الرواية المصرية

في الربع الأول من القرن الحادي والعشرين

تحولات البنية وتقنيات السرد

الكتاب: الرواية المصرية
في الربع الأول من القرن الحادي والعشرين
المؤلف: د. جيهان علي الدمرداش

رقم الإيداع: ١٩٨٥٤ / ٢٠٢٣
الترقيم الدولي: 978-977-493-903-7
الطبعة: الأولى / ٢٠٢٤

الناشر
شمس للنشر والإعلام
ت فاكس: ٠١٢٤٨٨٨٩٠٠٦٥ (٠٢)
www.shams-group.net
shams@shams-group.net

حقوق الطبع والنشر محفوظة
لا يُسمح بطبع أو نشر أو تصوير أو تسجيل
أي جزء من هَذا الكتاب بأي وسيلة كانت
إلا بعد الحصول على موافقة كتابية من الناشر

شمس
للنشر والإعلام

الرواية المصرية

في الربع الأول من القرن الحادي والعشرين

تحولات البنية وتقنيات السرد

د. جيهان علي الدمرداش

محتويات الكتاب

• مقدمة ٧

• تمهيد: ٩

– مفهوم البنية السردية وعلاقتها بتحولات المجتمع ١١

– الرواية المصرية في القرن العشرين ٢١

• الفصل الأول:

دوافع تحوُّل بنية الرواية المصرية ٣١

– المبحث الأول: التحولات الاجتماعية والاقتصادية ٣٣

– المبحث الثاني: التحولات الثقافية ٤١

– المبحث الثالث التحولات السياسية ٤٥

• الفصل الثاني:

أنماط الرواية المصرية وتحولات البنية الفكرية ٥١

– المبحث الأول: الرواية الاجتماعية ٥٧

– المبحث الثاني: الرواية التاريخية ٩٣

– المبحث الثالث: الرواية العجائبية ١٣٧

– المبحث الرابع: رواية المستقبل ١٦٣

– المبحث الخامس: رواية الواقع الافتراضي ١٧٩

• الفصل الثالث:
تحولات البنية الشكلية وتقنيات السرد ٢٠١
– المبحث الأول: لُغة وأساليب السرد ٢٠٣
– المبحث الثاني: الزمكانية ٢٢٧
– المبحث الثالث: الشخصية ٢٥١
• الخاتمة ٢٦٧
• مصادر البحث ومراجعه ٢٧٣
• المؤلفة في سطور ٢٨٧

مُقدِّمة

تتربَّع الرواية على رأس فنون السرد في العصر الحديث، وهي فنٌّ له ارتباطه الوثيق بعامة الأجناس الأدبية، إلا أنها متفرِّدة بذاتها وبشكلها وبنائها الفنيّ؛ فهي شكل من أشكال القصّ يعتمد على العديد من المرجعيات، كالمقامة والأسطورة والملحمة، ويقوم على العديد من التقنيات التي تتعلَّق بلُغتها وبنيتها واتجاهاتها الفكرية، بل تعد أهمّ أشكال القصِّ الحديث؛ لأنها استطاعت أن تستوعب الحياة الحديثة وتُواكبها بتحولاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مما يجعلنا نستطيع أن نقول إن الرواية هي الحياة؛ فهي لا تقف عند كونها حكاية تُروى صاغها المبدع بما يمتلكه من موهبة؛ بل تتعدَّى ذلك إلى كونها نتاجًا جمعيًا للوعي المجتمعي الذي تفاعل معه المبدع، ثم أطلقه من مُخيلته بعد أن صهره بشخصيته الخاصة، وبما يمتلك من إمكانات فنية.

والرواية مُتجدِّدة ومتطوّرة ومتنوِّعة باختلاف كاتبها ودرجة ثقافته وخلفياته الأيدلوجية والفكرية وانشغالاته الذّاتية التي يسعى للتعبير عنها، وطبيعة المجتمع الذي ينتمي إليه وما يعاصره من أحداث وتغيُّرات تُشكِّل هواجسه وتؤثِّر في شخصيته.

ولأن الرواية وثيقة الصِّلة بالمجتمع؛ فدراستها لا بد أن تنظر إلى تلك العلاقة الجدلية المُعقَّدة التي تربط بين البنى الاجتماعية وتحولاتها وأنماط العمل الروائي وبنيته وتقنياته.

وينبغي النَّظر إلى تلك العلاقة من خلال منظور نقدي معتدل يُحقِّق التوازن بين موضوعية القوانين الاجتماعية والسياسية وبين ذاتية المبدع في النص الروائي، من أجل الوقوف على علاقة النص بالمجتمع، وفهم تأثير كل منهما في الآخر، وهذه العلاقة الانعكاسية التّبادلية بين المجتمع والنص ظلَّت هاجسًا يناقشه النُّقاد عبر العصور، بداية من صياغة أرسطو نظرية المحاكاة، والتي تعتبر أولى أشكال الواقعية في النقد، وعلى ضوئها تأسَّست نظرية الانعكاس التي ترى النص مرآة تعكس ما يجوب في المجتمع، وما يعتريه من مشكلات، وما يُعايشه من أحداث. وقد أرسى «طه حسين» دعائم نظرية المرآة في تاريخ

النقد الحديث، وأوضح من خلالها الطبيعة الاجتماعية لدور الأديب ومدى قُدرته على أن يعكس الحياة في أدبه، ومن ناحية أخرى استجابة المتلقي إلى أدب الأديب والتي بدورها تُعدُّ مرآة تعكس ذلك الأدب.

وقد شهدت مناهج البحث التاريخي والسّوسيولوجي والثقافي تطوّرًا ملحوظًا منذ أواخر القرن العشرين، حيث غدا الأدب أحد المصادر التي يمكن من خلالها تفسير التاريخ وتحليل الوعي المجتمعي، ودراسة البنَى الاجتماعية من خلال تقديم قراءات متخصّصة للأعمال الأدبية يتمُّ من خلالها دراسة طبيعة المجتمع في فترة زمنية مُحدَّدة، وما أثَّر فيها من عوامل سياسية واقتصادية وثقافية، على اعتبار أن الأدب مرآة عاكسة لأزمات المجتمع ومشكلاته، وأيضًا لتطوّره وتقدُّمه.

وتسعى الدراسة إلى إبراز أهم تحوّلات بنية الرواية المصرية -شكلاً ومضمونًا- في الألفية الجديدة، ودور ما شهده المجتمع المصري من تحوّلات لم تُؤثِّر فقط على اتجاهات الرواية ومضامينها الفكرية، وإنَّما في تقنياتها الفنية؛ فكما أن الواقع المعيش ينعكس على فكر الأديب ويُوجِّه كتاباته؛ فإن طبيعة هذا الواقع تنعكس أيضًا على تقنيات الكتابة وفنيَّات التعبير، مُتبِعة المنهج الوصفي التحليلي، ومنهجية التّأويل Hermeneutic لتفسير دلالات المتن السردي وعلاقاتها بتحوّلات المجتمع.

وعلى هذا فإن الدراسة تنطلق من فرضية مؤدّاها أن التحوّلات الاجتماعية والثقافية والسياسية تُؤثِّر في أنماط الرواية وبنيتها الفنية، وهذا ما سنحاول إثباته من خلال الفصول التالية.

التمهيد

- أولاً: مفهوم البنية السردية وعلاقتها بتحوّلات المجتمع.
- ثانيًا: الرواية المصرية في القرن العشرين والواقع المصري.

مفهوم البنية السردية وعلاقتها بتحوّلات المجتمع

• مفهوم البنية

- البنية: لُغةً

البنية، مِن الفعل الثُّلاثي بَنَى، أيْ شَيَّدَ، وجاء في لسان العرب لابن منظور، «البِنْيَةُ والبُنْيَة؛ ما بنَيْتَه وهو البِنَى والبُنَى... البِنيَة الهيئة التي بُنِيَّتْ عليها، وفلان صحيحُ البُنيَة، أي الفِطرة، وأبنَيتَ الرجلَ، أعطيتَه بِنىً وما يَبْتَني به الأرض، وابتنى داربمعنى البنيان: الحائط، أنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا نشدوا [1]

وجاء في المعجم الوسيط، البُنية: ما بُني. (ج) بُنى، والبِنية: ما بُني (ج) بِنى، وهيئة البناء، وبنية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية، والبنية: كل ما يبُنى ويطلق على الكعبة. وبُنية الطريق: طريق صغير يتشعَّب من الجادة.[2]

أي أن كلمة بنية ومشتقّاتها بجميع مدلولاتها كلّها تصبُّ في هيكل الشّيء ومكوّنه أو هيئته ومن ذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يقُاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنيَانٌ مَرْصُوصٌ﴾[3]. مما يعني أن تراصَّ الأشياء يشكِّل لنا بنية، وكذلك النّاس إذا تقاربوا يصبحون كأنّهم بنيان واحد.

كذلك تدلُّ على معنى التَّشييد والعمارة، والكيفية التي يكون عليها البناء، أو الكيفية التي شُيِّد عليها، وفي النَّحو العربي تتأسَّس ثنائية المعنى والمبنى على الطريقة التي تبنى بها وحدات اللُّغة العربية، والتحولات التي تحدث فيها. ولذلك فالزيادة في المبنى تؤدِّي إلى زيادة في المعنى، فكلّ تحوّل في البنية يؤدِّي إلى تحوّل في الدلالة، والبنية موضوع منتظم له صورته الخاصة ووحدته الذاتية؛

(١) لسان العرب، ابن منظور، بيروت، دار صادر، ط ١، ١٩٩٠، جذر بنى، جزء ١٥، ص٩٣-٩٤.

(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط ٤، ٢٠٠٤، جذر بني، الجزء الأول، ص ٧٢.

(٣) سورة الصف، الآية ٤

لأنّ كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى المجموع والكُل المؤلَّف من ظواهر متماسكة يتوقَّف كل منها على ما عداه، ويتحدَّد من خلال علاقته بما عداه.[١]

- البنية: اصطلاحًا

جاء في معجم «المصطلح السردي» البنية **structure** شبكة العلاقات التي تتولَّد من العناصر المختلفة للكُل، بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكُل.

وإذا عرَّفنا السرد مثلاً بأنه يتألَّف من القصة والخطاب؛ فإن بنية السرد ستكون شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب، والقصة والسرد، والخطاب والسرد.[٢]

وقد اهتمَّ العديد من النُّقاد بمفهوم البنية؛ فيرى «جان بياجيه» أنها (نظام من التحوّلات يتضمَّن قواعد خاصة كنظام؛ بمعنى أنها تختلف عن خصائص العناصر المُكوِّنة له، وعلى هذا فإن البنية تتضمن ثلاث خصائص: الجُملة، التحوّلات، الضَّبط الذاتي)[٣].

ومعنى هذا أن البنية تتَّصف بالشمولية التي تجعل للكُل سمات تُميِّزه عن عناصره، وهذه العناصر تخضع لتحوّلات بدورها تُثري البنية؛ لأن أي تيَّار فكري لا يمكن الحُكم عليه ببداياته الأولية وإنما بمبادئه الناضجة، ولكن هذه التحوّلات تلتزم القوانين الأساسية للعناصر؛ فالتحوّلات تنتمي إلى البنية ولا تقود إلى أبعد من حدودها.

وإذا انتقلنا إلى «جولد مان» وجدنا أن مفهوم البنية عنده ينطلق من تصوّر «بياجيه»، ولكنه يأخذ على أستاذه أنه يقتصر على المفهوم الثابت للبنية؛ فتحوّلات البنية تُعدُّ أبنية نشطة، وكُلُّ باحث في مجال مُحدَّد عليه أن يُحدِّد طبيعتها ويرصد حركتها[٤]، ثم يضيف على مصطلح البنية مدلولات أخرى

(١) البنية والبنيوية، د. عبد الله أحمد جاد الكريم، موقع شبكة الألوكة، https://www.alukah.net

(٢) المصطلح السردي، معجم مصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، إشراف: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص ٢٢٤.

(٣) البنيوية، جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبرى، منشورات عويدات، بيروت – باريس، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥، ص ٨.

(٤) النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ١٣١.عن: Goldman Lorcéen. Recherches dialectiques, Pairs ١٩٥٩, Trad, Caracas, ١٩٦٢.

ففي كتابه (نحو اجتماعية القصة) استخدم البنية بمفهوم الشكل القصصي أحيانًا، والنظام الداخلي للقصة أحيانًا أخرى، ثم يقرن الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر.

ويرى «صلاح فضل» أن أبسط تعريف للبنية أنها (كُلٌّ مُكوَّنٌ من ظواهر متماسكة يتوقَّف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، وهي ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة بينها من وجهة نظر مُعينة، وهذا الكل هو النظام، وهذه العلاقات عندما تدخل في التنظيم تكتسب عنصرًا آخر هو الاتصال؛ فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم والتواصل بين عناصره المختلفة)[1].

أي أنها تُمثِّل نسقًا من العلاقات الباطنة التي لها صفة الأولية المطلقة على الأجزاء، وبالتالي فهناك علاقات بين الأجزاء بعضها ببعض، وبينها وبين الكُل، ولذلك فهي ليست نظامًا جاهزًا، إنما نظام يقتضي إعادة إنتاج الواقع وبنائه، وعليه فهي ليست فكرة تجريدية، ولا تقتصر على مُجرَّد تجميع بين العناصر، لأن الفكرة تتكوَّن من تنظيم منطقي لِعدة ظواهر في اجتماعها وتشابكها تُشكِّل البنية.

والمُفكِّر الفرنسي «ليفي ستروس» يُؤكِّد أن البنية الاجتماعية تختلف عن العلاقات الاجتماعية؛ فهذه الأخيرة هي المادة الأولية لتكوين النماذج التي تُوضِّح البنية الاجتماعية، ويرى أن هذه النماذج لا بُد أن تتوافر لها شروط، من أهمها:

- تتميَّز بأنها نظام يتمثَّل في عناصر إذا عُدِّلت كُلها أو بعضها أدَّى إلى تعديل في بقيتها.

- كُلُّ نموذج ينتمي إلى مجموعة من التحولات ويتطابق كلُّ تحوّل مع نموذج من القبيل نفسه بشكل يجعل مجموع هذه التحوّلات يُكوِّن مجموعة من النماذج.

- معرفة خصائص العناصر تساعد على معرفة رد الفعل لدى النموذج عند

(١) المرجع السابق ص ١٢١.

تعديل أي عنصر من عناصره.

- ينبغي تكوين النموذج بشكل يجعل قيامه بوظيفته كافيًا لتغطية جميع الوقائع التي تمَّ ملاحظتها.[١]

ويُؤكِّد صلاح فضل أنه يكفي نموذج واحد لشرح الظواهر كلها، وقد يحتاج الأمر على الأكثر إلى عدد محدود من النماذج، التي نختار أصلحها وأرقاها.[٢]

أما «جان موكاروفسكي» فيربط مفهوم البنية بالأثر الأدبي، فيقول عن البنية إنها: (نظام من العناصر المُحقَّقة فنيًّا، والموضوعة في تراتبية مُعقَّدة تجمع بينها سيادة عنصر مُعيَّن على بقية العناصر).[٣]

أي أن مفهوم البنية لا يخرج عن كونه نظام يضمُّ مجموعة من العناصر.

وأضاف موكاروفسكي على ذلك أن أحد هذه العناصر له أهمية تطغى على بقية العناصر.

إذن مفهوم البنية يدور حول علاقة بين مجموعة من العناصر تُشكِّل بناءً (والبناء لا يبحث عن محتوى الشيء وخصائص هذا الشيء؛ بل يبحث في علاقة الأجزاء بعضها ببعض بقصد الكشف عن الوحدة الكُلِّية للعمل، وذلك من خلال نموذج يُقدِّمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي، وفي وسع هذا النموذج أن يستوعب الوحدات أو العناصر التي يتكوَّن منها ويُبرز علاقة بعضها ببعض، سواء كانت تلك العلاقات ظاهرة أو خفية).[٤]

وعليه فإن مفهوم البنية يعني البحث في العلاقة بين أجزاء وعناصر النص الذي يكشف عن وحدة العمل الكُلية.

(١) الانثروبولوجيا البنيوية، كلود ليفي ستروس، ترجمة: د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧، ص ٢٥١.

(٢) النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ١٢٧.

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، ص٣٧.

(٤) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٣٢، ١٩٩٨، ص ١٧١.

• **مفهوم السَّرد**

السَّرد خَزَّان الذاكرة الجماعية بكُلِّ آلامها وآمالها ومُتخيّلاتها، يرتبط بنشأة الإنسان. ومارسَ العربيُ السَّرد والحَكْيَ شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال وصور متعدّدة، وانتهى إلينا مما خلَّفه العرب تراثًا عظيمًا.

- السَّرد: لُغةً

وردت الكلمة في القرآن الكريم في سورة سبأ في قوله تعالى: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾[1]. وجاء في تفسير السعدي من فضل الله على داود أن ألان له الحديد، ليعمل الدروع السابغات وعلَّمه تعالى كيفية صنعته؛ بأن يُقدِّره في السرد، أي: يقدّره حلقًا، ويصنعه كذلك، ثم يُدخل بعضها ببعض.[2]

وجاء في تفسير ابن كثير (وَقَدِّرْ فِي السَّرْد:: هذا إرشاد من الله لنبيِّه داود -عليه السلام- في تعليمه صنعة الدُّروع. وقال مجاهد في قوله: وَقَدِّرْ فِي السَّرْد: لا تدقّ المسمار فيقلق في الحلقة، ولا تغلظه فيفصمها، واجعله بقدر. وقال الحكم بن عتيبة: لا تغلظه فيفصم، ولا تدقّه فيقلق. وهكذا رُوي عن قتادة وقال علي بن أبي طلحة، عن ابن عباس: السرد: حلق الحديد. وقال بعضهم: يُقال: درع مسرودة: إذا كانت مسمورة الحلق).[3]

للسرد مفاهيم مُتعدِّدة ومختلفة تنطلق من أصله اللُّغوي فهو يعني (تقدمة شيئًا إلى شيءٍ تأتي به مُتَّسقًا بعضها في أثر بعض متتابعًا، وسرد الحديث ويسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيِّد السياق له، وفي صفة كلامه - صلّى الله عليه وسلم - لم يكن يسرد الحديث سردًا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر، والسّرِد: المتتابع)[4]، ومن المجاز نجوم سرد أي متتابعة، وتسرّد الدُّرُّ: تتابع في النظام ومشى مسردًا

(١) سورة سبأ، آية ١١

(٢) تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تفسير السعدي، عبد الرحمن بن ناصر بن عبد الله السعدي، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠ م، ص ٦٧٦.

(٣) تفسير القرآن العظيم، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القريشي البصري، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون- بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ، ج ٥، ص ٣١٤.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، مادة (سرد)، ج ٤، ص ١٩٥.

أي يتابع خطاه في مشيه.[١]

وجاء في معجم العين: (سرَدَ القراءة والحديث يَسرُدُه سَرْدًا أي يُتابِعُ بعضَه بعضًا. والسَّرْدُ: اسمٌ جامع للدُّروع ونحوِها من عَمَل الحَلَق، وسُمِّيَ سَرْدًا لأنَّه يُسْرَّدُ فيُثْقَبُ طَرَفا كُلِّ حَلقةٍ بمِسمار فذلك الحَلَق المُسَرَّد، قال الله – عزوجل: «وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ» أي اجعَلِ المساميرَ على قَدْر خُرُوق الحَلَق، لا تُغلِظْ فتَنخَرِمَ ولا تُدِقَّ فتَقْلَقَ).[٢]

ومعنى ذلك أن السرد لُغةً يدور على مفهوم التّتابع بشكلٍ متّسقٍ ومتناسب.

– السَّرد اصطلاحًا:

السردية مصطلحٌ نقديٌ وضعه «تودوروف» عام 1969 للدلالة على علم السرد الذي أخذ يشغل اهتمام الكثير من النُّقَّاد والباحثين[٣]، والمصطلح حديث الاستخدام، لكنه (ليس جديدًا بين ضروب الآداب الغربية، لأن أصوله القديمة تعود إلى زمن أفلاطون وأرسطو)[٤].

والسَّرد في دلالته الاصطلاحية يعني (المصطلح الذي يشتمل على قصّ حدثٍ أو أحداثٍ أو أخبارٍ سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم مِنَ ابتكار الخيال) [٥]. وجاء في معجم لاروس أن السرد (عملية حكْي وعرض مجموعة من الوقائع في صيغة أدبية) [٦]. وهو ما يعني أن السرد يدلُّ على فعلٍ يؤدِّيه شخص هو السَّارد الذي يقوم بعرض الوقائع والأحداث.

والسرد Narrative الحديث أوالإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل

(١) البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١، ص ١٣.

(٢) معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج ٧، ص ٢٢٦.

(٣) انظر: السردية: حدود المفهوم، بول بيرون، ترجمة: د. عبد الله إبراهيم، الثقافية الأجنبية، ١٩٩٢، ص ٢٦.

(٤) النص الروائي – تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٩، ص ١٨- ١٩.

(٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص ١١٢.

(٦) المعجم العربي الحديث – لاروس – تأليف الدكتور: خليل البحر الأستاذ في الجامعة اللبنانية وفي معهد الآداب الشرقية ص١١٥٧.

وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعةٍ حقيقيةٍ أو خياليةٍ (روائية) من قِبَل واحدٍ أواثنين أو أكثر من الساردين لواحدٍ أو أكثر من المسرود لهم.[١]

وكلّ عمل سردي يحتوي صورًا من الحركات والأحداث، وهذه الصور هي التي تشكّل السرد بمفهومه الدقيق[٢] ، ويرى «حميد لحميداني»: (أن السرد هو الطريقة التي تُروى بها القصة على طريقة قناة الراوي والمروي له، وفي رأيه أن القصة لا تُحدَّد بمضمونها فحسب، ولكن بالشكل والطريقة التي يُقدَّم بها ذلك المضمون).[٣]

أمَّا «سعيد يقطين» فيُعرِّفه في كتابه «الكلام والخبر مُقدمة للسرد العربي» أنه: (فعل لا حدود له يتّسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أوغير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان). [٤]

ويربط «جيرار جينت» بين الحكي والسرد؛ فعندما تحدَّث عن خطاب الحكي رأى أن كلمة الحكاية تدل على (المنطوق السردي – أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث). [٥]

ومن خلال تلك التعريفات نخلص أن السرد هو حكْيٌ متتابعٌ متسلسلٌ له تقنياته الخاصة بالنوع السردي.

