه بعلمها وبجمالها وشعر أنه قد إلتقاها في قديم الزمان، مما شجعه على إقامة علاقة قوية معها.

تمثل (سناء) المرأة العربية التي تخبئ خلف قيود العادات والتقاليد، فهي على الرغم من تمتعها بالحرية والاستقلال، وتحررها من سلطة الأب الذي توفي منذ زمن، وهو برتبته العسكرية إلا أنها تمتلك خصال المرأة العربية المعتدة بنفسها، الواثقة بقدرتها على العمل في مجتمع الذكور.

فسناء تنطبق عليها صورة المرأة الثورية المتحررة التي تمتلك وعياً حضارياً بالدور الذي ستؤديه في هذه الحياة، فترفض ما هو مفروض عليها، وتعمل تأكيداً على استقلاليتها أمام مجتمعتها، فتشارك الرجل في الحياة العملية محولة هذه "العلاقة التناحرية بينها وبين الرجل إلى علاقة فهم واستيعاب، فتراه شريكاً عليها أن تسعى لإقامة أواصر التعاون معه، لا عدواً تشهر أسلحتها ضده"<sup>(1)</sup>، وبذلك تشعر بالرضا "فتحقق وجودها بأبعاده المختلفة الشخصية والوطنية والإنسانية"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - القاضي، إيمان، الرواية النسوية في بلاد الشام، ص116-131.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص94.

وإذا ما قُوتت بـ(ساندرا)، التي تحررت من سلطة والدها، ففعلت ما شاءت تحت ستار الحرية نجد (سواء) المرأة العربية الواعية لقضية الحرية، والمدركة لأبعاد الترابط الأسري، فهي كما يصفها (خليل): "جميلة بريئة وصادقة، ولكنني أعرف المتاريس التي تقيم خلفها امرأة تنتمي إلى مدن الصحراء، وأعرف أن العبور إليها لن يكون سهلاً كما هو الحال مع نساء المجتمعات المفتوحة، إن على الرجل أن يتحسس طريقه بحذر"<sup>(1)</sup>.

المجتمع العربي مجتمع متمسك بأخلاقياته وعاداته وتقاليده، وهو مجتمع حضاري اشتراكي يبيح للمرأة العمل في ميادين الحياة الاجتماعية، وهو بذلك يناقض وجهة النظر الغربية القائلة بتزمت الرجل العربي، فالمرأة في البلاد العربية صنو الرجل، وشريكه في العمل والبناء؛ لذا فالفقيه يصر على توظيف هذه الفكرة بشكل ملحوظ، فهو يرى أن المجتمع العربي إذا ما أراد الوصول إلى مجتمع متكامل، يجب عليه أن يفتح مجالات العمل أمام المرأة.

وفي المقابل نجد أن عمل المرأة لا يلاقي قبولا لدى بعض فئات الرجال، ويتضح هذا عبر التصرفات التي سلكها الأستاذ شعبان في معاملته لسناء، فعلى الرغم من مكانته الجامعية إلا أنه يعكس المنظور السلبي لدى الفكر الجامعي من الأساتذة الذي يعده البطل مجتمعا لا يزال في طور تكونه، وهذا ما يظهره الحوار بين (خليل وشعبان) حول موضوع أطروحة خليل الجامعية. فيقول شعبان: "ما زال الجنس بضاعة رائجة تجذب النساء الجميلات.

قلت بلهجة حانقة - : تعرف أنه بحث علمي لا علاقة له بما يدور في رأسك.

- : لكنك تبخل بهذا البحث العلمي على زملائك، وترفض أن تضع نسخة منه في المكتبة .

- :إنها النسخة الوحيدة التي تبقت معي. لم يكن هذا هو السبب، ولكنني أثرت أن أحتفظ بأطروحتي بعيدا عنهم، لكي لا تصبح مادة لحديث المدرسين، أعرف حساسية الموضوع الذي تتناوله الأطروحة، كما أعرف إلى أي مدى تظل هذه البيئة الجامعية وبرغم القشرة الحضارية مشدودة إلى أكثر تقاليد المجتمع تزمنا"<sup>(2)</sup>.

إن الهجوم الذي يشنه السارد في الخطاب السابق يحمل رسالة ثقافية، مفادها أن التطور الحضاري والثقافي الذي يدعيه المجتمع العربي، لا يزال عالقا بمتاهات المجتمع ومزالقه العقيمة فعلى الرغم من القيمة العلمية التي يحملها المثقف، إلا أنه لا يزال يعيش حالة من الاضطراب النفسي إزاء مؤثرات خارجية، يفترض أن تكون مكرسة لغايات علمية لا غير.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص333.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص346.

وتتوافق آراء (سناء) مع ما طرحه (خليل) في أن مجتمع الجامعة، وبالتحديد مجتمع الرجال هو مجتمع يخفي وراءه وجهاً آخر، وجهاً يملؤه النفاق والخديعة والتزمت، فتقول: "اكتشفت وأنا أختلط لأول مرة بمجتمعات الرجال في الجامعة أن كل من التقيت به أصبح عاشقاً يترصد لي في الأركان الخالية، ويأتي هامساً يطلب موعداً، كنت أدفعهم جميعاً عني، وأتعامل بخوف وحذر مع كل الرجال الذين حولي...كنت أعرف أنه ليس جمالي وحده الذي يدفعهم لمحاصرتي، إنه أيضاً كوني امرأة تحررت من سطوة الأهل والأب فلا سلطة لأحد عليها سوى سلطتها على نفسها؛ ولذلك تصور بعض الرجال أنني هدف سهل الغواية، كنت أدرك خطورة المسؤولية وثقلها مدركة أن مجتمع الجامعة يفرح باصطياد هنة صغيرة يصنع منها قصة يتغذى عليها عشاق الشائعات، وكانوا يصنعون الشائعة التي تموت فور ولادتها لأنني تعلمت كيف أفرض احترامي...أعرف أنها مسألة طبيعية أن تعاني امرأة ما إحساسات الإحباط والمرارة في مجتمع يسميه أساتذة الجامعات مجتمعاً ذكورياً، أبويًا تسلطياً إلى آخر القائمة"<sup>(1)</sup>.

إن معاناة سناء تكمن في ما تراه من رفض واستبعاد لها من قبل مجتمع تسوده نظرة الرجل هذه النظرة التي تحمل في طياتها، تزمناً وتحيزاً، على الرغم من درجة الوعي المرتفعة التي وصلت إليها المرأة العربية، إلا أن المجتمع لا يزال يحمل هذا الفكر، وهذه النظرة.

ولقد طارد المجتمع العربي المرأة المتحررة، مستعيناً بالأمراض الاجتماعية القاتلة، وأهمها الإشاعة، فتروج الشائعات من الأمراض الاجتماعية، التي يقول الفقيه بانتشارها بشكل يكاد يطغى على باقي أمراض المجتمع العربي؛ ذلك لأن تأثيرها أكبر من غيرها؛ فهي تحدث خلخلة في البناء الاجتماعي، مما يؤدي إلى انهياره وتمزقه؛ نتيجة ما يستتبع الإشاعة من أمراض.

وظهرت الإشاعة في ثلاثية الفقيه، عبر ما طرحه (شعبان) من أقوال وصفات لا أخلاقية بحق المعيدة (سناء)، ومن ذلك قوله: "ولكن من المؤسف أن هذه المسكينة تنتمي إلى بيت سيء السمعة...مات والدها مفجوعاً، عندما اكتشف أن أمها عاشقاً يزورونها وتزورهم رغم أنه التقطها من إحدى الحانات وتزوجها ضد إرادة أهله...وهي مخلصه للمبادئ التي سارت عليها أمها"<sup>(2)</sup>.

ويعد (شعبان) عمل المرأة داخل مجتمع الرجال، أمراً يقاس بالعهر والدعارة، فسناء في نظره هي "إحدى بنات الجامعة ممن يعتبرن العهر تحرراً وسلوكاً عصرياً"<sup>(3)</sup>، وهذا في نظر (خليل) تخلف اجتماعي، لا يمكن أن يحدث في مجتمع وصل العلم فيه إلى مكانة مرتفعة.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 429-431.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 347.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 357.

هكذا نجد الفقيه يصر على أن المجتمع العربي بمرحلته الحالية المتطورة، يتخذ موقفاً سلبياً من المرأة سواء الزوجة أو المتحررة، ويمارس عليها أصنافاً مختلفة من الظلم الاجتماعي، فعلى الرغم من سماحه لها بالعمل والتحرر الاقتصادي، إلا أنه بقي متحفظاً تجاهها بموقف سلبي تتنازعه أحياناً رؤية متجذرة في النفوس، وأحياناً أخرى تربية سطحية أشبه بقشور تجميل الإنسان العربي من الخارج ولا تصل إلى أعماقه فتغيره.

إن تحرر المرأة لا يعني أنها "تخلصت من كونها مصيبة الرجل وعييه، فالتحرر ليس أكثر من قشرة هشّة"<sup>(1)</sup>. تصطدم بقيود العادات والتقاليد الاجتماعية، التي هي سيف مشرع في وجه كل امرأة تحاول التحرر، وهذا ما تؤكدته كثير من الأبحاث العربية المتابعة لقضية المرأة وتحررها.

- المومس العربية والفساد الخلقي.

تشير الدراسات العربية الحديثة إلى أن ظهور (المومس) في الوطن العربي، أدى إلى "تدهور الأمة"<sup>(2)</sup>، وتراجعها في جميع أركانها ونواحيها، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولقد حاول الفقيه تلمس أثر هذا النمط على مجتمعه الليبي عبر ما طرحه من شخوص تعالج هذه القضية فوصل الفقيه في معالجته لهذه القضية إلى أن ظهور (المومس) في مجتمعه يعود إلى سببين هما: السبب الاجتماعي، والسبب الاقتصادي.

أما عن السبب الاجتماعي، فالفقيه يبحثه عبر نموذج (سعاد) التي رأت أن البغاء وسيلة هامة تحقق فيها فهما لمجتمع الذكور، ولأسيما الذين يأتون للقرية الشاطئية، معتبرة أن ممارسة هذه الفئة للبغاء دليل على سيادة البغاء للمجتمع المحلي، مما يعطي هذه المهنة مكانة اجتماعية؛ لأن البغاء يمنح المرأة أهمية وقدرًا في مجتمع يسيطر عليه الرجال، (فسعاد) لا يضيرها أن تكون سلعة تنتقل من يد ذلك لآخر، مادام أن هذا الأمر يلبي طموحها النفسي والجنسي، فهدفها الأول ليس المادة، وإنما المتعة الجماعية، وعن ذلك يقول (خليل): "لم تكن سعاد تجلس في مكانها المعتاد على الأريكة بجوار أنور جلال، احتلت مكانها امرأة أخرى أراها لأول مرة، بينما جلست هي بجوار عبد القادر أمين، مستجيبة لمداعباته الحسية، أيقنتُ أن تسامح العلاقات في هذه السهرة يحقق تفوقاً على أكثر المجتمعات تحرراً وانفتاحاً"<sup>(3)</sup>.

عبر (سعاد) ينتقد الفقيه مجتمعه الذي بات الانحلال الخلقي يسري في جزء كبير من كيانه ويرصد كذلك حركة الشخوص البارزة على صعيد المجتمع، الذين يتلونون بلونين، فهم أمام الناس

1 - مناصرة، حسين(2002)، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية، ص37

2 - المصدر نفسه ص41

3 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص439.

لون، وأمام أنفسهم لون آخر، فيقول (خليل): "أدركت أنني الآن أعيش شيئاً من التاريخ السري للمجتمع، هذا التاريخ الذي لا نسمعه في الإذاعات، ولا نقرؤه في الصحف، ولا نشاهده يمشي في الطرقات أو يتجول في الأسواق، إنه تاريخ لا يظهر إلا في الجزء الأخير من الليل"<sup>(1)</sup>.

فالمجتمع يظهر في جانبيين، الأول: زائف مكشوف أمام الناس، والآخر مختبئ عن الانظار يعج برموز المجتمع المنهار من "تجار ومقاولين، وبناة المجتمع الجديد من أصحاب النفوذ والمراكز الإدارية"<sup>(2)</sup>.

وفي إطار الجانب الآخر للمجتمع تنتمي (سعاد) التي لا تقيم وزناً لمكانة أي رجل، ولا تحترم علاقة مع رجل، وهذا ما كشفه (خليل) عند زيارته لـ (أنور) في شقته على الشاطئ، فقال: "لم أجد أنور جلال، وإنما وجدت رفيقته سعاد تجلس بمفردها، تشاهد شريطاً في جهاز الفيديو وتضع أمامها كأساً من الشراب، وما إن رأيتني حتى أطفأت الجهاز.. جلسنا صامتتين لم أجد ما أقوله سوى كلمات ثناء على أسلوب تصفيفها لشعرها الذي لم تتركه هذه المرة منكوشاً كعادتها، ثم أضفت بعض الثناء على البنطلون الذي كان يلتصق بجسمها، ضحكت باستهتار قائلة بأنها على استعداد لأن تخلعه الآن وتقدمه هدية لي طالما أنه أعجبني إلى هذا الحد، ثم اقتربت مني ورفعت ذراعاً عارياً، أحاطت به عنقي قائلة بجرأة: فاجأتني.

- ما رأيك لو قلت لك أن بنطلونك أيضاً يعجبني... لماذا لا تكن كريماً وتخلعه الآن من أجلي. كنت مرتبكاً لا أدري ماذا أقول أو أفعل، ومهما كانت امرأة تتبع الهوى لزبائن البحر، فهي تصاحب الرجل وتقيم في شقته.. وبرغم تيار الكهرباء الذي يصعقني، فإنني لم أشأ أن أخذل الرجل الذي استضافني وأكرم وفادتي، انتشلت جسمي من أحضانها واندفعت خارج الشقة"<sup>(3)</sup>.

وتحت هذه القشرة الزائفة يكشف (خليل) عوالم البغاء، فهن نساء مهزوزات، صنعهن المجتمع بحكم عاداته وتقاليده الصارمة؛ فما كان من بعضهن إلا الانتحار، رداً على حكم المجتمع عليهن كما فعلت (سعاد)، التي حاولت الانتحار أكثر من مرة، وعن ذلك تقول: "لقد قمت بعمل جليل وهو الانتحار.. ابتلعت كميات من الحبوب المنومة وذهبت في غيبوبة جميلة أتمناها لكل إنسان عزيز، ولكنهم أفسدوا موتي الجميل في الدقائق الأخيرة.

- أني أسألك جادا لماذا الانتحار؟

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 407.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 454.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 411.

- أوه إنها ليست المرأة الأولى، فأنا أفعل ذلك نهاية كل صيف... لا أنكر السبب الذي حاولت من أجله الانتحار لأول مره، لعله يتصل بقصة حب تافهة، ولكن عندما نجوت وأقاموا لي الحفلات بمناسبة عودتي إلى الحياة، صرت أداوم على الانتحار مرة كل عام، فقد أعجبتني الحيلة، أموت ثم أعود إلى الحياة لأجد حفلات التكريم... ألا يكون هذا التهديد بالانتحار الذي تقوم به في أوقات تعرف أن هناك من سيأتي لإنقاذها هو سبيلها الوحيد للحصول على تعاطف إنساني حقيقي وسط مهرجان العواطف الرخيصة والسطحية"<sup>(1)</sup>.

إذن (سعاد) تُحمل المجتمع مسؤولية انحرافها الجنسي، ومحاولة انتحارها المستمرة، فالمجتمع خلق لديها حالة نفسية تجسدت في الحرمان العاطفي الذي عانت منه في البداية؛ بسبب قصة حب فلجأت إلى الجنس لمقاومة الفناء، فالانتحار والدعارة لديها محاولة تعويضية عن العجز في الوصول إلى ما ترغب فيه، والذي ترغب به (سعاد) الحصول على تعاطف إنساني حقيقي؛ لذا هي لا تهتم بأية ماديات كما تهتم بنات مهنتها.

أما عن السبب الاقتصادي، فهو ما جسده (المومس) التي تعمل في هذه المهنة؛ لأجل الكسب المادي، وهي التي ألف (خليل) زيارتها في سن المراهقة في منزل للبقاء تشرف على إدارته الحكومة، وهذه (المومس) تتقارب خطأها مع (المومس) في الغرب، فكلاهما تعملان في مهنة الدعارة للحصول على الرزق والكسب. فيقول (خليل): "كانت طرابلس في ذلك الوقت الذي وصلت فيه سن البلوغ، تملك شارعاً تخصصه لبيوت الدعارة العلنية، أو كما نسميها بيوت الدعارة الحكومية؛ لأن الحكومة هي التي كانت تتولى الإشراف عليها، وكما يحدث مع أولاد سني فإن هناك دائماً صيباً اكتشف هذه العوالم قبلنا، وجاء مبهوراً يحدثنا عنها، تسري الدماء الحارة في عروقنا وتستيقظ تلك الرغبة الحارقة في أجسادنا... تدبرت ثلاثين قرشاً وكانت هي تسعيرة الدخول وانتظرت وأنا أحمل في قلبي لهفة الوثوب فوق المرأة العارية...كنت أدور بعيني في كل اتجاه حولي، وأنا أمتلى أندهاشا لأن المدينة التي أحيا بها وأعرف شوارعها شارعاً شاملاً، تضم مكاناً مثل هذا المكان.. هذا إذن ماخور المدينة، الذي صنع منها أصحاب الرأي والمشورة سلة مهملات يقذف فيها الرجال الفائض من أوساخ غريزتهم..نظر رجل بغيظ نحوي وكأنني جئت أغتصب زوجته، أدت وجهي عنه، وجاء دوره سريعاً، فراقبت الغرفة التي يدخلها، وما أن أنهى مهمته حتى قفزت من مكاني وذهبت إليها.أطلقت السلام فلم أسمع رداً وجففت المرأة أطرافها ومدت يدها تأخذ النقود، ارتمت فوق السرير والعلكة ما تزال في فمها فتحت ساقبها وانتظرتني

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص484-485.

واستحثني أن أنتهي من نزع ملابسني، أكملت المهمة في دقيقة واحدة وصرت بعد ذلك أعود كلما ادخرت ما يكفي من القروش لزيارتها، وقبل أن ينتهي عام واحد بعلاقتي بها أصدرت الحكومة قراراً بالغاء البغاء<sup>(1)</sup>.

هذه صورة حسية نابضة بالرؤية الاجتماعية لواقع تحللت أخلاقه، وتمزقت فيه عرى الإنسان ومواثيق العقل والذات، وانتشرت فيه الرذيلة، فالملاحظ على النص السابق دور السلطة في توجيه البغاء والدعارة، فالسلطة بامتدادها السياسي والاقتصادي تضمن نجاح البغاء بصورة كاملة، فهي التي تشجع على الأمر، بل وهي التي تقوم بممارسته عن طريق رجال الرأي والمشورة.

إن البغاء في نظر السلطة مؤسسة اقتصادية، تكتسب الصورة الشرعية في مزاولة التجارة بالجسد؛ لأن المرأة لديهم سلعة تجارية وعملة رخيصة تجلب منفعة مادية كبيرة، وهي من منظور آخر وسيلة من وسائل فرض السيطرة والوجود السلطوي والاقتصادي على الإنسان المحلي وفي نهاية المطاف فإن ظاهرة البغاء في ثلاثية الفقيه ظاهرة اجتماعية متشابكة الخيوط مع ظواهر اجتماعية أخرى تعمل على تعرية المجتمع من الداخل، إنها عبارة عن صورة من صور الاهتراء الداخلي لدى شرائح اجتماعية معينة، ودليل على القلق النفسي الذي يجتاح الأفراد، وفي رأي الفقيه فإن المجتمع، هو المسؤول الأول عن ظهور ظاهرة البغاء وتفشيها، فلولا العادات والتقاليد الصارمة، المقيدة لحرية المرأة، ولولا الضعف الاقتصادي الحادث في المجتمع؛ نتيجة السيطرة السلطوية، ما ظهرت هذه الظاهرة في مجتمعه.

**ثانياً: قضية ازدواجية السلوكية والفساد الاجتماعي.**

يعقد الفقيه رابطاً بين الازدواجية السلوكية التي تصيب عدداً كبيراً من البشر، وبين الفساد الاجتماعي الذي نراه منتشرراً هنا وهناك، وهذا ما جسده رفاق (خليل الإمام) في العمل الجامعي وفي السهرة على الشاطئ، فلو تأملناهم واحداً تلو الآخر، وتتبعنا مسمياتهم المهنية وتتبعنا وصف السارد لهم، لتبيننا شدة العلاقة الرابطة بين ازدواجية السلوك والفساد الاجتماعي.

فالأستاذ (شعبان) أستاذ للأدب الإنجليزي في الجامعة، إلا أنه إنسان فاسد منحل خُلقياً، يتخذ الوقار الديني والعلمي صفة لنيل الاحترام بين الزملاء، ولكن هذه الصفات لا تخفي ما وراء الأفتعة، بل تزيد الأمر تفتحاً وظهوراً، فهو كما يقول (خليل): "رجل عاش على الكذب والوشاية وكتابة التقارير المغشوشة ضد الزملاء"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 148-152

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 378.



وتبرز ازدواجيته السلوكية عبر تصرفاته وأقواله، فهو رجل متمسك بعباداته وصلاته، ولكنه مروج للإشاعات، لاسيما الإشاعات الملحقة بالمعيدة (سناء)، فيقول: "يسمونها في كلية الصيدلة "الحورية"؛ لأن لها جمالاً يشبه حوريات الجنة. قلت وأنا مازلت منشغلاً بأوراقتي: ألم تكن تريد للحاق بالصلاة فما الذي تنتظره، اذهب قبل أن تضع حصتك في الحوريات.

- ولكن من المؤسف أن هذه المسكينة تنتمي إلى بيت سيء السمعة... مات والدها مفاجئاً عندما اكتشف أن أمها عشاقاً يزورونها وتزورهم، رغم أنه التقطها من إحدى الحانات وتزوجها ضد إرادة أهله... وهي مخلصه للمبادئ التي سارت عليها أمها.

- منذ متى نبتت لك أنياب الثعابين، وتنهش بها لحوم البشر، وقد كنت منذ دقائق تتحدث عن الصلاة" (1).

أما (أنور جلال) فيمثل الشخصية الدينية في سلوكها ومظهرها أمام الناس، والمغني الذي يحيي الحفلات على شاطئ البحر أمام الأصدقاء، يقول (خليل): "التقيت أثناء الحفل بواحد من رفاق السكن واللعب في المدينة القديمة، فأسعدني كثيراً أن أعثر عليه الآن، لم أكن قد عرفت شيئاً عنه أكثر من أنه سافر إلى الأزهر لاستكمال دراسته الدينية التي بدأها في جامع الباشا، ومضى زمن طويل قبل أن أعرف أن المغني والملحن المعروف أنور جلال هو ذاته جمعة أبو خطوة الذي انتظرت أن أراه أحد المراجع الدينية في البلاد" (2).

وتتجلى ازدواجية (أنور) في فلسفته الحياتية والدينية، فهو يتخذ من قوله تعالى {إنما الحياة الدنيا لهُو ولعِب}، شعاراً يسير بها شؤون حياته؛ لذا يستعجب (خليل) من هذه النظرية المزدوجة التي خرج بها (أنور) من دراسته للدين، قائلاً: "هاهو الرجل يطرح تناقضاً جديداً، ويجعل اللهو واللعب الذي جاء في الأثر الشريف باعتباره ذمّاً للعالم والدين، قضية كدح وصدق ومعاناة إنني معجب بمهارته وهو يستنبط من دراسته للدين الحنيف نظرية في اللهو واللعب" (3).

ومن صور الازدواجية السلوكية والفساد الاجتماعي، ما رآه (خليل) من فلسفة (رشيد غانم) رجل الإذاعة المنافق، الذي يستغل منصبه كمذيع لدعم (أنور)، وأصحاب النفوذ على حساب مصلحة الآخرين، مقابل بعض الأموال، وكذلك فلسفة (عبد القادر أمين) الذي يسرق من مال الشركة التي يعمل بها خازناً ويبيئ لنفسه شققاً سكنية ومنازل ومزارع.

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 347.

2 - المصدر نفسه، ص 404-405.

3 - المصدر نفسه، ص 447-448.

ولقد استطاع (خليل) كشف ازدواجية هؤلاء الرجل، وتلخيصها بقوله: "إبني أول مرة أخالط رجالاً يتمتعون بالسلطة والنفوذ ممن يرعون هذه السهرة ويضمنون لها الحماية والتمويل مقابل زيارات متقطعة ومتباعدة، وما إن تعرفت إليهم، حتى ازددت إعجاباً بهم واعترافاً بقدرتهم النادرة على تحقيق هذا التعايش الجميل بين الأئمة والقناعات"<sup>(1)</sup>.

وهذه الازدواجية التي رآها (خليل) وتلمسها في رجالات المجتمع ونسائه، أوجدت لديه في نهاية المطاف حالة من الانهزامية والانكسار، دفعت به للسقوط صريعاً أمام مجتمعه، وهذا ما يؤكد قوله: "سأذهب لألتقي بالمرح والغناء في آخر سهرات الصيف التي يقيمها أنور جلال.. سأحتمي بمظلة عبد القادر أمين.. سأكتب الحلقات الإذاعية لرشيد غانم تمجيذاً للتشويه الجميل وأكادس القبح المبهجة التي تملأ المدينة.. سألتقي هنالك بسعاد، المرأة التي تحب الانتحار مرة كل عام.. سأسقط سقوطاً جميلاً، يليق بإنسان يعتنق فلسفة اللهو واللعب، سأسقط وأنا أضحك. زمن ثالث هو زماني زمن السقوط والفخاخ والأقنعة والطحالب زمن الرعب الجميل"<sup>(2)</sup>.

وهكذا يكون الفقيه قد أحاط ثلاثيته بهالة شمولية، بدأت من نقطة الغرب ومعطياته الحضارية والإنسانية، وصدام الإنسان العربي به، وانتهت بالواقع العربي المحطم المجهض، الذي يعاني أزمة اجتماعية، فكانت رؤية الفقيه لمجتمعه من خلال الثلاثية، رؤية سوداء، تشوبها الازدواجية السلوكية، والانفصام في الشخصية الروائية التي طرحها، والثلاثية بحق وقفة في عالم الإنسان العربي، الذي يحيا أزمة وجودية، أزمة اغتراب نفسي ومكاني وحضاري، نتيجة كبت اجتماعي، وهي من جانب آخر صورة مجسدة للذات، وشكلا مبطناً من أشكال السيرة الذاتية المصاغة بقالب روائي.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص443

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص513-516.

ثالثاً

خطاب الصراع الديني

في

ثلاثية غرناطة

لرضوى عاشور نموذجاً

## أولاً: الرواية والتاريخ.

تعد مسألة العلاقة بين الرواية والتاريخ من المسائل التي تمثل محاولة الجمع بين الحقيقة والخيال، فالتاريخ مرافق للإنسان أينما وجد، وهو وثيقته الحياتية الدقيقة، والرواية تعبير عن المجتمع، وعن ذات الإنسان وما يجول في هذه الذات من مشاعر وأفكار، وهي محاولة لرصد تحركات ذلك الإنسان في ذلك الزمان.

إن علاقة الرواية بالتاريخ قائمة على تفاعل جدلي مستمر عماده "الإنسان والزمان والمكان"<sup>(1)</sup>؛ فإذا ما اجتمعت هذه العناصر شكلت بكل أبعادها رواية وتاريخاً، لاسيما أن التاريخ والأدب "كلاهما خطاب سردي"<sup>(2)</sup>.

ولقد اختلف الدارسون حول علاقة الرواية بالتاريخ، "فالرواية لها علاقة بالتاريخ ولكنها ليست تاريخاً، وهي أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ. فبينما يهتم التاريخ باستخلاص العام والمشارك تهتم الرواية بالفردى والخاص والجزئى"<sup>(3)</sup>، وهذا ما دفع بعضهم للقول إن التاريخ "خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحركة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية"<sup>(4)</sup>، بينما رأى بعضهم أن "التاريخ هو رواية ما كان والرواية تاريخ ما يمكن أن يكون"<sup>(5)</sup>. ورأى آخرون أن علاقة الرواية بالتاريخ تقف وراء قدرة الرواية على التعبير عما لا يقوله التاريخ<sup>(6)</sup>.

ومن هنا تعددت رؤية النقاد لمفهوم الرواية التاريخية، فلقد عرفها (لوكاتش) بأنها: "رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات"<sup>(7)</sup>.

ويشير (لوكاتش) بذلك إلى أهمية ربط التاريخ بالحاضر، على أن لا تكمن هذه العلاقة في "الإلماع إلى الوقائع الراهنة، بل في جعلنا نعيش التاريخ مجدداً، باعتباره ما قبل التاريخ، وفي إضفاء حياة شعرية على القوى التاريخية، والاجتماعية والإنسانية التي جعلت من خلال مسار طويل، حياتنا الراهنة على ما هي عليه"<sup>(8)</sup>.

1 - عبده، قاسم، الهوارى، وأحمد (1979)، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، القاهرة: دار المعارف، ص7  
 2 - القاضي، محمد (1998)، الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائياً، فصول، م16 (ع4)، ص42.  
 3 - ماضي، شكري (1999)، مقال الرواية والتاريخ، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م2، (ع2)، ص59  
 4 - القاضي، محمد، الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ، ص42.  
 5 - لوكاتش، جورج (1978)، الرواية التاريخية، ت. صالح جواد، بيروت: دار الطليعة، ص114.  
 6 - الحجمري، عبد الفتاح (1997)، هل لدينا رواية تاريخية، فصول، م16، (ع3)، ص63.  
 7 - لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية، ص89.  
 8 - المصدر نفسه، ص114.

وجاء تعريفها في معجم المصطلحات الأدبية على أنها: "رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة وتصور بداية ومساراً وقوة دافعة في مصير لم يتشكل بعد، وهي عمل يقوم على توترات داخلية في تجارب الشخصيات، تمثيلاً لنوع من السلوك والشعور الإنساني في ارتباطهما المتبادل بالحياة الاجتماعية والفردية، وهي تمثل بالضرورة تعقيداً وتنوعاً في الخبرة والتجربة..وتقوم الرواية التاريخية باستخلاص فردية الشخصيات من الطابع التاريخي الخاص لعصرهم لا من مجرد أزياء العصر"<sup>(1)</sup>.

ومما تجدر الإشارة إليه هو اتفاق النقاد على أن الرواية التاريخية تمتح من التاريخ رؤاها الروائية الخاصة، فالتاريخ هو الركن الأساسي لقيام هذا النمط من الروايات، إلا أن الروائي لا يكتب التاريخ كما هو، فالروائي يستمد من هذا التاريخ أحداثه وشخصه وزمانه ومكانه، ويعيد تشكيل المادة التاريخية وفق رؤيته الفنية المعاصرة؛ لغايات سياسية أو اجتماعية أو دينية أو غير ذلك.

وأخيراً؛ فإن علاقة الرواية بالتاريخ علاقة تاريخية قوية، فالحاضر امتداد للماضي، والبحث في الماضي يعين القارئ على فهم الحاضر، وسواء التزم الروائي بالحقائق التاريخية مرتبة ترتيباً زمنياً أو أقام عمله على فكرة من التاريخ، تبقى الرواية التاريخية خطاباً روائياً معاصراً.

### ثانياً: ثلاثية غرناطة ما بين الرؤية التاريخية والروائية.

تقوم الرؤية في ثلاثية غرناطة بالمقام الأول على تمثل التاريخ العربي الأندلسي، بمفاصله الدقيقة ومجريات أحداثه الوفيرة، فتبدأ الرؤية التاريخية منذ سقوط غرناطة، وبالتحديد منذ توقيع معاهدة غرناطة عام 1492 على يد أبي عبد الله الصغير آخر سلاطين بني الأحمر، ثم حادثة إحراق الكتب، ثم ثورة البشيرات، انتهاءً بقرار ترحيل العرب الموريسكيين عام 1616 إلى عدوة المغرب، أي ما يعادل قرناً من الزمان ونيف.

ولقد أكدت الرواية على هذه الانطلاقة التاريخية عبر ساردها الذي قال: "أبو القاسم بن عبد الملك، ويوسف بن كماشة، الوزيران اللذان أوفدهما الملك للتفاوض دخلا القاعة بصحبة دي ثافرا مندوب ملكي قشتالة وأراجون، كان ثلاثتهم يحملون نص المعاهدة لقراءتها، بكى أبو عبد الله الصغير، وقال إن الله كتب عليه أن يكون شقياً وأن يتم ضياع البلاد على يديه"<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت الرؤية التاريخية واضحة عبر حضور الأحداث التاريخية فيها، فإن وجود الشخص التاريخي أكد على تفاعل هذه الرؤية مع باقي الأحداث، ومن أبرز الشخصيات البارزة

<sup>1</sup> - فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ص 177.

<sup>2</sup> - عاشور، رضوى (1998)، ثلاثية غرناطة، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 13.

في الرواية، شخصية الثوري حامد الثغري، وأبي عبد الله الصغير، والوزير بن كماشة، وانيغولوبث دي مندوسا كونت تنديا، القائد الأول لجيوش غرناطة، والأب إيرناندودي تالافيرا مطران غرناطة، وخنيس دي سيسنيروس مطران طليطلة.

ومما زاد الرؤية التاريخية وضوحاً هو الإطار المكاني الذي رسمته الرواية، فلقد كانت غرناطة نقطة الانطلاقة المكانية، لاسيما حي البيازين، الذي جرت فيه مختلف الأحداث التاريخية التي أثرت على الحياة الإنسانية في تلك الحقبة، فنحن لا نستطيع قراءة الأحداث التاريخية إلا من خلال "انعكاسها على الناس الذين عاشوا في تلك الفترة"<sup>(1)</sup>.

أما عن الرؤية الروائية للحياة التاريخية فتعدّ نقطة مهمة في سبيل التطور الحضاري الإنساني، إلا أن هذه الرؤية يجب أن تكون "أمانة للتاريخ بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة"<sup>2</sup>، ويضاف إلى ذلك أن الرؤية الروائية للتاريخ لا تقف عند تفاصيل الأحداث والمواقف، وإنما تعطي وصفاً تفصيلياً للمؤسسات والعمارة والمشاهد السائدة في العصر الذي تختاره، في محاولة لخلق إحساس صادق بالأمانة التاريخية، وهذا ما صنعته رضوى في وصفها للحصون والقرى وضاف نهرى (حدره وشنيل)، والقناطر، والحمامات، والبيوت، والأزقة والشوارع والحوانيت.

ولقد ارتكزت الرؤية الروائية في هذه الثلاثية على شخصيات خيالية، تنتمي إلى عائلة اجتماعية ممتدة زمنياً عبر سطور الرواية، وصلت هذه العائلة إلى أربعة أجيال هم: جيل الأجداد وهم: أبو جعفر الوراق، وأبو منصور صاحب الحمام، وأبو إبراهيم المنشد الديني. جيل الأبناء وهم: سليمة، وحسن، ومريمة، وسعد.

جيل الأحفاد وهم: هشام بن حسن.

جيل أبناء الأحفاد ويمثلهم: علي

وعملت هذه الشخصيات على تأكيد تاريخ العرب والمسلمين في تلك المرحلة، مشيرة في الوقت نفسه إلى الأزمة الإنسانية التي عاشتها الشخصيات المتخيلة التي مثلت الوجه الآخر للتاريخ وكثيراً ما أغفلتهم الدراسات التاريخية والخطابات الروائية؛ فكان التركيز منصباً على شخص التاريخ المعروفين.

والواقع أن ثلاثية غرناطة في رؤيتها للتاريخ سلطت الضوء على ما يسمى بالتاريخ المغمور حيث كشفت النقاب عن خفايا تاريخية لم يتطرق لها المؤرخون، إلا في الشيء اليسير، فما بعد سقوط غرناطة "لم ينته إلينا عن تلك المأساة سوى رسائل وشذور يسيرة، بل لم ينته إلينا سوى

<sup>1</sup> - منيف، عبد الرحمن (2001)، رحلة ضوء، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص63.

<sup>2</sup> - لوكتاش، جورج، الرواية التاريخية، ص215.

القليل عن مراحل التاريخ الأندلسي الأخيرة قبل سقوط غرناطة، ولا توجد لدينا عن تلك المرحلة سوى رواية إسلامية واحدة هي كتاب أخبار العصر في انقضاء دولة بني النصر الذي كتبه في سنة (947هـ/1540م) أعني بعد سقوط غرناطة بخمسين سنة، كاتب مجهول..ومن الرسائل والشذرات ما نقلها لنا المقرئ مؤرخ الأندلس في مؤلفه أزهار الرياض<sup>(1)</sup>.

إن الكشف عن المغمور سمة أساسية في الرواية، ومقصدية روائية معلنة؛ فالرواية تهدف إلى الإعلاء من شأن التاريخ المهمل والمنسي؛ لتقديم خطاب نقدي صريح، "فالخطاب الروائي في الثلاثية يقدم تقييماً سلبياً لذلك العصر الذي تلا سقوط غرناطة، وذلك من خلال القطاعات السردية التي تحركها أحداث اجتماعية وسياسية"<sup>(2)</sup>.

وتقسم الرؤية الروائية في الثلاثية إلى ثلاثة أجزاء، مثل الجزء الأول اسم (غرناطة)، في حين حمل الثاني اسم "مريمة"<sup>(\*)</sup>، والثالث حمل اسم (الرحيل) وهو الحدث القاهر الذي آل إليه المسلمون.

أما القسم الأول (غرناطة) فلقد شهد عملية خلق بناء أسري امتد عبر أجزاء الثلاثية، فجاء الجيل الأول من العائلة مكوناً من، أبي جعفر الوراق وأبي منصور، حيث شهد هذا الجيل موقعة توقيع المعاهدة، وأمر التنازل عن غرناطة؛ مما أحدث ضجة اهتزت لها البيازين والحوانيت والشوارع، وضافت الصدور بها، ثم بعد أربعين يوماً داهم القشتاليون غرناطة واحتلوها رافعين الصليب الفضي على المدينة "لم يكن المؤذن قد أذن لصلاة الفجر بعد، ولا ديك الجارة صاح صياحه المتكرر، عندما انطلق حارس من الحراس الذين أنهيت خدماتهم يركض في الطرقات صائحاً بكلمات غير مترابطة بعضها مفهوم وبعضها الآخر غامض، كان الصوت الموتور العالي يقول من بين ما يقول إن جنود الروم يدخلون الحمراء اليوم ويتسلمون مفاتيحها...قرب الضحى رأى سعد جنوداً قشتاليين يرفعون صليباً فضياً كبيراً فوق برج الحراسة وعندما انتهوا من تثبيته رفعوا علم قشتالة وراية القديس ياقب"<sup>(3)</sup>.

وقد كان لهذا الجيل حدثان إيجابيان؛ الأول تمثل في نقل أبي جعفر للكتب وإخفائها عن أنظار العدو في بيت عين الدمع، وشهد معه ذلك حفيده (حسن وسليمة) والفتى نعيم، ثم عاد إلى بيته في

<sup>1</sup> - عنان، محمد (ب،ت)، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ط2، القاهرة: مطبعة مصر، ص292.

<sup>2</sup> - سمير، إقبال (2005)، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور، فصول، (ع66)، ص173.

<sup>(\*)</sup> - مريمة: وهي رمز دلالي يرتبط بالسيدة مريم العذراء وبالسيد المسيح عليهما السلام، الذين كانت دعوتهما تجسد التسامح الديني على الأرض، أنظر: حافظ، صبري (1996)، غرناطة والهيم القومي على مرآة التاريخ، الآداب، (ع8/7)، (لقد حمل توظيفها صيغة الرفض للممارسات القشتالية التي تتخذ من الدين المسيحي ستاراً لأفعالها)

<sup>3</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص22-23.

البيازين، ومات في فراشه كمداً وغيضاً على ما شهده من حرق للكتب في باب الرمل، والثاني: اعتراض أبو منصور صاحب الحمام على مجريات الأمور وعلو صوته بهذا الشأن ومناقشته للأحداث مع عدد من مستخدمي الحمام.

وتستمر الرؤية الروائية في هذا الجزء متمثلة أحداثاً كثيرةً مثل: زواج سعد من سليمة، وزواج حسن من مريمة، ومغادرة سعد المنزل وهجره لسليمة، وموت أم جعفر، ورحيل نعيم مع القس (ميجيل) إلى العالم الجديد، حيث هنالك تزوج نعيم وأنجب، ثم عاد فيما بعد وقد بلغ من الكبر عتياً وشهد هذا الجزء كذلك عودة سعد لسليمة بعد ثلاث سنوات، وزواج بنات حسن ورحيلهن إلى بلنسية.

وتنتهي الرؤية الروائية في هذا الجزء بموت سليمة حرقاً بعد أن حكم عليها القاضي (أنطونيو آجابيدا)، بتهمة ممارسة السحر والشعوذة، واقتناء الكتب المحرمة التي هي مجموعة من الكتب والمراجع الطبية والقوارير المملوءة بمزيج وعصارة الأعشاب لعلاج المرضى "توقفت مريمة وقد تاه منها الكلام، كان عقلها مشتتاً تفكر في سبب تأخر حسن وسعد، هل يكون الحكم على سليمة اليوم؟ وبعدين يا خالة مريمة.. وبعدين؟ نظرت مريمة إلى وجه الصغيرة، واستتشقت نفسها عميقاً وزفرت وواصلت الحكاية"<sup>(1)</sup>.

وبموت سليمة "تنتهي مرحلة كاملة من مراحل السقوط الدامي الذي تبلوره الرواية، وفيه يرتبط سقوط البشر بمحو اللغة والثقافة وتبديل الطقوس والقيم"<sup>(2)</sup>، وبموتها كذلك أضحى الأمر "معادلاً لضياح غرناطة حاضنة العلم والثقافة"<sup>(3)</sup>.

وفي القسم الثاني تواصل مريمة الحكاية، وقد حمل عنوان (مريمة)، وهي بذات الطبيعة امتداداً لسليمة الذي هو امتداد لدور المرأة الغرناطية، ولعبت مريمة دوراً كبيراً في الكشف عن تدهور القيم وانحطاط قدر البشر في غرناطة، والأنهيار الاجتماعي للعادات والتقاليد، ومريمة ابنة منشد ديني، أنشدت مع أبيها النشيد الديني والمدائح النبوية في الأفراح والمناسبات، وتزوجت من حسن حفيد أبي جعفر، وأنجبت له خمس بنات وولداً واحداً يدعى (هشاماً)، كان حلم مريمة يتركز في فكرة الخلاص والتحرر والعودة إلى ما مضى من حياة غرناطية عربية إسلامية، فتعلقت بالأحلام وبحبال تحجيم أم يوسف، فالأحلام الإنسانية هي التي ميزت هذا الجزء، حيث كثرت الأحلام فيه وتنوعت، ومن ذلك حلم مريمة بسليمة بعد موتها "سليمة؟ هبت مريمة من نومها

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص242

<sup>2</sup> - حافظ، صبري (1996)، غرناطة والهم القومي على مرايا التاريخ، الآداب، (ع8/7)، ص40.

<sup>3</sup> - مفيد، جمانة (1999)، غرناطة في الرواية، رسالة ماجستير، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، ص230



فتحت عينيها واعتدلت جالسة، لم يبادرها شك رغم نبرة السؤال الذي نطقت به الاسم أنها سليمة فهل هو طيفها أم جاءت كالأحياء"<sup>(1)</sup>، وكذلك حلم مريمه المسجد لفكرة التحرر والخلص، حيث رأت قمراً نحاسياً يطل من على جبل "كان نحاسياً ومتوهجاً ومشرفاً على جبل وعلى الجبل وعلّ عظيم تعلو رأسه قرون شجرية ملتفة، وكان الوعل ساكناً كأنما قد من صخور الجبل الذي يقف على قمته، ثم استيقظت"<sup>(2)</sup>. وقد فسرت لها أم يوسف الحلم على أنه "انكشاف الغمة وعودة الغائبين وانتهاء زمن المهانة والألم"<sup>(3)</sup>.

تتقبض الأزيمة وتشتد، ما بين حلم الجد الوراق وحلم مريمه، حتى صدور قرار الترحيل القسري الذي بسببه رحلت مريمه مع حفيدها علي، فماتت ودفنت في العراء، فكان قرار رحيلها قراراً لا يمكن الرجعة عنه، ومع قرار الرحيل يفتح الجزء الأخير من الثلاثية على معاناة إنسانية كبرى، تجسدت في رحيل الإنسان عن وطنه وأرضه، فالرحيل "دال علامي نتائجي روائي وتاريخي، روائي حينما يصير المعادل الوحيد للموت أو الفناء، وتاريخي على اعتبار النتيجة الطبيعية لذلك الانكسار والسقوط.. والرحيل فراق نقيض البقاء، كما كان الموت نقيض الحياة"<sup>(4)</sup>.

لقد تجلى الرحيل من خلال موقف (علي) آخر أحفاد الوراق، الذي عبره تنتقد الروائية طبيعة الحياة الأندلسية الجديدة، التي انتهت بغربة مأساوية؛ فرصدت الروائية عبر هذا الجيل ما يقرب من ثلاثين سنة، بلغت فيها المعاملة القشتالية أشد قساوتها وتعتنتها.

بعد وفاة مريمه قرر علي البقاء متمسكا بتراب وطنه، فتوجه لقرية الجعفرية من أعمال بلنسية بعد أن قضى على أحد الحراس المرافقين لهم في الرحيل، فأخذ حصانه وجرى حتى وصل إلى القرية، وهناك عُرف لدى الناس بالغرناطي، فتعرف على الشيخ الشاطبي، وأدرك الشيخ قيمته العلمية، فطلب منه تعليم الأطفال ما يعرفه عن اللغة العربية وعن عقيدته الإسلامية.

وخلال مدة إقامته في القرية تعرف (علي) على عادات أهل القرية وتصرفاتهم وأحوال معيشتهم وهناك تعلق قلبه بفتاة تدعى (كوثر)، هذه الفتاة التي قرر علي مساعدتها أمام محاكم التفتيش بعد وشايتها بأبيها متهمته بأنه قتل أختها التوأم.

وبعد مساعدة علي للفتاة كوثر اختفت الفتاة في مدينة بلنسية؛ خوفاً من أخيها الذي أراد قتلها لما فعلته بأبيها، وبقي علي خلال ترده على مدينة بلنسية باحثاً عن الفتاة إلى أن عثر عليها في

1 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 250.

2 - المصدر نفسه، ص 245.

3 - حافظ، صبري، غرناطة والهيم القومي على مرأيا التاريخ، ص 43.

4 - جاد، عزت (2005)، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، فصول، (ع 66). ص 150-151.

إحدى المرات بسوق لبيع السمك، فأخبرته بأنها تزوجت من رجل نصراني، وأصبحت تتجر بالسمك وعندما عاد مرة أخرى تفاجأ (علي) أن (كوثر) قتلت على يد أخيها.

بعد هذه الحادثة قرر علي العودة لغرناطة، فرى أن بيته وأرضه قد أصبحا ملكاً لرفيق طفولته (خوسيه)، وبعد تتكيل السلطات به نتيجة مطالبته بأرضه وحقه، رحل علي حاملاً مع ذكرياته وطفولته عن مدينته وعائلته، وبصودر قرار الطرد النهائي للعرب الموريسكيين من بلادهم، وجد علي نفسه أمام موقف صعب، وهو الرحيل، ولكنه أختار البقاء والموت على تراب وطنه، كما ماتت جدته مريمه، مردداً عبارة: "لا وحشة في قبر مريمه"<sup>(1)</sup>.

هذه هي الرؤية الروائية التي نسجتها رضوى عاشور عبر التأكيد على أن حضور الأجيال في الرواية بسمتهم الخيالية وتمسكهم بالأرض، لا تنفصل بحال عن مجريات ووقائع الأحداث التاريخية، ومقاومته للتصير والتهجير.

وهذا تماماً يتطابق مع ما يشهده الواقع المعاصر من عدوان إسرائيلي على الأراضي الفلسطينية، وعمليات الاستيطان والتهجير والتكثير التي يقوم بها العدو الصهيوني؛ فالرواية قدمت رؤية معاصرة تمثلت في "رؤية انكسار المشروع القومي العربي، وسقوط شعاراته التي انطوى عليها وجدان جيل الستينات، وهي الرؤية التي تخلفت من مرارة هزيمة العام السابع والستين ووصلت إلى ذروتها الفاجعة بعد حرب الخليج (الأولى) وإعلان منظمة التحرير الفلسطينية قبول اتفاقية الصلح مع إسرائيل"<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت الرواية في رؤيتها للتاريخ "إثبات للاستمرارية ومحاولة لفهم الواقع"<sup>(3)</sup>، فإن هذه الاستمرارية التاريخية تتجلى في العصر الحديث بشكل متواز، فغرناطة التاريخ توازي قدس الحاضر، وما حدث في غرناطة من تهجير وترحيل وقتل وانتهاك وقع اليوم في القدس.

فالرواية بقالها التاريخي ليس لها هدف سوى انتقاد ثوب الحاضر بخيوط الماضي، وهذا ما تشير إليه الروائية بقولها: "اليهود عاشوا في أمان في ظل الحكم العربي، ولكنني لا أؤرخ لتلك الفترة، بل أكتب رواية، أي إنشاءً خيالياً يرتكز بطبيعة الحال على عناصر من تاريخ تلك الفترة وأي إنشاء تاريخي قائم على اختيار أشياء وإسقاط أشياء أخرى، وأنا المصرية ابنة تجربة مصر في النصف الثاني من القرن العشرين، المجلودة بالسوط الصهيوني لم أجد نفسي مشغولة ولا مهمومة بالكتابة عن اضطهاد اليهود، ولم أعرف إلا اليهودي الذي جاعني محتلاً وغازياً

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص488.

<sup>2</sup> - عصفور، جابر، غرناطة، جريدة الحياة اللندنية، لندن، 12-6-1994.

<sup>3</sup> - أبو النجا، شيرين (1996)، السقوط من مرتفعات غرناطة، أدب ونقد، القاهرة، (ع112)، ص133.

وعنصرياً قاتلاً"<sup>(1)</sup>، وليس أدل على هذه المقصدية النقدية من ذلك الحديث النفسي الذي استدعاه علي في أثناء مناجاته للوح منقوش عليه صورة القدس "لماذا ينقش المكان البعيد، وما الذي تعنيه له القدس؟ نجمة مضيئة في السماء... لن يجد من يحكي له الحكاية كلها من البداية للختام، وهو لا يعرف سوى أن صلاح الدين طردهم من القدس مرة ولكن للحكاية بقية فمن يحكيها له؟"<sup>(2)</sup>.

أما عن الخطاب النقدي الذي حملته رياح الرواية التاريخية، فهو ذو نسقين، دلالتها واحدة فالنتصير والتهجير القسري كلاهما مرتبط بالآخر يصعب الفصل بينهما، بيد أنني أرى أن الأول هو ركيزة البناء في الرواية؛ فلو أن العرب المسلمين خضعوا لإرادة القشتاليين فتتصروا ما هُجروا ورُحِلوا عن مدنهم ومنازلهم، ولكنهم رفضوا وتمنعوا، تمسكاً بدينهم وبأرضهم، فقام القشتاليون في عام 1570م بترحيلهم وتوزيعهم على مملكة قشتالة، وفي 1609 صدر قرار الطرد النهائي من كل ممالك إسبانيا، وكذلك حال الفلسطينيين اليوم كحال الغرناطيين أمس، فلو أنهم رضخوا وتخاللوا لما نزحوا أو لجأوا ولكنهم قاتلوا وانتفضوا، فلم تكن حالهم بأحسن من الغرناطيين.

لقد زاوجت الرواية في حديثها بين القشتال والصهاينة إلى "درجة صار الحديث عن أيّ منهما حديثاً عن الآخر، والواضح أن رضوى عاشور، وهي تستحضر هذه التجارب، تفتح أعيننا على الحاضر العربي المتردي وعلى المشروع الصهيوني... تحدث القشتال عن بناء جوٍّ من الثقة لتحقيق السلام مثلما يتحدث الصهاينة الآن، وسكن الكونت تانديا في أحد أحياء المسلمين مثلما سكن شارون في القدس، وأمعن الطرفان في القتل، ولم يتحقق السلام في التجريبتين، أي سلام وتعايش مع محتل يرى المدافع عن أرضه إرهابياً ومخرباً ولصاً غريباً وخطراً على أمن البلاد؟! تحدث القشتال عن الأمن شرطاً للسلام، مثلما يتحدث الصهاينة عن نظرية الأمن، ونسوا أنهم، القشتال والصهاينة، يتحدثون عن أمن المعتدي لا أمن صاحب الحق فقد أعدم بعض أهل غرناطة والكونت يتحدث عن التعايش وعن مبدأ الثقة، تحدث القشتال عن عودة العرب إلى ديارهم من منافيتهم، وهو الحديث الذي ورد في الموائيق الدولية وقرارات مجلس الأمن عن مبدأ حق عودة اللاجئين الفلسطينيين أو تعويضهم"<sup>(3)</sup>.

1 - سمير، إقبال، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور، ص 173.

2 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 461.

3 - عبيدات، زهير (2006)، ثلاثية غرناطة: مقارنة الواقع، دراسات، الجامعة الأردنية، م 33، (3ع) ص 594.

### ثالثاً: تجليات الصراع الديني في ثلاثية غرناطة.

يصنف كثير من الدارسين المعطى الديني في مسار الصدام الحضاري التاريخي؛ لأن الدين ارتبط بجوانب مختلفة من التشكيل الحضاري والاجتماعي والسياسي، ولا شك أن أحداث التاريخ تعزز هذه الفرضية، فلقد كان "الدين مطواعاً في توجيهه لتحقيق مآرب من الواضح أنها بعيدة عن منظومته القيمية"<sup>(1)</sup>.

وتشكل قضية الصراع الديني معاناة إنسانية كبرى عاشتها الدول الإسلامية والعربية على امتداد التاريخ، فإذا ما نظرنا في مؤلف من المؤلفات التاريخية وتصفحنا أوراقه؛ لأدركنا أن الصراعات الدينية تحتل مكانة بارزة فيه، فليس من الدقة العلمية إنكار دور الدين في صناعة الخلافات وإثارة الفتن والنعرات، سواء التاريخية منها أو المعاصرة، وهذا ما يؤكد (هنتجتون) بقوله: "في هذا العالم الجديد لن تكون الصراعات المهمة والملحة والخطيرة بين الطبقات الاجتماعية أو بين الغني والفقير أو بين جماعات أخرى محددة اقتصادياً، الصراعات ستكون بين شعوب تنتمي إلى كيانات ثقافية مختلفة"<sup>(2)</sup>.

وهنا يشير (هنتجتون) إلى الصراعات الثقافية الدينية، مؤكداً على أنه ومن بين جميع الحضارات كانت "الحضارة الغربية هي الوحيدة التي كان لها تأثير رئيسي، وأحياناً مدمر على كل الحضارات الأخرى"<sup>(3)</sup>؛ فلقد عمل الغرب على فرض صراع لا إنساني مؤلم على مدار التاريخ الإنساني، فكان الدين حجر الأساس الذي انطلقوا منه تحقيقاً لمصالح متنوعة، لاسيما في المنطقة العربية، فموقف الغرب من العرب أولاً وأخيراً موقف ديني متعصب، وهذا ما تؤكد (هونكه) بقولها: "إن علاقة الغرب بالعرب منذ ظهور الإسلام حتى هذا اليوم لهي مثال تقليدي عن مدى تأثير المشاعر والعواطف في كتابات التاريخ، وكان هذا وضعاً له مبرراته في عصر اعتبر فيه تأثير معتقدي دين آخر أمراً غير مرغوب فيه لخطره الوهمي، إن نظرة القرون الوسطى هذه لم تمت بعد، إذ إنه مازالت حتى يومنا هذا جماعة محدودة الآفاق بعيدة عن التسامح الديني، تبني الحواجز في وجه النور، ولو بطريقة لا شعورية نابعة من تصرف غائص متشعب الجذور في أنفسهم، إزاء أناس جعلت الدعاة منهم أبالس مجرمين بشعيين وعبدة أوثان"<sup>(4)</sup>.

1 - أحمد، حسن (2004)، صدام المصالح وحوار الحضارات، دمشق: مؤسسة علاء الدين للطباعة والنشر، ص53

2 - هنتجتون، سامويل (1999)، صدام الحضارات، إعادة صنع النظام العالمي، ط2، ت. طلعت الشايب، القاهرة: دار سطور للنشر، ص46.

3 - المصدر نفسه، ص293.

4 - هونكه، زيغريد (1969)، شمس العرب تسطع على الغرب، ط2، ت. فاروق بيضون، كمال دسوقي، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر، ص12-13.

وهذه المقولة تؤكد أن موقف الغرب من العرب منذ نزول الوحي المحمدي، موقف عدائي بعيد كل البعد عن الإنصاف، وهذا عائد إلى خوف الآخر من الاعتراف بالحضارة العربية الإسلامية ودورها في صناعة التاريخ العالمي؛ ظناً منهم في أن الاعتراف للحضارة العربية الإسلامية بالفضل يهدد عقيدتهم المسيحية.

ولقد انعكست هذه الصراعات الدينية على النتاج الثقافي الأدبي، لاسيما الرواية، إلا أن هذا الانعكاس لم يكن بصورة قوية، فقد كان الروائي العربي في مضامينه الروائية "يبتعد عن كل ما من شأنه أن يثير أو يستدعي أو يغذي النعرات الدينية على وجه الخصوص"<sup>(1)</sup>؛ ويعود هذا الأمر لما في الموضوع من حساسية دينية، وقلق من إحداث اضطرابات طائفية، لاسيما أن طبيعة المثقف العربي والمسلم تتأى عن إثارة الفتن والنعرات العقائدية، وهذا ما تؤكد الخطابات الروائية الصادرة، الداعية إلى بث روح التعايش الديني بين مختلف الطوائف؛ وذلك لما في الرواية من عنصر إنساني طغى على أنواع الكره والحقد العقائدي، فسواء كان "الروائي مسلماً أو مسيحياً فقد ظل حريصاً على بث روح التعايش الديني في ما كتب من روايات"<sup>(2)</sup>.

إن العلاقات الحضارية الجديدة أعادت الروائي إلى التفكير فيما يطرحه من خطابات روائية مختلفة، فهل يتحدث الروائي عن صراعات حضارية أم عن حوارات حضارية؟ وعبر مصطلح (الهوية الثقافية) التي نعتها (معلوف) بالهويات القاتلة تبرز قضايا فكرية وأيديولوجية من بينها قضية الصراع الديني التي يتخذها الروائيون خطوة للبحث عن قضية التسامح الديني.

وليس أدل على هذا من نتاج (أمين معلوف)، فقد كانت الحروب الدينية والطائفية، كالحرب الأهلية اللبنانية، سبباً في تركيزه على "حقة مهمة من حقب التاريخ العربي والإسلامي، وهي سنوات الصراع الديني والطائفي والمذهبي التي شهدتها العالم العربي ما بعد القرن الخامس الهجري"<sup>(3)</sup>؛ فكان تركيزه على هذا الصراع بحثاً عن تسامح ديني يتخطى حالات الصراع والعنف بين الأديان.

وبهذا الطرح الروائي يكون (معلوف) من أبرز الروائيين الذين نظروا لقضيتي الصراع والتسامح الديني، وقد تبعه في ذلك عدد من الروائيين، منهم "رضوى عاشور"<sup>(\*)</sup>.

1 - النعيمي، أحمد (2008)، الأفاق الإنسانية في الأدب والفكر، ط1، عمان: دار اليازوري، ص265.

2 - المصدر نفسه، ص266.

3 - قطامي، سمير (2008)، أمين معلوف بين التاريخ والفن، ليون الإفريقي نموذجاً، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي 2005، الرواية والتاريخ، دورة عبد الرحمن منيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص399.

(\*) - ومن الروائيين الذين عالجوا بعضاً من جوانب هذه القضية، عبد الله خليفة، في رواية "الألف"، وإدوارد الخراط في رواية "ترابها زعفران"، ومحمود طرشونه في رواية "المعجزة".

ففي ثلاثية غرناطة، تتخذ الرواية مساراً يتوافق مع التوجه الحضاري المنادي بحوار الحضارات، كما تؤكد على حضور الفكر الديني المتسامح. بالرغم من هذه الرؤية التي تتادي بها الثلاثية، إلا أن هنالك تشدداً واضحاً على إظهار تعنت الآخر وتزمتة العنصري؛ لذا فالنهاية التي وصلت إليها هذه الرواية لا تخدم فكرة التسامح الديني الذي تدعو إليه عاشور، فالموريسكيون وجدوا أنفسهم في نهاية المطاف أمام موقفين كلاهما صعب، وكلاهما تجمعهما فكرة التخلي، فإذا كان التصير فإنهم سيتخلون عن عقيدتهم ودينهم، وإذا كان التهجير فإنهم سيتخلون عن وطنهم ومكان عيشهم.

ومن هنا تقوم رضوى عاشور بتحديد مسار روايتها عبر الوقوف على قضية هامة في صلب التاريخ العربي، فالروائي الناجح "لا يكتب تاريخاً وإنما ينهض على فكرة من التاريخ ليقدم من خلالها قراءة لما يحدث للكائنات والأشياء والأفكار"<sup>(1)</sup>.

إن قضية التصير والتهجير واقعة عانى منها الأندلسيون على مدى تاريخي طويل، فأوروبا التي بنت نهضتها المعرفية والعلمية على أكتاف المعرفة العلمية الأندلسية المسلمة سرعان ما سعت إلى هدم الوجود الإنساني المسلم وتصفيته في الأندلس، بعدما قالت الكنيسة كلمتها الأخيرة عند ملك قشتالة.

وإذا ما راجعنا التاريخ العربي والإسلامي، وجدنا أن قضية التصير التي تعرض لها مسلمو الأندلس من القضايا الهامة؛ لأنها عملت على تحويل جذري في بنية العقيدة، والمعتقدات الأندلسية وفي المقابل شكلت هذه الرواية صورة معاصرة عن واقع العرب والمسلمين اليوم، فالمادة التاريخية" تتيح مخرجاً روائياً، يطمح من خلاله إلى مقارنة الماضي بالحاضر، واستحضار بعض عبر التاريخ بما يكفل إيصال صوته ورسالته النقدية إلى المتلقي"<sup>(2)</sup>.

وتقف هذه الدراسة في جانبها الديني؛ لتعابن بجلاء قضية الصراع الديني ممثلة بفكرة التصير القسري الذي مارسه الكنيسة الكاثوليكية على مسلمي الأندلس، وهي قضية معقدة شائكة؛ كونها عالقة بين انتماءات دينية مختلفة، وكون هذا الموضوع لم ينل شيئاً من الدرس بعد، بحسب قراءتي للدراسات التي أجريت على ثلاثية غرناطة، فلقد أدركت وأنا أقرأ الثلاثية غنى الرواية بالبعد غير الحضاري الذي تنهجه الدول المستعمرة تجاه المسلمين والعرب، فمهما قدمنا من أسباب وأخرنا أخرى، يبقى السبب الديني في طليعة الأسباب المعاصرة، التي تفرض سطوتها على قضايا الفكر الروائي التاريخي.

<sup>1</sup> - مرتاض، عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ص34-36

<sup>2</sup> - الموسوي، محسن (1979)، حول مفهوم الشخصية والبطولة في الرواية العربية، الآداب، (7ع)، ص38.

إن الرواية تعلن بصراحة عن وجود "صراع ينقسم إلى قسمين: المعسكر الإسلامي والمسيحي الكاثوليكي، وإصرار الكنيسة على العنف"<sup>(1)</sup>، فالثلاثية بصورة أخرى "تتحرك عبر تاريخ واقعي من القمع والقهر وفرض التصير ومحاولة طمس الهوية التراثية واللغوية والدينية والحضارية من ناحية، والمقاومة والتمرد والثورة وحماية التراث والهوية الدينية والقومية من ناحية أخرى"<sup>(2)</sup>. ويتجلى الصراع الديني في ثلاثية غرناطة عبر محاور عدة، جاءت وفق ترتيب نصي محدد، وهذه المحاور هي:

### 1 - المخطط التنصيري

تشير الدراسات التاريخية إلى أن التصير الذي مارسه الكنيسة الإسبانية على مسلمي الأندلس جاء بموافقة من البلاط الملكي، وكان يسير ضمن خطوات متتابعة، وتجارب واقعية مؤلمة، فإذا فشل مخطط لجأت الكنيسة إلى مخطط آخر حتى تحقق الغاية والمراد، وهذا ما أشارت إليه ثلاثية غرناطة في مواضع مختلفة من الرواية، "فمن أجل تنفيذ سياسة تنصير المسلمين، قرب الملك الكاثوليكيان إليهما مجموعة من الأبحار والرهبان والوجهاء فأرسلت الملكة إزابيلا في طلب ثلاثة أشخاص، مانحة إياهم مناصب تمثيلية في البلاط الملكي وهم: انيغولوبث دي مندوسا كونت تنديا، وهو القائد الأول ومارشال غرناطة، والثاني الأب ايرناندودي تالافيرا مطران غرناطة، والثالث خميس دي سيسنيروس مطران طليطلة، ورأس الكنيسة الإسبانية، وكان هذا الأخير من أبرز من نفذوا أبشع المذابح، وارتكبوا أفظع الجرائم بحق المسلمين في الأندلس"<sup>(3)</sup>. ولقد رصدت الثلاثية هذا المخطط التنصيري وفق بناء فني محكم الدلالة، فجاء كما يلي:

#### أولاً: التحطيم النفسي.

يبرز المستوى النفسي منذ الصفحات الأولى للرواية، وذلك عبر حلم أبي جعفر الوراق، فلقد رأى أبو جعفر كابوساً ألقفه طوال نهاره وهو في الدكان، فكان دائم الشرود والتفكير بأمر تلك الفتاة العارية التي حلم بها، "ذلك اليوم رأى أبو جعفر امرأة عارية تتحدر في اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده... كان مضطرباً وحزيناً وإن لم يمتلكه التوجس إلا في اليوم التالي حين سمع بأمر اجتماع الحمراء، وترددت الشائعات عن غرق موسى بن أبي الغسان في نهر شنيل، فهل تكون الصبية العارية إشارة صادقة كالرؤى والنبوءات؟ استتب تطيره وترسخ في قلبه بعد أيام معدودة عندما حكى له نعيم عن امرأة وجدوا جثتها عارية تطفو على صفحة النهر، سأله

<sup>1</sup> - العالم، محمود (1997)، الإبداع والدلالة، مقارنة نظرية، ط1، بيروت: دار المستقبل العربي، ص397.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص395.

<sup>3</sup> - حاتم، محمد عبده (1980)، التصير القسري لمسلمي الأندلس، ط1، عمان: الجامعة الأردنية، ص61 - 62.

- في حدره أم شنيل؟

- في شنيل.

- إذن لا مفر! تطلع إليه نعيم مستفهماً، ولكن أبا جعفر ظل صامتاً ولم يفسر شيئاً من كلماته ابتلعت دوامات النهر الأمل الباقي، وانفرط عقد الأمة، وتيتمت العباد<sup>(1)</sup>.

لقد حمل هذا الحلم نبوءة وإشارة إلى أن شيئاً ما سيقع، لاسيما وأن غرق الفتاة أكد لأبي جعفر صدق توجساته، ومما زاد من تأكيد هذه التوجسات خبر اختفاء موسى بن أبي الغسان، بعد رفضه الخضوع للقشتال.

وإذا كانت الروائية قد أعلنت عن المستوى النفسي في البداية من خلال شخصية الوراق، فإنها سرعان ما تحولت إلى المستوى الجمعي، وذلك بعد انتشار خبر معاهدة التنازل عن غرناطة، فدب الذعر بين الناس واضطربت الآراء حول المعاهدة بين المؤيد والمعارض، إلا أن هذه الآراء سرعان ما صمتت أمام التصريح القشتالي المعلن، الذي أصاب الناس بدهشة وصدمة.