.

(١) المصطلح السردي، معجم المصطلحات، ترجمة: عايد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، برنس جيرالد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣، ص ١٤٥.

(٢) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المركز الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.

(٣) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص٤٥

(٤) الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص ٤١

(٥) خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينت، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص ٣٧.

• **البنية السَّردية:**

تنوَّع مفهوم البنية السردية بتنوع التيارات والاتجاهات النقدية؛ (فالبنية السردية عند «فورستر» مرادفة للحبكة، وعند «رولان بارت» تعني التَّعاقُب والمنطق، أو التتابع و السببية والزمان والمنطق في النص السردي، وعند «أودين موير» تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشَّكلانيين تعني التَّغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالاً متنوعة، ومن ثمّ لا تكون هناك بنية واحدة، بل هناك بِنَى سردية متعددة الأنواع وتختلف باختلاف المادة والمُعالجة الفنية في كُلٍّ منها). [1]

ومن خلال التعريفات نخلُص أن البنية السردية عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه؛ فهناك بنية سردية روائية وهناك بنية درامية، كما أن هناك بِنَى أخرى كالبِنَى الشِّعرية.

ولأن السرد يُعبِّر عن السُّلوك الإنساني عن طريق الحكْي؛ فهو ينقل التجربة الإنسانية إلى حيز اللُّغة الإنسانية؛ أي أنه ينبع من الحياة ليصُبَّ فيها، والبناء في الأدب يُخرِج الأشخاص والأحداث من الحياة إلى بنية أخرى.

وكما يقول «شلوفسكي»: (لكي تجعل من شيء ما واقعة فنية، يجب عليك أن تخرجه من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك من الضروري تحريك ذلك الشيء، وتجريده من تشاركاته العادية). [2]

ومعنى ذلك أن يصبح للشيء وجود جديد فيكون جزءًا من بنية جديدة.

وبِنَى الأعمال الأدبية تشبه البِنَى المعمارية تتكوَّن من جزئيات في نظام مُعيَّن، وهذا النظام له شكل أو طراز مُعيَّن لا يقتصر على نموذج مُحدَّد، بل ينطبق على سائر الأعمال التي تنتمي إلى النوع الأدبي، وفي الوقت نفسه إخراج الشيء من متوالية الحياة يُؤدِّي إلى تغريبه -كما يرى الشَّكلانيون-.

إذن البنية قابلة للتحوّل والتطور حسب مقتضيات العصر؛ لأنها مُتَّصلة ببنيات أكبر كالبنية الثقافية والبنية الاجتماعية، وبِنَى أصغر كبنية الجُملة.

(١) البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥، ص ١٨.

(٢) بناء القصة والرواية، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث المغربية، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٣٧.

والرواية تحمل في بنيتها أيدلوجية تتشكَّل في عمقها من القضايا الكبرى للعصر وآلام المجتمع التي تعتمل في وجدان الكاتب وتُعبِّر عنها شخصيات العمل الروائي (فالمجتمع موجود قبل العمل لأن الكاتب محكوم به ويعكسه، ويعبّر عنه ويسعى إلى تغييره، وهو أيضًا موجود بعد العمل) [١] من خلال تلقِّي الجمهور للعمل الروائي وتفاعله معه.

والسرد يتخذ اللُّغة وسيلة لنقل الرؤية والأيدلوجية عبر تقنيات سردية تشكّل هُوية العمل الروائي؛ لذا لا يمكن فصل بنية الشكل عن المضمون والمعنى الدالّ وتقول «د. يمنى العيد» في مقدمة كتابها «تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي» أنه من الضروري (أن يعيد البحث النقدي النظر في مفهوم الشكل ليمارس قراءة النصوص أو يؤوِّلها مستهدفًا المعنى في جسده اللُّغوي وبنائه الفني).[٢] ويؤكِّد «د. مصطفى عطية جمعة» في كتابه «الوعي والسرد» (أن النّقد المعاصر تخطّى إشكالية الشكل والمضمون؛ فلا يمكن الاحتفاء بالرؤية على حساب البنية الشكلية أو الرفع من الجماليات على حساب الطروحات ويرى أن التعامل مع الشكل والمضمون كخطّين متوازيين غير متلاقيين وهمٌ كبير).[٣]

ونخلص مما سبق أن بنية الرواية هي بناء يضم عِدَّة عناصر تُمثِّل الشكل الفني الذي يُمثِّله العمل الروائي، والذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بما يُجسِّده هذا الشكل من رؤى وأيدولوجيات مُستقاة ونابعة من المجتمع الذي يُشكِّل لا وعي الكاتب وفِكره؛ فيتأثر به وينعكس ذلك على بنية إبداعه شكلاً ومضمونًا، وذلك لأن الرواية تشكيل للحياة في بناء يعتمد على (الحدث النَّامي الذي يتشكَّل داخل إطار وجهة نظر الروائي من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث على نحو يُجسِّد في النهاية صراعًا دراميًّا ذا حياة داخلية متفاعلة).[٤]

ولذا عند دراسة تحوّلات بنية الرواية المصرية في الألفية الجديدة ارتأت

(١) الإله الخفي، لوسيان جولدمان، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠.

(٢) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، الطبعة الثالثة، ٢٠١٠،ص٨.

(٣) الوعي والسرد، د. مصطفى عطية جمعه، دار نسيم للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص ٥٥.

(٤) اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨، المقدمة ص٥.

الباحثة دراسة التحوّلات في مضمون الرواية وانعكاس تلك التحوّلات على تقنيات السرد الروائي، فالرواية تعكس الحياة وتكتنز في بنيتها الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية، ودراسة بنيتها لا تقف عند جماليتها وتقنياتها، بل تتعدَّى ذلك إلى تحليل ما تشتبك معه تلك البنية من خطابات تُعزِّز وجودها الواقعي أو توازيه أو تعارضه، أو تتخطَّاه وتتمرد عليه. وعليه لا يمكن عزل النص الروائي عن الحراك السوسيوثقافي الذي نشأ فيه، ودون الغوص داخل الأنساق الثقافية التي يُجسدها النص، فمن خلال فك شفراتها وتأويلاتها نستطيع أن نعي انعكاساتها على تقنيات السرد الروائي، لذا تسعى الدراسة إلى الوقوف على نتائج تحوّلات المجتمع المصري سياسيًا واجتماعيًا وثقافيًا على بنية الرواية شكلاً ومضمونًا.

وللتأسيس للفكرة توقَّفت الباحثة عند الرواية المصرية في القرن العشرين ومدى انعكاس واقع المجتمع المصري على بنيتها من خلال أبرز الروايات التي مثَّلتْ المجتمع المصري، وأبرز الروائيين الذين مثَّلوا مراحل مُهمّة في تاريخ الرواية المصرية.

الرواية المصرية في القرن العشرين، والواقع المصري

احتلت الرواية المصرية مكانتها الرِّيادية في القرن العشرين؛ حيث شهد ذلك القرن إنتاجًا روائيًّا ضخمًا عكس واقع ذلك القرن وأحداثه، فعكست الأعمال الروائية فترة الاحتلال البريطاني والأزمات الناتجة عنها، وصوَّرت الحِراك السياسي عقب ثورة ١٩١٩ وحصارها، وظروف اندلاع ثورة ١٩٥٢ وتأثيرها على مسار الحركة الوطنية، ونكسة ١٩٦٧ ثم انكسار المشروع القومي الناصري وعصر «السادات» ونتائج الانفتاح الاقتصادي.

وفي استعراضنا للمشهد الروائي المصري لا بُدَّ لنا من وقفة مع رواية «زينب» للأديب الكبير «محمد حسين هيكل» التي صدرت عام ١٩١٤، ونُشرِت على أنها بقلم «مصري فلّاح»، وقد بدأ هيكل كتابتها عام ١٩١٠ وانتهى في مارس ١٩١١، وكتبها بين سويسرا وباريس أثناء دراسته بالخارج، وعلَّل هيكل رغبته في إخفاء اسمه في الطبعة الأولى لشعوره كغيره من المصريين الفلّاحين أن أبناء الذّوات وغيرهم ممن يزعمون لأنفسهم حق حُكم مصر ينظرون إلى المصريين الفلّاحين نظرة تفتقد الاحترام، فأراد أن يظهر على غلاف الرواية التي قدَّم فيها صورًا لمناظر ريف مصر، وأخلاق أهله أن المصري الفلّاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهلٌ له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفِلاحة شعارًا له يتقدَّم به للجمهور، يتيه به ويطالب الغير بإجلاله واحترامه، وقد تأثَّر هيكل إلى حدٍّ كبيرٍ بدعوة «لطفي السيد» إلى القومية المصرية وإلى أن تكون مصر للمصريين كما تأثّر بمفهوم الحُرِّية الفردية عند الفيلسوف «چان چاك روسو»، وقد بدا ذلك جليًّا في الرواية.

والرواية تُصوِّر الحياة في الريف، وتُعبِّر عن نماذج متباينة من الشخصيات؛ فشخصية «حامد» تُصوِّر الشخصية الفطرية المستلهَمة من الطبيعة، وهي شخصية تتردَّد بين العقلانية والعاطفية، رفضَ الزواج من «زينب» رغم حُبِّه لها وذلك للفوارق الطبقية بينهما، وفي الوقت نفسه كان يرى ضرورة التّصدِّي لتلك الفوارق ومحاربتها، وكذلك رفضَ الزواج من «عزيزة» التي تنتمي إلى

طبقته لأنه لم يُحبّها؛ فشخصية حامد شخصية مُتردِّدة قلقة يصفها «د.علي الرَّاعي» بقوله: (إن نظرة حامد لمشاكل المجتمع تضع الرحمة محل العدل وتُنادي بتعايش الاستغلال وضحاياه. لا يفعل حامد هذا عن رغبة في التضليل واعية، وإنما يصدر فيه عن نظرة للمجتمع والناس تتَّسمُ بكثير من السذاجة والفطرية).[١]

بينما زينب وحسن وإبراهيم نماذج مجتمعية تُقيِّدها العادات والأعراف المجتمعية وتستقي تصرفاتها من محيطها الاجتماعي.

زينب البطلة عاشت تجربتين؛ تجربة مع حامد الثَّري المُتعلِّم وفشلت نتيجة لتردّده وسلبيته، وتجربة مع إبراهيم أحد فتيان القرية وفشلت نتيجة الضغوط والتقاليد.

وهيكل في روايته اقترب من الواقع وعبَّر عن ذاته وموقفه من قضايا مجتمعه، وبذلك يكون حرَّر الرواية المصرية من حصرها في إطارَيِ التعليم أو التسلية، وعُنِيَ بشكل واضح بالتعبير عن الطبيعة الريفية للشخصيات وتسجيل مشاهد الريف وعاداته وأخلاق أهله.

صدرت رواية «زينب» بتقديم وتحقيق «محمد فتحي أبو بكر» الذي قال في المُقدمة إن الرواية (أول محاولة قصصية بارعة في أدبنا) إذ سبقتها محاولات روائية في مصر والشَّام، ولكنها لم تكُن بالنُّضج الفني الكافي إذا ما قُورِنت برواية هيكل.[٢]

وقدَّم العديد من الروائيين المصريين الواقع المصري في أعمالهم الروائية، ومنهم «توفيق الحكيم» ؛ فروايته «عودة الروح» الصادرة عام ١٩٣٣ تُصوِّر طبيعة حياة المصريين في حي السيدة زينب، وزمن الرواية يُصوِّر السَّنوات التي سبقتِ الثورة المصرية بقيادة «سعد زغلول» ١٩١٩، كما وظَّف الكاتب الأسطورة من خلال استدعاء أسطورة إيزيس وأوزوريس، وقد انعكست طبيعة المجتمع على لُغة الرواية وتشكّلاتها السردية؛ فنجد العامية المصرية تعكس حياة الطبقة المتوسطة وملامح الشخصية المصرية بثقافتها ودور

(١) دراسات في الرواية المصرية، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٣٧.

(٢) مقال بعنوان «الرواية التي خجل مؤلفها أن يضع اسمه عليها فصارت أشهر أعماله»، موقع رويترز، بتاريخ ٣١ ديسمبر ٢٠١٢ https://www.reuters.com/article/idUSCAE8BU00Z

الموروث الديني والشعبي في تشكيلها؛ حيث التفاف الفقراء والمُهمشين حول مقام السيدة والتَّوسُّل إليها في رفع الظُّلم والبلاء، فقدَّم (لوحة فنية كبرى للطبقة الوسطى في مصر، تضمّ آلامها وآمالها وتطلّعاتها إلى المستقبل).[1]

ورواية «يوميات نائب في الأرياف» الصادرة عام ١٩٣٧ التي تُعبِّر عن واقع الريف المصري وصور الجريمة فيه من خلال التقارير التي يقوم بكتابتها معاون النيابة، وكشفت لغة السرد عن المستوى الاجتماعي للضحايا والمجرمين والقضاة في مجتمع القرية، ولم يتوقَّف «الحكيم» في يومياته على تسجيل الواقع فقط، وإنما كثيرًا ما كان يُعلِّق على الأحداث، حتى أنه ارتدى عباءة المُعلِّم الواعظ فيها.

ونجد في «الأيَّام» الصادرة ١٩٢٩ لـ «طه حسين» رواية السيرة الذاتية التي استطاع من خلالها بوصفه الباهر أن ينقل لنا أجواء حي الحسين والجمالية والحارات الضيقة وأزقّتها، والبيوت القديمة بأحواشها، ومن خلال رحلة حياته عكس هموم المُثقَّف الأزهري الذي ثار على أنظمة التعليم التقليدية وتحوّله إلى الدراسة المدنية في الجامعة الأهلية، ثم سفره إلى باريس في بعثة دراسية وانبهاره بحضارة أوروبا، وتناول الفكرة ذاتها في رواية «أديب» الصادرة عام ١٩٣٥ التي صوَّر فيها صراع الشرق مع الغرب، وهكذا امتزج البناء الروائي بالتّرجمة الذّاتية بالبحث الاجتماعي[2] وذلك من خلال استجابته للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية التي عاشتها مصر منذ مطلع القرن العشرين وحتى الحرب العالمية الثانية، واعتمد الكاتب في الروايتين على الرصد التّسجيلي للواقع الذي عايشه مع مزجه بفكره الخاص عن الثقافة والتعليم.

أمَّا «دعاء الكروان» الصادرة عام ١٩٣٤ والتي صوَّر من خلالها واقع الجهل في الريف المصري من خلال حياة الفتاتين آمنة وهنادي، وناقش فكرة الثأر والانتقام واضّطهاد المرأة وضياع حقوقها في المجتمعات الريفية.

وقدَّم لنا «يحيى حقي» في رواية «قنديل أم هاشم» الصادرة عام ١٩٤٤ صورة للصراع الثقافي مع الآخر الأوروبي مُتمثِّلة في شخصية «إسماعيل» الذي سافر أوروبا لدراسة الطّبِّ، وعاد ليعالج ابنة عمته «فاطمة»، فتُصاب بالعمى ليعكس لنا الصراع بين قيم الشرق وحضارة الغرب، وينتهي بحرص البطل

(١) دراسات في الرواية المصرية، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٣.

(٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٠٣.

على استلهام الدعم النفسي من الموروث الشعبي مع الاستفادة من منجزات العلم الحديث.

فالنَّص الروائي في روايات «عودة الروح» و «الأيام» و«أديب» و«دعاء الكروان» و«قنديل أمّ هاشم» يعكس هموم المُثقَّف المصري في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، وعكست الروايات صراع أبناء الطبقة البرجوازية مع الاستعمار والقصر وكبار مُلَّاك الأراضي الزراعية، إلى جانب التركيز على الهوية المصرية وعلاقة المُثقَّف المصري بالآخر الغربي، كما عكست الجهل ومشكلات المرأة في المجتمع الريفي المنغلق.

ولا شكَّ أن تلك الفترة مثَّلت مرحلة مهمة من مراحل السرد الروائي، استطاعت الرواية بعدها أن تثبت مكانتها الريادية، والمُلاحَظ أن الأعمال الروائية اتجهت إلى تسجيل واقع المجتمع من خلال تسلّطٍ فكري مسبق ينزع إلى المثالية. كذلك غلب على هذه الأعمال طابع الترجمة الذاتية، مما جعل تسجيل البيئة يأخذ طابعًا خاصًّا، حاول الباحثون إيجاد العلاقة بينه وبين التجارب الخاصة للمؤلفين، وصدرت عن فهم حاول أن يمزج بين المشاعر الوجدانية وبعض النتائج التي انتهت إليها الرومانسية، وبين بعض التَّصور للفكر الواقعي.[1]

ثم جاء «نجيب محفوظ» وارتقى بفن الرواية المصرية إلى مصاف العالمية؛ فتناول حياة الطبقة البرجوازية وهموم المُهمَّشين في المجتمع المصري منذ رواية «القاهرة الجديدة» وحتى «قشتمر» أي من الأربعينيات وحتى التسعينيات من القرن الماضي، وتُمثِّل روايات محفوظ ملحمة لحياة الإنسان المصري في مدينة القاهرة.

ومحفوظ من أهم الأدباء المصريين الذين انعكست تحوّلات المجتمع في أعمالهم الروائية؛ حيث استقصى التحوّلات السياسية في المجتمع المصري ورصد تحوّلات العالم السياسية وصراعات القوى الكبرى وتأثيرها على حياة المجتمع المصري، وأيضًا تناول عادات المجتمع وتقاليده وغاص في أعماق الأسرة المصرية مُصوِّرًا حياتها اليومية والصراعات النفسية لأفرادها وأزماتهم الاجتماعية والاقتصادية، وكان لذلك أثره على البناء الدرامي والتشكيل

(١) اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨، ص ٤٨.

الأسلوبي لنصِّه الروائي حيث تشابُك الأحداث وتعقُّدها، ولُغة الوصف التي نقلت ملامح القاهرة بأحيائها ومساجدها وعمائرها وخاناتها، حتى تشعر أنك تتجوَّل في شوارعها وتعيش بين أبنائها.

وما يُميِّز أدب محفوظ هو تناوله وجهات النظر المتعددة داخل المجتمع المصري؛ فقدَّم نموذج الوفديّ، والمُثقَّف اليساريّ، والأصولي الدّينيّ، والانتهازي الجشِع، وعرض ذلك بحيادية أغنت نصوصه الروائية. فقدَّم في «بين القصرين» شخصية الوفدي من خلال شخصية فهمي ابن السيد عبد الجواد وأيضًا شخصية عامر وجدي في «ميرامار»، وظهر المُثقَّف اليساري في «القاهرة الجديدة» و«ميرامار» و«السكرية»، والأصولي الإسلامي في «القاهرة الجديدة» أيضًا أظهر ظروف نشأة جماعة الإخوان المسلمين.

ومن الروائيين المصريين الذين حرصوا على تناول الأحداث التاريخية والسياسية في أعمالهم الأديب «عبد الرحمن الشرقاوي» فروايته الشهيرة «الأرض» والتي صدرت عام ١٩٥٤ تُعبِّر بشدة عنِ الأرض بوصفها المكان المُهدَّد غير الآمن، والذي تعرَّض للخطر والاستلاب، ففقد الناس الإحساس بالأمن والسلام، فضلاً عن إحساسهم باغتصاب حقٍّ من حقوقهم، وصوَّرت الرواية صراع الفلّاحين الكادحين مع الكُبراء والباشوات، من خلال فكرة التوحُّد الوجداني بين الفلّاح والأرض؛ فالأرض هي الشرف والعِرض، وعالجت الرواية مشكلة الطبقية، وعكست لغة الحوار تلك الصراعات ببراعة عالية مُتعمِّقة في الأبعاد النفسية للشخصية.

ونقل «يوسف السباعي» في روايته الشهيرة «رُدَّ قلبي» الصادرة عام ١٩٥٥ فترة مهمة من تاريخ مصر؛ حيث بدأ زمن السرد في الثلاثينيات وانتهى في عام ١٩٥٣، وهي تؤرِّخ الفترة الأخيرة من الاستعمار الإنجليزي وأحداث الحرب العالمية الثانية «١٩٣٩- ١٩٤٥» وأثرها على مصر، وحرب ١٩٤٨ في فلسطين وسقوطها في يد اليهود، وحريق القاهرة ٢٦ يناير ١٩٥٢، وثورة ٢٣ يوليو في نفس العام. والرواية تدور حول قصة حبّ بين «علي» أحد الضباط الأحرار والأميرة «إنجي» التي تنتمي إلى العائلة الحاكمة، وتصوِّر شخصية الأب «الريس عبد الواحد» صورة الأب المصري المكافح والذي تغلَّب على الفقر والعبودية من أجل تربية أولاد استطاعوا أن يساهموا في تغيير المجتمع.

وكان لجيل الستينيات والسبعينيات الذي شهد مرحلة انكسار الأحلام

والوعود دورٌ بارزٌ في المشهد الروائي المصري، فهذا الجيل عاصر أحداثًا لها عظيم الأثر في تكوين شخصية المُثقَّف المصري تمثَّلت في تأميم قناة السويس واندحار العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، والوحدة بين مصر وسوريا ١٩٥٨، ممَّا خلق أحلامًا كبيرة ووعودًا تُبشِّر بحقبة جديدة لنهوض الأُمَّة، لكن هذه الأحلام بدأت في الاحتضار بعد فشل الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦١، ثم جاءت نكسة ١٩٦٧ لتُعمِّق الجرح في قلب الأُمَّة العربية، وتلاها رحيل عبد الناصر ١٩٧٠، ومرحلة جديدة مع بداية حكم السادات ثم اتفاقية كامب ديفيد ١٩٧٨، ومعاهدة السلام ١٩٧٩، ثم تولّي حسني مبارك الحكم عام ١٩٨١ عقب اغتيال السادات.