فلقد رُفِع علم قشتالة إيذاناً بعهد جديد "فقرب الضحى رأى سعد جنوداً قشتاليين يرفعون صليباً فضياً كبيراً فوق برج الحراسة، وعندما انتهوا من تثبيته رفعوا علم قشتالة وراية القديس ياقب، ثم صاحوا بلغة أعجمية كلاماً لم يميز منه سوى اسمي فرديناند وإيزابيلا"<sup>(2)</sup>، فهذا الإعلان كان بمثابة تأكيد على عملية التحطيم النفسي الذي قام به القشتاليون، وبذا صدقت نبوءة أبي جعفر، فالبلاد ضاعت، والآمال انقطعت، والدين الإسلامي تقهقر، وبهذا جمع فضاء الرواية بين واقعية الحدث وخيال الصورة، فالحلم بالصبيّة ورؤيتها عارية رمز صريح لشيء سيقع وسيكون ذاته عارياً، حيث تمثّل العري فيما بعد في شيوع أمر المعاهدة بين الملك (فرديناند) وبين أبي عبد الله الصغير، فانقلبت الأمور رأساً على عقب "كان أمر المعاهدة السرية بين أبي عبد الله محمد الصغير والملكين الكاثوليكين قد افتضح وشاع، سلمهم الملك الصغير مفاتيح الحمراء فكافأوه بثلاثين ألف جنيه قشتالية وبصون حقه في ملكية قصوره وضياعه وممتلكات أهل بيته"<sup>(3)</sup>.

إن التحطيم النفسي الذي مارسه القشتال لم يقف عند تخوم التسليم ورفع الأعلام فحسب، بل تجاوزه إلى تعميق جراح النفوس الغرناطية من خلال تنصر الأمراء وعائلة الملك، وحتى الوزراء،"الأمراء ينتصرون، سعد ونصر ولدا السلطان أبي الحسن سميا نفسيهما الدوق فرناندو دي غرانادا والدوق خوان دي غرانادا وزاد سعد على أخيه درجة فالتحق بجيش قشتالة مقاتلاً في

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص11.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص23.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص27.



صفوفه.. استرح في قبرك يا أبا الحسن.. نم قرير العين حتى تهب عليك رياح الجنة تاجرت ذريتك في تجارة نادرة فأوفت وأبليت بلاء حسنا يا أبا الحسن.. والوزير يوسف بن كماشة الذي فاوض باسم الأمة وأعد المعاهدتين العلنية والسرية كلل مسيرته بالتصير ودخول سلك الرهينة<sup>(1)</sup>.

وإذا كان التاريخ يسرد علينا تفاصيل دقيقة من مراحل حياة الشعب الموريسكي، فإن الثلاثية تقدم هذه التحولات بخطاب نقدي تشويه السخرية المنسوجة بخيوط الحزن والانهازم؛ لترثي حالة الأفراد الذين يزعمون انتماءهم للإسلام.

وتكثر الروائية من صور التحطيم النفسي الذي سعى القشتال إلى بثه في نفوس أفراد المجتمع الأندلسي، وليس أدل على هذا من قصة تنصر (حامد الثغري)، وعن ذلك يقول السارد: "أشار الكاردينال ببيده الكبيرتين وأصابعه الدقيقة إلى الحراس فكفوا قيود الرجل، قال الكاردينال: الآن يا حامد قل للناس ما رأيت.. نظر حامد إلى الحشد ثم أطرق ثم عاد ينظر نظرة زائغة مضطربة، كتم الناس أنفاسهم قال حامد: بالأمس. قال أحد الحراس: أرفع صوتك، تتحنح حامد وشد قامته بعض الشيء ورفع صوته: بالأمس وكنت في سجن رحت في النوم و... تلعثم سعل، ثم واصل، وأنا نائم بالأمس جاءني هاتف قال لي يا حامد يريد لك الله. توقف ومرت لحظات من الوجود بدا فيها أن الرجل لم يعد لديه ما يقوله، أغمض عينيه، وقال: يريد لك أن تنتصر وهذه إرادة الله ومشيتته. ساد صمت مطبق حتى بدا المكان المكتظ بمئات البشر مهجورا، اقتاد الحراس الثغري بعيدا، وجفل الناس حين صدحت موسيقى الأرعن في لحن كنائسي تردد في أرجاء باحة المسجد... دخل الحراس مرة أخرى ومعهم حامد الثغري وقد فكوا قيوده، كانوا قد غسلوا وجهه وشففوا له شعره وألبسوه ثوبا من الحرير، مشى الثغري باتجاه مقعد الكاردينال بخطى ثقيلة غير مترننة وكأنه مازال مقيدا ركع عند قدمي خيمينيث الذي تناول كأس التعميد من يد أحد معاونيه، غمس أطراف أصابعه في الكأس ونثر شيئا من مائه على رأس حامد وهو يتم بكلماته المقدسة اختار حامد الثغري لنفسه اسم جونزاليز فرنانديز، لم يكن الناس قد أفاقوا من وقع المشهد ولا جرؤ أحد منهم بعد على استحضار تفاصيله والخوض في أوجاعها<sup>(2)</sup>.

في هذه الحادثة اقتنصت عاشور شخصية تاريخية هامة، وقدمتها بقلب فني جديد، من خلال ما وقع عليها من مازق عقائدي؛ وذلك بهدف تأكيد الأثر النفسي الذي خلفه القشتال على

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص28. وتشير الدراسات التاريخية إلى أن ثريا زوجة أبي الحسن، ووالدة سعد ونصر قد عادت لديانتها النصرانية، بعد هذه الأحداث، وعادت كذلك لاسمها القديم ازبيل. انظر: حتامه، محمد (1977) محنة مسلمي الأندلس عشية سقوط غرناطة وما بعده، ط1، مطابع دار الشعب، والجامعة الأردنية، عمان، ص77

<sup>2</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص45-47.

الأندلسيين. ولقد تمثل القالب الفني بطريقة كلام الشخصية وأدائها، فالروائية أوجدت في خطاب الشخصية لحظات توتر وانقطاع مشهدي مقصود؛ للدلالة على عظيم الأمر الذي ستقوله، ولتزيد من قناعة الشخوص بصدق خطاب الثغري أدخلت الروائية في كلامه مفاهيم غيبية يؤمن بها الأندلسيون مثل الرؤية المنامية، فكان تنصر الثغري القائد الثوري صدمة نفسية جديدة تلقاها الغرناطيون.

### ثانياً: التعرية الدينية

تعد التعرية الدينية من الوسائل الأخرى التي لجأت إليها الكنيسة، لاسيما أنها لم تحقق كثيراً الهدف المنشود من عملية التحطيم النفسي، مما أدى إلى فرض نوع من التعرية الدينية "التعري في الثقافة الإسلامية إذلال وعقوبة لاسيما إذا كان على مرأى من الناس، ويرتبط مفهوم التعري بالسقوط سقوط الوطن والمدينة والهوية.. ويرتبط بالفقدان، فقدان الأهل والولد، وما يرافقه من إحساس بالنفي والوحشة والفرع.. ويرتبط بفكرة التخلي؛ إحساس الإنسان بتخلي الله والأهل والأعزاء عنه"<sup>(1)</sup>، ولكن أليس الإجماع على التصير والتخلي عن الدين يعد كذلك تعرية؟!.

لقد عملت السياسة القشتالية على تعرية الإنسان المسلم من دينه، عبر ممارسات قمعية وتعتبية، فقد كانت "الكنيسة تحاول أن تعمل لتحقيق غايتها أعني تصير المسلمين بالوعظ والإقناع ومختلف وسائل التأثير المادية، ولكن هذه الجهود لم تسفر عن نتائج تذكر، فجنحت الكنيسة عندئذ إلى سياسة العنف والمطاردة، وأذعنت السياسة الإسبانية لوجي الكنيسة"<sup>(2)</sup>.

وتشير الرواية إلى أن عملية التعرية الدينية بدأت بشكل تدريجي، فبعد أن سيطرة الكنيسة على أماكن العبادة للمسلمين، وهذا يتضح من الحوار الآتي: "قال أبو منصور مستكراً: وهل ندخل إلى باب مسجد حولوه إلى كنيسة؟ قال سعد: المكان لنا حتى وإن غيروا اسمه"<sup>(3)</sup>. تحولت السيطرة بعد ذلك إلى الجوانب الثقافية عبر جمع الكتب الدينية والمصاحف الشريفة وإحراقها أمام أعين الناس، وتبدي هذا الأمر عبر مشاهد حرق الكتب في باب الرملة.

إن الخطاب الديني الذي تقدمه (رضوى عاشور) هو خطاب المتدينين الذي ينبثق عن قواعد دينية راسخة، إلا أن (عاشور) لا تستمد صورة هذا الخطاب عن الكتب المقدسة الثلاثة، وإنما من خلال الحوادث التاريخية التي جرت، فحادثة إحراق الكتب حادثة تاريخية شهيرة تعد نموذجاً واقعياً لمحاولات الكنيسة المتكررة والرامية لمقاومة الوجود الإسلامي، وذلك عبر قطع الصلة

1 - عبيدات، زهير، ثلاثية غرناطة: مقارنة الحاضر، ص 600

2 - عنان، محمد، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتصيرين، ص 298

3 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 45.

الثقافية والعربية بالحياة الإسلامية، فلقد قام الكاردينال (خيمينس) "بارتكاب عمل بربري شائن وهو أنه أمر بجمع كل ما يستطيع جمعه من الكتب العربية من أهالي غرناطة وأرباضها، ونظمت أكداساً هائلة في ميدان باب الرملة، أعظم ساحات المدينة ومنها كثير من المصاحف"<sup>(1)</sup>.

وتحدث العديد من المستشرقين عن هذا العمل الهمجى، وبررروه لصالح أهداف الكنيسة، بل إن بعضهم وصل إلى حد تمجيده وإعلاء شأنه، مادحين تصرف الكاردينال (خمينس)، ومن بينهم (سيمونيت) إذ يقول: "إن ما قام به الكاردينال من حرق الكتب أمر لا غبار عليه، إذ هو إعدام للشيء الضار وهو بالعكس أمر محمود، كما تعدم عناصر العدوى وقت الوباء، وإن الملكين الكاثوليكيين قد أمرا عقب تتصير المسلمين أن تؤخذ منهم كتب الشريعة والدين، لكي تحرق في سائر مملكة غرناطة، وألا يبقى لديهم سوى الكتب التي لا علاقة لها بالدين الذي نبذوه"<sup>(2)</sup>.

وبناءً على هذا فإن رضوى تعيد الصفحات التاريخية المؤلمة من حياة الشعب الأندلسي المسلم باسترجاعها لهذه الحادثة، من خلال اصطناع شخصيات خيالية رافقت وشاهدت الحدث، فكان الوصف المشهدي، لكل واحد منهم له بالغ الأثر في ملامسة أحاسيس ومشاعر المتلقي؛ لذا لا غرابة أن يكون خطاب رضوى خطاباً روحياً ونفسياً قبل أن يكون تاريخياً جافاً.

في وصفها لعملية حرق الكتب وفي تصويرها لأثر حرق الكتب على نفسية الشخصون نجحت الروائية في تملك وسائل إيصال الخطاب النقدي؛ وذلك عبر مخاطبة عاطفة المتلقي وإشعاره بقسوة الآخر وظلمه فتقول: "في ساحة باب الرملة رأوا توافد العربات تجرها الثيران والبغال والحمير...تابعوا..تساقط المصاحف الكبيرة والمصاحف الصغيرة، تنفصل عنها أغلفتها الجلدية المزينة بالزخارف والخطوط، تابعوا المخطوطات المفروطة، قديمها وجديدها والأوراق المفردة تحمل الكلام نفسه منثوراً ومتتابعاً سطرأ بعد سطر أو منظوما في كل سطر شطرتان..كان أبو جعفر يحدق في المشهد ثم يغض الطرف ثم يعود يحدق ويتمم بكلام غير مفهوم، لا يعي قبضة سليمة المشدودة على يده ولا أظافرها المغروسة فيها ولا صوتها وهو يعلو ملحا مكررا السؤال: لن يحرقوا الكتب يا جدي، أليس كذلك؟ لا يمكن أن يحرقوا الكتب؟ وسعد وحسن واجمان ونعيم يبكي ويمسح مخاطه بكمه..لم تطق سليمة المشهد، قالت لجدها إنها تريد أن ترى شيئا، وانسحبت راكضة ولكن أبا جعفر كان يتشبث بقشة الغريق: فهل يعقل أن يتخلى الله عن عباده!

<sup>1</sup> - عنان، محمد، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص300

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ص302. "سيمونيت وهو: فرانسكو خافيير سيمونيت، مستشرق إسباني كاثوليكي، صاحب كتاب تاريخ المستعربين في إسبانيا، وهو من أهم الكتب التي تُظهر عدواة الغرب للعرب والمسلمين" انظر: الشكعة، مصطفى(ب.ت)، مواقف المستشرقين من الحضارة الإسلامية في الأندلس، ص322. ضمن كتاب مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، ج2، ط1، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

وإن تخلى فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟! كان أبو جعفر يتطلع إلى السماء ويحدق وينتظر حين سمع شهقة الأهالي المحتشدين ورأى تصاعد الدخان، كان بعض العسكر قد تفرقوا بين الكتب وراحوا يوقدون النار فيها ثم ينسحبون ركضا لتلافي اللهب"<sup>(1)</sup>.

ولابد من القول: إن الهدف من استرجاع هذه الحادثة التاريخية؛ هو خلق نوع من التوازن القيمي بين تصرفات الآخر بالأمس والحاضر؛ لأن "استعارة الواقعة التاريخية في تخيل الحكاية الروائية، وإعادة تشخيص الوقائع عبر تمثّل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع، ولعل قصيدة الاستعارة في ظرفية أو مرحلة بعينها، تعني محاولة فهم الواقع والتفكير في وجوده بأفق متخيل اجتماعي وتاريخي قادر على المحاوراة والانتقاد"<sup>(2)</sup>.

وتزداد حدة التعرية الدينية عبر ازدياد ممارسات الكنيسة القمعية على المسلمين، فلقد منعت الكنيسة الباقي من المسلمين ممارسة عباداتهم الدينية، كالصوم والصلاة والحج وغيرها من العبادات والعادات والتقاليد، مما أدى إلى ضعف في الوازع الديني لدى بعض الفئات اليائسة، فتحولوا إلى النصرانية.

ومن أبرز الضغوطات التي مارستها الكنيسة على المسلمين منع زواج المسلمين فيما بينهم، وهذا يتجلى في بحث مريمة عن عروس لنعيم "تبحث أم جعفر عن العروس المناسبة وتجدها وتحذثه عنها. طولها وعرضها ووجهها وشعرها وخفة روحها، فيذهب نعيم برفقة سعد وحسن لمقابلة والد العروس وقبل كتابة العقد بيوم واحد تأتي أم العروس إلى أم جعفر وتقول لها والدموع تملأ عينيها: إن زوجها قرر أن يتصر بعد قرار القشتاليين بمنع الاتصال بين مسلمي غرناطة وسكان المدن القشتالية الأخرى.

-: إنه مكاري ورزقه ورزق عياله يا أم جعفر في تلك الحمولات التي ينقلها حماره من هنا وهناك، وعلينا الآن أن نتنصر جميعا، أقصد الأسرة كلها، وإن أراد نعيم أن يتزوج ابنتنا فعليه هو أيضا أن يفعل ذلك. حكّت أم جعفر لنعيم: الحق أنها كانت تبكي ورغم أنني وبختها على قرار زوجها إلا أن قلبي كان مشفقا عليها، ذهبت المرأة بعد أن قلت لها إن نعيما لا يفعل ذلك ولو وضعوا السكين على عنقه، أليس كذلك يا نعيم؟! طبعا يا أم جعفر"<sup>(3)</sup>.

في هذا الخطاب تكشف الروائية عن ملامح التفكير العقلي الذي كان سائدا في تلك الفترة لدى مختلف أفراد المجتمع الأندلسي، وهو تفكير يدعو إلى الاحتكام إلى العقل لا إلى العاطفة، فالأسرة

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص50-51.

<sup>2</sup> - الحجمري، عبد الفتاح، هل لدينا رواية تاريخية، ص65

<sup>3</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص102

وجدت أن بقاءها على قيد الحياة واستمرار دخلها الاقتصادي مرتبط بتخليها عن عقيدتها، وفي المقابل نجد أن الخطاب ذاته المتجسد في عقلية مريمة ونعيم ينقد أي تهاون في التخلي عن العقيدة، ويرفض ضعف العوام وطحيتهم.

وتتعرض الرواية كذلك إلى مظهر آخر من مظاهر ممارسة الكنيسة المتعصبة، وذلك من خلال تجريد المسلمين من عباداتهم وشعائهم الدينية، وهذا يتمثل في قصة موت أم جعفر التي لم يستطع أحد أن يصلي عليها صلاة الجنازة علناً ولا حتى البكاء عليها، بل تم ذلك بسرية تامة. وتتجلى التعرية الدينية كذلك من خلال تسليط الروائية الضوء على معاناة المسلمين أيام شهر رمضان، وهذا ما يتبدى في تساؤلات مريمة الحائرة "ما الذي فعله في رمضان، هل نغلق الباب علينا رغم الحظر ساعة الإفطار، أم نؤجل إفطارنا إلى ما بعد العشاء، ونتأوله سرا بعد أن نغلق أبواب الدار ساعة النوم؟ لا تتوقف مريمة عن الأسئلة"<sup>(1)</sup>.

### ثالثاً: التصفية الجسدية

يعد التعذيب الجسدي وسيلة اتخذها القشتاليون في محاربة المسلمين، ولاسيما بعد ظهور محاكم التفتيش، فلقد "كانت محاكم التفتيش تطبق على الموريسكيين الإجراءات التالية: أولاً: التصالح ويكون عادة مصحوباً بمصادرة الأموال، وقد سرى هذا على المتهمين بالمحمدية كلهم. ثانياً: الموت حرقاً"<sup>(2)</sup>. ولاشك أن القرار الثاني كان أشد القرارات تطبيقاً دون مراعاة لأي شعور إنساني أو شفقة، وبهذا الصدد يشير أحد الباحثين إلى أن "معظم أنواع التعذيب المعروفة في العصور الوسطى، تستعمل في محاكم التحقيق.. ولم يك ثمة حدود مرسومة لروعة التعذيب وآلامه ولم كان التعذيب يعتبر خطراً لا تؤمن عواقبه، نظراً لاختلاف المتهمين في قوة البنية والاحتمال المادي والعقلي، فإنه لم يك ثمة قواعد معينة تتبع في إجراء التعذيب بل كان الأمر يترك لتقدير القضاة وحكمتهم وضمايرهم"<sup>(3)</sup>.

ومن الجدير ذكره أن الكنيسة كانت تدعم قرارات القضاة بشكل لافت للنظر، فكان هذا التواطؤ يدل على رغبة الكنيسة في الخلاص من المسلمين، وتدل الرواية على هذه الحوادث من خلال محاكمة سليمة، هذه المحاكمة التي كشفت النقاب عن جهل الكنيسة بالأمور العلمية، فلقد اعتبرت الكنيسة قراءة سليمة للكتب الطبية والعلمية ومعالجتها للناس تعاوناً صريحاً مع الشيطان؛ لذا كانت هذه المحاكم توصف بأنها "محكمة الشيطان، رئيسها شيطان ومستشاروه إما مخادع أو أعمى

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص311

<sup>2</sup> - هورتر، بنثنت وأنطونيو، برنارد (1988)، تاريخ مسلمي الأندلس الموريسكيون، حياة ومأساة أقلية، ط1، ت:

عبد العال صالح، قطر: دار الإشراف، ص130

<sup>3</sup> - عنان، محمد، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص319.

ويشير إلى ذلك بنفس الكلمات مخطوط آخر فيقول: الكفار رجال محاكم التفتيش وهم مدفوعون بوازع شيطاني وبأسلوب شيطاني، يريدون أن يكونوا قضاة للنفوس، ويحاولون إجبار الناس بالقوة على قول ما يريدون بطريقة شيطانية ملعونة وبدون أدلة<sup>(1)</sup>.

بعبارة أخرى كانت هذه المحاكم آلة حربية طاحنة ضد إنسانية الإنسان وكرامته، وهي أشبه بمحكمة هزلية تجري بدون تهمة أو قضية أو أدلة جنائية، فيدخلها الإنسان بريئاً من أي جرم ويخرج منها بحكم قاس، ربما يكون الحرق، أو الشنق، أو التعزيم، فيجب أن لا تخرج المحكمة من القضية خاسرة أو مُدانة، وفي محاكمة سليمة ما يدل على هذا الأمر، فيسألها القاضي: "

- هل تمارسين السحر؟

- لا أمارسه.

- ما تفسيرك للمضبوطات التي في بيتك؟

- إنها بذور وأعشاب ومحاليل أصنع منها دواء لعلاج المرضى.

- من علمك ذلك؟

- تعلمته وحدي

-: وحدك أم من الكتب؟ سكتت سليمة لحظة وقالت: من أين لي بالكتب، أنا لا أقرأ القشتالية والكتب العربية ممنوعة بنص القانون.

-: والكتب التي وجدناها في حوزتك؟ ليست لي ولا لأحد من أهل الدار، لا نملك كتاباً ولا نقتني كتاباً.

-: إذن فأنت تعترفين بممارسة السحر، وأن الشيطان هو الذي علمك صنع ذلك الذي تسمينه دواء؟ ... قلت إنني لا أؤمن بالسحر.

-: ولا تؤمنين بالشيطان؟ سكتت سليمة ولم تحر جواباً فكرر القاضي سؤاله... قالت سليمة لا أعتقد أن للشيطان وجوداً. قالت ذلك ثم عدلت كلامها بسرعة وقد لاحظت بريق تشف منتصر يتخلق في عيون المحققين قالت: نعم أعتقد أن الشيطان موجود.

-: وتعبدينه؟ هذا ما لم يخطر لها ببال. كيف أعبدته؟!

-: تعبدينه بديلاً عن الرب! بالطبع لا.

قال ألونسو ماديرا: هذا الإنكار وحده كاف لإدانتها بالكفر، فقولها إنها لا تدري إن كان هناك شيطان أم لا هو إنكار لواحد من أسس العقيدة الكاثولوكية، ولكنني أعتقد أن تعذيبها واجب

<sup>1</sup> - هورتز، بننتت وأنطونيو، برنارد، تاريخ مسلمي الأندلس الموريسكيون، ص128.

..ونبهت تلك التفاصيل الجديدة المحققين إلى عنصر جديد في القضية غاب عن أذهانهم، وهو أن تهمة المروق والارتداد قد لا تقتصر على تعامل المتهم مع الشيطان، بل قد تمتد إلى صدق عقيدتها، إذ يبدو أنها رغم التعميد لم تتخل عن دينها المحمدي، وفي هذه الحالة يكون تعاملها مع الشيطان مقصوداً للإضرار بالكنيسة الكاثوليكية... ولكي يعتبر كل ذي عقل ونفس سوية وينأى عن طريق الكفر من العباد، ولكي يعرف الكافة أن المروق لا يمكن أن يمر بلا عقاب فإنني أعلن أنا القاضي أنطونيو أجايبدا نيابة عن الكنيسة، وأنا جالس هنا وأمامي الأنجيل الأربعة، أعلن حكمي وليس نصب عيني سوى الرب وشرف العقيدة ومجدها، حكمنا عليك وأنت واقفة أمامنا هنا في ميدان باب الرملة أنك كافرة لا توبة لها، عقابها الموت حرقاً<sup>(1)</sup>.

في هذا الخطاب إشارة إلى التخلف الفكري الذي كانت تمثله الكنيسة في ذلك الوقت، لاسيما وأن هذا الخطاب صدر عن فئة مثقفة واعية، وهو دليل على تعصب رجال الكنيسة ضد سكان غرناطة، ومن جانب آخر ترسم الروائية بخطابها حدود المأساة الإنسانية في ذلك الوقت. هكذا ماتت سليمة مخلفة وراءها كثيراً من الأسئلة التي تلتهب في مواقد النفوس، أسئلة طرحها سعد ونعيم ومريمة وعلي وسليمة، أسئلة ليست تحتاج لإجابة، فالشخصيات هي التي أجابت، حيث عاشت معذبة مقهورة مضطربة النفس، زائغة العينين، تبحث لها عن ملجأ تأوي إليه من طوفان العنصرية القشتالية هذه العنصرية المجنونة التي خلفتها الأسرة الحاكمة. "سبحان الله وهل جار علينا الزمن إلى حد تحكمنا فيه أسرة من المعتوهين"<sup>(2)</sup>. وما حكاية سليمة إلا حكاية من حكايات هذه الشخوص التي عانت تصفية جسدية.

## 2- الاغتراب الديني.

ومن المحاور التي تثيرها الرواية قضية الاغتراب الديني، فلقد أثارت الأسئلة التي طرحتها الشخوص المختلفة نوعاً من الشعور الإنساني بالاغتراب الديني، هذا الاغتراب الذي فرضته الظروف القاسية على الشخصية الأندلسية، وأعني بالاغتراب الديني هنا خروج الإنسان وانحرافه عن المعيارية الثبوتية، والأنظمة العقلانية في استشعار وجود الله، وذلك لأسباب تتعلق بالحياة المحيطة بالفرد، فالاغتراب كما عرفه فيرباخ "اغتراب الإنسان عن ذاته"<sup>(3)</sup>.

ويعد الاغتراب الديني أحد أشكال الاغتراب الذي عانت منه شخصيات رضوى عاشور، إذ شكلت الممارسات القشتالية الدينية استمرارية لدفع الشخصيات نحو حافة الاغتراب، فبعد أن

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص228-241.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص127.

<sup>3</sup> - حنفي، حسن (1979)، الاغتراب الديني عند فيرباخ، عالم الفكر، م10، (1ع)، ص64.

أغلقت في وجهها الطرق المادية، ولم يقدم لها إيمانها مخرجاً من مأزقها، بدأت الشخصيات بطرح أسئلة تشي بنوع من الاغتراب الديني، وهذا ما ظهر على أبي جعفر بعد حادثة حرق الكتب، فيقول السارد "ولكن أبا جعفر كان يتشبث بقشة الغريق: فهل يعقل أن يتخلى الله عن عباده! وإن تخلى فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟! كان أبو جعفر يتطلع إلى السماء ويحدق وينتظر حين سمع شهقة الأهالي المحتشدين ورأى تصاعد الدخان... قبل أن يأوي أبو جعفر إلى فراشه، في تلك الليلة، قال لزوجته: سأموت عارياً ووحيداً لأن الله ليس له وجود. ومات"<sup>(1)</sup>.

فقبل هذه الظروف عاش أبو جعفر حياة إيمانية مطمئنة، ولكن مع مجيء العدو تقلبت الأمور في قلبه وعقله عاجزاً عن فعل شيء، فكانت السماء ملجأه الوحيد الذي يضمن له البقاء مؤمناً لذلك كان في سره يدعو الله أن لا يتم حرق القرآن، وهو ينظر للسماء، إلا أن السماء تخلت عنه في أشد حاجته إليها، مما أدى إلى فقدانه الإيمان واليأس من وجود الله، فمات كافراً خارجاً من ملته التي طالما رغب في المحافظة عليها.

وتكتف عاشور هذه الظاهرة في أكثر من شخصية، ومن بينها مريمة، هذه المرأة التي حرصت على طاعة الله في جميع تصاريف حياتها، والتي بقيت إلى آخر رمق من روحها تتعلق بحبال الأمل القادم والخلص من المستعمر، الذي منعها أن تبكي أم جعفر "قصت مريمة دارها، تعثرت قدماها في الطريق مرتين، جلست على حجر تستجمع شتات نفسها، هل يصدق كلام أم يوسف؟ لم يسبق أن خاب تفسيرها الحلم أو رؤية أو إشارة من النجوم، ونساء الحي تشهد فلماذا تخيب هذه المرأة؟ هل يكتب الله لها أن ترى بعينيها كشف الغمة؟ هل يكرمها بسبع سنين تعيشها فوق ما

عاشته؟ حاولت أن تحدد عمرها فأرهقها الحساب، قامت وواصلت طريقها"<sup>(2)</sup>. مريمة التي لم تخذلها السماء في يوم، فكيف تخذلها وهي التي أفنت صباها في المدائح النبوية والأناشيد الإسلامية؟! لذا لن يتخلى الله عنها مادامت هي على طريق الحق والصواب، إلا أن القدر كان أقوى من أملها وتعلقها بحباله، فبعد مقتل محمد ابن أميه، وقرار القشتال رحيل المسلمين خارج غرناطة، بدأت الثوابت الإيمانية تتخلخل من عقل وقلب مريمة، عبر طرحها لأسئلة تفضي إلى شعور بخيبة الأمل والاعتراب الديني "جلست في الرواق وكشفت رأسها وتطلعت إلى السماء وتحدثت بالصوت المسموع: ما عدنا نطيق، والله ما عدنا نطيق، فلماذا تبلوننا بكل هذا البلاء؟ هل طلبنا منك الكثير؟ لم أطلب جاهاً ولا مالاً، ما طلبت سوى أكحل قبل الموت برؤية الصغار، وأن أدفن بعد الموت، بما شرعته من غسل وكفن وآيات من آياتك نقرأ في العن علي، فلماذا تضن

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 51-52

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 247.



وأنت الكريم؟ ولماذا تستبد وتقهّر وتتجبر، وأنت الرحمن الرحيم؟! .. لماذا؟. قل لي لماذا تمنح خصومنا فرحة الزهو بالانتصار وتعلي مجدهم على أطلالنا؟! هل هجرتي... هل هجرتنا؟!<sup>(1)</sup>، لقد عاشت شخوص رضوى حالة من القهر النفسي والارتداد الديني، نتيجة التسلط القشتالي، هذه الشخوص التي تراجع إيمانها فلم تعد تتوجه إلى السماء لنجدتها، بل باتت تبحث لها عن مخلص داخلي تعتمد عليه في مقارعة العدو، بعدما اعتقدت أن الله تخلى عنها.

وتظهر شخصية نجاة (المومس) بنمط اغترابي ديني آخر، فهي حائرة لا تدري إلى أي دين تنتمي، أنتتمي للمسيحية أم للإسلام، فهي تبحث عن دين يخلصها من غربتها الوجودية وحيرتها الذاتية، فتقول لعلّي بعد حوار طويل سردت فيه قصتها: "سأذهب حالاً يا سيدي، ولكنك رجل طيب وقد أطمأن قلبي، فقلت أسألك عما يحيرني، كان أبي رحمه الله يقول إننا مسلمون، ولكن الناس هنا يقولون إن المسلمين سيذهبون إلى النار، أذهب إلى القدس وأركع وأصلي للمسيح، ثم أذكر كلام أبي، فأدعو إلى رب المسلمين، ثم أضطرب ولا أدري أيهما الرب الصحيح، فأدعوه لكي يساعدني"<sup>(2)</sup>.

وبهذا نستطيع القول إن الاغتراب الديني الذي شعرت به شخوص الرواية وجنحت نحوه، سببه الظروف القاسية التي فرضت نفسها على سياق حياتهم الدنيوية، فالصراع الديني الذي أوجده المحتل أفضى بوجود اغتراب ديني في نفوس أبناء المجتمع الأندلسي، لهذا رأيناهم يتخبطون في أنفسهم بين التصير وبين الثبات، وحتى الذين أصروا على المقاومة والثبات نالوا قسطاً من المهانة والذل تمثل في عدة أمور، ولعل أهمها نظرة الآخر الدينية.

### 3- نظرة الآخر (القشتال) الدينية.

في خطاب من نوع مختلف إلى حد ما تكشف ثلاثية غرناطة عن حدود العلاقة بالآخر، هذه العلاقة التي قامت على شعور الآخر بالاستعلاء والتفوق على غيره من أفراد العالم، إلا أن نغمة استعلاء الآخر كانت تقف عند حدود التفوق الحضاري كما ظهرت في ثلاثية الفقيه، ولكن (رضوى) تشير إلى نظرة دونية أخرى تمثلت في نظرة الآخر للمسلمين، وليس أدل على ذلك من الحوار الذي دار بين (نعيم) والقس (ميجيل) حول دوافع رحلة (كريستوفر كولومبس) إلى العالم الجديد، فكشف الحوار عن نظرة الآخر للمسلمين، وهي نظرة تتم عن دونية واحتقار، فيقول القس: "- هل تعلم يا نعيم ما هي الدوافع التي حركت كولومب ودفعته للإبحار والمخاطرة؟ - : اكتشاف أرض جديدة يا سيدي.

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص333- 334 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص436.

-: لم يكن ذلك إلا وسيلة يا ولدي، وسيلة لتحقيق حلم سام نبيل يتلخص في هدفين جليلين لا ثالث لهما: أن ينشر كلمة الرب بين من لم تصل إليهم من قبل فيضمهم إلى أحضان الكنيسة وأن يحصل على الذهب ليجرد حملة صليبية إلى الأراضي المقدسة تفتح القدس وتستعيد قبر المسيح من أيدي من يكفرون به.

-: ولكن المسلمين لا يكفرون بالمسيح يا سيدي القس! كانت العبارة قد أفانت منه بلا تفكير ولم يكن بالإمكان سحبها، حدجه الأب ميجيل بنظرة صارمة وقال بحسم: بل يكفرون به!"(1).

إن شعور الآخر بالنرجسية الدينية أمر نم عن موقف معاد للآخرين، هذا الموقف الذي لمسناه في العالم الجديد، فقد عمل الجنود القشتال على تطبيق تعاليم الكنيسة، التي من لا يتبعها يقتل فلقد: "جعل سادة العالم الجديد الدين في خدمة السياسة، وذهبوا بعيداً في تأويل نصوصه، بما يخدم مصالحهم ولاذوا به لإضفاء المشروعية على الاستعمار"(2).

ومن ملامح هذا العالم الجديد، قضاء المستعمر على خصوصية الثقافة الدينية، عبر فرض ثقافة دينية جديدة عليهم، ومصير من لا يقبل بها الموت، وليس أدل على ذلك من خطاب الصورة المأساوي الذي تحدثت عنه الرواية لأجساد البشر المعلقة "في ذلك اليوم كانا قد شاهدا أجساد عشر من نساء البلاد تتأرجح في حبال مشنقة تثبتت في هيكل خشبي مستطيل، هيكل عال ترك بين أقدام النساء والأرض من تحتها مسافة تكفي لتعليق صغارهن في حبال تتدلى من أقدام الأمهات"(3).

وقد أثار هذا الأمر حفيظة القس ميجيل، فخاطب الكنيسة والبلاط الحاكم مُحذِراً من حرمة هذا الأمر، ولكن لم تكن الخطابات التي أرسلها القس للكنيسة والتنديد بالأعمال الإجرامية تجد صداها، فلقد عميت الأبصار وصُمّت الأذان،"لم يعد نعيم يركض مرتاعاً ليحكى ما شاهدته عيناه فالقس يعرف ولا يملك سوى لقاءات لا جدوى منها مع الحاكم ونائب الحاكم، وكتابة رسائل لا تنتهي إلى الإمبراطور ورجال البلاط في أسبانيا والبابا في روما"(4).

وإذا أنعمنا النظر في بنية خطاب (عاشور) السابق سنجد أن هنالك تبديلاً في الخطاب الفكري الذي يتمثله القس (ميجيل)، ولسنا هنا بصدد محاكمة هذا الخطاب، وإنما نعمل على تحليله ونقده، مما يدعو إلى القول بان هذا الجزء من الخطاب في ثلاثية غرناطة يحمل اتجاهات فكرية تسامحية قلما نادى بها الثلاثية، فالدعوة إلى الحوار والتسامح والتعايش الديني، دعوة تستحق الوقوف عليها

1 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص175.

2 - عبيدات، زهير، ثلاثية غرناطة مقارنة الواقع، ص593.

3 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص172.

4 - المصدر نفسه، ص173.

وتأملها، إلا أن الروائية هنا لم توفق فيما كانت تسعى إليه، فالقس (ميجيل) طوال الثلاثية كان يحمل فكراً مؤيداً لفرض التصير القسري على الأفراد، فكيف يدعو الآن إلى فكرة التسامح الديني!، ومما لاشك فيه أن هذه التناقضات تُخلخل البنية العميقة لخطاب (عاشور) الفكري الذي يظهر منافياً لطبيعة طرح الخطاب الكلي القائم على الكشف عن الصراع الديني.

وتطرح الثلاثية في هذا السياق موقفاً دينياً آخر، جاء مؤكداً على حقيقة الصراع الديني وعلى نظرة الآخر الدينية؛ ففي الخان الذي أقام به علي في بلنسية دبت مشاجرة بين المومسات العربيات و القشتاليات "سمع الصباح فعاد ينظر جهة المومسات، كان شجاراً بالكلام يدور بين ذات الجديلة وامرأة في منتصف العمر لها شعر أحمر خيلي كثيف ينسدل على كتفها.

-: احفظي لسائك يا أنا ولا داعي لهذا الكلام! ضحكت حمراء الشعر ضحكة مجلبة وهي تحرك رأسها في استهزاء.

-: ولماذا أحفظه؟ هل أخشى منك ومن أمثالك، إنكم جميعاً عبيد ومن نسل عبيد، وأولاد حرام! جذبتها امرأة سمراء مكتهلة لكي تجلسها بعيداً وتحول دون. مواصلتها ما تقول، ولكن المرأة ذات الشعر الأحمر استمرت قائلة: لماذا يسمونكم الهاجريين؟ لأنكم من نسل هاجر الجارية أما نحن فأسيادكم من نسل إبراهيم وسارة. ضحكت المرأة المكتهلة: تصلحين للوعظ يا أنا من أين أتيت بهذا الكلام؟! لم تعرها ذات الجديلة السوداء اهتماماً، أشاحت بوجهها وتشاغلت بالنظر إلى مدخل الخان، تقدمت منها ذات الشعر الأحمر ودفعتها في كتفها وقد زادها التجاهل سخطاً وصاحت: كلكم كلاب، ونبيكم... قفزت الصبية واقفة وألقت بنفسها على المرأة المهاجمة وأمسكت بتلابيبها وهي تصيح: لو نكرت اسم نبينا سأقطع هذا على رأسك.. نعم من نسل هاجر، وحذائي هذا أشرف منك ومن الكاردينال الكبير والملك الذي يحكم البلاد"<sup>(1)</sup>.

وبهذه النمطية السردية تقدم الثلاثية الخطاب النقدي للآخر الذي تبني نظرة دونية دينية، هذه النظرة التي وصلت إلى النيل من شخص الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم -، وليس أدل على هذه النظرة من الرسالة التي بعث بها فقهاء المغرب لأهل الأندلس؛ دعماً لهم على مقاومة المحتل حيث حاول القشتاليون إجبار المسلمين على سب دينهم ونبيهم "فإن أكرهوكم على كلمة الكفر، فإن أمكنكم التورية والإلغاز فافعلوا، وإلا فكونوا مطمئني القلوب بالإيمان إن نطقتم بها ناكرين لذلك

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص416.

وإن قالوا اشتموا محمداً فإنهم يقولونها (ممدأ)، فاشتموا (ممدأ) ناوين أنه الشيطان<sup>(1)</sup>، وبهذه الإجراءات حققت الكنيسة هدفها الذي سعت له منذ البداية، والمتمثل في تنصير المسلمين أما من بقي متمسكاً بدينه الإسلامي، فلقد فرضت عليه الكنيسة خيارين: التنصير أو الرحيل.

#### 4- التنصير أو الرحيل.

يعد هذا المحور من أهم محاور الصراع الديني في الثلاثية، لاسيما وأن هذا المحور يلخص نهاية هذا الصراع، فبعد أن عاش المسلمون الأندلسيون سنوات الاضطهاد الديني والقمع الجسدي ووبات أمر وجودهم يقلق السلطات القشتالية تقرر طردهم، فلقد كانت معاملة المسلمين تسير من سيء إلى أسوأ باضطراد، فأرسل الملكان الكاثوليكيان أمراً إلى حاكم قرطبة، يطلبان منه اتخاذ قرار حازم يقضي بقتل المسلمين الرافضين للتنصير، أو طردهم خارج الأندلس، ومنذ ذلك الحين أخذت تصدر مراسيم ملكية بإقصاء المسلمين عن وطنهم شبه جزيرة ايبيريا<sup>(2)</sup>.

وأمام الترحيل أو التنصير، تفاوتت ردود الفعل بين مؤيد حريص على البقاء، وبين معارض حريص على دينه "تبدو المصائب كبيرة تقبض على الروح ثم يأتي ما هو أعتى وأشد فيصغر ما بدا كبيراً وينمكش متقلصاً في زاوية من القلب والحشا، أصدر الملكان الكاثوليكيان أمرهما بالتنصير القسري لكافة الأهالي ونشر المرسوم وأديع في الناس، كان على أهل غرناطة والبيازين الاختيار بين التنصير والترحيل.

قال حسن: إنه لم يعد من الرحيل بد، وإنه سيبيع بيت عين الدمع والبيت الذي يسكنونه في البيازين ويرحلون إلى فاس. أم أن لكم قولاً آخر؟  
قالت أم جعفر: إنها لن ترحل فلم يبق من العمر مثل ما فات .

-: وتنتصرين يا جدتي؟! لن أتصر! وما العمل إذن؟ ما رأيك يا سعد؟... الاختيار صعب ولكن الفعل أصعب"<sup>(3)</sup>.

إن الاختيار صعب والتنفيذ أصعب، لقد أصبح أمرهم محسوماً فكيف السبيل إلى الخلاص؟ أسئلة تذهب وتجيء في أذهان كثير من الأشخاص، فقد تقرر رحيلهم الأول، هذا الرحيل الذي حمل معه تعالقات الحاضر، فهو من ناحيته الدلالية أشبه برحيل الفلسطينيين الأول عام 1948.

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص142. تشير الدراسات التاريخية إلى أن "هذه الوثيقة هي عبارة عن رسالة وجهت من أحد فقهاء المغرب إلى جماعة العرب المنتصرين ممن يسميهم (الغرباء) يقدم إليهم بعض النصائح التي يعاون اتباعها على تنفيذ أحكام الإسلام خفية، وبطريق التورية والتستر، وتاريخ هذه الرسالة (رجب سنة 910 هـ أي 28 نوفمبر 1504)" أنظر: عنان، محمد عبد الله، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص325.

<sup>2</sup> - حتامله، محمد، التنصير القسري لمسلمي الأندلس، ص105.

<sup>3</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص120

فالرواية التاريخية شأنها العمل على "تعميق الحس التاريخي من خلال فهم حقيقي لمشكلات المجتمع"<sup>(1)</sup>، ومع صدور "القرار الثاني"<sup>(\*)</sup> قراراً لا عودة عنه، الترحيل النهائي، هذه القشة التي قسمت ظهر البعير، بات الناس مضطربين قلقين، أناس أطبق الصمت على شفاههم، وأناس ارتفع الصوت من حناجرهم، هنا استطاعت الرواية أن تجلي مشهد الرحيل بصورة واقعية، وهو ما يذكرنا بمشاهد الرحيل الفلسطيني الثاني، هذا الرحيل الذي اقتنع الناس بأنه رحيل مؤقت، لهو أشبه بقرار العودة.

وتجدر الإشارة إلى أن الدراسات التاريخية رسمت صورة مؤلمة لمشهد الرحيل الأندلسي، فاقد "تشرذ المورييسكيون في الأنحاء الشمالية، وكانت مأساة جديدة مزقت فيها هذه الأسر التعيسة وُفرق فيها بين الآباء والأبناء والأزواج والزوجات، في مناظر مؤثرة تذيب القلب"<sup>(2)</sup>، وهذا ما نجحت الرواية في تصويره، وبيان مواقف الشخوص من الرحيل، فبعضهم رفض القرار مردداً "لن نرحل، لنقاومهم ولو بالفؤوس، ولو بالعصي والمدى والسكاكين"<sup>(3)</sup>. ورأى آخرون أن في رحيلهم رحمة لهم "يا إخوان العقل زينة، ليس الرحيل كله شراً، نترك أرضنا ولكننا أيضاً نعود إلى أهلنا لنعيش بسلام بينهم معززين مكرمين، لا تلتقي بمن يسبك قائلاً: عربي كلب! أو مسلم جبان!. في الرحيل نهاية لغربتنا"<sup>(4)</sup>، وبعضهم رفض الرحيل بجسده، فمريمة أبت أن تغادر المكان الذي تربت فيه وألفته فلم تغادر مسافة بعيدة حتى ماتت على تراب أرضها رافضة بذلك قرار الرحيل واقتلاع جذورها، صارخة روحها بحتمية البقاء، إلا أن الرحيل واقع لا محالة، ولكن علي رفض الرحيل، كما رفضته جدته قبله، فوقف على قبرها مردداً " لا وحشة في قبر مريمة"<sup>(5)</sup>. منطلقاً بين الجبال ومتوارياً عن الأنظار.

وإذا كان علي يسمي "الأرض التي اختار الهروب والبقاء فيها قبر مريمة، فإنما شعر في قرارة نفسه أن نهايته لا بد أن تكون النهاية ذاتها للأجيال السابقة، ويعزز ذلك ما عمد إليه السرد من وضع العقبات المختلفة في سبيل تحقيق نوع من الامتداد العائلي لهذه الأسرة، عن طريق بقاء

1 - لوكتاش، جورج، الرواية التاريخية، ص338.

(\*) - في عام 1609، بحث مجلس الدولة المسألة لآخر مرة، وقدم تقريراً ينصح فيه بوجود نفي المورييسكيين لأسباب دينية وسياسية، فضلها، وأهمها تعرض إسبانيا يومئذ لخطر الغزو من مراكش وغيرها، وقيام الأدلة على أن المورييسكيين جميعاً خونة مارقون، يستحقون الموت والرق، ولكن إسبانيا توثّر الرفق بهم، وتكتفي بنفيهم من أراضيها.. وفي 22 سبتمبر 1609 أعلن قرار (مرسوم) النفي النهائي للمورييسكيين أو العرب غير المنتصرين فساد بينهم الروع والاضطراب"أنظر: عنان، محمد، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص379.

2 - عنان، محمد عبد الله، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ص351.

3 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص482.

4 - المصدر نفسه، ص482.

5 - المصدر نفسه، ص488.

علي حتى نهاية الرواية، وحيدا دون ولد يحفظ نسله وامتداد العائلة، وبذلك يكون علي في آخر الأمر ممثلاً للعدد القليل الذي تبقى من العرب في تلك الأرض<sup>(1)</sup>. ومن ناحية أخرى فإن "التقلص المتسارع للنص هو ما جرى لعرب الأندلس حين حذف نصفهم ثم حذف ثلث النصف الباقي وذاب من تبقى بعد الرحيل"<sup>(2)</sup>. وهذا ما ينطبق على تهجير الفلسطينيين من بلادهم.

وهكذا تسدل الستارة على مأساة المسلمين الذين ذاقوا مرارة الأمرين قرار التنصير القسري وقرار الترحيل، فذهبت الإنسانية ما بين العصبية الدينية.

لقد وقفت الروائية تجاه هذه القضية موقف الشاهد الناقد لقضية استفحلت جذورها في صلب التاريخ، فكانت مثال الفرد المعبر عن خفايا التاريخ، فقالت الرواية ما لم يقله معظم المؤرخين قالت بالقهر الديني والاستبداد الكنسي، قالت بالتحيزية التاريخية الممتدة التي هي الركيزة التي تحملت عليها أركان الرواية، فجاء خطابها مصاعاً بنبرة الرفض الحاد لصراع الأديان.

لقد انتصرت عاشور في عملها الروائي لهذه الفئة "فلم تكن الأقلية الموريسكية منسية بل كانت محتقرة وحتى في لحظات الانتصار الكبرى احتلت هذه الأقلية موضعاً مخزياً في الأعمال الأدبية ذات الطابع التاريخي.. فلقد نسيت هذه الأقلية بالكامل"<sup>(3)</sup>.

وإذا كان الخطاب الروائي التاريخي هو: "الخطاب البديل عن التوجيه والإرشاد المباشرين إلى الاتعاض بحوادث التاريخ ومساره بالإضافة إلى مهمة الإخبار بوصف الخبر أحد مصادر المعرفة وهو خطاب يسعى إلى الموضوعية والاهتمام بالمضمون، وتقديمه بلغة تقريرية منضبطة"<sup>(4)</sup>؛ فإن على الخطاب النقدي الذي يعقد تحت لواء الخطاب الروائي أن ينتقد ما كان، لا أن يقف موقف الخطاب الروائي التاريخي في تقديم المعرفة والإرشاد.

وكما أن الخطاب الروائي التاريخي مسعاه الموضوعية فإن الخطاب النقدي هدفه الإدانة والانتقاد الموضوعي، وفق ما يراه من حقائق تاريخية؛ لأن التلاعب بالحقائق قد يؤدي إلى مزلق وانهيارات تؤثر في مصداقية الروائي، فكان ابتكار عاشور لخطابها منصباً على طبيعة الحدث التاريخي بسلبياته المفردة وظروفه القاسية، فهي لم تبتعد كثيراً في خطابها الانتقادي عن حقل الأحداث ومفاصل التاريخ؛ لهذا اضطلع التاريخ "في الرواية بدور إقناعي"<sup>(5)</sup>.

1 - جبر، مريم، التجليات الملحمية في الرواية العربية، ص 80

2 - حافظ، صبري، غرناطة والهيم القومي على مرايا التاريخ، ص 42.

3 - هورتر وبننت، أنطونيو، برنارد، تاريخ مسلمي الأندلس الموريسكيون، ص 13.

4 - ماضي، شكري، مقال الرواية والتاريخ، ص 60

5 - القاضي، محمد، الرواية والتاريخ، ص 47.

لقد أوجدت رضوى عاشور من هذا العالم الروائي بشخصه وأحداثه وأمكنته وأزمته، سبيلاً هاماً في إيصال خطابها ورسالتها، المتمثل بحتمية التعايش الديني والتسامح العقائدي، بطريقة تمازج فيها لون الإمتاع والتشويق بلون الحقيقة والواقع، وبهذا تكون نجحت في البعد عن الإغراق في التاريخ الجاف، من خلال إلباس التاريخ ثوباً فنياً مناسباً.

وعلى الرغم من أن المرحلة التاريخية التي تغطيها الثلاثية طويلة جداً، إلا أن الروائية تمكنت من قيادة الرواية حتى نهاية سطور ذلك التاريخ، فكانت رسالتها خطاباً نقدياً مؤثراً وقع موقعه في صلب الرواية؛ لذا ختاماً لابد من القول: إن الرواية وعت بعمق قوي أن التعصب الديني الذي مارسه الكنيسة في الأندلس اتسم بضيق الأفق والتزمت المفرط.

## الفصل الثالث

### فنية الخطاب النقدي الروائي

في

الرواية العربية



أولاً  
صيغ الخطاب النقدي الروائي  
وبناء اللغة

الصيغة (Mood) هي "ضبط المعلومة السردية؛ أي التحكم بأشكالها ودرجاتها"<sup>(1)</sup>، وهي تتعلق -كما يقول يقطين- بالطريقة أو الكيفية التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها<sup>(2)</sup>. فالراوي هو المدار الفني الذي من خلاله تتحدد مختلف الصيغ.

وإذا كان الخطاب الروائي ناشئاً عن اجتماع قطبي الرواية (الحكاية وطريقة عرضها)؛ فإن هذا الخطاب يقدم عبر صيغتين خطابيتين؛ هما: العرض والإخبار، والعرض (Showing) هو ما نراه من امتداد سردي تمسرح فيه الأحداث وتعرض فيه الشخصيات، أما الإخبار (Telling) فهو ما نراه من تقديم هذه الأحداث ضمن قوالب سردية خاضعة لما يراه الراوي ضمن ثلاثة أوضاع هي: الرؤية من الخلف، والرؤية مع أو المتجاوزة، والرؤية من الخارج.

وتساهم هاتان الصيغتان إلى جانب تقديم الخطاب الروائي، بتقديم أبعاد الخطاب النقدي المندرج ضمن بنية الخطاب الروائي كوجهة نظر نقدية عبر صيغ خطابية متعددة، -كما يقول (لوبوك)-: "إن مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب (الصيغة) في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر، والسؤال عن علاقة القصة بها"<sup>(3)</sup>، وهذه الصيغ المساهمة في تقديم وجهة النظر النقدية كخطاب نقدي نستطيع حصرها فيما هو آت:

#### - الخطاب المسرود (Narratized Discourse):

يُعرف هذا النمط من الخطابات بأنه: "خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الحكاية، ومثاله: أمره بالغروب عن وجهه، (ويتميز هذا الخطاب) بأنه: لا يفرّق بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية، وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصاراً له"<sup>(4)</sup>. ففي هذا النمط المسيطر عليه الراوي، يحاول فيه الراوي أن يقدم السرد ملخصاً بسرعة وإيجاز بغية تقديم النتائج التي يحتويها المضمون، وبغية التسريع المقصود للسرد.

ومثال هذا النمط ما نلمسه من سيطرة الخطاب المسرود (الذاتي) في ثلاثية الفقيه: "عرفت عندما جاء الصباح وهاتفت أخي، أنه انتظر خلال هذا الصيف عودتي؛ ولأنه لم يجد سبيلاً للاتصال بي أو يتلقّ خبراً مني، قرر أن يأتي إلى هذه المدينة، باحثاً عني وهو لم يكن ينتظر إلا إكمال شهر الصوم لكي يسافر، لم أكن أعرف أن شهر الصيام قد بدأ وهو يكاد ينتهي، أن أياماً عشرة هي التي تفصلنا عن العيد، أحسست بالخجل وأنا أقول لأخي مجاملاً بأنني أصوم الشهر

1 - زيتوني، لطيف (1992)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت: مكتبة لبنان، ص118.

2 - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص172.

3 - لوبوك، بيرسي (2000)، صنعة الرواية، ط2، ت، عبد الستار جواد، عمان: دار مجدلاوي، ص225.

4 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص91.

دون مشقة، أفلت السماعه غاضباً من نفسي؛ لأنني نسيت كل شيء عن هذا الشهر الذي تعودت دائماً أن أصومه"<sup>(1)</sup>

فهذا خطاب مسرود تسيده الراوي بضمير المتكلم والمشارك في الحدث، وفي هذا الخطاب المفترض أنه حوار مطول بين خليل (السارد)، وبين أخيه عبر الهاتف قرر السارد اختزال الخطاب، دونما الدخول في تفاصيل الحوار الذي تم، ودونما سماع لصوت أخيه في الحوار. والهدف من اختزال هذا الخطاب، سرد كل الأخبار المتعلقة بالشخصية الرئيسية في تلك اللحظة؛ لإيصال المتلقي إلى نتيجة الخطاب، وهي انتقاد الذات المقصرة في أداء فرائضها الدينية؛ نتيجة الاغتراب التي تعانيتها هذه الذات في (بريطانيا).

ومن الأمثلة الأخرى ما نراه في ثلاثية غرناطة من قول السارد العليم: "ولما وجد نعيم أن سعداً ليس لديه ما يحكيه انطلق يحكي له عن نفسه، فإنه لا يعرف، لا يذكر، لا أمه، ولا أباه، كل ما يذكره هو تلك العجوز التي كانت ترعاه، ولما ماتت لم يجد سوى الطرقات، ثم التقى بأبي جعفر"<sup>(2)</sup>.

وفي هذا الخطاب يفترض وجود نمط حوارى متبادل ولكن الراوي العليم ينقذ هذا النمط الخطابي الذي توارت حواريته في صمت سعد، "كان الولد يسأل وسعد لا يرغب في الإفضاء بشيء"<sup>(3)</sup>، بخطاب سردي مختزل ينوي السارد من عرضه كشف شخصية (نعيم) الفتى الذي أراد العمل في حانوت الوراقه؛ فالخطاب المسرود هنا يحاول البحث في جوانية هذه الشخصية وباقي الشخصيات؛ لذا نجد أن سيطرة الخطاب المسرود على الخطاب المباشر سمة ميزت ثلاثية غرناطة؛ لأن هذه الرواية تبحث في مدة زمنية طويلة وتحتاج لراوٍ عليم مسيطر على السرد.

#### - الخطاب المنقول (المباشر) ( Direct Discourse ):

وهو "خطاب منقول حرفياً بصيغة المتكلم، يأتي غالباً بعد فعل القول أو ما في معناه، ويكون مسبوقةً بنقطتين وموضوعاً بين قوسين مزدوجين، وقد يغيب القوسان وهذا هو الغالب، وقد تغيب معهما النقطتان، وقد يُحذف فعل القول ويستعاض عنه بخط قصير في بداية السطر، وقد يجمع الكاتب بين الذكر والحذف في مقطع واحد"<sup>(4)</sup>، ومع هذا التنوع الشكلي في طرح الخطاب المباشر، إلا أنه يتميز بسمة تفرقه عن غيره من الخطابات الأخرى فهذا النوع "يفترض تبديلاً في التكلم؛ لأن الراوي يترك مكانه للشخصية لتعبر بصوتها ولهجتها وألفاظها، مما يعطي النص

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 129.

2 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 21

3 - المصدر نفسه، ص 21.

4 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 91.

حيوية وقوة تعبير، وحين تتولى الشخصية الكلام بنفسها تصبح ضمائر التكلم والخطاب وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لعالمها"<sup>(1)</sup>.

وتعد هذه الصيغة الخطابية "الشكل السردي المختلط الذي نجده في الملحمة وبعد ذلك في الرواية"<sup>(2)</sup>، ومن أمثلة هذا النمط في ثلاثية أحلام، قول الساردة: "طلبني ليلاً ليقول لي " أهذا هو (السكود) الذي كان يهدد به صدام العالم..إنه ليس أكثر من تحميله وضعتها إسرائيل في مؤخرتها"<sup>(3)</sup>.

والخطاب المباشر هنا يأتينا بعد فعل القول وعلامتي تنصيص؛ للدلالة على أن الكلام للشخصية/ ناصر شقيق حياة، ونلاحظ كذلك أن دور الساردة كان دوراً رقابياً دون التدخل في مجريات الخطاب الذي حمل صفة النقد السياسي السآخر.

إن هذا النمط من الخطابات يقوم بأخراج الراوي من لعبة السرد لمدة زمنية معينة؛ مما يؤدي إلى تسيد الشخصية تركيبية الخطاب، فصوت الشخصية يمنح الخطاب بُعداً تحاورياً تأملياً، كاشفاً عن مستواها الثقافي والمعرفي.

وربما نجد في بعض الأحيان عدم احتوى الخطاب المباشر على قوسين أو نقطتين، إلا أن وجود علامة دالة تمنح الخطاب تموضعاً معيناً يستطيع القارئ أن يدرك من المتكلم في الخطاب؛ مثل استخدام فعل القول، أو وجود شرطة قبل بدء الخطاب على سبيل المثال، قول السارد في ثلاثية صنع الله: "تشاغل بتقليب أوراقه، ثم رفع وجهه وسألني: صحفي؟ أو مات برأسي، عاد إلى أوراقه ثم تركها واستند بمرفقيه إلى المائدة.

- أخذت أحاديث كثيرة ؟

- أجبت: يعني

- قال: وأكدوا لك جميعاً أنهم سعداء بوجودهم هنا في هذا الجحيم؟

- قلت: لم يقل أحد أنه يود الرحيل"<sup>(4)</sup>.

هذا خطاب مباشر جاء بعد الشرطة وفعل القول؛ لنرى تبديلاً في وضعية السارد من حالة الوصف أو السرد إلى وضعية الحوار حيث قدم السارد الخطاب في البداية معتمداً على الوصف المجسد للمكان الذي تتواجد فيه الشخصية، ثم الوصف النفسي للشخصية قبيل الدخول في خطاب

1 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 91.

2 - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص 179.

3 - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 128.

4 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 192.

مباشر (حوار) معها، ويرجح مما سبق أن هذا النمط من الخطابات يعتمد على (الحوار)؛ فالخطاب المباشر من هذا المنظور يقوم أساساً على "الحوار المعبر عنه لغوياً، والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"<sup>(1)</sup>، فهو من التقنيات السردية المهمة لتقديم الرؤى والخطابات المتعددة.

ويعرف الحوار: على أنه كلام الشخصيات فيما بينها، وفيه تعدد للأصوات الروائية داخل البنية النصية الذي يكشف عن: "مستوى الشخصية وتحديد طبيعتها"<sup>(2)</sup>، ويسهم الحوار في النص الروائي بعملية كسر الرتابة في الخطاب السردى المتتابع، فهو يأتي متاخلاً مع السرد فنرى "تتابعاً في عملية القص في الرواية"<sup>(3)</sup>، ولعل الحوار يخدم الخطاب النقدي الروائي عبر بيان الموقف الفكري من القضية المطروحة، وكذلك يعطي القارئ خلفية معرفية عن عميق الإدراك الخارجي للشخصيات الروائية؛ لذا يجب ألا يعد الحوار زخرفة فنية لتقوية البناء الفني، فهو يعد "تقنية مساعدة وجزءاً مكوناً من أجزاء السرد، وأهميته كبيرة في بناء النص لقدرته الدلالية، إذ يحمل دلالات خطابية متنوعة تكون من المرامي الرئيسية أحياناً"<sup>(4)</sup>.

ويراعي المؤلف عند إدراج الخطاب المباشر المستوى الثقافي للشخصية؛ أي إنه لا يمكن إنطاق شخصية ذات نسق ثقافي ضحل بمستوى حوارى عالي، وهذا الأمر تبعه تنوع أسلوبى في استخدام اللغة ما بين الفصحى والعامية؛ لدعم مصداقية الخطاب المرسل؛ فطبيعة الحوار الروائي يجب أن يمتاز بمستوى عقلاى متزن، وتعدد في البناء السردى المستنطق، ومن أمثلة الخطاب المباشر ما ورد في ثلاثية غرناطة من حوار علي وكوثر، فيقول علي:

- "هل أنت بخير يا كوثر؟

- الحمد لله بخير، تزوجت وبعد أربعة أشهر يأتينا المولود... زوجي رجل طيب يحسن معاملتي إنه صياد، ساعدني على العمل هنا ثم طلب مني الزواج .

- ما اسمه؟

- سانشو لوبيس .

- نصراني..؟!

- ألم نعد نحن أيضاً نصارى؟! "<sup>(5)</sup>.

1 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص166.

2 - السعافين، إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص159.

3 - الحسن، أحمد(1993)، تقنيات الرواية في النقد المعاصر، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة حلب، ص116

4 - حسين، سليمان(1999)، مضمرة النص والخطاب، ط1، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ص339.

5 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص432

### - الخطاب غير المباشر (Indirect Discourse):

وهو بعكس الخطاب المباشر الذي نرى فيه رؤى الشخصيات المباشرة، إنما هو: "خطاب منقول بصيغة الغائب يأتي بعد فعل القول أو ما معناه، ولا يكون مسبقاً بعلامات تنصيص"<sup>(1)</sup>، ويتيح هذا الخطاب لنا نقله فرض نفسه على طبيعة الموضوع، وفي المقابل فإن نمطية هذه الصيغة تجعل الراوي بعيداً عن المسؤولية المباشرة؛ لأن الخطاب يحتمل الصدق أو الكذب؛ فهو خطاب منقول بالمعنى؛ أي نقله السارد لنا بلغته لا بلغة الشخصية.

ومثال هذا النمط قول سارد صنع الله: "وجاءت أختي وقالت: كم بقي من الخمسين قرشاً، حسبت المواصلات ولم أجسر أن أذكر لها القروش العشرة أجرة التاكسي، وجاء خطيبها، وقال إنه وقف ساعتين أمام الجمعية ليشتري اللحم، وقال إن الحالة لا تطاق، وقال: أنتم تريدون أن تتشروا الفقر، وقال: ليست أمامي فرصة للثراء، لو كونت أي شيء ستأخذ الحكومة"<sup>(2)</sup>.

فهذا المقطع المتسم بصيغة نقدية يعطي القارئ تصوراً مباشراً لما تشعر به الشخصية من قهر واستغلال، بقول غير مباشر لا تراعى فيه الدقة في نقل الكلام حرفياً؛ لأنه يعزى إلى قائل غائب، فنحن نلاحظ تدخل الراوي المسبق من الخارج للتوضيح، وإسناد القول لصاحبه، ثم إن ما ورد بعد فعل القول، يفترض أن يكون هنالك حوار معين، لاسيما أن الحديث يدل على أنه صادر من شخصية لمجموعة من الشخص، إلا أن السارد قدمه بلغته، ودليل ذلك هو تتابع الفعل (قال) على نحو سردي دون وجود رد بين المتحاورين.

ويرى الدارسون أن وجود هذه الصيغة تساهم في: "المحافظة على وحدة النبر في السرد"<sup>(3)</sup>؛ ذلك أن المتكلم في الخطاب واحد وهو الراوي، إضافة إلى ذلك فإن الراوي هو المسيطر على الطرح الخطابي، مما يعطيه حق الاختصار أو التلخيص، والتعبير بلغته، وهذا ما لمسناه في خطاب السارد عند صنع الله، فهو مكثف، لا نلمس فيه انفعالات مصاحبة للخطاب.

### - الخطاب غير المباشر الحر (Indirect Discourse free)

وهو "خطاب غير مسموع وغير منطوق تعبر فيه شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي: إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو حالة بدائية وجملة مباشرة قليلة التقيد بقواعد النحو كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد"<sup>(4)</sup>.

1 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 89.

2 - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الراححة، ص 55.

3 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 90.

4 - المصدر نفسه، ص 163.

ويعبر هذا الخطاب "بطريقة مباشرة بلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها"<sup>1</sup>؛ لذا يعرف هذا الخطاب بالخطاب الداخلي، وتشير سيزا قاسم إلى أن "اللغوي السويسري (شار بالي) سنة 1912 أطلق عليه اسم الأسلوب غير المباشر الحر، يجمع بين الأسلوبين التقليديين ويعطي الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، وعرف هذا الأسلوب فيما بعد بالمونولوج الداخلي؛ لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها"<sup>(2)</sup>.

وهو جزء كبير مهم في عالم السرد يندرج ضمن مفهوم تيار الوعي الذي يعرف بأنه: "محاولة لتقديم داخلية الشخصية على الورق"<sup>(3)</sup>، وهو كذلك "التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"<sup>(4)</sup>.

وقد ظهر هذا الخطاب في ثلاثية صنع الله معبراً عما يدور في مشاعر السارد/ البطل، إزاء عملية القهر والإذلال السلطوي، وظهر كذلك الخطاب الداخلي بشكل جلي وطاغ في ثلاثية الفقيه، لاسيما أن هذه الثلاثية تكاد تكون رواية مونولوج؛ لكثرة ما فيها من تنوع في المونولوجات، فالراوي هو الشخصية نفسها، قدم خطابه الداخلي بضمير المتكلم، وبأسلوب سردي هو أقرب إلى الذاتية، وعن هذا يقول (بوتور): "إذا كانت القصة بصيغة ضمير المتكلم، فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه وما يعرفه عنها فقط. أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد، إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات، فنحن إذن أمام ضمير مغلق"<sup>(5)</sup>.

وجاء الخطاب غير المباشر الحر في ثلاثية الفقيه في نمطين:

الأول: التداخل مع السرد، فلا ندرك عندئذ لمن يتحدث الراوي لنفسه أم أنه يسرد سرداً، والفرق بينهما واضح، ومن ذلك قوله: "بقدر ما أفرعتني العبارة التي تصف هذا الفيض من الحب بأنه علاقة عابرة، فقد أذهلني موقف زوجها اللامبالي، ليكن قد خامر قلبه الشك وليكن قد أدرك ما يحدث بيننا وأدار وجهه إلى الناحية الأخرى مدعياً أنه لا يرى شيئاً فكله ممكن وجائز وأما أن

1 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص159.

2 - المصدر نفسه، ص159.

3 - غنايم، محمود (1992)، تيار الوعي في الروايات العربية الحديثة، ط1، بيروت: دار الجيل، ص90

4 - همفري، روبرت (2000)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت:محمود الربيعي، القاهرة: دار غريب، ص59

5 - بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

يصارح زوجته بأنه لا يجد مانعا في أن تواصل علاقتها معي، شرط أن تبقى زوجة له فهذا ما بدا لي سلوكا يستحق الاندهاش والفرع"<sup>(1)</sup>.

هنا يأتي المونولوج متداخلا مع السرد بعد حوار طويل مع (ليندا)، فالسارد يقطع الخطاب المباشر ويدخل بخطاب غير مباشر حر، ينتقد فيه تفكك العلاقات الاجتماعية والأسرية الغربية ليعود بعد ذلك ويستكمل الحوار مع (ليندا).