تلك الأحداث السياسية المتتالية أثَّرت بشكل واضح على الكتابة الأدبية؛ فظهرت مرحلة الواقعية التقدمية التي اعتمدت على تصوير الواقع وكشف قِيمه ومساوئه، وتبنَّت فكرة تحرير الإنسان من قهره؛ ليصبح قادرًا على المساهمة في تغيير واقعه وتحقيق طموحاته ودفعه إلى مقاومة الظلم، والسعي نحو إصلاح المجتمع لمقاومة الواقع الفاسد من خلال الارتقاء بالوعي، والتأهيل لفكرة الانضمام للأحزاب السياسية والمشاركة في الحراك السياسي.

وانعكس ذلك الفكر على تقنيات السرد فعنيت التجربة الفنية لذلك الجيل بالنزعة التجريبية التي تحاول نقل الواقع والسيطرة على تناقضاته وانكساراته فجاءت كتاباتهم الفنية فيها تنوع وثراء، وأبنيتهم السردية تحاول تفكيك الواقع من خلال تفكيك النص.

ويظهر ذلك في أعمال العديد من روائيِّ هذا الجيل ومن أبرزهم الأديب «صُنع الله إبراهيم» والذي قدّم أعمالاً روائيةً نقل من خلالها الواقع المصري في فترات مهمة من تاريخ مصر. كانت روايته الأولى «تلك الرائحة» الصادرة عام ١٩٦٦ والتي بدأ كتابتها وهو رهين سجن الواحات، وبعد خروجه من السجن شعر أنه فقد وهج الكتابة، ثم وصل إلى قرار بأن يعيد قراءة المسودة ويعيد كتابة روايته التي تفرَّغ لكتابتها ثلاثة أشهر ومنحها عنوان «الرائحة النتنة في أنفي» وذهب بها إلى «يوسف إدريس» وتوصَّلا معًا إلى الاسم النهائي للرواية، وطلب إليه كتابة المُقدِّمة التي قال فيها (إن هذه الرواية القصيرة ليست قصة، قل إنها صفعة أو صرخة أو آهة منبهة قوية تكاد تثير الهلع، إن «تلك الرائحة» ليست

مجرد قصة، ولكنها ثورة). [1]

أمّا عن روايته «٦٧» والتي نُشرت بعد أكثر من خمسة وأربعين عامًا من النكسة؛ حيث نُشرِت ٢٠١٧ عن دار الثقافة الجديدة، وهي مرآة لهزيمة ١٩٦٧ من خلال يوميات فرد مُثقَّف يعمل صحافيًّا، وهو مولع بالجنس ويتصرَّف بطريقة شاذة، إنها -كما يصفها «صنع الله إبراهيم» - تشريح نفسي للحالة السياسية التي خلقها النظام الناصري في مصر في حقبة الستينيات من القرن الماضي، وهي تنقسم إلى اثني عشر فصلاً، كل منها يُمثِّل شهرًا في عام ١٩٦٧.

لم يتوقّف «صنع الله إبراهيم» عن التمرد الإبداعي في رواياته، فكانت روايته «نجمة أغسطس» الصادرة ١٩٧٤ والتي تناول فيها تجربة بناء السد العالي ورصد من خلالها التحوّلات الاجتماعية والسياسية، ثم روايته «اللجنة» الصادرة عام ١٩٨١ التي يمكن اعتبارها محاكمة ساخرة ومريرة؛ حيث يَمْثُل البطل أمام لجنة تطالبه بالقيام بأفعال غير أخلاقية مستهينة بحقوق الإنسان وينتهي عمل اللجنة لتأتي أخرى، وفي السطر الأخير يرفع ذراعه إلى فمه، ويبدأ في أكل نفسه، والرواية يغلب عيها الغموض والسخرية.

ويتجدَّد النَّهج التجريبي في «بيروت.. بيروت» الصادرة عام ١٩٨٤، فهي تعدُّ بمثابة سيناريو فيلم تسجيلي عن الحرب الأهلية في لبنان. أمَّا رواية «ذات» الصادرة عام ١٩٩٢، فعكستِ التغيير الذي لحق بالطبقة الوسطى منذ عهد عبد الناصر ومرورًا بالسادات وحتى عصر مبارك، وكذلك تناول فيها أثر الهجرة إلى الخليج على المجتمع المصري ونتائج الانفتاح الاقتصادي على الأُسرة، وأحوال المرأة المصرية، ومزج الكاتب بين مسار الشخصية البطلة «ذات» وبين مسار المجتمع المصري في خطين متوازيين، وقد تحوَّلت إلى مسلسل بعنوان «بنت اسمها ذات».

أمَّا في روايته «شرف» الصادرة عام ١٩٩٧ والتي تُعدُّ من أدب السجون، والتي صوَّرت حياة شاب في العشرينيات ينتمي إلى الطبقة المتوسطة التي تأثَّرت بالانفتاح الاقتصادي والخصخصة، وتبدأ الأحداث بانبهار الشاب عند دخوله أحد الأسواق الفاخرة التي تعكس حياة الأثرياء، ليقوده القدر إلى

(١) مقال بعنوان « تلك الرائحة شهادة ميلاد روائي أثار جدلًا نقديًا طوال نصف قرن «، سعد القرش روائي مصري، العدد ١٠٩٥٢ ثقافة، ص ١٦، السبت ٢٠١٨/٤/٧ مجلة العرب اللندنية.
https://tinyurl.com/ycyzf4rh

السينما ليتعرَّف على السائح «جون» الذي يحاول الاعتداء عليه فيقتله ثم يدخل السجن، ليصف لنا حياة المساجين وهم يتوزَّعون في طبقتين: العنبر الملكي للأثرياء، والعنبر الميري للفقراء. والرواية تحمل جانبًا وثائقيًّا يُصوِّر واقع المجتمع المصري من خلال قصاصات الصُّحف والمجلات، والرواية رصدت العديد من المشكلات الاجتماعية كالبطالة والفقر والتطرُّف الديني وفساد رجال السياسة والبيروقراطية ومعاناة المهمّشين.

وينتمي الأديب «إبراهيم عبد المجيد» إلى هذا الجيل العظيم من الروائيين، ومن أعماله رواية «قناديل البحر» والتي كتبها في عام حرب الخليج، ويقول الكاتب عن الظروف النفسية التي عاصرت كتابة هذا العمل في حوار أجراه معه الكاتب «حسن غريب» : (قد عشتُ ورأيتُ تبخُّر الأحلام التي كبرنا عليها، حلم الاشتراكية وحلم العروبة، صرتُ أحتاج وقتًا لأتواءم مع الوقت». [1]

أمَّا عن روايته «البلدة الأخرى» التي انتهى من كتابتها عام ١٩٨٨، وصدرت عام ١٩٩١ وبدأت بنزول البطل مطار تبوك بالمملكة العربية السعودية ورؤيته طائرة حربية أمريكية وتنتهي بالعودة من المطار نفسه، ليرى البطل طائرتين بدلاً من واحدة، وقد تنبَّأ فيها الكاتب بحرب الخليج قبل وقوعها كاستشرافٍ للمستقبل في ضوء معطيات الواقع.

إن هذا الجيل من الأدباء عاش تحت وطأة ظروف شكَّلت تجربته الإبداعية، ولذا كان إنتاجه الروائي بمثابة شهادة على واقع مُمزَّق تصاعدت أحلامه مع الوعد الناصري ثم انتهى العصر البطولي بالانفتاح الاقتصادي وظهور شركات توظيف الأموال والشركات متعدّدة الجنسيات وحكم البنك الدولي، لذا دارات أعمالهم حول ضياع الوهم والاصطدام بصخرة الواقع، ونجد ذلك أيضًا في روايات «بهاء طاهر»: « قالت ضُحى» ١٩٨٥ و «شرق النخيل» ١٩٨٥ و«الحب في المنفى» ١٩٩٥. و«يوسف القعيد» في «أخبار عزبة المنيسي» ١٩٧١ و«يحدث في مصر الآن» ١٩٧٦ و«الحرب في برِّ مصر» ١٩٧٨ و«شكاوى المصري الفصيح» ١٩٨١. ورواية «انكسار الروح» ١٩٨٨ التي جسَّد فيها «المنسي قنديل» أحداث النكسة وآثارها، «نوبة رجوع» ١٩٩٠ التي تناول فيها

(١) حوار بعنوان « قناديل البحر رواية تجسد الواقع السيناوي للكاتب إبراهيم عبد المجيد»، الكاتب حسن غريب، ٢٠٢٠/١٠/١٩، موقع بوك. https://tinyurl.com/bdhb6ve4

«محمود الورداني» حرب أكتوبر وما أعقبها من الانفتاح الاقتصادي واتفاقية السلام. وأيضًا تناول «مجيد طوبيا» في «أبناء الصمت» ١٩٧٤ حرب الاستنزاف وآثارها النفسية.

كُلُّ تلك الروايات وغيرها الكثير الذي يصعب حصره، هي نماذج قدَّمت الواقع السياسي وجسَّدت الحلم العربي وما تعرَّض له من قمع، ونقلت لنا الأزمات الاجتماعية الناتجة عن هذا الواقع، فهي لم تُقدِّم أجوبة أو حلولاً بقدر ما طرحت تساؤلات حول المصير، وناقشت تداعيات أحداث الواقع الثقافية والأخلاقية.

وتلك الرؤية الأيدلوجية في نهج الرواية انعكست على النمط الروائي، مما أدَّى إلى تجاوز الرومانسية والواقعية التقليدية والسرد التقليدي والانفتاح على آفاق جديدة؛ للهروب من تناقضات الواقع إلى الخيال، فظهرتِ الواقعية السِّحرية التي استلهمت العجائبية والخوارق وقامت بتوظيف الموروث الشعبي والأسطورة من أجل خلق فضاء روائي يتعالى على الواقع المهزوم وما فيه من انكسارات. ومهَّد ذلك لخصائص جديدة للسَّرد الروائي تعتمد جماليات التفكُّك مقابل جماليات الوحدة والترابط، وتثور على منطق الحبكة القائم على التسلسل والترابط من خلال البداية ثُمَّ الذُّروة فالنهاية، ومالت إلى كسر التسلسل الزمني، وظهرت تجليات الصوفية في لُغة السرد التي خرجت عن نطاق نمطيتها المعهودة.

ويظهر ذلك جليًّا في روايات «خيري شلبي» ومنها «بغلة العرش» الصادرة ١٩٩٥ والتي تدور حول حياة أهل بلدة بني سالم الذين ينتظرون كل عام في ليلة القدر أن تأتي بغلة العرش؛ لتختار أحدهم وتمنحه المال الوفير ليُودِّع حياة الفقر ويصبح ثريًّا، ولكن يتفاجأ الجميع بأنها تأتي ومعها رأس قتيل وعلى من يقبل المال أن يدفن رأس القتيل في بيته، ومن خلال ردود أفعال الشخصيات تتّضح جوانب حياتهم وبواطنهم.

ورواية «سفر البنيان» لـ«جمال الغيطاني» الصادرة عام ١٩٩٧ والتي يبحث فيها الغيطاني عن الأسرار التي تحكم الوجود الإنساني في سلسلة من الحكايات التي يتوقّف فيها عند مصطلحات معمارية، ليؤلِّف من كلّ منها حكاية هي جزء من بناء الحياة مستخدمًا أسلوب النقد الاجتماعي الساخر الذي جعله أورويل الشرق مع ظهور النَّفَس الصوفي في لغة السرد التي تحرّرَ فيها الغيطاني

من التقليدية.

وتلك النزعة تبدو واضحة عند الغيطاني في العديد من أعماله ومنها «التّجليات - الأسفار الثّلاثة» والتي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٩٠، وهذا العمل سعى فيه الغيطاني إلى تحطيم بنية الشكل التقليدي من خلال نصٍّ نثريٍّ يحتشد بتفاعلات نصّية يتعانق فيها التراث باليومي، والواقعي بالعجائبي، ويظهر البُعد الصوفي في عبر الغوص في عالم روحاني مستلهم من تجربة «ابن العربي»، والرواية تمزج بين الحلم والواقع في بناء غير نمطي لا يعتمد على تسلسل الأحداث، بل يعتمد على اللُّغة وما تحمله من معانٍ فلسفية عميقة، وهي تُمثِّل علامة فارقة في تاريخ الرواية المصرية، وقد فازت الرواية بجائزة «لوربتايو» باعتبارها أهمِّ روايةٍ في الأدب المترجم بفرنسا من بين ثمانمائة رواية.

والغيطاني يُمثِّل نهجًا مُميزًا في مسيرة الرواية المصرية شكَّله عبر إسهامات بارزة منها: «الزّيني بركات» ١٩٧٤ ، «وقائع حارة الزعفراني» ١٩٧٦ ، «البصائر والمصائر» ١٩٨٨ ، «هاتف المغيب» ١٩٩٢.

إن القرن العشرين شهد ذلك الزَّخم الروائي الذي طوَّر الرواية المصرية، وخلق لها شخصيتها وحضورها الخاص على مستوى السرد العربي، بل والعالمي، وساهم في ذلك روائيون كُثُر يَصعُب إحصاؤهم وإحصاء أعمالهم، وعرض نماذج من تلك الإبداعات من شأنه أن يُوضِّح تلك المكانة التي وصلت لها الرواية في تلك الفترة الزمنية وقدرتها على استيعاب واقعها والتعبير عنه، وقد انتهى القرن العشرين بحضور نمط للرواية عُنِيَ بالقيم المعرفية والثقافية، واستطاع أن يُقدِّم رؤية واعية تقرأ الحاضر من خلال قراءة الماضي، وتُعيد قراءة الماضي من خلال فهم الحاضر. وحضر الموروث الروحي والصوفي بوضوح، خاصة في روايات التسعينيات، ممَّا مهَّدَ لمساراتٍ جديدة لرواية الألفية الثّالثة ارتبطت بالواقع الجديد وسماته، حيث ظهر المسار الفلسفي الذي جمع بين الأدب والفلسفة، مع توظيف الرُّموز الأسطورية والصُّوفية والعلوم الميتافيزيقية، إضافة إلى ظهور أنماط نشأت تحت تأثير هيمنة الشبكة العنكبوتية على المجتمع، وكذلك حدثت العديد من التحوّلات عن رواية القرن العشرين.

الفصل الأول

دوافع تحوُّل بنية الرواية المصرية

المبحث الأول
التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية

مرَّ العالَم بالعديد من التجارب والتحوّلات الاجتماعية والاقتصادية التي تختلف درجة ونوعية كلٍّ منها من زمنٍ إلى آخر، وتختلف مُسبِّبات كل انعطاف في المسار المُعتاد للاقتصاد عبر العالم في كلّ مرحلة تحوّل، ونتائج هذا التحوّل تعبّر عن متطلبات المرحلة وظروفها، ومصر جزء من النظام العالمي تتأثر بما يدور حولها من تحوّلات.

وقد مرَّ العالَم بمرحلة تحوّل كُبرى في القرن العشرين نتيجةً لما شهده من حربين عالميتين، ونَجَمَ عن ذلك انهيارات اقتصادية عديدة، وتحوّل وصعود وهبوط للقوى الاقتصادية، وكان من أهمها سيطرة الولايات المتحدة الأمريكية على العالم اقتصاديًا، وحمل القرن الحادي والعشرين اعتبارات ومعطيات أدَّت إلى تحوّلات أخرى وإعادة توزيع للأدوار، وفي مقدمة تلك الاعتبارات سيطرة مفهوم العولمة Globalization، والتي يُقصد بها (العملية التي يتم بمقتضاها إلغاء الحواجز بين الشعوب، تلك العملية التي تنتقل بها الشعوب من حالة الفرقة والانقسام إلى حالة الاقتراب والتوحُّد، ومن حالة الصراع إلى حالة التوافق، ومن حالة التباين والتمايز إلى التجانس والتعاون، وهنا تتشكَّل قيمٌ عالميةٌ موحَّدة، ويتشكّلُ وعيٌ عالميٌّ يقوم على مواثيقَ إنسانيةٍ عامة).[1]

كما تُعرَّفُ العولمةُ بأنها «اندماج أسواق العالم في حقول التجارة والاستشارات المباشرة، وانتقال الأموال، والقوى العاملة، والثقافات والتكنولوجيا العالمية، مما يؤدِّى إلى اختراق الحدود القومية، وإلى الانحسار الكبير في سيادة الدَّولة، كما أطلق البعض على العولمة مرحلة ما بعد الحداثة Post modernism أو الحداثة الجديدة Neo modernism).[2]

(١) تحديات العولمة وآثارها على العالم العربي، محمد غربي، مجلة اقتصاديات شمال افريقيا، العدد ٦، الجزائر، ٢٠٠٥، ص ٢٠.

(٢) الأسرة ومشكلة البطالة في ظل آليات العولمة – دراسة حالة لعمال اليومية في مدينة القاهرة، أعمال الندوة السنوية التاسعة لقسم الاجتماع. جامعة القاهرة: كلية الآداب، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، سوزان أحمد أبورية، ٢٠٠٣، ص ٢٩١.

ويشير «كانتر» إلى أن (العولمة هي أن يصبح العالم سوقًا كبيرًا تُعرضُ فيه الأفكار والمنتجات، وتصبح متاحة لكلِّ من يدفع الثّمن في أي وقت).[1] وترتَّب على ذلك زيادة التبادل التجاري بين الدول، وانخفاض القيود المفروضة على التجارة الخارجية مثل القيود الجمركية والإدارية، وزيادة الاستثمارات الأجنبية. وحتى لا يكون لذلك سلبياته على المجتمع، لا بدَّ أن يتمَّ في إطار استراتيجية للتنمية المتوازنة لرفع مستوى المعيشة لفئات المجتمع المختلفة، وتمكين الفقراء من المشاركة الفعَّالة في حركة التنمية، وبناءِ برنامج اقتصادي يقوم على بناء سوقٍ وطنيةٍ، وتأهيل القوى البشرية وتوفير فُرص العمل، واستغلال الموارد الطبيعية، وبناء برنامج اجتماعي يزيل الفجوات بين الطبقات، ويُحقِّق العدالة في توزيع الدَّخل، ويهتم بتوفير الخدمات الاجتماعية.

وسنحاول إلقاء الضّوء على أبرز التّحدِّيات التي تواجه المجتمع المصري في الألفية الثالثة.

- **مشكلة الفقر وانخفاض مُعدَّلات الدَّخل:**

الفقر من أهم المشكلات التي تؤثِّر سلبًا على المجتمع وتقف في طريق تحقيق التنمية وكذلك يؤثّر على الاستقرار السياسي والاجتماعي.

والواقع يؤكّد أنّه على الرغم من التّطوّر الهائل في جميع أنماط الحياة إلا أن معدلات الفقر في زيادة، وهذا ما يُؤكِّده بحث الدَّخل والإنفاق الذي يُجريه الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء كل عامين، ووفقًا لبحثٍ أُجريَ عام ٢٠١٩ لعينة من ٢٦ ألف أسرة مصرية، لقياس أنماط إنفاقها ومستويات معيشتها ودخلها، زاد عدد المصريين الذين يعيشون تحت خَطّ الفقر بما يقرب من خمسة ملايين نسمة خلال ثلاث سنوات بنسبة زيادة ٤,٧٪، وهي أعلى زيادة لمعدلات الفقر منذ عام ٢٠٠٠، ليصبح نحو ثُلث السُّكان في مصر مُصنَّفين رسميًّا تحت خطّ الفقر.

وبحسب البيانات التي أعلنها الجهاز المركزي للتّعبئة والإحصاء، توضِّحُ نتائج البحث أن ٩٠٪ من الأفراد المصريين يعيشون بأقلِّ مما أقرَّت الدولة أنّه الحدُّ الأدنى للدخل الذي يُوفِّر حياة كريمة للموظف، والبالغ ٢٠٠٠ جنيه شهريًا

(١) ديكتاتورية العولمة، محمد حسن أبوالعلا، ٢٠٠٦، ص ٦٧.

وذلك وقت إجراء ذلك البحث. وهذا المُعدل غير ثابت، ويتغير وفق التحولات العالمية والإقليمية والمحلية، ولكن حتى وقتنا الراهن ما زال يشير إلى تدنٍّي مستوى دخل الأسرة المصرية.

من جهة أخرى فإن الاستدلال بالأرقام الخاصة بالثروة يوضِّح أيضًا أن التدهور الذي حدث في الشرائح الدُّنيا من سُلَّم الدَّخل والإنفاق والذي أدَّى لنزول نحو ٤,٧ مليون مواطن تحت خطّ الفقر، في الفترة ما بين ٢٠١٥ و٢٠١٧/٢٠١٨، لا ينفصل كثيرًا عن تزايد تركُّز الثروة في أيدي عدد أقل من أصحاب الثروات المنتمين لفئة من الشريحة الأعلى في الدَّخل والإنفاق، حيث توضِّح المقارنة بين تقريري «كريدي سويس» حول الثروة في العالم لعامي ٢٠١٦ و٢٠١٧ أن عدد المصريين الذين تتراوح ثرواتهم بين مليون و٥ مليون دولار قد تراجع من ١٧,٣ ألف شخص إلى ١٠,٧ آلاف شخص، بينما زاد عدد من تتراوح ثرواتهم بين ١٠٠ مليون و٥٠٠ مليون دولار من ٨٣ إلى ١٣٥ شخص، أمَّا من تزيد ثروتهم عن المليار دولار فقد زاد عددهم من ٧ إلى ١٩ فرد.[١]

ووفق موقع رويترز نقلاً عن بيان صحفي لوزيرة التخطيط والتنمية الاقتصادية في مصر «هالة السعيد» عام ٢٠٢٠ أشارت فيه إلى انخفاض مُعدَّل الفقر إلى ٢٩,٧ بالمئة في السنة المالية ٢٠١٩-٢٠٢٠ من ٣٢,٥ بالمئة في ٢٠١٧-٢٠١٨، وارتفاع متوسط الدَّخل السنوي الصافي للأسرة على مستوى الجمهورية ١٤,٤ بالمئة إلى ٦٩,١ ألف جنيه في ٢٠١٩-٢٠٢٠ من ٦٠,٤ ألف جنيه في ٢٠١٧-٢٠١٨..[٢]

ونستنتج من خلال تلك البيانات أن شريحة كبيرة من الأُسر المصرية تعاني انخفاض الدَّخل، وتعيش في صراع مع توفير الاحتياجات الضرورية للفرد، ولا شكَّ أن لهذا الأمر انعكاسه على حياة أفراد المجتمع وميولهم وتكوينهم النفسي والثقافي، وأيضًا لهذا الأمر أثره على اهتمامات طبقة الأُدباء والمُثقَّفين والباحثين في علوم المجتمع، فلا تزال مشكلة الفقر ومعاناة طبقة المُهمَّشين تحتل الصدارة في قائمة المشكلات التي يعاني منها المجتمع المصري.

(١) قراءة في بيانات الدخل والإنفاق، بحث منشور بتاريخ ٣ نوفمبر ٢٠١٩ المدونة، المبادرة المصرية للحقوق الشخصية، نقلاً عن مجلة الديمقراطية عدد أكتوبر ٢٠١٩. https://eipr.org/blog

(٢) أخبار الاقتصاد، موقع رويترز

https://www.reuters.com/article/egypt-povertyrate-mz6-idARAKBN28D1JW

ونلاحظ تناول الروايات لهذه المشكلة مثل رواية «الجوع» لـ «البساطي» و«باب رزق» لـ«عمار علي حسن» و«حجرتان وصالة- متتالية سردية» لـ«إبراهيم أصلان»، وغير ذلك من الروايات التي اهتمت برصد المشكلات الاجتماعية في المجتمع المصري.

- **مشكلة البطالة وتحدِّيات سوق العمل :**

تُعتبر البطالة من أخطر المشكلات التي تؤثِّر سلبًا على النموِّ الاقتصادي والاستقرار الاجتماعي لأي مجتمع، ومن العقبات التي تواجه الاقتصاد المصري؛ حيث تقف أمام قدرة النمو الاقتصادي على ملاحقة النمو السُّكاني.

وهناك العديد من العوامل التي ساعدت على تفاقم هذه المشكلة في المجتمع المصري، في مُقدمتها الزيادة السُّكانية غير المُخطَّط لها؛ ممَّا أدَّى إلى زيادة عدد السُّكان عن الوظائف المتاحة، فينبغي التخطيط لاستيعاب هذه الزيادة واستغلال تلك الثروات البشرية في نهضة الاقتصاد، كما أن الهجرة الداخلية من الريف إلى المدينة من العوامل التي ساهمت أيضًا في تكدُّس سوق العمل في مجتمعات المدينة ومن أبرز العوامل التي أعادت تشكيل سوق العمل التقدُّم التكنولوجي الهائل في القرن الحادي والعشرين الذي يُطلق عليه العصر الرقمي.

إن ثورة التكنولوجيا الحديثة أثَّرت في التركيب المهني والمهاري للأيدي العاملة؛ مما أدَّى إلى التقليص التدريجي من العمالة حتى الماهرة منها لصالح الفئات الأكثر اتصالاً بأساليب تكنولوجيا المعلومات.

كما تغيَّرت العلاقة بين العامل وصاحب العمل؛ حيث شاعت أنماط جديدة من التعاقدات أثَّرت بشدة على سوق العمل حيث أصبح هناك اعتماد على العمالة التي تعمل من المنزل، وكذلك العمالة التي تعمل بعض الوقت وليس كل الوقت ممَّا أدَّى إلى عدم انتظام الدخل وتوقُّفه لفترات بالنسبة لهذه الفئة من العمالة.

وبداية من الألفية الحالية حدثت مجموعة من الأزمات العالمية التي أثَّرت على مُعدَّل البطالة، فمن عام ٢٠٠١ لعام ٢٠٠٥ تزايدت البطالة حتى وصلت ١١,٢٪ عام ٢٠٠٥؛ بسبب السياسات المالية العالمية. وأحدث ذلك تراجعًا اقتصاديًا عام ٢٠٠١، بالإضافة إلى تراجع مُعدَّل الاستثمار عام ٢٠٠٤، وزيادة العجز بالميزان التجاري وزيادة عجز الموازنة العامة الموازنة، مما أثَّر سلبًا على

حركة الاقتصاد ودعم الصناعة، ومن ثَمّ خفض فرص العمل.[١]

وفي الفترة (٢٠٠٦-٢٠١٠) انخفض مُعدَّل البطالة وفقًا لبيانات البنك الدولي، وبالرغم من حدوث الأزمة العالمية عام ٢٠٠٨ التي تأثَّرت بها الكثير من دول العالم، إلا أن نسب التشغيل في السوق المصري ظلّت مرتفعة، ولكن آثار الأزمة تركَّزت على نوعية فرص العمل، ويعود ذلك إلى إنشاء مصانع الأسمنت وزيادة مشروعات البناء مما انعكس إيجابيًّا على مُعدَّلات البطالة.[٢]

والفترة (٢٠١١- ٢٠١٥) شهدت ارتفاعًا ملحوظًا ومستمرًا في مُعدَّلات البطالة في مصر لتبدأ من ١١,٨٥٪ ، ثم تصل هذه النسبة في نهاية ٢٠١٥ إلي ١٣,٠٥ ٪، وكان ذلك نتيجة الأوضاع السياسية والأمنية غير المستقرة بعد أحداث ٢٥ يناير، وأيضًا ٣٠ يونيو ٢٠١٣، حيث نجد أنه مع بداية انتشار الفوضى والمظاهرات في الميادين المختلفة تأثَّر الوضع الاقتصادي في مصر؛ حيث تأثَّرت العديد من القطاعات بهذه الاضطرابات وحدث هروب لرؤوس الأموال وإغلاق للمصانع، كما صاحب ذلك تسريحًا للعديد من العمالة وكان لذلك تأثير علي البطالة؛ فتأثَّر قطاعا الاستثمار والصادرات وحدث تراجع ملحوظ في قطاع السياحة.[٣]

أمَّا الفترة من (٢٠١٦- ٢٠١٩) فشهدت انخفاضًا كبيرًا في مُعدَّلات البطالة بعكس الفترة السابقة حيث وصلت مُعدَّلات البطالة في عام ٢٠١٩ إلى ٩,٧٣ بعدما كانت ١٢,٤١ في عام ٢٠١٦ نظرًا لما اتَّبعته الحكومة المصرية من إطلاق برنامج للإصلاح الاقتصادي، وذلك بالتعاون مع صندوق النقد الدولي، والعمل على تحسين القدرة التنافسية لمصر، وجذب الاستثمارات الأجنبية وإتاحة التراخيص الاستثمارية، وتقديم الإعفاءات الضريبية، مما خلق مناخًا جاذبًا للاستثمار، كذلك تمَّ دعم الصادرات والسياحة، فأدّى ذلك لزيادة التوظيف

(١) قضية البطالة في مصر وتأثيرها بأحداث المرحلة الانتقالية بعد ثورة يناير ٢٠١١، د. عبير مجاهد، المجلة العلمية لقطاع كليات التجارة، جامعة الأزهر، العدد الحادي عشر ٢٠١٤، ص ١٠٤-١٠٥.
https://jsfc.journals.ekb.eg/

(٢) أثر سعر الصرف الحقيقي الفعال على البطالة في مصر: دراسة قياسية باستخدام الانحدار الذاتي للفجوات الزمنية الموزعة للفترة ١٩٨٣-٢٠١٨، د. حسني إبراهيم عبد الواحد، المجلة العلمية للدراسات التجارية والبيئية، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، الجزء الأول، ص ٢٣٤.
https://jces.journals.ekb.eg/

(٣) قضية البطالة في مصر وتأثيرها بأحداث المرحلة الانتقالية بعد ثورة يناير ٢٠١١، مرجع سابق، ص ١٠٦.

وتوفير فرص العمل، كما كان لمشروع قناة السويس الجديدة، وإنشاء العاصمة الإدارية الأثر في تقليل مُعدَّلات البطالة بشكل كبير، وتوفير فرص عمل عديدة للشباب.[١]

وفي عام ٢٠٢٠ بدأت نسبة البطالة في الزيادة عن ٢٠١٩ فكانت في ٢٠١٩ وصلت إلى ٩,٧٣٪ ثم وصلت إلى ١٠,٤٥٪ عام ٢٠٢٠ وذلك كانت نتيجة لتفشِّي فيروس كورونا الذي أثَّر على مختلف جوانب الحياة وأثَّر بشكل سلبيٍّ على الاقتصاد؛ فحدث انخفاض كبير في مُعدَّلات النمو الاقتصادي، كما أثَّر على جانبَي الطلب والعرض والاستهلاك والاستثمار، كما أدَّت إلى تخفيض أجور العُمالَ ومنهم من تعرَّض للتسريح. كل هذه العوامل ساعدت علي زيادة نسبة البطالة مرة أخرى.[٢]

وبعد انحسار الوباء عادت أغلب الأنشطة الاقتصادية للعمل، وبدأ الاقتصاد في الانتعاش مرة أخرى، ولكن تلك الأزمة كان لها آثارها، حيث لجأت العديد من القطاعات إلى الاعتماد على التكنولوجيا الحديثة باعتبارها حلولاً دائمة ومن ثَمَّ تَمَّ تقليص عدد الموظفين في قطاعات عديدة مما ساهم في تفاقم أزمة البطالة.

- **الأُسرة المصرية وتحدِّيات العولمة :**

تُواجه الأسرة المصرية العديد من التحدِّيات مع بداية القرن الحادي والعشرين نتيجةً للتحوّلات الاجتماعية التي طرأت على أدوار الأسرة؛ فكثرة الأعباء الاقتصادية زاد التوجُّه نحو استقلالية الأسرة، وبدأت الأسرة الممتدَّة في الاختفاء، كما أن زيادة الحِراك الاجتماعي والمهني والتنقُّل من أجل لقمة العيش أدَّى إلى زيادة المسافة بين أفراد الأسرة، وبينها وبين الأُسر الأخرى، مما

(١) تحديات جوهرية: مستقبل الاقتصاد المصري في عهد الرئيس السيسي، إيزل جال، المركز العربي للبحوث والدراسات، العدد ٢٢، ٢٠١٥، عن موقع المنظومة.
http://search.mandumah.com/Record/754328

(٢) علاقة البطالة بالنمو الاقتصادي بالتطبيق على الاقتصاد المصري ١٩٩٥- ٢٠٢٠، إعداد مجموعة من الباحثين، دراسة منشورة في المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والاقتصادية والسياسية، أغسطس ٢٠٢٢، نقلا عن دراسة بعنوان تأثير جائحة كورونا على البطالة في مصر، مجلة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، أميرة عمارة، المجلد الثاني والعشرين، العدد الرابع، ٢٠٢١.

جعل نمط الأسرة النواة هو النمط الأكثر ملائمة، وضعف العلاقات بين أفراد الأسرة أثَّر بالسلب في أساليب تنشئة الأبناء؛ حيث تراجع النمط السُّلطوي للأب في الأسرة الريفية والحضرية على حدٍّ سواء، وهو ما كان سائدًا في السابق، فمعروف عن الأسرة المصرية سيادة سُلطة الأب وهيمنة العادات والتقاليد على مجريات الأمور الحياتية داخل الأسرة، ولكن مع تحوّلات المجتمع الجديد تراجع دور الأسرة في مراقبة سلوكيات الأبناء أو التحكُّم في تصرُّفاتهم وأنماط حياتهم وأذواقهم وملابسهم، وزاد اعتماد الأبناء على الوالدين مع شيوع النمط الاستهلاكي الذي سيطر على المجتمع بأكمله.

كما أن الشعور بالفردانية زاد الفجوة بين جيل الأجداد وجيل الأبناء فتراجع الدور المعروف للعادات والتقاليد وزاد دور الإعلام في إكساب الأبناء عادات وسلوكيات جديدة، كما أن ضعف التواصل العاطفي والروحي بين أفراد الأسرة أثَّر في زيادة المشكلات الأسرية فزاد الصمت الأسري وارتفعت مُعدَّلات الطلاق. فقد أشارت إحصائيات صادرة عن الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء في مصر إلى ارتفاع كبير في مُعدَّل الطلاق، فخلال العقد الممتدّ من ٢٠١٠ حتى ٢٠٢٠ زادت مُعدَّلات الطلاق في مصر بنسبة ٤٩ في المئة بمعدل ٢٦ حالة طلاق كل ساعة.[١]

أمَّا عام ٢٠٢١، مقارنةً بالعام الذي يسبقه، فقد بلغت نسبته ١٤,٧ في المئة؛ فعدد حالات الطلاق في ٢٠٢١ سجَّل ارتفاعًا وصل إلى ٢٥٤ ألفا و٧٧٧ حالة، مقابل عدد حالات الطلاق المسجَلة في ٢٠٢٠ والتي بلغت ٢٢٢ ألفا و٣٩ حالة[٢].

ومما لا شك فيه أن لذلك التفكُّك الأسري آثاره الكارثية على المجتمع؛ حيث أن افتقاد الأبناء أساليب التنشئة السليمة يُكسبهم الحِدَّة والعنف ويجعلهم عُرضة لارتكاب الجرائم نتيجة الشعور بالكبت والضغط النفسي الذي يؤثّر على علاقاتهم الاجتماعية، وقد يدفعهم إلى التسرُّب من الدراسة فينشأ جيلٌ مشتَّتٌ يعاني اضطرابات نفسية وانفعالية، يفتقد القدرة على التكيُّف والانخراط في المجتمع ويمثِّل خطرًا عليه.

---

(١) معدل الطلاق في مصر يصل لمستويات «مخيفة»... حالة كل دقيقتين، أحمد علي عبد الله بدر، صحيفة المجلة. https://tinyurl.com/3tpkr596

(٢) الطلاق: ما أسباب ارتفاع معدلاته في مصر في الفترة الأخيرة؟ عاطف عبد الحميد، موقع عربي b b c News. https://www.bbc.com/arabic/middleeast-62760116

ولذلك نجد العديد من الروايات المصرية عكست مشكلات الأسرة، وعلاقة الأبناء بالوالدين، ومشكلة الطلاق وآثارها على الأبناء، وعلى المرأة، وفشل العلاقات الزوجية، وعلاقة المرأة بالرجل، و موقف المجتمع من تجربة الزواج الثانية للمرأة المطلقة، والهجرة والاغتراب بسبب سوء الأوضاع الاقتصادية وعدم توفُّر فرص العمل، وقد اختارت الدراسة العديد من النماذج الروائية التي صوَّرت تلك المشكلات ومنها: «حجرتان وصالة- متتالية سردية» لإبراهيم أصلان، و«بياض ساخن» لسهير المصادفة، و«أجنحة الفراشة» لمحمد سلماوي، و«هيت لك» لرضا يونس؛ حيث سُلِّطَ الضوء فيها على تلك المشكلات الاجتماعية.

المبحث الثاني

التحوّلات الثقافية

الثقافة وثيقة الصلة بالمجتمع، وتطوُّر الثقافة مرتبط بتطوُّر المجتمع، ومن هنا نشأ التلازم والتداخل بين الثقافة والمجتمع، وهذا ما أكدَّت عليه الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية، ووقف العديد من علماء الاجتماع على مفهوم الثقافة ومنهم عالم الاجتماع «روبرت بيرستد» الذي عرَّفَها بأنَّها (هي ذلك الكُل المُركَّب الذي يتألَّف من كل ما نُفكِّر فيه، أو نقوم بعمله، أو نتملَّكه كأعضاء في مجتمع). (١)

والعلاقة بين الثقافة والمجتمع علاقة تبادلية؛ فكل منهما يؤثِّر في الآخر ويتأثَّر به، لأن الثقافة تتطور نتيجة للتغيُّرات في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ويرى العالم «ريموند وليامز» أن التطوُّر الذي طرأ على لفظة ثقافة نتيجة لردود الأفعال إزاء تغيُّرات المجتمع؛ حيث أن (تاريخ فكرة الثقافة هو سِجلٌ لتعريفاتنا ومعانينا التي يجب ألَّا تُفهم إلَّا عبر سياق أفعالنا). (٢)

والثقافة تميِّز بين مجتمع وآخر بتوضيح نمط الحياة السائد في هذا المجتمع، وهي تساعد الفرد أن يكون منسجمًا مع المجتمع الذي ينتمي إليه، ومتكيِّفًا مع نسقه القيمي ومنظومته الجمالية والأخلاقية، وأنماطه السلوكية، ونظام رؤيته إلى العالم.

والألفية الثالثة شهدت تحوُّلات ثقافية واضحة ساهمت في تشكيل النسق القيمي والأخلاقي للمجتمع المصري وهذه التحوّلات نابعة من التغييرات العالمية في هذا العصر وتلَقِّي المجتمع لها وتعامله معها من جهة، والتغيُّرات الاقتصادية والسياسية التي طرأت على المجتمع المصري من جهة أخرى. ولا شك أن الثورة المعلوماتية التي ميَّزت هذه الألفية ألقت بظلالها على إيديولوجيات وثقافة

(١) نظرية الثقافة، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة علي سيد الصاوي، مراجعة الفاروق زكي يونس، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٢٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٧.

(٢) الثقافة والمجتمع ١٩٥٦م، ريموند وليامز، ترجمة: وجيه سمعان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٣٢٦.

المجتمع. فنتيجة للتقدُّم الهائل في مجال تكنولوجيا المعلومات والاتصالات ظهر المجتمع التكنو اجتماعي أو مجتمع الفضاء المعلوماتي، وساهمت برامج التواصل الاجتماعي كالفيس بوك وتوتير ويوتيوب وغيرها في نقلة نوعية في وعي الأفراد ولغتهم وثقافتهم، وتغيُّر مفهوم المكان والزمن، وأصبح الواقع شبكيًّا ومنفتحًا على الأفكار والمعتقدات، وهذا الفضاء المعلوماتي الرَّحب خلق فضاءات اجتماعية واقتصادية وثقافية جديدة ومتنوعة من خلال تدفُّق المعلومات وتبادلها، ويسَّر ذلك إنشاء الكيانات الرقمية، وابتكر الشباب المدوّنات الافتراضية كأسلوبٍ للتثقيف، وأصبحت تمثِّل واقعًا افتراضيًّا موازيًا، وتلاقحتِ الأفكار والرُّؤى بلا حدود ولا قيود؛ فهذا الفضاء لا صلة له بالحدود الجغرافية أوِ السياسية، كما إنه لا يخضع لسُّلطة مسؤولة عنه أو جهة تمارس فعلاً رقابيًّا عليه وفق منظور دينيٍّ أو أخلاقٍ أوِ اجتماعيٍ.

وينبغي إدراك أبعاد ثقافة الشبكة العنكبوتية والبُّعد الحضاري المصاحب لنسيجها الرقمي؛ حيث (ساهمتِ البيئة المعلوماتية في توافر أرضية خصبة لإنشاء الفضاءات التخيلية التي تجمعنا مع الآخر في أنساق تواصل متنوعة باتت تشكِّل موردًا جديدًا لحوار رقميٍّ بين الحضارات والثقافات، ولا يقتصر دور الفضاء الرقمي على ابتلاع المفاهيم الجغرافية التقليدية، بل يمتدُّ ليشمل ظاهرة تغييب الهُوية الوطنية) [1].

وأصبح المجتمع أمام تحدِّي الهُوية مقابل صراع الثقافات والحضارات؛ فإنسان الألفية الثالثة -على الرغم من الثورة في عالم الاتصالات- مغرق في الفردية والشعور بالخصوصية، فهذا التواصل الافتراضي وإن يسَّرَ تبادل المعلومات والخبرات مع الآخر إلا أنه أفقد العلاقات الإنسانية طابعها الاجتماعي وجعل لكل فرد كيانه المستقل وعالمه الخاص الذي قد يقصيه عن أقرب الأقربين له، (وبهذا النهج يكون الاختراق الثقافي الرقمي قد ضمن الاجتثاث التدريجي للأُطْرِ الاجتماعية وأواصر الانتماء التي تربط المواطنين بالأمّة أو الجماعة التي ينتمون إليها) [2]. وتعمِّق الشعور بالاستقلالية والتمركز حول الذات، وانشغال الفرد بكل ما هو شخصي، وانعكس ذلك على الأسرة،

(١) التحديات التي تواجه الوطن العربي في القرن الحادي والعشرين، دراسة استشرافية، حسن حمدان العلكيم، المجلة العربية للعلوم السياسية، العدد ١٩، ص ٨٢ ٨٤.

(٢) الفضاء المعلوماتي، حسن مظفر الرزو، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٧ ص ٢٣٢.

فضعُف التواصل بين أفرادها، وأصبحت مواقع التواصل الاجتماعي والمحادثات والدردشة أكثر وسائل الاتصال استخدامًا، مما أثر سلبًا على شبكة العلاقات الاجتماعية وزادت الفجوة بين أفراد الأسرة الواحدة وبينها وبين المجتمع.