**أما النمط الثاني:** فهو خطاب غير مباشر حر معلن؛ أي إن السارد يعلن عن هذا الخطاب بعبارة محددة كقوله: قلت في نفسي، وجال بخاطري، ومنعت نفسي، ومن أبرز الأمثلة على هذا النمط الخطاب الذي أعلن فيه رفضه للنزعة السادية التي تحتوي فكر العالم في السيطرة على الآخرين، عبر امتلاك أقوى الأسلحة وأعظمها، كما في حوار مع نفسه بعد اختراع المدفع: "منعت نفسي من أن أبدي فزعا أو غضبا، منعت نفسي من أن أصرخ قائلاً لماذا الصواعق وقذائف النار ولماذا لا يكون الاختراع أداة بناء بدلاً من آلات الدمار والتخريب بقيت صامتاً.. ما الذي أستطيع أن أقوله أو أفعله الآن؟ هل أقول لهم ان يوقفوا الاحتفالات لأن اختراعهم ليس إلا بداية الحريق الذي سيأكل مدينتهم؟ هذه المدينة التي جئت إليها هارباً من قعقة الحديد، ودوي الانفجارات ورائحة البارود في عصر ملثات، مجنون بتقنيات الحرب وتجارة الموت"<sup>(2)</sup>.

ومن أمثلة الخطاب غير المباشر الحر المتداخل مع السرد في ثلاثية غرناطة، قول السارد: "لم تطق سليمة المشهد، وقالت لجدتها إنها لا تريد أن ترى شيئاً وانسحبت راکضة، ولكن أبا جعفر كان يتشبث بقشة الغريق، فهل يعقل أن يتخلى الله عن عباده! وإن تخلى فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟! كان أبو جعفر يتطلع إلى السماء ويحرق وينتظر حين سمع شهقة الأهالي المحتشدين ورأى تصاعد الدخان"<sup>(3)</sup>.

ويمتاز هذا النمط من الخطابات باحتوائه على صيغ تعجبية واستفهامية، تعبر عن شعور الشخصية، وهذا ما لمسناه بشكل واضح في ثلاثيتي أحلام مستغانمي ورضوى عاشور، فلقد كثر في هاتين الروايتين صيغ التعجب والاستفهام، والأسئلة المعبرة عن علاقة الفرد مع هذا العالم. ففي ثلاثية (مستغانمي) عبر المونولوج الداخلي عن أزمة وطن يحتضر، تقول الساردة بعد أن وقفت في المقبرة على قبر بوضياف وعميرات: "ها هو ذا اختار الموت قهراً عند أقدام الوطن. الوطن؟ كيف أسميناه وطناً.. هذا الذي في كل قبر له جريمة، وفي كل خبر لنا فجيعة؟ وطن؟

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص30-31.

2 - المصدر نفسه، ص297-299.

3 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص51.



أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله.. وإذا بنا نموت على يده. أوطن هو.. هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه باغتتا بسكين، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟! وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من رجال، كانت لهم قامة أحلامنا.. وعنفوان غرورنا<sup>(1)</sup>.

إن الروائية تجد في الخطاب غير المباشر الحر وسيلة تعبر فيها عن مشاعر الألم والقهر متأرجحة بعفوية بين الماضي والحاضر، مستخدمة الوصف المتداخل مع السرد؛ لتؤكد حقيقة الأزمة السياسية والوطنية الجزائرية.

وهكذا نجد أن هذه الصيغ الخطابية<sup>(\*)</sup>، استطاعت أن تعالج مختلف المضامين الأيديولوجية أو الفكرية، وكشفت عن قدرتها التوصيلية لمقاصد الخطاب الروائي، لاسيما القصد النقدي، ولعله من العيب أن لا نجد هدفاً للخطاب الروائي، وأن لا نجد صيغة أو طريقة معينة يقدم بها هذا الخطاب.

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص368.

<sup>(\*)</sup> - ترى هذه الدراسة أن هذه الصيغ كافية لتوضيح أساليب تقديم الخطاب النقدي وطرحه داخل الخطاب الروائي وتلفت نظر المتلقي إلى أن هنالك صيغ أخرى تساهم في عرض المعلومة داخل الخطاب الروائي، بحثها عدد من النقاد، أمثال سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي، وكذلك عرضت لها سيزا قاسم في بناء الرواية.

## 2- لغة الخطاب النقدي الروائي.

إذا كانت صيغ الخطاب من أهم طرق توجيهه؛ فإن لغة الخطاب لا تقل أهمية عنها؛ فهي النواة التركيبية لصيغ الخطاب، والصوت المعبر عن رؤية الروائي، وهي العلاقة غير المباشرة بين القارئ والروائي، وهي من هذا المنظور بمثابة خطاب، فالخطاب هو: "اللغة باعتبارها حواراً بين الكاتب والقارئ أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ، أو بين ما يمثله الكاتب اجتماعياً أو سياسياً أو ثقافياً... الخ، وما يمثله القارئ" (1).

إن اللغة عالم متداخل النسيج تكشف عن الذهنية الفكرية للشخصية الروائية تارة، وتنقل "المعلومات والمواقف، بل تنتقل الانفعالات والقيم من خلال المنظور الذي توجد عليه هذه الأشياء في الرواية" (2) تارة أخرى.

إن تعامل الروائي مع اللغة يتم وفق نظام مدرّوس نابع من خبرة تفاعلية مع الواقع، فاللغة القابعة في الرواية، والمتربعة على عرش الخطاب الروائي، هي "ظاهرة اجتماعية ونسق من العلاقات، يسمح للأفراد بالاتصال فيما بينهم" (3)، فلا عجب أن القارئ عندما يصادفه خطاب في النص الروائي، يشعر بأثر الواقع الذي يعايشه على المستوى التفكيري الذي ينحو نحوه، فالواقع يشكل "مرجعاً يتعامل معه الكاتب، يرى إليه، يسمعه، يحاوره" (4).

وجود اللغة في الرواية ساعد على تحويل الواقع البعيد إلى حاضر، وتحويل مقصدية الخطاب من شكل لآخر، مما أسهم في ترك بصمة على ذهنية المتلقي، فالهدف الذي تسعى إليه اللغة هو "التواصل أو التوصيل، وكلاهما يعتمد على أن هناك رسالة يراد من اللغة نقلها من مخاطب إلى مخاطب، والرسالة اللغوية لون من ألوان الشيفرة، تعتمد في أدائها على مرحلتين الأولى: من جانب القائل وهي مرحلة التشفير، والثانية من جانب المتلقي أو السامع وهي حل الشيفرة" (5).

ويتفاوت بناء اللغة الروائية من كاتب لآخر؛ فهناك من اهتم باللغة التقريرية المباشرة، ومنهم من تفرد باللغة الشعرية، وآخر انصاع للغة التراثية أو الأسطورية، وأفاد الخطاب الروائي العربي من هذه المستويات اللغوية، مما أدى إلى "تمييزه بنسيج عالمه الخاص أو بأساليب سردية تتسج حكاية عالمه" (6).

1 - عناني، محمد (1995)، من قضايا الأدب الحديث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ص36.  
 2 - هينكل، روجر (1995)، قراءة الرواية، ط1، ت:صلاح رزق، القاهرة: دار الآداب، ص300.  
 3 - حجازي، عبد الرحمن (2005)، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، علامات، ج57، ص15، ص127.  
 4 - العيد، يمني، (1999)، تقنيات السرد الروائي، ط2، بيروت: دار الفارابي، ص20.  
 5 - الكردي، عبد الرحيم (1992)، السرد في الرواية المعاصرة، ط1، القاهرة: دار الثقافة للنشر، ص154.  
 6 - العيد، يمني (1998)، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط1، بيروت: دار الآداب، ص26.

وصفوة القول: إن المنتبع للنمو اللغوي في بنية الرواية العربية يجدها قد شهدت تنوعاً في النسيج اللغوي، وهذا التنوع جاء نتيجة التقلبات الاجتماعية، التي طرأت على طبيعة المجتمعات ففي السابق كانت الرواية تتمسك بالكلاسيكية اللغوية، القائمة على استخدام المحسنات البديعية من طباق وجناس وتورية وسجع.

أما اليوم فإن لغة الرواية تتقارب وتتقاطع مع اللغة اليومية بشكل مكثف، لكن دون الاستغناء عن اللغة الفصيحة أو اللغة الشعرية، وهذا الأمر دفع بالخطاب الروائي نحو نمو بنائي متطور، بعيداً عن التعقيد الفلسفي والبهرجة اللفظية، فأحياناً نجد أن لغة الخطاب النقدي تتكئ على عملية حذف لغوي مقصود، أو وجود إيماء لفظي معين، وأحياناً أخرى نجد أن الخطاب النقدي يقبع داخل لغة مبطننة تنزع شيئاً فشيئاً نحو طور المباشرة والتصريح المعلن.

ومن هنا فالمشاعر الإنسانية لها دور كبير في صياغة لغة الرواية، لاسيما أن "اللغة تشكل إدراك الإنسان للعالم، وأن العالم الذي يعيش فيه الإنسان هو عبارة عن بناء لغوي"<sup>(1)</sup>، وهذا البناء اللغوي بناء يتفاوت من رواية لأخرى كما يتفاوت بين الأشخاص، وهذا ما يفرض على الباحث الكشف عن بناء اللغة في كل ثلاثية على حده؛ مبرزاً الأثر الذي تركته لغة كل ثلاثية في تجلية الخطاب النقدي الروائي.

<sup>1</sup> - أوكان، عمر (2001)، اللغة والخطاب، ط1، بيروت: دار أفريقيا الشرق، ص12.

أولاً: بناء لغة الخطاب في ثلاثية صنع الله إبراهيم.

هناك مستويان سرديان متقطعان في بيئة اللغة الخطابية عند (صنع الله إبراهيم)؛ مما أحدث تفاعلاً لغوياً دالاً، فالمستوى الأول "يتسم بلغة سردية واقعية تتشغل بالوصف (الموضوعي) للأشخاص والأشياء، والمستوى الثاني، يتسم بلغة أدبية متباينة المستويات تتشغل بوصف معقد بطبيعته، فهو وصف للطبيعة الإنسانية ينهض واعياً من أسس نفسية وفكرية"<sup>(1)</sup>.

والمستوى الأول يظهر للقارئ من خلال عناية الروائي باللغة التقريرية المباشرة التي تمتح من واقع الحياة اليومي، وفي هذا الشأن يصف صنع الله أسلوبه اللغوي: "بالتقرير البارد من السطح مع الاعتناء بأن يكون محدداً للغاية، وأن تتطابق اللفظة مع المعنى تطابقاً تاماً، وأن يخلو تماماً من التشبيهات والألعايب اللغوية والأدبية التقليدية"<sup>(2)</sup>.

وقد نمت اللغة التقريرية المباشرة في الثلاثية نمواً متوالياً مما أعطي النص صفة الاستمرارية اللغوية، فالملاحظ أن الأسلوب اللغوي التقريري الذي نراه في - تلك الرائحة - يمتد حتى - اللجنة - فالروائي أراد تقديم الواقع بكل حذافيره اليومية على نحو مباشر مائل أمام القارئ، دون موارد أو دوران في بنية اللغة.

وتصدر اللغة الروائية في الثلاثية من واقع قمعي على نحو مستقيم الدلالة بغفوية تامة، وهذا لا يعني أن المستوى اللغوي التقريري المباشر خلا من دلالاته النقدية، بل على العكس "فإن فقر اللغة روائياً، لا يحيل على اللغة، بل على ما هو وراءها، الأمر الذي يجعل البنية اللغوية الروائية حاملة لموقف نقدي - أخلاقي، يتجاوز حدود العيِّ والطلاقة"<sup>(3)</sup>.

ومثال ذلك قول السارد: "وجاء خطيب أختي وقال إنه وقف ساعتين أمام الجمعية ليشتري اللحم وقال إن الحالة لا تطاق، وقال أنتم تريدون أن تنتشروا الفقر وقال: ليست أمامي فرصة للشراء لو كونت شيئاً ستأخذ الحكومة"<sup>(4)</sup>.

في خطاب السارد السالف تركيز على توليد القصد النقدي من خلال توظيف ثنائية الجمل القصيرة والطويلة؛ فتوظيف مثل هذه التراكم اللغوية تخلق في النص نوعاً من الاقتصاد اللغوي المقصود، خدمة للهدف الخطابى المنشود في نقد المجتمع الزائف والتمسك.

وتحسنُ الإشارة إلى أن داخل هذا المستوى أوجد الكاتب نوعاً من اللغة المنحدرة للقاع اللغوي التي يشوبها الابتذال والجرأة، والاشمئزاز؛ فجاءت هذه اللغة في بنائها نابعة من داخلية الشخصية

1 - عبيد، فراس، روايات صنع الله إبراهيم: دراسة تحليلية، ص21

2 - إبراهيم، صنع الله، تجربتي الروائية، ص102.

3 - دراج، فيصل (1999)، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص304

4 - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص55

ومتوجهة إليها؛ لتدل بعمق على حرص الشخصية في نقل الواقع بدقة بعيداً عن التزوير، ويعلق (يحيى حقي) في مقدمة رواية (تلك الرائحة) على هذه اللغة قائلاً: "لازلت أتحسر على هذه الرواية القصيرة التي ذاع صيتها أخيراً في الأوساط الأدبية وكانت تستحق بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماقة وانحطاط في الذوق، فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو منشغل بجلد عميرة لو اقتصر الأمر على هذا لهان ولكنه مضى فوصف -أيضاً- عودته لمكانه بعد يوم رؤيته لأثر المني الملقى على الأرض، تقززت نفسي من هذا الوصف (الفزيولوجي) تقززاً شديداً لم يبق لي ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها"<sup>(1)</sup>.

إن هذه العبارات التي تميزت بقصر النفس، واحتوائها على لغة اشمئزازية، هدفت إلى التعبير عن أحاسيس وانفعالات المواطن العربي، هذا المواطن الذي عاش واقعاً أصابه الانحطاط الفكري والسياسي والاجتماعي، نتيجة ما تمارسه السلطات من إجراءات قمعية بحقه.

ومن هذه العبارات (المني الذي على الحائط، وأكوام القاذورات، والرائحة الكريهة، ومياه المجاري الطافية، وجردل البول الممتلئ، ورائحة بول الرجال في السجن)، ومن الملاحظ أن هذه اللغة بقيت ممتدة في باقي أجزاء الثلاثية، إلا أن هذا الامتداد كانت نسبته تقل في كل جزء حتى لا نكاد نرى له أثراً في الجزء الأخير.

وأما المستوى الثاني فاتسم باللغة الأدبية النابعة من أسس نفسية وفكرية؛ فيظهر للمتلقي من خلال توظيف صنع الله للغة السآخرة المتهمكة، وللوصف، وللتناص. واللغة السآخرة "إعلان لموقف جدير فضل صاحبه التحقير من سامعه، فخاطبه بما يثير سخريتنا وضحكنا"<sup>(2)</sup>، ومثال ذلك ما ظهر في حوار البطل وصديقه الصحفي سعيد: "وتذكرنا أستاذ القانون الدستوري، الذي كان مصراً على الاحتفاظ (بطربوشه)، مع أن الثورة ألغت (الطرابيش)، وكان يحاضر بلهجة فخمة ضاغطاً على مخارج الألفاظ ونهايات الجمل، كأنه يتكلم في البرلمان. قال سعيد: لقد رأيت أخيراً بلا (طربوش) ثملاً مهدماً"<sup>(3)</sup>.

إن اللغة السآخرة، تعطي الواقع صورته المبسطة والحقيقية، وهي لا تضيف ما ليس فيه، وإنما توفيه حقه من التعبير، فاللغة المقصدية المعينة للواقع وإن شابها بعض السخرية تشكل كياناً تخاطبياً مميزاً يجذب انتباه القارئ لفحوى الخطاب، فهي لغة الناس اليومية.

1 - إبراهيم، صنع الله، مقدمة رواية تلك الرائحة، ص8.

2 - العبد الله، يحيى (2005)، الاغتراب، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ص213.

3 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص55.

وتزداد حدة هذه اللغة في القسم الأخير من الثلاثية، إلا أن ما يميزها هو الطابع الحدائي الرمزي، الذي منح المتلقي بعداً تأويلياً لبنية الخطاب، وعن لغة هذا الجزء يقول صنع الله: "حلت السخرية المباشرة محل النبوة التقريرية، والحياد الظاهري، وفعل الاغتيال للشرير محل الاعتراض السلبي"<sup>(1)</sup>.

وهذا الأمر جعل المتلقي يشعر بحياد خطاب الراوي المباشر؛ لأنه ارتكز فيه على موارد أرشيفية منقولة، وهذا ما نلمحه في حديثه السآخر عن الامتحان الذي تعرض له من قبل اللجنة عندما قابلته، وكذلك حديثه عن نضوب البترول العربي وعلاقته بفناء الإنسانية، وأيضاً حديثه عن الكوكاكولا ومساهمتها في خلق أجواء سياسية ووقائع عربية واختيارها للحكام والسلطين العرب، ثم حديثه عن العلاقة بين الأهرامات وإسرائيل، كل هذه الأشياء وغيرها تمت وفق بناء لغوي سآخر اتسم بطابع الرمزية.

ومن أمثلة هذه اللغة، قول السارد: "خاضت الكوكاكولا غمار حربيين عالميتين، خرجت منهما منتصرة؛ فقد باعت خمسة مليارات من الزجاجات خلال السنوات السبع للحرب الثانية، ثم إنها دخلت أوربا على جناح مشروع مارشال الذي ساعد الأوربيين بالمنتجات والقروض الأمريكية على تغطية ما سببته الحرب من عجز في الدولارات.. والواقع أن من حقنا أن نصدق ما يقال عن هذه الزجاجاة البريئة المظهر، وكيف أنها تلعب دوراً حاسماً في اختيار طريقة حياتنا وميول أدواقنا، ورؤساء بلادنا وملوكها، بل والحروب التي نشترك فيها والمعاهدات التي نوقعها"<sup>(2)</sup>.

وتساهم اللغة الروائية السآخرة في إيجاد وظيفتين أساسيتين هما: "تكثيف الدلالة ومضاعفة الاستنكار اعتماداً على مقارنة مضمرة بين خطاب ماكر يرى الظاهرة ويعرف أسبابها، وخطاب ماسخ صادر عن شخص مغترب يعيش الظاهرة ولا يعرف أسبابها"<sup>(3)</sup>.

فاللغة السآخرة تقدم للقارئ رؤية من نوع آخر؛ فهي تكشف عن عمق المأساة، وعدم المبالاة بسبب الهبوط الدائم في مستوى الواقع، وفي حوار أجري مع صنع الله يقول فيه عن اللغة السآخرة "أنني أجد نفسي أساساً في الرواية ويرتبط هذا النفس الكوميدي الذي أشرت له بالنظرة السآخرة للظروف المحيطة وللوجود نفسه"<sup>(4)</sup>.

أما عن توظيف لغة الوصف في سبيل تجلية القصد الخطابي فيبرز من خلال عملية التكثيف المصور للغة الوصفية، فمثاله قول السارد: "وهناك استقرت منصة مرتفعة جلس خلفها الجنرال

1 - إبراهيم، صنع الله (1992)، شهادة، فصول، م11، (ع3)، ص179

2 - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص21-22

3 - دراج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، ص302

4 - خضر، محمد، حوار مع صنع الله إبراهيم، ص111

بملابسه العسكرية والشارة الحمراء التي تدل على رتبته الرفيعة وحوله النظارة الذين جاءوا خصيصاً ليشهدوا الحفل، وقد ارتدوا جميعاً نظارات سوداء، وانهالت الضربات على الرؤوس والصدر والظهر بالقضبان والأقدام والعصي والأحزمة الجلدية والنبابيت والشوم وكعوب الأحذية العسكرية وجرد الضحايا من ملابسهم، واقتيدوا واحداً بعد الآخر أمام الجنرال، ليتفقد أحجام رجولتهم"<sup>(1)</sup>.

ويلحظ أن الصورة الوصفية لرجال السلطة دلت على رعب سلطوي وقلق نفسي، ولكن مع الضرب بمختلف أنواعه وأدواته، وتجريد الملابس وهي الصورة السرديّة جعلت من الصورة الوصفية صورة نابضة بخطاب لغوي وصفي امتاز بخصوصية نقدية.

وتتركز هذه اللغة في عملية الوصف العميقة للحياة التي يعيشها الإنسان المقهور القابع خلف صومعة الظلم الإنساني والحياة المعيشية المتردية، فالسارد في رواية (تلك الرائحة) يقف بوصفه اللغوي على نقاط الفساد السلطوي، وعلى طبيعة الحياة الاجتماعية الفقيرة، وتمتد هذه اللغة لتؤطر بشكل أوسع في (نجمة أغسطس) حالة الثُعساء الذين يعملون في بناء السد وحالة المواطنين المجلودين بسياط السلطة، ومن ذلك قول السارد "مددت ساقى أمامي مستسلماً للمقعد، وكنا قد خلفنا شوارع القاهرة، ومرّ القطار بمجموعة من المساكن الشعبية بلونها الأصفر الباهت، وزواياها البارزة المتجاورة، وزحام الغسيل في شرفاتها، وأكوام القاذورات أسفلها وجاءت بعدها العشش"<sup>(2)</sup> وأما في رواية (اللجنة) ففيها تتحقق ذروة اللغة الوصفية المقتضبة ذات الطابع العام، حيث تأتي هذه اللغة "منسجمة فنية مع شكل روائي مبني على الخطاب باعتباره بنية الرواية ذاتها"<sup>(3)</sup>. ومسيطرة كذلك على مساحات السرد الروائي.

وأما عن توظيف الروائي للتناص؛ فلا بد من القول: إن صنع الله استطاع أن يلون نصه بنصوص لغوية وتاريخية. وأما عن تناصه اللغوي فقد ظهر في توظيف مذكرات النحات (مايكل أنجلو)، إذ شكلت الاقتباسات النصية من هذه المذكرات حلقة دائرية متواصلة، بدأت من الغلاف "لا تخطر فكرة للفنان مهما كانت عظمتها، وليس لها وجود في قشرة الصخر، وكل ما تستطيعه اليد التي تخدم العقل هو أن تفك سحر الرخام"<sup>(4)</sup>، وتوافدت عبر نوافذ النص الروائي، مكونة وصلة إيقاعية صارخة مع باقي أجزاء النص "الرغبة الملتهبة في رسم الجسم العاري، ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون؟ وقالوا: إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والإفرازات، وقال: إنه

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 146.

2 - المصدر نفسه، ص 25-26.

3 - عبيد، فراس، روايات صنع الله إبراهيم دراسة تحليلية، ص 61

4 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، مقدمة الرواية.

يجب أن يجسدها بالصورة التي خلق بها الرب آدم<sup>(1)</sup>؛ مما منح الخطاب دلالة رمزية قوية، كشفت عن اختلال القيم الإنسانية في منظور السلطة لها، فعملية النحت التي قام بها (أنجلو) دعت إلى احترام الإنسان؛ لأنها ناتجة عن شعور الفنان بقيمة الإنسان، وأما عملية نحت السلطة للصخور فقامت على تجريد الإنسان من إنسانيته.

وأما عن **التناص التاريخي**؛ فجاء عبر استحضار شخصيات تاريخية: (رمسيس، وفرعون، ومحمد علي باشا)، وبيان السلوكيات القمعية التي كانوا يمارسونها على شعوبهم.

ومن أمثلة هذا التناص قول السارد: "انصتوا إلى كلماتي، ها هي الثروات التي تمتلكونها، إنني رمسيس الذي أخلق وأهب الحياة للأجيال.. إن أمامكم الطعام والشراب، وكل ما تشتهيهِ الأنفس.. إنني أدم مركزكم، لنقولوا إن حبكم لي هو الذي يدفعكم إلى العمل من أجلي"<sup>(2)</sup>.

وبذا تكون التقاطعات المبنية على حالة التناص اللغوي والتاريخي، تقنية لغوية داعمة للخطاب النقدي في الرواية؛ أي إن تفاعلها في الخطاب الروائي يعطي نوعاً من توازن المعادلة الواقعية مع اللحظات التاريخية؛ مما يؤدي إلى دفع عجلة الأحداث نحو خطاب نقدي متصور.

وأخيراً فإن اللغة لدى صنع الله هي لغة انتقادية مكونة من: لغة الحياة اليومية التي تصف واقع الأمور بشكل تفصيلي تسجيلي، وتعبير مباشرة عن قضايا بالغة الدقة، وإن أي تلاعب فيها سيؤدي إلى افتقارها عنصر المطابقة والمصادقية، "فهو يسعى كما يبدو إلى سرد الدقة والحقيقة دون زيادة أو تشويش لإيمانه بقوة الحقيقة المعبرة"<sup>(3)</sup>؛ لذا فلا غرابة أن تكون لغته لغة واقعية، كلماتها متتابعة مترصفة باردة مهجورة، لا شخصية لها، حال ناطقها الذي استل منه القمُع شخصيته<sup>(4)</sup>.

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 41-42.

2 - المصدر نفسه، ص 243.

3 - عبيد، فراس، روايات صنع الله إبراهيم دراسة تحليلية، ص 62.

4 - دراج، فيصل، الذاكرة القومية في الرواية العربية، ص 143.



## ثانياً: بناء لغة الخطاب في ثلاثية أحلام مستغانمي.

نجحت أحلام في ثلاثيتها بشق طريق لغوي متميز البناء، نفذ إلى أعماق المجتمع الجزائري بخاصة والمجتمع العربي بعامة، إذ ركزت على حقيقة الوعي العربي بما يجول في الأفق، فكانت لغة الخطاب عند أحلام تحوي عالماً روائياً خصباً، يقف الوطن بين ثناياه جنباً إلى جنب مع المرأة أو العشيقة، فثمة تبادل وظيفي بينهما، وتأملاً لهذه اللغة يؤدي إلى استكشاف كونها متفجرة تحمل بذور الانتماء الإنساني والالتزام الوطني القومي، فجاء خطابها جامعاً بين خصوصية اللغة الجزائرية وجمالية اللغة الشعرية.

لقد وجهت مستغانمي طاقتها الشعرية نحو بناء جمل مركبة تركيباً شعرياً، فكانت تتسج الجمل والعبارات سائرة على وتر إيقاعي موسيقي، ينم عن رؤية ثاقبة لماهية الواقع الحضاري، فجاءت النغمة الشعرية مُحدثة انفعالات حسية في نفسية المتلقي، وهذا عائد إلى "أن تركيب الجمل عند أحلام مستغانمي، تركيب متناسق ومنسجم تتواتر فيه الأفعال تارة والأسماء تارة أخرى اعتماداً على جمل قصيرة ساهمت في تفعيل الإيقاع السريع والتصوير الغنائي العاطفي المؤثر"<sup>(1)</sup>.

وتتجلى اللغة الشعرية في ثلاثية أحلام عبر تفاعل الألفاظ والكلمات مع النسق الخطابي، لاسيما أن الموضوعات الخطابية المنتجة تتناسب إبداعياً واللغة الشعرية، كذلك تشكل طموحات الكاتبة وإحساسها بمجموع القضايا الأيديولوجية المؤثرة فيها، قدرةً تحفز الخطاب اللغوي وترفعه من لغته النظرية إلى سرديته الشعرية العليا، ففي الثلاثية مثلاً تأتي قضية (الحب) وعلاقته بالمرأة بؤرةً رمزية دالة على علاقة الأفراد بالوطن (قسطنطينة).

ويبدو أن اللغة الشعرية لا تقتصر على نمط خطي واحد، فاللغة الشعرية كما يراها (كوهن): "علم الأسلوب الشعري، والأسلوب هو ما ليس شائعاً أو عادياً أو مطابقاً للمعيار المؤلف العام"<sup>(2)</sup>. لذا تتسم شعرية أحلام بتعددية أسلوبية مثل: الإيحاء والرمز والانزياح، وتتلون بألوان الأساليب اللغوية مثل (المونولوجات) المختلفة، والحوارات الفلسفية والروحية، وهذا التلون يتم عبر قدرة إيحائية تصويرية، تستخدم الكاتبة لها تقنيات بلاغية وإبلاغية متنوعة، فعلى المستوى البلاغي تظهر التشبيهات المختلفة، والاستعارات المتنوعة، إضافة إلى استخدام الرمز الروائي الخاص بالثقافة الجزائرية، وعلى المستوى الإبلاغي، فإنه يظهر عبر تقنيات التوصيل اللغوي التي أهمها

<sup>1</sup> - حرز الله، شهرزاد(2003)، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي،رسالة ماجستير، غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، ص205.

<sup>2</sup> - كوهن، جان(1986)،بنية اللغة الشعرية، ت. محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال،ص14

التناص؛ فوظيفة اللغة الروائية اليوم باتت "توصيلية غير مباشرة من خلال استعمال اللغة بقدراتها التشكيلية، ويكون التشكيل من خلال التصوير، وهو ما نسميه بلاغياً بالتشبيه والتمثيل والمجاز"<sup>(1)</sup> في هذه اللغة استطاعت الروائية خلق معادل روحي ونفسي وفكري، معبر عن تعقيدات الحاضر، ومآزق الواقع، ومثال ذلك نقدها للحالة الجزائرية التي صنعتها حرب التحرير، وما تركته هذه الحرب من أثر على أبناء الشعب الجزائري: "في الحروب ليس الذين يموتون هم التعساء دائماً، إن الأتعس هم أولئك الذين يتركونهم خلفهم تكالاً، يتامى، ومعطوبي أحلام"<sup>(2)</sup>، وكذلك قولها: "في كل حرب أثناء تصفية حساب بين جيلين من البشر، يموت جيل من الأشجار، في معارك يتجاوز منطقتها فهم الغابات من يقتل من؟. مذهولاً يسأل الشجر، ولا وقت لأحد كي يجيب جبلاً أصبح أصلعاً مرة؛ لأن فرنسا أحرقت أشجاره حرقاً تاماً، كي لا تترك للمجاهدين من نقيّة، ومرة لأن الدولة الجزائرية قصفته قصفاً جويّاً شاملاً حتى لا تترك للقتلة من ملاذ. باستطاعتنا أن نبكي: حتى الأشجار لم يعد بإمكانها أن تموت واقفة. ماذا يستطيع الشجر أن يفعل ضد وطن يضمّر حريقاً لكل من ينتسب إليه؟"<sup>(3)</sup>.

ولم تكف الروائية بأن تسير بلغتها عبر مسار شعري واحد فحسب، بل لجأت إلى المراوحة بين العامية والفصحى، وهذا الأمر مكن الروائية من دفع عجلة خطابها المنشود؛ ليصل إلى القارئ دون مشقة أو عناء، وربما أرادت من ذلك القول: إن الواقع الجزائري بخاصة والعربي بعامة هو واقع مرفوض ومنتقد بجميع مستويات اللغة.

وقد ظهر المستوى اللغوي العامي في بنية الحوار بشكل ملحوظ، لاسيما إذا ما قلنا: إن اللهجة العامية الواردة في الثلاثية تخص الواقع الجزائري وتعبّر عنه أشدّ تعبير، وليس أدل على خصوصية هذه اللغة من توظيف الروائية للغناء الجزائري العامي، والأمثال الشعبية، ومن أمثلة هذه اللغة قول ناصر لحياة "روحي يا بنتي روعي، رانا عايشين متأخرين على العالم بقرن، وأنت قاعدة عقاب الساعة، تحسبي لي في الدراج والدقائق قرن كامل ما قلقكش وقلقوك الدقائق، حتى الرجل إذا نديها لو يموت بالضحك.. في هاذ البلاد.. الناس ما يأخذ ولو ساعة غير لما تحبس!"<sup>(4)</sup>.

ويبدو أن تمازج العامية/لغة الشخصية مع الفصحى/لغة الساردة، يعطي النص بعداً دلالياً عميقاً، يرمي إلى التعمق في الواقع المعيش، ولا بد من القول إن الحوار في ثلاثية أحلام هو ركيزة أساسية، وحلقة أسلوبية لغوية مكملة لباقي المشهد السردي، فكان معظم الحوار أشبه

1 - إبراهيم، نبيلة (د.ت)، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، القاهرة: مكتبة غريب، ص24.

2 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص26.

3 - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص41.

4 - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص203.

بوسيلة فلسفية تأملية، مليء بطاقة إيحائية تحاكي الواقع بطريقة غير مباشر، بلغة راقية، وحشد صوري هائل، وعبارات حوارية مكثفة سواء بالعامية أم بالفصحى أم باللغة الفرنسية، فنحن أمام خطاب روائي متعدد اللغات، ولكن جميع اللغات عبرت عن روح الممازجة بين الدال والمدلول، بنكهة شعرية مميزة، كأنها في حواريتها تنطق بقصيدة حياتية وواقع منتقد.

وعلى الرغم من وضوح القصد اللغوي في ثلاثية أحلام، إلا أنها في بعض الجوانب كانت تلجأ إلى لغة رمزية مواربة تمتزج بنكهة سآخرة كثيراً ما انصبّت هذه اللغة على نقد الواقع الجزائري الذي مزقته الحروب، وأهلك اقتصاده المرابون، وسفك دماء شعبه الإرهابيون.

ومن أمثلة هذه اللغة حديث مراد لناصر وخالد حول العلاقة بين الأكل والنزعة الإرهابية، فيقول: "أندرون أنه قد صدر كتاب مؤخراً في أمريكا يثبت علاقة بعض أنواع الأكل بالنزعات الإجرامية.. لو اطلع عليه مسؤولونا لوجدوا أنه من واجب الحكومة أن تتدخل بعد الآن في ما يأكله الجزائريون؛ بذريعة أن الإرهاب عندنا يتغذى أولاً من المطبخ الجزائري... طبعاً أريتم شعباً مهووساً يأكل الرؤوس ( المشوشطة) مثل الشعب الجزائري؟ حتى في فرنسا ما تكاد تسأل جزائرياً ماذا تريد أن تأكل حتى يطالبك (ببزلوف) ترى الجميع وقوفاً لدى جزار اللحم الحلال ليفوز برأس مشوي لخروف.. أو رأسين يعود بهما إلى البيت، وإن لم يجده أصبح طبقه المفضل لوبيا (بالكراوع)، والله لو أن غاندي نفسه اتبع لشهر واحد ريجيم المطبخ الجزائري المعاصر وتغذى (بوزلوف) وتعشى (كراوع) لباع عصاه ومعزاه واشترى كلاشينكوف!"<sup>(1)</sup>.

فهذه السخرية المفارقة خلقت في النص أجواءً تساؤلية ارتبطت بالأحداث الإرهابية التي عايشها المجتمع الجزائري؛ مما قوى من حضور الخطاب النقدي، ومن ناحية أخرى فإن هذه اللغة كسرت حاجز الشعرية؛ لكي لا يمل القارئ من الرواية.

ولابد من الإشارة إلى أن الروائية وظفت التناص في الثلاثية لتحقيق أقصى غايات المقصدية النقدية ولا عجب إذا ما قلنا إن التناص بأنواعه جاء بصورة الخطاب الرفض والمنتقد لوضعية الحالة الإنسانية الجزائرية والعربية، ومن أبرز أنواع التناص الواردة في الثلاثية.

**1- التناص الأدبي:** وهو انفتاح النص على الأجناس الأدبية الأخرى من أقوال الأدباء والفلاسفة والمفكرين والشعراء، وهذه النصوص الأدبية المتناصّة تكون "دالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف، أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص121.

<sup>2</sup> - الزعبي، أحمد (1993)، التناص نظرياً وتطبيقياً، ط1، إربد، الأردن: مكتبة الكتاني، ص26.

(أ) أقوال الأدباء: ظهر هذا منذ الوهلة الأولى؛ حيث تتقاطع الثلاثية مع عبارات منتقاة ومستقاة من روايتي (مالك حداد) سأهيك غزالة، ورسيف الأزهار لم يعد يجيب، إضافة لعبارات الفلاسفة مثل أقوال الروائي الياباني (ميشيما)، والشاعر (خليل حاوي).

(ب) التناص مع الأمثال: "سألته مازحا: هل بدأت تحلم أن تصبح أنت أيضا سفيرا؟". قال وكان السؤال قد جرحه نوعاً ما: يا حسرة يا رجل (اللي خطف.. خطف بكري) أنا لا أريد أكثر من أن أهرب من التعليم، وأن أستلم وظيفة محترمة في أية مؤسسة ثقافية أو إعلامية، أية وظيفة أعيش منها أنا وعائلتي حياة شبه عادية"<sup>(1)</sup>.

(ج) التناص الشعري: ومثال ذلك ترديدها لأبيات الشعراء مثل ابن باديس:

شعبُ الجزائر مسلم      وإلى العروبة ينتسب  
من قالَ حادَ عن أصله      أو قال ماتَ فقد كذبُ"<sup>(2)</sup>.

2- التناص التاريخي: ورد في الثلاثية عبر استحضار بعد تاريخي مكاني وشخصي؛ لدلالة به على الزمن الحاضر، ومن ذلك استحضار شخصية (أبي عبد الله الصغير) ومدينته غرناطة "في ذاكرة القصور العربية المهجورة، عندما يفاجئ المساء غرناطة، وتفاجئ غرناطة نفسها عاشقة لملك عربي غادرها لتوه، كان اسمه أبا عبد الله، وكان آخر عاشق عربي قبلها، تراني كنت ذلك الملك الذي لم يعد يعرف كيف يحافظ على عرشه، تراني أضعتك بحماقة أبي عبد الله وسأبكيك يوماً مثله؟ كانت أمه قد قالت له يوماً وغرناطة تسقط في غفلة منه "ابك مثل النساء ملكاً مضاعاً، لم تحافظ عليه مثل الرجال.. هل هناك ملك عربي واحد.. حاكم عربي واحد، لم يبك منذ أبي عبد الله مدينة ما؟ فاسقطي قسنطينة، هذا زمن السقوط السريع"<sup>(3)</sup>.

وخلاصة القول إن لغة الخطاب النقدي لدى أحلام تميزت بعدة مميزات هي:

- 1- التفاوت التركيبي للجمل بين القصر والطول مع ضبط للإيقاع الروائي، وهذا يدل على "أن السارد يكتب وهو تحت وطأة الانفعال"<sup>(4)</sup>، وهو ما لمسناه في البنية الحوارية والسردية للخطاب.
- 2- التكرار أو الإيقاع، ويكثر هذا النمط الأسلوبي في ثلاثية أحلام بأنواع عدة، بشكل ملاحظ؛ مما يعني أن وجوده في النص كان مقصوداً "فالتكرار إذا وظف بدقة وإحكام، يشكل إيقاعاً

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص368.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص318. وابن باديس قائد ثوري جزائري، حارب المستعمر الفرنسي بالعلم والمعرفة؛ فكان من مؤسسين جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في عام 1930، وقد ألقى هذه القصيدة التي أخذ منها هذان البيتان بعد عودته من مفاوضات باريس عام 1936. أنظر: قاسم، محمود(1968)، الإمام عبد الحميد بن باديس، مصر: دار المعارف، ص31.

<sup>3</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص217.

<sup>4</sup> - حرز الله، شهرزاد، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص250

منتظماً يحمل إحياءً جديداً ومختلفاً، بحسب الأثر الذي يتركه هذا التكرار في كل مرة<sup>(1)</sup>، ومن ذلك قولها: "أصحاب البطون المنتفخة، والسجائر الكوبية والبدايات التي تلبس على أكثر من وجه أصحاب كل عهد وكل زمان أصحاب الحقايب الدبلوماسية أصحاب المهمات المشبوهة أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة وأصحاب الماضي المجهول.. هاهم وزراء سابقون ومشاريع وزراء سراق سابقون ومشاريع سراق، مديرون ووصوليون ووصوليون يبحثون عن إدارة"<sup>(2)</sup>.

ومن أنواع التكرارات الواردة في الثلاثية الأدوات الإشارية، إذ نلمح تكثيف الكاتبة لهذه الأدوات في النص بشكل يسترعي الانتباه، وما لجوء الروائية لهذا النمط الأسلوبي إلا بغية تأكيد الخطاب وإحالته للقائل، بقصد إعلان الموقف والتصريح به، وكذلك تكرارها للأساليب الإنشائية وأبرزها الأساليب الاستفهامية، فقد عملت هذه الأسئلة على تحريك النص، ودفق الحيوية في شرايين الخطاب، مما أعطاه بعداً تأملياً وفلسفياً للواقع.

3- الاستدراك: وقد ساهم في إبراز المعنى والأفكار في النص، وهي كثيراً ما تلجأ إلى استخدام (إن ولكن) نحو قولها: "ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء، إنها تفرد ما عندها دائماً تماماً كما تلبس كل ما تملك، وتقول كل ما تعرف"<sup>(3)</sup>.

4- التضاد: عملت الكاتبة على الجمع بين الشيء ونقيضه في بنية الخطاب، وهذا الأمر يجعل من النص نقطة تلاقح وتضارب؛ مما يسهم في إيضاح الصورة الواقعية، برفع وتيرة التركيز الذاتي للمتلقي.

في هذه العناصر اللغوية والتركيبية ظلت مهمة اللغة إشاعة الانسجام بين أمرين هما أساس العملية الإبداعية في أي عمل روائي وهما: "الإبداع بحرية، وملاحظة درجة من تفصيلات الواقع، فلا بد من وجود التواتر الدينامي الذي حفظ للرواية وجوداً راسخاً، هذا الوجود الذي نفرضه على واقع نتحراه ونفحص عناصره"<sup>(4)</sup>.

1 - الزعبي، أحمد (1995)، في الإيقاع الروائي، ط1، بيروت، دار المناهل للنشر والتوزيع، ص6.

2 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص355.

3 - المصدر نفسه، ص8.

4 - السعافين، إبراهيم (1996)، الألقنة والمرايا، ط1، عمان: دار الشروق، ص66.

### ثالثاً: بناء لغة الخطاب في ثلاثية أحمد الفقيه.

لغة ثلاثية الفقيه لغة متزنة، محاطة بغلاف أسطوري ينزع نحو بناء اجتماعي، إلا أن ما يميزها هو التنوع اللغوي، فهي تارة تأتي لغة مباشرة تخلو من أي غموض أو انزياح أسلوبية، وتارة أخرى تجيء مغرقة باللغة الأسطورية التراثية الفصحى التي تنزع نحو تركيب شعري منضبط مع الإيقاع السردية.

ويظهر البناء اللغوي المباشر مقرباً من التقريرية المباشرة بوضوح في مواقع نصية عدة، لاسيما في القسمين الأول والثالث؛ لأنهما يعالجان قضايا اجتماعية مباشرة تستوجب حضور مثل هذه اللغة.

وتحسنُ الإشارة إلى أن الروائي أوجد في جوانب معينة من لغته التقريرية لغة تقريرية سآخرة ومثال ذلك قول السارد: "سألنتي ليندا ونحن نعود إلى الفندق عن سر كثرة النساء الحوامل فقلت لها: إنه دليل إعجاب ببلادكم، فكل هؤلاء العرب يتبارون في تقديم شهادة ميلاد إنجليزية لأبنائهم عليها تكون حرزاً ضد عوادي الأزمنة العربية"<sup>(1)</sup>؛ فهو يسخر بلغة مباشرة من حالة العرب المغتربين، الذي يتمسكون بالجنسيات الغربية بوصفها وثيقة أمان واستقرار عندهم لاسيما أن هذه الظاهرة شائعة في مختلف الأوساط العربية؛ فالجنسيات الغربية في نظرهم أكثر أماناً وحفظاً لحقوق الفرد العربي أمام أنظمتها السياسية العربية.

وبعيداً عن التقريرية المباشرة تقفز لغة الروائي لتلامس اللغة الشعرية ذات الإيقاع المنضبط، لاسيما في القسم الثاني من الثلاثية، وتكاد اللغة الشعرية أن تكون ذات حضور قوي في الثلاثية؛ لما تحتوي عليه من ثنائيات ضدية، لولا أن النص يكتفه مستوى أشد حضوراً، وهو المستوى اللغوي الأسطوري، فالشعرية العالية ميزة من ميزات اللغة الأسطورية، لاسيما أن "حرية الحلم وفوضى الأسطورة يتضافران في إنتاج حالة شعرية تتجاوز منطق النثر وإحالاته الخارجية"<sup>(2)</sup>.

والمستوى الشعري لا تفهم دلالاته دون وجود علاقات تقابل واختلاف لغوي، ونسيج يؤطر هذه العلاقة، وما النسيج الشعري الدلالي إلا وسيلة حاملة لبنية وتركيبية الخطاب النقدي، أي إن اللغة لا تكون مقصودة في ذاتها، وإنما بما تحمله من مواقف وأفكار؛ لهذا تكثر في الرواية المونولوجات ذات الطبيعة الشعرية: "فالرواية المونولوجية تبحث لنفسها عن القيمة الجمالية في الطابع الشعري"<sup>(3)</sup>.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص32.

<sup>2</sup> - العلاق، علي جعفر (1997)، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، مج6، (ع23)، ص129.

<sup>3</sup> - لحمداني، حميد (1989)، أسلوبية الرواية، ط1، الدار البيضاء: منشورات دراسات سال، ص46.

ومن أمثلة هذا المستوى قول السارد: "أجد نفسي غاطساً في سحابة بيضاء، سديم يغلفني ويحمني من كل الهواجس والأفكار والأصوات، صار ذهني صفحة بيضاء، وأنا ورقة تسبح في فضاء لا نهائي وتتحد بذرات الهواء التي تغلف الكون"<sup>(1)</sup>.

وعلى الرغم من طول السرد وتداخل الوصف مع الحوار، إلا أن جمالية اللغة تتركز في حس الفقيه الشعري، مستخدماً الجمل القصيرة والمعبرة؛ كي يتخلص من مظاهر الربط التقليدي؛ مما يعطي السرد إيقاعاً موسيقياً عذبا، يوحي بسرعة تدفق الفعل وانسيابه.

فاللغة عند الفقيه تندفع برهافة حس؛ لتكون نسيجاً من المنظومات اللفظية الإيحائية ذات الدلالات الجياشة المخفية داخل الأنا المتصدعة؛ لذا نرى في اللغة انكساراً غنائياً واختزلاً صوتياً منح النص تأججاً وتوتراً، وهو ما عناه (ج.جنت) بالفضاء الدلالي الذي يتأسس بين "المدلول المجازي والمدلول الحقيقي وليس هو في حقيقته إلا الصورة التي هي الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى"<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت اللغة الشعرية نواة لغوية للغة الأسطورية في ثلاثية الفقيه؛ فإن اللغة الأسطورية تظهر بشكل واضح في كثير من مفردات الرواية بنمط سحري خلاب، إنماز عن باقي مفردات السرد في الرواية، وهذا التمايز ناتج عن استلهاً الروائي الليبي لعالم الأسطورة والخرافة، وتجسيدها في أعماله تعبيراً عن واقعه.

وما الحديث عن الأسطورة إلا حديث عن اللغة، "فالأسطورة ترتبط باللغة، ويحل كل منهما مكان الآخر"<sup>(3)</sup>. لهذا فالملاحظ على لغة الأسطورة عند الفقيه أنها "تفعيل للموروث والماضي ليكون فعلاً في الحاضر، أي أنها شرارة في الماضي تشتعل ناراها في الحاضر"<sup>(4)</sup>.

فالروائي يتناص مع قصص وحكايات ألف ليلة وليلة، فتبدو لغته الأسطورية وكأنها نسيج تراثي عريق، يكثر فيها الحديث عن الطبيعة الخلابية، والبحيرات الهادئة، والنجوم والكواكب المضيئة، مع أنه يلجج في هذه الطبيعة الأسطورية من خلال الصحراء الحارة المقفرة وليس هذا إلا دليلاً على رفض خليل لواقعه الصحراوي، "فما العودة إلى الأسطورة إلا محاولة للخلاص من التوتر والصراع والقلق والتمزق والنشوء وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان لينفي عن

1 - الثلاثية الروائية، ص 298-299.

2 - لحداني، حميد (1993)، بنية النص السردي، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص 60-61.

3 - الفاعوري، عوني (2002)، تجليات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي لإبراهيم الكوني، ط1، عمان، وزارة الثقافة، ص 136.

4 - شاهين، محمد (1996)، الأدب والأسطورة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 55.

نفسه الغربية والوحدة، ويعيد لذاته تواصله بالكون، ولكنها محاولة هاربة تفر من مواجهة الواقع وتحديه، ومحاولة فهمه وتملكه والسعي إلى الفعل فيه والتغيير"<sup>(1)</sup>.

وتتميز لغة الأسطورة، بخطاب لغوي يمتلك سمة المفارقة، فهو كما يقول (تودوروف): "يتميز بخصائصه الخطابية، وببنية الحكى واللغة، علاوة على أنه رؤية مغايرة للأشياء"<sup>(2)</sup>. فالأسطورة مرتبطة بعمق اللغة، هذا العمق الذي يصعب فهمه لولا ارتباط مفاهيمي معين، عائد للتفاوت اللغوي ما بين العامية والفصحى، فاللغة التي صيغت بها حكايات ألف ليلة وليلة ليست لغة عامية وإنما لغة فصحى، تشوبها العامية، وأحياناً اللحن، وهي لغة وسط بين العامية والفصحى، ففي تقدير علماء اللغات، أن اللغة أية لغة لا تلعب دور الحارس أو الحامي للأسطورة"<sup>(3)</sup>.

وتتجلى كذلك اللغة الأسطورية لدى الروائي من خلال إدخال وصف أسطوري على طبيعة الحياة والشخص فيقول: "تأملت الرجال الذين يحيطون بي، أستطيع أن أراهم بوضوح فلا يذكرني منظرهم إلا بالبشر الذين يسكنون عوالم ألف ليلة وليلة، يرتدون عمائمهم وأرديتهم وسراويلهم الواسعة، ويتمنطقون بأحزمة مرصعة بالجواهر، ويضعون بها خناجر لها مقابض من العاج وأعمدة مزينة بنفيس المعادن، وكأنهم هيووا أنفسهم لمشهد احتفالي"<sup>(4)</sup>، فهذا الوصف يعطي النص ترميزاً أسطورياً خارجاً عن نطاق المتصور.

ويدخل الفقيه دلالات إسلامية من ألفاظ ومعان كقوله: "حاولت وأنا أستمع إليه أن أتبين الدين الذي يدينون به، وتوسمت من ذكرهم لاسم الله أن ما يعتقدونه قريب الصلة بالإسلام"<sup>(5)</sup>، فهو كما يدل يحاول أن ينحو مسار كسر حاجز العمق الأسطوري، فهذا الجو الغرائبي الذي لا يمكن للغة الإسلام الحضور فيه، يؤكد أن مقصدية المؤلف هي كشف زيف الواقع.

ويذهب (تودوروف) إلى أن وجود عالم الكائنات فوق الطبيعية في السرد الأسطوري "هي أشد ثوابت الأدب العجائبي"<sup>(6)</sup>. ومما يزيد من شدة الغرابة هي عملية التفاهم اللغوي بين الكائنات الخارقة والإنسان، أو بين الإنسان والجان، ومثال ذلك ما نراه من اندماج لغوي بين الشاعر (ياقوت) وغزالتة، "كان مريحاً أن أسمع بدور تحدثني عن ياقوت الشاعر بما لا أعرفه، فهو يعيش

1 - الفاعوري، عوني، تجليات الواقع والأسطورة، ص 137.

2 - تودوروف، تزفتيان (1994)، مدخل إلى الأدب العجائبي، ت. الصديق بو علام، القاهرة: دار شرقيات، ص 84.

3 - سركيس، إحسان (1979)، الثنائية في ألف ليلة وليلة، ط 1، بيروت: دار الطليعة، ص 11.

4 - الفقيه، أحمد، الثنائية الروائية، ص 203.

5 - المصدر نفسه، ص 207.

6 - تودوروف، تزفتيان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 145.



هائماً في أودية الجن، ويتعشق امرأة أثيرية، يقول بأنها لا تتجسد في صورتها الكاملة إلا له..  
اختر أن يعيش وحيدا لا ترافقه إلا غزالة تفهم حديثه وتطرب لعزفه وغناؤه<sup>(1)</sup>.

ومع أن النص مليء بالأمثلة اللغوية الأسطورية التي نهلت من عمق التراث العربي ألفاظاً ومصطلحات أهال عليها البشر التراب، مثل: (الجان والعفاريت، والمدن المسحورة، والثعابين النافثة والمكوس، وبيت المال، والجواري، والقصور والعمالقة، والمصباح السحري، والمارد والقمقم. وكذلك الألقاب كالأمير، وشيخ الصناع، والحكيم)، إلا أن اللغة الأسطورية تبرز عبر نسيجها الترميزي المكثف، الأمر الذي يقوي دلالاتها بالواقع عبر تأويلات متعددة، مما يدل على مرونة اللغة الأسطورية وعدم إغراق الروائي في متون اللغة الغامضة.

فهذه كلها ألفاظ تفهم بشحنة دلالاتها العميقة سواء أكانت لغة تتكون من المعاجم الصوفية أم من الحكايات التراثية والشعبية؛ فهي وبجميع دلالاتها الأسطورية، جاءت رافضة للواقع الاجتماعي المتخلف، وللتقاليد الاجتماعية الصارمة المقيدة؛ فكانت الأسطورة لدى الفقيه "تعبيراً عن صراع الإنسان ضد واقعه"<sup>(2)</sup>، وهذا ما يؤكد قول السارد (خليل): "من قال إن شهرزاد تتحدث عن عالم أسطوري ولا تتحدث عن هذا العالم المعاصر"<sup>(3)</sup>.

وتتزع لغة الثلاثية إلى كسر لغة الأسطورة عبر توظيف التناص بهدف إبراز الخطاب النقدي المقصود؛ فالتناص "مهما كان نوعه، يقدم له الحجة وإمكانية الإقناع والتأثير، والوصول إلى عقل القارئ"<sup>(4)</sup>، ولعل أبرز أنواع التناص الواردة في الثلاثية هي:

#### 1- التناص الأدبي: ويقسم إلى:

- **التناص الشعري:** يؤكد هذا التناص على حقيقة العمق التاريخي للنسق الثقافي العربي وأصالته، في ظل حياة غربية تنظر بمستوى دوني للعرب، ومن ذلك تناصه مع بيت عنتره، في قوله: "ولكنني سأبقى وفياً لرمحي ولن أتخلى عنه حتى لو كانت المسرحية عن حرب النجوم.  
ولقد ذكرتكُ والرماحُ نواهلُ منيُ      وبيضُ الهندُ تَقَطُرُ من دمي"<sup>(5)</sup>.

فهذا التناص الشعري تأكيد على التمسك العربي بهويته الثقافية أمام المغريات الأجنبية، ومن جانب آخر تكرر ورود عدد من المقاطع الشعرية المغناة التي تؤكد على حقيقة الانهيار النفسي

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص282.

2 - عياد شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغرب، ص196.

3 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص194.

4 - صحراوي، إبراهيم (1999)، تحليل الخطاب الأدبي، ط1، الجزائر: دار الآفاق، ص96.

5 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص35. وانظر: ديوان عنتره بن شداد، (1968)، ط1، تحقيق: فوزي عطوي،

بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، ص20

والفكري في المجتمع الغربي، الذي لا يجد سوى الحانات للتعويض عن صدمته الاجتماعية لاسيما القصيدة التي غنتها (ماري هوبكنز) (تلك كانت هي الأيام يا صديقي): "انقضت ساعة الغداء سريعاً، وأمست الحانة خاوية، ذهبت إلى صندوق الاسطوانات لأضع صخباً يبدد هذا الصمت، لمحت وأنا أقرأ عناوين الأغاني أغنية (تلك الأيام)"<sup>(1)</sup>.

- **التناص النثري:** وهو تناص أسطوري يقوم على استدراج الموروث الحكائي في تراثنا العربي القديم، فيكون النص من خلال ألف ليلة وليلة مسكوناً بروح الأمل بمجتمع مثالي، رافضاً ما آل إليه العالم في العصر الحديث، من تعقيد في العلاقات الاجتماعية والسياسية، ففي التناص دعوة صريحة لنبذ الدمار والافتتال في العالم، لاسيما بعد اختراع آلة الحرب الحديثة، فهذه الآلة استشرت في المجتمعات العالمية، لاسيما عند (الأخر)، لدرجة إنه لم يعد بالإمكان إيقافها، وهذا الأمر يتماهى في النص مع رغبة الشيخ في صناعة المدفع للسيطرة على باقي المدن المجاورة.

إن الرواية تعكس بشكل رائع محاكاة خاصة للمألوف السردى القديم لغة وقصصاً وأجواء فالكاتب كثيراً ما يعشق الاقتراب من لغة الماضي العريق، والشجن الجميل، فيصبح النص ذا مذاق معتق برائحة الخيال، والملاحظ أن التناص النثري الأسطوري هنا، يتطابق مع حكاية القلندري الثاني، فكل من خليل والقلندري يجدان نفسيهما ملقيان في مدينة غريبة تحيط بهما الأشياء الغريبة، فالقلندري: "يجد نفسه في قصر تحت الأرض مؤثث بثراء، وفيه استقبلته امرأة ذات حسن خارق، أخبرته بأنها بنت ملك وقد اختطفها جني شرس، فأخفاها داخل هذا القصر"<sup>(2)</sup>.

ويظهر التناص النثري كذلك من خلال توظيف الروائي مسرحية عطيل؛ وذلك للتأكيد على حقيقة النظرة الغربية للفرد العربي، وللتأكيد كذلك على التفكك الحضاري والاجتماعي الغربي، وهذا ما يتبدى في المشهد الأخير من المسرحية، عندما قال خليل لساندرا المؤدية دور (ديدمونة): "ولكن يجب أن تموت وإلا فإنها ستخون المزيد من الرجال"<sup>(3)</sup>.

### 3- التناص الديني

جاء التناص الديني، في الثلاثية لهدفين، الأول: تأكيده أن الدين هو وسيلة لمقاومة البيئة المشتتة، والمجتمعات المفككة، فالدين يشكل عامل استقرار نفسي لدى الفرد، ودليل ذلك محاولة خليل اللجوء للقرآن الكريم لتهدئة نفسه وبعث الاستقرار والطمأنينة الروحية في قوله: "عزلة مع النفس، ابتعاد عن العالم الخارجي، طرد لكل الهواجس والأفكار، استغرقت في التأمل واستكشاف

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 104.

2 - تودوروف، ترفتيان. مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 107

3 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 93.

الأصوات التي لا تصدر إلا من أعماق الذات انتهيت من قراءة الفاتحة {اهدنا الصراط المستقيم \* صراط الذي أنعمت عليهم \* غير المغضوب عليهم ولا الضالين} <sup>(1)</sup>.

والثاني هو التأكيد على طبيعة الفهم البشري الخاطئ للدين الإسلامي، وللقرآن الكريم، من خلال حوار خليل مع صديق الطفولة، (أنور جلال) الذي أصبح مغنياً وملحناً، فأنور جلال يرى أن القرآن الكريم قد شرع للفرد ممارسة ما يريد في هذه الحياة: "إنما الحياة الدنيا لهو ولعب" <sup>(2)</sup>. بينما يرى خليل عكس ذلك، فالدين لا يجب فهمه هكذا؛ لأن هذا الفهم خاطئ متناقض.

---

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 273، سورة الفاتحة آية 5-آية 7.  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 448. (إن هذه الآية الكريمة كتبت في المتن الروائي على نحو خاطئ، والصواب قوله سبحانه وتعالى: { إِنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌّ وَلَهْوٌ }، سورة محمد، آية 36).

#### رابعاً: بناء لغة الخطاب في ثلاثية رضوى عاشور.

تتبع الميزة الجمالية للثلاثية المستمدة من سوسولوجيا التاريخ، من غناها الدلالي اللغوي القادم من فضاءات لغوية معقدة، من ماضٍ بعيد نعرف أنه ماضٍ، حيث نفذت قدرة الكاتبة الوصفية والسردية إلى أعماقه، فكشفت بلغة تراثية عن هموم الإنسان العربي، وإحباطاته وتوجهاتها الفكرية، وأحلامه.

في ثلاثية (غرناطة) تكمن جماليات النص حيث تنساق في عدة مستويات خطابية، وتعبّر هذه المستويات عن غنى كبير في التعبير عن الذات الفاعلة داخل النص لبعض الشخصيات المحورية وبعض الشخصيات الثانوية الأخرى، وكذلك للسارد العالم بكل شيء الذي ما فتئت لغته تنزل درجة واحدة، فبقيت بخطها المستقيم المتمثل للتراث.

إن لغة الخطاب في الثلاثية، لغة تتلون بقدرات التخفي والتكيف مع عالم التأويل؛ لتصبح ببنائها اللغوي ساحة من الخطابات الصوفية والتراثية المعبرة والتمتازجة في الآن نفسه مع الكيان التخيلي، فلغة الثلاثية تنأى عن التمسك بالسرد التاريخي الجاف، إلا إنها في مجموع سياقاتها الدلالية تحيلنا إلى مركبات ومرجعيات تتألف مع واقعنا المعاصر، "فخطاب رضوى عاشور المبني على عناصر فنية غنية بالدلالات والرموز، سمح لمتخيل القارئ الراهن باستخراج المعاني المطابقة لراهنيتها"<sup>(1)</sup>، وهذه المعاني شكلت خطاباً جديداً ينزع نحو التعرض للمسكوت عنه في التاريخ وفي الحاضر.

وهو خطاب نقدي بالدرجة الأولى "فالرواية لا يمكن لها أن تكون نقدية وفاعلة إلا إذا وضعت مسافة ضرورية بينها وبين التاريخ، التاريخ الذي سنتنظر إليه في هذه الحال، بشكل غير محايد على عكس ما يدعيه الكثيرون"<sup>(2)</sup>.

وإذا كان خطاب عاشور يستحضر روح التاريخ في أحداثه، وروح الخيال في بنائه، فإن هذا الخطاب، جاء ضمن مستويات لغوية متداخلة، اعتمد أحياناً فيها على لغة الرسائل والوثائق، وهي لغة تقريرية، وأحياناً على لغة سردية تراثية وصفية، وأحياناً على لغة متناصّة توحى بالرمزية والعلائقية بين الدال والمدلول.

<sup>1</sup> - صيداوي، رفيف (2005)، بين رواية التاريخ والرواية كتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي، الرواية والتاريخ، دورة عبد الرحمن منيف، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص344.

<sup>2</sup> - النعيمي، خليل (2005)، الرواية ذاكرة التاريخ النقدية، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي، الرواية والتاريخ، دورة عبد الرحمن منيف، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص330.

أما اللغة التقريرية فتظهر في الثلاثية عبر الرسالة التي قرأها (حسن) على (سعد)، وهي قادمة من رجالات المغرب وقد قالوا فيها: "الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليماً إخواننا القابضين على دينهم، كالقابضين على الجمر، ومن أجزل الله ثوابهم، فيما لقوا في ذاته وصبروا النفوس والأولاد في مرضاته، الغرباء القرباء إن شاء الله، من مقابلة نبيه في الفردوس الأعلى من جناته، وارثوا سبيل السلف الصالح في تحمل المشاق.. بعد السلام عليكم من كتابه إليكم ومن عبيد الله أصغر عبيده، وأحوجهم إلى عفوه ومزيده، عبيد الله تعالى أحمد بن بوجمعة المغراوي ثم الوهراني، كان الله للجميع بلطفه وستره، سائلاً من إخلصكم وغربتكم حسن الدعاء بحسن الخاتمة والنجاة من أهوال هذه الدار.. مؤكداً عليكم في ملازمة دين الإسلام.. الصلاة، ولو بالإيماء والهدية كأنها هدية لفقيركم أو رياء، ولأن الله لا ينظر إلى صوركم ولكن ينظر إلى قلوبكم والغسل من الجنابة ولو عوماً في البحور"<sup>(1)</sup>.

فهذه الرسالة أشبه بالمواد التقريرية والأرشيفية، وقد وردت في الثلاثية بلغة مباشرة دون لجوء المؤلف إلى إقحام رأيها بما يعكس نزعتها النقدية، فلقد كشفت بطريقة غير مباشرة عن نقد لحالة الغرناطيين، الذين تملكهم اليأس والاستسلام لحركة التنصير التي تمارسها الكنيسة، علماً بأن هذه الرسالة هي بمثابة وثيقة تاريخية حقيقية، استندت عليها الكاتبة في تمرير خطابها النقدي، فالكثير من الروائيين يتكئون على هذه التقنية السردية المباشرة؛ للتعبير عن أحاسيس وأفكار الشخص.

أما عن اللغة التراثية التي تسيطر على أجواء الرواية؛ فإنها تتجلى عبر استخدام الروائية للألفاظ التراثية التي تتميز بطابعها الإسلامي، مثل (رقعة جلدية، الحوانيت، مكاري، مخطوط، الوراق، سرديب، الوراق)، فالروائية لجأت إلى لغة التراث؛ لكي تعطي النص طابعاً مصداقياً، فاستطاعت استنطاق لغة التاريخ التي يكتبها المؤرخون، وإجرائها على لسان الراوي والشخص، ولاسيما الراوي؛ فهو المسيطر على بنية الثلاثية الذي يصف الأماكن، ويسرد الأحداث، ويعرف بالشخصيات عبر استخدام لغة سردية تراثية، كثر فيها الأفعال الماضية والمضارعة.

وعلى الرغم من سيطرة السمة السردية على الثلاثية، إلا أن للحوار حضوره الخاص؛ لأن الروائية طرحت عدداً من القضايا التاريخية التي تحتاج إلى بيان الموقف منها؛ -على رأسها قضية سقوط غرناطة-، ومن هذه القضايا: قضية التهجير والتنصير، وعند الحديث عن طبيعة التناغم الحوارية (الخطاب) في الرواية نجد أنه تنوع بين الخطاب المسرود، والخطاب الخارجي (الديالوج) والخطاب الداخلي (المونولوج).

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 141-142.

وهذا التناغم جاء خدمة للمعنى المقصود من الخطاب النقدي في الثلاثية؛ ومما يؤكد ذلك ترابط الحوار الخارجي بين الحوادث التاريخية من جهة وبين حياة الأفراد في مجتمعهم من جهة أخرى، ومن أمثلة الحوار الخارجي الحوار الذي دار في حمام أبي منصور حول معاهدة التنازل عن غرناطة، وكذلك حوار (علي) مع الشيخ الشاطبي وأهل القرية حول قضية الرحيل.

ولابد من الإشارة إلى أن الحوار في الثلاثية، لاسيما الحوار الخارجي، جاء بعيداً عن تدخل الراوي، فكانت لغة الحوار تتم عن جرأة في مناقشة ونقد قضية دينية بالغة الحساسية.

أما عن لغة الوصف في ثلاثية غرناطة فلا بد من القول: إن ما يميز الطابع الغوي في ثلاثية غرناطة سيطرة لغة الوصف والسرد على أجزاء الثلاثية، فلقد كان السارد يكثر من وصف الأماكن الأندلسية، من أزقة وحوانيت، وأنهار، وجبال فجاء الوصف: "وما فيه من طابع خاص أضفى على الرواية ونسيجها اللغوي طلاوة لا نجدها إلا في الرواية التاريخية"<sup>(1)</sup>.

ولقد تباينت هذه اللغة في وصفها، بين الشدة واللين، فعندما كان حديث السارد عن الطبيعة الغرناطية، وجدنا لغة الوصف تميل إلى عذوبة رقراقة في ألفاظها ومعانيها بينما عندما جاءت تصف سوء المعاملة الإنسانية في مشهد الأسرى، وجدنا هذه اللغة تصطبغ بالحزن والألم.

ومن جانب آخر نجد أن المستوى اللغوي الوصفي للحالة الإنسانية الغرناطية لا تخلو من الغضب وعدم الرضا، وليس أدل على ذلك من اللغة التي ترافقت مع مشهد حرق الكتب، وأحياناً أخرى نجد أن لغة الوصف، تميل إلى نوع من المواربة والتقنع، مثل وصف السارد لصندوق مريمة "لمريمة صندوق ألقته منذ درجت قدماها على الأرض وتعلمت الأسماء

وعقلت معناها"<sup>(2)</sup>، فهذا الوصف للصندوق ليس مجرد حشو لفظي، إنما هو دليل على المصير العربي المشترك؛ فالجميع يجمعهم دين واحد وأصل عربي واحد؛ لذا فلا غرابة أن نرى تمسك الروائية بإحداثيات الهوية العربية الإسلامية، فالصندوق مليء بما يدل على ذلك، من قرآن كريم، وكتب دينية وقارورة مملوءة بماء زمزم، فكلها أشياء نشأت وتربت عليها مريمة كما تربى عليها أسلافها.