وبتأمُّل حال بنية الثقافة المصرية نلحظ أنها تفتقد تماسكها وقوتها، وقد نتج عن هذه الحالة أن ضعُفت في القيام بدورها في ضبط التفاعل الاجتماعي، وفى توجيه سلوكيات الأفراد في مختلف مجالات الواقع الاجتماعي ويرجع ذلك إلى طبيعة التحوّلات الاجتماعية، وحالة الضعف والانهيار الذي أصاب الطبقة المتوسطة وأخلاقها؛ إذ شهدت مصر عدة تحوّلات اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية تعيد المشهد المجتمعي إلى حدٍّ بعيدٍ لما كان عليه مع انتصاف القرن العشرين وقبل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢؛ إذ تمثَّلت التحوّلات الاجتماعية في حدوث تحوّلات في النسق الطبقي، فتشرذم المجتمع إلى شريحة عُليا تتمثَّل بفئة قليلة من رجال الأعمال تشابه الإقطاعيين في النصف الأول من القرن العشرين مع اختلاف في نسقهم القيمي، وشرائح دُنيا تُمثِّل غالبية المجتمع، فضلاً عن تفكيك الطبقة الوسطى إلى شرائح اتجه بعضها إلى أعلى السِلْم الاجتماعي، واتجه أغلبها إلى الشرائح الدُّنيا، وظلَّت هناك شريحة متوسطة بحجم ضئيل، مما نتج عنه تراجع الدور الثقافي لتلك الطبقة، فهي الطبقة الحاملة لنسق القيم ولثقافة المجتمع وممرّها إلى الأجيال التالية. وتمثَّلت التحوّلات الثقافية والقيمية في غلبة القيم الفردية والكسب السريع وطغيان المادة على حساب القيم الجماعية، وطغت قيم النجاح الفردي السريع على قيم العمل المنتج والنفع المجتمعي، وتأكَّدت القيم الاستهلاكية بدلاً من القيم الإنتاجية، وظهرت سلوكيات دخيلة على المجتمع منها البحث عن الشهرة وكسب الأموال عن طريق وسائل التواصل الاجتماعي دون اكتراث بعادات وتقاليد المجتمع المصري التي تنبع من الالتزام الديني والأخلاقي، كما ساهمت وسائل التواصل الاجتماعي في نقل مظاهر السلوك الاستهلاكي والبذخ في مظاهر الرفاهية لدى فئة الأثرياء مما ولَّد طبقة أخرى تتّسم بالعنف والعدوانية وانتشر التنمُّر والتحرُّش الجنسي في كثير من البيئات لا سيّما مع تراجع دور الأسرة وغياب القدوة الأبوية، وتراجع دور المدرسة باعتبارها

مؤسسة تربوية لها تأثيرها في التنشئة الثقافية والاجتماعية.[١]

وفي خضمِّ هذا الواقع المنفتح المليء بالمتناقضات والصراعات؛ على مؤسسات الدولة أن تتعاضد للحفاظ على كيان المجتمع، وعلى الفرد التسلُّح بالقدرات والخبرات اللازمة للعصر الجديد، والتعامل مع الواقع بآليات مناسبة ليتمكَّن من مواصلة الرَّكْب مع تيَّار الألفية الثالثة مع الحفاظ على التماسك الاجتماعي والهُوية والانتماء والتطلُّع نحو آفاق رحبة من التقدُّم العلمي بضوابط أخلاقية وإنسانية تنبع من الارتباط بالوطن والتراث العميق.

وحتى يتمكَّن الفرد من التواصل مع تيَّار الألفية الثالثة لا بدَّ أن يعِيَ أن هذا التيّارَ متطوّر ومتغيِّر نتيجةً للسرعة المتناهية في التطوّر العلمي والتكنولوجيّ، يقول عالم الاجتماع البريطاني «أنطون جيدنس» Antony Giddens: (إنَّ المعرفة في المجتمع المعاصر هي مؤقتة ومتقلِّبة، وهي تُراجَع وتقيَّم باستمرار؛ فالمجتمعات التقليدية كانت قائمة على القواعد والإجراءات والطقوس التي بقيت ثابتة نسبيًّا بمرور الزمن على حين أن المعرفة في المجتمع المعاصر سواء كانت علمية أو اجتماعية يُنظر إليها على أنها مؤقتة ومفتوحة للمراجعة المستمرة)[٢]. ويظهر ذلك في الروايات التي تناولت الواقع الافتراضي وتأثيره على المجتمع، مثل «حارس الفيسبوك» لشريف صالح، و«امبراطورية المساخيط الفيساوية» لمحمود رمضان الطهطاوي، و«العابرة» لإبراهيم عبد المجيد، و«شفرات القيامة» لتامر شيخون، ومدوَّنة «الكنبة الحمرا» للسيناريست بلال حسني، و«البراح» مشروع أدبي تعاوني بين الأديبة ريهام حسني، والمبرمج ومطوِّر تطبيقات الهواتف الذكية محمد ناصف.

وهذا ستتناوله الدراسة بالتفصيل في موضعه، مما يعني أن المؤثِّرات الثقافية الجديدة ظهرت تجلّياتها بوضوح في شكل ومضمون الرواية المصرية المعاصرة..

(١) انظر: التغيرات الاجتماعية والثقافية في المجتمع المصري، د. إيمان مرعي، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية. https://acpss.ahram.org.eg/News/17055.aspx
وكتاب الثقافة أثناء الفترات الانتقالية في مصر، د. حازم محفوظ، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية https://acpss.ahram.org.eg/News/5413.aspx

(٢) الثقافة مقاربة ثقافية واجتماعية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٤٠، يوليو– سبتمبر، ٢٠١١، ص ٢٣٢-٢٣٣.

المبحث الثالث

التحوّلات السياسية

يرتكز النظام السياسي المصري على قِيم ومبادئ الديمقراطية والمواطنة والمساواة بين جميع المواطنين في الحقوق والواجبات العامة، ويقوم على أساس التداول السلمي للسُّلطة، والفصل بين السُّلطات، والتوازن بينها، وتلازم المسئولية مع السُّلطة، واحترام حقوق الإنسان وحُريّاته، وسيادة القانون. ويتسم كذلك بالتعددية السياسية؛ حيث تتعدَّد الأحزاب السياسية، كما يتسم بوجود نظام للإدارة المحلية، يختصُّ بإنشاء وإدارة جميع المرافق العامة الواقعة في نطاق وحدات الإدارة المحلية، ويتميّز بالمرونة في التعامل مع المستجدات الاقتصادية والاجتماعية في مصر.

وقد عرفت مصر الحديثة النظام الدستوري منذ مطلع القرن التاسع عشر، وكان دستور عام ١٩٧١ المرتكز الأساسي للنظام السياسي حتى أحداث ٢٥ يناير ٢٠١١، وقد طرأ عليه تعديلات عِدّة في أعوام ١٩٨٠ و٢٠٠٥ و٢٠٠٧، فالتعديل الذي جرى في عام ١٩٨٠ تمَّ خلاله توسيع نطاق المادة الثانية من الدستور لتصبح مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرَّئيس للتشريع. أمَّا التعديل الذي جرى في عام ٢٠٠٥، فقد تمَّ بهدف تنظيم اختيار رئيس الجمهورية عبر آلية الانتخابات المباشرة، وتعديلات المادة (٧٦) والتي على إثرها أُجريت أول انتخابات رئاسية في مصر. في حين أن التعديلات التي تمَّت في عام ٢٠٠٧ شملت حذف الإشارات إلى النظام الاشتراكي للدولة، كما وضعت الأساس الدستوري لقانون الإرهاب (المادة ١٧٩) [١].

وبعد أحداث ٢٥ يناير ٢٠١١، وتخلّي الرئيس الأسبق مبارك عن الحُكم، قام المجلس الأعلى للقوات المسلحة -الذي تولَّى إدارة شؤون البلاد- بتعطيل العمل بأحكام الدستور في ١٣ فبراير ٢٠١١ من خلال إصداره إعلانًا دستوريًّا، وتلى ذلك قيام المجلس بتكليف لجنة للقيام بإجراء بعض التعديلات الدستورية، التي تمَّ الاستفتاء عليها يوم ١٩ مارس ٢٠١١. وبعد موافقة الشعب المصري

(١) التحوّلات السياسية والاجتماعية الضخمة للمجتمعات، مجلة الديمقراطية، ٢٠١٩، العدد ٧، ص١٥.

على التعديلات، أصدر المجلس الأعلى للقوات المسلحة يوم ٣٠ مارس ٢٠١١ إعلانًا دستوريًّا يتكوَّن من ٦٣ مادة شمل أغلب التعديلات التي تمَّ إقرارها في الاستفتاء، وأعقب ذلك قيام كلٍّ منَ المجلس الأعلى للقوات المسلحة والرئيس الأسبق محمد مرسى بإصدار عِدة إعلانات دستورية كان أخرها إعلان ٢٢ نوفمبر ٢٠١٢ الذي أحدث جدلاً واسع النطاق على الساحة السياسية.

وفى نهاية ديسمبر ٢٠١٢ أقرَّ الشعب المصري بنسبة ٦٣,٨٪ دستورًا جديدًا (دستور ٢٠١٢)، الذي تمَّ تعطيله بعد ٣٠ يونيو ٢٠١٣، بناءً على بنود خطة خارطة الطريق، الصادرة في ٣ يوليو ٢٠١٣، ثم قام المستشار عدلي منصور الرئيس المؤقت للجمهورية بإصدار إعلان دستوري جديد في ٨ يوليو ٢٠١٣، لتُحْكَم البلاد وفق مواده الثلاثة والثلاثين حتى انتهاء المرحلة الانتقالية الثانية. ثم قامت لجنة الخمسين بإعداد دستور جديد لمصر، يتكوَّن من ٢٤٧ مادة، وتمَّ الاستفتاء عليه في يناير ٢٠١٤، ونال موافقة ٩٨,١٪ من عدد الناخبين.

وتتمثَّل السُّلطة التشريعية في مجلس النواب، وتتكوَّن السُّلطة التنفيذية من رئيس الدولة ومجلس الوزراء، وقد حدَّد الدستور الحالي اختصاصات رئيس الجمهورية ومهام الحكومة، وينصُّ دستور ٢٠١٤ على أن السُّلطة القضائية مستقلة تتولّاها المحاكم على اختلاف أنواعها ودرجاتها وتصدر أحكامها وفقًا للقانون، ويبيِّن القانون صلاحياتها.

وعند قراءة المشهد السياسي في مصر في الألفية الثالثة لا بدَّ لنا من الوقوف عند أحداث يناير ٢٠١١؛ فهي تمثِّل نقطة تحوّل رئيسة في المشهد السياسي المصري، والتي من خلالها أعلن الشعب رفضه لواقع مريض. والرفض والاحتجاج لم يأتِ من عدم، فالغضب ارتفع بشكل كبير بسبب ارتفاع أسعار المواد الغذائية الأساسية، وانتشار الفساد، والقمع، وغياب فرص العمل، وضعف النظام التربوي، وتزوير نتائج الانتخابات... كلها أسباب ساهمت في إشعال المظاهرات، كما أن العديد من الحوادث القاتلة سواء تعلَّق الأمر بقطارات أم بواخر قادت إلى نقاشات ساخنة حول المسؤولين والأخطاء التي ارتُكِبت. إضافةً إلى مشروع التوريث الذي تمَّ الترويج له إعلاميًّا.

وقد وثَّق الصحافي «محمد طعيمة» في كتابه الصادر عن دار الثقافة الجديدة بعنوان «جمهوركية آل مبارك» والذي حوى العديد من المقالات، تلك الفترة شديدة الحساسية في التاريخ السياسي المصري، ففي مقاله «منافسة الأب»

تحدَّث عن خطورة منصب الرئيس في مصر باعتباره ليس فقط قاطرة الدولة بل هو الدولة، على حجمه تضبط قوى الدولة ومكانتها الإقليمية والدولية، واستشهد برؤية الباحث في مركز الأهرام للدراسات السياسية والإستراتيجية «د. محمد السيد سعيد» عن الانتخابات؛ فهي ليست وسيلة لاختيار رئيس بين متنافسين، فالأهم أنها تُنشِّط ذهن المجتمع سياسيًا وُتعرِّفه بخياراته، هي اللحظة الأروع في حياة أي شعب. ويُشير إلى أن هناك ما يشبه الإجماع على تعديلات دستورية إصلاحية في القلب منها اختيار الرئيس بين أكثر من مرشَّح، ويرى أن الرؤى توزَّعت بين ثلاث وجهات؛ يتماس أولها وثانيها في عِدة نقاط، بينما تختلف الثالثة منعزلة؛ فالأولى تتمثَّل في أمانة تحالف أحزاب المعارضة والتي تُفضِّل الاستمرار في الضغط بالوسائل المتاحة وفقًا لواقع الحياة السياسية لتحقيق الإصلاحات المطلوبة، والثانية تُمثِّلها حركة «كفاية» التي ترى أن الوسائل المتاحة لم تعد تجدي، والحل في معركة سياسية متصاعدة تطرح اسمًا مدعومًا شعبيًّا تتكتَّل حوله معظم الفعاليات السياسية لمنافسة مبارك الأب، والثالثة تُؤيِّد مشروع التوريث [1].

وقد نظَّمت حركة كفاية -والتي تمَّ تأسيسها عام ٢٠٠٤ من أجل الاحتجاج على رغبة مبارك في البقاء في الحكم لفترة رئاسية أخرى- العديد من الاحتجاجات في مجموع البلاد، كما أن عامي ٢٠٠٦ و٢٠٠٧ شهدا ارتفاعًا في حركة الاحتجاجات بسبب خصخصة مؤسسات حكومية، قبل أن تبلغ الاحتجاجات ذروتها في السادس من أبريل عام ٢٠٠٨ على يد عُمَّال الصناعات النسيجية في مدينة «المحلة الكُبرى»، ومن رحم هذه الاحتجاجات خرجت «حركة ٦ أبريل».

وكان «خالد سعيد» -الشاب الذي تُوفِّيَ جرّاء التعذيب في سجن للشرطة بالإسكندرية في الثامن من يونيو ٢٠١٠- أيقونة الغضب، فصورة وجهه المُشوَّه من أثر التعذيب التي نُشرت على صفحات الفيسبوك دفعت الآلاف للاحتجاج على العنف.

وموقع (فيسبوك) لم يساعد فقط على تنظيم المتظاهرين، بل عبَّد الطريق أمام تحوّلات اجتماعية وثقافية؛ ففي صيف عام ٢٠٠٧ كان هناك سبعون ألف مشترك مصري في فيسبوك، وبعدها بشهور بلغ عددهم خمسمائة ألف

(١) جمهوركية آل مبارك، محمد طعيمه، تقديم صنع الله إبراهيم، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٥، ص ٩٣-٩٤.

مشترك، ليتجاوز عددهم خمسة ملايين بعد ذلك بقليل.

وفي مجتمع لا يملك مساحات حُرَّة للمواقف الثقافية والمجتمعية التي لا تتوافق مع النظام العام؛ تُقدِّم الشبكة العنكبوتية عديدًا من الإمكانيات؛ فهي تسمح لأصحاب الرأي المختلف بالتعرُّف على بعضهم، وبالالتقاء ببعضهم بعضًا وتبادل الأفكار، كما تسمح الشبكة العنكبوتية بفضل الحرية النسبية التي توفِّرها بتعبير الناس عن آرائهم في حُرية، وتتيح للمشتركين التعرُّف على نماذج حياتية أخرى، ومستعملو الإنترنت يعكسون الوضعية الديمغرافية لمصر، فأكثر من خمسين في المائة من السُّكان هم تحت سنِّ الخامسة والعشرين، وهو جيل يشعر بالقلق على مستقبله الوظيفي وناقم على انسداد آفاق المشاركة أمامه في المجالين السياسي والاقتصادي [1].

وعقب أحداث يناير حدثت تحوّلات ضخمة على الخريطة السياسية؛ فما إن سقط نظام مبارك حتى طفت على السطح قائمة من القوى السياسية والجماهيرية، الحزبية وغير الحزبية، الدينية وغير الدينية، شقَّ على الكثيرين حصرها، لكن سرعان ما شهدت هذه الخريطة فرزًا جديدًا بفعل عدد من العوامل والتطوّرات.

ويمكن التمييز بين ثلاث مراحل أساسية عقب أحداث يناير ٢٠١١، المرحلة الأولى: وهي المرحلة التالية على سقوط نظام مبارك مباشرة، واتسمت بصعود عدد ضخم من القوى السياسية مثَّلت مختلف التيارات السياسية، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، ويمكن إرجاع حالة التنوّع، وهذا العدد الضخم من القوى السياسية إلى أكثر من عامل؛ أولها: طبيعة مرحلة ما بعد سقوط الأنظمة السياسية بشكل عام؛ إذ غالبًا ما تتسم هذه المراحل بظهور عدد كبير من القوى السياسية تحت تأثير «الحماس السياسي». ويتعلَّق ثانيها بعدم وجود خطوط تمايز واضحة بين الأحزاب السياسية من ناحية، والحركات الجماهيرية من ناحية أخرى، فبينما تُعبِّر الأولى عن كيانات سياسية مؤسسية، فإن الثانية لا تعدو كونها في الأغلب الأعم حركات مؤقتة نشأت في سياق المواجهة والصراع وسرعان ما تعود إلى الاختفاء مرة أخرى. ويتعلَّق العامل الثالث بموقف الإدارة

(١) التحوّلات الاجتماعية والثقافية في مصر، فجر الربيع المصري – القصة والحكاية، شتيفان فينكلر، ترجمة: رشيد بوطيب، مراجعة: هشام العدم، موقع القنطرة https://ar.qantara.de/

الانتقالية في هذه المرحلة، مُمثَّلة في المجلس الأعلى للقوات المسلحة، والذي أشرف على إدارة المرحلة من فبراير ٢٠١١ إلى يونيو ٢٠١٢، فقد اتسم موقف المجلس بدرجة كبيرة من الحياد والوقوف على مسافة ثابتة من جميع القوى السياسية والجماهيرية.

المرحلة الثانية: ويمكن التأريخ لها بانتهاء المرحلة الانتقالية في يونيو ٢٠١٢ مع إعلان نتيجة الانتخابات الرئاسية وتسليم السُّلطة، وحتى يونيو ٢٠١٣ وسقوط نظام الإخوان المسلمين.

المرحلة الثالثة: ويمكن التأريخ لها بثورة يونيو ٢٠١٣ وحتى الآن، واتسمت بعدد من السمات:

السمة الأولى: هي تراجع شديد للقوى الدينية بكل توجهاتها، وقد تأكَّد هذا التراجع في الانتخابات البرلمانية التي أُجريت خلال عام ٢٠١٥.

السمة الثانية: هي عودة الخريطة الحزبية لسماتها التقليدية خلال مرحلة ما قبل ثورة يناير ٢٠١١؛ فعلى الرغم مما شهدته الخريطة السياسية بعد يناير من ظهور عدد كبير من الأحزاب الجديدة، والتي كان من المفترض أن تساهم في إثراء الحياة السياسية والحزبية، وتقديم تجربة حزبية تختلف عن تلك التي عرفتها مصر خلال مرحلة ما قبل ثورة يناير، خاصة في ظلِّ التعديلات الجوهرية التي تمَّ إدخالها على الأُطر الدستورية والقانونية، إلا أن هذا لم يحدث، ولازالت هذه الأحزاب تعاني من العديد من الأمراض السياسية والثقافية التي عانت منها الأحزاب القديمة، كشف عنها استمرار ظاهرة افتقاد هذه الأحزاب للقواعد الاجتماعية، وتوالي ظاهرة الانقسامات والصراعات الداخلية.

السمة الثالثة: هي استمرار تراجع ظاهرة الحركات الجماهيرية، لأسباب عديدة منها استكمال استحقاقات خارطة الطريق التي وضعتها ثورة يونيو [١].

إذن المجتمع المصري شهد منذ بداية القرن الحادي والعشرين تحوّلات عديدة كان لها أبلغ الأثر على بنية المجتمع عامة وسمات الشخصية المصرية

(١) تحوّلات الخريطة السياسية في مصر بعد ثورة يناير، د. محمد فايز فرحات، مدير مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية.
https://acpss.ahram.org.eg/News/15216.aspx

خاصة، ولأن الأدب مرآة المجتمع فقد انعكست تلك التحوّلات من خلاله، لا سيّما الرواية التي تتمثَّل روح المجتمع؛ فالكاتب فرد داخل المجتمع يشتبك ويتفاعل مع ما فيه من صراعات وأزمات، وشاهد على ما مرَّ به من تحوّلات، هو صوت المجتمع وقلمه، حتى عندما يصمت هذا الصوت لأسباب سياسية أوِ اجتماعية أو تربوية، فإن هذا الصمت يخلق حياة جديدة خلّاقة لها وجودها الكامن المختزن في عوالم أخرى بديلة تنمو وتتعاظم في عوالم الغياب والإقصاء، لتفصح عن نفسها في أنساق أخرى متعدِّدة الدلالات والتأويل.

وتجلَّت تلك التحوّلات السياسية بوضوح في روايات كثيرة منها على سبيل المثال: «العابرة» لـ «إبراهيم عبد المجيد» و«بياض ساخن» لـ «سهير المصادفة» و «أجنحة الفراشة» لـ «محمد سلماوي» والتي تنبَّأ فيها بأحداث يناير، و «بورتريه لجسد محترق» لـ «أحمد عامر».

وتحاول الدراسة تلمُّس آثار التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية على بنية الرواية المصرية منذ بداية القرن الحادي والعشرين من خلال نماذج من الروايات الصادرة منذ بداية الألفية الثالثة.

الفصل الثاني

أنماط الرواية المصرية
وتحوّلات البنية الفكرية

الرواية مرآة الواقع، على صفحاتها تنعكس الصورة المرئية للواقع؛ (فالرواية تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها) [١]. وذلك لقدرتها على استيعاب الأسئلة والقضايا والتحوّلات الملازِمة لرحلة الإنسان، والتفاعل مع كل مُستجد، وملاحقة التشكُّلات المتناسلة اجتماعيًا ونفسيًّا ومعرفيًّا في عالمنا سريع الإيقاع، إلى جانب أنها تتصف بقدرتها التواصلية؛ فهي قائمة على الحكي والتنفيس عن الذات والتعبير عن بواطن النفس ودواخلها، يبثُّ من خلالها المبدع إلى المتلقِّي همومه وآماله وتطلُّعاته وأفكاره ومعتقداته وموقفه من الحياة والواقع وقضاياه، وهي (تجربة أدبية تصوِّر حياة مجموعة من شخصيات تتفاعل مجتمعة لتوليف إطار عام مُتخيَّل، ولكنه قريب مما يحدث في الواقع) [٢].