واعتقد أن رؤية الكاتبة في هذه اللغة الواصفة جاءت مطابقة لفحوى الخطاب النقدي الديني ومما يؤكد ذلك هو قيام (سليمة ومريمة) بإخفاء الكتب الدينية والمصاحف داخل الصندوق، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ضرورة التمسك المشترك بالدين الإسلامي أمام ما يواجهه من تحديات في العصر الحديث.

<sup>1</sup> - خليل، إبراهيم (2000)، ثلاثية غرناطة، مجلة أفكار، (ع143)، ص36.

<sup>2</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص113.

ومن جانب آخر لجأت الروائية في تأكيد خطابها التاريخي النقدي إلى توظيف التناص بنوعيه التناص القرآني والتناص الشعري، فأعطى هذا التنوع سمة قصدية في توجيه السياق نحو دلالات خاصة، فالناظر في كلا النوعين من التناص سيجد أن مدار حديثهما هو الجانب الديني، وهذا ليس بالشيء الغريب، كون الثلاثية تركز على قضية الصراع الديني.

## 1 - التناص القرآني

يظهر هذا التناص في مواضع عدة من الرواية، كما في استنكار مريمة لسورة مريم وهي في الكنيسة، "قامت مريمة، وخطت إليه خطوتين، وجثت على ركبتها، ومدت يديها تلامس القدمين الحافيتين، بدا لها أن ستطلب شفاعته، ولكنها عندما اقتربت منه، ولمسته فاض قلبها، وتمتمت {وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا \* ذَلِكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ}. كانت ذراعه الممدودتان على الصليب جناحين ينشرهما عليه محبة ورحمة"<sup>(1)</sup>.

ففي هذا التناص دعوة صريحة إلى خطاب إنساني يبحث عن تسامح ديني في ظل صراع ديني مرير، وكذلك يبحث هذا التناص عن حوار ديني، باعتباره ضرورة بشرية ملحة.

وتمثل كذلك التناص في استنكار أحد شخوص الثورة لسورة الفيل، "ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل \* ألم يجعل كيدهم في تضليل \* وأرسل عليهم طيراً أبابيل \* ترميهم بحجارة من سجيل \* فجعلهم كعصف مأكول"<sup>(2)</sup>؛ وذلك عندما نجح الثوار في الإيقاع بالقشتاليين، إذ حاول القشتاليون صعود الجبل لمحاصرة الثوار، ولكن الثوار أهلكوا عليهم الحجارة من أعلى الجبل. ويظهر التناص مرة أخرى في قوله تعالى: "{يا أَيُّهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ \* ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً \* فَادْخُلِي فِي عِبَادِي \* وادْخُلِي جَنَّتِي}"<sup>(3)</sup>، وقد ترافق هذا التناص ومغزى الخطاب، فهذه الآيات الكريمة دعت إلى تمسك الإنسان بأرضه ودينه، فعندما ماتت (مريمة) في العراق، جاء حفيدها علي بشيخ مرافق لهم في الرحلة ليقراً عليها آيات من القرآن الكريم، ويدفنها وبذلك لا يفارق جسدها ولا تفارق روحها أرضها ووطنها.

## 2- التناص الشعري.

يدل توظيف الشعر في الرواية العربية على عمق دلالي كبير؛ لأن الشعر يرتبط في حقيقته الوجودية بالحالة الشعورية الإنسانية؛ لما يتميز به من تعبير عن المعاناة النفسية؛ لهذا قامت (رضوى) في التعبير عن الحس الإنساني بمقطوعة شعرية أدرجتها على لسان إحدى الشخصيات

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص161، سورة مريم، آية 33-34.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص81، سورة الفيل، آية 1-5.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص340. سورة الفجر، آية 27-30.

في إحدى حفلات الأعراس، والناظر في هذه المقطوعة يجد أنها تتقاطع مع الوضع المعيشي الصعب الذي يعيشه أهل غرناطة، في ظل تعصب القشتاليين لدينهم وعقيدتهم.

لله درّ عصابة سارت بهم	تُجَبُّ اللقاء بحضرة الرحمن
قطعوا زمانهم بذكر حبيبهم	وتحققوا بسرائر القرآن
ورثوا النبي الهاشمي المصطفى	من أشرف الأعراب من عدنان
ركبوا براق الحب في حرم المنى	وسرّوا لقدس النور والبرهان
قرعوا سماء جُسومهم فتفتحت	أبوابها فبدت لها عينان
عين تسمّ ثغرها لمارأت	أبناءها في جنّة الرضوان
وشمالها عين تحدّر دمعها	لما رأتهم في لظى النيران <sup>(1)</sup> .

إن هذه المقطوعة بما تحمله في تضاعيفها من عميق الدلالة تدلنا على استنكار الشخص لماهية الوضع الإنساني الذين هم عليه.

ومن مميزات لغة رضوى احتواؤها على نبرة الاستفهام والتعجب، فلقد أحرزت الهزيمة النفسية والفكرية عند شخص رضوى نوعاً من اللغة التي كثرت بها صيغ السؤال، وهذه اللغة استطاعت أن تفك الخناق النفسي عن الشخصيات التي تكاثرت المآسي في حياتها، فنجد أن لغة أبي جعفر قد غرقت في أسئلة حزينة على حال البلاد والعباد، بعدما تنازل الصغير عن البلاد، وكذلك أسئلة مريمة ومناجاتها لله، هذه الأسئلة التي تصل إلى حدود الكفر بوجود الله، خلقت نوعاً من الهذيان النفسي.

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص96. أنظر: ابن عربي، أبو بكر محيي الدين (د.ت)، ديوان ابن عربي، بغداد: مكتبة المثى، ص6.



## ثانياً

الخطاب النقدي الروائي ما بين الشخصية والراوي.

يحدد هذا الجزء من الدراسة العلاقة الفاعلة ما بين الهيئة التلفظية في الرواية وطبيعة الخطاب النقدي الذي تتبناه هذه الهيئة، فبحسب كلام (باختين): "إنها علاقة معقدة، فالكلام في الرواية مثلما هو في الحياة، مشخص بطرائق متشابهة، وضمن سياقات مُتداخلة"<sup>(1)</sup>.

فالموضوع الذي يعطي الرواية خصوصيتها النوعية، هو الإنسان الذي يتكلم فيها، وكلامه الناتج " فليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو مُعاد إنتاجه، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية.. والمتكلم في الرواية، فرد اجتماعي ملموس، وخطابه لغة اجتماعية"<sup>(2)</sup> ولاستظهار هذه العلاقة لا بد من تفصيل القول في كل من الشخصية والراوي.

### 1- دور الشخصية في الخطاب

تعد الشخصية من الأركان المهمة في البنية الفنية الروائية، فهي التي تسند إليها القيام بالأفعال والأنشطة الديناميكية، وتوجيه مجرى الخطاب وتقديمه، وبذلك يركز الحدث على نشاطها داخل عالم الرواية، وكلما كانت الشخصية مقنعة كان النص الروائي أكثر إقناعاً وأقوى مقدرة على فرض نفسه في ذهنية القارئ، لذلك فالشخصية المبالغ في تصرفاتها وحركاتها التي تكون بعيدة عن الواقعية لا تؤثر في القارئ ذلك التأثير الذي تتركه الشخصية الواقعية؛ لأن الشخصية "القصصية يجب أن لا تكون خارقة، تتحدى الواقع وتتجاوزه، ولا هزلية تتحط عن الواقع وتكتمش عنه، بل يجب أن تكون مزيجاً من الخير والشر كالشخصيات العادية التي نراها في حياتنا اليومية"<sup>(3)</sup>.

ويعود الاهتمام بالشخصية الروائية إلى حقب تاريخية قديمة، فلا غرو أن أصل الفكرة انبثق عن التصنيف الأرسطي إذ عد الشخصية "المكون الثاني في البناء التراجمي"<sup>(4)</sup>؛ لما تحققه الشخصية من شروط الوجود الإنساني والحضاري، وبهذا الشأن قال (كاسيون) في كتابه الشخصيات: "إن الصورة التي قدمت فيها الشخصية كانت خاضعة لبنية المجتمع وتنظيماته الاجتماعية والدينية والسياسية، لهذا جاءت الشخصيات موافقة لذلك"<sup>(5)</sup>.

ومما يدل على هذه المقولة ما أحدثه التطور الصناعي في البناء الاجتماعي للقاع الأوروبي فبعد أن كانت السيطرة الرأسمالية هي عصب الحياة الاقتصادية والاجتماعية الأوروبية، أضحت المطالبة بالاشتراكية الهدف الأول الذي يكرس له الشعب جهده، مما ترك أثره في الأدب الروائي.

<sup>1</sup> - باختين، ميخائيل (1985)، المتكلم في الرواية، ت: محمد برادة، مجلة فصول (ع3)، ص104.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص105.

<sup>3</sup> - نجم، محمد يوسف (1956)، فن القصة، ط2، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ص107.

<sup>4</sup> - طاليس، أرسطو (1973)، فن الشعر، ط2، ت: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، ص18-19.

<sup>5</sup> - واط، إيان (1991)، نشو الرواية، ت: عبد الكريم محفوظ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص82-83.

فكان التركيز في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر على الشخصية أمراً كثيفاً بسبب "الرغبة في التحرر من العبادة المفرطة للإنساني"<sup>(1)</sup>، وبناء على هذا الاهتمام المتزايد بالشخصية، بات على أي دارس للخطاب الروائي أن يهتم بالبناء الفني للشخصية الروائية، ولا شك في أن أبرز من نظروا إلى الشخصية نظرة جادة هو (ادوين موير) إذ قسم الرواية إلى: رواية الشخصية ورواية الحدث، ففي رواية "الحدث يكون الحدث العنصر الأساسي في هذا الشكل الروائي، واستجابة الشخصيات له شيء عرضي ومن طبيعته دائماً أن يخدم الحبكة، ورواية الشخصية تعد الشخصية العنصر الأساس في هذا الشكل الروائي ولا تفهم أنه جزء من الحبكة، بل لها على العكس وجود مستقل والحدث تابع لها وتتميز شخصيات هذا النمط الروائي بالثبات، والموقف، وبالتنوع والعمومية"<sup>(2)</sup>.

وكثيراً ما ترتبط الشخصية بمقاصد الخطاب الروائي، فلو كانت الشخصية ذات نسق خيالي في البناء وذات بناء فكري مرتبط بالواقع وبأعباء الحياة، لكانت أقرب إلى ذواتنا من الشخصية الخيالية التي لا تمت بصلة لقضايا الأمة، فالروائي المعبر عن الواقع، لا يلجأ إلى النمط الثاني من الشخصيات سواء أكانت في أفعالها أم تفكيرها، وإنما يحتاج إلى شخصية تكون قريبة من المتلقي لتوصل أفكاره وآراءه، فالكااتب يخلق أشخاصه، مستوحياً في خلقهم الواقع مستعيناً بالتجارب التي عاناها هو أو لحظها، وهو يعرف كل شيء عنهم"<sup>(3)</sup>؛ لهذا لا نستطيع الفصل بين الحدث الروائي والشخصية، وحتى إذا اعتبرت الشخصيات "كائنات من ورق"<sup>(4)</sup>؛ فإن وجودها يفرض عليها مهمة إيصال مقاصد الخطاب الروائي.

وإذا كان بعض النقاد ربط بين الشخصية والواقع عبر العلاقة الجدلية القائمة على تفاعل الرواية و الواقع مع الاحتفاظ، "بحقيقة أن هذه الشخصية مزيج من الحقيقة والابتكار"<sup>(5)</sup>، فقد رأى بعض النقاد أن الشخصية صورة محرفة عن المؤلف "فالروائي يبني شخصه، شاء أم أبى، علم ذلك أم جهل، انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أفئدة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه"<sup>(6)</sup>.

1 - جرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص 36

2 - موير، أدوين، بناء الرواية، ص 40

3 - هلال، محمد غنيمي (1997)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 528.

4 - بارت، رولان (1992)، التحليل البنيوي للسرد، ط 1، ت: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص 23.

5 - القاسم، نبيه (2005)، الفن الروائي عند عبد الرحمن منيف، ط 1: دار الهدى للطباعة والنشر، ص 228.

6 - بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ص 64

ويؤكد هذه المقولة (حنا مينة) بعبارة "إن أية شخصية روائية هي المؤلف وغيره، هي الشخص وغيره، وهي موجودة وغير موجودة في أن"<sup>(1)</sup>؛ أي أن الشخصية الروائية تركيبية مزجية بين الذات والخيال، فالشخصية لا يمكن أن تتجلى أمام أنظار القارئ بالصورة المكتملة المعبرة عن ذات الروائي، فلا بد للخيال من دور وهذا الدور يكون متفاوت المستوى والتأثير، فربما يخرج الروائي بشخصية واقعية، ولكنه يقدمها بشكل مغاير عن طريق إضفاء صفات أو حذف صفات أخرى "من أجل تحديد الموقف سلباً أو إيجاباً تجاهها وربما يبالغ كي يؤثر على عواطف المتلقي"<sup>(2)</sup>.

إن أهم ما تتميز به الشخصية في أداء أدوارها سمتا الثبات والتحول، أي إن النص الروائي في شخصياته يتوزع بين شخصيات نامية متحولة عبر دينامية النص الروائي، تمتاز بالتعقيد والعمق النفسي والقدرة على مجازاة الحدث، وشخصيات ثابتة تؤدي نسق معين تدعى بالشخصيات الثانوية وهي تكاد تكون مجرد إعمار لبنية الرواية، كون الرواية انعكاس للحياة والواقع، فنحن "نكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما تُراقب الشخصيات الثانوية وهي تتطرق خلال أعمالها العادية المألوفة، وثمة شخصيات ثانوية تعمل بصورة أكثر إثارة، حيث تأخذ هذه الشخصيات دور المنازلين أو المنافسين للشخصيات الرئيسية"<sup>(3)</sup>.

ويتمثل دور الشخصية في "تشكيل مستوى وصفي لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السرد حتى يمكن القول إنه لا يوجد سرد واحد في العالم دون شخصيات"<sup>(4)</sup>، سواء أكانت هذه الشخصية محض خيال أم من صلب الواقع؛ فنحن لا نجرؤ على أن نقيم نصاً روائياً يدور في فضاء يخلو من صوت الشخصيات؛ فالروائي يحتاج إلى من يوصل رسالته إلى الآخرين؛ لذا أرى وجوب أن تكون الشخصية الروائية مبنية من صور الحياة الواقعية التي يراها ويتلمسها الفرد؛ لأننا نقصد من وراء الرواية خطابات مختلفة الرؤى، هدفها وضع القارئ أمام ما يواجهه من مصاعب وأزمات حياتية، فالشخصية الخارقة أو الأسطورية قد لا تقنع المتلقي بخطابها.

**أما عن أساليب تقديم الشخصية، فتقدم في الرواية عبر طريقتين "الطريقة المباشرة، وذلك عن طريق الوصف الجسدي، والنفسي للشخصية. والطريقة غير المباشر، حيث يمدنا الراوي بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي، وهنا تبرز هيمنة الراوي العليم في مجال**

1 - مينة، حنا (1988)، هواجس في التجربة الروائية، بيروت،: دار الآداب، ص90.

2 - منيف، عبد الرحمن، رحلة ضوء، ص46.

3 - هينكل، روجر، قراءة الرواية، ص254-255.

4 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص219.

السرد، ومهمته أن يُرينا الشخصية التي يصنعها الروائي وكأنما هي شخصية محتملة، وذلك عن طريق استخدام ضمير الغائب الذي رسخته التقاليد الروائية الكلاسيكية"<sup>(1)</sup>.

أما عن رسم الشخصية في البناء الروائي، فإن الروائي قبل عملية الرسم الفني يشرع في رسم تخطيطي؛ بمعنى أن الروائي لا يُقدم على وضع شخصياته الروائية بشكل اعتباطي، وإنما يختار بدقة وعناية ما يناسب هذه الشخصية؛ لأنها بكل بساطة ستحمل خطاباً ما تتوجه به لقارئ مجهول، وبهذا الشأن يرى منيف: "أنه من العسف أن تأخذ الشخصية منذ البداية ملامح كاملة أو أن تكون لها هياتها الناجزة، إذ يجب أن تتعامل مع غيرها وأن تتكيف مع المحيط والشروط معنى ذلك أن تتطور وتتغير تبعاً لعدد غير محدود من العناصر"<sup>(2)</sup>.

واستطاع كثير من الدارسين تقديم متصور نظري في رسم الروائي لشخصياته، يمكن إيجازها بثلاثة أساليب "الأول: أسلوب تصويري يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصدا نموها من خلال الوقائع والأحداث إذ يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي، والثاني: أسلوب استبطاني يلجُ فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية كما في روايات تيار الوعي.. إذ تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان والمناجاة والمونولوج الداخلي للشخصية. والثالث: أسلوب تقرير يقيم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث ويحللها"<sup>(3)</sup>.

أما عن دور الشخص في الروايات الثلاثية السابقة، فيلاحظ أن هذه الشخصيات جاءت لتؤكد على حقيقة مهمة مشتركة؛ هي أن المجتمع العربي يمثل إشكالية وهماً نفسياً عند الإنسان العربي بمختلف شرائحه وطبقاته، مما يولد عنده شعوراً بالاغتراب بأنواعه "كدلالة انعدام الغاية أي : ضياع الغاية بالنسبة للفرد، ودلالة انعدام الثقة وعدم القدرة أي: وجود من تخاف منهم مما يولد عدم القدرة على اتخاذ القرار، ودلالة الانتقال أو التخلي (Renunciation) أي انتقال شيء ما إلى آخر، ودلالة العزلة (Isolation) أي عدم الاندماج الفكري مع المجتمع لعدم مواكبته حضارياً وفكرياً"<sup>(4)</sup>؛ أي إن الفرد يفقد صلته بمحيطه وبالعالم الخارجي الذي ينتمي إليه؛ وبذا يتيه في دهاليز الحياة دون أن تتوصل بوصلته الشخصية إلى اتجاه يوصله لنهاية الطريق.

<sup>1</sup> - عزام، محمد(2005)، شعرية الخطاب السردى، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص17.

<sup>2</sup> - منيف، عيد الرحمن، رحلة ضوء، ص40.

<sup>3</sup> - عزام، محمد، شعرية الخطاب السردى، ص17-18.

<sup>4</sup> - السيد، حسن(1986)، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من 1960-1969، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص11-13.

والشخص الظاهرة في هذه الثلاثيات شخص تعيش ألم الماضي ومعاناة الحاضر، وهم أفراد ينطقون بنفسيات محطمة، حتى وإن غدا في نبراتهم صوت ثوري، إلا أن هذا الصوت لا يلبث يخفت شيئاً فشيئاً، ربما بسبب الواقع المتأزم، والحصار الخانق، والقهر الاجتماعي.

فالملاحظ على هذه الروايات أن المجتمع هو المنتصر؛ فالبطل إما أن يخسر كل شيء أمامه، أو أن يضطر في النهاية لمصالحته، وهذا على عكس ما كان في عالم الرواية الأوروبية وبالتحديد في المرحلة الواقعية، فلقد كان أبطال كل من (بلزاك وأميل زولا) يواجهون المجتمع وينتصرون عليه وينقذون الناس، فتتطبع السمة التفاضلية على ملامح القراء.

أما في الرواية العربية فأعتقد أننا لا نزال نفتقر لمثل هذا النمط من الشخص: "فالرواية العربية الحديثة لا تُقدّم بطولة ولا أبطالاً، لا بمعنى ملحمي ولا بمعنى تاريخي، وأن الأدب العربي لم يتمكن بعد من تحديد هوية الشخصية العربية"<sup>(1)</sup>، وإن ما نراه ونلمسه من شخص لا يتجاوز شخصية البطل المأزوم أو المقيد، الذي ظهر كما يقول (عليان): "ليواجه مشاكل التخلف بأنواعها المختلفة بعد أن خرج العالم العربي بعد الحرب العالمية الأولى مسحوقاً اقتصادياً، ودون أن يكون له كيان سياسي قائم على دعائم الحرية والعدل الاجتماعي والاستقلال، فهو ما يزال يعاني من ألوان التبعية ثقافياً واقتصادياً وسياسياً"<sup>(2)</sup>.

ولعل أول أنواع الشخص الظاهرة في الثلاثيات السابقة، شخصية (المتقف العربي) الذي حاول دفع المجتمع العربي نحو البداية الحقيقية؛ لكي يحقق نقوفاً حضارياً، إلا أن ما واجهه من تعقيدات سياسية واجتماعية، كانت أقوى من عزمته، فالإنسان المتقف حركة فكرية اجتماعية متطورة تسهم في بعث روح التجديد والأمل في الحياة.

والمتقف "إنسان يعيش بمعارفه وعلومه ومواقفه الحضارية العامة بسمات عالم جديد، ومجتمع جديد، وإنسان جديد"<sup>(3)</sup>، لاسيما في مواجهة التيارات الغربية الوافدة، إذ ظهر هذا النمط من الشخص عقب كثير من الصراعات والأحداث السياسية، فكان الروائي يعمد إلى خلق شخصية المتقف؛ ليوجه من خلالها حركة العقول الاجتماعية، نحو مختلف القضايا.

وتعد سمة الرفض وعدم الانصياع، رئيسية في شخص المتقف، فهو دائم العداء للسلطة المفروضة، رغبة منه في الحصول على تغيير فيها.

1 - الموسوي، محسن (1988)، الرواية العربية، بيروت: دار الآداب، ص144.

2 - عليان، حسن، البطل في الرواية العربية، ص31-32.

3 - الشاذلي، عبد السلام (1985)، شخصية المتقف في الرواية العربية الحديثة، بيروت: دار الحداثة، ص471.

وبدا شخص المثقف من أبرز الشخصيات الظاهرة في الرواية العربية، على تنوع صورته وأشكاله؛ فهو أحياناً صحفي كما في ثلاثية صنع الله إبراهيم، فالسجين الخارج من السجن الذي لا نعلم له اسماً، هو صحفي مثقف، حاول إثبات وجوده في أكثر من مرة، من خلال البحث عن فرصة عمل تحت ظروف المراقبة العسكرية، وقد بدا في رواية (تلك الرائحة) إنساناً غريباً عن واقعه يعيش حالة من الفوضى وعدم الاستقرار، إلى أن وجد عملاً مؤقتاً في صحيفة أرسلته لتغطية أحداث مراحل بناء السد العالي.

ومن المنظور النفسي، أن الإنسان إذا ما احتجز فترة من الزمن ثم خرج؛ فإنه سرعان ما يشعر بغربة عن العالم الجديد فيبدأ باكتشافه؛ لذا كان تحرك -الأنا- في تلك الرائحة تحركاً سريعاً دون تحديد لأي اتجاه؛ فنشعر بأن هذه -الأنا- شخصية مختلة التوازن، إلا أنه بعد أن حصل على عمل ينقذه من هذا الشعور، عاد الاستقرار النسبي لشخصيته، لهذا فهو في نجمة أغسطس يعرف هدفه جيداً فيتحرك بشكل متواتر أفضل من تلك الرائحة لكنه يبقى مذعوراً قلقاً عندما يقترب من السلطة.

وعند عودته للقاهرة رغب في الحصول على وظيفة دائمة، فتوجه إلى لجنة عليا تشرف على الوظائف، وحتى يحصل على وظيفته عليه كتابة تقرير عن ألمع شخصية عربية. وبعد ترويه وبحث يصل إلى شخصية الدكتور، فيدرك أنها شخصية انتهازية مستغلة؛ مما يشجعه على المضي في كشف زيفها وحقيقة أفعالها للناس، وهذا يدل على أن "أزمة المجتمع بالضرورة هي أزمة البطل الذي يحل أزمة المجتمع بأوجهها المختلفة"<sup>(1)</sup>.

وبعد مضيئه في كتابة بحثه تجبره اللجنة على تغيير موضوعه وشخصه، من خلال وضع شخص راقب تحركات البطل وتصرفاته؛ مما أفقد الراوي -الأنا- سيطرته على نفسه وأقدم على قتل المراقب، فحكمت عليه اللجنة بأكل نفسه، بهذه النهاية الرمزية تعبر الثلاثية "عن أزمة ذلك المثقف العربي الذي يفقد الأمل عجزاً عن مواجهة هذا الصدع، هذا التناقض الناشب بين الكلمة والممارسة، بين السلطة وإنسانية الإنسان، بين الواقع والحلم"<sup>(2)</sup>.

ومن جانب آخر تعبر عن حالة الفوضى والاعتراب التي تعيشها الإنسانية العربية، هذه الحالة التي تدل على انقطاع نفسي بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، وتشي بضعف العلاقات الإنسانية، فشخصية -الأنا- المثقفة شخصية لا تستطيع أن تقيم حواراً تواصلياً مطولاً مع باقي الشخصيات، وتكتفي بالقيام بالزيارات العائلية فقط، وهي كذلك شخصية دون ملامح أو صفات أو

<sup>1</sup> - عليان، حسن، البطل في الرواية العربية في بلاد الشام، ص38

<sup>2</sup> - العالم، محمود، البنية والدلالة في القصة والرواية، ص186.

اسم، فالواقع والسلطة أفقداها ما كانت تشعر به دائماً، لاسيما السلطة التي تسكن بين العالمين السابقين، التي شكلت عازلاً كيانياً، مما أدى إلى إحداث قلق واضطراب نفسي، "وهذه الشخصية تذكرنا بالرواية الوجودية الضائعة وبالأخص شخصيات كامو، ميرسو، في الغريب، ودكتور رينيه في الطاعون، بل إنه في بعض وجوهها أقرب إلى الدكتور رينيه بطل رواية الطاعون"<sup>(1)</sup>.

ويلحظ في أجزاء مختلفة من الرواية أن شخصية البطل هي شخصه فرعة فنجدها تظمن لشيء ما أو تسكن بعض الوقت، وتدهمنا -الأنا- بذكريات مؤلمة عن عالم السجن مما يدفع بالشخصية إلى أفعال سريعة متواترة، فيؤدي إلى تسريع إيقاع السرد، لذلك فإن السرد التقريري و(المونولوج) الداخلي، عبر المزج بين الماضي (السجن) والحاضر المتأزم يطغيان على الرواية. ومجمل القول: إن شخصية المثقف في ثلاثية (صنع الله) هي شخصية المعارضة المصرية للسلطة والنظام السياسي التي لقيت من العذاب ما لقيته؛ فهي باختصار شخصية الروائي (صنع الله إبراهيم).

وقد يكون شخص المثقف رساماً أو روائياً أو صحفياً أو شاعراً، فهؤلاء تجمعوا في ثلاثية أحلام (خالد بن طوبال، وزيان، وحياة، وزيد، والمصور خالد، والصحفي عبد الحق) فجميعهم جمعتهم صفات شخص المثقف الراض لما يجري على أرض الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري والعربي، ولعلّ القصد الروائي من تنوع شخوص المثقف في الثلاثية يكمن في محاولة رفض ما يحدث من أفعال وممارسات بكافة وسائل الثقافة وشتى ألوان اللغة؛ فخالد رجل ثوري حارب الفرنسيين، وفقد يده في الحرب، ثم تحول إلى رسم واقعه، الذي هرب منه إلى فرنسا من خلال ذاكرته عنه، هذا الواقع الذي بات غريباً عنه بسبب تدنيس رجالات الثورة الفاسدين له، وشخصية خالد هي شخصية متوافقة مع الأداء الوظيفي إذ يلحظ فيها الحرص الفكري والنفسي على الوطن، بدليل أنه عندما عاد من فرنسا بعد ربع قرن، ليشهد حفل زفاف حبيبته حياة على أحد رجال السياسة، اكتشف أن ما رسمه عن قسنطينة لم تكن سوى ذكريات مختزلة قديمة، تمثل معاني المحبة والإخلاص، فيصطدم بالواقع الفاسد ليعود أدراجه إلى فرنسا من جديد.

أما (حياة) عشيقة خالد وابنة قائده سي الطاهر؛ فهي رمز للوطن المغتصب الذي تراه في الماضي، من خلال عين خالد، وفي الحاضر من خلال عيون السياسيين المفسدين؛ لذا فلا عجب أن تكون مهنتها في الرواية كاتبة روائية، ترفض بلغتها الخاصة ما يفعله عمها سي الشريف

<sup>1</sup> - عطية، أحمد، الرواية السياسية، ص 64.



وباقى السياسيين المستغلين في بلدها الجزائر "قلت كمن يعتذر: ولكنني كاتبة"<sup>(1)</sup>، إلا أنها تعيش حالة من الصدمة الواقعية إثر تزويج عمها إياها من رجل السلطة سي مصطفى، فلا تملك أن تصنع شيئاً سوى الرضوخ للأمر، ولكنها تبقى مُعَلِّقة قلبها بذكرياتها عن خالد، بعد أن قررت محوه من الورق في جزئها الثاني (فوضى الحواس) وتوجد مكانه شخصية الصحفي (عبد الحق) الذي قتل برصاص الإرهابيين.

أما (زياد الخليلي)؛ فهو صوت الحق الذي يصرخ بدواوينه الشعرية عن صور الظلم الصهيوني لأبناء جلدته الفلسطينيين؛ لهذا يقول عنه خالد: "كان ديوانه أروع ما قرأت من الشعر في ذلك الزمن الرديء، وكنت أؤمن في أعماقي أن الشعراء كالأنبياء هم دائماً على حق"<sup>(2)</sup> وهو صوت الرفض للأنظمة العربية الفاسدة، والسلطة الخائفة التي لم تحسن التعامل مع قضية الأمة، فيقرر مغادرة (باريس)؛ ليلتحق بالمجاهدين، فيموت مدافعاً عن تراب وطنه.

أما شخصية (عبد الحق)؛ فهو مثقف من طراز رفيع يدرك أن قلمه سيجلب له كثيراً من المتاعب إلا أنه يبقى يكتب وينتقد، ويلاحظ أن اسمه يتطابق مع ما تؤديه شخصيته، فهو صحفي باحث عن الحقيقة لا يخشى لومة اللائمين، يريد للحق أن ينتصر، ولكنه في النهاية يموت اغتيالاً، وتظهر كذلك شخصية المصور (خالد) الذي ذهب إلى (باريس)؛ لنيل جائزة عن صورة التقطها لطفل في إحدى المجازر الإرهابية في الجزائر، فيعود لبلده وهو محمل بنعش الرسام الجزائري (زيان)، هذا الرسام الذي تتقاطع شخصيته ورسوماته مع خالد بن طوبال بطل ذاكرة الجسد.

والملاحظ على الشخصيات المثقفة في ثلاثية (أحلام مستغانمي)، انفاقها الثقافي المشترك حول الانكسار السياسي والاجتماعي العربي بعامة والجزائري بخاصة، وكذلك انتهاء جميع الشخصيات المثقفة بالموت والفناء أو الإقصاء؛ وهذا يعني أننا لا نزال أمام مجتمع مسيطر قادر على كسر المثقف العربي العاجز عن إيجاد الحلول الناجحة فيخرج من دوامة التأزم إلى مرحلة القيادة والمضي قدماً.

أما شخصية المثقف في ثلاثية (الفقيه)، فتظهر في الدكتور (خليل) وهو شخصية مكتملة النمو تتميز بالازدواجية، إذ تأتي في الرواية بوجهين "فخليل رجل مسكون بداخله رجلان، رجل مخلوق من طين السنين العجاف ورماد أزمنة الجفاف والقحط، وبقايا الجحيم المتقجر في حقول الألغام وبكاء النائح في مآتم الموت المفاجئ وكل ما عرفه خليل في طفولته هو الصحراء. رجل يستيقظ بغتة وسط أدغال الروح، ويفتك بالرجل الآخر المصنوع من كتب الأدب وأساطير الليل

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 129.

<sup>2</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 150.

وقصائد الشعر وأشجان المغنين وطباشير المدارس، وتذاكر السفر إلى المدن البعيدة، ودائماً ضعيف"<sup>(1)</sup>، إلى جانب ذلك فهو يعاني حالة من الاغتراب الاجتماعي والنفسي؛ لذا رأى الواقع الاجتماعي طريقاً مغلقاً، وهو شخصية تتداخل فيها صور الماضي وتعالقات الحاضر، صور التخلف وصور الحداثة؛ فالوجه الأول من هذه الشخصية نراه في المرأة الأوروبية؛ فنجدته شخصية ضائعة متحررة من القيود، تمارس الجنس وتشرب الخمر لا تأبه لعواقب الأمور، شخصية تسيرها رغبات الجسد، فالفرد المغترب "يقوم اجتماعياً بالخروج الكلي على نواميس السائد الاجتماعي"<sup>(2)</sup>.

ومقابل ذلك يعرض (خليل) النموذج الثقافي والحضاري الغربي المتكامل، وفي الوقت نفسه ينتقد مظاهر الفساد والانحلال الخلقي في هذه الحضارة، والتعامل مع الإنسان العربي الذي يشعر في هذه البلاد بالاغتراب وفقدان الهوية والانتماء،"تقطعت الأسباب بيني وبين شعائر وممارسات دينية وبقي الصيام هو الشعيرة الوحيدة التي تصل علاقتي بالسماء، وكنت أقول لمن يراني صائماً في هذه المدن التي لا ترتفع في سماواتها الأهلة والمآذن، بان هذا هو الخيط الوحيد، بعد أن تمزقت كل الخيوط الأخرى، الذي يصلني بأهلي وأصلي وانتمائي وجذوري، ولا سبيل إلى التفريط فيه وها أنا قد مزقت هذا الخيط لأطفو ضائعاً في فضاء لا حدود له"<sup>(3)</sup>.

أما في رحلة العودة إلى طرابلس فقدم وجهه الآخر، من خلال جوانب المعاناة الإنسانية التي عاشها في ماضيه وفي حاضره، فهو في بلاده شخصية مقموعة تائهة خائفة منذ الصغر بسبب ما عاناه من سلطة الأب والأسرة والمجتمع، وأظن أن هذا السبب هو الذي دفع بالشخصية نحو بناء نفسي مزدوج، أو انقسام في الشخصية "كيف أستطيع أن أشرح لها ما عانيته من شقاء حتى تحررت من سطوة ذلك الشيخ الضرير الذي كان يعلمني الدين بجامع الباشا، ومن تعاليم الأب الذي كان يحمل سوطاً ويرغم طفلاً دون العاشرة على أن يقوم قبل الفجر ليتوضأ ويذهب معه للصلاة، ومن وصايا الفقهاء والمعلمين وخطباء المساجد الذين كانوا يحملون عصياً مقطوعة من أشجار الجنة يسوقونني بها عبر طريق تحوم فوقه الملائكة ويمتلئ بمآذن وقباب المساجد"<sup>(4)</sup>؛ لذا فهو عندما أصطدم بالواقع الأوروبي شعر بوجود فارق كبير بين محموله الثقافي وعاداته

1 - الراعي، علي ( 1991)، الرواية في الوطن العربي، القاهرة: دار المستقبل العربي، ص545.

2 - العبد الله، يحيى، الاغتراب، ص80.

3 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص129.

4 - المصدر نفسه، ص129.

وتقاليد، وبين المحمول الغربي بعاداته وتقاليد، فهذه المدن في رأيه تشعرتنا بأننا غرباء عنها فنحن خرجنا "من أوطان نعرفها وتعرفنا، إلى أوطان نعرفها ولا نعرفنا"<sup>(1)</sup>.

وبسبب هذا التصادم الحضاري؛ بدأ نزاعه النفسي يتقطع هنا وهناك؛ فصنع لنفسه عالماً آخر، عالماً يكون مزيجاً بين روحانية الشرق وحضارة الغرب، لا يكون المجتمع قائده، أو مُسيراً له، فيغادر مدن الواقع لعيش ساعة من الزمن في مدن الخيال متأثراً بقراءة قصص ألف ليلة وليلة "الثلاثية هي قوسان واقعيان يضمن فيما بينهما فانتازيا عقد المرجان"<sup>(2)</sup>.

هذه الرؤية التي عاشها السارد (خليل)، تؤكد رغبة المثقف في فرض وجوده على طبيعة المجتمع، إلا أن محاولة خليل باءت بالفشل، وبقيت السيطرة للمجتمع الذي قذف بخليل خارج المدينة، لنجده في نهاية المطاف سلم بسيطرة الواقع المعيش، فسقط خليل فيه سقوطاً في نظره مرضياً، لاسيما أنه وجد ما يصبو إليه من راحة جسدية بين أحضان سعاد (المومس).

وفي فشل البطل في المحافظة على المرأة المناسبة والبقاء معها، وسقوطه النهائي في بريطانيا وطرابلس بأحضان بائعات الهوى، دليل على السقوط الاجتماعي الذي عاشه، فلقد حاول بنسقه الثقافي إثبات وجوده على أرض الواقع، إلا أنه سقط في صراعات الواقع، وخلافات المجتمع المتمسك بالعادات والتقاليد، فكانت هزيمة اجتماعية بالدرجة الأولى، ثم نفسية بالدرجة الثانية مما خلق عنده شخصية مضطربة مزدوجة لا تعلم ما الذي تريده، سوى الانقياد لرغبات الجسد المكبوتة، والبعد عن أي تواصل حضاري.

وهكذا بدت شخصية المثقف العربي، مع انكسارها أمام مجتمعها، قيادية في النص، فأوكل إليها خطاباً خاصاً، أميل إلى خطاب نقدي رفيع المستوى، كان أقدر على وضع المتلقي أمام تحديات الواقع المعاصر؛ لأن المثقف يملك موقعاً يمكنه من رؤية الأمور بشكل أدق وأبعد مدى.

أما عن خطاب (الشخصية الاجتماعية)، فجاء خاصاً بها، عكس متصورها الشخصي للأمور العامة والخاصة، وعلى الرغم من محدوديتها في الطرح الخطابي، إلا أنها استطاعت إظهار الخطاب وبلورته، عبر تفاعلها مع شخصية المثقف العربي.

وهذا ما نجده في شخصية خطيب أخت السارد في ثلاثية صنع الله، إذ رأى أنه لن يحقق حياة مقدمة في ظل وجود حكومة فاسدة متجبرة، وفي موضع آخر أكدت (نهاد) هذه القضية؛ فرأت أن الحرية في أمريكا وليس في بلادها التي سرقت من والدها أمواله وشركته.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص33.

<sup>2</sup> - الراعي، علي، الرواية في الوطن العربي، ص551.

أما في ثلاثية أحلام فتظهر شخصية (حسان)، شخصية اجتماعية أكثر منها شخصية ثقافية، على الرغم من أنه أستاذ للغة العربية، إلا أنه لا يختلف عن شخصيات صنع الله، فهو مثال الشخصية الاجتماعية التي تنتقد شيوع المصالح الخاصة، ليس دفاعاً عن مصالح الشعب، بل لعدم حصوله على فرصة شخصية لتحسين وضعه الاجتماعي، وعندما حانت له الفرصة قتل برصاص الإرهابيين والمتنازعين على السلطة.

ونجد بعض الشخصيات الاجتماعية قد حملت لواء الجماعة، فكان خطابها لصالح غيرها مقدماً على مصلحتها الشخصية، ومن ذلك شخصية (علي) في ثلاثية غرناطة، فهو إلى جانب كونه يتمتع بمؤهلات المثقف العربي، نجد أن جانبه الاجتماعي قد طغى عليه، وتركز هذا الجانب بشكل واضح في قرية الجعفرية، إذ عاش فيها (علي) بعد موت جدته (مريمة) سبعة وعشرين عاماً، عمل فيها على تعليم الأطفال اللغة العربية سراً، فأقام مع أهل القرية علاقات اجتماعية متنوعة، ومن ذلك تدخله بقضية الفتاة كوثر، وزيارته لها في بلنسية، بعد أن رحلت عن قرية الجعفرية، ومشاركته للحلاق عيد بهوموم ومشكلاته الأسرية، وكذلك زيارته للحاج العطار بعدما قدم من الحجاز.

ومما يحسن قوله إن خطاب (علي) كان يتمتع بسعة الأفق وبعد النظر، ومن ذلك أنه عندما علم بعلاقة النصارى بالمسلمين في القدس بدأ بالتساؤل عن سبب تمسك القشتال بسياسة فرض التنصير في غرناطة، وما علاقة الصليب بجيوش خوان دي أستوريا وذبح أهلي البشرات؟.

ويلاحظ كذلك أن هذه الشخصية تجاوزت خطابها الاجتماعي حدود المصلحة الشخصية، ليصب في جانب المصلحة العامة، وليس أدل على هذا الأمر من حمله لصندوق جدته بما يحتويه، بعدما فرض على أهالي الجعفرية الرحيل وهذا حمل للهوية والتاريخ العربي في دلالته البعيدة.

وفي مقابل هذا النمط من الشخصيات الاجتماعية ذات النسق الإيجابي، نجد شخصيات ذات نسق سلبي، حُملت خطاباً يوسم بأنه انتهازي، ومثال ذلك العسكري الذي عمل على استغلال السارد في ثلاثية صنع الله، فقد طلب إليه إيقاف تكسي، دون أن يراعي ظرفه الإنساني، وكذلك عندما عاد للسجن نجد أن عسكرياً آخر فتشه وأخذ نقوده.

وتزداد صورة الشخص الانتهازي في ثلاثية صنع الله، من خلال شخص الدكتور، الذي استغل منصبه لتعبئة جيوبه من مال الشعب، فهو الرجل المشبوه الذي يعقد الصفقات وبيئتي الشركات ويورد الأسلحة للحروب المحدودة في الشرق الأوسط وإفريقيا، مستفيداً من سياسة الانفتاح "إذا لم

يكن للدكتور إصبع في إحدى الصفقات، كان له بالتأكيد نصيب في عائدها<sup>(1)</sup>، أما في ثلاثية أحلام؛ فإن الشخصية الانتهازية تمثلت في عم حياة (سي الشريف)، إذ جسد أعلى درجات الاستغلال، فهو على عكس أخيه (سي الطاهر) الذي استشهد على تراب الجزائر مدافعاً عنها وعن أبناء جلدته، وهو كذلك بعكس شخصية ابن أخيه (ناصر) الراض لما يقوم به عمه من أعمال مشبوهة لتحقيق مكاسب مادية ومناصب سلطوية، ومن الملاحظ أن توظيف اسم الشريف جاء دالاً على التناقض السردي الذي يعكسه الفعل الشخصي بهدف التحقير والاستهزاء.

وجاءت الشخصيات الانتهازية في ثلاثية الفقيه مرتبطة بالفساد الاجتماعي، فكان كل من (رشيد غانم، وعبد القادر أمين) يكرس جهده المهني في سبيل تحقيق مكاسب مادية على حساب مصلحة أرباب المهن، فكان شعارهم أن لكل إنسان ثمناً يشرى به.

وتظهر الشخصية المستغلة في ثلاثية عاشور بشكل واضح من خلال (خوسيه) صديق (علي) فبعد أن عاد (علي) إلى غرناطة فقد كل ما يملك؛ لأن السلطات اعتبرته مفقوداً بعد قرار الترحيل إلا أن (خوسيه) عرض عليه المساعدة؛ لما يتمتع به من نفوذ سلطوي قوي فأحضر له ما يثبت أن أصله غرناطي ودعاه للعمل عنده، وتركه يعيش في بيته الذي يملكه، ولكن في مقابل هذا كله طلب منه خوسيه أن يوقع له على "صك بيع يؤرخ بما قبل الرحيل لبيت عين الدمع وبيت البيازين، الأول أخذه مقابل ما بذلته من مال وجهد، والثاني أخذه لكي تسكن أنت فيه"<sup>(2)</sup>.

أما عن دور (الشخصية السلطوية) في تحريك الخطاب النقدي، فإن لهذا الشخصيات دورها المهم والمؤثر، فلولا هذه الشخصيات ما وجدنا نقداً سلطوياً يبني داخل العمل الروائي، ويتماهى مع الواقع المعيش، فنحن عندما نذكر السلطة يتبادر إلى الأذهان شخوصها وجهازها الإداري، الذي يعمل على فرض نوع من الرهبة والعنف، ويمارس قسوة وظلماً على شعوبه بحجة فرض الأمن وحماية السلطة من المتمردين، على اعتبار أن كل من تعاقبه السلطة هو متمرّد عليها، وتتجلى صورة الشخصيات السلطوية بشكل كبير في الروايات السياسية، إذ كانت واضحة في هذه الروايات من خلال ما تمارسه من نفوذ، ومنها ثلاثية (صنع الله إبراهيم) لاسيما في مقاطع الذاكرة التي تعود إلى مرحلة السجن، إذ كان العنف والقسوة شعار السلطة العسكرية؛ مما أدى إلى موت رفيقه أحمد والمناضل الشيوعي (شهدي عطية) الذي يعد رمزاً من رموز الحركة النضالية الشيوعية، ثم تحولت هذه السلطة في اللجنة إلى (مدنية/عسكرية)، متخذة من الديموقراطية المقنعة وسيلة لتوجيه مصالحها الخاصة، إلا أنها مع ذلك لجأت للعنف واستخدام السلاح ضد البطل.

<sup>1</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص 51.

<sup>2</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 360.

أما في ثلاثية أحلام؛ فإن شخصية (سي مصطفى) تمثل السلطة القامعة، فقد ظهر في ذاكرة جسد بصورة الضابط الحريص على بلده في الظاهر، هو لص مختلس في الباطن، يمارس سلطته العسكرية على أفراد الشعب، ويزداد ظهوره بشكل جلي في فوضى الحواس، خاصة بعد ظهور التيار الإسلامي، فيبدأ بمطاردة (ناصر) ورفاقه متهمهم بمعاونة الإرهابيين، وقد اختصر اسمه في بداية الرواية لـ(سي) "لغاية التحقير وعدم الاعتبار والغموض"<sup>(1)</sup>.

والرواية العربية إذ تعالج الشأن السياسي والاجتماعي من خلال شخوصها المحلية فإنها لم تنس حقيقة وجود (الأخر)، إذ استطاعت أن تتمثل البعد الشخصي الأجنبي في عالمها الروائي فنحن نعلم أن العالم العربي مكث سنوات طويلة متفاوتة تحت سلطة الاستعمار الأجنبي؛ مما كان لهذا الاستعمار دوره الفاعل في حركة الرواية العربية، فوجدنا روايات أعلنت من شأن الحركات الوطنية المواجهة للمستعمر، فصورت الانتفاضات والاحتجاجات والثورات، وأخرى هاجمت القوى المناصرة للاستعمار، كل هذا دفع خطاب الرواية ليجسد معطيات اللحظة التاريخية في محاولة لتجاوز وصنع لغة روائية جديدة تستند إلى واقع لا ينفصم عن مسيرته التاريخية.

ومن جانب آخر تقوى حضور الآخر بعد ظهور الروايات التي تمثلت علاقة الشرق بالغرب فكان تأثيرها أكبر من الروايات التي تجسد فقط الواقع والمجتمع العربي؛ لأنها كشفت عن نمطية الحياة الغربية، وطبيعة تفكيرها وتعاملاتها مع الكائن العربي.

واختلفت أدوار الشخصيات الأجنبية في الروايات السابقة، فمنها ما عكس حجم التخلف العربي التقني وقدرة الآخر على استخدام التكنولوجيا، وهذا ما يظهر في سيطرة العنصر الروسي على عمليات الإشراف الهندسي في بناء السد العالي في ثلاثية (صنع الله)، ومنها ما عكس طبيعة النزعة السادية العسكرية في السيطرة على العالم العربي وخيراته، وهذا ما مثله العنصر الفرنسي في ثلاثية (مستغانمي)، ومنها ما مثل دور الحضارة الغربية المفككة الساعية لخلق فجوة عالمية بين الشرق والغرب، ومحاولة إحداث تغيير في الفكر العربي، عبر بث أفكار تحريرية لا تتماشى مع الذات العربية، وهذا ما مثلته الشخصية الإنجليزية بعوميتها في ثلاثية (الفييه).

وأخطر ما في شخصيات الآخر، تلك التي قاومت الثقافة العربية عبر محاربتها الثقافة الإسلامية، وإجبار المسلمين قصراً على تغيير ديانتهم وثقافتهم، وقد تبدى ذلك في الوجود الإسباني (القشتالي) أمثال: (فرانيسكو دي خمنت، وأنطونيو آجايد) في ثلاثية غرناطة.

<sup>1</sup> - حرز الله، شهرزاد، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص216.

وحرصاً من الروائي على التتويج في تركيبة الشخصية الروائية؛ بغية تقديم خطاب خاص، لجأ الروائي إلى (الشخصية التاريخية)، ولكن ليس كما كان وجودها الحرفي تماماً، وإنما يمكن أن يستفاد من بعضها في تحقيق هدف الروائي، والغالب أن استحضار شخصية تاريخية في نص معاصر يدل على ما يناسب المرحلة التي يسלט الروائي الضوء عليها، فربما تكون هذه المرحلة تعنى بأزمة سياسية أو اجتماعية أو دينية، فتكون عملية الإسقاط التاريخي مناسبة لما تعرضه الرواية، وليس أدل على هذا من شخصية رمسيس وفرعون في ثلاثية صنع الله إبراهيم، لاسيما رمسيس الذي سبق إلى توظيفه (نجيب محفوظ) في رواية (أمام العرش) قاصداً نقد (عبد الناصر) وهذا ما فعله صنع الله في عمله الروائي، فجاء رمسيس وحكاية اغتصابه للعرش وإنهاكه الجيش في قتال الحثيين، تناصاً تاريخياً ينتقد به صنع الله السياسة الناصرية.

أما (فرعون) فكان حكمه ظالماً قاسياً، إذ منع عن الشعب الطعام والشراب، فلم يكن أحدهم يأكل أو يشرب دون إذنه، وهذا يتماهى لحد كبير مع وضعية العمال المصريين، الذين يعيشون ظروفًا صعبة وحياة مريرة، نتيجة ما تفرضه السلطة عليهم من قمع، واستغلال، وعمل شاق في بناء السد، لاسيما أن معظم العمال من السجناء، أو من المحكوم عليهم، وبهذا فإن الحالة السياسية الراهنة استوجبت استحضار شخصية تاريخية قامعة كفرعون ورمسيس.

ونرى في ثلاثية الفقيه نمطاً آخر من الإسقاط التاريخي، فجاء توظيف (عطيل) ليس لغاية سياسية تمثل علاقة الشرق بالغرب فحسب، بل لغاية اجتماعية، تعكس المنظور الغربي للواقع الإنساني العربي، فالغربيون يعدون عطيلاً ونسله العربي، همجيين، متخلفين، عدايين؛ لذا عمل الفقيه على توظيف هذا المستوى للدلالة على حجم المنظور السلبي الذي يراه الغرب في الإنسان العربي.

وفي ثلاثية غرناطة تبادرنا شخوص التاريخ آنذاك بحضور سطحي مجرد، لا تؤدي حدثاً كبيراً أو مقنعاً، إنما جاء حضورها عبر رؤية الراوي، فأظهر الراوي شخصية (أبي عبد الله الصغير)، شخصية تاريخية مستلبة، ذات مواقف ضعيفة غير مشرفة، في حين أظهر الراوي شخصية (موسى بن أبي الغسان)، على أنها شخصية قيادية رافضة للذل والهوان، فلقد كان الإنسان الوحيد الذي اعترض على معاهدة التنازل عن غرناطة؛ لذا أكثر السارد من الحديث عنه. والملاحظ على ما ورد ذكره من شخصيات تاريخية، أن هذه الشخصيات تنصوي تحت صنف الشخصيات التاريخية غير الفاعلة، التي كثيراً ما يأتي الروائي على ذكرها دون وجود

حرك فعلي لها، وتتميز هذه الشخصيات بالثبات والثباتية "فمن كان بطلاً في التاريخ قد يغدو شخصاً ثانوياً في الرواية، والعكس يصدق في ذلك"<sup>(1)</sup>.

أما فيما يتعلق (بالشخصية الدينية)، فلقد ساهمت هذه الشخصية بتوجيه الخطاب النقدي نحو غايات استراتيجية لا يمكن الاستغناء عنها، فلا مفر من وجود الشخصية الدينية في المجتمع الروائي، لاسيما أن هذا المجتمع يعكس جزءاً كبيراً وحقيقياً من المجتمع المعيش، ولعل في وجود الشخصية الدينية في الرواية العربية، إثبات الهوية الشخصية والإنسانية للثقافة العربية.

إن الملاحظ في كثير من الروايات الموظفة للشخصية الدينية، اقتصارها على ناحيتين: الأولى سلبية، والأخرى إيجابية.

**فالسلبية:** تكون مختفية بالقناع الديني لأغراض شخصية ومصالح خاصة، أو تكون متطرفة دينياً، ودينياً أخلاقياً، ومتواطئة لا إنسانية، والإيجابية: تكون ذات تفكير إصلاحية دينية هدفها الفرد والمجتمع؛ وقد شهدت معظم الروايات العربية في الآونة الأخيرة تحولاً كبيراً في عملية رصد الشخصية الدينية فكان التركيز على الجوانب الإيجابية أكثر من الجوانب السلبية، وربما يعود السبب إلى طبيعة الهجمة العالمية الشرسة على الإسلام بعد كثير من الأحداث الإرهابية والاعتداءات الدينية.

وهذا لا يعني أن الرواية العربية خلت من الطرح السلبى لبعض الشخصيات الدينية، بل على العكس، إن وجود مثل هذا التيار يكشف لكثير من القراء حجم المأساة التفكيرية التي يتبعها هؤلاء الأشخاص، وذلك حرصاً منها على تبيان الموقف الإسلامي ممن يتخذون الدين وسيلة للعنف.

ومن خلال الخطاب الروائي المعاصر، نجحت الرواية العربية إلى حد ما بتوجيه خطاب ناقد للزمرة الفاسدة، وتوجيه خطاب داعم للفئة الصالحة، المساهمة في دفع عجلة الحياة نحو بناء المجتمع وتقديمه وتماسكه، وقد تنوع طرح الشخصيات الدينية في الثلاثيات السابقة بين شخصيات فاعلة إيجاباً وسلباً، وشخصيات صامتة غير معترضة أكتفت بأداء فروضها وعباداتها الدينية، فنلاحظ في ثلاثية أحلام عنايتها بالشخصية الدينية، إذ جاءت على النحو الآتي:

**الأول:** مستوى التبرك والولاء، فقد شكل الأولياء وأهل التقوى ملاذاً يهرب الناس إليه كلما دعت الحاجة، وهؤلاء الأولياء نالوا قدسية واحتراماً لدى فئات المجتمع الجزائري، وليس أدل على ذلك من الإشارات والحكايات التي سردتها الكاتبة عنهم، وقد استطاع خالد ذكر عدد كبير منهم، استناداً بهم عندما زُفت حياة إلى سي مصطفى، فقال: "قسنطينة ما أتعس أولياءها

<sup>1</sup> - لوكتاش، جورج، الرواية والتاريخ، ص 32-33.



الصالحين.. وحدثهم جلسوا إلى طاولتي دون سبب واضح وحجزوا لذاكرتي الأخرى كرسياً أمامياً، وإذ أفضي سهرتي في السلام عليهم واحدا واحدا. سلاما يا سيدي راشد. سلاما يا سيدي مبروك.. يا سيدي محمد الغراب.. يا سيدي سليمان.. يا سيدي بوعنابة.. يا سيدي عبد المؤمن.. يا سيدي مسيد.. يا سيدي بومعزة.. يا سيدي جليس. سلاما يا من تحكمون شوارع هذه المدينة، أزقتها وذاكرتها، قفوا معي يا أولياء الله.. متعب أنا الليلة، فلا تتخلوا عني"<sup>(1)</sup>، والثاني: مستوى المعارضة والرفض، وهذا ما جسده ناصر شقيق حياة، فهو شخصية ذات توجه فكري أصولي، رأى من واجبه ردع أهل بيته عن التصرفات الدينية السلبية، وفضل الابتعاد عن أصحاب الاتجاه الإسلامي في عدم الانضمام إليهم، إلا أنه بقي داعماً لهم من خلال حضوره المستمر للمسجد، فكان دوره متمثلاً في الرفض الصريح والمعلن لما يراه من أفعال وتصرفات السلطة السلبية دون قيامه بأي خطوة فعلية، ومن ذلك عدم حضوره حفل زفاف أخته (حياة) تعبيراً عن رفضه لزوجها (سي مصطفى)، واكتفى بالبقاء في المسجد للصلاة.

**الثالث: المستوى الفعلي السلبي، وهذا ما مثله بشكل جماعي الاتجاه الأصولي الإسلامي الذي اتخذ من الدين ستاراً لتنفيذ عمليات القتل والعنف ضد المواطنين.**

**أما في ثلاثية الفقيه،** جاءت الشخصية الدينية، شخصية متعصبة متمسكة بالشعائر والعادات والتقاليد الدينية، وهذا ما مثله والد خليل الذي أصرّ على تعليم أولاده الفقه الشرعي؛ لأن هذا في نظره سمة خاصة بالعائلة منذ الجد الأول.

ويتجلى إصرار والد خليل وتعصبه، عبر قيامه بممارسات تعذيبية للابن الأكبر؛ لأنه رفض تعلم الفقه والشريعة الإسلامية، وكذلك حاول إعادة الكرة مع خليل، إلا أنه ينس من ذلك.

ونلمح كذلك في النص شدة التمسك الديني بمقامات الأولياء والتبرك بهم، فعندما عاد خليل للوطن لم يجد مكاناً يعالج فيه آلام الروح والنفس أفضل من مقام الشيخ الصادق أبو الخيرات. وبذا قامت شخوص خليل الدينية على مرتكزين؛ الأول التشدد الديني، والثاني التبرك الديني.

**وفي ثلاثية رضوى عاشور،** تطالعنا شخصية الشيخ والفقيه (الشاطبي) بمستوى إيجابي متغير فجسد الشاطبي شيخ القرية، والسلطة الدينية والمعنوية الذي يحبه الجميع ويطيعونه؛ لتدريسه وتقفيته للطلاب في ظل الاحتلال الإسباني للبلاد، وتقديمه الدعم المادي والمعنوي للثوار الذين سيحررون البلاد من سيطرة المحتل، فقام بنفسه بجمع الأموال والتبرعات، وتحديد أعداد الشباب المقاتلين والسفر لإيصال هذا الدعم؛ فتكون بذلك شخصية الشيخ مركز انجذاب محوري، سواء

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 316.

بسبب كبر سنه ومقامه الديني أو بسبب قدرته على التأقلم مع طبيعة الأحداث وثباته على مرتكزاته الدينية، وليس أدل على هذا الأمر من ثبات الشاطبي دينياً بعد هزيمة الأسطول الأسباني أمام الإنجليز، فقال مخاطباً علي: "ما الذي دهاك يا علي؟! أين إيمانك يا رجل؟! الله أكبر ويخلق ما لا تعلمون، ما هي إلا ليلة وضحاها ويدمر الله ملكهم ويهلكهم كما أهلك عاداً وثمود وغيرهم، ليس ما نعانیه سوى اختبار لقوة إيماننا فهل نرسب يا علي في الاختبار؟!"<sup>(1)</sup>.

أما (شخصية المرأة) في الرواية العربية فلقد تنوع دورها بين الريادة والرجعية، فكان تسليط الرواية العربية عليها نتيجة ما تلاقيه من معاملة غير إنسانية في كثير من الأحيان، بدءاً بالطبقة الفقيرة إلى المتوسطة، نهايةً بالطبقة الأرستقراطية المترفة.

وقد رافق هذه الحدود الشخصية مستويات أدائية متنوعة، فجاءت المرأة أحياناً معدمة لا حول لها ولا قوة، مسلوبة الإرادة، وأحياناً داعية إلى الثورة والمناضلة، والرافضة لنمطية الصورة الاجتماعية، وفي الثلاثيات السابقة وجدنا للمرأة دوراً كبيراً في رفع الستارة النقدية عن مجتمع عربي لا يزال يعاني حرباً جنسية شاملة، فجاءت أنماطها على النحو الآتي:

#### - المرأة الزوجة

يمثل الزواج صورة نمطية في معظم الروايات العربية، إذ نجد العلاقات الزوجية في كثير من الأحيان قائمة على أساس الاحترام المتبادل، فالمرأة الزوجة توفر لزوجها ما يحتاجه من دعة وهناء العيش، وتتسبه مشاغل ومصاعب الحياة، وتمدّه بالتفاؤل والأمل، وأحياناً الصبر على البلاء والمحن والحروب، وهذا ما يتضح في ثلاثية أحلام، فـ(حياة) على الرغم من زواجها من الضابط صاحب السمعة السيئة، وحبها السري للرسام خالد، إلا أنها كانت دائمة الدفاع عن زوجها أمام أخيها ناصر.

أما (عتيقة) زوجة حسان، فهي مثال الأصالة والعراقة، يتوافق اسمها مع صفتها، فهي امرأة صابرة على ضنك العيش وأزمات الحياة، مستعينة بالأمل والحلم، فهي تحلم ببيت جديد، وحياة رغيدة تنتعم فيها، ولكن حلمها ينتهي عند موت زوجها حسان، أما فاطمة زوجة خليل الإمام، في ثلاثية الفقيه، فهي مثال الزوجة المطيعة والحريصة على زوجها، الساعية إلى بناء أسرة سعيدة، إلا أن ما يعيقها هو العقم الذي تعانیه، وهي بعكس نرجس القلوب زوجة خليل الخيالية التي طالما حلم بها، والتي تشبه شهرزاد، "فما هذه المرأة إلا شهرزاد كما عرفتها ورأيت صورتها معكوسة في مرايا الحلم والمخيلة بقامتها الفارعة المجيدة ووجهها المستدير المضيء"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص440

<sup>2</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الرواية، ص207

وتأتي شخصية المرأة الزوجة في بعض الأحيان شخصية خائنة مخادعة، تعبر عن مجتمع ممزق، كما في شخصية (ليندا) زوجة (دونالد)، فعندما لاح لها جسد خليل وبشرته تركت زوجها، بعد أن كانت تهتم به وبشؤونه، بحجة رغبتها في الحصول على طفل.

ونرى المرأة الزوجة في ثلاثية رضوى عاشور في مستويات متنوعة، فسلمية زوجة سعد مثال المرأة المتعلمة ذات النسق الثقافي المتقدم على نساء جيلها، لاسيما أنها منذ صغرها تشغلها أسئلة غيبية كثيرة، ومثال ذلك قضية موت الطيبة، التي أهداها إياها سعد قبل زواجهما، وكذلك موت ولدها الأول بعد أسبوعين من ولادته، لذا نشأت باحثة عن جواب لسؤالها الغيبي المحير عن الموت، فاهتمت بعلاج الناس من أمراضهم، ولم تأبه لعقوبة الكنيسة.

ونجد في ثلاثية غرناطة النمط النسوي المناضل الذي جسده مريمه، فإلى جانب كونها زوجة تهتم بشؤون زوجها، هي أيضا مناضلة ضد المحتل، فهي لا تدخر وسيلة إلا وتقدمها لأهل حيها ومن موافقها ضربها للطفل الذي كان يكبر فرحاً بالعيد أمام الجنود، وكذلك تمسكها بالأرض، فلقد قاومت قرار الترحيل، فماتت على تراب البيازين، رافضة الخضوع للذل والمهانة.

#### - المرأة الأم

تمثل هذه الشخصية في كثير من الأعمال الروائية صورة واحدة متقاربة، إذ نراها الأم الحنون الواعية الحريصة على أبنائها وعلى بيتها، الدائمة الوقوف إلى جانبهم في نجاحهم وفشلهم، وهي مثال العطاء الذي لا ينضب، والخير الذي لا ينقطع.

ففي ثلاثية أحلام كانت والدة حياة على الرغم من حبها للتفأخر والتبجح أمام جيرانها بما عندها من رصيد مادي، ورصيد ديني في عدد الحجج والعمرات، وموقع اجتماعي، مصدومة لما حل بابنها ناصر، الذي ترك البلاد وهاجر هرباً من مطالبة السلطات به وبقيت تنتظره فترة من الزمن تسأل عن أخباره من حياة، تشتاق له بين الفترة والأخرى.

#### - المرأة الأخت

أما شخصية الأخت فلم تظهر كثيراً في الروايات السابقة، فقد ظهرت في ثلاثية صنع الله عبر موقف واحد، عندما خرج من السجن وصدم بالواقع فرغب في العودة للسجن، وجاءت أخته وأخرجته منه مرة أخرى، مقدمة له سبل الدعم المعنوي عبر قيامها بالدور الاجتماعي في تنشيط الراوي-الأنا للقيام بزيارات اجتماعية للأهل والأصدقاء، وظهرت كذلك في ثلاثية أحلام، فعلى الرغم من توتر العلاقات بين حياة وشقيقها ناصر، إلا أنها بقيت تسانده، لاسيما عندما اعتقلته الدولة بتهمة الإرهاب، فأعانتته على السفر خارج البلاد حتى يهدأ الوضع ويعود، فهي تؤمن أن الأخوة أقوى مقياس لمواجهة الواقع.

## - المرأة (المومس)

وإذا كنا قد قدمنا صورة مجتزأة في ثلاثية الفقيه عن (المومس)، فإننا هنا لا نتوسع كثيراً؛ لأن هذه شخصية تأتي في كثير من النصوص الروائية على نمطية عامة، يقدمها الروائي أحياناً كي يثري النص الروائي، وأحياناً ليعكس بيئة المجتمع المحيط بها وبعلاقاتها مع أفراد المجتمع حاملة جملة من القضايا.

فهي تقدم جسدها بغية الحصول على تعويض مادي، متناسية أي سلوك أخلاقي، ومتجاهلة أي حكم اجتماعي عليها، ولكن ربما تأتي صورة (المومس) في بعض الروايات شخصية ثانوية عابرة مثل شخصية (المومس) في ثلاثية صنع الله إبراهيم وثلاثية عاشور، وربما تكون شخصية رئيسية محركة للحوار الروائي، ويمكن أن تحتوي الرواية على تركيبة متنوعة من المومس، فيكون منها الرئيسي ومنها الثانوي، وهذا ما رأيناه في ثلاثية الفقيه، فكانت (المومس) التي تذكرها في فترة المرافقة ذات دور ثانوي، في حين جاءت (سعاد) بدور رئيسي انتهت حياة خليل الأمام إليها.

وختاماً نخلص إلى أن دور الشخصية في الخطاب الروائي، يكمن في توجيه مقاصد الخطاب نحو فضاءات متنوعة، تكون سياسية تارة اجتماعية تارة أخرى، وربما تتجاوز ذلك لتكون دينية فالشخصية "تتقاطع مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع يعينها في النص ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقاً لاتجاهه الجمالي"<sup>(1)</sup>، فدور الشخصية فاعل ومؤثر في بنية أي خطاب، فلا أغالي إن قلت إن دور الشخصية في تحريك الخطاب لا يمكن أن يستغني عنه الروائي، وإلا أصبح الخطاب الروائي خطاباً مبتور الرسالة، غير منساق الدلالة، مشتتاً لا يركز على غاية.

## 2- دور الراوي في الخطاب

إذا كانت الشخصية في الرواية من التقنيات الروائية المهمة في إيصال المستوى الفكري الروائي والتعبير عنه بلغة متنوعة؛ فإن الدراسة النقدية المعاصرة لم تغفل دور الراوي في هذه العملية، فهذا الأمر يرتبط دائماً بالسؤال الدائر في كثير من الدراسات النقدية حول قضية وجهة

<sup>1</sup> - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 214.

النظر، على اعتبار أنها خطاب نوعي خاص يحتوي سمة نقدية جريئة، "فالمتمن السردى خطاب كلي يتكون من مادة إخبارية سردية، فلا بد من تحديد من الذي يخبر؟!"<sup>(1)</sup>.

بعبارة أخرى من هو صاحب الخطاب في الرواية؟ هل هو الروائي نفسه أم الراوي؟! الواقع إن ارتباط وجهة النظر بالراوي هي التي تحدد علاقة الروائي بالراوي، فالروائي صاحب مقدرة كبيرة على تقديم النسق المعرفي والخطاب النقدي للقارئ أو المتلقي، بشتى التقنيات السردية، ولا شك أن الراوي إحدى هذه التقنيات "فهو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يُشترط أن يكون الراوي اسماً متعياً فقد يكتفى بأن يتنقح بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي"<sup>(2)</sup>.

فالراوي هو وسيلة خطابية تسهم في تقديم أبعاد داخلية وخارجية لماهية الخطاب الروائي أو ما يسمى (بالمروي) الذي يعرف على أنه "كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترب بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله، بوصفها مكونات له"<sup>(3)</sup>. ثم إن ما يقوم به الراوي من عملية إنتاج معرفي وتغطية لمجريات الخطاب الروائي، تحتاج إلى من يستقبل هذا المنتج، الذي يعرف بـ(المروي له) وهو "الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء أكان اسماً متعياً ضمن البنية السردية، أم كائناً مجهولاً"<sup>(4)</sup>.

ويجب أن ندرك أن الروائي لا يتكلم بصوته ولكنه يفترض راوياً تخيالياً، أي إن الكاتب يختبئ خلف راوٍ تخيلي ليخاطب قارئاً متخيلاً "فالراوي صوت يختبئ خلفه الكاتب؛ لذا فهو في علاقته بما يروي عنصر مميز مختلف الوظيفة، فهو الذي يمسك بكل لعبة القص، والكاتب من خلفه، والذي يمارس هذه اللعبة ليقوم منطلق البنية من حيث إن هذا المنطق هو في الوقت نفسه منطلق القول"<sup>(5)</sup>، وتعد العلاقة المتبادلة على دوام السرد بين الراوي ومحيط النص، من العلاقات القائمة على مساحات تعبيرية واسعة، وقد رأى (بيون)، أن هذه العلاقة تؤطرها ثلاثة أنماط هي:

## 1- الرؤية من الخلف.

<sup>1</sup> - المحادين، عبد الحميد (1999)، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص10.

<sup>2</sup> - إبراهيم، عبد الله (2000)، السردية العربية، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص19.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص19-20.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص20.

<sup>5</sup> - العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، ص114.

تمتلك هذه الرؤية مجموعة من الخصائص التي تكسبها صفة التفكك بحسب تعبير (جيمس) ومنها "الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان، أو من زمان إلى زمان، أو من شخصية إلى أخرى دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة، تكون نتيجة التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية"<sup>(1)</sup>، ويشيع هذا النمط في القص الكلاسيكي الذي يعتمد تقنية الراوي العليم بكل شيء الذي توكل إليه مهمة التعليق على الأحداث وإظهار الأحكام العامة.

## 2- الرؤية مع أو المجاورة.

تتصف هذه الرؤية بنوع من المساواة أو الموازنة بين الراوي والشخصية، إذ يلمس قارئ الرواية مقداراً من المساواة المعرفية بين الراوي والشخصية، فلا يقدم الراوي المعلومة إلا بعد أن تكون الشخصية قد توصلت إليها، وكثيراً ما يستخدم في هذا النمط الراوي بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، مع الاحتفاظ بمظهر الرؤية مع، ويحتفظ السرد بالانطباع المبدئي، الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهلاً بما تعرفه الشخصية، فالراوي يتبنى منظور الشخصية ويرى معها، فيلاحظ ما تلاحظه، "فترى العالم التخيلي من خلالها معكوساً على شاشة وعيها"<sup>(2)</sup>، ويكون الراوي في هذه الحالة، إما شاهداً على الأحداث، وإما مساهماً فيها.

## 3- الرؤية من الخارج

تتميز هذه الرؤية بنوع من المعرفة المحدودة، فالراوي لا يعرف إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات، فلا سبيل للراوي في هذه الحالة إلا الاعتماد على الوصف الخارجي، بمعنى أنه يركز على الأصوات والأفعال، فهو لا يستطيع الولوج إلى داخلية الشخصية، وإنما يتمثل له الظاهر الحسي، ويرى (تودوروف) أن مثل هذا الجهل بعوالم الشخصيات "ليس إلا أمراً اتفاقياً وإلا فإن حكيماً من هذا النوع لا يمكن فهمه"<sup>(3)</sup>، ويسود هذا النمط الروايات ذات العناية بالوصف الخارجي للأشياء، والخالية من الطابع الشعوري أو الحالة السيكولوجية، والخالية كذلك من الأحداث ذات البناء المستمر، ويدعى هذا النمط من الروايات بـ(الرواية الشئية)، وفي مثل هذه الروايات يصاب القارئ بنوع من الحيرة والغموض أمام دلالات النص المبهمة، لذلك "عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالات معينة"<sup>(4)</sup>.

واتفق كثير من الدارسين على تحديد أنواع للرواية، في ضوء هذه العلاقات، يمكن حصرها في:

1 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص132.

2 - المصدر نفسه، ص133.

3 - لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص48.

4 - المصدر نفسه، ص48.

1- الراوي العليم بكل شيء، أو كلّي العلم، الذي يهيمن على عالم روايته، وترى فيه العيد أنه "منحاز إلى وصف أبطال روايته لكنه في انحيازه مكشوفٌ أحياناً، وخفي أحياناً أخرى مكشوف لا قصداً، بل لأنه ضعيف فنياً، غير متمكك لتقنيات السرد الفني... وخفي بفضل تطور القصّ بحيث أصبح الكاتب قادراً على بناء عالم تخيُّلي قصصي غني وواسع ومعقد"<sup>(1)</sup>.

2- الراويان المتناقضان، أو المتصارعان، بالقياس إلى موضوعهما المشترك في بنية الرواية الواحدة، وهما الراويان اللذان يمكن أن ينطلقا من الرؤية الثنائية، التي تمتزج بها رؤيتان سرديتان خارجية وداخلية.

3- الراوي الشاهد: وهو الراوي الذي يظهر في أسلوب السرد الموضوعي، والرؤية الخارجية التي ينطلق منها الراوي العليم بكل شيء في بنية الرواية التقليدية "وهو راو حاضر لكنه لا يتدخل إنه يروي من الخارج على مسافة بينه وبين من يروي عنه، إنه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع"<sup>(2)</sup>.

وللراوي مجموعة من الوظائف يمكن حصرها في: الوظيفة التي تختص بالحكاية وهي الوظيفة السردية: الراوي يروي الحكاية، والوظيفة التي تختص بالنص، وهي الوظيفة التنظيمية.. والوظيفة التي تختص بالوضع السردية نفسه، الذي محركاه هما المروي له الحاضر أو الغائب أو الضمني والراوي نفسه، وهي وظيفة تواصلية... والوظيفة الرابعة تختص بموقف الراوي من النص الذي يرويّه، وهي وظيفة الشهادة أو الإقرار فالراوي في النصوص المروية بضمير المتكلم يعبر عن موقف فكري أو أخلاقي أو انفعالي ويشهد على مصدر معلوماته أو دقة ذكرياته.. والوظيفة الأخيرة تختص بموقف الراوي من الحكاية، وهي الوظيفة الأيديولوجية<sup>(3)</sup>.

وتحسن الإشارة إلى أن جميع هذه الوظائف تختلف من رواية لأخرى إلا أن، الوظيفة السردية وظيفية أساسية للراوي لا تكتمل الرواية إلا بوجوده، أما الوظائف الأخرى فقد توجد بقدر أو بأخر وقد لا تكون موجودة في هذه الرواية أو تلك، وتوافر هذه الوظائف لا يعني بأي حال انفصالها عن العناصر الأخرى التي يتكون منها البناء السردية<sup>(4)</sup>.

1 - العيد، يمّنى، الراوي الموقع والشكل، ص 83-84.

2 - عزام، محمد، شعرية الخطاب السردية، ص 90.

3 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 96-97.

4 - المصدر نفسه، ص 97.

وتنوع الرواة في الثلاثيات السابقة بحسب نوعية الخطاب الذي يوجهه الروائي: "فالكتاب تقنونا في استخدام مفهوم الراوي وارتبط هذا التفنن بعلاقتهم بما يروون، فجاءت كيفية ما يروون دلالة على رؤيتهم لما يروون"<sup>(1)</sup>، ففي ثلاثية كل من (صنع الله، وأحلام، والفقير) راوٍ بضمير المتكلم (الأنا)، مع تمايز في تفاصيل دقيقة، في حين نجد في (ثلاثية غرناطة) راوٍ عليم؛ لذا سنتطر هذه الدراسة للراوي في هذه الثلاثيات تحت عنواني (الراوي بضمير المتكلم) و (الراوي العليم).

### أولاً: الراوي بضمير المتكلم .

يمثل الراوي بضمير المتكلم إشكالية معقدة، فهو راوٍ للرواية، ومشارك مع المؤلف بضمير (الأنا)، لاسيما أن هذا النمط من الروايات يقدم من خلال منظور (الرؤية مع) مما يعني إظهاراً لأحاسيس ومشاعر القاص، لذلك نجد دائماً تركيز الراوي منصباً على إبراز (الأنا) بشكل لافت للنظر، والذي يؤكد هذا الكلام هو ما رأيناه من طرح روائي في ثلاثية كل من (صنع الله إبراهيم، وأحلام مستغانمي، وأحمد الفقيه).

إن جميع هذه الثلاثيات قدمت من خلال الراوي (بضمير المتكلم) وعبر منظور (الرؤية مع) لاسيما في تعبيرها عن مواقف متأزمة، ومشاعر مؤلمة، فكان انقياد خطاب الراوي نحو خطاب نقدي بصوت لا يتداخل فيه صوت آخر، متازماً مع طبيعة الحدث، وفي هذه الحالة فإن أي تقنية لراوٍ خارجي تبدو مفتعلة "لاسيما وأن الحدة في المشاعر تستوجب ضمير الأنا، الأقدر على وصف المشاعر الباطنية والتقاط وقائعها"<sup>(2)</sup>، ثم إن بلورة صورة الخطاب من عملية الإخبار إلى عملية الانتقاد تحتاج إلى استخدام ضمير (الأنا)، وإلا عجزت الرواية عن تحويل نسقية خطابها وإيصال رسالتها للمتلقي، التي هي أولاً هدف الروائي، فلا يوجد عمل روائي يولد من فراغ، ولا لهدف أو غاية.

وإن كان النقد الحديث يميز بين الراوي بضمير (الأنا) والروائي، فالراوي بضمير (الأنا) وسيلة لا تبتعد كثيراً عن روح المؤلف، لاسيما أن الروائي يتوسل بهذا النوع من الرواة "لينوب عنه في سرد الحكى، وتمرير خطابه الأيديولوجي"<sup>(3)</sup>، ولعل وجود (الأنا) كشخصية فاعلة يشعرا بعمق المأساة، والاقتراب من الأحداث ورؤية انعكاسها على الشخصيات المشاركة في الرواية، وفيما يلي تفصيل لدور الراوي في عملية الخطاب النقدي في كل ثلاثية.

1 - عزام، محمد، شعرية السرد، ص 88.

2 - المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص 27.

3 - العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، ص 90.



في ثلاثية صنع الله إبراهيم، طالعنا الراوي ببناء خطاب نقدي قام على وتيرة واحدة، وبخط مستقيم، بدأ بمنظور ذاتي فردي، عبر استخدام ضمير المتكلم، لاسيما أن المنظور الذاتي هو أشبه "بالكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات، تنظر من خلال منظورها فنرى ما يدخل في مجال هذه العين، ويخفي عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه"<sup>(1)</sup>، وهو كذلك راوٍ مشارك ومتفاعل في بنية الحدث، وهو الشخصية الرئيسية في العمل، وهذا الراوي بقي متنقلاً من حدث لآخر، سارداً علينا أدق التفاصيل اليومية، عبر منظور ذاتي، فمنذ لحظة خروجه من السجن ومحاولته التأقلم مع مجتمعه الجديد، بالزيارات العائلية التي قام بها، وبحثه عن فرص العمل، وحصوله على فرصة عمل تتطلب منه تغطية أحداث بناء السد العالي، وتصويره لمراحل بناء السد، ولحالة العمال المصريين، بتأكيده على الفوارق الطبقيّة بين العمال المصريين والعمال الروس، ثم عودته للقاهرة، ورغبته في الحصول على وظيفة عليا، ومقابلته للجنة المسؤولة عن الوظائف، وطلبها منه كتابة بحث عن أمتع شخصية عربية، وصولاً به لشخصية الدكتور، ومحاوله للجنة إجباره على التخلي عن بحثه، انتهاءً إلى حكم اللجنة عليه بأكل نفسه، بسبب قتله الشخص الذي يراقبه.

كل هذه الحوادث لا نسمعها إلا من خلال صوت الراوي المشارك، الذي لا نجد له غياباً عن ساحة الأحداث، فكل حدث نجده إما مشاركاً فيه وإما راوياً له في الماضي، وليس أدل على أن هذه الرواية قدمت بصوت واحد منفرد، من سيطرة الراوي على عملية السرد، فعلى سبيل المثال لو اقتربنا من أي شخصية ما في الثلاثية، فإننا لا نستطيع تحديد ملامحها الخاصة بدقة، وإنما هي ملامح عامة رسمها الراوي، ومن ناحية أخرى فإننا لو تتبعنا مسار خطاب الشخصيات في العمل، وهو مقدم بالطبع على لسان الراوي، سنجدّه منساقاً نحو رؤية الراوي التي هي رؤية تتبنى خطاباً نقدياً سياسياً، ومثل هذا الراوي يحتاج إلى قدرة فنية مصقولة "ومهارة عالية من الروائي، وإلا سقط في سطحية شكلية؛ ذلك أن مهمة الراوي الشاهد ليست مجرد عمل آلي يراكم الصور بنقطة عبثي لها، بل هي في جعل بنية الشكل تقول؛ أي في جعل حركة البنية حركة دالة"<sup>(2)</sup>.

لقد كان السارد في هذه الثلاثية هو الشخصية البارزة، والكاشفة عن تركيب الأحداث، وهو أيضاً الشخصية الصانعة لبعض الأحداث الدرامية، وبعبارة أخرى، فإن شخصية الراوي تتقرب في جميع تراكيبها وأفعالها من شخصية المثقف الساعي للبحث عن عدالة اجتماعية ديمقراطية من

<sup>1</sup> - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 151.

<sup>2</sup> - العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، ص 99.

خلال خطاب تميز بالصرامة النقدية، ومما لاشك فيه "أن استعمال ضمير المتكلم هو مصدر راحة للكاتب الروائي، في مجال التأليف، فهو أسلوب يتكون على هواه؛ لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية السرد"<sup>(1)</sup>.

أما في ثلاثية أحلام، فنجد أن هذه الثلاثية تشترك مع صنع الله إبراهيم في أنها تستخدم راوياً بضمير المتكلم مشاركاً في بنية الأحداث وتفعيلها، إلا أن ما يميز هذا الراوي هو اللجوء لما يسمى بالأسلوب التراسلي، مما يعني ذلك اقتراب الثلاثية مما يسمى "بالرواية التراسلية، فهذا هو ذا الراوي المشارك يخاطب البطلة في الرواية، مذكراً بما كان قد حدث وكأنه راوٍ كلي العلم يهدف إلى المقام السردى من الخارج. وهذا السرد التراسلي يتم في الواقع دونما حاجة لكتابة الرسائل"<sup>(2)</sup> فالروائية اعتمدت في ثلاثيتها على راويين بطلين؛ فاتخذت من الراوي (خالد) في الجزء الأول وسيلة "ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطق رؤيتها الخاصة"<sup>(3)</sup>، ومن الرواية (حياة) كياناً مستقبلاً لخطاب السارد خالد بضمير المتكلم، الذي هو "شكل سردي متطور، وقد تولد غالباً عن رغبة السارد في الكشف عما في طيات نفسه للمتلقي"<sup>(4)</sup>، وكثيراً ما تدل صيغة التعبير (أنا/أنت) على قدرة هائلة في التعبير عما يعتم في الذات، إذ تحيل هذه الصيغة "إلى مرجعية جوانية"<sup>(5)</sup>.

وشخصية السارد في هذه الرواية لم تقف عند تخوم السرد؛ إنما كان خالد شخصية فاعلة في النص الروائي، فلقد قدم نفسه مترافقاً مع بناء الأحداث كصانع للرواية، وكأننا أمام سرد ذاتي وتجربة فعلية فهو سارد "متقف عانى من القمع السياسي والثقافي، ففضل الغربة على قيود الوطن"<sup>(6)</sup>، وقد توجه هذا السارد بالخطاب إلى ذات أخرى وهي (حياة) التي هي السارد الآخر في الجزء الثاني؛ وبذا فإن سردية النص تقوم على مبدأ التناوب في العرض والإخبار، وهذا الأمر اسهم في تقديم بعد نقدي متنوع الرؤى بصيغة ضمير المتكلم والمخاطب.

أما في الجزء الثالث تحول السارد خالد الرسام إلى خالد المصور، إذ تولى عملية السرد عبر تداخلات الذات ومناهات النفس، مشيراً إلى المتلقي (حياة)، والمتلقي القارئ بضمير الغائب والملاحظ أن

1 - بيرسي، لوبوك، صنعة الرواية، ص124.

2 - خليل، إبراهيم، الراوي وأقنعة المؤلف، ص7.

3 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص130.

4 - مرتاض، عبد الملك، نظرية الرواية، ص187.

5 - المصدر نفسه، ص185.

6 - عبد اللطيف، رائدة (2005)، تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية، أحلام مستغانمي ويوسف

السارد في ثلاثية أحلام قدم الخطاب بطريقة معرفية حيث تساوت معرفته بمعرفة الشخصيات، فلم يكن يقول شيئاً إلا بعد أن تكون الشخصيات قد عرفته وتوصلت إليه، وبمقدار معرفة الشخصيات عن السارد عرف السارد عن هذه الشخصيات.

وقد وصف (خليل) هذا النمط بقوله: "في هذا النوع من الرواية يلتحم الراوي بالشخصية، وتكون صلته بالمؤلف أكثر قرباً ولصوقاً، حتى لكأنه يعبر عن صوت المؤلف لا عن صوت الشخصية التي يلتبس بها"<sup>(1)</sup>.

أما راوي ثلاثية الفقيه، فهو لم يبتعد كثيراً عن راوي صنع الله، فهو راو بضمير المتكلم، وهو كذلك راو مشارك في الأحداث وصانع لها، سلباً وإيجاباً، وهو الشخصية الرئيسية في الحدث والمقدم للخطاب عبر منظور (الرؤية مع)، وحتى حين يعرض وجهة نظر مغايرة فهو يعرضها من منظوره الذاتي الداخلي، إلا أن ما يميزه عن صنع الله، هو راو معروف اسمه وعنوانه فـ(خليل) هو بطل الثلاثية وسارد حكايتها، رجل قادم من أدغال أفريقيا وبالتحديد (طرابلس/ليبيا) يقص علينا ما جرى معه في رحلته الدراسية لبريطانيا، وبالتحديد جامعة ادنبره، عاكسا عبر منظوره الذاتي، رؤيته للعالمين العربي والغربي، مستخدماً ضمير المتكلم، ومتكأ على تقنياتي الفلاش باك والحلم الأسطوري.

ومن اللافت للنظر اشتغال خطاب الراوي على مضامين سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية؛ فعبرت هذه المضامين عن رفض السارد لماهية العالم الحقيقي في هذا الزمن المعاصر، ومن الملاحظ كذلك شيوع الوصف العام لمظاهر الحياة الطبيعية لكثير من الأماكن.

وتحسن الإشارة إلى ذلك التشابه الكبير بين ما حدث مع خليل في الغرب، وبين رحلة المؤلف الدراسية، فهناك أكثر من دال يوحي بأن هذه الثلاثية تتقاطع مع سيرة المؤلف على الرغم من إنكار المؤلف لهذا الأمر، ومن تلك الدلائل الترابط المعنوي بين اسم خليل الإمام نفسه وبين المؤلف، ذلك إن اسم إبراهيم يرتبط في أذهاننا دائماً باسم إبراهيم الخليل -عليه السلام- ومن هنا جاء اسم خليل، ومن جانب آخر فإن صفة الفقيه في مجتمعاتنا العربية ترتبط إلى حد كبير بصفة الإمام ومن هنا تطابق أسم البطل مع المؤلف.

ودليل آخر على تقاطع الثلاثية مع سيرة المؤلف، الأسلوب السردى الذاتي الذي قدمت به الثلاثية، وهو السرد المعتمد على الرؤية الداخلية والراوي المشارك، وهذا ما جعل من الرواية أقرب لسيرة المؤلف؛ لذا يجب أن ندرك ودون استثناء أن جميع أبطال الروايات التي نتحدث عن

<sup>1</sup> - خليل، إبراهيم، الراوي وأقنعة المؤلف، ص6.

العلاقة بالآخر هم "من المثقفين الذين قدموا إلى حضارة الغرب طلباً للعلم أو الأدب أو الفن، وكل رواية هي بمثابة تجربة ذاتية، حتى وإن لم ترو بضمير الأنا" (1).

### ثانياً: الراوي العليم.

إذا كان النقد الحديث أكدَّ على ضرورة الفصل بين الراوي المشارك بضمير المتكلم والروائي، على الرغم من حقيقة العلاقة الرابطة بينهما، لأسباب كثيرة؛ أهمها تضخم الأنا في عملية السرد، فيبقى المؤلف متأرجحاً في حضوره بالنص بين الحاضر الغائب؛ فإنه في تقنية الراوي العليم بكل شيء يصبح عدم حضوره أمراً مفروغاً منه؛ على الرغم من أن الروائي هو الذي يتولى عملية كتابة الرواية، فيعلم ماهية شخوصه والمصير الذي ستنتهي إليه، ويعلم كذلك طبيعة الخطاب الذي ستنتطق به، فيكون شأنه شأن الراوي كلي العلم، فالسرد يخضع لسيطرته، والأحداث تقدم للقارئ كمعرفة كاملة؛ فالراوي العليم بكل شيء يرى من كل الزوايا، ووجهة نظره هي الوضع الشمولي العام (2).

وهذا الأمر -كما تقول أنجيل سمعان-: "تأكيد لوجود المؤلف على مسرح الأحداث" (3)، وقد تجسد هذا النمط بشكل واضح في ثلاثية غرناطة، لاسيما أن الثلاثية قدمت خطابها النقدي عبر نمطية (المنظور الموضوعي)، الذي هو أشبه بالكاميرا الخارجية، فقد تفتتح العدسة فنرى المنظر الكلي، وتظهر لنا بانوراما عامة، أو منظر شامل مفتوح، أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب، نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس

الشخصية وانعكاساتها" (4)؛ فمنذ بداية الثلاثية مسرحت الروائية الأحداث، وأدخلتنا في أجواء الرواية عن طريق راوٍ خارجي كلي العلم، "ذلك اليوم رأى أبو جعفر امرأة عارية تتحدر في اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده، اقتربت المرأة أكثر فأيقن أنها لم تكن ماجنة ولا مخمورة، كانت صبيبة بالغة الحسن ميادة القد.. ورغم البرد القارس وشفير رياح تعصف بأشجار الجوز المغروسة على جانبي الطريق بقي أبو جعفر واقفاً بباب حانوته حتى أرسلت الشمس خيوطاً صفراء واهية حددت معالم الشارع" (5).

1 - طرابيشي، جورج (1982)، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ط3، بيروت: دار الطليعة، ص12.

2 - المحادين، عيد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص37.

3 - سمعان، أنجيل، وجهة النظر في الرواية المصرية، ص103.

4 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص151.

5 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص9.

في هذه الرواية قام الراوي بملاحقة الأحداث من الخارج دون المشاركة، متخذاً من (الرؤية من الخلف) وسيلة قدم بها الأحداث، لاسيما أن معرفة الراوي كلي العلم أكثر من معرفة الشخصيات؛ لذا فهو يلتبس بالمؤلف عبر الضمير (هو)؛ لهذا يمكن القول إن أسلوب الراوي كثيراً ما يتشابه مع أسلوب التقرير السردى.

وراوي (عاشور) راو متعدد الظهور والغياب، إلا أن ظهوره فاق غيابه بكثير، كما أنه أبرز لنا داخلية الشخص وعرف بهم ووصفهم، سواء أكانت شخوص تاريخية مثل: (سنروس) أم شخوص روائية متخيلة مثل: أحفاد الوراق (حسن وسليمة) و(نعيم) الذي عمل عند أسرة الوراق. ولعل أبرز مثال على إظهار داخلية الشخص قوله عندما أحرق القشتال الكتب: "كان أبو جعفر يحرق في المشهد ثم يغض الطرف ثم يعود يحرق ويتمم بكلام غير مفهوم لا يعي قبضة سليمة المشدودة على يده ولا أظافرها المغروسة فيها ولا صوتها وهو يعلو ملحا مكررا السؤال، لن يحرقوا الكتب يا جدي أليس كذلك؟ لا يمكن أن يحرقوا الكتب؟! وسعد وحسن واجمان ونعيم بيكي ويمسح مخاطه بيده"<sup>(1)</sup>.

إن سيطرة الراوي العليم لا تتم إلا بوجود المنظور الموضوعي، إذ يمكن الراوي من الانتقال للكشف عن مشاعر الشخص، فبعد أن كشف عن جوانية الجد، انتقل للحديث عن داخلية الأطفال، وأسند الخطاب لمتكلمه؛ لذا "فالعلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات من ناحية فعلية علاقات لا نهائية.... فهو له القابلية أن يكشف الأفكار السردية للأبطال وقرنها بالمؤلف"<sup>(2)</sup> فإمكانيات الراوي كلي العلم هائلة، لدرجة أنه يستطيع اختلاق المواقف وتوزيعها دون أن يضع بحسبانه مدى قناعة المتلقي بها، فعلى سبيل المثال وجدناه فجأة قرر موت الجد الوراق بطريقة غير مقنعة، على الرغم من أنه كان يتحدث قبل الموت عن شدة إيمانه، وعلاقته بالله، وعن مستواه الاجتماعي والثقافي، مما أعطى هذه الرواية -كما يقول خليل-: "طابع الاستعجال في التخلص من بعض الشخصيات.. وكان الموت وصفاً طبية جاهزة في تناول المؤلفة"<sup>(3)</sup>.

وعلى الرغم من محاولة الروائية إظهار تعدد في الرواة؛ دعماً لمصدقية خطابها، إلا أن هذا التعدد كان محصوراً في شخوص العمل، أمثال (سعد) الذي حكى لسليمة على مدى ثلاثة أيام حادثة حصار مالقة ثم سقوطها؛ فالروائية هنا تبحث عن مصداقية تاريخية تثبتتها من خلال شخصية رافقت الحدث عن قرب.

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص50.

<sup>2</sup> - إبراهيم، عبد الله (1990)، المتخيل السردى، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص118.

<sup>3</sup> - خليل، إبراهيم، ثلاثية غرناطة، ص36.

وكما بدأت الروائية بعرض الأحداث بالأسلوب المسرحي، عن طريق الراوي الخارجي كلي العلم، ختمت الثلاثية برؤية الراوي، ناسباً الراوي عبارة ( لا وحشة في قبر مريمه ) لـ(علي). وبهذا إن تلازم صوت الراوي مع عملية الوصف الممتد، وتحديده للأحداث والأماكن بدقة من موقع جغرافي، وحالة الشخص وطبيعة كلامها، يدفعنا للقول إن مصادرة الشخص للآراء، يجعل من الراوي العليم صورة منبثقة عن المؤلفة، مؤكداً حقيقة إرجاع الخطاب للمؤلفة، لاسيما أن جميع خيوط هذا الخطاب تحاك بأحادية واحدة وهي النقد.

ونخلص إلى القول: إن وجود الراوي يحدد من المنكلم في النص، فهو أشبه بالموزع الروائي والمقدم لبنية الخطاب، والمترافق ذكره مع ذكر الحوادث والشخص، ولا عجب إذا قلت إن دوره في توجيه الخطاب الروائي، وفي تحديد مقاصده ومراميه، أكثر من دور الشخصية في الرواية العربية الحديثة، بل إنه هو الذي يوجه الشخصية في كثير من الأحيان نحو خطاب معين سواء أكان داخلياً أم خارجياً، فعلى الرغم من محاولة كثير من الروائيين تجاهل الراوي، وخلق أدوار أكثر للشخصية داخل الخطاب الروائي، إلا أن الراوي يبقى السندان الذي يطرقه الروائي إذ دعت الحاجة إليه؛ مما يؤكد على فكرة عدم قدرة الروائي الابتعاد عن توجيه الخطاب الروائي نحو غاية ومقاصد معينة، ومنها الخطاب النقدي الروائي.

ثالثاً

الزمكانية و الخطاب النقدي الروائي.

الزمن عنصر نفسي معنوي يؤثر في كل فرد، ويدخل حيز كل حياة، ويؤطر مسيرة الكون، اختلفت فيه الرؤى والتصورات، ونسجت بنيته القواعد والنظريات، فكان وما يزال مقولة الباحثين ومجال المنظرين، لعلمهم ووعيمهم بدوره العميق في تشكيل مختلف الفنون والآداب.

فالأدب هو أكثر الأنواع الفنية ارتباطاً بعنصر الزمن، لاسيما فن القص "فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً، وإذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"<sup>(1)</sup>، والرواية من الفنون السردية التي تربطها علاقات زمنية مختلفة؛ لذا لا غرابة إذا قلنا "إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة الزمن"<sup>(2)</sup>.

ولكن ما هو الزمن الروائي؟ وإلى أي مدى يترك أثره في النص؟.

تشير الحاجي إلى أن الزمن الروائي هو "زمن تخيلي في مقابل الزمن الواقعي الذي يشكل خلفية كل عمل روائي، والرواية في الأصل وقت يجري دائماً نؤخذ بها كلما زواج إيقاع سردها تيار الواقع"<sup>(3)</sup>، وهذا يعني تفاعل الزمن الحقيقي (الخارجي) في الرواية مع الزمن التخيلي، الذي تفرضه شروط سياقية كثيرة، منها ما هو خارجي، ومنها ما هو داخلي نابع من ذات المؤلف.

ويؤثر الزمن في البناء الفني الروائي تأثيراً كبيراً، فهو محور القص، ونقطة الانطلاق، وتقنية لا تقل أهميته عن أي عنصر آخر، فلا يمكن للروائي أن يقيم نصه دون عامل الزمن؛ لأنه "يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"<sup>(4)</sup>؛ فعليه تقع مهمة الترتيب السردية لباقي عناصر القص، فهو الذي يدفع المتلقي للاستمرار ويحفزه على التشويق ويضبط إيقاع السرد.

وإذا كانت الرواية التقليدية تقدم زمنها الروائي بتتابع متماسك كما هو على أرض الواقع، فإن هذا الأمر اختلف كلياً مع الرواية الحديثة، فباتت هذه الروايات تخضع زمنها لترتيب زمني منقطع ومختلط، إلا أن هذا الترتيب لا يخرج عن إطار زمني ثلاثي، الماضي والحاضر والمستقبل، فليس بالضرورة أن تأتي حوادث الرواية مرتبة زمانياً مع الترتيب الطبيعي للأحداث كما نعرف أنها جرت، فالإمكانات التي يحدثها الروائي في كيفية تشكيل الزمن والتلاعب به عديدة لا حدود لها، فربما يبدأ السارد بحادثة معينة متطابقة مع السرد، ثم يقطع السرد عائداً إلى حدث سابق، أو ربما حدث مستقبلي قادم، وهذا ما يسمى (بالمفارقة السردية)، وهي: "إما أن تكون استرجاعاً

1 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص26.

2 - المصدر نفسه، ص26.

3 - الحاجي، فاطمة(2000)، الزمن في الرواية الليبية، ط1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ص37.

4 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص26.



لأحداث ماضية، أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة، وكل مفارقة يكون لها مدى واتساع، ومدى هذه المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"<sup>(1)</sup>.  
إن خروج الرواية في بنيتها الزمنية التقليدية عن المؤلف، أمر لم يأت من فراغ، إنما جاءت هذه المفارقة لحمل المتلقي على التركيز في بنية الحدث أكثر، فهذا الأمر يعطي "الأحداث حركة وحيوية، ويثير خيال القارئ في انتقال الأحداث من الحاضر إلى الماضي، ثم العودة من الماضي إلى الحاضر أو إلى المستقبل، وكل هذا حسب وجهة نظر الروائي التي يريد توجيه القارئ إليها"<sup>(2)</sup>.

ويعود الفضل في بروز عنصر الزمن في نظرية الأدب الحديثة، والاهتمام النقدي به إلى الشكلانيين الروس، الذين منحوا الزمن أبعاداً نقدية مختلفة، وأخضعوه لمقاييس معينة، تمحورت في تقسيم ثنائي للخطاب الروائي أو العمل القصصي، إذ ميز (توماشفسكي) في العمل الحكائي بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، "فالمتن الحكائي هو الأحداث كما حدثت فعلاً والمبنى الحكائي هو طريقة تشكيل الأحداث في المتن وإظهارها على نحو مخصوص"<sup>(3)</sup>.

ويفرق (توماشفسكي) بين زمن المتن وزمن الحكى، مشيراً إلى إمكانية الحصول على زمن المتن الحكائي من خلال، "التاريخ للأحداث أولاً، والمواد الزمنية التي تشغلها الأحداث ثانياً وأخيراً من خلال المدة التي يتصرف فيها الكاتب بحرية من خلال إدراج خطابات مطولة في مدة زمنية قصيرة جداً أو تمديد كلمات موجزة أو أحداث سريعة إلى فترات طويلة"<sup>(4)</sup>.

وبعد هذه النظرية توالى النظريات المتقصية للزمن في بنية العمل الحكائي، فقدم (ج.جنت) تقسيماً مفصلاً اعتمد فيه على علاقات الترتيب الزمني، والمدة، والتواتر، وعلى غرار سار كذلك (تودوروف)، الذي رأى أن العمل القصصي يقوم على إدراج زمن القصة في زمن الخطاب.

أما زمن القصة (المدلول أو الأحداث): فهو الزمن الذي حدث فيه الفعل حقيقة أو تخيلاً، فيبدأ من نقطة وينتهي بنقطة معينة، "فكل مادة حكاية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أم غير مسجل، كرونولوجياً أو تاريخياً"<sup>(5)</sup>.

1 - لحمداني، حميد، بنية النص السردى، ص 74.

2 - الحاجي، فاطمة، الزمن في الرواية اللببية، ص 43.

3 - إيخنباوم، بوريس، وآخرون (1982)، نظرية المنهج الشكلي، ط 1، ت. إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص 180.

4 - المصدر نفسه، ص 180.

5 - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص 89.

أما زمن الخطاب (الدال أو السرد) "فهو الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له"<sup>(1)</sup>.

وبعبارة أخرى فإن "زمن الخطاب هو الذي تتجلى فيه خصوصية الرواية، فلو أن قصة واحدة تعرضت لخطابين مختلفين أو أكثر، لكان كل من الرواة سيقدمها بشكل مختلف لأن زمن الخطاب هو زمن القصة من خلال رؤية الراوي الذي يعطيها سياقاً جديداً من خلال توظيف الزمان"<sup>(2)</sup>. فزمن الخطاب هو زمن غير خطي، يعيد فيه الراوي ترتيب المادة الحكائية أو الأحداث تبعاً لمنطق العمل الروائي، مسقطاً تغيراته وآرائه عبر هذا الزمن، ويتم ذلك عبر إشارات تاريخية معينة كالأيام والشهور والساعات والسنوات.

ويرى النقاد والدارسون أن في الرواية أشكالاً زمنية ثلاثة هي:

1- الأزمنة الخارجية: تتمثل في زمن القص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وأما زمن القص فهو الزمن التاريخي في بيانه لعلاقة التخيل بالواقع، أما زمن الكتابة؛ فهو الظروف التي كتب فيها الروائي، والمرحلة الثقافية التي ينتمي إليها، وأما زمن القراءة فهو زمن استقبال القارئ للعمل الفني، وهو الذي يعطي النص تفسيراته.

2- الأزمنة الداخلية: تمثل في زمن القص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، فيقسم الكاتب أزمانه ويوزعها على الشخصيات والأحداث.

3- الأزمنة التخيلية: وهي التي تتعلق بزمن الشخصيات حيث تقسم إلى أزمنة ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل، والحاضر هو أكثرها وجوداً<sup>(3)</sup>.

وهذا التمييز أتاح للنقاد بحث جوانب الزمن في الخطاب الروائي من كافة زواياه، مما أدى إلى استجلاء الصورة الدلالية والمقصدية التي يحملها كل زمن خطابي وقصصي في الرواية، ومنها الثلاثيات الروائية، وهنا قد يتساءل متسائل عن طبيعة الزمن ودلالاته في الروايات الثلاثية. فنقول إن طبيعة الزمن في هذه الروايات، هو زمن ممتد، يحاول البدء من نقطة ربما تاريخية أو اجتماعية أو سياسية، للوصول إلى نقطة معاصرة، وهذا ما أكده (مندلاو) بضربه مثالا على

<sup>1</sup> - يقطين، سعيد (1989)، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص49

<sup>2</sup> - المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص61-62.

<sup>3</sup> - عزام، محمد، فضاء النص الروائي، ص123-124.

الزمن في نمط معين، فقال: "أما روايات الأجيال (saga novels) التي كتبها (زولا وغولزوير ذي)، فهي تعالج جانباً منها ما يعتبر مادة تاريخية، ثم تتقدم حينئذ إلى الوضع المعاصر"<sup>(1)</sup>.

ومن الجدير بالملاحظة أن الزمن في الروايات الثلاثية يتميز بطابع طولي ممتد؛ لذا فلا عجب أن يكون الزمن أحياناً في هذا النوع الروائي هو "الشخصية الرئيسية، فإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو وتكبر وتتحرك وتضطرب ثم تشيخ وتهرم، لتولد شخصيات جديدة، فيموت الفرد ليستمر النوع الإنساني فإن الزمن لا يشيخ ولا يهرم، بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب"<sup>(2)</sup>.

وإذا كان ما يميز الثلاثيات الروائية هو الامتداد الزمني الحركي، فعلياً إدراك حقيقة أن هذا الامتداد يرتبط بقضية النوعية أو القيمة، كما تقول سيزا قاسم "فالتغير يحدث إما إلى أفضل أو أسوأ وليست هنالك حركة لا تتميز بقيمة إيجاباً أو سلباً"<sup>(3)</sup>.

ومن هنا فإن الملاحظ على حركة جميع الثلاثيات السابقة، دورانها في فضاء الخطاب الناقد متنوع الدلالات والإشارات، فكان تعبيرها عن قيم سلبية، وعن هبوط مأساوي يواجهه المجتمع العربي في الحاضر، على عكس منظور هذه الروايات للزمن الماضي، حيث جاء زمناً ثورياً معبراً عن رفض الأجيال السابقة للمهانة والخنوع، وهذا الأمر تثبته النهايات المأساوية للشخصيات حيث أكد الزمن الختامي للثلاثيات على هذه النهايات، التي تنوعت بين ضالة الذات، وحتمية الموت، ومرارة الإقصاء، وألم السقوط في المجتمع.

وختاماً لا بد من القول إن الإحساس بعامل الزمن هو شعور نابع من الفطرة الإنسانية، التي ترى في الوقت عنصراً فاعلاً في تنظيم الحياة البشرية، ثم إن تفاوت الزمن وامتداده التاريخي يعطي الذات مزيداً من الخبرة الخاصة في التعامل مع حقيقة الأشياء والموجودات، لهذا تنتظر هذه الدراسة للزمن من خلال علاقة الزمن الداخلية والخارجية بطبيعة المضمون الروائي الذي يتناوله الكاتب، أي علاقة زمن (القصة) بزمن (الخطاب)، كون هذه العلاقة نابعة من تفاعل خاص، فتم دراسة الزمن في كل ثلاثية على حدة، باعتبار أن لكل ثلاثية تقنيات الزمنية الخاصة، من ترتيب ومدة وتكرار، ونمطها الزمني الخاص، ومجموع قيمها الخاصة، التي يراها الروائي.

<sup>1</sup> - مندلاو، أ.، الزمن والرواية، ص 111. وروايات الساجا هي: "سرد قصصي طويل أو خرافة عن أحداث بطولية، والكلمة مشتقة من أصل أيسلندي، يعني المثل السائر، وقد أطلق جالزورث ذلك المصطلح على روايته (آل فورسايت)". أنظر: فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ص 141.

<sup>2</sup> - عزام، محمد، شعرية الخطاب السردية، ص 101.

<sup>3</sup> - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 47.

## 1- الزمن في ثلاثية صنع الله إبراهيم.

يرتبط الزمن في ثلاثية صنع الله بمسارين خطيين متوازيين، هما على النحو الآتي :

**الزمن الواقعي أو الخارجي:** وهو زمن القصة، الذي يجسد الصورة الإيهامية بالواقع من خلال ذكر بعض التواريخ الحقيقية، ومن ذلك ما ورد في الرواية من ذكر للحرب اليمنية عام 1962 "وعندما تركنا ميدان رمسيس سار بجوارنا قطار في نفس الاتجاه، وكان ممتلئاً بالجنود العائدين من اليمن وكانوا يهللون من النواذف ويهتفون ويلوحون بأيديهم وعندما أصبح المترو في محاذاتهم ازداد حماسهم وهم يتطلعون إلى ركوب المترو"<sup>(1)</sup>.

ومن جانب آخر فإن وجود هذا الزمن وتحديده، يحدد لنا أن الرواية تنطلق من عهد الستينيات أي قبيل هزيمة 67 مما يعطينا تصوراً عاماً لمجريات الأحداث السياسية العربية قبيل الحرب، ثم إن الزمن الحقيقي لا يقف عند حدود معينة إنما نجده زمناً ممتداً تاريخياً، يصل بنا في القسم الثاني إلى عهد ما بعد الهزيمة، وهو عهد القيام ببناء مشروع السد العالي، ودخول العالم العربي عصر الاشتراكية، وقد دلت الكاتب على هذا الأمر أكثر من مرة في النص، كقوله: "وأبصرت اللوحة الشهيرة التي كانت تحدد يوماً بيوم ما تبقى على التاريخ المحدد لانتهاء المرحلة الأولى.. كانت الكتابة باللغتين العربية والروسية بتوقيع كل من عبد الناصر وخروشوف"<sup>(2)</sup>.

نرى أن الزمن في القسم الثالث هو زمن موصول متكامل البناء في الثلاثية، حيث يشير السارد إلى عهد بداية الثمانينيات وذلك عبر حديثه عن الانفتاحات السياسية والاقتصادية، وظهور جوانب من الرأسمالية التي حدثت في عهد السادات، وكذلك ذكره بعض التواريخ المرتبطة ببعض الأحداث السياسية والاقتصادية مثل "وفي نفس الوقت الذي نجدها متهمة بابتزاز حفنة دولارات من عمالها، نقرأ أنها خصصت مبالغ طائلة للأعمال الخيرية والثقافية التي تمتد من إدارة جامعة كاملة إلى جائزة هامة للإبداع الفني والأدبي، ومنحة ضخمة قدمتها عام 1977 لمتحف بروكلين الأمريكي؛ ليعمل على إنقاذ آثار الفراعنة المصريين من الانهيار"<sup>(3)</sup>، وهنا بالطبع يتحدث عن دور شركات الكوكاكولا في ما يسمى بالانفتاح الاقتصادي؛ مما يعني ذلك تحرر مصر من علاقتها بالسوفييات (النظام الاشتراكي) توجها نحو بناء علاقات مع الولايات المتحدة الأمريكية، وهكذا فترتيب الزمن في ثلاثية صنع الله يعتمد على التقديم المتواصل للحدث التاريخي، مع ملاحظة استمرارية السارد في مراحل الثلاثية مدلاً على ذلك بالحديث عن حقبة تاريخية معينة.

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص 58.

2 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 51.

3 - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص 97.

أما الزمن المتخيل: وهو زمن الخطاب، أي "الأحداث بعد التشكيل"<sup>(1)</sup>، وهو زمن مبني على تقاطعات موهمة بالحدوث، تتقاطع مع زمن القصة، فتكون مرتبة على نسقين زمنيين، الزمن الاسترجاعي (الداخلي والخارجي) والزمن المستقبلي (الاستباق)، فالمؤلف لم يخضعه زمنه لمبدأ التابع المنطقي، إنما تلاعب بزمن الحكاية على خط السرد الحاضر، فطفا الماضي صوراً وذكريات متناثرة، يجترها زمن الحاضر السردى، لتشكيل البناء الزمني الروائي<sup>(2)</sup>.

أما عن زمن الاسترجاع (Analepsis) فلقد شكل هذا الزمن جزءاً كبيراً من عالم الثلاثية، لاسيما وأن صدى الماضي يشكل في رأس البطل وأعماقه، توتراً وطنيناً مستمراً في حاضره، مما يؤدي بالبطل إلى حالات الاغتراب التي تلازمه في مختلف تقاطعاته المستمرة، وتترأى أمام عينيه في لحظات تأمله أو صمته أو أحلامه، ويتصل ماضي البطل الكئيب بحاضره الخاوي، وإنطلاقاً من "الزمن الماضي ومروراً بالزمن الحاضر، يشكل البطل الزمن القادم ويرسم صورة قائمة له، صورة مظلمة تبعث على الغثيان واليأس"<sup>(3)</sup>.

إن قضية العودة للماضي لا تكون بالضرورة نسياناً له في وقت ما، وحن تذكره، إنما هو إدراك فني لعملية خلق خطاب قصدي رأى الكاتب أن موقعها يفترض هنا في السرد، فالاسترجاع يؤدي إلى فجوة ينفس بها السارد عما في نفسه، مع ملاحظة أن السارد هو مشارك في الأحداث تارة وهو سارد شاهد يروي تارة أخرى.

وجاء الاسترجاع الداخلي (Internal Analepsis) ممثلاً في حديث السارد عن ذاكرته المعذبة في السجن، وعن كيفية المعاملة التي كان يتلقاها، فكان تيار الشعور يتيح للكاتب أن يعكس عالمه الخاص، بالإضافة إلى أنه كشف للقارئ عن القلق والاضطراب النفسي الذي كان يعيشه؛ بسبب ما لقيه في السجن من ويلات وتعذيب، فقال: "وكان ذلك يحدث كل صباح، نفتح عيوننا على صوت القرع الرتيب على الجدران ونهب واقفين ونحن نرتب كل شيء ونحاول أن نتذكر حتى لا ننسى شيئاً ولازال النوم في عيوننا، ثم نجلس القرفصاء بجوار الحائط ونحن نرتجف من البرد"<sup>(4)</sup>.

فالسارد مهتم بتقديم خطاب استرجاعي يحدثنا فيه عن ماضيه الثوري، وينتقد فيه كذلك الخوف النفسي والعذاب الجسدي الذي كان يلاقيه في السجن، وقد تزامن هذا الاسترجاع مع الزمن

<sup>1</sup> - جنت، جبرار (1997)، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ط2، ت. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المغرب: المجلي الأعلى للثقافة والفنون، ص45.

<sup>2</sup> - القصر اوي، مها (2004)، الزمن في الرواية العربية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ص80.

<sup>3</sup> - الزعي، أحمد (1986)، الإيقاع الروائي في تلك الرائحة، مجلة إبداع (ع1)، ص9.

<sup>4</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص59.

الخارجي، وهو زمن الطرق في الشقة المجاورة على الحائط بغية تثبيت مسمار فيه، ونلاحظ كذلك أن هذا الاسترجاع هو استرجاع مفتعل، بهدف إيصال خطاب معين للمتلقي.

أما الاسترجاع الخارجي (External Analepsis) الذي نراه في الرواية، فهو استرجاع "يمنح الكثير من الشخصيات الحكائية الماضية فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر باعتبارها شخصيات محورية وأساسية"<sup>(1)</sup>، وقد دُعمت هذه التقنية بتتابع زمني تمثل بالتوقف المبني على الوصف للشخصية الرواية، كحديثه عن شخصية شهدي عطية في السجن "جاءوه في فجر اليوم الأول والشهر يناير، والعام تسع وخمسون، وانطلقت السيارة السوداء في شوارع المدينة النائمة التي نسي كيف تبدو بالليل واقتادوه حائراً واجماً من سجن إلى آخر"<sup>(2)</sup>، أو كحديثه التاريخي المطول في نجمة أغسطس عن رمسيس ومعاركه التاريخية، وعن دور الفراعنة في تسير أنظمة الحكم.

أما عن توظيفه للزمن المستقبلي (Prolepsis) فهو ما نراه من حديث مطول ومتوقع عن طبيعة الحياة الجديدة ولاسيما بعد اجتياح العالم العربي لما يسمى بالعولمة "في وقت من الأوقات كانت هذه الأنظمة تتوجه إلى شعوبها بوسيلة إقناع واحدة لا تتغير، ولكن التنوع أضاف إليها أساليب أخرى متنوعة من التصفية الجسدية إلى التلفزيون والمجالس النيابية"<sup>(3)</sup>.

وهذا تصور مستقبلي بدأت علاماته تظهر فيما بعد، لا سيما بعد التحولات الاقتصادية والسياسية من الاشتراكية إلى الرأسمالية، وقد قصد بهذا الاستباق التمهيدي نقد الحياة العربية التي آلت أفعالها المينوقراطية العنيفة تنطبع على الأجساد البشرية إلى أفعال تؤثر في العقول البشرية.

ومما تجدر ملاحظته هو لجوء الروائي في نهاية الرواية إلى استخدام الزمن الأفقي، أي "الزمن المؤطر للنص"<sup>(4)</sup>، والذي نرى فيه مصير السارد البطل، الذي خرج من السجن، وحاول التأقلم مع مستجدات الحياة، فأل به المصير إلى الموت.

وكثيراً ما لجأ صنع الله في ثلاثيته إلى تسريع السرد، سواء من خلال الخلاصة (Summary) أو القطع (Ellipsis) كما في قوله: "انقضت عدة شهور على المقابلة التي جرت لي مع اللجنة، تناوبتني خلالها مشاعر اليأس والرجاء، فكنت أستيقظ في الصباح بثقة مطلقة في أن قرارها سيكون لصالحني، ولا تمضي ساعات إلا ويكون الشك راودني، فأسترجع وقائع المقابلة لحظة

1 - القصراوي، مها الزمن في الرواية العربية، ص 199.

2 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 86.

3 - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص 98.

4 - مصطفى، الموفين (2001)، تشكيل المكونات الروائية، ط1، اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر، ص 136.

بلحظة، وعندئذ يستولي على هبوط بالغ، وأقع فريسة ليأس مطبق..لم يبق أمامي غير الانتظار، فلزمت البيت، لا أغادره إلا لماما كي لا تفوتني إشارة من اللجنة تبلغني فيها قرارها، سلبا أو إيجاباً<sup>(1)</sup>.

إن هذه الأسطر تلخص فترة زمنية وصلت إلى شهور، كشف السارد فيها عن طبيعة حياته الخاصة وشعوره النفسي القلق، وقد لجأ كذلك إلى تعطيل السرد، سواء من خلال **المشهد الحوارى (Scene)** كما في حوار مع صاحب الكشك، أو **الوقفة الوصفية (Pause)** كما في وصفه للسجناء السياسيين وصنوف العذاب التي كانوا يتلقونها في المعتقلات.

أما عن **الإيقاع (Prequency)** استطاع صنع الله إظهار هذه الحركة الزمنية بشكل لافت للنظر، فتراوحت ما بين الصباح والمساء، وتكررت الأفعال والأحداث، وتكررت معها روايتها، فعلى سبيل المثال وجدنا عبارتي "وفي الصباح وفي المساء" قد تكررت كثيراً في الثلاثية، ورأينا في تلك الرائحة تكراراً لحادثة مجيء عسكري الرقابة، ورأينا في نجمة أغسطس تكراراً لعملية تكسير وطن الحجارة والحصى، وفي اللجنة شاهدنا تكرار ذهاب السارد للمجلات والصحف.

وبهذه الإيقاعية المنضبطة، استطاع صنع الله أن يضبط الإيقاع الخارجى لحركة السرد والحدث، وكذلك تمكن من ضبط الإيقاع الزمنى النفسى للسارد مع حركتى السرد والحدث، وبهذه التقاطعات بين زمن القصة والخطاب، نتج لدى صنع الله خطاب خاص، نبع من أرضية سياسية واجتماعية واقعية اتسم بطابع نقدي، عبّر عن أهمية كبرى تمثلت في إبراز حركة التغيير السياسى العربى "فالعلمية المتعاقبة لسير الزمن تتم على أساس الإيمان بقدرة الزمن على التغيير الحتمى"<sup>(2)</sup>

## 2- الزمن في ثلاثية أحلام مستغانمي.

في ثلاثية أحلام نقف أمام افتتاحية زمنية تتسم باسترجاع تاريخي موهم بحقيقة الواقع، عبر تفاعلات الذاكرة المستباحة للثوري خالد بن طوبال، إلا أن هذا الزمن على الرغم من امتداده الجزئي في الثلاثية، فإن حضوره يعطينا تصوراً عن طبيعة الطرح الروائي، وهو بالدرجة الأولى طرح ثوري غاضب، ففي ذاكرة الجسد يبدأ الزمن وكأنه زمن ثوري صاعد منذ مرحلة حرب التحرير الجزائرية 1954، وذلك من خلال ذاكرة خالد عن هذه الحرب، ويتقاطع الزمن الماضى المنطوي في أحشاء الذاكرة مع الزمن الحاضر وصولاً إلى أحداث 1988.

<sup>1</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص29.

<sup>2</sup> - الراعي، علي (1964)، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، ص252.

وعبر هذين الزمنين يسير كل من زمن الخطاب وزمن القصة، فزمن القصة في الجزء الأول هو المعتمد على ترتب الذاكرة للكثير من الأحداث الحربية والثورية التي حدثت مع خالد وقائده سي الطاهر منذ (1954-1988) وهو زمن تاريخي ممتد، أما زمن الخطاب: فهو الذي يبدأ من نهاية القصة ليعود إلى بدايتها، وفي هذا الزمن نرى عودة خالد في (ذاكرة الجسد) بعد أحداث (1988)؛ أي بعد مقتل شقيقه حسان وهو حصيلة 25 عاماً من الذاكرة، وقد شمل مرحلة الكفاح المسلح مع القائد سي الطاهر، ومرحلة التحرر ومرحلة الخروج من الوطن إلى باريس، وأخيراً مرحلة العودة من الغربة.

أما في **فوضى الحواس**، فإن زمن القصة يبدأ منذ (1988) وينتهي في عام (1992)، وتجدر الإشارة إلى أن الكاتبة قد أطلت محل خالد بن طوبال بطلاً آخر هو الصحفي عبد الحق، وهذا الشخص يتقاطع كثيراً بشخصه الخارجي مع خالد بن طوبال، فهو شخص مقطوع اليد اليسرى وهذا ما يؤكده قول عبد الحق: "عندما قرأت كتابك منذ ثلاث سنوات تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد، في السنة والأحداث نفسها؟"<sup>(1)</sup>.

أما **زمن الخطاب في الجزء الثاني**، فهو الزمن العائد عبر العودة من خريف عام (1991) إلى عام (1988)، إذ وقفت الكاتبة في النهاية لتقول إنها وقفت هنا قبل عام أمام محل القرطاسية لتشتري لنفسها بعض الأشياء.

ويتشابه زمن **الخطاب والقصة** في رواية (عابر سرير)، مع الجزأين السابقين، فيبدأ (زمن الخطاب) سابقاً على (زمن القصة)، وذلك عندما يستدرج المصور خالد حياة بعد عامين من الغياب لترقص معه مرتدية ثوبها الأسود الذي ابتاعه لها من ثمن الجائزة التي ربحها خالد بعد تصويره للطفل الذي قتل الإرهابيون عائلته، فيقول "كنا مساء الالهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما الصدفة موعداً مع المطر خارج المدن العربية للخوف.. في مساء الولوج العائد مخضباً بالشجن يصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتعطل فتيله الموقوت، دون أن تتشظى بوحاً"<sup>(2)</sup>.

وهنا تبدأ الأحداث بالتسلسل الزمني عبر تقنية الاسترجاع، فتتقاطع مع (زمن القصة)، الذي لا يتجاوز مدة ثلاثة شهور، شهر جاء الحديث عنه قبل السفر، حيث عرض فيه السارد لجملة من الأحداث الإرهابية، كمذبحة قرية بن طلحة، ومشاهد العنف التي عمت الجزائر في عام (1988) وكذلك استذكر فيه السارد مشهد اغتيال الصحفي عبد الحق، وكذلك كيفية حصوله على صورة

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص324.

<sup>2</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص9.



الطفل الذي قُتل الإرهابيون أسرته، ثم استحضر السارد المشهد الزمني الذي قضاه في باريس، وقد وصل إلى شهرين، وفي هذين الشهرين تجول السارد في باريس متعرفاً على أزقتها وشوارعها إلى أن التقى بـ(فرانسواز) صديقة الرسام (زيان) التي استضافته في منزل الرسام (زيان)، وذلك لحين لقاء خالد بـ(زيان) المصاب بمرض السرطان، وعندما التقاه اكتشف خالد أن (زيان) ما هو إلا (خالد بن طوبال) بطل رواية ذاكرة الجسد، وبعد موت (زيان) باع المصور (خالد) لوحة (حنين) التي رسمها (زيان) واشترى بثمنها تذكرة لرفاته؛ وذلك لكي يعيده إلى وطنه فيدفن هنالك، لكن خالد عندما هبط من الطائرة وجد أن وطنه ازداد سوءاً أكثر مما قبل.

ويتميز هذا القسم بغزارة في الاسترجاع المؤلم للمشهد الجزائري، سواء أكان يتعلق بالوطن، أم بالمواطن الحاضر والمغرب؛ لذا يضيق في هذا الجزء الحاضر الروائي بشكل لافت للنظر.

وتجدر الإشارة إلى أن الزمن الكتابي في هذا الجزء هو زمن داخلي؛ فكثيراً ما يعلن خالد المصور، الكاتب الضمني، عن نهوضه بمهمة الكتابة، وهو يشير إلى ذلك مراراً وتكراراً، لاسيما في الفصول الأربعة الأولى مستخدماً لذلك الوحدة الزمنية ذاتها الواردة في جميع الثلاثية (اليوم)، بيد أنه في بعض الأحيان يشير إلى امتداد هذا الزمن لعدة أيام لا تاريخ لها، ومثال ذلك قوله: "ساعته أمامي على الطاولة التي أكتب عليها، وأنا منذ أيام منكم في مقايضة عمري بها، أهديه عمراً افتراضياً، وقتاً إضافياً يكفي لكتابة كتاب"<sup>(1)</sup>، وبذلك لا نعرف هذا اليوم ولا مدة الكتابة.

**أما عن علاقة الخطاب النقدي بالامتداد الزمني في الثلاثية، فإنها علاقة قائمة على تقسيم زمني دال، حيث يشمل هذا التقسيم ما يلي: - الزمن التاريخي:** ويعد ركيزة أساسية اتكأت عليه الكاتبة في التمهد للخطاب النقدي المتصل بالحالة الجزائرية والحالة العربية، أما الحالة الجزائرية فقد ترافقت مع الحديث عن الثورة المعلن عنها في عام (1954) التي قامت على أساس تحرير البلاد من قبضة المحتل، فذهب فيها ملايين الشهداء، ومنهم والد حياة سي الطاهر، ولم يبق من رجالها المخلصين إلا القليل، ومنهم خالد بن طوبال، لتصل زمانياً إلى مقتل الرئيس محمد بوضياف.

**أما عن الحالة العربية،** فتمثل الزمن التاريخي في زمن الحرب اللبنانية الإسرائيلية، وزمن الحرب الخليجية 1991، حيث رأت في هذا الزمن مأساة العالم العربي، وتفككه القومي، وعبر هذه العلاقة التاريخية صنعت أحلام رؤية جديدة لزمن آخر هو:

- **زمن الحاضر:** وهو الذي تظهر فيه إشكالية علاقة الشخص بالعالم الجديد، (خالد، حياة، زياد، ناصر، عبد الحق، زيان، المصور خالد)، فجميعهم ارتبطوا بمنظور واحد، وهو رؤيتهم

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص25.

للزمن الماضي العريق، الذي تمنوا عودته، حيث اشعرنا هذا الزمن بعمق الوطنية، والمحافظة على الأصالة؛ لذا لا عجب أن نراهم في الرواية متمردين على واقعهم، فمنهم من هاجر، ومنهم من قاوم السلطة، ومنهم من صور المأساة، ولقد أظهر هذا الزمن زمناً آخر هو:

- **زمن الحلم:** وهو الزمن الذي تخلل النص من وراء ستار رقيق، وهو ستار الشعور الإنساني بضرورة وجود عالم المثال، عالم العلاقة الوطنية القائمة على الأساس السليم، فالذاكرة والفوضى والعبور، هي سمات التلاقي بين الوعي واللاوعي بين الواقع والخيال، وأدخلنا هذا الزمن غمار زمن جديد هو:

- **الزمن النفسي،** الذي هو عبارة عن تعبير للحالة النفسية التي تعيشها الشخص، كالقلق الذي أحدثته الحالات الإرهابية، والعنف الذي تمارسه الجهات السلطوية، والغضب من أفعال رجال السلطة المستغلة، وقد تفاوت هذا الزمن في الثلاثية بحسب الوضعية النفسية التي عاشتها الشخص، ومثال ذلك قول خالد: "كنت أخاف أن أبقى وحيدا مع ساعتى الجدارية في انتظار يوم الاثنين ورغم أن كاترين ظلت معي حتى عشية الأحد، فإن الوقت بدا لي طويلا، وربما بدا طويلا أكثر لأنها كانت معي"<sup>(1)</sup>.

ولجأت الكاتبة للتعبير عن هذه الأزمان المرتبطة بخطابها إلى استخدام تقنيات عدة ومنها: **(الاسترجاع)** الذي حمل كثيراً من المفارقة الضمنية بين واقع الأمس وحاضر اليوم، وقد أوكلت الكاتبة للشخص الحديث عن الماضي، لاسيما خالد في (ذاكرة الجسد) وخالد المصور في (عابر سرير)، وقد جاءت هذه التقنية بضمير المتكلم، إيماناً منها بأصالة الماضي ورداءة الحاضر. وقد أسهم الاسترجاع، لاسيما الداخلي، في تقديم تفسيرات نصية لحوادث تاريخية مضت وساهم كذلك في تعميق الرؤية المجسدة للفوارق الزمنية بين الحاضر والماضي، عبر المقارنات التي تخللتها الرواية، مثل المقارنة بين رجال الثورة، وكذلك مقارنتها لحال القرويين في الماضي والحاضر، "أحزنني أن القرويين الذين كانوا يحتفون بالغرباء أصبحوا يخافونهم، والذين كانوا يتحدثون إليهم، ويتحلقون حولهم في السبعينيات، أصبحوا يقفون ببلاهة ليتفرجوا عليهم وكأنهم قادمون من عالم آخر، حتى إنك لا تدري بماذا تكلمهم، لكن لغتهم ما عادت لغتك، بل هي لغة اخترعها لهم القهر والفقر والحذر، لغة المذهول من أمره مذ اكتشف قدره"<sup>(2)</sup>.

ومن الملاحظ على طبيعة الاسترجاع في الثلاثية هو اهتمام الروائية، بتحديد الفترة الزمنية للاسترجاع، مثل قول خالد: "غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 78.

<sup>2</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص 39.

التحرير، ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء"<sup>(1)</sup>.

أما تقنية (الاستشراف) فإن وجودها في ثنايا الرواية لا يخدم طبيعة أي خطاب إلا في القليل النادر، فهذه التقنية قليل من كتاب الرواية الواقعية من يلجأ لها، لاسيما أن "هذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدماً نحو الإجابة على السؤال ثم ماذا؟"<sup>(2)</sup>.

ومن أمثلة هذه التقنية، ذلك الاستشراف الذي قدمه خالد للحالة الجزائرية، قبل مغادرته البلاد فقال: "بين أول رصاصة وآخر رصاصة تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف تغير الوطن، لذا سيكون الغد يوماً للحزن مدفوع الأجر مسبقاً، لن يكون هنالك من استعراض عسكري، ولا من استقبالات، ولا من تبادل تهاني رسمية، سيكتفون بتبادل التهم.. ونكتفي بزيارة القبور"<sup>(3)</sup>.

وكذلك قول الساردة: "أغرب ما يمكن أن يحدث لكاتب، أن يكتشف أنه مع كل صفحة يكتبها، يكتب عمره الآتي، وأنه برغم ذلك لا يستطيع رفع دعوى على الحياة لأنها طابقت خياله وقلدت قصته تقليداً فاضحاً، فعادة يحدث العكس! ذات يوم كتبت تلك الكاتبة رواية، بنية استباق الألم، فقتلت أحب الناس إليها، طبعاً لم تكن تتوقع أنها تكتب قدرها"<sup>(4)</sup>.

ومع طبيعة الامتداد الزمني الذي تغطيه الرواية، كان لابد من اللجوء في ترتيب النسق الزمني إلى تقنيات الحركة السردية، من تسريع للسرد تارة، ومن تبطئة له تارة أخرى، ومن تقنيات تسريع السرد (الخلاصة)، وتعتمد الخلاصة في الحكي "على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو شهور أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"<sup>(5)</sup>.

وتظهر هذه التقنية بشكل لافت للنظر منذ الصفحات الأولى للثلاثية، إذ لخص خالد مرحلة كفاحه مع (سي الطاهر) في بضعة أسطر، وهي فترة زمنية طويلة بدأت منذ (16-26)، ومن أبرز الخلاصات أيضاً، تلخيص الساردة لحكم الرؤساء مثل: (الشاذلي بن جديد، وأحمد بن بلا) لاسيما الأحداث السياسية التي وقعت بعد استقالة (الشاذلي) وتولي الرئيس (محمد بوضياف).

1 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 24

2 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 44.

3 - المصدر نفسه، ص 24.

4 - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 364.

5 - لحمداني، حميد، بنية النص السردية، ص 36.

أما تقنية (الحذف) فهي بحسب بحراوي " تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"<sup>(1)</sup>، وللحذف أنواع منها: (الحذف المعلن) وهذا ما يظهر في إعلان السارد مدة الحذف كما في قول حياة: " مر شهران كنت خلالهما أكتفي بوجبات الأحلام، ورشقات حبر سريعة، وأترك للآخرين ولائم الضجر... وقهوة النميمة"<sup>(2)</sup>.

أما (الحذف الضمني) فهو " لا يظهر في النص بالرغم من حدوثه، ولا تتوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة"<sup>(3)</sup>، وهو كثيراً ما يشترك مع (الحذف الافتراضي) في وجود علامات دالة تساعد في تحديد مكانه الموضوعي في النص، ومن هذه العلامات، " ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل: السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها.. أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما"<sup>(4)</sup>، ونجد ذلك في الثلاثية من خلال حذف المدة التي قضتها (حياة) بعيداً عن (خالد) في الإعداد لحفل الزفاف، وفي (فوضى الحواس) نجد إخفاءً لشخصية الرجل الذي لا نعلم عنه سوى أنه صحفي وفي (عابر سرير) نجد حذف تفاصيل رحلة (خالد) إلى باريس لنيل الجائزة، فنجده يقول: "باريس ذات أيلول! كنا في خريف كأنه شتاء، قررت بدءاً أن أشغل بتبديد الحياة بخمول من توقف لأول مرة عن الجري"<sup>(5)</sup>.

أما لجوء الكاتبة إلى عمليات تبطنة السرد فكانت عن طريق (المشهد) و (الوصف)، والأمثلة على ذلك كثيرة، فمن أمثلة المشهد، الحوار الذي دار بين ناصر وشقيقته حياة (الساردة) في فوضى الحواس، إذ نرى تمسك ناصر بمبادئه الدينية، ورفضه للسلطة السياسية، مقابل تمسك حياة بمبادئها الوطنية والأخوية، وتجدر ملاحظة أن معظم المشاهد تنوعت بين حب الوطن، وبين نقد السلطة والوضع القائم.