ويؤمن «جورج لوكاتش» أن هناك تلازمًا عضويًّا بين بنية الرواية وتركيبة المجتمع الحديث، ويرى أن الرواية تخلَّت عن الأسلوب الخرافي الذي رافق بداياتها، واتّجهت نحو تصوير الحياة الخاصة للإنسان البرجوازي، ولذلك (اقتصر عالم الرواية أكثر وأكثر على الواقع اليومي في الحياة البرجوازية) [٣]. أي أنّه يرى ارتباطًا واضحًا بين بنية الرواية وواقع الحياة، وأن الرواية وثيقة الصلة بحياتنا اليومية لأن الأديب «هو فرد» داخل مجتمع يؤثِّر ويتأثَّر به، حتى عندما يهرب من واقع مجتمعه ويجنح إلى الخيال، فخياله ما هو إلا انعكاس لواقعه. وعندما سأل «يانوش» صديقه «كافكا»: (القصص الخيالي يعني الكذب؟) فأجابه «كافكا»: (لا، الخيال تكثيف الواقع وتحويله إلى خلاصة مركَّزة والأدب، عملية تذويب ووسيلة ترفيه تخدِّر وتخفِّف وطأة الحياة غير الواعية)[٤]. أي أن الأدب هو زَبد ما نعيش وما يجيش في اللا وعي.

ولأن واقعنا الحالي أكثر تعقيدًا ومليء بالصراعات والمتناقضات، فالرواية هي الفنّ التعبيري الأقدر على التعبير عن هذا الواقع؛ لأنها بطبيعتها البوليفونية

(١) اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨، ص ٥.

(٢) دراسات في نقد الرواية، طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩، ص ١٩.

(٣) نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، نرجمة وتقديم: نزيه الشوفي، ١٩٨٧، ص.٥٠

(٤) واقعية بلا ضفاف، بيكاسو– سان جون بيرس– كافكا، روجيه جارودي، ترجمة حليم طوسون، تقديم أراجون، مراجعة: فؤاد الحداد، من إصدارات مكتبة الأسرة ١٩٩٨، ص ٢٠٤ عن كتاب كافكا قال لي، أحاديث وذكريات، غوستاف يانوش، ترجمة نجاح الجبيلي، منشورات تكوين، الطبعة الأولى سبتمبر- إيلول ٢٠١٩، ص٤٠.

تتميّز بقدرتها على التقاط النغمات المتنافرة والمتناقضة لإيقاع العصر والدمج بينها في نسيج واحد يتآلف فيه السرد والوصف والشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان. (والأدب يجسِّد الصراعات الدائرة بين أيدولوجيات متشكِّلة ضمن البنية الثقافية/الاجتماعية، وهو في ذلك تجسيد للصراعات على مستويات أخرى ضمن البنية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية واللُّغوية، والأدب يكتسب أهميته، لا لكونه بنية ذهنية؛ بل لكونه أحد المكوِّنات الرئيسة للبنية الكُلية للحياة الاجتماعية ويتفاعل مع بقية مكوِّناتها الاجتماعية والسياسية والدينية)[1].

وقد استطاعتِ الرواية العربية خلال القرن الماضي أن تعي رحلة القرون الثلاثة التي عاشتها الرواية الحديثة في أوروبا، كما استطاعت أن تستوعب الأشكال الروائية وأن تهضمها وتخرج برواية لها ملامحها واتجاهاتها، التي وإن تلاقت في الملامح العامة مع الرواية الغربية، إلا أنها في النهاية لها ملامحها الخاصة التي تنبع من تجربة الروائي العربي.

والرواية المصرية تمكَّنت خلال القرن العشرين أن تخلق لها وجودًا مائزًا على الساحة الأدبية العربية والعالمية حيث تلاحقت أجيال من الروائيين المصريين مثّلَ كلٌّ منها عِقدًا له نصيبه الواضح من المحاولة والتجريب، وله مساهمته الملحوظة من التطوير والتقدُّم، وله ملامحه التي تميِّزه عن غيره. وشهدت في القرن الحادي والعشرين صعودًا وانتشارًا على نطاق أوسع مع ظهور جيل جديد من الروائيين الذين تفاعلوا مع معطيات الألفية الجديدة، إضافةً إلى روائِيِّ الفترة السابقة الذين استمر إبداعهم الروائي وتفاعل مع التحوّلات الجديدة للمجتمع.

وتجتهد الدراسة في قراءة المواقف المطروحة داخل الرواية المصرية في القرن الحادي والعشرين من خلال تشكيلاتها البنائية أي الوقوف على المضمون من خلال الشكل باعتبار الشكل هو صورة للمضمون.

ورأت الباحثة أن الرواية الواقعية تمثِّل بداية اتجاهات الرواية المعاصرة وهو ما تستهدفه الدراسة، دون الخوض في تاريخ نشأة الرواية وإرهاصاتها الأولى ومراحل تطورها، وهو ما استفاض البحث النقدي في دراسته.

(١) الأدب والأيدلوجيا، كمال أبو ديب، مجلة فصول، ج ٢، ع ٢٤، سبتمبر ١٩٨٥، ص ٥٧.

وقد اتخذ البحث من رواية الواقعية المصرية التي تشكَّلت ملامحها بوضوح في نهاية القرن العشرين منطلقًا لدراسة تحوّلات بنية الرواية المصرية في ضوء ما شهده المجتمع من تحوّلات ألقت بظلالها على الرواية المصرية من خلال بعض النماذج الروائية التي تكشف تلك التحوّلات.

ولا تطمح الدراسة إلى الإحاطة الشاملة بتحوّلات الرواية المصرية في حوالي ربع قرن من الزمان، فهذا مستحيل على دراسة واحدة أن تشمله، وإنما سعت إلى وضع إطار عام لما يمكن أن يلحظه الباحث الناقد من ملامح غالبة في البناء الروائي شكلاً ومضمونًا.

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة وجِدَّتها؛ فهي تمثِّل إضافة للدراسات النقدية التي تناولت بنية الرواية المصرية في القرن الماضي، وهذا كان من أهم الصعوبات التي واجهت الباحثة حيث لم تجد دراسات تناولت ملامح الرواية المصرية في تلك الفترة الزمنية.

المبحث الأول

الرواية الاجتماعية

تُمثِّل الرواية الاجتماعية مساحة كبيرة من النتاج الروائي المصري الحديث، حيث ارتبطت بجيل رائد من الروائيين مثل نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وعبد الحميد جودة السحار وعبد الحليم عبد الله وغيرهم.

وكانت الأوضاع السياسية والاجتماعية التي سادت في القرن العشرين مادة خصبة أمام كُتَّاب الرواية الاجتماعية الذين تناولوا أبرز مشكلات المجتمع كالفقر والرذيلة، ومشاكل الأفراد كالحُبِّ والزواج والفراق.

كتب محمود أحمد السيد ثلاث روايات هي: «في سبيل الزواج» و«مصير الضعفاء» و«جلال خالد» وتناول في هذه الأعمال الكثير من القضايا والمشكلات الاجتماعية التي تأثَّرت بالدعوات الإصلاحية في مصر.

وكتب طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) في هذا الاتجاه عددًا من الأعمال منها: «دعاء الكروان ١٩٣٤، الحُب الضائع ١٩٣٧، شجرة البؤس ١٩٤٤» وفي هذه الأعمال سار الاهتمام بمشاكل المجتمع مع الاهتمام بقضايا العواطف.

وأعمال «طه حسين» كان يسيطر عليها الخطاب الحماسي الذي يعتمد على الموسيقى اللفظية والعبارات الإيقاعية مما يعطي منطقًا فكريًّا قد يكون أعلى من المستوى الاجتماعي للشخصية كما في بداية دعاء الكروان على لسان آمنة: «لعلهم يجدوا فيها -في القصة- عظة تعصم النفوس الزكية من أن تزهق، والدماء البريئة من أن تُراق.»

وكانت روايات محمود تيمور (١٨٩٤ - ١٩٧٣) أكثر نضجًا، ومنها: «الأطلال ١٩٣٤، كليوباترا في خان الخليلي ١٩٤٤، سلوى في مهب الريح ١٩٤٨، شمروخ ١٩٥٨، إلى اللقاء أيُّها الحُبّ ١٩٥٩، وغيرها».

ويجمع محمود تيمور في رواياته بين الواقع والخيال، ويغلب على المشكلات التي تناولها طابع المشكلات الفردية التي تتمُّ بمعزل عن التفاعل مع البيئة

الاجتماعية التي تحيا فيها الشخصية.

تناول هؤلاء الكُتَّاب المشكلات من خلال بناء درامي يحرص على الحدث والشخصية أكثر من حرصه على العلاقة الزمانية والمكانية، ولهذا ظهرت المشكلات على أنها مشكلات فردية.

أمَّا محمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣ - ١٩٧٠) فقدَّم روايات تناول فيها الحُبّ وما يرتبط به من ظروف أُسرية، وعبَّر عن أزمة الإنسان وهمومه وعلاقته بالآخرين، مركِّزًا على ذاتية الشخصية دون غوص في علاقتها بالمجتمع وتفاعلها معه.

ويلاحظ أن أغلب الروايات الاجتماعية ركَّزت على الشخصية بمنأى عن المجتمع، واتخذت من الفرد نموذجًا للتعبير عن العام، وانشغلت بتقديم صورة الشخصية عن اهتمامها بنمو الشخصية. ولكنها اهتمت بمعالجة الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في المجتمع، بمعنى استطاعت أن تلتفت إلى الأسلوب الواقعي في عرض مشكلاتها ومهَّدت للتفاعل بين الشخصية والمجتمع خاصة في أعمال «يوسف السباعي»؛ فقد حاول إبراز الصراع بين الفرد والمجتمع، ودارت حول الفرد الذي يحاول إثبات وجوده في مجتمع ضده، وظروف تريد أن تسحقه، وغالبًا ما تنتهي بنهاية مأساوية، وحرص السباعي على تسجيل الوقائع الاجتماعية والسياسية للمجتمع من خلال الأحداث والشخصيات.

وظروف تطور المجتمع المصري منذ أربعينيات القرن الماضي انعكست على الرواية الاجتماعية، وربّما كان التمهيد لذلك منذ ثورة ١٩١٩ التي قادتها الطبقة البرجوازية الثائرة؛ لذا اعتمدت الرواية على البطل الفردي كما يظهر في شخصية حامد عند هيكل، وإبراهيم الكاتب عند المازني، والبطل عند طه حسين ومحمد عبد الحليم عبد الله.

وبعد ثورة ١٩٥٢ شهد الأدب نتاجًا روائيًّا غزيرًا ينتمي إلى الواقعية التي حاولت تقديم تمثيلاً موضوعيًّا للواقع الاجتماعي وظهر ذلك في أعمال يحيى حقّي ونجيب محفوظ وحنّا مينا.

ثم تحوَّلت الرواية إلى التعبير عن علاقة الفرد بالواقع، أي تناولت النشاط الفردي داخل المجتمع، وتحوَّلت صورة البطل من بطل بيروني يعيش في المجتمع إلى بطل إيجابي يعيش مع المجتمع.

وحاولت الرواية عند عبد الرحمن الشرقاوي وصالح مرسي ويوسف إدريس وعبد الستار خليف؛ أن تُقدِّم رواية اجتماعية مُعبِّرة عن الرغبة في إقامة بناء اجتماعي جديد.

وحاولت أعمال إحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب ونوال السعداوي وغيرهم؛ التعبير عن العلاقة الجدلية بين الشخصية والواقع النفسي لها في محاولة لتقديم عمل ينظر إلى الرواية على أنها بناء نفسي يعتمد على تجربة نفسية، ثم محاولة التوصُّل إلى أن هذا البناء يخصُّ المجتمع.

أمَّا نجيب محفوظ فمنذ روايته «اللصّ والكلاب» مرورًا بروايات «السمّان والخريف» والطريق» و«الشحّاذ» و«ثرثرة فوق النيل» و«قلب الليل» و«حضرة المحترم» فقد الإنسان أغلفته الاجتماعية؛ فلم يعد ظاهرة اجتماعية محدَّدة، وإنما أصبح متمثّلاً بالمقولة الوجودية الخاصة بالإنسان المقذوف في العالم وسط المصادفة، والواقع الروائي في تلك الأعمال متشابه ويكشف عن نظرة محفوظ إلى الوجود، نظرة ترى الحياة توتُّرًا بين مقولتي الوجود والعدم من ناحية، وممارسة نازعة نحو الموت من ناحية أخرى [1].

ثم اتجهت الرواية في نهاية القرن العشرين للتعبير عن أزمة الذات في اغترابها مع الوجود والمجتمع من خلال الاعتماد على تيَّار الوعي، وظهر ذلك عند محمد الراوي ومحمود عوض عبد العال، والميل إلى الأسطورة عند محمد الصاوي، مما مهَّد لتحوّلات جديدة للرواية في القرن الحادي والعشرين. فقد شهد المجتمع المصري في الألفية الثالثة تحوّلات مجتمعية حادة نتج عنها تحوّلات في منظومة القيم الاجتماعية وسلوكيات الأفراد وانعكس ذلك على بنية الرواية الاجتماعية التي رصدت تلك التحوّلات.

وإذا توقّفنا عند نماذج من روايات كُتّاب الستينيات الذين عاشوا نسقًا مجتمعيًا يختلف عمَّا نعايشه الآن يمكن لنا ملاحظة ما طرأ على إبداعهم الروائي من تحوّلات؛ فهؤلاء المبدعون عاشوا حقبتين مختلفتين تحمل كل منهما قِيمًا وأنساقًا اجتماعية تختلف عن الأخرى.

ولأن الرواية تعكس صورة المجتمع ونُظمه وقوانينه؛ فمما لا شك فيه أن إنتاج هؤلاء المبدعين هو الآخر شهد تحوّلاً تبعًا لتحوّلات المجتمع، لا سيّما وأن

(١) انظر: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد الورقي، ص ٥٠-٧٥.

لكل كاتب أيدولوجيته التي تشكلَّت عبر خبرات حياته، والروائي يقوم بعملية تصوير للمجتمع من منظور أيدولوجيته التي قد تتفق والنسق المجتمعي أو قد تختلف معه وتتمرَّد عليه، ونتيجة لتفاعله مع تحوّلات الأنساق القيمية، نجد نسقين؛ أحدهما يتمثَّل في النسق المجتمعي الجديد السائد، والآخر يتمثَّل في النسق الفردي المُعبِّر عن ذات المبدع (وتبدو صورة النسق الفردي متراوحة بين الانتماء للنسق الجمعي والخضوع لسلطته، أو التمرُّد على النسق لتشكيل عالم الذات) [١]. فنجد بعض روايات الألفية لكُتَّاب الستينيات، قد رصدت تغيُّرات سلوكية لأفراد المجتمع تنمُّ عن (تحوّل النسق القيمي للمجتمع المصري، مثل نسق الانتهازية والأنانية التي أصبحت شبه سائدة في المجتمع، والتكالب على تحقيق المكاسب الشخصية، بديلاً عن نسق التضحية والتعاون والرغبة في إقامة علاقات إنسانية وثيقة، وتوطيد أواصر الأسرة المصرية) [٢].

نتج عن تلك التحوّلات شعور بعض الأفراد بالاغتراب في مجتمع غير مألوف بالنسبة لهم، خاصةً أولئك المبدعون الذين عاصروا أكثر من حقبة وعاشوا على قيمٍ مجتمعية مختلفة، فقد أغلبها مجتمع الألفية الجديدة، فجاءت رواياتهم معُبِّرةً عن شعورهم وصدمتهم وتأثُّرهم.

لذا البنية الفكرية لرواياتهم رصدت بالأساس (قلب سُلَّم القيم الاجتماعية والأخلاقية كلِّيَّةً في فترة وجيزة؛ تلك القيم التي أنفق المجتمع المصري قرونًا على تعميدها بالجهد والعرق: قيم الصواب والخطأ، الخير والشر، الجمال والقُبح، الصدق والكذب، الجدِّيَّة والفهلوة، العلم والجهل، الصراحة والمداهنة... إلى أخر هذه الثنائيّات المتعارضة. هذه القيم التي كانت أول كل ثنائية فيها على قمة السُّلَّم وثانيتها في أسفله، انقلبت كلها وأصبحت الثانية في قمة السُّلَّم) [٣].

(١) جماليات التحليل الثقافي- الشعر الجاهلي نموذجًا، يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٤١.

(٢) التحول النسقي الاجتماعي في الرواية المصرية في الألفية الثالثة، أسماء السيد محمد السعيد، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، العدد الثامن عشر، يوليو ٢٠١٢، ص ١٩.

(٣) الرواية العربية والتحوّلات الاجتماعية والثقافية، صبري حافظ، مجلة تبيين، العدد ٢٠، المجلد ١، خريف ٢٠١٢، المركز العربي للأبحاث، ودراسة السياسات، ص ١٣.

نماذج مختارة للرواية الاجتماعية

- رواية إبراهيم أصلان (حجرتان وصالة متتالية منزلية) ٢٠٠٩ :

عبارة عن مواقف يومية عادية تتكرَّر في الأُسرة المصرية من خلال ثمانٍ وعشرين حكاية منزلية عن زوجين في مرحلة الشيخوخة «الأستاذ خليل وزوجته إحسان» بعد أن كبر الولدان وتوجَّه كلٌّ منهما إلى حياته، قدَّمها أصلان بلغته الدفّاقة وبأسلوب ساخر يتناول فيه تفاصيل مشاهد يومية يمرُّ بها الكثير من المصريين بعد الوصول لمرحلة التقاعد عن العمل وبلوغ المعاش. ومن خلال تلك اليوميات يصوِّر تحوّلات الأسرة وطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الجيران والأصدقاء ومع حارس العمارة وغيرها من العلاقات؛ فنراه في الحكاية الثالثة بعنوان «صديق قديم» يقدِّم من خلال حوار الصديقين التغيُّرات التي أصابتِ الأسرة المصرية وطبيعة علاقة الأبناء بالوالدين بعد الزواج:

- عملت إيه في العيد؟

- أنا نمت.

سأله إن كان نام طول النهار،أم نام وقام من النوم، فقال إنه نام وقام.

حينئذٍ أخبره أنه يجلس الآن وحده داخل الشقة، البنتان في بيتي زوجيهما، والولد يعيش مع زوجته في الإسكندرية. قال إنهم اتصلوا به، قالوا: كل سنة وأنت طيب يا بابا، وأخبروه بأن التليفزيون يذيع برامج حلوة وكثيرة جدًّا، ولا بُدَّ أن يُسلِّي نفسه بالفُرجة عليها.

- العيال بتضحك عليَّ يا خليل.

- عيال بقا.[1]

يكشف الحوار عن معاناة الأب وهجر الأبناء له بعد زواجهم، كما أنه أيضًا في بقية الحوار تحدَّث عن انفصاله عن زوجته في سِنٍّ مُتأخِّرة بالطلاق معللاً ذلك برغبتها أن (تعيش حياتها زي بقية النسوان) مما يعني حالة من التفكُّك الأُسري تعاني منها الأسرة المصرية.

(١) رواية حجرتان وصالة متتالية منزلية، إبراهيم أصلان، دار الشروق، ٢٠٠٩، ص١٧.

ويؤكِّد على شيوع قيم الانتهازية في العلاقات الزوجية في حكاية «أصوات ليلية» عندما مرض الأستاذ خليل وذهب إلى المستشفى بصحبة زوجته المُسِّنة، ليجد في المستشفى زوجة في منتصف العمر بكامل زينتها وكشفت عن معظم جسدها بصحبة زوجها المريض، ويسمع هو وزوجته أم سليمان حوارهما...

(– عمومًا القسطرة اللي أنت حتعملها دي، ناس كتير جدًّا بتموت منها.

والرجل سمعها بينما يتطلَّع إليها بعينين مفتوحتين، ويمسح بكفِّه على رُكبته المثنية.

وهي أضافت بعد ما عدَّلت من وضع ذراعيها على صدرها:

– ده شيء مؤكّد، أنا أعرف حالتين تلاته ماتوا فعلاً)[1].

وفي حكاية بعنوان «استشارة منزلية» يتناقش الأستاذ خليل مع جاره بشأن خبر في إحدى الجرائد...

(– شفت الخبر اللي مكتوب فيه إن الناس اللي بتشتغل في جنينة الحيوانات بتاكل الحمير المخطّطة والثعالب، وبتاكل من الوحوش المفترسة والطيور اللي في الجنينة؟

وكان الضيف ما زال يتطلَّع منتظرًا إلى الأستاذ الذي قال بأن هذا، على العموم، ليس شيئًا جيّد جدًّا، فقد تمَّ الإمساك قبل فترة ببعض الجزَّارين الذين يبيعون لحم الحمير والكلاب النافقة، والجار الذي يعيش في المبنى المقابل هزَّ رأسه وقال:

– لو سمحت لي، هذا شيء مختلف، لأن الناس عندما أكلت الحمير والكلاب النافقة، أكلتها وهي تظن أنها تأكل جاموسة أو خروف، لكننا هنا أمام وضع مختلف الناس بدأت الآن تأكل الحيوانات المتوحشة وهي تعلم أنها متوحشة وأنّها تخصُّ حديقة الحيوان.)

ونلاحظ من خلال حوار الجارين مدى التحوّل في منظومة قيم المجتمع حتى وصل الأمر إلى هذا التوحُّش والاستغلال الذي يجعل بائع اللحم يستحل ذبح الكلاب والحمير وبيعها، لذا سيطر على الوعي الفردي هذا الشعور بالخوف والفزع مما أصاب المجتمع من خللٍ قيم... (الرجل قال: تفتكر، ممكن ياكلوا

(١) رواية حجرتان وصالة متتالية منزلية ص ٤٤.

إيه بعد كده؟ وخُيّل للأستاذ خليل أن الرجل بدأ يخاف، وخُيل له أن الرجل اتّسعت عيناه وتصّلب فجأة كمن يتحفّز للقيام ولم يعد طبيعيًّا كما جلس في الأول) [1].

ونجد في حكاية «زقاق جانبي» الأستاذ خليل يمر ببائعة الدجاج ليلتفت إلى الدجاجة بُنِّيَّة اللون فتذكّره بالكتكوت البنِّيّ الذي هرب من المنزل ليسأل البائعة:

(– بخصوص الفرخة البُنّي.. يا ترى فرختك؟ يعني هي عندك مثلاً من أيّام ما كانت كتكوت؟

ليعبِّرعن رأيه في نهاية حواره مع البائعة:

– شوفي حضرتك أنا ضيَّعت ستّين سنة من عمري على الأقل وأنا عندي أسئلة من هذا النوع، نفسي أسألها ولا أقدر، لأني كنت محرج. ودي مأساة يا هانم.