أما تقنية (الوصف) فعملت على تشريح الخطاب وتقديمه للقارئ بصورة نقدية، دونما حاجة إلى تأويلات نصية واستقرارات منفصلة عن بنية الرواية؛ فالوصف بوظائفه المتعددة وظف خدمة للخطاب النقدي، ولاسيما الوظيفة التفسيرية التي حملت أبعداً اجتماعية ودلالية كثيرة، وكذلك

1 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص156.  
2 - مستغامي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص235.  
3 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص162  
4 - المصدر نفسه، ص164  
5 - مستغامي، أحلام، رواية عابر سرير، ص51.

الوظيفة الإيهامية بحقيقة الأشياء، ومن أمثلة الوصف ما قدمته الروائية لأحداث مذبحة قرية بن طلحة التي قام فيها الإرهابيون بقتل عشرات الأبرياء، وكذلك الوصف النفسي الذي أحلته الكاتبة على الطفل الفاقد لأهله وإحساسه بمن حوله.

والملاحظ على (إيقاع الزمن) في ثلاثية أحلام، هو اللجوء المتكرر لما أسماه (جنيت) "بالتواتر السردى"<sup>(1)</sup>، حيث شهدنا تكراراً في عملية السرد، أي "عودة السرد تكراراً إلى حدث واحد"<sup>(2)</sup>. ومن ذلك ما ظهر في تكرار مشاهد سجن الكديا، كذلك مقتل الرئيس بوضياف، وكذلك تكرارها لصورة القتلة، وأيضاً تكرارها المستمر لعبارة (كيف أبدأ القصة في الرواية)

والواقع أن عملية التكرار هذه أدت إلى إضعاف بنية النص، فالتكرار غير المبرر يفقد النص نكهته مما يؤدي إلى إصابة القارئ بالملل، ويؤخذ على ثلاثية أحلام في الجانب الزمني استطرادها المتكرر لتوهمننا أن القصة ليست قصتها لتصبح فيما بعد نسخة عنها؛ مما أدى إلى خلخلة البنية الشعرية في الرواية ومثال ذلك قولها: "تلك المرأة أيضاً لا تشبهني، إنها تنطلق بعكس ما كنت سأقول، وتتصرف بعكس ما كنت سأفعل، وهي تعتقد بحماقة الأنثى، أن الذين نحبهم خلقوا ليتقاسموا معنا المتعة، لا الألم، وأن على الرجل الذي يحبها أن يبكي وحده، ثم يأتي ليتمتع بها، أو معها"<sup>(3)</sup>

فالمتلقي للرواية لا يحتاج إلى تيريرات الكاتبة أو إلى تصريحاتها المعلنة؛ ليعرف أن الروائية خارج النص أو داخله، كما نقول هنا: "ولكن هذه لم تكن مشكلتي، وهذه القصة لم تكن قصتي، أو بالأحرى، حتى الآن، لم تكن كذلك؛ ولذا وضعت لها ذلك العنوان، الذي لم أجهد نفسي كثيراً للعثور عليه، وعدت إلى مشاغلي، لا شيء كان يهيئني لأصبح طرفاً في هذه القصة، أو الدخول في مغامرة أدبية طويلة النفس"<sup>(4)</sup>.

وفي نهاية المطاف الزمني للثلاثية نقول: على الرغم من بعض الثغرات الفنية في الثلاثية، إلا أن الزمن فيها عبر أشد تعبير عن حالتين مترابطتين الأولى: واقع الجزائر العربي ما بين الأصالة والمعاصرة، والثاني: واقع الأمة العربية ما بين الثورة والخضوع، وأعتقد أن الثلاثية تقوم على الحدث التاريخي الذي يقوم على الخيال، وعلى وحدث تاريخي يزعم أنه يقوم على الحقيقة.

1 - جنيت، جيرار (2000)، عودة إلى خطاب الحكاية، ت. محمد معتصم، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص 129

2 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 61.

3 - مستغامي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص 26.

4 - المصدر نفسه، ص 27.

### 3- الزمن في ثلاثية أحمد الفقيه.

تتعلق الرواية عبر افتتاحية زمنية متداخلة بين الحاضر والماضي والمستقبل، استطاع الكاتب أن يوهنا فيها بزمنية الواقع المحيط به، وبحالته النفسية، فالافتتاحية ترتبط في كثير من الروايات بالعامل الزمني، فيحتل الزمن مساحة لا بأس بها في جوانية الرواية؛ لأنه يساعد على إبراز الخلفية العامة للرواية والخلفية الخاصة لكل شخصية بشكل يساعد القارئ على ربط الخيوط<sup>(1)</sup>.

وحرص الفقيه على الاهتمام بالافتتاحية الزمنية، فكان يكررها في بداية كل قسم؛ لإدراكه لدورها الكبير في عملية البناء الروائي أو الخلق الروائي، وكذلك حتى تتضح الصورة الاجتماعية المطلوبة، فكان السارد يقول: "زمن مضى وزمن آخر لا يأتي، وبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجيء زمن ثالث، مفازة من الرمال الحمراء تحرقها شمس تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص"<sup>(2)</sup>.

نلاحظ على الافتتاحية الزمنية أننا أمام بناء زمني مكون من (الماضي، الحاضر، المستقبل) وكذلك وصف للمكان، الذي يظهر هنا بدور الصحراء، وقد جاءت الافتتاحية في ثلاثية الفقيه قصيرة نوعاً ما، مقارنة بالافتتاحيات الزمنية لكتاب الرواية الواقعية العربية، ففي القسم الأول وصلت لثلاث صفحات، اشتملت بداية الافتتاحية على رؤية خليل المنامية، بينما وصلت في القسم الثاني إلى ثماني صفحات، وقد احتوت على حلم آخر، وفي القسم الأخير جاءت قصيرة في بضعة أسطر.

إن التقسيم الزمني على هذا النحو، يحمل في طياته دلالات ذاتية ونفسية كثيرة، إلا أن الزمن هنا بمجموع دلالاته، جاء ليدل على شيء مخصوص ومحدد، وهو الشعور بالخيبة الإنسانية والخسارة الذاتية، بسبب ما رآه الروائي من تحولات اجتماعية سلبية جرفت المجتمع نحو حافة الهاوية، سواء الغرب أو العرب، فجاءت وظيفة الزمن في هذه الثلاثية تأطيرية، دلت على تحول جديد "يتجاوز الوظيفة البنائية للرواية، إلى وظيفة دلالية تتوافق مع الواقع الحياتي من ناحية ومع الحالات الشعورية للذات من ناحية ثانية"<sup>(3)</sup>.

ونلاحظ كذلك على الافتتاحية أن الأحداث الزمنية لا تقدم بطريقة متسلسلة، فهي قائمة على تفاوت زمني بين الحاضر والماضي، فالفقيه عبر شخصية (خليل) أراد إخبارنا بالتغيرات الاجتماعية الحادثة في بنية المجتمعين العربي والغربي، لاسيما العربي؛ لأن خليل خبر هذا الواقع

1 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص30.

2 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص7.

3 - مبروك، مراد (1998)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ص157

أما عن تحديد زمن الخطاب وزمن القصة، فيمكن القول إنه زمن معوم، فبحسب قول الحاجي: "إذا أردنا تقديم وصف عام للرواية.. نستطيع القول: إن الكاتب قدم لنا الخطاب الروائي خالياً من أي مؤشر زمني بالمعنى العام، فهو لم يحدد لنا السنة ولا الشهور ولا الأيام بالدقة التي تمكننا من تحديد القصة تحديداً دقيقاً" (1).

فالزمن هو زمن معوم يعود بنا من الخلف إلى الأمام، من الماضي إلى الحاضر، مستخدماً السارد تقنية (الFLASH باك)، بدءاً بواقعه المعيش، ثم الزمن الذي قضاه في بريطانيا، ثم زمن الحلم بمجتمع مثالي، ثم العودة إلى الزمن الحاضر؛ ليكتسب الزمن بذلك سمة الدائرية، ولنتبين زمن الخطاب وزمن القصة في الثلاثية ودوره في الخطاب النقدي، يجب إعادة ترتيب زمن القصة، حيث انقسم الزمن إلى أربعة مستويات وهي:

### الأول: الزمن الماضي

وهذا الزمن هو الذي ظهر لـ(خليل) بين الفينة والأخرى، وارتبط هذا المستوى الزمني بمرحلة الطفولة، إذ عادت ذاكرته عن طريق تقنية الاسترجاع إلى ما حل به وبعائلته وهو طفل، وتحسن الإشارة إلى أن مداهمة الذاكرة للسارد تأتي في مرحلة الشباب؛ أي المرحلة التي قضاها في بريطانيا للدراسة، وربما أن سبب العودة إلى الماضي في بريطانيا؛ هو الشعور بالغربة والضياح في مدينة يقول عنها نحن نعرفها وهي لا نعرفنا.

### الثاني: زمن الرحلة

وهو زمن واقعي ارتبط بفترة الشباب التي قضاها خليل في الغرب للدراسة، ويمثل الجزء الأول هذا الزمن: "وهذه الفترة تصل إلى خمس سنوات من عمر القصة ولكن الكاتب لا يقدمها بالتفصيل وإنما يقدم أحداثاً هامة بصورة وصفية، فيطول الزمن ويسرعه، مستعملاً الخلاصة في تخطي مراحل لا يراها هامة للإبراز" (2).

### الثالث: زمن الحلم

وهو مترافق مع الجزء الثاني من الثلاثية، فانطلق نتيجة اصطدام خليل بالواقع الليبي الذي حط من همته وشطى من نفسيته، فكان هذا الزمن عبارة عن تخيلات الروح وهمسات النفس، وهو بعبارة أخرى زمن أسطوري دائري، قائم على تجاوز التركيبة الزمنية الواقعية، لحدود زمنية خارقة، فالزمن الأسطوري هو "زمن البدايات والعود السرمدي وهو زمن مقدس لا يعترف

1 - الحاجي، فاطمة، الزمن في الرواية الليبية، ص79.

2 - المصدر نفسه، ص297.

بالحواجز"<sup>(1)</sup>، وهو زمن سحيق يتخطى عتبات تحديد التاريخ فهو لا يعترف بالزمن المحدد؛ لأنه زمن مطلق الحدود، فكثيراً ما كنا نسمع ونقرأ في قصص وحكايات ألف ليلة وليلة، عبارة كان يا مكان في قديم الزمان، لذا يسبغ الدارسون على هذه الزمن صفة القداسة النابعة من المجهول والغامض؛ "لأنه زمن الخلق الأول، الذي يتكرر وكأنه زمن الحلم"<sup>(2)</sup>.

ويتشابه الزمن القائم على انطلاقة السارد خليل من غيبوبة وحلم، مع الزمن القصصي القديم لحكايات ألف ليلة وليلة، فكلاهما يصدران عن إيغال في القدم، وزمن يفترض أنه حدث، إلا أن زمن الأسطورة لدى الفقيه، هو زمن متعلق مع زمن الحكاية الأصلي، مما يعني أن هذا الانفلات الزمني هو انعكاس لحقيقة الهروب من واقع متأزم، فجاء الحلم لدى الفقيه، "تلبية أمينة ينكرها الواقع، واشباع متخيل"<sup>(3)</sup> لذات فقدت كيائها الوجودي على أرضية الواقع.

ومما يلحظ هو خضوع الزمن الأسطوري لسيطرة السارد، فعلى الرغم من ضياع السارد في قمم الواقع، ودخوله عالم مغاير، إلا أنه هو الذي حرك الزمن كما رآه، فكان يحدد الشروق والغروب، ويتحكم بسرعة الزمن وبطئه، كما أنه هو الذي قرر إنهاء الزمن، من خلال إنهاء الحلم، بفتحه باب الغرفة المحرمة، لنجد أن ما قضاه أمام قبر الشيخ مجرد ساعة واحدة وهي زمن القصة، بينما وجدنا أن زمن الخطاب امتد عاماً كاملاً، مما أدى إلى أخذ مساحة نصية واسعة غلب عليه الوصف للبيئة والحضارة المثالية في مدينة عقد المرجان.

#### الرابع: زمن الحاضر.

انطلق هذا الزمن في بداية الرواية لينقطع بنا مدة زمنية مطولة، تخللها وصف الرحلة في بريطانيا، والمدة التي قضاهم هناك، ثم عاد الزمن الحاضر للظهور بعدما انتهت الرحلة لبريطانيا فوصف لنا السارد في بضع صفحات حياته الجديدة وزواجه من فاطمة، وفي هذا الزمن بدأت حياته بالاضطراب والخوف من الواقع، فذهب لزيارة قبر رجل صالح؛ ليشفيه من سقمه وعله وهنا اشعرنا السارد بانقطاع زمني آخر تواصل مع زمن جديد وهو زمن الحلم، لنعود بعد ذلك للزمن الحاضر الذي سار مع الأحداث إلى نهاية الثلاثية، وقد مثل الزمن الحقيقي إيهاما بالواقعية حيث اتسم بطابع التصاعدي، فالأحداث بدأت بالصعود نحو الأمام من خلال استخدام زمنية الفصول؛ إذا احتوت الرواية على ثلاثة فصول بدأ بالربيع ثم الصيف والخريف، وكذلك عرض السارد للأحداث التي قد تصيب الفرد في حياته اليومية.

<sup>1</sup> - عجينة، محمد (1994)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، بيروت: دار الفارابي، ص195

<sup>2</sup> - خليل، أحمد خليل (1973)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط2، بيروت: دار الطليعة، ص73.

<sup>3</sup> - فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ص146.



إذن ارتبط زمن القصة بمراحل حياة خليل، وجاء زمن الخطاب متداخلا مع زمن القصة من خلال عملية مخالفة الترتيب الزمني، ولا عجب إذا قلنا إن الزمن في الثلاثية هو البطل الفعلي وليس أدل على هذا، من قيام السارد باستخدام افتتاحية زمنية لكل قسم من الثلاثية، وقد بدأت بعبارة "زمن مضى وزمن آخر لا يأتي"<sup>(1)</sup>.

ولعل من أبرز التقنيات التي نشهد حضورها في النص، تقنية الترتيب الزمني عبر (تقنية الاسترجاع، وتقنية الاستباق).

أما (الاسترجاع) فجاء في النص عبر تحديد المدة التي قضاها في بلده بعد عودته من (ادنبره) وهي ثلاث سنوات، فبدأ يشعر خليل بتقلبات الأمر على نفسه بعد هذه السنوات الثلاثة فقال: "مضى على زواجنا أكثر من ثلاث سنوات دون إجاب.. وخلال هذه السنوات الثلاث حاولت أن أحافظ على درجة من التواصل معها ومع الناس الذين حولي"<sup>(2)</sup>.

ومن هنا بدأ السارد استرجاعاً (زمنياً قريباً) وهي المدة التي قضاها في ادنبره أثناء مدة الدراسة، حيث قدمها السارد بطريقة غير مقحمة ومتفاعلة مع النص، وكأنها جزء غير منفصل بل نسيج مترابط، فقال: "استعيد مع ترتيل الموج ذكرى تلك الأيام التي حاولت أن أمحوها من تاريخي، فإذا بها تطفو على سطح الذاكرة حلقة من حلقات زمن بهيج تقوض وانتهى، أملاً صدري من هواء البحر وأنا أحس بشيء من الارتياح لأنني منحت ذاكرتي مدينة أخرى تهرب إليها من قسوة المدن التي تطاردها رياح الصحراء"<sup>(3)</sup>.

وظهرت هذه التقنية بشكل واضح في القسم الأول من الثلاثية، إذ أسهم الاسترجاع بإيجاد نوع من المفارقة الزمنية للحضارتين العربية والغربية، فمن خلال عين طفولة خليل وشبابه قدر الفقيه حجم الاختلاف الحضاري بين مدن الشرق والغرب، وقدر كذلك حجم القيمة المعنوية التي عليها العرب في مقابل القيمة المادية للغرب.

أما (الاسترجاع بعيد المدى)، فارتبط بمرحلة خليل الطفولية، إذ غرقت الذاكرة في تفاصيل الطفولة التي قضاها في الصحراء بصحبة والده وأهله، فكان يتذكر والده وأعمال التنقيب عن الحديد، وأعمال التفجير التي قام بها، وكذلك تذكر النساء النائحات والمتشحات بالسواد.

أما (الاسترجاع الخارجي) الذي أدخل على سردية الرواية، فهو ما نراه من استرجاع والد (ليندا) لأحداث الحرب العالمية الثانية، حيث كان جندياً في هذه الحرب في منطقة الصحراء

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص7.

2 - المصدر نفسه، ص192-193.

3 - المصدر نفسه، ص10.

الليبية، وتشير الحاجي إلى أن " تقنية الاسترجاع بأنواعه قد طغت في الجزء الأول، وانحسرت في الجزء الثاني والثالث؛ لأن الكاتب أمدنا بأغلب الاسترجاعات في الجزء الأول، فلم يحتج لتكرارها إلا ما كان ضرورياً وتحتاجة هيكلية البناء"<sup>(1)</sup>.

أما (تقنية الاستباق) فهي نادرة في النص، وقد تراجعت أمام سيطرة الاسترجاعات في الثلاثية ومع ذلك فقد خلقت جواً من الحضور المساند للحالة الإدراكية داخل الخطاب، عن طريق طرح مجموعة من التساؤلات، التي من خلالها نستطيع قراءة جزء من المستقبل القادم.

ومن أمثلة هذه التقنية، لقاء خليل المرأة العجوز التي قالت له: "كلاماً غريباً عن العاصفة التي أطاحت بالأشجار وهدمت الأبنية، ولم يحمني منها إلا معطف رماه على جسدي ولي صالح من أسلافي، وأن هنالك من يناديني نداءً ملتاغاً، يطلب عوني ونجدي، وأن أمامي سفراً قريباً إلى هناك، ولسوف تشهد حياتي تغييراً يجب أن أستعد له وأقبله برضا وإيمان؛ لأن الحياة تمضي وفق إرادة عليا لا يملك البشر الفانون قدرة على ردها"<sup>(2)</sup>، فقد جاء هذا الكلام منذراً بوفاة والد خليل، فبعد عودة خليل للبيت تلقى مكالمة تخبره بوفاة والده، مما اضطره إلى مغادرة البلاد.

ومن التقنيات المستخدمة في عملية تسريع السرد وتبطينه في الثلاثية، (الخلاصة، والحذف، والمشهد، والوصف).

أما الخلاصة فساهمت بدعم الخطاب النقدي من خلال تقديم خليل لموقفه العام من المجتمع، ثم الانتقال إلى موقفه الخاص من خلال المشهد، ومن ذلك تلخيصه للمدة الزمنية الطويلة التي قضاها في الدراسة، وكيف تغير بعد عودته إلى وطنه "تم كل شيء بحسب ما كنت أبتغي فزت بالشهادة العالية التي تنتهي عندها أحلام الدارسين لأبدأ العمل مدرسا بالجامعة، قررت أن أنسى ومنذ اللحظات الأولى كل شيء عن السنين التي عشتها موفدا للدراسة بأقصى مدن الشمال أبدلت ريشي كما تفعل الطيور بعد انتهاء الربيع، نزعت عن نفسي وفور وصولي ذلك الجلد القديم الذي لم يكن جدلاً إنما معطفاً يلائم طقس تلك البلاد وانتفت الحاجة إليه بعد أن اختلف المناخ.. أردت أن أكون وفياً للتقاليد التي تحكم الكون وتمنعه من التصدع والانهيال فسعيت منذ البداية إلى الدخول راضياً في القوالب الجاهزة التي أعدها لأبنائه الصالحين متماشياً مع شروط البيئة ومجدداً انتسابي إلى الفرقة الناجية، أكملت نصف ديني بالزواج، وسعيت لإتمام نصفه الآخر بالمدامومة على الصلاة، وعدت فرداً من أفراد القبيلة يسلم نفسه لطقوسها وشرائعها"<sup>(3)</sup>؛ فهذه الخلاصة قدمت شطراً كبيراً

1 - الحاجي، فاطمة، الزمن في الرواية الليبية، ص111

2 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص48.

3 - المصدر نفسه، ص8.

من حياة خليل بعد عودته لوطنه، بغية تسريع وتيرة السرد وحددت كذلك موقفه الجديد من طبيعة المجتمع، الذي من خلاله تم تحديد خطابه النقدي.

أما تقنية (الحذف)، فورد في الثلاثية بأنواعه المتعددة من (حذف معلن) كما في حذفه لعشرين يوماً من شهر رمضان بقوله: "لم أكن أعرف أن شهر الصيام قد بدأ وهو يكاد ينتهي وأن أياماً عشرة هي التي تفصلنا عن العيد"<sup>(1)</sup>، أو من (حذف غير معلن) وهو كثير في الرواية مثل قوله وتوالت الأيام، ومضت الأسابيع، فهنا لا نستطيع تحديد الحذف الذي يعلنه السارد، ونكتفي فقط بعبارته وإشارته.

أما عن (الحذف الضمني) فهو ما نجده من قفز سردي كبير في الثلاثية، ولاسيما عندما أعلن السارد رغبته في إنجاز رسالته، ثم قفز بنا إلى مقابلة المشرف، وحصوله على الدرجة العلمية فقال: "قررت إنهاء الرسالة بأقصى ما أستطيع، وحددت العطلة الصيفية موعداً لإنهائها، وصرت أكتبها وأنا مسكون بذعر حقيقي، خائف من أن تهزمني فأتركها وأنفض يدي من الدراسة كلها.... بعد أسابيع قليلة أكون قد أمضيت معها ألف ليلة وليلة.. كتبت الفصل الأخير، وأقفلته بتلك العبارة التي طالما سمعت الأستاذ يرددتها عن عبقرية الخيال عند العرب وتجلياته الباهرة في ألف ليلة وليلة وما صنعتها من تأثير في الأمم الأخرى"<sup>(2)</sup>.

فهذا حذف ضمني تخلل السرد لكن دونما إحداث خلل في البنية الحركية، فلقد سكت عن الفترة الزمنية التي قضاها في إعداد الرسالة والمصاعب التي واجهته، ولكي لا يشعرنا بهذا الحذف راوح بين القفز والمناجاة النفسية؛ لذا اتسم الحذف الضمني هنا بالضبابية والتعتيم.

أما تقنية (المشهد)، فقد نالت قدراً كبيراً من الاهتمام؛ وذلك لما تمثله من "حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهداً"<sup>(3)</sup>، وقد تنوعت مواضيع المشاهد في الثلاثية، إلا أن جميعها ارتبطت بخليل، فكان خليل هو المحور الذي تدور حوله المشاهد.

إضافة لذلك فإن المشهد ترافق مع طبيعة الرؤية الشخصية للسارد، ومن ذلك المشهد الذي دار بين (خليل وليندا) حول العلاقات الزوجية، وكذلك المشهد الذي انتقد فيه خليل حادثة الاغتصاب الذي تعرضت له (ساندرا)، ومن المشاهد الداخلة في صلب الخطاب النقدي، المشهد الذي دار بين (خليل وعدنان) عن حالة الإنسان المغترب وما يعتره من مشكلات نفسية، ومن المشاهد الموظفة

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 129.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 158-177.

<sup>3</sup> - تودوروف، ترفتيان، الشعرية، ص 49.

كذلك في خدمة الخطاب النقدي، ما دار بين (خليل وشعبان) من حديث عن قيم المجتمع ووجوب التمسك بالصلاة، والبعد عن الشائعات المفرطة وهذا ما لم يكن يتمتع به الأستاذ شعبان .

وبدا نرى أن المشهد قد أعاد للقارئ فرصة رؤية الواقع من زاوية أخرى، وكذلك منح الكاتب التعبير عن أدق أمور الحياة وفق ترتيب زمني معين هيمن عليه بعد خطابي نقدي.

أما تقنية (الوصف)، فأفاد الفقيه منها إفادة كبيرة عملت على تركيز الخطاب النقدي بنمط بطيء مقصود، ولأسيما أن الوصف قد تداخل مع السرد في معظم أجزاء الرواية، وفي أحيان أخرى كان يجيء على صورة منفصلة، وقد تنوع الموصوف في الرواية من مكان وزمان وشخص، وطبيعة، وعادات وتقاليد، وقد حقق الوصف الغاية المرجوة منه، فتمثلت في خلق أجواء واقعية معبرة عن شعور خليل بوطأة الواقع الاجتماعي، ومثال ذلك وصفه لمدينة طرابلس عندما كان صغيراً، وكانت تملأ الصحراء حقول الألغام، وكان والده يجوب هذه الحقول بحثاً عن لقمة العيش، ثم وصفه لمدينة طرابلس التي باتت شوارعها أزقة مهجورة، وحارتها قد ظهرت فيها بيوت الدعارة، وأمسى الفرد فيها غريباً.

فهذا الوصف عكس الرؤية الخطابية التي انتهجها الروائي في عمله، وفي وصفه للزمن يقول: "كان زمن بؤس ومجاعات، وكنا ننتقل من بادية إلى أخرى، حيث تنتشر المناحات في كل مكان نذهب إليه، لأن إنسانا ما أكلته الألغام"<sup>(1)</sup>، وكذلك وصفه للحروب الأهلية والأدوات الحربية التي من خلالها ينتقد الحروب والحياة العصرية التي وصل إليها الإنسان "أخبرته بما يتقل العصر من مذاهب وأنظمة تدعي جميعا القرب من تحقيق أمل الإنسان في العدل والسعادة والسلام، وعن القطبين الكبيرين اللذين يحتكمان في صراعهما إلى توازن الرعب، فهذا التكافؤ فيما يمتلكانه من قوة الدمار الناتجة عن استخدام الطاقة الذرية هو الذي يمنع نشوب حرب ستؤدي إلى فناء البشرية.. ثم أخبرته بالثورات والحروب الأهلية والدينية وما يهدد الأرض من آفات شح الموارد وتلوث البيئة وتقنية الحرب"<sup>(2)</sup>.

أما فيما يتعلق بـ(الإيقاع)، كثر في الثلاثية تكرار الاسترجاعات المختلفة والدالة على صعوبة العيش في الصحراء، لأسيما ارتباط هذه التكرارات المسترجعة بالألغام، التي تدل على حتمية الموت والخلاص، وكذلك التكرار الدائم لعبارة "زمن مضى وزمن آخر لا يأتي"<sup>(3)</sup>.

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص55.

2 - المصدر نفسه، ص231.

3 - المصدر نفسه، ص7، ص189، ص317.

ناعتا الزمن المتكرر بنعوت عدة، مثل: (الزمن الهارب، والزمن الجاف، والزمن المتبخر)؛ فالروائي يلجأ كثيراً إلى تكرار العبارة أو الحادثة مصحوبة بتنوع في الصورة ولدلالة.

وختاماً نجد أن الزمن في ثلاثية (الفقيه) أسهم بتجلية الحقائق النفسية والاجتماعية المحيطة بالسارد، على الرغم من خلو الثلاثية من أي مؤشر تاريخي خارجي، والاعتماد على حركية الزمن الداخلي، إلا أن دلالة الزمن كانت مؤشراً قوياً على توجيه خطاب قصدي انتقد فيه الفقيه إشكالية الإنسان العربي المعاصر والمتمثلة في علاقته بالآخر وعلاقته بمجتمعه.

#### 4- الزمن في ثلاثية رضوى عاشور.

ينطلق الزمن في ثلاثية رضوى محملاً بأبعاد التاريخ المؤلم، الذي لا تزال صورته حاضرة في كل مشهد تاريخي دارت كواكبه في فلك الأندلس العريق، فعندما تُذكر الأندلس يتبادر إلى الأذهان ذلك الكنز العربي المفقود داخل غياهب الفوضى العربية، والعالق في خزائن العرب المخبوءة، لذا جاء خطاب عاشور خطاباً روحياً نفسياً قبل أن يكون تاريخياً جافاً.

فالنص يدلف علينا عبر هوة تاريخ (1492)؛ أي منذ توقيع معاهدة تسليم غرناطة، مشكلاً بذلك (زمن القصة)، والبؤرة الزمنية المركزية لانطلاق الأحداث، وظهور الشخصيات التاريخية أمثال (الملك أبي عبد الله الصغير، وعائلته، وحاشيته من الوزراء، وقادة الجند، مثل موسى بن أبي الغسان، وبعض من الثوار، مثل: حامد الثغري، ومحمد بن أمية).

إن الثلاثية قائمة على تتابع زمني ممثلاً ببناء تاريخي وظهور أجيال وموت أخرى، لتصل الثلاثية زمنياً لغاية (1609)؛ أي بعد قرار الترحيل الذي فرضه القشتاليون على أهل غرناطة، ومن هنا تتبع مصداقية الخطاب الذي ترتبه الروائية، فخطاب الروائية لم يعتمد فقط على حقيقة وجود الشخوص التاريخية، وإنما كان يعتمد كذلك على الشخصيات الخيالية، التي جسدت القاع الاجتماعي، فلقد اعتنت الروائية بالتفاصيل الدقيقة للحياة الشعبية في ذلك الوقت، أكثر من عنايتها بتفاصيل حياة القصور المترفة، مما منح الخطاب ميثاقية زمنية خاصة.

وهذا الزمن الممتد الشاسع يحتاج إلى عملية تضيق وترتيب وفق (زمن الخطاب)؛ ليتمكن القارئ من وضع "نفسه في نطاق الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية، ويندمج في روح تلك الأزمنة إذا كانت القصة التي يقرأها والأسلوب الذي كتبت فيه لصيغين بعصرهما، وأصبحا مع مرور الزمن قديمين، وباختصار عندما تكون القصة تاريخية في واقع الحال لكن مغزاها يعني العصر الذي كتبت فيه"<sup>(1)</sup>.

<sup>1</sup> - مندلاو، أ.أ، الزمن والرواية، ص101

ولعل هذا ما سعت له عاشور في استحضار مأساة تاريخية عربية قديمة تلامس واقع أمة عربية مأزومة، عبر الممازجة المقصودة بين الشعرية وتاريخية الحدث، فيكون التاريخ رديفاً للواقع الحاضر، فالحدث التاريخي يدفع بالحدث المتخيل نحو رؤية سياسية واجتماعية ودينية لأوضاع المسلمين عقب سقوط غرناطة، مما يجعل للزمن شكلاً آخر في إبراز المصير الذي آل إليه العرب الموريثيون، فالمظهر العام للزمن في ثلاثية رضوى متجدد متواصل على نحو أفقي، حيث كشف الزمن الحسابي عن نفسه، من خلال تسلسل تاريخي واضح، فخط الزمن لدى عاشور هو خط يتجه للأمام دون أن يتجاوز التاريخ القديم.

لقد ارتكز الزمن في ثلاثية غرناطة على نمطين زمنيين، عملاً على استجلاء الصورة الدقيقة لمظاهر الحياة الإنسانية التاريخية في تلك الحقبة، هما:

### الأول: الزمن الخارجي

يمثل الحركة التاريخية الطبيعية للأحداث، وهو "يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، حيث يمثل التاريخ إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل ذاكرة البشرية.. يستطيع الروائي أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني"<sup>(1)</sup>.

وقد جاء هذا الزمن في الثلاثية مقسوماً إلى ثلاثة مراحل، ومحدداً تحديداً دقيقاً، سواء في الأجزاء المختلفة، أو في ثنايا النص، وراعت الكاتبة تسلسل الحوادث التاريخية بما يتماشى مع ما نعرفه من تاريخ هذه الحوادث، مثل: سقوط غرناطة، ومعاهدة (1492)، وحادثة إحراق الكتب، ومرحلة فرض التصير، ومحاكم التفتيش، وإعدام المواطنين، وصولاً لقرار الترحيل، وتحدد هذه الحوادث في كل جزء على النحو الآتي.

1- **غرناطة:** يبدأ هذا الجزء منذ عام (1492)، ويستمر خمسة وثلاثين عاماً؛ إي إلى عام (1527)، ولقد ارتبط هذا الزمن في هذا الجزء بعدد من الأحداث، بدأت بتوقيع المعاهدة، وفرض السيطرة القشتالية من خلال وجود الملك فرديناند الثاني، وإعدام سليمة.

2- **مريمة:** يبدأ منذ عام (1528) ويستمر أربعة وخمسين عاماً، وأبرز حوادثه: صدور قرار الطرد الأول من غرناطة، للعرب غير المتصيرين، وكذلك ظهور (مريمة) بنمط البطولة.

3- **الرحيل:** يصل هذا التاريخ ما يقارب ثمانية وعشرين عاماً، تمثل في لجوء (علي) إلى قرية الجعفرية من أعمال بلنسية، ويستمر لغاية عام (1609)؛ أي لغاية صدور قرار الترحيل النهائي للعرب المسلمين من إسبانيا.

<sup>1</sup> - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص46.

ويتميز الزمن الخارجي في الثلاثية بعدة سمات، هي:

أولاً: استخدام الحوادث التاريخية التي جرت في تلك الحقبة الزمنية، وتسلسلها التاريخي الدقيق وتتابعها في الأجزاء، مثل توقيع المعاهدة، وقضية اختفاء موسى بن أبي غسان، ودخول الملك (فردنالد) وزوجته (إيزابيلا) قصر الحمراء، وتتصر عدد من الأمراء والوزراء، وثورة البشترات وإغلاق الحمامات، وإحراق المصاحف والكتب الدينية والتاريخية في ساحة باب الرملة.

ثانياً: التوافق الزمني الخارجي مع الزمن الداخلي في الثلاثية، فجاء الزمن الداخلي لأعمار الشخصيات متوافقاً مع بناء الزمن الخارجي للأحداث، فالتوافق بين سن الشخصيات ومجريات التاريخ يعطي القارئ ارتباطاً غير منفصل عن طبيعة الخطاب الذي يتبناه السارد.

ثالثاً: تأكيد حتمية المصير البشري، فرضوى تنظر للزمن من منظور فلسفي تاريخي، مُعتمدةً على حتمية التطور التاريخي، فالصراع المستمر بين الإنسانية والزمنية، هو صراع دائم الحضور في الرواية، وكثيراً ما يعبر عن تفوق الزمن على الفرد، وهذا ما لمسناه من نهايات شخوص الثلاثية، فلقد ماتت مريمه دون تحقيق حلمها في التحرر، ومن قبلها مات أبو جعفر كمدأ على ما رأى، وكذلك ماتت سليمة حرقاً، ومن قبلها طفلها الأول، ولا ننسى كذلك النهاية الجماعية للأندلسيين، الذين رُحلو قصرأ عن مدنهم بعد صراع طويل مع المحتل.

وبذا نجد أن الزمن جاء مؤكداً حتمية المصير البشري، وهو الموت، "فالأبطال مسوقون عبر الزمن نحو نهاية مجنونة تحددها الوراثة والبيئة واللحظة التاريخية، وهذه الصورة المأساوية تظهر بوضوح في روايات الأجيال"<sup>(1)</sup>.

رابعاً: بروز الزمن الكوني أو الفلكي، ويتصف "بالتكرار واللانهاية"<sup>(2)</sup>؛ أي إن الثلاثية تدور في حلقة دائرية، بدأت بأبي جعفر الوراق (الجد) وانتهت بعلي (الحفيد)، ففي البداية شهدنا وفاة الجد ثم شهدنا زواج سعد وسليمة، وحسن ومريمه، فالبناء الروائي بحركته الدائرية منح النص امتداداً زمنياً، واتساعاً في فضاء الأحداث، مما أسهم في الكشف عن أثر الحوادث على الشخوص بشكل أدق، لهذا يعتبر الزمن الكوني "المناخ الذي تعيش فيه الشخصيات"<sup>(3)</sup>.

1 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص47.

2 - المصدر نفسه، ص50.

3 - المصدر نفسه، ص51.

## الثاني: الزمن الداخلي (النفسي)

يمثل الزمن الداخلي العنصر الدلالي الخاص بالشخصيات، ولاسيما أن هذه الشخصيات من ابتكار المؤلفة؛ لتكون بهذا بعيدة عن حرفية التاريخ المعروف، وقد استطاعت الروائية وضع المتلقي في مدار الزمن النفسي مستخدمة الوصف وسيلة تلج بها أعماق الشخص، أو وسيلة تحدد بها الإطار المكاني للتاريخ، لهذا كان الوصف سبباً في اختلال سير الزمن، من الخارجي إلى الداخلي.

وكما أن الوصف عمل على اختلال سير الزمن وتنقله ما بين الزمن الخارجي والداخلي، فإن الوصف عمل على تأكيد حقائق زمنية كثيرة، فعبّر عملية وصف دقيق لفضاء غرناطة في تلك الفترة، بدءاً بجبالها وأنهارها (شنيل، وحدرة)، وأشجارها (الصنوبر والزيتون والسرو والنخيل والتين والرمان)، وكذلك قلاع الحمراء وقصرها، وحي البيازين بحواريه، وحماماته برسومه ونقوشه وأسواقه بأنواعها، وكذلك عادات الناس وتقاليدهم.

كل ذلك كان له دوره في تغذية الصورة الطبيعية المتخيلة، فالعناية بالتفاصيل الصغيرة، تضع القارئ في الأجواء التي كانت سائدة في ذلك الزمن، ويظهر أثر الوصف على سير الزمن الداخلي من خلال تأثر الشخص بالأحداث، فالوصف الذي أسبغه السارد على كثير من الحوادث جعل الشخص يتوقف زمنياً نفسياً أمام هذه الحوادث، عبر حوار داخلي مميز، وقد قصدت الروائية في ذلك إعطاء هذه الحوادث دلالاتها الزمنية الخاصة، ومن ذلك حديث الجد لنفسه عقب حرق الكتب، وحديث سليمة لنفسها في السجن.

ومما لاشك فيه أن هذين الزمنين خضعا لعدد من التقنيات السردية، التي عملت على إيصال فحوى الخطاب للمتلقي، لعل أبرز هذه التقنيات:

### أولاً: تقنيات ترتيب السرد (الاسترجاع والاستباق).

أما الاسترجاع، فشكلت هذه التقنية نقلة نوعية في إيضاح كثير من الأمور الخاصة والعامة للشخصيات والتاريخ، وقد استخدمت الكاتبة (الفاش باك) بأنواعه المختلفة، وهذه التقنية تعني "الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد والقريب.. ويعني أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعاً ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية"<sup>(1)</sup>.

<sup>1</sup> - يوسف، آمنة (1997)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دمشق: دار الحوار، ص71.



ومن أنواع الاسترجاع المستخدم في الثلاثية: (الاسترجاع الداخلي) وقد كان هو المسيطر على سيناريو الخطاب؛ لما قامت عليه الرواية من تقديم للأحداث، ونمو زمني مرتب للحظات التاريخ "ربما لأن الذاكرة ما زالت متعلقة بالماضي -الأرض المسلوقة- وربما لأن المكان بدأ يتغير تبعاً فما وجدت الذاكرة مناصاً من الاستعانة بالماضي"<sup>(1)</sup>.

إن أطول استرجاع داخلي ورد في الثلاثية، استرجاع (علي) لحادثة رحيله إلى قرية الجعفرية بعد هروبه من قافلة الترحيل، وقد ربط هذا الاسترجاع بحوادث كثيرة جرت مع علي في تلك القرية؛ مثل حادثة وشاية (كوثر) بأبيها، وهربها من القرية إلى مدينة بلنسية، وكذلك حادثة ذهاب علي لمدينة بلنسية لإقناع الفتاة كوثر بالعودة للقرية، وكذلك حادثة شجار أهل القرية.

ومن الاسترجاعات الداخلية الواردة في النص، حديث سعد لسليمة عما لاقاه من أهوال في مدينة (مالقة)، وكيف توفي والداه على أيدي الجنود القشتاليين، وكذلك حديث سعد لنفسه وهو في السجن يستذكر لحظات حياته في مدينته مالقة "في شهور لاحقة كان سعد يستحضر تلك اللحظات كثيراً... كان يستحضر ذلك النهر البشري المتدفق بحذاء سور القلعة الحجري يصعد ثم يهبط... ليرى بعيني خياله، الأهالي ينحدرون من الطريق ذاتها يحملون المزق البيضاء مستسلمين مسرعين يقصدون الكنيسة سعياً إلى قطرات التعميد والحياة. هل يعيد الماضي نفسه؟ يتساءل سعد كلما تأمل المشهد، يستحضره فلا يأتيه إلا مصحوباً بمشهد آخر فيه الثغري ورجاله ومن بينهم أبوه، وقد تمسوا في قلعة مالقة يقاومون ويصمدون، ثم يغلبهم عدوهم فيغلبون"<sup>(2)</sup>.

ومن الاسترجاعات الأخرى المستخدمة (الاسترجاع الخارجي)، الذي جاء في الثلاثية على نحو استنكار تاريخ الأندلس، إذ تميز باسترجاع بعيد المدى، فهذا أبو جعفر يسترجع تاريخ الأندلس القديم، ولاسيما بعدما سمع بنود المعاهدة فيقول السارد: "ولما ذهب المنادي وانفرط الحشد، وجد أبو جعفر نفسه يسير وحيداً في برد الشارع لا يقصد مكاناً بعينه، بل تحمله قدماء اللتان تألفان الطرقات، يقول لنفسه، هذا المنحوس ليس أولهم ولا آخرهم، يقول سيذهب أبو عبد الله ولن يخلفه -منحوس أو غير منحوس- سوى ملوك الروم. تتزعزع أحشائه للخاطرة فيدروها عن نفسه، يغلق دونها بابه ويحشد وراءه الأسانيد والوقائع والحجج، كل شيء يتبدل إلا وجه الله ذو الجلال، ألم يعقد السلطان يوسف المول معاهدة أخط وأسوأ مع القشتاليين، وجاء السلطان الأيسر وألغى المعاهدة وحاربهم؟ والسلطان أبو الحسن كان يدفع الجزية ثم توقف عن دفعها ورد

<sup>1</sup> - الشمالي، نضال (2006)، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، العربية، ط1، إربد: دار عالم الكتب الحديث، ص159

<sup>2</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص188.

رسولهم: قل لملكي قشتالة إن دار السك لا تنتج إلا السيوف هذه الأيام. وهذا الزغبي المنحوس ألم يبدأ ولايته بمقاتلتهم حتى أسروه؟ من يدري ما الذي يحدث غدا" (1).

وأخيراً لا بد من القول إن جميع الاسترجاعات (الداخلية والخارجية) الوردية في الثلاثية والمرتبطة بحالة الشخص انصبت جميعها في خدمة القضية التاريخية والاجتماعية والدينية، وطبيعة المعاملة غير الإنسانية من قبل المحتل، فالاسترجاع دائماً يختص بفعل مضى.

أما تقنية الاستباق فهي بحسب قول (ج.جنيت): "الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموماً ولكن لاشيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر" (2). وهذا يعني أن الاستباق يقفز متجاوزاً زمن القصة محدثاً حالة من الترقب والانتظار، مما يعني مزيداً من تعميق الصورة والأحداث، وكذلك يعطينا شعوراً بأن سير الزمن مخطط له.

لقد ظهر هذا النمط في ثلاثية غرناطة في ثلاثة محاور مجتمعة في رابط واحد هو (الاستباق التمهيدي) وهذه المحاور هي: الرؤية والحلم والكابوس. وقد أحرزت هذه التقنيات في الثلاثية حضوراً بارزاً، تمكنت من خلاله الكاتبة من الكشف عن العامل النفسي للشخص، فبدأت الرؤية كأنها رغبات مكبوتة تحاول الخروج من قمم الحصار القشتالي، ومن هذه الرؤى رؤية سليمة في السجن، حيث اكتسبت هذه الرؤية أهمية خاصة في تحقيق نوع من الحضور النفسي الممزق لحالة القهر، فسليمة تطل علينا من خلال استحضارها لمشاهد سير المظلومين المحضرين من العالم الجديد، وكذلك تأملها للتهم الملفقة لها، وهي أدعى بأن تكون تهماً مجنونة لا تمت للواقع بصلة ومن ذلك معاشرتها للشيطان الذي يجيء بصورة تيس، ثم رؤيتها لمشاهد التعذيب والحرق.

أما الأحلام فهي "باب صغير مخفي في أعماق الأعماق وموضع منعزل في النفس" (3)، والحلم يعبر عن "التحقيق المتكرر لرغبة مكبوتة" (4)، وهو ما كان من أمر (مريمة) التي رأت القمر على الجبل، وكان على الجبل وعلّ عظيم على رأسه قرون شجرية ملتفة، وعندما أفاق كانت علامات الدهشة والأمل ترتسم على محياها، فذهبت لأم يوسف كي تفسر لها الحلم، فرأت فيه أم يوسف أملاً تحجبه لحظات الغياب، وبقيت مريمة تنظر يوماً بعد يوم تحقيق هذا الحلم إلى أن ماتت، فكان حلم مريمة حلم أي إنسان بالحرية والتخلص من سياج العبودية القاهرة.

1 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 13-14.

2 - جنيت، جيرار، خطاب الحكاية، ص 231.

3 - يونغ، كارل (2001)، ذكريات، أحلام، وتأملات، ت. ناصرة السعدون، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص 371.

4 - فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ص 146.

أما الكابوس، فقد جاء في بداية الرواية معلناً عن شيء يقترب، فمن خلال كابوس (أبو جعفر) برؤيته للفتاة العارية وسماعه خبر وفاة فتاة في النهر، فإن المشترك بينهما وجود عنصر الخوف من المستقبل القاتم؛ لذا فإن لحظة التوتر الذي سبقت الحدث هي لحظة كابوسية قلقة اتسمت بنوع من الاستباق التمهيدي لحدث معين، وقد ظهرت تقنية الكابوس مرة أخرى، من خلال رؤية علي للثعبان الكبير الذي يحاصره وينفث دخانا أسود مهيباً، فكان علامة مرتقبة دالة على وقوع أمر ما، لنجد أن هذه الكابوس يتحقق عندما أفاق من نومه، ليخبروه بأن الشيخ الشاطبي يطلبه وهو يحتضر الآن، وبعد أن يراه يموت الشاطبي.

### ثانياً: تقنيات تسريع السرد وتبطنته (الحذف والخلصة).

أما الحذف، فلجأت الروائية إليه؛ بهدف التخلص من السرد الذي لا يخدم الرواية لاسيما أن كثيراً من الروائيين الذين ينهلون من التاريخ، يلجأون إلى هذه التقنية؛ لاختصار لحظات زمنية طويلة من عمر السرد.

ومن أنواع الحذف المستخدمة في الثلاثية (الحذف المعلن)، المتبدي في "إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء أجا ذلك في بداية الحذف، كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت تلك المدة إلى حين استئناف السرد مساره"<sup>(1)</sup>، ومثال ذلك قول السارد: "غادر علي بوابة السجن وقد انقضى بعض الوقت، الذي قرره له، وكان قد أمضى في الحبس ثلاث سنوات وخمسة أشهر وأربعة أيام، تطلع فأخذت عيناه بالضوء، لم تكن الشمس مشرقة ولكن الفضاء كان مضيئاً بضوء نهار شتائي تكسوه الثلج"<sup>(2)</sup>، فهذا حذف معلن بالفترة الزمنية على نحو صريح، دام مدة ليست بالقصيرة من زمن القصة الذي يصل إلى مئة عام.

أما (الخلصة) فجاءت في النص على نحو قليل، فالنص تغلب عليه سمة الاستطراد ومثال ذلك قول السارد: "ذهب علي إلى بلنسية وعاد، لم يجد كوثر"<sup>(3)</sup>. فالسارد هنا اختار أن يقدم معلومة محددة دون الدخول في التفاصيل؛ ففي هذه الرحلة التي قد تستغرق أياماً أو أشهراً، لم يقدم تفاصيل هذه الرحلة من مشاق السفر، والأعمال التي قام بها علي في بلنسية.

1 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 159.

2 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 378.

3 - المصدر نفسه، ص 415.

### ثالثاً: تقنيات تعطيل السرد (المشهد، والوقفة الوصفية).

أما **المشهد**، فهو "محور الأحداث ويخص الحوار حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة ختامية"<sup>(1)</sup>، وللمشهد أنواع مختلفة في السرد الروائي، فتارة يأتي (حواراً خارجياً)، مثل حوار نساء الخان حول الأصل الديني الذي تخلله مشهد عراك شهده (علي)، وتارة يأتي (الحوار داخلياً) كاشفاً عن عميق الشعور الإنساني بالمعطى الحضاري، وهو ما تجلّى في حوار علي لنفسه بعدما نقش صورة القدس على اللوحة، بدل أن ينقش صورة غرناطة، وهو حوار داخلي إنساني مطلق.

ومن أنواع المشاهد البارزة في الثلاثية، التي تخدم بنية الخطاب النقدي المقصود في هذه الدراسة، ما يسمى بـ(المشهد الحوارى الموصوف)، فتكاد هذه التقنية متميزة لوقوعها بين تقنية الوصف وتقنية المشهد، وهو حوار يدور بين أطراف معينة يتولى السارد تقديم وصف عام لما يدور في هذا الحوار، مبرزاً ملامح وأوصاف الشخصيات أثناء الحوار، ومن أمثلة ذلك في ثلاثية غرناطة، المشهد الحوارى الموصوف لمحاكمة (حامد الثغري)، وكذلك المشهد الحوارى في حاكمة (سليمة)، فهذه مشاهد حوارية موصوفة؛ أدت إلى إبطاء الزمن، وفي المقابل عمق الوصف وطريقة الحوار طبيعة الخطاب الذي يدور حول المعاملة العنصرية التي يتلقاها الغرناطيون؛ مما أعطى الخطاب صفة النقد غير المباشر لهذه المعاملة غير الإنسانية.

أما **تقنية الوقفة الوصفية**، فهي من أهم التقنيات التي ظهرت في الثلاثية، لاسيما أنها عملت على تركيز الصورة المطلوبة على الأحداث التي تخدم بنية الخطاب، فزيادة على ما قيل سابقاً عن (الوصف)، فلقد جاء الوصف في الثلاثية على نحو من السياق التعبيري المرتبط بالشعور الإنساني للحظات زمنية معينة، كان هدف الكاتبة منه استحضار الأجواء التاريخية للحياة الأندلسية، وبيان مراحل الفروقات الاجتماعية بين ما كان وما صار إليه المجتمع الأندلسي، وإلى جانب ذلك ساهم الوصف بتغطية جوانب دلالية لطبيعة الخطاب النقدي، ومثال ذلك، الوصف الذي أحاط بطبيعة العالم الجديد بعد زيارة القس ونعيم له، ولاشك أن للوصف أهميته المتمثلة في تكميل الصورة العامة للشخصية في ذهن القارئ، وإعطائها محدداتها العامة بلغة إيحائية شفافة.

<sup>1</sup> - عزام، محمد، شعرية الخطاب السردى، ص111.

#### رابعاً: تقنية الإيقاع الروائي.

أما إيقاع الرواية، فلا بد من القول إن الثلاثية ظهر فيها نوعان من أنواع التكرار أو التواتر وهما (تكرار الحدث أو التواتر النمطي) و(تكرار السرد أو التواتر التكراري)، أما بخصوص (تكرار الحدث) فيعني " حالة التكتيف السردى للزمن الطويل الممتد، والذي تشعر به الذات، لكن السارد يختزله في العملية السردية في جمل أو فقرات أو تعبيرات موجزة، ويقترن بالأحداث النمطية في الرواية، وهي الأحداث المألوفة التي مرت بها الذات كل يوم وكل أسبوع أو كل شهر أو كل صباح أو كل مساء، ولكن السارد يسردها مرة واحدة في جملة أو عبارة أو فقرة"<sup>(1)</sup>، أو هو " سرد يقدم مرة واحدة حدثاً تكرر وقوعه في الزمن"<sup>(2)</sup>.

ولعل أبرز الأمثلة عليه، قول السارد: "طوال أسبوع شهدت حارة الوارقين نشاطاً لم تعهده أبداً تغلق الحوانيت في النهار أو تظل مفتوحة ذراً للرماد في العيون، وبعد صلاة العشاء بساعتين أو ثلاث تصحو الحارة للعمل"<sup>(3)</sup>. ونجد في هذا المثال ملازمة الحدث المتكرر للزمن، حيث يعملان على تكتيف الدلالة وتركيز العبارة بشكل مختصر دال.

أما فيما يتعلق بـ(تكرار السرد) فهي: "عودة السرد تكراراً إلى حدث واحد"<sup>(4)</sup>، وقد تجلى هذا الأمر عبر ما طرحه السارد من تكرار لحدث اختفاء موسى بن أبي الغسان، فقال السارد: "تحدث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة بل عن اختفاء موسى بن أبي الغسان.. قال البعض إن أبي الغسان خرج من اجتماع الحمراء وقد قرر أن يقاتل القشتاليين، وقاتل جموعهم وحده، ولما أصابوه وكادوا يظفرون به ألقى بنفسه في النهر، وقال البعض الآخر بل قتله محمد الصغير لينفذ ما يريد دون مخالفة ولا معارضة، سلم الشقي المنحوس البلد وباعها وما كان بإمكانه أن يفعل وابن أبي الغسان يقف بالمرصاد، وقال فريق ثالث لا أغرق نفسه ولا قتلوه، بل صعد إلى الجبال ليدرب الرجال ويستعد، وقال فريق رابع، غرق أم لم يغرق لا فرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا، فلنحمل ما نقدر عليه من متاع ونرحل فبلاد الله واسعة، أو نبقى مسلمين أمرنا الله وللأسياذ الجدد ونعيش"<sup>(5)</sup>.

ولابد من القول إن وجود هذا النمط في السرد، يعطي السرد أسلوبية خاصة في تجلية الخطاب، من خلال تكتيف الدلالة النصية على طبيعة الطرح الخطابى المقصود، لاسيما أن

<sup>1</sup> - مبروك، مراد، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص146.

<sup>2</sup> - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص60.

<sup>3</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص47

<sup>4</sup> - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص61.

<sup>5</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص11-12.

عرض مختلف وجهات النظر يتيح للحادثة والشخصية الظهور على نحو بارز في النص، وهذا ما نجده في التكرار السابق حيث ظهرت حادثة الغرق وشخصية موسى بن أبي الغسان.

إذا كان هذا ما يميز الزمن الداخلي من تقنيات سردية مختلفة، فإن ما يؤخذ على الروائية في بنائها للزمن الداخلي، الاستعجال في التخلص، والاستطراد في الحديث، وفي هذا الشأن يشير (إبراهيم خليل) إلى ذلك بقوله: "وكان الموت وصفة طيبة جاهزة في متناول المؤلفة، فنحن نعجب للسرعة التي توفي فيها أبو جعفر الوراق، وغيره من أشخاص جاءت وفياتهم مفاجآت في أكثر الأحوال. وثمة تسرع في نشأة الكثير من العلاقات الغرامية مثل زواج سعد من سلمية وحسن من مريمة ونعيم من مايا... وثمة استطرادات كثيرة في الرواية كانت تؤدي في معظم الأحوال إلى خلخلة في تدفق السرد وانسجامه، ومن ذلك تلك الحكاية المطولة التي أوردتها المؤلفة عن حمام أبي منصور، وكذلك الحديث المطول الذي روى فيه الحاج ديجو مشاهداته في الأرض المقدسة والشام ومصر، وهو شيء يذكر القارئ بأن الرواية تحولت إلى شيء يشبه أدب الرحلات"<sup>(1)</sup>.

وفي ختام الحديث عن الزمن وتقصي تركيبته الخطابية والقصصية، نرى أن الزمن تفاعل مع الخطاب النقدي تفاعلاً أكسبه عمق الدلالة، عبر سيطرة الزمن على الذات الإنسانية وجدليتها مع قضايا العصر الحديث، وقد عمل الزمن على تعميق رؤية الراوي والشخصيات لمشكلات المجتمع العربي بقضاياها، السياسية والاجتماعية والدينية، فكان الزمن رفيق النقد للواقع، والمعبر عن روح الهزيمة وضعف المقاومة، وانحراف المعايير الإنسانية والحضارية، وضياع الذات الفردية في أتون السيطرة السلطوية والاجتماعية، فكان الماضي بالنسبة لها زمناً أليفاً و ألقاً وتاريخاً، أما الحاضر فكان زمن الخواء والقهر والاستعباد، فجاء خطاب الزمن الحاضر، خطاب تمرد ونقد وإدانة.

<sup>1</sup> - خليل، إبراهيم، ثلاثية غرناطة، ص36.

## ثانياً: المكان (Place)

يشكل المكان بحدوده واتجاهاته، بأشكاله وأنواعه، حلقة وصل ترتبط بالذات الإنسانية، فالإنسان لا يمكن أن يحقق وجوده في فراغ، بل يحتاج إلى محيط يتحرك فيه، ثم إن هذا المحيط لا يمكن أن يقتصر على الفردية، إنما يحتاج وجوداً جماعياً يثير هذا المكان، وإلا أصبح المكان المحيط بالفرد عبارة عن عالم مجهول يثير مكامن الخوف واليأس والقلق، لهذا نجد المكان بالنسبة للكثيرين عبارة عن وسيلة تواصلية تحقق لهم انسجاماً حياتياً وتوافقاً نفسياً.

ولقد وعى الإنسان منذ القدم أثر المكان على ذاته وعلاقته، فكانت هذه العلاقة قائمة على أساس تبادلي، فلا قيمة لأحدهما دون الآخر؛ لذا عد (بلزك) "المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه"<sup>(1)</sup>، فهو يؤثر ويتأثر به "فالمكان المسكون يتجاوز المكان الهندسي"<sup>(2)</sup>.

ويعرف المكان الروائي أنه: "المكان اللفظي المتخيل داخل الرواية؛ أي المكان الذي صنعتها اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته"<sup>(3)</sup>، ومن هنا تتبع أهمية المكان من حيث هو:

أولاً: انعكاس لطبيعة الأحداث "فطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين"<sup>(4)</sup>، وهذا الإطار المكاني قد يختلف عن العالم الحقيقي للقارئ، "فمكان الرواية ليس المكان الطبيعي، فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً، له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"<sup>(5)</sup>، وقد يتفق في جزئية صغيرة أو كبيرة معه، فالبنية المكانية لدى الروائيين العرب، دائماً تتجه صوب مدار أسلوب متأرجح، بين المكان الموضوعي الواقعي، وبين المكان المفترض المتخيل "فكما لا شك فيه أن هذه البنية تعبر تعبيراً صادقاً ومؤثراً، عن وجود الأرض وحيث هي دال مكاني، لها دلالات في ما وراء اللغة، كما أن لها استعارات إيحائية تتصل بالدلالة الشمولية للنص الروائي"<sup>(6)</sup>.

ثانياً: هو انعكاس لطبيعة خطاب الراوي والشخصيات، فكما نعلم أن المكان يكتسب أهميته الأخرى من خلال ساكنيه، فالعلاقة بينهما قائمة على تفاعل تام، إذ ليس من الممكن عدم وجود علاقة متبادلة، ولو كان عكس ذلك، لأصبح النص الروائي متفكك البناء ومنفصل الأجزاء فالراوي أو الشخصية "هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم معالمه ويجعله يحقق دلالاته

1 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 84.

2 - بلاشر، غاستون (1984)، جماليات المكان، ط2، ت. غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية، ص 68.

3 - الفيصل، سمر روجي (1995)، بناء الرواية العربية السورية 1980-1990، دمشق: اتحاد الكتاب ص 412

4 - لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص 65.

5 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 74.

6 - حسن، منار (2003)، الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، دراسة أسلوبية، القاهرة: الهيئة العامة، ص 24.

الخاصة"<sup>(1)</sup>، وبذا يتكون لديهما خطابهما الخاص عن المكان، "فكل فكرة تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها، والأفق الذي تستهدفه"<sup>(2)</sup>، وهذا كذلك ينطبق على الزمان، فالزمان والمكان يكتسبان "أهميتهما من علاقتهما بالشخصية الروائية، وقدرتهما على الكشف عن حالتها الشعورية"<sup>(3)</sup>.

ثالثاً: هو بنية فنية متكاملة غير منفصلة عن الزمان، فقد يعتقد بعض الدارسين أن الزمان يحقق حضوره الطاغي على سيناريو الرواية، دونما حاجة للنظر في بنية المكان، وهذا الأمر مغلوط نوعاً ما، فللمكان الروائي أهمية خاصة لا تقل عن أهمية التقنية الزمنية "فإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمانياً يضاهي الموسيقى، في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة فإنها من جانب آخر، تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"<sup>(4)</sup>

ونظراً لما يحتله المكان من أهمية خاصة؛ كونه يرتبط بالوصف الزماني، أي يمكن أن يأتي تابعاً للعنصر الزمني، فهذا لا يقلل من أهميته، بل على العكس فإن توطد العلاقة بين الزمكانية يؤدي إلى تقديم رؤية موسعة للقارئ حول الخطاب الروائي، فنحن لا نستطيع في الدراسات النقدية الروائية تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسةٍ تنصب على عمل سردي، دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان.

ويطلق بعض الدارسين على المكان الروائي مسمى (الفضاء الروائي) الذي هو "مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية، مكوّنة بذلك فضاءها الواسع الشامل"<sup>(5)</sup>.

ويلاحظ أن ما قام به عدد كبير من الباحثين في تقديم دراسات مستفيضة حول المكان الروائي وصولهم إلى أن المكان الروائي متنوع متعدد، فمنه يوجد:

1- المكان المجازي: وهو المكان الذي نلمحه جلياً في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، وهو مكان مفترض، ذو وجود غير مؤكد.

2- المكان الهندسي: وهو الذي تعرضه الرواية من خلال وصف للأبعاد الخارجية بدقة متناهية وحياد بصري.

3- المكان ذو التجربة المعاشة: وهو المكان الذي عاشه الروائي كتجربة روائية داخل العمل الروائي، والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ، والذي يعيشه في الخيال عند الابتعاد عنه.

1 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص32.

2 - تودوروف، ترفتيان (1986)، نقد النقد، ط1، ت. سامي سويدان، بيروت: مركز الإنماء القومي، ص18.

3 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص30

4 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص74

5 - لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص63



4- المكان المعادي: وهو المكان المعبر عن حالة اليأس والانهماكية، الذي يتمثل في السجن وأماكن الغربة والمنفى<sup>(1)</sup>.

وفي رؤية أخرى، استطاع (بحراوي) توزيع المكان إلى نوعين "الأول: أماكن الإقامة، وتقسّم إلى الاختيارية والإجبارية، والثاني: تمثل في أماكن الانتقال"<sup>(2)</sup>.

أما أشكال المكان التي برزت في الأعمال الروائية التي رصدها معظم الدارسين فهي:

1- المكان المغلق: ويقصد به جانبان: المكان المحبب والمألوف، الذي نقيم فيه برغبتنا كالبيت وما شابه ذلك، والمكان المرفوض وغير المحبب، الذي لا نستطيع تحمل المكوث فيه والذي يفرض على الإنسان فرضاً كالسجن وأماكن الغربة.

2- المكان المفتوح: وهو أشبه بالشارع والمنتزهات والحدائق العامة، وهو مكان مؤقت أي لا نستطيع المكوث فيه مطولاً .

3- المكان اللامتناهي: وهو المكان المفتوح بمساحاته الشاسعة كالصحراء والبحار والمحيطات وما شابه ذلك .

وتشير (سيزا قاسم) إلى أن المكان في العالم الروائي يرتبط بالوصف، وهذا الوصف ما هو إلا تمثيل حسي للأشياء، وهو تصوير متنوع الرؤى والدلالات، يُسند إليه ثلاث وظائف: "الوظيفة الزخرفية التي قد تحمل المعاني والدلالات، الوظيفة التفسيرية التي تكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتشير إلى مزاجها وطبعها من خلال وصف لمظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس، ووظيفة الإيهام بالواقع، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال"<sup>(3)</sup>.

وبكلمة أخيرة، فإن تمتع الرواية بخطاب نقدي نوعي خاص جاء نتيجة ما يخلقه الروائي من أمكنة متنوعة، فالمكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى وفكرة ومقصد<sup>(4)</sup>، فاستمت هذه الأمكنة بكثير من "الانزياحات اللغوية والخطابات الاستعارية المتلونة"<sup>(5)</sup>؛ وهذا عائد إلى إحساس الروائي بعمق المتغيرات المكانية، لاسيما أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكتاب، وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكى وتنهض به

1 - هلسا، غالب (1980)، المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب، (ع2-3)، ص74-76.

2 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص40

3 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص81-82

4 - النصير، ياسين(1986)، إشكالية المكان في النص الأدبي، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص8.

5 - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص76

في كل عمل تخييلي"<sup>(1)</sup>. وبناءً على ذلك ستحاول هذه الدراسة معالجة هذا الجانب، بإبراز دور المكان في خلق خطاب نقدي روائي، من خلال كل ثلاثية على حده؛ فالمكان في الرواية ليس بما هو موجود في مسرح عمليات الرواية، ولكنه بما يخدم شكل الرواية ومضمونها"<sup>(2)</sup>.

### 1- المكان في ثلاثية صنع الله إبراهيم.

ينطلق المكان في ثلاثية صنع الله بوتيرة تصاعدية، فالروائي يستخدم أسلوب الاستقصاء الذي اتبعه الواقعيون منذ (بلزك)، مقدماً تفصيلاً دقيقاً لحركة السارد المكانية، فمنذ اللحظة الأولى لخروج السارد من السجن، وتفحصه للمكان الذي يؤمه الناس، وهو (مدينة القاهرة)، ثم ذهابه لشقة أخيه، نجد السارد قد أعلن استنكاره لهذا المكان، مما جعله راغباً في العودة للسجن، الذي شكل في الرواية (المكان المغلق).

وهذا يعني أن السجن شكل للسارد مكاناً أفضل مما هو عليه حال مدينته، ومردّه حالة الاغتراب التي عاشها السارد لحظة الخروج، وعندما قرر الضابط السماح للبطل بالنوم داخل السجن، بدأ السارد في تقديم وصف استقصائي لهذا السجن، فقال: "أدخلني حجرة واسعة تدور بجدرانها عارضة خشبية مرتفعة عن الأرض، وجلست على العارضة، وكان هنالك رجال كثيرون وفي كل لحظة كان الباب يُفتح ليدخل آخرون، وأحسست بوخز في رقبتني، ومددت يدي إلى رقبتني فشعرت ببيلل، ونظرت إلى يدي فوجدت بقعة دم كبيرة على إصبعي، وفي اللحظة التالية شاهدت عشرات من البق على ملابسني، ووقفت، ولأول مرة رأيت بقع الدم الكبيرة التي تلوث جدران الحجرة في كل مكان"<sup>(3)</sup>.

ومن الملاحظ أن وصف (المكان المغلق)، قد أخذ حيزاً صغيراً في بداية الرواية، لم يتجاوز بضعة أسطر؛ لأن السارد خرج في اليوم التالي من السجن، إلا أنه سرعان ما عاد إلى وصف (المكان المغلق)، المتمثل في شقته الصغيرة في مصر الجديدة، حيث مضي في وصف هذه الشقة انطلاقاً من الحمام إلى باقي الغرف، وإلى ما يحيط بها من أحياء وشوارع. وبعد اعتياد السارد طبيعة الحياة خارج (المكان المغلق)، انفتحت الرواية على وصف مختلف (أماكن الانتقال المفتوحة)، فوصف السارد محطة المترو، وما تحتويها من عربات، وما تشهده من ازدحام رهيب، نتيجة عودة العمال إلى منازلهم.

1 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 29.

2 - النابلسي، شاهر (1994)، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ص 92.

3 - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الرائحة، ص 32.

وزيادة في إيهام المتلقي بحقيقة الأمكنة المفتوحة وواقعيتها، ذكر السارد أسماء الشوارع وأسماء السينمات المنتشرة في القاهرة، فقال: "كانت سينما ريفولي على يساري وأمامها زحام شديد، وتذكرت سينما شارع عماد الدين، وعبرت الشارع، وواصلت السير في شارع فؤاد حتى عماد الدين فانحرفت فيه وسرت على اليسار، وكان زحاما هائلا أمام كل السينمات"<sup>(1)</sup>، فهذا الإيهام منح الخطاب مصداقية انعكست على باقي بنية الخطاب، لاسيما الأحداث.

وعلى هذا النحو تحرك السارد في المكان المفتوح، وهي حركة يمكن القول عنها إنها حركة مضطربة قلقة، عبرت عن تشرد في نفسية السارد، وعن تيه ملموس، دون الوصول إلى هدف ما والملاحظ على أن المكان في القسم الأول من الثلاثية جاء متموضعا في مستويين:

**الأول:** مستوى أماكن الانتقال المغلقة، فالسجن، والشقة، والسينما، ومنزل العائلة، ومنزل نهاد ومكتب الجريدة، والكازينو، كلها أماكن انتقال مغلقة دأب السارد على ارتيادها وذكرها.

**ثانياً:** مستوى أماكن الانتقال المفتوحة، وهو يتمركز في الحديقة العامة، وشوارع القاهرة. وإذا عبر هذان المستويان عن طبيعة السارد القلقية، فإن طغيان أماكن الانتقال المغلقة على بنية الجزء الأول، ولاسيما اختتام الرواية به، أي محطة المترو، توحى بأن السارد (المتقف) رافض لواقعه ومجتمعه الحالي، وليس أدل على هذا من قوله "كل الناس أراهم في الشارع وفي المترو متجهمين دون ابتسام، ولأي شيء نفرح"<sup>(2)</sup>.

أما عن طبيعة المكان في (نجمة أغسطس)، فجاء على النحو الآتي:

**أولاً: أماكن الانتقال المغلقة.**

انطلق السارد في الجزء الثاني من الثلاثية من المكان الذي انتهى إليه الجزء الأول، فصعد السارد على متن القطار الذي ما إن دخله حتى بدأ بوصفه ووصف محطاته، فقال "وضعت حقيبتي فوق الرّف، ووقفت أتأمل الديوان الخالي، وخلفي في الممر الضيق كان الركاب يهرعون إلى أماكنهم، وفي الخارج كان الناس يتزاحمون أمام نوافذ القطار، تقدمت من النافذة فألفيت مصرعها الزجاجي محكم الإغلاق..ولكن الزجاج كان سميكاً لا ينفذ منه الصوت، فقد كان واحداً من تلك القطارات الحديثة المكيفة الهواء وهي لذلك محكمة الإغلاق"<sup>(3)</sup>.

فهذه إشارة من السارد إلى أن القطار الحديث هو انعكاس للمستوى الحضاري المتقدم في مصر، ولكن على الرغم من هذا التطور الحضاري، إلا أن الأنظمة السياسية ما تزال تعاني تخلفاً

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية تلك الراححة، ص78.

2 - المصدر نفسه، ص47.

3 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص25.

فكرياً وتعنناً سياسياً ظالماً، وهو يقصد بذلك العهد الناصري، وليس أدل على هذا الكلام من الأمرين اللذين قام بهما السارد في الافتتاحية المكانية للرواية، وهما:

**الأول:** وقوف السارد للرجل المرتدي سترة صفراء في عربة القطار، وقوله عبارة (حاضر يا أفندم)، فهذه السترة كانت بلونها الأصفر تدل على لباس السجناء في مصر، وكما نعلم فالسارد سجين سياسي شيوعي سابق.

**الثاني:** عودة ذكرة السارد إلى موقف مشابه، عندما جلس في عربة السجن، التي كان يجرها القطار، منتقلاً بين المناطق المختلفة، "كانت محطة الجيزة قد أخلت لنا تماماً، وهبط عليها سكون شامل لا يقطعه غير صليل السلسلة الوحيدة التي تقيدنا جميعاً، وفحيح القاطرة التي تنتظرنا، وعندما حانت اللحظة، أخذوا يدفعوننا بعنف، والقيود تحز في أيدينا، وصعدنا العربة المظلمة بلا مصابيح أو مقاعد، وظللنا وقوفاً طوال الليل إذا أراد أحدنا أن يجلس جر الآخرين معه ووقعوا على وجوههم.. والقطار يترك القاهرة وينطلق إلى الصعيد في خط مستقيم، ومصر تمتد من أذناها إلى أقصاها من فتحات صغيرة تعترضها القضبان كما في عربات الكلاب"<sup>(1)</sup>.

وبذا كان القطار عبارة عن مكان أفقي تحرك بسرعة ممتدة، تقاطعت أنواره وأنفاقه مع ذكريات السارد، لنجد بذلك النص عبارة عن وصف لبؤر مكانية مغلقة تنوعت بين الحاضر والماضي، فكلاهما تساوى في النظرة التشاؤمية للكون والمحيط الخارجي.

ومع وجود (أماكن انتقال مغلقة) في هذا الجزء، مثل: وسائل النقل (الصندل السيارة البآخرة)، ومعبد أبي سنبل، ومكاتب الروس ومقهى العمال، وكذلك سيارات الشرطة والقلعة القديمة، والفندق، إلا أن هذا الجزء تميز بسيطرة (أماكن الانتقال المفتوحة) على بنية الخطاب، وهذا يعد بمثابة تحول في مسار المكان، ربما بسبب خروج السارد من حالة العزلة التي كان غارقاً بها عندما خرج من السجن، وربما بسبب طبيعة العمل الذي أوكل إليه، فعليه تقديم تقريره للجريدة حول بناء السد العالي من كافة جوانبه، مما تطلب من السارد تغطية وصفية لمساحات السد العالي ولمجريات البناء؛ لذا فإن مسارات الأماكن المفتوحة تميزت باتساع مكاني كبير، وصولاً إلى حدود المكان اللانهائي الصحراء، إلا أن وصفه للمكان اللانهائي لم يتجاوز بعض السطور، تحدث فيها عن حرارة الشمس، وعن لون الرمال.

<sup>1</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 48-49.

## ثانياً: أماكن الانتقال المفتوحة.

تراوحت أماكن الانتقال المفتوحة بين عمليتي زيارة أماكن بناء السد العالي، وبين معبد أبي سنبل، أما بخصوص أماكن بناء السد العالي، فجاءت عبر جولة ميدانية، تعرف خلالها السارد على عمليات الهدم والبناء، وتعرف على بعض العمال، وكشف عن وضعهم المعيشي، وعن علاقة السلطة بقرار وجودهم.

ويلاحظ أن السارد أغرق في وصف السد، من حيث هو مشروع تنموي محض، فتحدث عن جداوله الاقتصادية، ومكوناته الآلية، ثم وصف الآلات المنفذة للبناء، فقال: "أشرفنا على جسم السد بعد دقائق، وسرنا بحذائه قليلاً، وكانت البلدوزرات والهراسات منهمة في تسوية الرمال والطمى وكدها.. درنا حول هضبة صغيرة من بقايا عمليات التفجير"<sup>(1)</sup>.

أما عن معبد أبي سنبل، فهو المكان الذي وقف السارد على تفاصيله، فتحدث عنه في شقيه الداخلي (المغلق) والخارجي (المفتوح) بمساحاته وما يحيط به، مما أدى إلى خلق علاقة طردية بين رمسيس في ما مضى، وبين ماهية السلطة الحالية، فكلاهما يصدران من منظور واحد هو السيطرة وفرض الذات، فكانت عملية تصوير المعبد ونسج حكاية رمسيس في بنائه، تتوافق إلى حد بعيد مع عملية بناء السد العالي، فقال السارد: "لاحظت أن واجهة المعبد أكثر اتساقاً من المعبد الكبير، وربما كان السبب هو صغر كل من حجمه، وحجم التماثيل المكونة لها، كانت مزينة بسنة تماثيل منها أربعة لرمسيس الثاني، تمثله واقفاً عاري الصدر، وقد التف بالإزار الشهير حول وسطه وفخذه، وبدا وجهه أقرب إلى صورته في التماثيل الداخلية للمعبد الكبير"<sup>(2)</sup>.

لقد جاءت السلطة الفرعونية شبيهة بالسلطة المعاصرة، بوصفها سلطة شخصية متسلطة، لا تتخذ من البناء الاقتصادي والقومي وسيلة للتقدم؛ فالسد الذي أقيم في العهد الناصري كان في ظاهره مشروعاً قومياً، إلا أنه كان في باطنه مشروعاً شخصياً، أريد به تحقيق مصالح معينة، ومعبد (رمسيس) كان في ظاهره قومياً للشعب جميعه، ولكنه في الحقيقة كان تحقيقاً لمصلحة (رمسيس) في فرض سيطرته على شعبه، "وبذلك فقد كان (رع) هو الأب، ورمسيس هو الابن وهما إله واحد"<sup>(3)</sup>، وبذا فإن الإشارات المجازية المختلفة التي أرسلها الروائي منذ الحقبة الفرعونية المصرية إلى السلطة الحالية، هدفها الأول إزالة الهالة العظيمة التي أحاطت السلطة نفسها بها، عبر توضيح طبيعة الإنجازات والمشروعات المختلفة التي قامت بها.

1 - إبراهيم، صنع الله، رواية نجمة أغسطس، ص 140-141

2 - المصدر نفسه، ص 260.

3 - المصدر نفسه، ص 227.

وتحسن الإشارة إلى أن البنية الشكلية التي تم تشييد الرواية عليها، تتناسب مع البنية الشكلية التي تم تشييد السد العالي بها، فالرواية تأخذ منحى هرمياً؛ أي أن القسم الأول بدأ من 1-4، ثم جاء القسم الثاني بصمت رقمي؛ أي خلوه من الأرقام، أما القسم الثالث فبدأ بشكل تنازلي من 4-1. مما يعني أن الرواية تمضي نحو حلقة جديدة؛ فالترقيم العكسي يضعنا في دائرة زمنية تشعربنا بضيق المكان كلما اقتربنا من النهاية، وقد توافق هذا مع الجزء الثالث من الثلاثية.

وعن طبيعة المكان في (اللجنة) نشير إلى أن المكان فيها اكتسى بطابع الانغلاق، ولعل ذلك عائد إلى اقتراب السارد من السلطة بشكل مباشر، فبعد عودة السارد من أسوان، وصولاً إلى القاهرة، ظهر المكان مشابهاً لبداية الرواية في (تلك الرائحة)، فالسارد وجد نفسه مضطراً للمثول أمام لجنة مسؤولة عن الوظائف، ومكان هذه اللجنة هو (مكان مغلق) مما يعني أن الرواية عادت بخط سيرها المكاني نحو نقطة البداية "لم أجد صعوبة في العثور على الغرفة المخصصة لمقابلاتها، وكانت في طرقة جانبية هادئة، كابية الضوء، يقف أمامها عجوز في سترة صفراء"<sup>(1)</sup>. ومما يؤكد عودة الرواية إلى درجة الصفر، حركة السارد المتمثلة في عملية الانتقال، إذ كان السارد يدور في حلقة مغلقة بدءاً بشقته الصغيرة، ثم مكاتب الصحافة والمجلات، انتهاءً بمقر اللجنة، وقد تماهى هذا كثيراً مع حركة السارد في (تلك الرائحة)، فشكلت شقته نقطة انطلاق مكاني غلب عليها صفة الانغلاق، وأمر آخر فإن عملية الوصف المكاني في رواية (اللجنة) اعتمدت على الاستقصاء، وهذا ما اعتمده السارد في رواية (تلك الرائحة)، ومثال ذلك قوله: "نهضت واقفاً وغادرت الحجرة، فترك مقعده وتبعني اجتزت الردهة وهو ورائي إلى أن بلغت المطبخ، ووقف في مدخله يرقبني وأنا أملاً الغلاية من الصنبور، وأضعها فوق موقد الغاز ثم أشعله، ولم أدرك الموقف تماماً إلا عندما أردت التبول فغادرت المطبخ وعدت ادراجي في الردهة نحو الغرفة الداخلية التي يقع الحمام إلى جوارها"<sup>(2)</sup>.

إن عودة الثلاثية لنقطة البداية، هي إشارة دلالية من السارد حملها المكان، فمنظوره للمكان على الرغم من تغييره بقي دالاً على سيطرة (المكان المغلق)، مما يدل على وجود تأزم في موقف السارد من العالم الحقيقي، لهذا لا غرابة في تمركز المكان الروائي في بعض الأماكن المغلقة وهي: (منزله الذي يقع في الطابق السابع، ومقر اللجنة في العمارة المجهولة، ومقر الصحف والمجلات)، لاسيما منزله الذي انتهى إليه في نهاية المطاف، فقد أغلق السارد على نفسه في

<sup>1</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص7.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص64.

غرفته، وأحضر جهاز التسجيل، صارخاً بأعلى صوته، رافضاً ما صنعتة اللجنة به، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على إحساس المثقف العربي بوطأة السلطة، وتقل ممارساتها العنيفة.

إن سيطرة المكان المغلق على الرواية، أظهر المكان المفتوح مهمشاً، فالمكان المفتوح لم يظهر إلا بعدما حُكم على السارد بأكل نفسه، فبدأ السارد بالخروج من موقفه المتأزم والولوج إلى أماكن مفتوحة من مدينة القاهرة، مثل الأسواق الشعبية، والشوارع، والساحات، فهذه كلها "عناصر تحيل إلى مقومات سوسيو ثقافية ترتبط بعلاقة العامل- الذات في الرواية بمصر بصفتها فضاء يتميز بأبعاد مكانية.. كما تتميز بأبعاد سوسيو ثقافية تتمثل في تاريخ هذا البلد وتحولاته الاجتماعية والثقافية، وتدل هذه المقومات السياقية المتشاكلة على أن المجتمع المصري هو الذي يمثل الخلفية السوسيو ثقافية لخطاب رواية اللجنة، فهو يحقق تجذير خطاب الرواية في إطار مكاني"<sup>(1)</sup>.

فالروائي خرج من رحم المجتمع المصري، لافتاً بذلك أنظار المثقفي إلى سيطرة سياسة الانفتاح الاقتصادي على هذا المجتمع، مظهراً انفعالاته وغضبه من هذا الواقع، فقال: "اتخذت طريقي إلى منزلي وأنا أتلثم الخطى بصعوبة بين أكوام السلع المستوردة وصناديق الكوكاكولا، التي شغلت الأرصفة، والأتربة والحفر والقاذورات، التي لا يجد أحد الدافع لإزالتها أو حتى الشكوى من وجودها"<sup>(2)</sup>. وبهذه البداية والنهاية المكانية الواحدة في الثلاثية، يكون المكان الروائي داعماً للخطاب النقدي؛ من حيث تأكيدته على حالة الحصار النفسي التي يعيشها الإنسان العربي لاسيما المثقف، وفي هذا دلالة على تشظي الذات العربية أمام معوقات الحياة المختلفة.

<sup>1</sup> - نوسي، عبد الحميد (2002) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ط1، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، ص39.

<sup>2</sup> - إبراهيم، صنع الله، رواية اللجنة، ص117.

## 2- المكان في ثلاثية أحلام مستغانمي.

المكان الروائي في ثلاثية أحلام مزيج من التركيبية الشعورية بالمأساة العربية المتقاطعة بالتاريخ الثوري القديم، فدم عبر لغة شعرية متأقفة، فأظهرت تناغماً مكانياً خاصاً، وقد ظهر المكان لدى أحلام بواقعية مفتعلة، عبر اختيارها لأسماء الأمكنة الواقعية؛ وذلك لتحقيق أكبر أثر ممكن على المتلقي وإشعاره بمصدقية الأحداث، فلم يكن المكان بأبعاده الجغرافية ولا بهندسته المساحية، إنما بحمله دلالات مختلفة، فالمكان له أبعاد "اجتماعية وتاريخية وسياسية ونفسية"<sup>(1)</sup>.

إن قدرة المكان في الثلاثية تجاوزت حدود الارتباط بالواقع، فخلق تفاعلاً نفسياً مع الأحداث والشخص، فكان خطاب الشخصية، عبر وصف نفسي معمق، يتحول بتأثير المكان إلى خطاب نقدي، ومن ذلك قول خالد: "ها هي قسنطينة.. باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.... ها هي ذي كم تشبهينها اليوم أيضاً... لوتدرين.. دعيني أغلق النافذة"<sup>(2)</sup>.

أسقطت الكاتبة هنا حالة البطل النفسية على المكان عبر وصف شعري نابض، هذه الحالة التي لو تتبعنا ألفاظ ساردها لوجدناها تحمل مدلولات الرفض والاستنكار، وبذا تحول المكان في النص من بنية جامدة إلى شخصية فاعلة، فانعكس ذلك على خطاب السارد، وهذا ما أسماه النقاد (أنسنة المكان)، وهذه الأنسنة قائمة على مبدأ المجاورة والتجسيد، فالمكان يتخذ الطابع الإنساني، بفعل مجاورة الفرد لهذا المكان، واعتياده النفسي عليه.

والمجاورة "إما أن يدور الروائي بمشاعره حولها، ومعها، أو يمزج احساساته بها، أو ينصهر فيها"<sup>(3)</sup>. فتكسب المجاورة بذلك المكان الروائي سمة الإنسانية، مما يؤدي إلى تفاعل منسجم بين الروائي والمكان، فتظهر نتيجة ذلك المشاعر والأحاسيس والانفعالات النفسية والفكرية، في الخطاب المقصود، فالمجاورة تأتي "نتيجة لحاجة ذاتية وفنية، وتسعى إلى تفسير الأحداث تفسيراً داخلياً متميزاً"<sup>(4)</sup>.

إن عملية التجاور تعطي الخطاب عمقاً إنسانياً، وبعداً حضارياً؛ لذا من الضروري "خلق مجاورات جديدة بين الأشياء والأفكار، تتجاوب وطبيعتها الفعلية.. وعلى أساس هذه المجاورة الجديدة للأشياء، يجب أن تتكشف لوحة جديدة للعالم، مشبعة بضرورة داخلية حقيقية"<sup>(5)</sup>.

1 - شاهين، أسماء (2001)، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم، ط1، بيروت: المؤسسة العربية ص110.

2 - رواية ذاكرة الجسد، ص13.

3 - أحمد، مرشد (2002)، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، الاسكندرية: دار الوفاء، ص7.

4 - المصدر نفسه، ص8.

5 - باختين، ميخائيل (1990)، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت. يوسف حلاق، دمشق: وزارة الثقافة،



ومن هنا كانت علاقة المكان بالذات الإنسانية في ثلاثية أحلام، نابغة من حاجة الروائية إلى التعبير عن طبيعة التحولات المكانية، سواء في بلدها الجزائر أو في مختلف الأمكنة التي رصدتها وقد قدمتها بخطاب نقدي عن وعي وإدراك، فجاء على النحو الآتي:

أولاً: أماكن الانتقال المفتوحة.

### 1- قسنطينة ( الحبيبة، الوطن)

يستطيع المتأمل في (سيناريو) الثلاثية أن يدرك تميز الرواية بامتدادها المكاني المفتوح، لاسيما اتخاذها من قسنطينة بدءاً مكانياً مفتوحاً تجاوز حدود المكان الجغرافي والهندسي، فكانت قسنطينة حاضرة في مختلف الأماكن؛ مما منح المتلقي إحساساً بعمق الوطنية الجزائرية، والتمسك بالهوية العربية، فجاءت قسنطينة مثال الأم والحبيبة، وهذا ما تعكسه علاقة الحب بين خالد وحياة.

لقد جاء تمسك خالد بحياة نابغاً من شعوره الوطني، وروحه المخلصة لقسنطينة، وهذا ما يثبتته قوله: "نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك، قلت: أليست هذه قنطرة الحبال؟ أجبتيك: إنها أكثر من قنطرة، إنها قسنطينة، وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة"<sup>(1)</sup>.

إذن قسنطينة هي الوطن الذي وجد فيها خالد الأمومة الضائعة، والحب الذي فاتته، فكانت حياة بامتدادها الوجودي النصي، تمثل امتداداً لقسنطينة الوطن، ولكن سرعان ما تهاوى هذا التعلق الوجداني أمام عري الواقع، فلقد ارتبطت زواج حياة (الوطن) بسي مصطفى (السلطة الفاسدة) بصدمة خالد لرؤيته قسنطينة بعد غياب ربع قرن، فأصابه انكسار روحي فتذكر قول حياة له: "أتدري يا خالد.. إن من حسن حظك أنك لم تزر قسنطينة منذ عدة سنوات.. وإلا لما رسمت من وحيها أشياء جميلة كهذه، يوم تريد أن تشفى منها عليك أن تزورها فقط.. ستكف عن الحلم!"<sup>(2)</sup>.

وهنا بدأ الخطاب بعملية تحول لفظي قائم على عملية التضاد والمفارقة، أعلن فيه السارد تمسكه بخيوط الذاكرة، وكرهه لخيوط الحاضر، فقال: "لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر.. أنا لا أسكن هذه المدينة.. إنها هي التي تسكنني، لا تبحتني عني فوق جسورها، هي التي تحملني.. ووحدي أنا حملتها"<sup>(3)</sup>.

### 2- قسنطينة ( الموت، الانكسار)

هنا اتسم المكان المفتوح الذي اكتسح الثلاثية بسمة القلق والاضطراب، فلم يعد ذلك المكان المرغوب به، لذا نجد صورة قسنطينة في فوضى الحواس، مدينة تلتهب من الداخل؛ بسبب حالة

1 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 117.

2 - المصدر نفسه، ص 210.

3 - المصدر نفسه، ص 377.

الفوضى التي ظهرت بين التيار الإسلامي والسلطة السياسية، فكثرت فيها صور القتل، وارتفعت فيها أصوات المتظاهرين، وانتشر حملة السلاح في الشوارع، فقالت حياة: "أحياناً يجب على الأماكن أن تغير أسماءها، كي تطابق ما أصبحنا عليه بعدها، ولا تستفزنا بالذاكرة المضادة"<sup>(1)</sup>.

إن المكان في فوضى الحواس ما عاد ذلك المكان الذي عشقته حياة، وما عاد ذلك المكان المُشعر بالطمأنينة فلقد تحولت، "ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض، لا ينهضون منها إلا في الصباح، لإطلاق الشعارات والتهديدات.. والأدعية إلى الله"<sup>(2)</sup>.

ومع تغيرات المكان تحولت صيغة التعبير الخطابى لشخص الرواية، لاسيما بعد موت الرئيس (بوضياف) "أوطن هو.. هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه باغتنا بسكين وذبحنا كالنجاج بين أقدامه؟!.. وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من الرجال، كانت لهم قامة أحلامنا.. وعنفوان غرورنا"<sup>(3)</sup>، وكذلك بعدما انتشر الإرهابيون في أنحاء (قسنطينة)، فأكملت الكاتبة صورة الوطن الذبيح، عندما امتدت بخطابها المكاني المفتوح لحدود الغابات والجبال في عابر سرير، فكانت هذه الأمكنة منزل القتلة، ونقطة خروجهم كل ليلة بينما كانت هذه الأمكنة فيما مضى منزل الثوار، ونقطة تحركهم لتحرير الجزائر من المحتل.

وإن كانت الكاتبة قد أكثرت من ذكر الأماكن المفتوحة في كل ركن من الثلاثية؛ فإن هذا الأمر خلق نوعاً من الوجود الملحمي المرتبط بالبناء المكاني، فالمقابر الجماعية، كمقبرة العاصمة ومقبرة بن طلحة، والاعتقالات السياسية والثقافية، كلها كانت قرباناً لوطن داس أبناءه، والكاتبة بداً أرادت القول: إن هذه الأماكن المفتوحة الثابتة كالمقابر، هي لوحة من الدلائل والبراهين السياسية على تردي الوضع الجزائري، لاسيما أن وجود المقابر في الرواية من الأعمدة المكانية الثابتة حيث دلت على ترد في الحالة الوطنية، وضعف في الشعور الديني نتيجة ممارسات دينية سلبية.

وبهذا التنافر المكاني، عبرت الكاتبة عن رؤيتها الفلسفية، ما بين الماضي والحاضر، فشكلت قسنطينة امتداداً مكانياً ودلالياً مفتوحاً، حمل خطاب الشخصيات المغتربة، خارج أسوار المدينة فوصل إلى باريس، سواء عن طريق الرسام خالد بن طوبال، الذي لم ينس قسنطينة الماضي فكان يرسمها في جميع لوحاته، فهي مستودع الذاكرة والطفولة والوطنية، لذا فالملاحظ على الأمكنة الباريسية أنها لا تختلف عن الأمكنة القسنطينية "فهي تحتوي على قاعة عرض الرسومات

1 - مستغانمي، أحلام، رواية فوضى الحواس، ص14.

2 - المصدر نفسه، ص166.

3 - المصدر نفسه، ص368.

والرواق الفني، وبيت خالد وجسر ميرابو ومقهى ميرابو<sup>(1)</sup>، أو عن طريق المصور خالد، إذ حمل حاضر الوطن بصوره لباريس، بعدما صور مذبحه بن طلحة، فنال بهذه الصورة جائزة المأساة العربية، هذه المأساة التي لم تقتصر على قسنطينة، بل وصلت إلى بيروت وفلسطين والعراق، فقسنطينة بما تشكله من مساحة شعورية مكانية في الثلاثية، هي "صورة مصغرة من واقع كبير من المدن العربية التي تعيش هذا الصراع الحضاري والاجتماعي والسياسي"<sup>(2)</sup>. وعلى هذا النحو استطاعت الكاتبة أن تنقل الخطاب بين الشخوص من حالة الأمل إلى حالة الانكسار عن طريق المكان الذي جسده بصورة شخصية فاعلة مستخدمة تراكيب ثنائية متضادة.

### ثانياً: أماكن الانتقال المغلقة

تعد أماكن الانتقال المغلقة، من أكثر الأمكنة حضوراً في الثلاثية، وربما يعود السبب في ذلك إلى طبيعة المساحة المكانية الممتدة التي غطتها الرواية، فهي متنقلة ما بين باريس وأحيائها وشوارعها، وبين الجزائر بمناطقها ومدنها وقراها، إضافة لذلك فإن حركة الرواة والشخوص كانت حركة دائبة مستمرة، إلا أننا سنحاول هنا تقديم أبرز هذه الأماكن، فتمثلت في:

#### 1- السجن

جاء السجن في ثلاثية أحلام عبر اختلاط الذاكرة المكلمة لخالد، باللقاء العفوي بحياة، حيث انفتح النص في الثلاثية على سطور التاريخ النضالي لخالد بن طوبال، فسجن الكديا مكان اجتمعت فيه طفولة خالد وهو ابن ست عشرة سنة، مع قائد أسطوري، هو (سي الطاهر) "في سجن الكديا كان موعدي النضالي الأول مع سي الطاهر، كان موعداً مشحوناً بالأحاسيس المتطرفة، وبدهشة الاعتقال الأول، بعنفوانه.. وبخوفه"<sup>(3)</sup>.

في هذا السجن جمعت فرنسا رجالات الجزائر، لدرجة أنه كان يكتظ بخليط من رجال السياسة والثورة وسجناء الحق العام، مما أدى في نظر الكاتبة لخلق عدوى الثورة: "وهكذا جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، ولغسل شرفهم بالانضمام إلى الثورة"<sup>(4)</sup>؛ وبذا كان السجن مكاناً بلور صورة الجزائري المناضل، الذي عُدبَ على أيدي الفرنسيين، وهو كذلك دال وجودي على أهمية العلاقة بين الخضوع والثورة.

1 - عبد اللطيف، رائدة، تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية، ص 161

2 - حرز الله، شهرزاد، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 119

3 - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 30.

4 - المصدر نفسه، ص 31.

## 2- قاعة الرسم

إذا كان السجن قد عبر عن ثورة الإنسان المسلح بالسلاح، فإن قاعة الرسم التي كان (خالد) يرسم بها، عبرت عن ثورة الإنسان المغترب المحتاج إلى الحنين لصور الماضي، هذه القاعة التي دخلتها (حياة)، عندها شعر خالد بأن مدينة قسنطينة دخلت عليه.

وجاءت قاعة الرسم على تعدد أشكالها وصورها، منزل خالد النفسي، ومحطة توليد الأفكار الخيالية عن قسنطينة، فكان في كل لوحة رسمها يجسد بها صورة الجسور والقناطر في قسنطينة، وبذلك اشعرنا بشحنات مختلفة من المشاعر والأجواء النفسية.

وبذا كانت قاعات الرسم وسيلة بدد خالد بها غريته وولعه بمدينة، وشعر عبرها كذلك بأنه إنسان كامل، لم تقطع يده، فأمام الكم الهائل من اللوحات كان خالد يجد نفسه.

## 3- المطار

ورد ذكر المطار في الثلاثية عبر مفارقة مكانية، يمكن وصفها بأنها رؤية ما بين المقيم والمغادر، ففي (ذاكرة الجسد) كان المطار في البداية عبارة عن حلقة شعورية تصل خالد بمدينة ووطنه، فقال: "هاهي قسنطينة.. ساعتان فقط ليعود القلب عمراً إلى الوراء، تشرع مضيفة باب الطائرة، ولا تنتبه إلى أنها تشرع معه القلب على مصراعيه، فمن يوقف نزيف الذاكرة الآن.. من سيقدر على إغلاق شباك الحنين، من سيقف في وجه الرياح المضادة، ليرفع الخمار عن وجهه هذه المدينة... وينظر إلى عينيها دون بكاء"<sup>(1)</sup>، إلا أن هذه الحلقة سرعان ما تبدلت وانفصلت عراها عن ذاكرة خالد، وهذا ما يؤكد قوله: "بارد مطارك الذي لم أعد أنكره، بارد ليلك الجبلي الذي لم يعد يذكرني.. كانت الإشارات المكتوبة بالعربية، تؤكد لي أنني أخيراً أقف وجهاً لوجه مع الوطن وتشعرني بغربة من نوع آخر تتفرد بها المطارات العربية.. وحده وجه حسان ملأني دفناً عندما أطل، وأذاب جليد اللقاء الأول مع ذلك المطار"<sup>(2)</sup>.

وورد ذكر المطار في نهاية الثلاثية عندما مات الرسام (زيان)، وأحضر جثمانه المصور (خالد) هنا بدا المطار وكأنه صورة تجمع الأضداد، فهو من ناحية أعاد أبناء الوطن إليه، ومن ناحية أخرى أمات أبناءه، وعنه قال خالد: "استعادت المطارات دورها المعتاد، في كل مطار ينتصر الفراق، وتتفرط مسبحة العشاق، مطارات تتادي عليك في استرسال محموم، مرددة رقم رحلتك، تلك التي تكفل القدر نفسه بحجزها لك... يا رجل الضفتين، مسافة جسر وتصل، إنها

<sup>1</sup> - مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ص 284.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 284.

ساعة ونصف فقط، وتستقر في حفرتك، على مرمى قدر، لك قبر في ضيق وطن<sup>(1)</sup>؛ بهذا عبر المطار في كلا الحالتين عن تلك العلاقة الذاتية الجامعة بين إنسان مغترب، ومكان يلتهب، فكان المطار على الرغم من فنيته المغلقة، جسداً نابضاً بالحياة، مليئاً بالدلالات الإنسانية هذه هي الصورة التي أبدعت لغتها الكاتبة لنجدها تثير ما في النفس من أسئلة الحنين والاشتياق.

#### 4- المساجد والأضرحة.

ينبع بناء المسجد في ثلاثية أحلام من منظور مشابه لباقي الأمكنة، فمن حيث النمو والتحول نجد أن المسجد في بداية الرواية عبر عن طبيعة المجتمع الجزائري المتدين، وليس أدل على ذلك من قول خالد: "يسلم علي جار، تسلفت نظراته طوابق حزني، وفاجأه وقوفي الصباحي، خلف شرفة للذهول، أتابع في نظرة غائبة، خطواته المتجهة نحو المسجد المجاور، وما يليها من خطوات، لمارة آخرين، بعضها كسلى، وأخرى عجلي، متجهة جميعاً نحو المكان نفسه، الوطن كله ذاهب للصلاة"<sup>(2)</sup>.

وفيما بعد نجد تحولاً في عملية التصوير المكاني للمسجد، بعد أن استولى عليه الإرهابيون واتخذوه معقلاً لهم، وهذا ما نلمسه من وجود ناصر الدائم في المسجد، لدرجة أنه فضل البقاء فيه على حضور حفل زفاف أخته "تراه ما زال يصلي في ذلك المسجد... لكي لا يلتقي بهم، وهل تغير صلواته أو يغير سكري شيئاً"<sup>(3)</sup>، فالمسجد ما عاد مكاناً للعبادة في نظر الكاتبة بقدر ما أصبح ملجأً للقتلة؛ لذا بات الناس لا يذهبون للمساجد؛ خوفاً من القتل أو المساءلة من قبل السلطات، وهذا ما أشار إليه السارد بقوله: "كل جمعة كانوا يلتقون في المسجد الوحيد ليصلوا ويتضرعوا للآله الواحد حتى جاءهم القنلة فأفسدوا عليهم وحدانيتهم، وقتلوهم باسم رب آخر"<sup>(4)</sup>.

أما عن الأضرحة، فلقد وردت بكثرة في (ذاكرة الجسد)، حيث عكست هذه الأضرحة البعد الثقافي الديني الذي تميز به سكان قسنطينة، وعكست كذلك حاجة الإنسان الجزائري في ظل وجود أوضاع صعبة إلى تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية، ولعلاقة الجماعة الإنسانية بما يحيط بها.

وذكرت الروائية عدداً من الأضرحة، المؤكدة على الحقيقة السابقة، مثل: مزار سيدي محمد الغراب، وسيدي راشد وسيدي مبروك، وسيدي سليمان، وسيدي بوعنابة، سيدي عبد المؤمن، سيدي ميسر، وسيدي بومعزة، وسيدي جليس، فكل هذه الأضرحة تميزت بقداسة واحترام لدى

1 - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص 298.

2 - مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، ص 12.

3 - المصدر نفسه، ص 358.

4 - مستغانمي، أحلام، رواية عابر سرير، ص 40.

الفرد الجزائري؛ لاعتقاده الأسطوري بسطوتهم على حركة الحياة في الجزائر، والروائية بذلك كشفت عن العلاقة الشعبية المستمدة من تقاليد راسخة ومؤمنة بهذه الأضرحة، ولا أعالي إذ قلت إن خصوصية أحلام نبعت من خلال بعث روح المكان الجزائري في عملها، فحمل أديها خصائص بيتها المحلية، ورسم الوجه الحقيقي لمجتمعها الجزائري.

وأخيراً لآبد من القول، إن ما تبقى من أمكنة مغلقة كالحمامات، ودور السينما، والمقاهي، هي صورة شبيهة بما خلقتة الكاتبة من أماكن مغلقة أخرى، حيث عبرت جميع الأمكنة عن مستوى الثقافة الوطنية والاجتماعية للمواطن الجزائري، وبذا تكون أحلام مستغانمي، بوحياها المكاني نقلت أحاسيس الشخوص والسارد للمتلقى، عبر بناء تفاعلي مجسداً طبيعة البيئة الجزائرية، فكان المكان جسداً ناطقاً مخبراً عن ذلك التغير الذي حدث، فلقد شعر المكان بعراقه الماضي، وأرق الحاضر.

### 3- المكان في ثلاثية أحمد الفقيه.

إذا كانت الرواية العربية المعبرة عن الأزمة السياسية قد جعلت أنواعاً من الأمكنة نقطة انطلاق مركزية، مثل السجن، فإن الرواية العربية المعبرة عن الأزمة الاجتماعية، قد ركزت على رصد المكان الاجتماعي المتخلف والقلق، وهذا ما لمسناه في نظرة الفقيه للمكان الاجتماعي العربي، لاسيما أنه وضع هذا المكان في ميزان المقارنة مع طبيعة المكان الغربي، فكان المكان في ثلاثية الفقيه عبارة عن نسيج من المقابلات المكانية بين المجتمعات العربية والغربية.

وإذا عُدَّ المكان الذي يسكنه الشخص صورة عنه، فهذا يدفعنا للقول: إن تغير المكان يؤدي إلى تغيير في طباع الفرد، لهذا فمن السهل علينا إدراك حقيقة التغيير الذي أصاب بطل الفقيه من اضطراب وازدواجية سلوكية، فهذه الحالة أوجدها الشعور النفسي بالاعتراب.

واللافت للأمر أن الفقيه قسم وصف المكان إلى قسمين، جاء الأول متداخلاً مع السرد، أما الثاني فمفصل عنه، وليس أدل على النوع الثاني من وصفه لمدينة عقد المرجان، حيث ظهر وصف المكان بامتداد مطول، استطاع فيه الفقيه رسم مدينة خيالية بدقة منقطعة النظير، معتمداً على ما طالعه من نصوص أسطورية، ومن روايات حملت في طياتها نسق الأسطورة، وقد عبر هذا المكان عن مدلولات التمسك العربي بالهوية والتراث ضد الطغيان الغربي، وظهر المكان في الثلاثية بنوعيه؛ أماكن الانتقال المغلقة والمفتوحة، ضمن مستويات ثلاث، هي:

## الأول: المستوى الحضاري

## 1- أماكن الانتقال المفتوحة

ظهرت مدينتنا (ادنبره، ولندن) بمستوى متمم بطابع حضاري متقدم، حاول (خليل) معهما إقامة علاقات مكانية متنوعة، لاسيما أن هذه المدن من منظوره خلت من منغصات العيش، فالبيئة الطبيعية من خضرة الأشجار وزرقة المياه ونظارة الحياة، جميعها أثرت في الرجل الثاني من (خليل)، هذا الرجل الذي صنعته الصحراء، وصقلته خيالات الأشباح ورائحة الموت، وفقدان الإنسان لعائلته، وصياح النائحات وبكاء الأرامل، "فالمكان يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق"<sup>(1)</sup>، مما يؤدي إلى أيجاد لحمة حضارية بين مختلف عناصر الخطاب الروائي.

ربط السارد وصف مدينة (ادنبره) عبر علاقته (ليندا)، وقد تركز وصف هذه المدينة على جماليات المناظر الطبيعية الخلابة التي رافقته (ليندا) إليها، لاسيما كلما التقيا ومارسا الجنس معا فكان المكان يبدو عالماً سحرياً خلاباً، ومثال ذلك قوله: "في الطريق لاح لنا حوض السباحة المسقوف، وقد تلألأت مياهه تحت انعكاس الأضواء التي تسللت من أروقة الفندق عبر جدران الزجاج، وقفنا لحظة نتبادل النظرات، ودون كلام وجدنا أنفسنا نتسلل إلى صالة الحوض التي كانت دافئة معتمة، وكان الماء كلوح زجاج، ساكناً وشفافاً ومضيئاً.. بصمت خلعنا ملابسنا، وقذفنا بجسدنا في حوض السباحة، من أين لحوض بارد، في ليل اسكتلندي عاصف أن يبعث في النفس كل هذه النشوة؟ لعله ليس الماء، وإنما الأنثى الذهبية التي تقفز عارية في الماء كعروس من عرائس الأساطير... هي التي تجعل البدوي في نفسي يبدو مبهوراً ببهاء هذه اللحظة منتشياً بها؛ لأنه يعرف أنها لحظة نادرة في حياته المجبولة من رمل وقيظ الصحراء"<sup>(2)</sup>.

والملاحظ أن خليل طوال مدة علاقته بـ(ليندا)، لم يكن يشعر بغربة المكان وبوحشته، وليس أدل على ذلك من الوصف المكاني الذي قدمه السارد لطبيعة (ادنبره)، في أثناء مرافقته (ليندا)، حيث جاء الوصف صورة نابضة بالمشاعر والانفعالات، فقال: "لم أسألها وهي تقود السيارة إلى أين ستمضي بنا، فقد كنت منتشياً بان دفاعنا العشوائي وسط هذه الطبيعة التي تعزف نشيدها العنيف، وتقيم أعراسها الوحشية بين الأدغال"<sup>(3)</sup>، إذن كانت (ليندا) سبباً في نظرة خليل الإيجابية لمختلفة الأمكنة المفتوحة في ادنبره، وهذا ما يؤكد قوله: "اختفت من سمائي كل النجوم عدا نجمة واحدة هي ليندا.. معاً صرنا نعيد اكتشاف الأمكنة، ونبحث لعلاقة عشقنا عن فضاء جديد تتنفس

1 - برادة، محمد، وآخرون، (1981)، الرواية العربية واقع وأفاق، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ص211.

2 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص23.

3 - المصدر نفسه، ص21.

فيه"<sup>(1)</sup>، أما وصف مدينة (لندن)، فجاء في الثلاثية عبر رحلة قام بها (خليل وليندا) في القطار وذلك بعد دعوة تلقاها خليل لحضور مؤتمر طلابي، وقد نوع السارد في أساليب وصف هذه المدينة، فتارة جاء الوصف بالحوار، وهو ما تبدى في حوار (خليل وليندا) حول حقيقة انتصار (ويلنجتون) في معركة (واترلو)، وتارة أخرى استخدم السارد الوصف باللغة، وهذا ما نجده في كلام السارد عن حي (سوهو)، فقال: "وأخيراً (سوهو) الحي الذي عرفته أكثر من أي منطقة أخرى، عندما أقيمت في لندن للدراسة التحضيرية، فلم أر فيه إلا المسارح والمطاعم وعلب الليل وكاكين الجنس، كان هو أيضاً يرتبط لديها بأسماء كتاب وموسيقيين ورسامين صنعوا أمجادهم الفنية في هذا المكان"<sup>(2)</sup>.

ومما يلفت الأنظار في وصف السارد لمدينة لندن هو اتسامها بعدة سمات، منها: السمة الثقافية وهذا ما ظهر في كلام السارد عن مسرح السهم الذهبي، الذي يتخصص في تقديم الاستعراضات المختلفة، وكذلك تميزها بالسمة الجمالية الإنسانية، وهذا ما ظهر في وصف السارد لحديقة (الهايد بارك)، وللمرأة العجوز التي كانت تطعم البجع حول البحيرة، وللوحات الفنية الموسيقية التي أظهرها الطلاب في المؤتمر الثقافي، وقد كان من بينهم (عدنان) صديق خليل.

## 2- أماكن الانتقال المغلقة.

لقد وعى السارد/ البطل أهمية المكان الحضاري ودوره في عملية الانعكاس الاجتماعي والنفسي على طبيعة الأفراد، وهذا ما دفعه إلى تقديم نظرتين لأماكن الانتقال المغلقة، جاءت الأولى نظرة إيجابية: ناتجة عن علاقاته الغرامية، لاسيما مع (ليندا)، وكذلك ملامسته أنواعاً مختلفة للحرية، أما الثانية فجاءت سلبية؛ بسبب خسارته (لليندا)، وبهذا كان منظوره للمكان المغلق نابغاً من علاقته بالمرأة الغربية، التي هي رمز للحضارة والمكان الغربي.

أما عن النظرة الإيجابية لأماكن الانتقال المغلقة، فجاءت مفرداتها على النحو الآتي:

**1- البيت:** جاء البيت الذي رسمه (خليل) في الغرب، منظوياً على شعور بالارتياح النفسي فبيت (دونالد وليندا) مثال للهدوء والوداعة الزوجية؛ مما جعل خليل يشعر بارتياح نفسي لاسيما بعدما تبدلت العلاقة الزوجية بين (دونالد وليندا)، فأصبح خليل يقبل على البيت وكأنه بيته ويتصرف فيه بحرية دون أي شعور منه بالإحراج.

**2- الغرفة:** شكلت غرفة خليل الخاصة في الطابق الثاني من المنزل مكاناً مغلقاً، انبعثت منه رائحة الطمأنينة والرغبة الجامحة في ممارسة الجنس مع (ليندا)، فكان كلما دخل على الغرفة

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 24.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 27.



وجدها مليئة برائحة العطر الصحراوي الذي تضعه (ليندا)، وقد كان العطر بمثابة إغواء من (ليندا) لخليل لممارسة الجنس، وعلى الرغم من فوضى الغرفة وعبثيتها، فالكتب ملقاة هنا وهناك، والأطعمة مسيطرة على طاولة الطعام، إلا أن الغرفة كانت الملاذ الآمن لعلاقة (خليل وليندا)، بعيداً عن عين (دونالد).

**3- المسرح:** جاء هذا المكان وفق نمطية خاصة، نتج عنه وجود علاقة متنوعة، ففي البداية كان خليل يذهب إليه بصحبة (ليندا)، ثم بات يذهب إليه بصحبة (ساندرا)، ولعل المقصدية من توظيفه؛ هو الكشف عن نقطة تحول جديدة في العلاقة العربية الغربية، فكما هو معلوم، المسرح عبارة عن مكان تتبدل فيه الوجوه وتتناقل فيه الأدوار، فهو مسرح الحياة الذي دل على النزعة العربية نحو التعرف إلى الآخر بوجوهه المتعددة.

ومن جانب آخر كان المسرح مكاناً يكشف نظرة الغرب الدونية، ونظرته العنصرية، فلقد جاء مسرح "الكولوسيوم الذي استأجرته الفرقة لتقديم العرض لليلة واحدة، مسرحاً كبيراً ينتمي إلى الطراز الكلاسيكي بسقوفه العالية ذات النقوش والنمات"<sup>(1)</sup>، ففي هذا المسرح أدى خليل دور عطيل عاكساً للمتلقي أبعاد هذا الدور الذي أصر (شكسبير) على توظيفه على نحو مشعر بالدونية والعنصرية الغربية.

**4- حانة العناقيد:** وكانت مكاناً للقاء والاجتماع، ومكاناً للتأمل والتعرف، ومنتفساً عن الضغوطات الحياتية، ففيها عرف خليل (ساندرا)، التي معها احتسى كؤوس النصر، بعد النجاح الذي حققه في الأداء المسرحي، لمسرحية عطيل.

**أما النظرة السلبية لأماكن الانتقال المغلقة،** فيلاحظ أن خليل قد أعاد علينا الأمكنة السابقة، ولكن من منظور التشاؤم والاضطراب المقلق، فجاءت الأمكنة كما هو آت:

**1- البيت:** بعد أن كان البيت مكاناً للهدوء والطمأنينة، أضحي مؤثلاً العصيبة والعنف والشجار فبعد مغادرة (دونالد) البيت، نتيجة فشله في استرجاع زوجته، شعرت (ليندا) بذنب كبير تجاه زوجها؛ مما أدى إلى ظهور الخلافات بين (خليل وليندا)، ومما زاد من هذه الخلافات خيانة خليل لـ(ليندا)، فبعد نجاح المسرحية ذهبت (ساندرا) لغرفة خليل، وقضت الليل بصحبته، وعندما شاهدت (ليندا) هذا الموقف، قررت بيع المنزل، فانعكس هذا الأمر سلباً على خليل؛ مما جعله يقول: "كان البيت قد بدأ ينهار، فلا أرى إلا ركماً، وأتربة وغباراً يتساقط في صمت وحنن"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 93.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 99.

لقد رسمت علاقة (خليل وليندا) في جانبها السلبي، صورة المنزل، الذي اتضحت معالمه بعد بيعه لوكالة (كالادونيا)، فعاد البيت إلى "عناصره الأولى من أسمنت وحجارة وطلاء، عارياً من ذلك الكساء الذي يمنحه طابعاً إنسانياً، اختفى الأثاث كله، ولم تبق سوى الجدران البيضاء مليئة بالثقوب السوداء التي تركتها المسامير المخلوطة، تلاشى في يوم واحد كل أثر للبشر الذين أقاموا وأحبوا وتخاصموا وفرحوا وغضبوا في هذا المكان، لا شيء سوى الأتربة، وقشور الطلاء فوق الأرض، وعنكبوت كبير يزحف ببطء فوق السقف، وقطرات ماء ترشح من إحدى الحنفيات تخترق الصمت، وتصنع في أذني دويا يشبه طلقات الرصاص، صعدت هاربا إلى غرفتي"<sup>(1)</sup>. ومن الملاحظ أن هذه الصورة المأساوية المحطمة للمنزل قد تواردت في عدد من الروايات العربية، وهذا مؤشر على تطابق حالة الاغتراب المكاني الذي يشعر بها المثقف العربي.

**2- الغرفة:** وكما البيت تهاوى فإن الغرفة الخاصة انهارت وباتت كالقصور المهجورة بعد أن كانت تفوح منها رائحة العطور والرغبات الجنسية المكبوتة؛ فقرر خليل الرحيل إلى غرفة أخرى بجوار المكتبة، وهي غرفة "كانت مسكناً لرجل عجوز من العاملين بحراسة المكتبة فاجأه الأجل وهو يقيم بمفرده فلم ينتبه أحد إلى موته إلا بعد أربعة أيام، وأن رائحة الموت ظلت عالقة بها لأيام بعد ذلك، فكان كل من يستأجرها يهرب منها حتى بعد أن زالت الرائحة وجاء من يسكنها لم يمكث بها إلا مدة قصيرة وتخلي عنها لأنه كان يرى شبحاً يظهر أثناء الليل"<sup>(2)</sup>، هذا الوصف السلبي للغرفة يعطينا فكرة عن حجم المعاناة الإنسانية التي عاشها خليل؛ بسبب حالة الضياع والاغتراب، وفقدانه التواصل مع هذه الحضارة.

**3- حانة العناقيد:** باتت هذه الحانة بعد فراقه لـ (ليندا) من الأمكنة التي التقى فيها خليل بأناس حطمتهم الحياة، وقتلت في نفوسهم روح المغامرة، وفرقتهم العلاقات، فكانت الحانة بجانبها السلبي تعكس الانهزامية الإنسانية أمام صراعات الحياة، فهذا (دونالد) قد وجد فيها ملاذاً من الحزن الذي اجتاحه بسبب فقدانه زوجته، حيث عمل فيها مقابل النوم والشراب، لاسيما الشراب الذي ساعده على نسيان زوجته، فقال: "لقد أعفاني صاحب هذه الحانة من دفع ثمن الشراب مقابل أن أقوم بجمع وتنظيف الأكواب الفارغة."<sup>(3)</sup>.

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 105.

2 - المصدر نفسه، ص 112.

3 - المصدر نفسه، ص 108-109.

وكشفت الحانة كذلك عن الانكسار النفسي والروحي الذي عانت منه (ساندرا)، فلقد كانت تتردد على هذه الحانة بهدف التعويض عن النقص الحاصل في فشلها ببناء علاقة إنسانية قوية دائمة مع جنس الرجال.

وبسبب هذه التغيرات المكانية، والتقلبات النفسية، أصبح خليل تائهاً لا يجد له مكاناً يحضنه أو يؤويه، مما دفعه للقول بأعلى صوته: "بين مدن الشرق ومدن الغرب، أبحث عن مساحة خالية أقف عليها، وأضع رايتي فوقها، وأقول هذه تخوم دولتي، فلا أجد سوى الخواء، إنني أغبط عدنان على يقينه، وأنكر على نفسي هذا الضياع الذي أعيشه"<sup>(1)</sup>.

### الثاني: المستوى الأسطوري.

يعد هذا المستوى المكاني من أعقد المستويات التي شكلها عالم الثلاثية، فهو مساحة مفتوحة في حدود لا متناهية من الطبيعة والمجتمع المثالي، المتشكل في نفسية خليل بعدما أصابته صدمة الحضارة؛ لما رأى من واقعه الاجتماعي المعقد.

وقد برز المكان الأسطوري في الثلاثية عبر تمهيد مسبق في عملية تحويل المكان، حيث جاء هذا التمهيد من خلال ذهاب السارد إلى منزل الشيخ الصادق أبو الخيرات، وهو "فقيه يكتب الأحجية، ويطرد الجن، ويعالج النساء العقيمت.. وكانوا يسمعونه يتحدث أحياناً مع نفسه، فأشاعوا عنه أنه يخاوي إحدى الجنيات، وهي التي تساعد على قضاء حوائج الناس الذي يأتونه طلباً للعلاج"<sup>(2)</sup>.

إن لجوء البطل إلى منزل الشيخ في هذا الجزء، كان سببه الانفصال الروحي الذي سببه اغتراب البطل، ف جاء إلى هذا المكان بهدف الخلاص من هذه الأزمة الروحية، ولمزيد من الإيهام بقوة هذا المكان وسطوته، أضفى السارد عليه نوعاً من القداسة، وذلك من خلال ركوع السارد على ركبتيه أمام قبر الشيخ الذي توسط الفناء، إضافة إلى انتشار روائح البخور في أرجاء المكان، وبهذا كان قبر الشيخ من الأمكنة المقدسة، بفعل هذه الأمور التي قام بها السارد" فالمقدس أسطورياً، ليس مقدساً بذاته، وإنما يكتسب صفة القداسة من حدث أو من قدر معين"<sup>(3)</sup>، وبظهور الشيخ، بدأت عملية تغييب الوعي الإنساني والغوص في متون اللاشعور، وانطلق السارد (خليل) يكلم الشيخ القابع في القبر، مستخدماً لغة مهجورة لم يعد أحد من البشر يتكلمها، شاكياً له السارد صعوبة تواصله مع مجتمعه.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 157.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 197.

<sup>3</sup> - خليل، أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص 68.

وقد تجلت قدرة الشيخ من خلال نقل خليل عبر أتون الصحراء، إلى المكان الأسطوري، الذي سيجد فيه خليل علاجاً لحالته النفسية، وبعد طريق طويل رسمه السارد في أثناء رحلته إلى ذلك المكان، وجد خليل نفسه أمام بوابة عظيمة تشبه بوابة العمالقة، اجتمع أمامها سكان المدينة، لتأخذ الرواية بذلك ملامحها الأسطورية الأولية من المكان، "فيبدو أن بعض الأساطير ارتبطت بالمكان وقد اعتمد نسيجها الحكائي على المكان نفسه، وعلى تقديسه ومن ثم على أسطورته"<sup>(1)</sup>.

وعندما دخل خليل المدينة الأسطورية أصابته دهشة كبيرة؛ لما رآه من عجائب، فلقد رأى "رجالاً يرتدون عمائمهم وأرديتهم وسراويلهم الواسعة، ويتمنطقون بأحزمة مرصعة بالجواهر ويضعون بها خناجر لها مقابض من العاج، وأعمدة مزينة بنفيس المعادن، وكأنهم هياؤا أنفسهم لمشهد احتفالي"<sup>(2)</sup>.

لقد أضفت الشخصيات الأسطورية في الرواية أبعاداً أسطورية، أسهمت في تشكيل الفضاء الأسطوري، فكان وصف الشخص مدخلاً لوصف طبيعة المكان الأسطوري، فجاء الوصف متداخلاً مع النص في أغلب صورته، وقد احتوى على أماكن مفتوحة ومغلقة.

أما الأمكنة المفتوحة، فتجلت بمكان واحد هو:

#### - مدينة عقد المرجان

وصف خليل هذه المدينة بقوله: "كانت المدينة لا تشبه شيئاً إلا ما تمثله في ذهني أبهى وأجمل مدن ألف ليلة وليلة، ساسان في عهد الملك شهريار، أو سمرقند التي حكمها أخوه، أو مدينة النحاس عاد إليها أهلها، يوضع عبيرها كخضاب امرأة ليلة عرسها، وتجري قنوات الماء تحت أشجارها وتتوهج في مسقط ضوء الشمس قباب مصبوغة بماء الذهب لأبنية تحمل عبق التاريخ هي معابدها القديمة... حتى وصلنا إلى مركز المدينة بأسواقه وشوارعه التي تضج بالحركة والحياة شارع للنجارين، وآخر للحدادين، وثالث للنساجين، ورابع للصاغة، وخامس لصانعي الخزف، وسادس للوراقين، وسابع لدكاكين العطرية"<sup>(3)</sup>، إن الملاحظ في الوصف الذي قدمه السارد للمدينة، هو امتلاء الوصف بعناصر الخيال النفسي الذي يطمح له رواد الطبيعة، وليس أدل على هذه النزعة، من سيطرة الطبيعة الخلابية على المكان بأسره، إضافة إلى ذلك خلو المكان من مقومات التكنولوجيا الحديثة، التي رأى فيها خليل عقم البشرية المعاصرة، سواء النافعة منها أو الضارة.

<sup>1</sup> - خورشيد، فاروق (2002)، أديب الأسطورة عند العرب، حدود التفكير وأصالته الإبداع، ط1، الكويت:

المجلس الأعلى للثقافة، ص69.

<sup>2</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص203.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص217-218.

وتحسن الإشارة إلى أن أطول وصف مكاني حمله القسم الثاني تمثل في وصف الطبيعة الخلابة ومدينة عقد المرجان؛ مما أعطى المكان صفة الشاعرية، فلقد عبر هذا المكان بلغة أخرى عن حلم الإنسان العربي بوجود عالم مثالي كما في قصص وحكايات ألف ليلة وليلة، عالم يخلو مما يدمر الشعور البشري بالسكون والطمأنينة.

أما أماكن الانتقال المغلقة: فقد تمثلت في عدد محدود هي:

### 1- غرفة الشيخ الصادق.

وهو مكان ديني شعبي مقدس، لجأ إليه خليل مثل غيره من البشر، لطرد الأرواح الشريرة في نفسه، لاسيما أن الإنسان بعد "تاريخ طويل مليء بالمرارة والألم والفشل في السيطرة على محيطه بعلمه الزائف اتجه إلى الدين"<sup>(1)</sup>، وقد ساعد هذا المكان بروحانيته وبخوره بخلق عالم من الفضاءات النفسية التي أشاعت في نفس خليل تصوراً مكانياً أسطورياً، هو مدينة عقد المرجان فكانت الغرفة نقطة البداية وخط النهاية.

ويعد هذا المكان ذاكرة خليل الطفولية المدفونة في ركاب الحضارات، فخليل كان يعتاد زيارة الشيخ في بيته عندما كان صغيراً، وهذا يتضح من قوله: "كنت أذهب إلى غرفة الشيخ في المواسم والأعياد أحمل له من بيتنا طعاماً لكي لا يبقى محروماً من طعام أهل الإنس الذي لن يلقاه عند امرأته الجنية، كما كان يقول أهلي"<sup>(2)</sup>. فدلالة هذا المكان القديم تقاطعت مع رغبة خليل في العودة إلى الأصالة والبعد عن المدنية الزائفة.

### 2- القصر

دل القصر في الرواية على المستوى المعيشي المرفه الذي عاشه خليل مع الأميرة نرجس، وجاء وصف القصر وصفاً دقيقاً، متبعاً الروائي أسلوب الاستقصاء المكاني، عبر توظيف بلاغيات لغوية أعطت المكان أهميته، مثل التشبيهات والمجازات والاستعارات، فقال: "أدخلوني إلى قصر تحف به الحدائق وأحواض الماء..وقادوني عبر ردهات القصر ذات السقوف العالية وأعمدة الرخام الكثيرة والأبسطة التي تغوص بها الأقدام، إلى غرفة حمام الأمير...وقادوني بعد أن رشوني بالعطور ودلكوا ملابسي بقوالب المسك إلى الديوان، قاعة كبيرة بالغة الاتساع والبهاء تتدلى منها ثريات كبيرة مثقلة بقناديل الفضة، تزين سقوفها النقوش والتصاوير وتغطي جدرانها المرأيا"<sup>(3)</sup>.

1 - السواح، فراس ( 1976)، مغامرة العقل الأولى، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص11.

2 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص197.

3 - المصدر نفسه، ص204-205.

وإذا دققنا النظر في لغة هذا التصوير، نجد لها لغة بسيطة وشاعرية معبرة، سهلة المقاربة والفهم، وهذا يسري على جميع الوصف الذي أسبغته السارد على غرف القصر الأخرى وحدثه الخارجية، فالنص لا غموض فيه، مع أنه يتحدث عن مكان أسطوري.

### 3- غرفة القصر السرية.

وهي غرفة مغلقة لا يسمح لأحد بدخولها؛ لأنها مكان الشرور والموت، وعليها يعتمد بقاء المدينة، فهي مفتاح النهاية، وعنها قال خليل: "أرتني باب غرفة ظلت مقفلة منذ أن تم بناء القصر أفلوها ورموا بالمفاتيح إلى قاع البحيرة التي تقع خارج أسوار المدينة، بحيث لا يفكر أحد في فتحها....وقفت أمامها أتأمل النقوش فوق الباب الخشبي وقد بدت في شكل نيازك ونجوم هاربة من أبراجها"<sup>(1)</sup>.

وتعد هذه الغرفة مكاناً بدأت منه لعنة المدينة، إذ قام خليل بكسر أقفال الباب بالفأس، بحثاً عن الصوت الذي خرج من خلفه، وتهيأ لخليل أنه صوت بدور، الفتاة الجميلة التي تعرف عليها خارج أسوار القصر، إلا أن هذا الصوت في حقيقته، هو نداء النفس في العودة للواقع. وبعد كسر خليل باب الغرفة، اجتاحت المدينة رياح صفراء وعواصف، دمرت كل شيء جميل فيها، وقذفت بخليل خارج أسوارها، فعاد بذلك إلى الموضع نفسه الذي تخيل أنه رحل عنه، وهو قبر الشيخ الصادق، ومجمعه الحقيقي.

ونخلص إلى القول: إن سيطرة الدلالات الاجتماعية الواقعية والدلالات النفسية؛ مثل الحديث عن الشؤون السياسية والاقتصادية والتقنية على الخطاب وربطها بالعالم المعاصر، جعلاً من المكان الأسطوري، مكاناً رديفاً للعالم الواقعي، إلا أنه جاء من منظور إيجابي، فكان عبارة عن حلم الإنسان بمجتمع مثالي.

### الثالث: المستوى المكاني المتخلف.

يدور هذا المستوى في مدينة طرابلس، حيث ظهر المكان بصورة سلبية، عكست حجم المأساة العربية بواقعها التعيس؛ وقد علل خليل مجيء هذا المكان على هذه الصورة، نتيجة أسباب كثيرة منها: روتين الحياة العربية القاتل، فهذا الروتين قائم على العمل ليلاً ونهاراً، بهدف إيجاد حياة كريمة، دون السماح للذات الإنسانية بمساحة من الحرية، لاسيما العمل الذي يتم داخل المكاتب والحجرات الإسمنتية المغلقة.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص216.

والملاحظ إلى أن الرؤية السوداوية في وصف الأمكنة العربية، هي الرؤية المسيطرة على سير الرواية حتى نهايتها؛ فالناظر في بنية عنوان القسم الأخير (نفق تضيئة امرأة واحدة) يجد أن السارد يصف مجتمعه بنفق، وهذه الدلالة النفسية توحى بانفصال مجتمع السارد عن بقية العالم، مما يؤكد حقيقة وجود الرؤية السوداوية.

ومن الملاحظ كذلك أن دلالة (النفق) في العنوان على الرغم من إضافته إلى كلام آخر، إلا أنها بقيت دلالة سطحية، لم توضح بشكل دقيق مقصدية الخطاب، ولكن الافتتاحية التي تلت العنوان أكدت على سيادة الرؤية السوداوية، كما أنها أكدت على قصدية الخطاب، وهي قصدية نقدية بالدرجة الأولى، فقال خليل: "ها أنا الآن أخرج من تخوم مملكتي لأدخل دائرة العادة والروتين، أكابد الحياة داخل مدينة لا تقيم أعياداً للماء والنجوم.. عالم استعاد شكله الكربوني، واستأنف زمانه ودورته الروتينية المكرورة"<sup>(1)</sup>.

وتنوع المكان في القسم الأخير بين أماكن الانتقال المفتوحة، وأماكن الانتقال المغلقة، أما عن أماكن الانتقال المفتوحة، فقد بدأت منذ مغادرة خليل مدينة عقد المرجان فظهرت في:

### 1- الصحراء

تعرف الصحراء على أنها أشد الأماكن قسوة وهاكاً للإنسان، وأن سكانها يعيشون على حافة الأهوال وصعوبة العيش، وظهرت الصحراء في ثلاثية الفقيه موافقة لهذا الكلام عبر رؤية سوداوية لها، وهذا في حقيقته رفض للواقع الصحراوي.

وتعدد حضور الصحراء في ثلاثية الفقيه، حاملة معها مختلف الدلالات التي ارتبطت بماضي البطل، هذا الماضي الطفولي الذي ارتسمت ملامحه الصعبة على محيا خليل، فهي في جانبها الديني دلت على تمسك أهل الصحراء بدينهم وثقافتهم، وهذا بديهي فهي: "مقترنة بالعقيدة الإسلامية التي استجابت لأهم حجات العرب الوجدانية والروحية، ووسمت حياتهم الاجتماعية والفكرية"<sup>(2)</sup>، ومن ذلك إصرار والد خليل على تعليم أولاده الفقه، فكانت الصحراء عاملاً مؤثراً في بنية المجتمع الصحراوي المؤمن إيماناً مطلقاً بالغيبات، فمن الطبيعي "أن تكون الصحراء هي المثقلة أكثر من غيرها بهذه التقاليد الروحية وتبعاتها؛ لكونها هي التي شهدت ميلادها واحتضنتها، واشتملت على أهم رموزها، ومن الطبيعي أيضاً أن تعتبر المسؤولة عن موقف العرب من المكان

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 317.

<sup>2</sup> - زايد، عبد الصمد (2003)، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ط1، تونس: دار محمد علي للنشر والتوزيع، ص 134.

الراهن وكيفية إدراكهم له وتعاملهم معه؛ لأنها هي التي أورثت الفضاء الحاضر"<sup>(1)</sup>، وجاءت الصحراء ذلك المكان المتخلف حضارياً، والهش ثقافياً، وهذا ظهر في قول السارد: "حسبوني أكثر من مرة في عداد الأموات، كانت إحداها عندما استعمل الرجل الذي جاء لختاني أدوات ملوثة، فتورمت تلك القطعة من اللحم وأسلمتني إلى مرض كاد يقتلني، وجاءوا بالفقيه يقرأ على رأسي القرآن استعداداً لموتي، ولعل إنساناً أشار ببتير تلك القطعة إنقاذاً لبقية الجسم من التسمم، ولكن البادية لم يكن بها أطباء وجراحون يقومون بهذه المهمة، وعندما نجوت من الموت وعدت إلى الحياة، كانت تلك القطعة لا تزال في مكانها، لم ينقذها إلا جهل الناس وغياب الأطباء"<sup>(2)</sup>.

وجاءت كذلك المكان الذي قهر الرجال في الحصول على لقمة العيش، فلقد كان والد خليل ورجال القبيلة يجمعون حديد الألغام ويبيعونه لوكالات الحديد المختلفة، وهذا يتبدى في كلام البطل " كانت حقول الألغام التي تركتها الجيوش المتصارعة في أثناء الحرب العالمية الأخيرة، تملأ الصحراء"<sup>(3)</sup>.

فكانت هذه العملية عاملاً أساسياً في فناء الرجال؛ لذا كثرت في الصحراء مشاهد النساء المتشحات بالسواد من ناحية، ومن ناحية أخرى فهذه إشارة مكانية دلالية من الروائي، إلى أن الحرب لا تقتصر على مدة زمنية معينة، بل تمتد لتلحق ضررها بالأجيال القادمة، فكانت مخلفات الحرب العالمية الثانية من أسلحة وحقول الألغام سبباً مباشراً هدد طبيعة الحياة الصحراوية في (ليبيا).

وتمتد الصحراء مع سطور الرواية لتكون المكان الذي تاه فيه خليل قبل الانتقال إلى مدينة عقد المرجان "فبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجيء منطقة صفراء، مفازة صحراوية يغطيها الحصى وتحرقها شمس الظهيرة"<sup>(4)</sup>. وهي كذلك المكان الذي تاه فيه خليل بعد خروجه من المدينة "لم أعد أقوى على الركض، ولم أعد أستطيع أن أرى شيئاً بعد أن تورمت عيناى، فصرت أحس الهواء كالعميان"<sup>(5)</sup>.

فجسدت الصحراء وعبرت عن أزمة الاغتراب الإنساني وضياعه في دهاليز المدينة "قالمكان الصحراوي يتمتع بخصوصية شديدة الجاذبية... بسبب ما تختص به الصحاري من مشاهد رحبة شديدة الاتساع، متشحة بالأبدية وفكرة اللانهاية، وقدرة الصحراء أيضاً على المزوجة بين عدد

1 - زايد، عبد الصمد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص145

2 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص132.

3 - المصدر نفسه، ص54

4 - المصدر نفسه، ص189.

5 - المصدر نفسه، ص305.



من المثويات الضدية التي يتطرف كل طرف منها في تمثيل فكرته الجوهرية عبر إطلاق الفكرة إلى حدودها القصوى واقعياً وفنيا كالحر الشديد والبرد الشديد، والوضوح الشديد والغموض الشديد، والحركة العنيفة والسكون المطلق<sup>(1)</sup>.

ولابد من القول: إن انطلاقة كل قسم من الرواية بدلالات الصحراء المختلفة، يعني تأكيد الكاتب على حقيقة الانتماء العربي؛ لذلك ارتفعت صورة الصحراء مع ارتفاع الأمكنة المحيطة بها، لاسيما في ما أقامه من مقارنات مكانية بين طرابلس وإدنيرو.