ثم توجَّه للبائعة ناصحًا:

– وإنتي كمان، أي سؤال يشغلك اسأليه.دي نصيحتي ليكي. السؤال مش عيب أبدًا) [2].

نشعر كأنّ المؤلِّف يقف خلف وعي شخصية الأستاذ خليل الذي يراجع سنوات عمره ويرثي زمان يفتقده، ويُعبِّرعن مواقفه من حاضر يرفضه ساخرًا، وهذا يختلف عما قدَّمه أصلان في روايته «مالك الحزين» الصادرة ١٩٨١ والتي جسَّدت تعاطف الحارة المصرية والتفافها حول عمّ مجاهد الذي توفّي، وتعاون الجميع من أجل دفنه وإقامة العزاء له، فالكاتب تفاعل مع تحوّلات المجتمع في الألفية الجديدة وعبَّرعنها وعن موقفه منها.

وإذا كان أصلان توارى وراء شخصية الأستاذ خليل الموظف البسيط على المعاش، فنجد صورة المُثقَّف الجديد في رواية «أيام وردية» لعلاء الديب الصادرة عام ٢٠٠٢، والتي بطلها «أمين الألفي» وهو (أخصائي اجتماعي بمدرسة المنصورة الثانوية، مُفكِّر عربي قديم، مصلح اجتماعي سابق، مترجم وكاتب ولكنه -أساسًا- مُفكِّر عربي وحيد، كثير الأقنعة، بعد طول ازدواج

(١) رواية حجرتان وصالة ص ٦٩-٧١.

(٢) رواية غرفتان وصالة، ص ١٠٣.

وظلم صار فقط لحظات مفتَّتة وماضيًا يتوارى من نفسه، صار ملّاحًا قديمًا رابضًا على الشاطئ مهزومًا في الليل والنهار) [1].

يحاول أن ينفرد بنفسه يُجْبِي ذكريات عشقه، ويكتب مُعبِّرًا عن رفضه كتابة لا يقرؤها غيره، يشعر أن عصورًا مرَّت عليه، اغترب الألفي عن مجتمعه، فرحل عن القاهرة إلى المنصورة باحثًا عن أرض جديدة، كتب وأقام الندوات والمؤتمرات، حاول أن يبني وطنًا لأحلامه، تزوَّج «مس شادن» مدرسة اللُّغة الإنجليزية وأنجب بهجت وبسمة، ولكن سرعان ما اُغتيلت أحلامه من جديد، فالمدرسة لم تتغيّر، بقيت كما هي بفصولها القبيحة وإدارتها الفاسدة ومُدرِّسيها الذين يلهثون وراء الدروس الخصوصية، حتى شادن التي كانت ملاذه استولت عليها الحاجة زينب أو زيزي التي عادت بعد سنوات من إعارتها هي وزوجها وقد صنعا معًا ثروة وفعلا معًا كثيرًا من أعمال الخير، وأعمال الشرّ التي أصبحت من ملامح الحياة العصرية، والحاجة زينب دائمًا في زيارة وتجارة، دائمًا مشغولة متعدِّدة المقاصد، فعلى الرغم من أنها تؤكِّد أنها لا توافق على أبعديات الدروس الخصوصية التي أقامها الزملاء الأجلّاء إلا أنها تأتي لكي تتحدث معهم في صفقات ومصالح متبادلة، مع كل واحد منهم لها أسلوب وطريقة، تتخفى وراء الحجاب الأنيق وكتاب الله الذي تكرّر ذكره كثيرًا في حديثها، وبذكائها الخارق استطاعت أن تجعل لها نفوذًا في المنصورة، هي تمثِّل صورة الإسلام التجاري، مع الحاجة زيزي لا تتكلّمَ عن الروح والحقيقة والقلب والاقتناع والطهر، فكل هذه الأشياء خارج وصفة الإسلام التجاري حيث الأمور «خد وهات» و«بيزنس إذ بيزنس». ولأن هداية العُصاة مشروع قومي من مشاريع الحاجة زيزي، فقدِ اقتحمت بيت الألفي وحاصرت زوجته شادن البيلي حتى جعلتها تهجر زوجها، ولم يقفِ الألفي مكتوف اليدين أمام هذا الغزو[2]، بل (خاض من أجل الإبقاء على زوجته أهوالًا، دخل في خطط طويلة ومؤلمة، دخل في نقاشات عقيمة، داس في أحلام مجهضة، وأفكار مرتبكة، ومزايدات مزيَّفة، الكلام أوالنقاش صار بعد الأيام الأولى مكرَّرًا مرهقًا بشكل لا يُطاق، يراقب رفضها له وهو يتصاعد، فيختلط عنده الغضب بالإشفاق

(١) رواية أيام وردية، علاء الديب، دار الهلال، ٢٠٠٢، ص ٦.

(٢) قراءة في رواية «أيام وردية» حمدي عبد الرحيم، موقع ثقافات.
https://thaqafat.com/2016/02/30055

باليأس من كل شيء» [١].

انتشرت أفكار الحاجة زيزي في أرجاء البيت مع كُتب عذاب القبر والثعابين والمرزبّات الحديدية، اختطفوا زوجته منه التي كان يجدها في الفراش وأمام أطباق الإفطار ويلامس شعرها في حنان، فهرب إلى كؤوس الخمر ودخان السجائر وذكريات العشق مع المرأة (فـ..) التي عشقها قديمًا.

والألفي نموذج للمُثقَّف اليساري الذي تحطَّمت أحلامه ولكن يساريته تعاوده بين الحين والآخر، يرى أن أحوال البلد كان من الممكن أن تكون أفضل لو طُبِّقت الاشتراكية، (لم يفهم أبدًا لماذا انتصر الانتهازيون والضباع في كل مكان؟ لماذا انزوى كل وجه نبيل وكل قيمة شريفة؟) [٢].

هذا المُثقَّف خسر كل شيء، وخلع نفسه من السياسة ولم يبقَ له سوى فلسطين السليبة، راح يبحث عنها في دواوين الشعراء وكلمات الصادقين، عاشت فلسطين داخل ذاته فكرة لا تموت، حتى أنه كان يُلقَّب من قِبل أحد المُدرّسين بـ «بتاع فلسطين».

ازدادت الأمور سوءًا في المدرسة لاشتباكه مع المُدرّسين، وأصبح صوت زوجته يدفعه إلى الجنون، تدهورت صحته وتكالبت عليه الأمراض، وانفردت به – وهو راقد – أهوال فلسطين، الناس تركوه وحده مع ملايين الأوهام والأشعار الميِّتة، ظلَّ يتأمَّل حطام ذاته حتى أشار عليه الطبيب أن يقيم في مشفى نابلس للأمراض النفسية والعصبية ليعيش هناك الأيام الوردية. قدَّم علاء الديب تلك المفارقة العجيبة؛ كيف تكون الأيام الوردية في مشفى للأمراض النفسية؟ وجعل منها معادلاً للوطن المفقود –على الأقل– اختفى من أذنيه صوت المضغ الضّاري في الخارج، فالكل يشتغل على ألوان الكراهية ولا مهرب من المؤامرات، فوجد في المشفى السكون والسكينة، وعاوده حلم فلسطين مع عفاف الفتاة الفلسطينية التي اُغتصبت أثناء الحرب الأهلية في لبنان، ولأنها فلسطين فقد تمنَّى الألفي (أن يجمع لها كل لحظات السعادة والوجود المتكامل التي عرفها في حياته وأن ينثرها تحت قدميها قربانًا وهدية خالصة، علَّها تداوي التعاسة والشقاء اللتين عاشتهما» [٣].

(١) رواية أيام وردية، ص ١٥.

(٢) رّواية أيام وردية، ص ٢٠.

(٣) رواية أيام وردية، ص ٥٧-٥٨.

عندما تتمالك عفاف نفسها قليلاً تطلب من الألفي أن يأخذها إلى حيث الكُتَّاب والفنانين والمُثقَّفين الذين عاشت عُمرًا تقرأ لهم وعنهم. وعندما يأخذها إلى واحد من تلك التجمُّعات يقابلهما أحد نجوم المجتمع المُثقَّفين وما إن يجلس بجوار عفاف حتى تنتفض مُحمرة الوجه متوترة وكأنّ أظافر وأنيابًا قد نبتت لها، يغادر بها الألفي المكان فتقول عفاف: (كم هوبارع ابن الـ... لم أدرك عندما حدَّثنى عن العقد، وعن رقبتى ثمّ عن صدري، بلهاء ما زلت كنت أبتسم، ثمّ مدَّ يده لفخذي. في أقل من ربع الساعة صنع بي كل هذا» [١].

مُجدَّدًا تُغتصب فلسطين من صهيوني مُسلَّح أو كتائبي مُلثَّم أو قاهري مُثقَّف، لا فرق.

يغادر الألفي المستشفى وأيامها الوردية ليواجه قاهرة جديدة لا يعرفها إلى موقف التاكسيات الجديد. وجد الجمهورية كلها مبسوطة أمامه، (الجحيم الأصلي بدأ عندما انطلقت العربة والكاسيت والرُكَّاب في الوقت نفسه في قلب صندوق ضيق، وسائق يقود، أمين الألفي كان محشورًا في المقعد الأوسط، وبدا الاختناق الحقيقيّ، عرق، هلع، وألم في العين اليسرى، وانتفاضات في الساق)[٢].

المشهد يُعبِّر عن دهشة من ضوضاء المجتمع الجديد الخانق، ووصف العربة الضيقة، والاختناق الفعلي، مما يؤكِّد شعور هذا المُثقَّف بالاغتراب عن مجتمعه ويحدث ذلك الشعور باعتباره نتيجةً حتميةً للصراع بين مستويين مختلفين أيدولوجيًا أو فكريًّا، (فقد ينفصل الإنسان عن مجتمعه إذا حدث تعارض بينه وبين الظروف التي تحيط به، وتغيَّرت العادات والتقاليد عن تلك التي ورثها، ومن ثَمَّ يشعر الإنسان بالعجز، وعدم القدرة على مسايرة المجتمع وعدم القدرة على تغييره ليتوافق مع مبادئه وتقاليده، ومن ثَمَّ يكون الانفصال والانعزال والرغبة في الخروج على المجتمع، وعدم الانتماء إليه نتيجة حتمية لهذا الوضع) [٣].

هكذا نلاحظ كيف عبّر علاء الديب عن أزمة المُثقَّف المعاصر غير القادر على

(١) رواية أيام وردية ص ٩٩-١٠٠.

(٢) رواية أيام وردية ص ١٢٠.

(٣) ظاهرة الاغتراب عند شعراء جنوبي صعيد مصر في النصف الثاني من القرن العشرين رسالة ماجستير – زين العابدين أحمد محمود – ص ١٨.

تقبُّل مجتمعه، والرضوخ لسُلطة القيم التي يرفضها إلى أن وصل إلى مستشفى الأمراض النفسية، وعندما خرج منها عجز عن مواجهة الحياة وفزع إلى خلاء يسكنه أحد أصدقاء أبيه القدامى حيث يشاركه مسكنه المقام وسط غابة زرعها من أشجار اللُّوف وأشجار ست الحسن، وقضى أيامه الأخيرة في كشك إبراهيم أبوخليفة (نزلت عليه في تلك البقعة الساحرة سكينة لم يعرفها من قبل. الدنيا بعيدة لا يصله منها كذب ولا ضوضاء هنا لم تعد الظنون تلدغه ولا تصله حتى أصداء فلسطين) [١].

انعزل الألفي عن مجتمعه الذي رفضه وشعر فيه بالاغتراب، واغتراب الإنسان يتحقَّق من خلال محاولاته لتفادي الصدام مع الواقع، أو تفادي المواجهة الحقيقية مع حقيقة الحياة؛ ذلك لأن كل هذه الأمور تغرس فيه إحساسًا بعبثية الوجود. بحث عن أيام وردية بعيدًا عن الناس والعمل والزوجة والأولاد، بعيدًا عن حلم فلسطين الذي لم يفارقه عاش (حوله دنيا واسعة خالية، ليس إلى جواره أحد. لم يكن حزينًا. يراقب الأشياء وهي تنتهي ليس في ضوضاء، لكن في سكينة) [٢].

إذا ما نظرنا إلى نموذج من الإنتاج الروائي للمؤلِّف نفسه، في الحقبة السابقة على الألفية، فإننا ندرك بشكل أعمق مدى التحوّل الذي أصاب الوعي الذاتي للمبدع تجاه المجتمع بما طرأ عليه من أنساق قيمية دخيلة رصدها في مجتمع الألفية الجديدة ورفضها لا وعيه تختلف اختلافًا كُليًّا عما ألفه وعي الكاتب وعبَّر عنه في روايته «زهر الليمون» الصادرة ١٩٨٧ الذي تناول فيه حياة المُثقَّف اليائس عبد الخالق المسيري الذي تعرّض للاعتقال نتيجة نشاطه السياسي، لكنه لم يفقد الأمل ولجأ إلى بيت صديقه الذي وصفه بأنه أجمل مكان في القاهرة واستقبلته زوجته بالبشر والترحاب حتى وجد في وجهها رائحة الأيام الطيبة. فمُثقَّف القرن الماضي كان يتلمَّس الرائحة الطيبة ويرى الجمال بين القبح، ويعرف معاني الصداقة والأخوّة ويشعر بسكينة الحياة بين خضمّ صخبها، أمّا المُثقَّف الجديد فقد شعر بعبثية الحياة وعدم جدوى ما يقوم به، فانعزل عن مجتمعه، ولم يعرف الأيام الوردية إلا في مشفى الأمراض النفسية أو بين الطبيعة مع صديقته شجرة السنديان التي تقف وحدها خارج البلدة

(١) رواية أيام وردية ص ١٢٩.

(٢) رواية أيام وردية ص ١٣٠.

قوية، تتحمّل تسلّق فروع الجهنّمية الملوّنة عليها وتتباهى بها، يعشقها ليس كعشق الشجر، الأمر هنا تعدَّى علاقة مُثقَّف مرهف الحِسّ بما حوله، إذ إن بؤس حياته جعل من الشجرة أخت روح وتوأم محنة.

وفلسطين التي قدَّمتها الرواية ليست فلسطين التي نتابع أخبارها على صفحات الجرائد وشاشات التلفاز، هي فلسطين أخرى تضغط بجبروت حضورها وبقسوة جمالها وبطغيان مأساتها على قلب بطل الرواية أمين الألفي، فلسطين الحاضرة في وجدانه، اصطحبها معه خلال رحلة حياته ولم تفارق أصداؤها أذنيه، ولم يغادره حلمها قط.

•••

وتناول الروائي إبراهيم عبد المجيد في روايته (العابرة) الصادرة عام ٢٠٢٠ قضية من القضايا المسكوت عنها وهي قضية المتحوّلين جنسيًّا، تلك القضية التي شغلت علماء الطب في السنوات الأخيرة، وكذلك علماء الاجتماع والدين، كما استحوذت على اهتمام الصحافة والمهتمين بقضية الجندر.

قدَّمت الرواية حياتين لبطلة/ بطل الرواية من خلال حياة «لمياء» في القسم الأول، التي تحوَّلت إلى «حمزة» في القسم الثاني، فهي حكاية إنسانية تحتاج إلى التأمُّل، هي رحلة كائن بشري مُغلَّفة بالرؤى الأسطورية والحكايات الواقعية، وهي حكاية وطن تاه بين انتماءات عديدة يبحث عن هُوية.

البطلة لمياء فتاة لديها ميول ذكورية، طالبة في كلية الآداب، جامعة القاهرة، تجد في نفسها ميلاً نحو زميلاتها لا تستطيع أن توقفه، وكثيرًا ما تحرَّشت بإحداهن، كما كانت تفعل في المدرسة، إلى أن قرَّر والداها حبسها في البيت خوفًا مما تُسبِّبه من مشاكل، تعود لمياء إلى المجتمع مع التحاقها بالجامعة وهي لا تزال تبحث عن هُويتها الضائعة، مع جسد مُشوَّه؛ صدر ناشف، شعر بالذقن والشارب، فخذان ناشفان، رغم ما يظهر في ملامحها من جمال، هي لا تستطيع أن تُحدِّد جنسها؛ هل هي ذكر أم أنثى؟! بهُويتها التائهة تدخل على صفحتها على الفيس بوك والتي قليلاً ما تتفاعل معها لتكتب (من الكلام اللي بقراه هنا باشوف ناس كتير بتشتم في النظام الحاكم، وبرضه باشوف ناس بتدافع عن النظام الحاكم، على قد فهمي الأهبل بالسياسة، تبقى بلدنا في منتصف

الطريق، هل هذا له علاقة بحكاية الترانس جيندر؟! يعني المخلوقات اللي هي رجالة عايزة تكون نسوان، والعكس.. هل بلدنا ترانس جندر، ولا نعرف؟ آه ناس كتير بتقول إنها بلد مكتئبة، وناس كتير بتقول مصر بتفرح!) [1].

هكذا تناول الكاتب قضية اغتراب الفرد عن ذاته وعن مجتمعه، عابرًا إلى اغتراب مجتمع يبحث عن هُويته على لسان البطلة التي استطاعت أن تثور على قيود الأسرة والمجتمع لتعبر إلى ذات تبحث عنها، وتشعر أنها تُمثِّل هُويتها، عبَّر صاحب العابرة عن ذلك من خلال التمثيل السردي لهذه الإشكالية الفردية عَبْر شبكة من العلاقات في العائلة والمدرسة والجامعة ووسائل النقل التي تمثِّل المجتمع، والأصدقاء وزنزانة التوقيف وقاعة المحكمة.. وتتحكَّم في تلك العلاقات سُلطة الأخلاق العُرفية والممارسات الأمنية وأنظمة التعليم، ومقاومة هذه السُّلطة من جيل الشباب الذي تُمثِّله لمياء (حمزة)، وإحسان الفنان التشكيلي بوزارة الثقافة الذي أحبَّ لمياء، وزملاؤهما في الجامعة، وجيل شباب ما بعد ثورة يناير الذي بامتلاكه المعرفة وأدواتها يستطيع أن يُفكِّك أية سلطة مستبدة تفرض نفسها.

عرض الكاتب لكثير من الثنائيات المتضادة من خلال شخصيات الرواية ليعكس لنا حالة التردُّد التي يعاني منها المجتمع؛ أستاذة الفلسفة بيداء التي تمارس السحاق مع طالباتها وماتت مقتولة، المرأة التي استوقفتها أمام محطة المترو لتسألها: (لماذا أنتِ غير متحجّبة؟! لا يبدو أنك نصرانية، تحجَّبي يابنتي عشان ربنا ينصرك في الدنيا) [2]. ثم تستسلم تلك المرأة في المترو لأصابع لمياء وهي تعبث بفخذها، سناء المرشدة السياحية التي اصطحبتها إلى بيتها ومارست معها السحاق أيضًا، ولا تلبث أن تدعو الله أثناء علاقتهما: (ربنا كريم حيمنع الدم إلى أن ننتهي). اندهشت لمياء من إدخال اسم ربنا في كل شيء في هذه البلاد.

تحوَّلت لمياء إلى «حمزة» بعد إجراء جراحة ناجحة، بعد إصرارها على هذا التحوّل، واقتناع أهلها بقرارها بعد أن ظلُّوا يعارضونه. تمكنت لمياء- برمزيتها السياسية- من تحقيق حلم الذكورة بصعوبة بالغة، ولكن حمزة لم يتقبله المجتمع الذي يرفض هذه الفكرة، ويتعامل معها بتوجُّس شديد، فعندما

(١) رواية العابرة، إبراهيم عبد المجيد، منشورات المتوسط، إيطاليا، ٢٠٢٠، ص ٣٣.
(٢) رواية العابرة، ص٣٨.

استوقف أمين الشرطة حمزة وإحسان أثناء تجوّلهما في شارع الفلكي، طلب منهما البطاقة وبعد إصرار من أمين الشرطة أخرج حمزة بطاقته التي تحمل اسم لمياء، حاول حمزة أن يشرح له الأمر ليردّ الضّابط: (الله أكبر. امرأة وعامل راجل. شذوذ يعني) ونادى أمين الشرطة: (ارميه في سيارة الترحيلات. مش ناقصة مسخرة) [١].

حاول «إحسان» الحبيب السابق، الصديق الحالي عبثًا شرح الموقف للضابط، الذي سخر منه ومن المُثقَّفين أمثاله، فعاد مكسور القلب ثائرًا، ودخل غرفته ليلقي الكتب بقوة على الأرض وفرش الرسم والحامل الذي يرسم عليه وأنابيب الألوان بقوة ويصرخ: (لا يحترمون الثقافة، أنا أيضًا لن أحترمها، سأحمل السلاح، أجل السلاح حتى تكون المعركة معهم حقيقية) [٢]. فإحسان نموذج المُثقَّف الشاب الذي يغترب عن مجتمع لا يعترف بثقافته، ولكنه يستطيع أن يكتم غيظه، ويتصرَّف في ضوء ثقافته، لجأ إلى الفيسبوك، وكتب قصة تحوّل لمياء إلى حمزة كاملة، وفي الصباح وقف أصدقاء حمزة في كلية الآداب أمام المُدرج، رافعين لافتات «حمزة لازم يرجع» وتجمَّع باقي الطلّاب يكتبون اللافتات «حمزة ترانسجند اتركوه يعيش» وبعد حضور الأمن تزايد عدد الطلاب وارتفعت أصواتهم «مش حنمشي حمزة لازم يرجع». [٣]

هكذا قدَّمت لنا الرواية ثورة الشباب من أجل حُرية الإنسان، ثورة على سكون المجتمع الرافض لأي تحوّل أوتغيير، حتى لو كان من أجل البحث عن الهُوية الضائعة، وبدا الكاتب متعاطفًا مع جيل الشباب مشارِكًا لهم في حلمهم السرمدي بالتحرُّر، وهوما جسَّده قيام إحسان وزملاء حمزة في الجامعة بطبع آلاف الصور التي تُعبِّر عن مأساة فتًى متحوّل يحاكَم بلا جُرم وتعليقها على جدران بنايات عِدة بما فيها مؤسسات رسمية مثل البرلمان ومجلس الوزراء في شارع قصر العيني.