## 2-مدينة قورينا

وهي مدينة تاريخية قديمة، قرر خليل الذهاب إليها مع طلبة الجامعة في رحلة استكشافية لمعالمها، هذه المدينة احتوت على مسارح ومعابد وأعمدة وقصور، وحدائق ونوافير للمياه وميادين للرقص والغناء، وما تركيز الروائي عليها إلا دعوة للعودة إلى عراقة الماضي، لاسيما أن المدنية الجديدة لا تتناسب وميول خليل.

وقد ترافق وصف المكان هنا مع نشوء علاقة خليل الجديدة بالمعيدة (سناء)، فكان منظور خليل للمكان جمالياً، خاضعاً لتبدلات نفسية، مما يدفعنا لملاحظة تحول في منظور السارد لمختلف الأمكنة، فما عاد المكان يتسم بالسوداوية المطلقة.

واستعان الروائي في وصف هذا المكان بتقنيات الحوار والتصوير باللغة، والتصوير بالحدث إذ جاء الوصف مترافقاً لحوار خليل وسناء، ومصوراً في الوقت نفسه عبر ثلاث صفحات متتابعة جمال المكان، وتعلقه بقصص الحب الخالدة، مثل علاقة ألاله الأسطورية ( إيزيس) والإله (أوزوريس)، فقال فيها: " كان التمثال بالحجم الطبيعي، بدت فيه إيزيس ترتدي ثوباً مزيناً بخطوط حمراء، احتفظ الثوب بألوانه رغم تقادم العصور، كانت ابنة السماء واقفة وحول جبهتها تلتوي الأفعى التي كانت رمزاً لها، احتفظت بلامحها سليمة عدا أرنبة الأنف، التي تهشمت تحت وطأة السنين، وأنقصت شيئاً من كبريائها... تركنا إيزيس تنتظر بصحبة الأفعى، وزوجها العائد، وانتقلنا إلى ربات الحسن الثلاث، وهن يقفن عاريات، اشتبكت أذرعهن وكأنهن يقمن برقصة تمجد بهاء الجسد الأنثوي، ويصنعن تمثالاً واحداً يمتلئ بجمال يتبدى من كل الجهات، وصيفات لأفرودايت ورفيقات لربات الفنون، مثال للجمال الذي لا يذوي ولا يذبل، وتجسيد لحلم فنان ينتمي إلى عصر قديم... التحقنا بالآخرين الذين تحلقوا حول تمثال أفرودايت، ربة الحب والجمال، وقفت تعرض

<sup>1</sup> - صالح، صلاح (1996)، الرواية العربية والصحراء، ط1، دمشق: وزارة الثقافة، ص310-311.

حسنها العاري للمتقربين وتضع تحت قدميها جرة، لا بد أنها هدية من ديونسيوس، رب الخمرة والمرح<sup>(1)</sup>.

### 3- قرية الشاطئ

تعد هذه القرية امتداداً طبيعياً للفساد المستشري بين طبقات المجتمع، فشكلت متنفساً كان يذهب إليه خليل كلما دعا الأمر، وهناك كان يجتمع هناك بأنور جلال المغني، وبسعاد بائعة الهوى وبعبد القادر أمين رجل القصور والمزارع، ورشيد غانم المذيع الانتهازي؛ وبذا اكتسب هذا المكان صفاته السلبية نتيجة ما تمتع به زواره من سلبات اجتماعية وأخلاقية مفرطة، فهذه الشخصيات تميزت بسوقيتها وتفرغ كبتها الجنسي في هذا المكان المطل على البحر؛ مما أدى إلى اتساع ماء البحر كما قال خليل.

والملاحظ أن مجيء هذه القرية في نهاية الرواية كان بمثابة رؤية اجتماعية لما وصل إليه الواقع من تردٍ في الأوضاع وتراجع في التفكير الفردي؛ بسبب حالة الاغتراب التي يعيشها المواطن العربي وهو في موطنه، فالشخص الذي "ينظر إلى الأمكنة لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها"<sup>(2)</sup>، وهذا ما صنعه الفقيه، فكانت هذه القرية المكان الذي أحب خليل السقوط فيه، فوصفها بالحفرة التي طالما بحث عنها؛ ليسقط فيها سقوطه الأخير.

أما أماكن الانتقال المغلقة فهي كثيرة في القسم الأخير، فنذكر منها:

#### 1- بيت الزوجية

لقد شكل بيت الزوجية في القسم الأخير من الثلاثية مكاناً لهموم خليل، ومحطة للنزاع الأسري وفضاء للاغتراب النفسي، فالبيت "كبنية مكانية والبيت كوعي ورؤية يحملها القاطن فيه، فبيت الإنسان امتداد له فإذا وصفت البت وصفت الإنسان"<sup>(3)</sup>.

فرأى خليل في منزله، البيت المظلم والبارد العواطف، الخالي من الأحاسيس الإنسانية، لهذا وجدنا خليل في المنزل صامتاً، متخذاً من الصمت وسيلة احتجاج على عادات المجتمع وتقاليدته ولكن هذه الوسيلة لم تنجح، فلقد قرر خليل الخروج عن صمته وعزلته، معلناً حالة من التمرد على طبيعة الحياة الزوجية، راغباً في الحصول على راحته عبر طلاقه لفاطمة، هذه المرأة التي فرض عليه المجتمع الاتصال بها، ومما شجع خليل على الطلاق، هو فكرة التخلي عن المنزل لصالح فاطمة، فليس التخلص من فاطمة والبيت إلا معادلاً نفسياً عبر عن رفض خليل للواقع.

1 - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص335-337

2 - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص53.

3 - ويليك، رينيه وارين، واوستن، نظرية الأدب، ص288.

## 2- بيت المحبوبة

جاء وصف خليل لبيت محبوبته سناء على نحو مليء بالتفاؤل والأمل، اكتساه طابع الجمال الفني ودقة التصوير الداخلية للبيت، فقال: " انتهى الدوام وأخذتها في سيارتي إلى بيتها، اجتزنا طريقاً تريبياً يمضي بمحاذاة بستان تحاصره الأبنية وتلمع ثمار التين والرمان والبرقوق في أشجاره متوجهة تحت شمس الظهيرة، وعلى طرف البستان كان يقع البيت الذي تسكنه سناء، وقد انتصبت في فنائها شجرة نخل واحدة، ومثقلة بعراجين البلح الذي لم ينضج بعد.. كان البيت شقة أرضية من طابقين، تحيط بها حديقة صغيرة، استقبلتني رائحة منعشة تشبه رائحة الحقول بعد هطول الأمطار، لم أعرف السبب إلا عندما اجتزت ممراً صغيراً إلى ردهة البيت الواسعة التي يستعملونها مكاناً للجلوس فوجدتها تمتلئ بأحواض تعرش فوقها النباتات، إحدى هذه النباتات كانت نمت حتى أصبحت شجرة صغيرة"<sup>(1)</sup>.

إن هذا الوصف بطابعه الشعري الفريد، يميل نحو تقص دقيق لما يحيط بالمنزل من الخارج ومن الداخل، وكأن هذا المنزل يقبع في جنة تحيط بها الطبيعة الخلابة من كل مكان، وهذا ما يؤكد دعوة خليل إلى رفضه للمكان الصحراوي الجاف، وللمكان الحضاري الزائف، ومن جانب آخر حمل هذا الوصف طبيعة الذات التي ينزع عنها خليل، وهي طبيعة دائمة المطالبة بالحرية.

## 3- الجامعة

وهي مركز تعليم وحضاري مهم في كل مجتمع، ومرتكز تنموي للمجتمعات العالمية الحضارية، إلا أن الجامعة في نظر خليل كانت مكاناً لتعرية المجتمع المزيف، فجاءت الجامعة في الرواية عبارة عن صورة مطابقة لما في مجتمع خليل، ففيها شاعت الفاحشة وصور الفساد الخلقى، والافتتال الجنسي بين الرجال والنساء، وفيها تربو المصلحة الخاصة على العامة.

## 4- غرفة قرية الشاطئ

وهي مكان أسهم مكاناً في تجلية المشهد الأخير من نقد السارد/خليل، ففيها ظهر مجتمع الفساد، وفيها مارس الشخص حياهم الجنسية، وفيها خسر خليل سناء، بعد محاولته ممارسة الجنس معها.

وحدد السارد موقع هذه الغرفة بدقة، وهو موقع يوحي بغرق الإنسان المعاصر بدوامه الصراع الاجتماعي، فالغرفة تقع أقصى الممر في الفندق، ولا يوجد غرف قريبة منها، فأقرب غرفة إليها هي غرفة أنور جلال التي تقع في الجهة المقابلة للممر.

<sup>1</sup> - الفقيه، أحمد، الثلاثية الروائية، ص 394-395.

والملاحظ على سير المكان في هذه الرواية هو سيطرة المكان المغلق، لاسيما الغرف، ففي الغرب عاش خليل في غرفة مدة دراسته، ثم انتقل إلى غرفة أخرى في المكتبة، وفي الشرق حاول الإقامة في بيت مع زوجته (فاطمة) إلا أنه لم يستطع، ففضل غرفة الفندق، وفي مكانه الأسطوري الذي نسجه، كانت الغرفة مفتاحاً لنهايته، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على شعور المثقف العربي بأزمة اجتماعية خانقة، مهما عبر عنها فإنها تبقى مغلقة لا يوجد لها حل.

وفي الختام نجد أن المكان الذي ترافق مع بنية الثلاثية قد عبر عن عميق الرؤية النقدية التي نسجها السارد، فكان خطابه رافضاً للمكان الاجتماعي المتخلف، ورافضاً للمكان المقيد لحرية الإنسان، ورافضاً للمكان الصحراوي الذي خلق في نفسه نزوعاً نحو الطبيعة ونحو مدن الخيال لذا يمكن القول إن المكان الذي رسمه لنا السارد، وسيجبه بإطار نفسي حزين، انعكس على بنية الخطاب الروائي، فمال هذا الخطاب بصورته العميقة إلى خطاب نقدي اجتماعي تألفت عناصره مع باقي عناصر السرد.

#### 4- المكان في ثلاثية رضوى عاشور.

يوصف المكان في ثلاثية غرناطة بأنه "الشخصية الرئيسية"<sup>(1)</sup>؛ لما له من حضور مكثف في أجزاء الرواية، وحرصت رضوى عاشور على جعل المكان في الثلاثية هو البطل الفعلي والمحرك الرئيسي للأحداث، فكان تصويرها للمكان بكل تجلياته نابعاً من شعور حسي ملموس بعراقة المكان التاريخي العربي، لهذا جاءت أسماء الشوارع والساحات والأحياء جميعها حقيقية في الرواية، فغرناطة وحي البيازين وبالنسية وملقة، هي أسماء تحمل في كينونتها رائحة العراقة. والمتأمل في رسم المكان داخل حدود الثلاثية يلحظ دقة في الوصف وبراعة في التصوير يكاد يتلمسه على خريطة التاريخ، فهي لا تترك مكاناً دون وصف، حتى الأنهار مثل: شنيل وحدرة والطبيعة من أشجار وأحجار، وجبال وتلال، فجميعها تعيش حالة الوصف المكاني. وأعطت الروائية صفة الخصوصية المكانية للشخصية الروائية، معبرة بذلك عن مكانتها الخاصة، فكان القصر يناسب الطبقة الحاكمة، في حين المجتمع المحلي ناسبته الأحياء والأزقة، ففي بداية الرواية رأينا الصغير وعائلته يعيشون في قصر الحمراء، بينما أبو جعفر وعائلته يعيشون في حي البيازين.

وبما أن الرواية قد خرجت من رحم المكان الاجتماعي لا المكان السياسي، فقد كان الحديث عن القصر والعائلة الحاكمة لا يتجاوز بضعة أسطر، بينما كان التركيز منصباً على المكان العام الذي عاشت فيه الطبقات الدنيا، مما جعل المكان وثيقة دللتنا على طبيعة العادات الاجتماعية والتقاليد التي كانت سائدة في العصر الأندلسي.

وقد قسمت رضوى عاشور في ثلاثيتها المكان إلى جزئيات كثيرة، كان بعضها قد نال قسطاً كبيراً من الوصف، أفردت له الروائية حيزاً من السرد، وقد تنوعت الأمكنة بين أماكن الانتقال وأماكن الإقامة، إلا أن أماكن الانتقال كان لها الحيز الأكبر، ربما لما حملته الرواية في نهايتها من صفة الرحيل والانتقال. فجاءت أماكن الانتقال على النحو الآتي:

##### 1- أماكن الانتقال المغلقة.

- الحانوت: وهو إرث عربي تناقلته أسرة الوراق، وصولاً لأبي جعفر، فمنه انبعثت رائحة الثقافة والأصالة، وحمل في طياته دلالات الحضارة، وفيه دبغت الجلود، وخطت المخطوطات ورممت وحفظت في مجلدات، فكان مركزاً ثقافياً عربياً مهماً، لذا كان الحانوت أول شيء طالته يد القشتال، مما دفع أبا جعفر لنقل كل ما فيه من كتب إلى مكان آخر وهو بيت عين الدمع.

<sup>1</sup> - العطيوي، أمين (1995)، قراءة نقدية في غرناطة، كتاب العربي، الكويت، (ع444)، ص114.

- **بيت عين الدمع:** وهو مستودع الأسرار، لجأ إليه الوراق مع حفيديه حسن وسليمة؛ ليخبئ فيه حصيلة الثقافة العربية الأندلسية، وقد سلم الوراق حفيده حسن مفاتيحه، كما فعل أبوه وأجداده من قبله، ويوصف بأنه بيت آمن؛ لما فيه من سراديب وغرف مخبوءة، لا يمكن الوصول إليها.

- **الحمامات:** وقد مثل مكان المناقشات السياسية، والحوارات الداخلية للمجتمع الأندلسي، ظهر فيه أبو منصور، ثائراً على الرجال في الحمام؛ بسبب كلامهم عن الاستسلام والخضوع لبنود المعاهدة، ونتيجة لما لعبه الحمام من دور سياسي تنويري وفكري كبيرين، قرر القشتاليون إغلاق جميع الحمامات في غرناطة؛ لشعورهم بخطرها الفعلي عليهم، إلا أن هذا الأمر قوبل بالرفض والعصيان من قبل أبي منصور، فكيف يقبل بذلك؟! وقد قضى "أربعين عاماً وهو يحمل المفتاح الذي حمله أبوه وجده وجدّ جده حتى غدت أخاديد أبوابه، أخاديد غائرة تعرفها وتألّفها كأنما هي وجهك في المرأة تراه"<sup>(1)</sup>.

- **مسجد البيازين الكبير:** يمثل المسجد في حدوده المكانية الطبيعية المكان الديني الأول الذي تلجأ إليه شخصيات الرواية؛ لأداء فروضها الدينية؛ وذلك لتمتعه بالصمت والقداسة، إلا أن مجيء المسجد في ثلاثية غرناطة على صورة واحدة، وتكراره أكثر من مرة في أكثر من مكان، كان تعبيراً عن حالة السلب الديني التي تعرض لها المسلمون الأندلسيون على أيدي القشتاليين، حيث اتخذ منه القشتاليون كنيسة لهم أسموها كنيسة سان سلفادور "قال أبو منصور مستكراً: وهل ندخل إلى باب مسجد حولوه إلى كنيسة؟ قال سعد: المكان لنا حتى وإن غيروا اسمه"<sup>(2)</sup>.

وقد كان اختيار القشتاليين للمسجد نقطة ترتكز عليها أهداف الكنيسة، المتمثلة في التصير القسري، هذه الأهداف التي قوبلت بالرفض من قبل السكان، وليس أدل على هذا الرفض من تمسك سعد بالمسجد، ويدلنا هذا التمسك "على الأثر الذي يتركه المكان في سلوك الإنسان، وتشبثه به وتفضيله له على غيره من الأماكن"<sup>(3)</sup>.

وإذا كنا نلبس الرواية التاريخية عباءة الحاضر المعاصر، فلقد جسد المسجد بدلالاته الحالية صورة القدس ومسجدها الأقصى، فمن المعلوم لدى الكثيرين أن المطالبة الصهيونية لازالت قائمة في اتخاذ القدس وما يجاورها عاصمة لهم.

1 - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص 114.

2 - المصدر نفسه، ص 45-47.

3 - خليل، إبراهيم، ثلاثية غرناطة، ص 33.

- الكنيسة: إذا كان المسجد قد عبر عن الروح الجمعية للذات المسلمة، فلقد عبرت الكنيسة بحدودها المكانية عن الذات الفكرية التي تتبع منها سياسة الكنيسة، حيث انقسمت هذه الذات إلى قسمين، الأول نادى بالتسامح الديني، والبعد عن الكره والحقد الطائفي، وهذا ما مثله في بداية الرواية موقف الأسقف (تالافيرا)، عندما قرر العيش بسلام مع أهل غرناطة، لاسيما بعد ثورة أهل غرناطة على الكاردينال (خيمينث)، نتيجة تصرفاته السلبية.

وليس أدل كذلك على صورة التسامح الديني الذي عرضت له الكنيسة من قيام مريمة بملامسة الصليب المعلق في الكنيسة، فقال السارد: "قامت مريمة وخطت إليه خطوتين، وجثت على ركبتيها ومدت يديها تلامس القدمين الحافيتين، بدا لها أنها ستطلب شفاعته، ولكنها عندما اقتربت منه ولمسته فاض قلبها وتمتمت {والسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا \* ذَلِكَ عِيسَى بْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ}. كانت ذراعه الممدودتان على الصليب جناحين ينشرهما عليها محبة ورحمة"<sup>(1)</sup>.

أما القسم الثاني وكان الأكثر، فنادى بالعنصرية الطائفية من قتل وتشريد للمسلمين، وهذا ما برز من خلال محاكمة الثغري وإجباره على التنصر، وكذلك من خلال محاكمة سليمة التي اتهمها فيها القاضي (أجابيد) بالمروق عن الدين، والتمسك بالديانة المحمدية، ومن جانب آخر فإن الكنيسة ظهرت بسمة علمية متفوقة، وهذا ما تبدى في استخدام القس (ميجيل) للنظارة الطبية في قراءته للكتب التي استهجنتها أم جعفر وسليمة، ولم تفهما آلية عملها إلا بعدما شرح لهما نعيم ذلك.

- السجن: ظهر السجن في الثلاثية بعدة أنماط وصور، إلا أنها جميعاً تشترك بدلالة واحدة تمثلت بالمصير الذي لاقاه الموريسكيون، فلقد سجن سعد لاشترائه مع الثوار، وسجنت سليمة وعذبت فيه لأنها بقيت على دينها المحمدي، وسجن علي لأنه طالب بأبسط حقوقه، أصله، ومنزل عائلته وأجداده، وقد احتل فضاء السجن مساحة للتأمل النفسي، ولاسيما أن السجن قد عبر عن حالة مأساوية نتيجة الضغوط النفسية التي مارسها القشتاليون على الموريسكيين، ومن ذلك تأمل سليمة لمصيرها.

- الفندق/ الخان: ظهر هذا المكان من خلال المقيمين فيه، فالروائية لم تقدم وصفاً مجسداً للمكان، إنما أعطت المكان صفات من يقيم ويعمل فيه، ولقد شكل الفندق أو الخان المكان الذي كان علي يرتاده في بالنسية بحثاً عن الفتاة كوثر، وفي أول لقاء له مع هذا المكان شهد عراقاً بين المومسات، وقد كان قلقاً بعد هذا العراك الذي طال الكنيسة من قدوم الشرطة له، ثم جاء اجتماعه

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص158.

بالخان بعد أن لقي كوثر وعلم بتصرها وزواجها، فعاد للخان ومارس الجنس مع المومس نجاة التي أجبرها سيدها القشتالي على العمل بهذه المهنة، وظهر الخان كذلك من خلال ذاكرة (فرانسيسكو) الذي أنقذ عليا من المرأة القشتالية التي ادعت عليه، ومما يلاحظ ورود ذكر الخان في الرواية مرات عدة، إلا أنه حمل دلالة واحدة وهي تفكك المجتمع الأندلسي، هذا التفكك الذي ظهر مع مجيء القشتال لغرناطة.

## 2- أماكن الانتقال المفتوحة، ومنها:

- **غرناطة و البيازين:** هما ركنا الرواية، ومرتكز الانطلاقة، وعليهما نسجت الحكاية، فهما صاحبا النصيب الأكبر من تجليات المكان، ففيهما ظهر الجيل الأول، الذي شهد تقلبات الأوضاع وتوقيع المعاهدة، وتبعه الجيل الثاني والثالث والرابع، ومنهما انطلق العنف القشتالي، فحريق الكتب كان في ساحة باب الرملة، ومحاكمة الثغري كان في مسجدها الذي حُولَ لكنيسة، وفيهما عذب المواطنين وسجنوا، ومنهما بدأ الرحيل الغرناطي للمغرب.

إن غرناطة والبيازين اسمان متلازمان سواء على مستوى الحدث، "ثلاث ليال لم تتم غرناطة والبيازين"<sup>(1)</sup>. أو على مستوى التعبير النفسي "اختنق صوت الشيخ بالدموع، تتحنح ثم واصل.. يا أهل غرناطة والبيازين هذه مدينتنا"<sup>(2)</sup>. فلا غرابة أن يرتبط بهما خطاب السارد والشخصيات ولاسيما أن هذا الخطاب انطلق منذ سقوط المكان (غرناطة).

- **عين الدمع،** هو متنفس حي البيازين، تكثر فيه الطبيعة الخلابة من مروج وأشجار وأنهار، وهو امتداد طبيعي لغرناطة والبيازين، ومن ناحية أخرى فقد ارتبط اسمه بدلالات انكسار الواقع، ففيه ذرف أبو جعفر وحفيده (سليمة وحسن) دموعهم عندما أحرق القشتال حصيلة العلم والثقافة العربية، وفيه دفن حسن الذي سلم لحفيده علي مفتاح الكنز، وكان ملاذ علي عند عودته لغرناطة. لقد حقق هذا المكان نوعاً من الاتكاء الروائي على حقائق تاريخية، وأحداث روائية، فساهم إلى حد كبير بدعم وجهة الخطاب النقدي.

- **المدن الأندلسية:** من الطبيعي أن يلجأ الروائي إلى سمة التنوع المكاني في ظل وجود اتساع جغرافي معين، لا سيما أننا نتكلم عن حضارة امتدت ثمانية قرون، شكلت غرناطة عمادها، وهذا لا يعني أن الحديث انصب على غرناطة فحسب، بل كان للمدن الأندلسية نصيب في التصوير؛ لأن ما وقع على غرناطة كان قد وقع على باقي المدن الأندلسية، ومن ذلك **طليطلة** التي شهدت تجمع الأساقفة، وكذلك **قشتالة وأراجون**، اللتان احتوتا النظام الحاكم الإسباني، أما **ملقة** فقد شكلت

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص11.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص59.



نسيجاً مشتركاً مع غرناطة إذ ارتبطت معها في عنصر السقوط المدوي، وجاءت بلنسية مدينة حاضنة للصراع العربي القشتالي، ففيها كان الموريسكيون محميين بطبقة التجار والمتنفذين من أهل بلنسية، ولكن هذا الأمر لم يستمر طويلاً، فسرعان ما أصبحت حالتهم كحالة الغرناطيين. أما قرية الجعفرية، فكانت ملجأ الثوار، وأهل العلم والثقافة، وهي مركز ديني اهتم به الشيخ (الشاطبي)، قبل وصول (علي) لها.

وقد جاء الحديث عنها من خلال ذاكرة علي الذي "وصل القرية قبل سبعة وعشرين عاماً، رحل من غرناطة فقص بالنسية لبيحث عن عمته وعن مكان يقيم فيه"<sup>(1)</sup>، وجاء وصف السارد للقرية من خلال عين علي، فقال: "رأى الجعفرية من الوادي، كانت صغيرة بيضاء، معلقة على السطح مسورة بالكرمة والزيتون، صعد إليها صعوداً مع السكة المتعرجة، كانت في حجم نصف البيازين تتكاتف بيوتها في أزقة تلتف صاعدة إلى ساحة فيها بعض الحوانيت، وأطلال مسجد صغير تهدمت منذئذ، وتحول صحنه إلى مخزن للأخشاب، وفي الجهة الأخرى تتحدر الأزقة انحداراً حاداً إلى الوادي، يشقه مجرى ماء شيدت على ضفته طاحونة وفرن ومعصرة، وعلى بعد مسافة في أعلى نقطة مشرفة على المكان، قلعة قديمة متداعية، يجاورها قصر صغير وحفنة من بيوت"<sup>(2)</sup>.

وكانت القرية بمثابة الرحم الذي احتضن غربة علي، وهي فضاء الحرية التي كان يبحث عنها لحظة خروجه من غرناطة، وبالتحديد من السجن، فالقرية بخلاف المدينة؛ لأن الفرد فيها يستعيد حياته التلقائية البسيطة "فيسقط عن الإنسان بعض من قناعه؛ ليخلص للآخر ويفتح له فيتخفف من عبء الفردية إلى حد كبير، ويخرج من عزلته يتفاعل مع الجماعة؛ لأن الوجود الجماعي هو الأصح والأهم في عرف القرية..وبه يزداد نفع الآخرين"<sup>(3)</sup>.

لقد وجد علي روحه الاجتماعية في هذه القرية، ففيها شارك الحلاق عيد همومه مع زوجاته وفيها ساعد الفتاة كوثر على تجاوز محنتها، وعمل فيها على إصلاح المتنازعين من أهل القرية وفيها علم الأطفال لغتهم العربية ودينهم الإسلامي، ومول الثوار بالسلاح والعتاد، باختصار كانت قرية الجعفرية مركزاً دينياً واجتماعياً وسياسياً، أظهرت تفاعلاً كبيراً، كان أكبر من تفاعل بعض المدن الأندلسية.

<sup>1</sup> - عاشور، رضوى، ثلاثية غرناطة، ص391.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص392.

<sup>3</sup> - زايد، عبد الصمد، المكان في الرواية العربية، ص205.

- **المدن العربية:** إذا كانت الروائية قد أشركت المدن الأندلسية تعبيراً منها عن الهم الوطني الأندلسي، فقد كان إشراكها للمدن العربية دلالة كبيرة على وطأة المصير العربي المشترك، ومن تلك المدن مصر والحجاز والقدس، ولا بد أن نلاحظ تركيز الروائية على طبيعة المكان العربي الذي اختارته، فهو ذو سمة دينية مشتركة، **فمكة والقدس** لهما مكانة دينية خاصة في نفوس المسلمين، وقد جاء توظيفهما لتثبيت الروائية المصير الإسلامي الذي تواجهه الأمة في ظل وجود من يناصبها العدا، فالواقع الذي يعيشه أهل القدس من تهجير وتكثيف وتدمير لمساجدها، والحدّ من الوجود الإسلامي فيها من خلال ترحيلهم، هو تاريخ عاشه أهل الأندلس الذين رحلوا إلى المغرب.

- **العالم الجديد:** يعد هذا العالم في نظر نعيم والقس (ميجيل) مكاناً يجب أن يعمه الأمن والسلام، إلا أن هذا المكان قد حمل معه صفة المستعمر، إذ مارس فيه صنوف القتل والسفك والاعتصاب، فهو ليس إلا مكاناً جديداً مارس فيه الآخر هواياته الجديدة، متخذاً من الدين خادماً لسياسته، ومن السياسة خادماً لدينه، "فلقد تبين أن هذا العالم جديدٌ حقاً، ولكن في طرائق قهر الإنسان لأخيه الإنسان.. لقد بكى ذلك القس القشتالي أسىً وخجلاً من ممارسات العالم الجديد لإفراطه في استخدام القوة ضد أهل البلاد المكتشفة والمستعمرة، ولتحويل نشوة اكتشاف كولومبوس لهذا العالم إلى شهوة التوسع والقتل"<sup>(1)</sup>.

وترافقت صورة العالم الجديد السلبية مع صورة الممارسات القشتالية العنصرية، فكان الجنّد يطعمون الأبناء للكلاب أمام عيون أمهاتهم، وكانوا يعلقون رؤوس المشنوقين على أسوار المدينة؛ ليعتبر الآخرون فيتعبدوا الدين الجديد.

**ومن جانب آخر احتوت الثلاثية على بعض أماكن الإقامة المغلقة، التي تمثلت في:**

- **صندوق مريمة:** وهو صندوق خشبي نقشت عليه صورة طبيعية حية، من أشجار وأنهار وطيور، وهو دليل على براعة الفن الإسلامي، ورثته مريمة عن أمها، وأمها عن جدتها، رغبت مريمة أن تورثه لابنتها.

وهو من ناحية أخرى مدار الربط المكاني النفسي، الذي تحركت فيه الحياة الإسلامية، ضمن شعور قلق بالمصير الذي ستتول إليه حاجيات مريمة، من مصحف صغير مزخرف، والمكحلتين المصنوعتين من الذهب والفضة، وقارورة ماء زمزم، وهو كذلك الموروث العربي الذي حمل في داخله نبض الهوية العربية، حيث خبأت فيه مريمة الكتب والمخطوطات، وما ضياع الصندوق إلا

<sup>1</sup> - عبيدات، زهير، ثلاثية غرناطة، مقارنة الواقع، ص 593.

رمزاً لضياع الهوية العربية في معمعة الاستعمار الجديد، الذي يقضي بتجريد المسلمين من دينهم وثقافتهم.

- **قبر مريمة:** وهو المكان الذي دل على النهاية الحتمية التي تعرض لها كل من خالف شروط الرحيل، ومن ناحية أخرى هو دليل على تمسك العرب الموريسكيين بأرضهم ووطنهم، وهو إسقاط معاصر لتمسك المواطن الفلسطيني والعربي بأرضه وتراب وطنه.

وختاماً اتسم المكان الروائي في ثلاثية غرناطة بسمات عدة، فكان: "يتميز بديناميكيته وتضافره مع الأحداث فكان كل مكان يحتوي على مخزون ثقافي وسياسي ويتداخل مع الزمكانية التاريخية، ومن هذا المنظور فإن التغييرات التي تلحق بالأماكن تؤثر مباشرة في مصائر الشخصيات، وتوجه منعطفات الأحداث وتدل على تقلبات التاريخ، وبهذا المعنى فإن الفضاء في الثلاثية يعد فضاءً واقعياً"<sup>(1)</sup>.

وشكل المكان في الثلاثية، مركز ثقل الرواية، وهو المضطلع بالوظيفة الدلالية؛ لذلك لزم أن يتفق مع العناصر والسمات المتعاقبة مع النص، فكان مثقلاً بمظاهر الجدة والعمق، ناطقاً بمعاني الحياة، ملتقاً بلقائف التاريخ العريق، مراوحاً بين صلابة الواقع وطرارة الحلم والأمل، ناصباً دعوة للتفكير والتأمل ومراجعة الواقع.

<sup>1</sup> - سمير، إقبال، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى، مرجع سابق، ص 171.

## المصادر والمراجع

أولاً: المصادر.....

القرآن الكريم.

ثانياً: الروايات الثلاثية المعتمدة في الدراسة.

إبراهيم، صنع الله.

تلك الرائحة (1993)، ط2، القاهرة، الإسكندرية: دار ومطابع المستقبل.

نجمة أغسطس (2008)، ط6، المنيا، القاهرة: دار الهدى للنشر والتوزيع.

اللجنة (2004)، ط9، القاهرة: دار المستقبل العربي.

عاشور، رضوى (1998)، ثلاثية غرناطة، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

غرناطة.

مریمة.

الرحيل.

الفقيه، أحمد (2000)، الثلاثية الروائية، ط3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سأهبك مدينة أخرى.

هذه تخوم مملكتي.

نفق تضيئه امرأة.

مستغانمي، أحلام.

ذاكرة الجسد (2005)، ط21، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع.

فوضى الحواس (2004)، ط14، بيروت: منشورات أحلام مستغانمي.

عابر سرير (2003)، ط2، بيروت: منشورات أحلام مستغانمي.

ثالثاً: المراجع العربية.....

إبراهيم، رزان (2003)، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان ورام

الله : دار الشروق للنشر والتوزيع.

إبراهيم، صالح (2004)، أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمن منيف، ط1، بيروت والدار

البيضاء : المركز الثقافي العربي.

إبراهيم، عبد الله (1990)، المتخيل السردى، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي.

إبراهيم، عبد الله (1999)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ط1، بيروت و الدار البيضاء، :

المركز الثقافي العربي.

- إبراهيم، عبد الله (2000)، السردية العربية، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إبراهيم، نبيلة (د.ت)، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، القاهرة: مكتبة غريب للنشر والتوزيع.
- إدريس، سهيل، وآخرون (2003)، مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، ط1، دمشق : دار الفكر.
- إسماعيل، عز الدين (بدون تاريخ)، التفسير النفسي للأدب، ط4، القاهرة : مكتبة غريب للنشر والتوزيع.
- أحمد، حسن (2004)، صدام المصالح وحوار الحضارات، دمشق: مؤسسة علاء الدين للطباعة والنشر.
- أحمد، مرشد ( 2002)، أسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، الاسكندرية: دار الوفاء.
- الأنصاري، محمد (1998)، انتحار المثقفين العرب، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.
- أوكان، عمر (2001)، اللغة والخطاب، ط1، بيروت: دار أفريقيا الشرق.
- الأيوبي، ياسين ( 1981 )، مذاهب الأدب، ج2، طرابلس: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.
- الباردي، محمد (1993)، الرواية العربية والحداثة ، ج1، ط1، اللاذقية : دار الحوار
- الباردي، محمد (1993)، شخصية المثقف في الرواية العربية، تونس : الدار التونسية للنشر والتوزيع والنشر.
- الباردي، محمد (2000)، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- بحراوي، حسن (1990)، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- بدر، عبد المحسن (1983)، الروائي والأرض، ط3، القاهرة : دار المعارف.
- البدوي، محمد (2004)، علم اجتماع الأدب ، مصر : دار المعرفة الجامعية .
- البدوي، محمد (1993)، الرواية الجديدة في مصر، ط1، بيروت : المؤسسة الجامعة للدراسات.
- برادة، محمد (1996)، أسئلة الرواية وأسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء : دار الرابطة.

- برادة، محمد، وآخرون، (1981)، الرواية العربية واقع وآفاق، ط1: دار ابن رشد للطباعة والنشر.
- بركات، حليم (2000) ، المجتمع العربي في القرن العشرين، ط1، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية.
- البشتاوي، يحيى (2006)، أزمة الإنسان في الأدب المعاصر، ط1، إريد: دار الكندي.
- البعطكي، منير(1994)، قاموس المورد، ط28، بيروت: دار العلم للملايين.
- التلاوي، محمد (2000) ، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ط1، دمشق : اتحاد الكتاب العرب.
- الجابري، محمد عابد (1985) ، الخطاب العربي المعاصر ،ط2، بيروت : دار الطليعة.
- جبر، مريم(2005)،التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ط1، عمان: وزارة الثقافة
- الحاجي، فاطمة (2000)، الزمن في الرواية الليبية، ط1، ليبيا : الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع.
- حافظ، صبري (1996)، أفق الخطاب النقدي، ط1، القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع.
- حتامه، محمد (1980)، التنصير القسري لمسلمي الأندلس، ط1، عمان : الجامعة الأردنية.
- حتامه، محمد (1977)، محنة مسلمي الأندلس عشية سقوط غرناطة وما بعده، ط1، عمان: مطابع دار الشعب والجامعة الأردنية.
- حجازي، مصطفى (1980)، التخلف الاجتماعي ، ط2، بيروت : معهد الإنماء العربي.
- الحجمري، عبد الفتاح (2001)، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ط1، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس.
- حسن، عمار (2002)، النص والسلطة والمجتمع، القيم السياسية في الرواية العربية، ط1، القاهرة : مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية.
- حسن، منار(2003)، الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، دراسة أسلوبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
- حسين، سليمان (1999)، مضمرات النص والخطاب، ط1، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الحميري، عبد الواسع (2008)، الخطاب والنص: المفهوم،العلاقة،السلطة،ط1، بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .

- خضر، مصطفى (2001)، النقد والخطاب، ط1، دمشق : اتحاد الكتاب العرب.
- خطابي، محمد (1991) ، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، بيروت :المركز الثقافي العربي.
- خورشيد، فاروق،(1981)، هموم كاتب العصر، ط1، بيروت : دار الشروق.
- خورشيد، فاروق (2002)، أديب الأسطورة عند العرب، حدود التفكير وأصالة الإبداع، ط1، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة.
- الخوري، فؤاد اسحق (1993)، الذهنية العربية، ط1، بيروت : دار الساقى.
- خليفة، عبد الرحمن (1988)، أيديولوجيا الصراع السياسي، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- خليل، أحمد خليل( 1973)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط2، بيروت: دار الطليعة.
- دراج، فيصل (1999)، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1،الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- دراج، فيصل (2008)، الذاكرة القومية في الرواية العربية، من زمن النهضة إلى زمن السقوط، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية
- دودين، رفقة (1997) ، توظيف الموروث في الرواية الأردنية ، ط1،عمان : وزارة الثقافة.
- الراعي، علي ( 1991) ، الرواية في الوطن العربي، القاهرة : دار المستقبل العربي.
- الراعي، علي ( 1964)، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- الرويلي والبازعي،ميجان وسعيد ( 2000)، دليل الناقد الأدبي، ط2، الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي.
- زايد، عبد الصمد (2003)، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ط1، تونس: دار محمد علي للنشر والتوزيع
- زريق، قسطنطين (1977) ، في معركة الحضارة، ط3، بيروت : دار العلم للملايين.
- الزعيبي، أحمد (1993)، التناسل نظرياً وتطبيقياً، ط1، إربد، الأردن: مكتبة الكتاني
- الزعيبي، أحمد (1995)، في الإيقاع الروائي، ط1، بيروت، دار المناهل للنشر والتوزيع
- الزيات، لطيفة(ب،ت)،من صور المرأة في القصص والروايات العربية،القاهرة: دار الثقافة
- زيتوني، لطيف (1992) ، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت : مكتبة لبنان.

- أبو زيد، نصر حامد (2000)، دوائر الخوف، ط2، الرباط : المركز الثقافي العربي.
- سركيس، إحسان (1979)، الثنائية في ألف ليلة وليلة، ط1، بيروت : دار الطليعة.
- السعافين، إبراهيم (1980)، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967: بغداد: دار الرشيد.
- السعافين، إبراهيم (1996)، الأقنعة والمرابا، ط1، عمان: دار الشروق.
- سليمان، صالح (1998)، سوسيولوجيا الرواية السياسية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة.
- سليمان، علي (1979)، قراءة في الواقع السياسي العربي، دمشق : اتحاد الكتاب العرب.
- سليمان، نبيل (1994)، فتنة السرد والنقد، ط1، اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع.
- سليمان، نبيل (1985)، أسئلة الواقعية والالتزام، اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع.
- سليمان، نبيل (1996)، سيرة القارئ، ط1، اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع.
- سمعان، أنجيل (1987)، دراسات في الرواية العربية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة.
- السواح، فراس (1976)، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- السيد، حسن (1986)، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من 1960-1969، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- شداد، عنتر (1968)، ديوان عنتر بن شداد، ط1، (تحقيق: فوزي العطوي)، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر.
- الشاذلي، عبد السلام (1985)، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882-1952، ط1، بيروت : دار الحداثة.
- شاهين، أسماء (2001)، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم، ط1، بيروت: المؤسسة العربية.
- شاهين، محمد (1996)، الأدب والأسطورة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.
- الشتا، السيد علي (1984)، نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، عالم الكتب.
- شرابي، هشام (1991)، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ط5، بيروت : دار الطليعة.
- الشعلان، سناء (2004)، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن 1997-2002، عمان: وزارة الثقافة.



- شكري، غالي (1971)، أزمة الجنس في القصة العربية، ط1، القاهرة : الهيئة المصرية العامة .
- الشكعة، مصطفى(د.ت)، مواقف المستشرقين من الحضارة الإسلامية في الأندلس، ضمن كتاب مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، ج2، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ومكتب التربية العربي لدول الخليج.
- الشمالي، نضال (2006)، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث.
- الشيلابي، أحمد (2006)، القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، ط1، ليبيا : اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام.
- صالح، صلاح (1996)، الرواية العربية والصحراء، ط1، دمشق: وزارة الثقافة.
- صحراوي، إبراهيم (1999)، تحليل الخطاب الأدبي، ط1، الجزائر: دار الآفاق.
- الصميلي، حسن، وآخرون (1996)، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، ط1، الدار البيضاء : دار الثقافة للنشر.
- أبو طاحون، عدلي (1999)، سوسيولوجيا التطرف الديني، الإسكندرية : المكتب الجامعي الحديث.
- طرابيشي، جورج (1982)، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ط3، بيروت : دار الطليعة.
- العالم، محمود أمين (1985)، ثلاثية الرفض والهزيمة، ط1، القاهرة : دار المستقبل العربي.
- العالم، محمود أمين (1994)، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، القاهرة : دار المستقبل العربي.
- العالم، محمود أمين (1997)، الإبداع والدلالة، مقارنة نظرية، ط1، بيروت : دار المستقبل العربي.
- عامر، مخلوف (2000)، الرواية والتحويلات في الجزائر، ط1، دمشق : اتحاد الكتاب العرب.
- العباسي، محمد(1992)، السلطة والحركة الإسلامية في الجزائر، القاهرة: دائرة المعارف
- العبد الله، يحيى (2005)، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون، بيروت : المؤسسة العربية للدراسة والنشر.
- عبد الله، عبد البديع (1990)، الرواية الآن، ط1، القاهرة : مكتبة الآداب.
- عبد المعطي، عفاف (2006)، السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في واقعية القاع، ط1، تونس: دار المعارف.

عبده، قاسم والهوري، أحمد (1979) ، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ط1، القاهرة : دار المعارف.

عبيد، فراس (2001) ، الإنسان المقهور في أدب صنع الله إبراهيم، ط1، عكا : مؤسسة الأسوار.

عثمان، عبد الفتاح (1990) ، الصراع الحضاري في الرواية العربية، ط1، القاهرة : دار العدالة.

عجينة، محمد (1994)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، بيروت: دار الفارابي.

ابن عربي، أبو بكر محيي الدين (ت638هـ)، ديوان ابن عربي، ط1، بغداد: مكتبة المثنى.

العوهد، أحمد (2004) ، مناهج النقد الأدبي في الأردن، في النصف الثاني من القرن العشرين،

ط1، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

العروي، عبد الله (1983) ، مفهوم الأيديولوجيا، ط1، بيروت والدار البيضاء : المركز الثقافي

العربي.

عزام، محمد (1996) ، فضاء النص الروائي، ط1، اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع.

عزام، محمد (2005) ، شعرية الخطاب السردي، ط1، دمشق : اتحاد الكتاب العرب.

عصفور، جابر (1999)، زمن الرواية، ط1، القاهرة: مكتبة الأسرة.

عطية، أحمد (1981) ، الرواية السياسية، دراسة نقدية في الروايات السياسية العربية، القاهرة:

مكتبة مدبولي.

عليان، حسن (2004) ، العرب والغرب في الرواية العربية ، ط1، عمان : دار مجدلاوي.

عليان، حسن (2001) ، البطل في الرواية العربية في بلاد الشام، ط1، بيروت : المؤسسة العربية

للدراسات والنشر.

عنان، محمد (1958) ، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ط2، القاهرة : مطبعة مصر.

عنان، محمد (1995) ، من قضايا الأدب الحديث، القاهرة : الهيئة المصرية العامة.

عوض، لينه (2004) ، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية، ط1،

عمان: أمانة عمان الكبرى.

عياد، شكري (1959)، البطل في الأدب والأساطير، ط1، القاهرة: دار المعرفة.

العيد، يمنى (1986) ، الراوي الموقع والشكل، ط1، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية.

العيد، يمنى (1998) ، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط1، بيروت : دار

الآداب.

العبد، يمى (1999) ، تقنات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنوى، ط2، بىروت : دار الفارابى.

الغدامى، عبد الله (1985)، الخطبة والتكفىر، ط2، جة: ناى جة الثقافى.

الغدامى، عبد الله (2000) ، النقد الثقافى، ط1، بىروت والدار البىضاء : المركز الثقافى العربى.

أبو غزاله، حسن (2002)، الحركات الأصولية والإرهاب فى الشرق الأوسط، ط1، : دار الفكر للطباعة والنشر.

الغمرى، مكارم (1992) ، فن الرواية والقصة، ط1، دون مكان ، دون ناشر.

غنام، محمود (1992)، تيار الوعى فى الروايات العربىة الديثة، ط1، بىروت: دار الجبل.

فاضل، جهاد (د.ت)، أسئلة الرواية، بىروت- لبنان، الدار العربىة للكتاب.

فاعورى، عونى(2002)، تجليات الواقع والأسطورة فى النتاج الروائى لإبراهىم الكونى، ط1، عمان، وزارة الثقافة.

فتحى، إبراهىم(1986)، معجم المصطلحات الأدبىة، تونس: المؤسسة العربىة للناشرين المتحدين

الفىصل، سمر روى (1983) ، السجن السىاسى فى الرواية العربىة، ط1، دمشق :اتحاد الكتاب العرب.

الفىصل، سمر روى ( 1995) ، بناء الرواية العربىة السورىة1980-1990، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب

قاسم، محمود (1968)، الإمام عبد الحمىد بن باىس، ط1، مصر: دار المعارف..

قاسم، سىزا (1984) ، بناء الرواية: دراسة مقارنة فى ثلاثىة نجىب محفوظ ، ط1، القاهرة : الهيئة المصرىة العامة للكتاب.

القاسم، نبىه (2005) ، الفن الروائى عند عبد الرحمن منىف، ط1: دار الهى للطباعة والنشر

القاضى، إىمان (1992) ، الرواية النسوىة فى بلاد الشام، ط1:دار الأهالى للنشر والتوزىع.

القصراوى، مها ( 2004) ، الزمن فى الرواية العربىة، ط1، بىروت : المؤسسة العربىة للدراسات والنشر.

الكردى، عبد الرحىم (1992) ، السرد فى الرواية المعاصرة، ط1،القاهرة : دار الثقافة للطباعة و النشر.

الكىلانى، نجىب (1992) ، مءل إلى الأءب الإسلامى، ط2، بىروت : مطبعة الرسالة.

لحمءانى، حمىد ( 1989) ، أسلوبىة الرواية، ط1، الدار البىضاء: منشورات دراسات سال.

لحمءانى، حمىد (1990) ، النقد الروائى والأىءىولوجىا، ط1،الدار البىضاء : المركز الثقافى العربى.

لحمداني، حميد (1993)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت : المركز الثقافي العربي

ماضي، شكري (1978)، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات للنشر.

ماضي، شكري (2005) ، في نظرية الأدب، ط1، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

مبروك، مراد (1998) ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ط1، مصر : الهيئة المصرية العامة.

المحادين، عبد الحميد (1999) ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

محفوظ، عصام (1982)، الرواية العربية الطليعة والشاهدة، ط1، بيروت : دار ابن خلدون.

محمد، أحمد سيد (1989)، الرواية الانسيابية، ط1، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب

محمود، مراد (1998) ، الظاهرة الإرهابية، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب .

مرعشلي، محمد (1987) ، في واقع السياسة الاقتصادية الدولية المعاصرة، ط1، بيروت : دار مجد .

المسدي، عبد السلام ( 1982)، الأسلوبية والأسلوب، ط2، تونس: الدار العربية للكتاب .

مصطفى، الموفين (2001) ، تشكيل المكونات الروائية، ط1، اللاذقية : دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع.

مناصرة، حسين (2002) ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ط1، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

منيف، عبد الرحمن (1997) ، عروة الزمان الباهي، ط1، بيروت و الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي.

منيف، عبد الرحمن (1998) ، بين الثقافة والسياسية، ط1، بيروت والدار البيضاء : المركز الثقافي العربي

منيف، عبد الرحمن (2001)، رحلة ضوء، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الموسوي، محسن (1988) ، الرواية العربية، بيروت : دار الآداب.

مينة، حنا (1988) ، هواجس في التجربة الروائية، بيروت : دار الآداب.

النابلسي، شاکر (1994)، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

- نجم، محمد يوسف(1956)، فن القصة، ط2، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.
- نصار، ناصيف (1980) ، الفلسفة في معركة الإيديولوجية، ط1، بيروت : دار الطليعة.
- النصير، ياسين(1986)، إشكالية المكان في النص الأدبي، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- النعمي، أحمد (2008) ، الآفاق الإنسانية في الأدب والفكر، ط1، عمان : دار اليازوري.
- نوسي، عبد المجيد (2002)، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ط1، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس.
- هلال، محمد غنيمي ( 1979 ) ، النقد الأدبي الحديث، القاهرة : نهضة مصر للطبع والنشر.
- الهيتمي، مصطفى (1988) ، القلق، دراسات عن القلق والأمراض النفسية الشائعة، ط1، بغداد : مكتبة بغداد.
- أبو هيف، عبد الله (2003)، الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية، بيروت : رياض الريس للكتب والنشر.
- وادي، طه (1972)، صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، ط2، القاهرة : مركز كتب الشرق الأوسط.
- وادي، طه (1996)، الرواية السياسية، ط1، مصر : دار النشر للجامعات.
- وهبه، مجدي والمهندس، كامل (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان،
- ياغي، عبد الرحمن (1968)، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ط1، بيروت: منشورات المكتب التجاري.
- ياغي، عبد الرحمن (1999)، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ط1، بيروت : دار الفارابي.
- يسين، سيد (1996)، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة، ج1، ط1 : المكتبة الأكاديمية.
- يقطين، سعيد (1989)، تحليل الخطاب الروائي، ط1، بيروت و الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد (1989)، انفتاح النص الروائي، ط1، بيروت والدار البيضاء : المركز الثقافي العربي.
- يوسف، آمنة (1997)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دمشق: دار الحوار.
- رابعاً: المراجع الأجنبية المترجمة.
- إيخنباوم، بوريس، وآخرون (1982)، نظرية المنهج الشكلي، ط1، ت. إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

أركون، محمد (1997)، نزعة الأئسنة في الفكر العربي، جيل مسكوية والتوحيد، ت: هاشم صالح، ط1، بيروت: دار الساقى.

أكو، أمبرتو (1992)، القارئ النموذجي، ت: أحمد بو حسن، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

أوكونور، وليام فان (1980)، أشكال الرواية الحديثة، ت: نجيب المانع، بغداد: دار الرشيد ووزارة الثقافة.

باختين، ميخائيل (1992)، الملحمة والرواية، ت: جمال شحيد، ط1، بيروت: معهد الإنماء العربي.

باختين، ميخائيل (1987)، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، ط1، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

باختين، ميخائيل (1990)، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت: يوسف حلاق، دمشق: وزارة الثقافة.

بارت، رولان (1970)، الكتابة في درجة الصفر، ت: نعيم الحمصي، دمشق: وزارة الثقافة.

بارت، رولان (1992)، التحليل البنيوي للسرد، ط1، ت: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عكار، من كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

بلاشر، غاستون (1984)، جماليات المكان، ط2، ت: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية.

بلخانوف، جورج (1977)، الفن والتصوير المادي للتاريخ، ت: جورج طرابيشي، ط1، بيروت: دار الطليعة.

بوتور، ميشال (1982)، بحوث في الرواية الجديدة، ط2، ت: فريد انطونيوس، بيروت: منشورات عويدات.

تاديبه، جان إيف (1988)، الرواية في القرن العشرين، ت: محمد خير البقاعي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

تودوروف، تزفيتان (1986)، نقد النقد، ط1، ت: سامي سويدان، بيروت: مركز الإنماء القومي.

تودوروف، تزفيتان (1987)، الشعرية، ط1، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء: دار توبقال.

تودوروف، تزفيتان (1994)، مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بو علام، ط1، القاهرة: دار شرقيات.

جريبه، آلان روب، (د.ت)، نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف.

- جنيت، جيرار (1997)، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، ط2، المغرب : المجلس الأعلى للثقافة والفنون
- جنيت، جيرار (2000)، عودة إلى خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- حوراني، ألبرت (1986)، الفكر العربي في عصر النهضة، ط4، ت: كريم عزقول، بيروت : دار النهار للنشر والتوزيع.
- زيماء، بيبير (1991)، النقد الاجتماعي، ت: عابدة لطفي، ط1، القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر.
- سعيد، إدوارد (1995)، الاستشراق، ط4، ت: كمال أبو ديب، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية.
- سلدن، رامن، وآخرون (2006)، من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للترجمة، م: ماري عبد المسيح، إشراف: جابر عصفور، شاخت، رتشارد (1980)، الاغتراب، ط1، ت: كامل يوسف، بيروت: المؤسسة العربية.
- شورد، مارك ومايلز، جوزفين وماكنزي، جوردن (1967)، أسس النقد الأدبي الحديث، ط2، ت: هيفاء هاشم، دمشق: وزارة الثقافة.
- طاليس، أرسطو (1973)، فن الشعر، ط2، ت: عبد الرحمن بدوي، بيروت : دار الثقافة.
- فراي، هيرمان نورثروب (1988)، في النقد والأدب: الأدب والأسطورة، ت: عبد الحميد شيحة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- فلاديمير، لينين (1973)، في الأدب والفن، ج1، ت: يوسف حلاق، دمشق : منشورات وزارة الثقافة.
- فوكو، ميشيل (د.ت)، نظام الخطاب، ت: محمد سبيلا، ط1، لبنان : دار التنوير.
- فوكو، ميشيل (1985)، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ت: أحمد السلطاني، عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء : دار النشر المغربية.
- كوهن، جان (1986)، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال.
- لوبوك، بيرسي (2000)، صنعة الرواية، ط2، ت: عبد الستار جواد، عمان : دار مجدلاوي.
- لوكاتش، جورج (1978)، الرواية التاريخية، ت: صالح جواد كاظم، بيروت : دار الطليعة.
- مكدونيل، ديان (2001)، مقدمة في نظريات الخطاب، ت: عز الدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية
- مندلاو، أ.أ. (1997)، الزمن والرواية، ط1، ت: بكر عباس، م: إحسان عباس، بيروت: دار صادر

موير، أدوين (د.ت) بناء الرواية، ط1، ت. إبراهيم الصيرافي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.

همفري، روبرت (2000)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت:محمود الربيعي، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

هنتجتون، صامويل (1999)، صدام الحضارات، إعادة صنع النظام العالمي، ط2، ت. طلعت الشايب، القاهرة: دار سطور للنشر

هو، غراهام (1973)، مقالة في النقد، ت:محيي الدين صبحي، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.

هورتز، وبننت، أنطونيو، برنارد (1988)، تاريخ مسلمي الأندلس الموريسكيون، حياة ومأساة أقلية، ت:عبد العال صالح، ط1، قطر: دار الإشراق.

هونكه، زيغريد (1969)، شمس العرب تسطع على الغرب، ت. فاروق بيضون وكمال دسوقي، ط2، بيروت: منشورات المكتب التجاري للطباعة.

هينكل، روجر (1995)، قراءة الرواية، ط1، ت:صلاح رزق، القاهرة: دار الآداب.

واط، إيان (1991)، نشوء الرواية، ت:عبد الكريم محفوظ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

ويليك، رينيه، ووارين، أوستن (1992)، نظرية الأدب، ت:عادل سلامة، الرياض: دار المريخ.

ياكيسون، رومان (1988)، قضايا الشعرية، ت:محمد الولي ومبارك حنون، ط1، المغرب: دار توبقال.

يونغ، كارل (2001)، ذكريات، أحلام، وتأملات، ت:ناصر السعدون، بغداد: دار الشؤون الثقافية

خامساً: الدوريات....

إبراهيم، صنع الله (1980)، تجربتي الروائية، مجلة الآداب، (ع2-3): ص102-103.

إبراهيم، صنع الله (1992)، شهادة، مجلة فصول، م11، (ع3): ص179

إبراهيم، عبد الله (1989)، نظم صوغ المتن الروائي، مجلة الأقلام، (ع11و12): ص88.

باختين، ميخائيل (1985)، المتكلم في الرواية، ت:محمد برادة، مجلة فصول (ع3)، ص104-105.

باديون، ياكوب (1985)، ما الأيديولوجيا، ت:أسعد رزق، مجلة فصول، م5، (ع3): ص165.

بركات، حلیم (1981)، مشكلة الرواية ورؤية الواقع الاجتماعي، مجلة قضايا عربية، (ع2):

ص115.

بزيع، شوقي (1993)، رواية الحرية ونشيد الحب، قراءة في ذاكرة الجسد، مجلة الآداب، (ع6):

ص74.

جاد، عزت (2005)، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، مجلة فصول، (ع66): ص151-150.



الجيوسي، سلمى (1977)، البطل في الأدب العربي المعاصر، الشخصية البطولية والتضحية، مجلة الكاتب، (ع200): ص44 - 45

حافظ، صبري (1996)، غرناطة والهيم القومي على مرآيا التاريخ، مجلة الآداب، (ع7-8): ص43.  
حجازي، عبد الرحمن (2005)، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات، ج57، م15: ص129

الحجمري، عبد الفتاح (1997)، هل لدينا رواية تاريخية، فصول، ج1، م16، (ع3): ص65  
الحلاق، بطرس (1979)، الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس، مجلة الباحث، (ع4): ص10-107.  
حنفي، حسن (1979)، الاغتراب الديني عند فيرباخ، عالم الفكر، م10، (ع1): ص64.  
خضر، محمد (2004)، حوار مع صنع الله إبراهيم، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، (ع62): ص108

خليل، إبراهيم (2000)، ثلاثية غرناطة، مجلة أفكار، (ع43): ص33.  
خليل، إبراهيم (2007)، الراوي وأقنعة المؤلف، مجلة عمان، أمانة عمان، (ع150): ص6.  
الزعبي، أحمد (1986)، الإيقاع الروائي في تلك الرائحة، مجلة إبداع، (ع1)، ص9 وما بعدها.  
سبيلا، محمد (1981)، المثقفون والسلطة، مجلة الآداب، (ع11و12): ص32-33.  
سمعان، إنجيل (1982)، وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، عدد خاص بالرواية: ص103.  
سمير، إقبال (2005)، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور، فصول، (ع66): ص173.  
صالح، أحمد (1992)، حياة الكاتب في ظل إرهاب السلطة، فصول، م11، (ع3): ص22.  
الطراونة، محمد (1999)، الأنا والآخر وهدم النمطية، عالم الفكر، م27، (ع3): ص285.  
عبد العالي، بوطيب (1993)، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، عالم الفكر، م1، (ع4): ص33-35

عبيدات، زهير (2006)، ثلاثية غرناطة: مقاربة الواقع، مجلة دراسات، م33، (ع3): ص594-600.  
العطيوي، أمين (1995)، قراءة نقدية في غرناطة، مجلة العربي، (ع444): ص114.  
العلاق، علي جعفر (1997)، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، م6، (ع23): ص129.  
علي، محمد (1989)، انتحار خليل حاوي في بيروت وثقافة الانتحار، مجلة الآداب، (ع11و12): ص23

عياد، شكري (1993)، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، عالم المعرفة: ص13.  
العبد، يمني (1997)، السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، فصول، م5، (ع4)، ص14.  
فشر، ارنست (1971)، مشكلة الواقع في الفن الحديث، الآداب البيروتية، (ع8)، ص55.

- الفصل، سمر روعي (1990)، مدخل إلى نهوض الرواية العربية الليبية، مجلة الفصول الأربعة، (ع40)، ص39.
- القاضي، محمد (1998)، الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روائياً، فصول، م16، (ع4): ص42
- قطامي، سمير (1986)، الغزو الثقافي والأمة العربية، مسيرته، وسائله، أهدافه، مجلة الآداب (ع1-3) ص2-7.
- الكاتب، إدريس (1969)، دور الأديب العربي في بناء المجتمع العربي المعاصر، مجلة الآداب (ع5): ص17-20،
- لاغرناج، فريدريك (1999)، المثلية الذكورية في الأدب العربي، أبواب، (ع22): ص102-130.
- ماضي، شكري (1999)، مقال الرواية والتاريخ، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م2، (ع2): ص60
- محمود، حسني (1999)، بناء المكان في سداسية الأيام الستة، مجلة علامات، ج34: ص196.
- مرتاض، عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، (ع240): ص210
- الموسوي، محسن (1979)، حول مفهوم الشخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصر، مجلة الآداب، (ع7)، ص38.
- أبو النجا، شيرين (1996)، السقوط من مرتفعات غرناطة، مجلة أدب ونقد، (ع112): ص133.
- أبو نضال، نزيه (1997)، السمات الفنية في رواية القمع العربية، مجلة فصول، م16، (ع3): ص121.
- نوري، شاكرا (1979)، مشكلة الاغتراب في الأدب والفن، مجلة الآداب، (ع7)، ص49.
- هاوثورن، جيرمي (1988)، أنماط الرواية، ت: عبد الله الدباغ، بغداد، الطليعة الأدبية، (ع3و4)، ص9.
- هلسا، غالب (1980)، المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب، (ع2-3)، ص74-76.
- الهميسي، محمود (1997)، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، (ع313)، ص44.
- واسيني، الأعرج (1979)، ملاحظات نقدية حول الرواية الجزائرية، مجلة الآداب، (ع4-5): ص44.
- الوعر، مازن (2002)، تقنيات الخطاب المقنع والخطاب العادي، دمشق، مجلة الموقف الأدبي، (ع375)

## سادساً: المؤتمرات والندوات

صيداوي، رفيف (2005)، بين رواية التاريخ والرواية كتاريخ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي، الرواية والتاريخ، دورة عبد الرحمن منيف، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص344.

قطامي، سمير(2005) أمين معلوف بين التاريخ والفن، رواية ليون الأفريقي نموذجاً، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي، الرواية والتاريخ، دورة عبد الرحمن منيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص397-399.

النعمي، خليل (2005)، الرواية ذاكرة التاريخ النقدية، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي، الرواية والتاريخ، دورة عبد الرحمن منيف، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص330.

## سابعاً: الصحف

عصفور، جابر (1994)، غرناطة، جريدة الحياة اللندنية، لندن، 12-6-1994.

## ثامناً: الرسائل الجامعية

حرز الله، شهرزاد (2003)، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

حسن، أحمد (1993)، تقنيات الرواية في النقد المعاصر، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة حلب، سوريا.

خليل، غادة (1997)، الاغتراب في أدب حيدر حيدر 1968-1995، رسالة ماجستير، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

أبو سالم، هنا (1998)، رواية السيرة الذاتية في ثلاثية حنا مينه، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة اليرموك، أربد، الأردن.

سنفوفة، علال (1997)، إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، غير منشورة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر.

عبد اللطيف، رائدة (2005)، تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية، أحلام مستغانمي ويوسف العيله نموذجاً، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

عبيد، فراس (1995)، روايات صنع الله إبراهيم، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

عبيدات، زهير (1994)، رواية الأجيال في الأدب الحديث، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

مفيد، جمانة (1999)، غرناطة في الرواية، رسالة ماجستير، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

أبو ملوح، إبراهيم خليل (2003)، ثلاثية أحمد حرب وثلاثية نجيب محفوظ دراسة في الرؤية والتشكيل ، رسالة ماجستير، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

## الخطاب النقدي في الرواية العربية الروايات الثلاثية نموذجاً

إعداد

معاد بشير عبد العزيز المناصير

إشراف

الدكتور سمير قطامي

المُخصَّص

سعت هذه الدراسة إلى تناول "الخطاب النقدي في الرواية العربية، الروايات الثلاثية نموذجاً" وقد تمّ توظيف مفهوم الخطاب النقدي من منظور وجهة النظر النقدية التي يبيّنها الروائي في أعماله الروائية، بغية استجلاء البنية النقدية المتعيّنة في مضامين روائية مختلفة، سياسية، اجتماعية، دينية، استناداً إلى منظومة تحليل الخطاب المتصلة بالدراسات الثقافية والاجتماعية.

تكونت الدراسة من مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.

حاول الباحث في المقدمة الإشارة إلى هدف الدراسة وأهميتها والمشكلات التي اعترضتها والدراسات السابقة عليها، وتعرضت كذلك إلى منهجية البحث.

وجاء التمهيد مؤطراً لماهية الخطاب انطلاقاً من الدراسات الألسنية الحديثة التي اهتمت بالملفوظ وبناء الجملة، وصولاً إلى توظيف الخطاب في الدراسات الأدبية، لاسيما الرواية التي تحفل ببنيات خطابية متنوعة؛ ثم تحدثت عن الروايات الثلاثية، من ناحيتي المفهوم والنوع؛ فالثلاثيات فن أدبي روائي شائك تتقاطع فيها النقاط وتختلف فيها الآراء، وتتميز فيها الأنواع، فهناك الرواية الانسيابية، ورواية الأجيال، وروايات العائلة، وروايات الحقبة، وروايات السير الروائية.

وجاء الفصل الأول يبحث في مفهوم الخطاب النقدي وكيفية تشكُّله، فكان مفهوم "الخطاب النقدي في الرواية العربية" منطلقاً من مفهوم وجهة النظر النقدية المرافقة للخطاب الروائي. أما من ناحية تشكل هذا النمط من الخطابات فقد اعتمد تشكيله على عدد من العوامل مثل: العامل الأيديولوجي، والعامل السياسي، والعامل الاجتماعي، والعامل الديني.

وتناولت في الفصل الثاني مضامين الخطاب النقدي بأنواعه المختلفة المطروحة في ثنايا الروايات العربية، معتمداً على نماذج روائية ثلاثية عربية، شكلت المادة "الخام" التي اشتغلت عليها في تحليلي للخطاب، وروعي في هذه النماذج أن تكون على درجة عالية من الإتقان، والجودة الأسلوبية والسلامة اللغوية، وكذلك التنوع الثقافي والمعرفي، والاختلاف الموضوعي في طرح الخطابات والأفكار، وهي ثلاثيات صدرت عن روائيين متميزين من أعلام الرواية العربية "الحديثة" في أقطار مختلفة.

وقد بُحث مضمون الخطاب النقدي السياسي في ثلاثيتي كل من صنع الله إبراهيم، وأحلام مستغانمي أما مضمون الخطاب النقدي الاجتماعي فبحث من خلال ثلاثية الروائي أحمد الفقيه، وجاءت الدراسة تبحث مضمون الخطاب النقدي الديني في ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور.

وتوقفت الدراسة في فصلها الثالث عند فنية الخطاب النقدي في الرواية العربية، معتمدة على الثلاثيات السابقة؛ فاستجلت الدراسة علاقة الخطاب النقدي بأبرز عناصره التي يقوم عليها في أساسه؛ وهي: صيغ الخطاب النقدي ولغته، والشخصية والراوي، والزمانية.

وخلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، كان منها: أن الخطاب النقدي الروائي في الرواية العربية من الخطابات الحضارية الإنسانية المهمة التي يسعى الروائي إلى تضمينها خطابها الروائي، فهو الفجوة الفكرية المعبرة عن رأي الروائي وفلسفته، وهو ذاكرة موثقة، تجمع فضاء الواقع والمتخيل.

" إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه، إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر. "

العماد الأصفهاني.

**The Critical Discourse in Arabic Novel**

**Triads as atype**

**By**

**Moad AL-Manaseer**

**Supervisor**

**DR . Samir Qatami**

**ABSTRACT**

This study sought to address the critical discourse in the Arabic novel novels tripartite Nmozjaoukd were employed the concept of discourse from the perspective of the monetary point of view, cash in his broadcast Allowaii feature in order to elucidate the structure of the contents of the cash Almtainp Chtlvp fiction, a political meeting, a religious system based on the analysis of the speech-related cultural and social studies.

Consisted of the introduction to the study, and to pave the three chapters and a conclusion and a list of sources and references Try searching the reference made to undertake the study and its importance and the problems encountered by previous studies and was also to the research methodology.

The preface of the essence of the speech framed the basis of studies of modern linguistics, which has Palmfouz and sentence-building and access to the employment of speech in literary studies, especially the novel, which is full of a variety of rhetorical Bbuniat then spoke about the stories in terms of



the tripartite concept and the art of literary type Valthelathip felt thorny points and where the different views and distinct species and there are cruise novel novel generations and generations of family stories and novels and the novelist Sir

The study concluded the bulk of the most important results was that the letter writer in the Arabic version of the speeches of human civilization is the task that included the novelist to his novelist intellectual gap is the mouthpiece of the novelist's view and philosophy of amemory space adocumented fact and imagination