وفي مقارنة، ربّما تعمَّد الكاتب الإشارة إليها، على لسان الراوي ومن خلال متابعة حمزة صفحات الترانسجندر الأجنبية، لم يجد بها أي إساءة إلى أحد، ودخل على صفحات السحاقيات والشَّواذ، فلم يجد من يسيء إليهم، بل إنه

(١) رواية العابرة، ص ٢٧٦.

(٢) رواية العابرة، ص ٢٧٠.

(٣) رواية العابرة، ص ٢٧٥.

قرأ عن رئيس وزراء لوكسمبورج «كزافييه بيتيل» الذي حضر مؤتمر القمة العربية الأوروبية في شرم الشيخ، ووجده يتفاخر بالرجل الذي تزوَّجه، ثُمّ يُعلِّق الراوي:(كم من السنين تحتاجها مصر والدول العربية حتى لا تلتفت إلى هذا النوع من البشر، وتتركهم في عالمهم الصغير) [1].

ولكن هل رجولة حمزة مكتملة، قصد الكاتب إنهاء الرواية دون أن يتمكَّن حمزة من لعب دور الرجل، رغم حبسه مع نسوة وفتيات ليل، بعضهن كنّ يتحرَّشن به، أويرغبن فيه، لأن جراحته لم تندمل بعد، وكان يخشى إن جرَّب مدى نجاحه في أداء دور الرجل، وهو في فترة النقاهة، أن تحدث له انتكاسة، تبقيه مُعلَّقًا بين الجنسين إلى آخر عمره.

ولعلّنا نتساءل هل هذا فحسب ما منع حمزة أن يعيش دور الرجل؟! فكثيرًا ما كان يشعر بحنين إلى ميوله النسائية التي كان يشعر بها عندما كان لمياء، فعلى الأقل وقتها كان ينعم بحُرية نسبية بين أهله وزملائه وفي سيره بالشوارع ومقاهي وسط البلد أوالجامعة أو دار الأوبرا، أوحتى بيت أستاذته «بيداء» وصاحبته «سناء»، ليكتشف معهما أنه لم يكن قبل التحوّل فتاة عادية، ويكتشفان هما أنه أبعد من مجرد فتاة أخذتها كل منهما إلى فراشها.

وتأتي النهاية المفتوحة حيث يقف حمزة في قفص الاتهام ينتظر الحكم عليه في قلق، وينتظر معه أهله، لا يستطيع أحدهم إنقاذه، وتعرَّض الطبيب الذي أجرى الجراحة له للتهديد بالقتل، ولكنه حضر وأدلى بشهادته. ولكن حمزة أراد أن يكون هو الشاهد والمحامي في آنٍ واحد، فتحدَّث في المحكمة بصوتين: صوت نسائي فيه رِقَّة وميوعة (أنا لمياء يا سيادة المستشار)، ثُمَّ بصوت مرتفع عاد إلى خشونته -معترضًا على وصف الطبيب له بأنه تأثَّر من حبسه مع النساء-: (لا، لم يحدث عندي تأثُّر بالنساء بعد، لقد قابلت بشرًا أنقياء، نساء كان على هذا المجتمع أن يوفِّر لهنَّ حياة أسعد) [2].

وكأن الكاتب أراد أن تستمر تلك الثنائية المتضادة إلى نهاية الرواية التي لم تنتهِ، رواية جيل عاش متردِّدًا يبحث عن هُوية يراها ولا يستطيع الوصول إليها، دافع حمزة عن نفسه بقوله إنه ليس ناشطًا سياسيًا ولا زعيمًا، لكنه شاب يرى البائسين الحائرين في البلاد، انفجر حمزة بالبكاء: (أنا سأترك البلاد،

(١) رواية العابرة، ص ٢٢٦.

(٢) رواية العابرة، ص ٣٥٤.

ولن أعود إليها أبدًا. لن تخسر مصر شيئًا برحيلي عنها)، لتنفجر قاعة المحكمة بالبكاء وسط هتاف المعجبين «الله عليك» «ربنا حينصرك». وتبقى دموع الأمّ تنتحب على صدر أبيه الذي يبكي في صمت.

إن رواية «العابرة» قدَّمت تلك الحكاية الإنسانية وفي خلفيتها مشاهد لأحداث يناير وما بعدها، وما ترتَّب عليها، ومصائر من صنعوها، صوَّرت حياة الشباب وحيرتهم، وكيف وجدوا في فضاء الفيسبوك ملاذًا لأحلامهم، ومتنفّسًا لصراعهم مع الذات والمجتمع، جسَّده أزمة لمياء/ حمزة مع ذاته/ها، ثم مواجهة حمزة المجتمع ببنيته الإدارية ولُغته ووثائقه واستبداده، في سرد ممتع بين الوصف والحوار والمونولوج مع قفزات فنتازية صوَّرتها أحلام حمزة لوحة من عذابات الاغتراب الجسدي والنفسي والاجتماعي، وعذابات الرغبة الجسدية المزدوجة والارتياب من شكل الجسد، والخوف من الواقع والأحلام.

فسرديات الكاتب إبراهيم عبدالمجيد تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل، فنجده يأخذنا بمنجزه الأدبي لجيل الستينيات -الذي ينتمي إليه زمنيًّا- من خلال تصويره حياة ذلك الجيل مما يجعله من كُتَّاب الواقعية الملحميين، ولكن لُغته الشابة تأخذنا إلى عوالم تشبه الأساطير اليونانية بحسّه الغرائبي الذي يُحيلنا إلى عالم فانتازيا تحمل روح الألفية الجديدة وأفكارها كأنه ممتلئ بالأعمار؛ فرغم تجاوزه السبعين ربيعًا، لا يزال يُقدِّم المغامرات الإبداعية العابرة للزمن عبر طرح سرديات غير مطروقة تتخطَّى التابوهات السياسية والاجتماعية . وفي حوار صحافيٍّ أُجري معه في صحيفة «المصري اليوم» سُئِل عن السبب الذي دفعه للتمرُّد على تابوهات المجتمع بتناول قضية «الترانسجندر» التي تتصدر أقصى هرم القضايا الجدلية على المستويين السياسي والاجتماعي، فكان رده أن الأدب عُني بالأساس بقضايا الجانحين؛ لذا اعتاد كسر التابوهات منذ بدأ الكتابة، وفي عام ٢٠٠١؛ تناول أزمة العابرين في إحدى حلقات مسلسل «بين شطّين وميَّة» الذي كان قائمًا على الغرائب، ومع مرور الزمن قرأ عن ظاهرة العبور الجنسي، وأدرك أسبابها النفسية والطبية، وأنها ليست ضمن الغرائب إنما ظاهرة حاضرة منذ بدأ التاريخ؛ إذ مرَّ بها إمبراطور يوناني. موضِّحًا أن ما أحاله لمعالجة قضايا العابرين، هو تراكم قصصهم في مُخيّلته، منذ كان معتادًا للجلوس بقهوة البستان بمنطقة وسط البلد، برفقة الكُتَّاب، فأحيانًا يرى فتاة عابرة تتردَّد على المقهى حتى تختفي فجأة، وتهاجر أو تنتحر، أو تُحتجز مع

الرجال، فقرَّر خوض مغامرة أدبية في عالم العابرات.[1]

وعبد المجيد اهتم كثيرًا برصد تحوّلات المجتمع في أعماله الأدبية كما أولى المكان اهتمامًا خاصًّا فهو يُطلق عليه روائي المكان وهو يعتبر الكتابة وطنًا، والواقع هو المنفى الذي يهرب منه إلى العالم الموازي. ويظهر هذا الاهتمام برصد تحوّلات المجتمع في كثير من أعماله الروائية ومنها رواية «السايكلوب» الصادرة عام ٢٠١٩، والتي تدور حول شخص وهمي يتم استدعاؤه من الزمن الماضي ليعايش الفترة الراهنة، وهو نفسه بطل رواية «هنا القاهرة» التي أصدرها في عام ٢٠١٤ عن الدار المصرية اللبنانية، يعود البطل من زمانه ليجد أمورًا كثيرة غير مألوفة وأخرى غير منضبطة، فيجد انتشارًا وتوسُّعًا في استخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة من مواقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك وتويتر ويوتيوب»، ويسمع عن أحداث يناير، وما آلت إليه، ويتألَّم لتدهور مباني وميادين القاهرة والإسكندرية، ثم يطفح الكيل بهذا الزائر الافتراضي إلى حدّ أنه يقرِّر الخروج من الواقع والعودة إلى الوهم؛ لأنه شعر بالغربة في هذه الفترة كما كان غريبًا في الماضي أيضًا.

وتتعدَّد المُفارقات في الرواية؛ فـ«سعيد صابر» الشخصية القادمة من رواية أخرى للكاتب «سامح عبد الخالق» يتحوّل إلى كاتب لرواية عن نفسه وعن أصدقائه وحبيباته، أتى من سبعينيات القرن الماضي؛ مُحمَّلاً بأفكاره المُتحرِّرة التي يرى فيها مصر دولة منفتحة على العالم فيصطدم بالتحوّلات السياسية والاجتماعية في مصر في الألفية الجديدة يواجه واقعًا مختلفًا عن توقّعاته؛ فالهُوية المصرية تعاني حالة من التناقض بين الأمس واليوم -في رأيه- وهناك شخصيتان تحملان اسم صفاء، صفاء الثانية كانت مجرَّد وسيلة لنسيان صفاء الأولى ثم تحوّلت إلى حبٍّ صادق حقيقي، والجميلات «تحية ولواحظ وفرنسا وروما» لهن نظائر بالأسماء ذاتها، جمع الكاتب شخصياته في فضاء يجمع بين عالم الأساطير وعالم الواقع، والحاضر والماضي، والموتى والأحياء؛ فضاء يعجُّ بالمتناقضات التي تعكس صورة الواقع المتناقض.

يتضح من المنجز الروائي للكاتب مدى اهتمامه برصد تحوّلات المجتمع،

(١) مقال بعنوان» الروائي إبراهيم عبد المجيد لـ«المصري اليوم»: اعتدت كسر التابوهات الاجتماعية والسياسية.. والثقافة الجماهيرية تراجعت، صحيفة المصري اليوم ٢٠٢٠/١٢/٢٢.
https://www.almasryalyoum.com/news/details/2195906

فروايته «قبل أن أنسى أنّني كنت هنا» الصادرة عام ٢٠١٨، والتي تعدّ مرثية لشهداء يناير، بدأت بقصة حبٍّ انتهت بزواج الشاعر والصحفي «نور قنديل» من «نجوان»، بعد أن مات حبيب كل منهما أمام عينيه في المظاهرات، ليجد كل منهما العزاء في الآخر، ويثمر الزواج بابنتهما الوحيدة «نهاوند».

وأثناء زيارة نور لمدينة سوهاج -مسقط رأس حبيبته نادين التي فقدها في أحداث يناير- يمرُّ بجوار نخلة تسقط فجأة دون سبب واضح مخلّفة وراءها بركة من الدموع.

(نزل ضابط شاب ينظر إلى الشجرة ويقول:

- أخيرًا سقطت الشجرة الملعونة.

نظرتُ إليه مندهشًا، قلت:

- لا بُدّ أنها شجرة عجوز.

- ربما. لكنها كانت مسحورة، بعد أن ينصف الليل كل ليلة يسمع منها الناس صوت بكاء.

- هل ترى هذه المياه حولها؟!

- إنه ندى.

- لا. ليس ندى، إنها دموع) [١].

ثم يسافر إلى الأقصر حيث يسمع بأن شجرة في منزل تاجر معروف ماتت ابنته انخلعت من الأرض وطارت إلى السماء .يعتقد نور أن هذه الأشجار تنخلع من الأرض وتغادرها حزنًا على الشبان الذين ماتوا في أحداث ٢٥ يناير، فكتب على الفيسبوك (الذين ماتوا يوم جمعة الغضب كثيرون جدًّا. لو أن لكلّ واحد أو واحدة شجرة زرعها أو وقف تحتها فلن تبقَ في مصر خضرة وربما تجفُّ المياه) [٢].

تتكرَّرُ الأحداث بانفصال الأشجار عن الأرض وصعودها إلى السماء مما يسبِّبُ حالة من الفزع بينما يعلن المسؤولون أن الأشجار ثابتة، ولا صحّةَ لتلك الروايات.

(١) رواية «قبل أن أنسى أنني كنت هنا»، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، ٢٠١٨، ص ٣-٤.

(٢) رواية «قبل أن أنسى أنني كنت هنا»، ٢٠١٨، ص ١٤.

ثم تظهر رسوم الجرافيتى في شوارع وسط القاهرة وعلى جدار الجامعة الأمريكية بعد أن مُحِيت منذ سنوات، ترفض السُّلطات الاعتراف بذلك وترى أن هناك مؤامرة من عصابة مخرِّبة تسلِّط صورًا ضوئية على الجدران حتى توحى بأن الرسوم تعود من جديد.

تفرُّ حيوانات حديقة الحيوان بالجيزة من أقفاصها، وتتجوَّل في البلاد، فالكاتب يجعل كل ما حولنا يثور: الشجر، الجدران، الحيوانات.

كعادته عبد المجيد يجمع بين الفانتازيا والواقع تعبيرًا عن تناقضات الواقع، ثمّ يستحدث شخصية (سيدة الزاوية الحمراء) التي تحفظ أسماء جميع شهداء يناير بأنحاء مصر وتنتظر اليوم الذي تنادي عليهم ليعودوا إلى الحياة من جديد.

الكاتب يرفض الواقع، يرفض ما هو كائن في المجتمع، يرفض ما حدث لشباب يناير، ظهر ذلك جليًّا من التصدير الذي بدأ به الرواية، وهو قولٌ يُنسب إلى كاهن من كهنة عين شمس في العصور القديمة، وكأنه يرسل لنا رسالة أن الظلم مرفوض على أرض المحروسة على مرّ العصور: (ليت لي قلبًا يتحمَّل الألم، فعندئذٍ كنتُ أركن إليه... فتعال إذن يا قلبي أتكلّم إليك ولتجبني على كلامي، ولتفسِّر لي ما هو كائن في الأرض» [1].

•••

وأمام هذه التناقضات المثيرة في المجتمع توقَّف العديد من الكُتَّاب الذين لمعت أسماؤهم في الألفية الجديدة، فلجأت سهير المصادفة في «بياض ساخن» الصادرة عام ٢٠١٥ إلى ثيمة المرض النفسي «الشيزوفرانيا» أو انفصال الشخصية لتُعبِّر من خلال ازدواج الشخصية عن ازدواج المجتمع، فمع زيادة مشكلات الواقع المعيش وجد المُثقَّف العربي نفسه في حيرة أمام المشهد الإنساني الذي أصابه زلزال عصف بمنظومة القيم والعادات والتقاليد، كما إن تعقُّد الواقع اليومي جعل عقل المُثقَّف في حيرة أمام اضطرابات العلاقات البشرية، فلجأ إلى اقتحام اللاوعي النفسي و التغلغل داخل خفايا النفس في

(١) رواية «قبل أن أنسى أنني كنت هنا»، ٢٠١٨، المقدمة.

محاولة منه للوقوف على تلك التحوّلات الفارقة على مستوى الفكر والشعور ومنظومة القيم والثوابت.

نسجت المصادفة سردها من خلال انفصام الذات الذي انسحب على المجتمع؛ فإذا كانت الشيزوفرانيا مرضًا نفسيًّا يُعبِّر عن انقسام الذات إلى أكثر من شخصية، فالواقع المصري الذي عكسته الرواية لفترة أحداث يناير وما بعدها كان واقعًا مترنِّحًا بعد حراك مجتمعي زلزل ثوابت المجتمع، فهو واقع يعاني أيضًا من الانفصال والانقسام.

قدَّمت الرواية البطلة من خلال شخصيتين منفصلتين تبادلتا السرد (لولا، عبلة) قامت لولا بدور الراوي في عشرة فصول حملت اسمها، وقامت عبلة بدور الراوي في تسعة فصول حملت اسمها، ويبقى الفصل الأخير الذي يحمل الرقم (٢٠) دون أن تضع له اسمًا للراوي، وقد جمعت فيه خيوط الحكاية، وعرضت فيه قضية انقسام المجتمع المصري حول مرحلة حكم الإخوان.

وحالة الرفض تسيطر على أجواء السرد؛ فلُولا المريضة ترفض الاعتراف بمرضها، وترى عبلة مريضة ومصابة بالجنون وأن بداخلها وحشًا كاسرًا سبَّب لها حالة الثرثرة التي تصيبها (ينطلق الوحش الكاسر من بين شفتيها على هيئة كلمات بذيئة، لا أدري أين ومتى تعلَّمتها عبلة» [١]. ولا يقف الرفض عند حدِّ اتّهام عبلة بالجنون، بل ترى (لولا) أنِه «لا سبيل للتخلُّص من هذا الوحش إلا بقتلها هي، لا سبيل إلى هزيمته إلا بخنقها ليختنق، أو بإغراقها ليغرق، أو بإسالة دمها ليسيل مع دمائها على الأرض ويختفي في أقرب بالوعة.» [٢].

اتّخذت الرواية من حياة الأسرة المصرية مادة للسرد، ومن خلال التفاصيل الدقيقة لحياة أفرادها رصدت واقع الأحداث الكبرى التي عاشها الوطن، وتداعيات تلك الوقائع والتحوّلات السريعة على نفسيات الشخصيات والعلاقات بين الأفراد؛ حيث يصير الخال -رجل الأمن- خصمًا عنيدًا لأبناء أخته، وهم ينحازون لاختياراتهم السياسية، وتكاد تصاب عبلة بالجنون عند اكتشافها انتماء أحد أبنائها لجماعة الإخوان المسلمين، وفصل مجدي من عمله بين عشيةٍ وضُحاها.

(١) رواية بياض ساخن، سهير المصادفة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٥، ص ٨٩.

(٢) رواية بياض ساخن، ص ٩٠.

وتناقش الكاتبة مسألة الوراثة وأثرها في نقل الأمراض من خلال تقنية الاسترجاع الزمني بمواقف من حياة الجدّ «شوكت الملّوان» الذي ورَّث الحفيدة الاستعداد النفسي للمرض، ومن خلال المقارنة بين أعراض المرض عند الجدّ وعند عبلة كما تراها لولا، الجدّ الذي لا تزال أحاديث النميمة تتناول فضائحه التي دفعت زوجته ناهد إلى الانتحار؛ حيث كان يستمرّ أحيانًا في الصراخ لثلاثة أيام حتى تلتهب أحباله الصوتية ويُحبس صوته، وكان شخصية ذكية مُثقَّفة، لديه معلومات واسعة في علم النفس والتحليل النفسي مما يجعله يتحايل على أساليب العلاج، وكان يسخر من الأطباء (ماذا قلت يا دكتور؟ ماذا قلت أيها التافه؟ Schizophrenia حالة فصام مثالية! هل مثالية هي الترجمة الصحيحة لكلمة بيرفكت perfect؟ أم أنّك تعني حالة انفصام كاملة؟ هل هذا ما سيجعلك تطمئن وتنام وتشخريا دكتور؟) [1].

لم يتوقَّف سرد المصادفة على تقديم حالة مرضية إنسانية، بل نستطيع أن نقول إن الرواية تحمل خطابًا نقديًا للواقع المجتمعي لمصر في هذه الفترة الزمنية، وتقف على حالة التصدع التي أصابت البنية الاجتماعية نتيجة للأحداث السياسية التي بدورها انعكست على منظومة القيم والأخلاق، قدَّمت الكاتبة ذلك الخطاب النقدي من خلال إبراز حالات التحوّل في الشخصية المصرية وذلك من خلال تقديم النماذج الإيجابية التي تُشكِّل صورة المصري في لا وعيها، ثم رصد الصورة السلبية المتناقضة مع تلك الصورة، قدَّمتْ الكاتبة شخصيات عديدة تتحلى بالأخلاق المصرية الأصيلة منها؛ شخصية العمَّة فاطمة التي وقفت تدعّم أخاها، ورفضت أن يبيع أخر ثلاثة فدادين يمتلكها، وحملت من خيرات بيتها ما تستطيع لتسانده، و شخصية المصري الصعيدي الذي خلع عمامته ليسترّ عبلة في إحدى نوبات المرض عندما خلعت ملابسها على كورنيش النيل، ثم قدَّمت صورًا أخرى لمظاهر القبح التي شكّلت حالة من رفض الواقع لدى عبلة؛ فقد كانت تعمل كمرشدة سياحية تمتلك مهارات عديدة وتتقن خمس لغات، تعرَّضت في عملها لإحباطات عديدة، فقرَّرت ترك العمل لتترك الحروب والصراعات الدنيئة من أجل الترقّي، والمؤامرات التي تُحاك للأجانب للإيقاع بهم، كما كانت تحمل رفضًا لأمها بسبب قسوتها في معاملة جدّها المريض نفسيًّا، كما كانت تشعر برفض لوظيفة أخيها مجدي الذي

(١) رواية بياض ساخن، ص ١٩٦.

تحبّه حُبًّا قويًّا ؛ فهو يعمل ضابط في الأمن الوطني، وكانت ترفض إهمال الزوج وحالة الخرس في العلاقة الزوجية مع تقدُّم العمر (أنتِ تعرفين أنكِ قد كبرتِ عندما لا يسألك زوجكِ: أين كنتِ؟ ومع من؟ وماذا فعلتِ؟ تراقبين هاتفك الصامت ولا تحاولين طلبه لأنّكِ ستجدين رقمه طوال الوقت مشغولاً. عندما تصبحين مهمَلة من الأمكنة والناس والحكايات...) [1].

ثم تُقدِّم صورًا لمظاهر القبح في معالم المكان؛ فمباني القاهرة الجديدة تحوَّلت إلى عمارات سكنية تشبه السجون دون أية مظاهر للجمال المعماري المعروفة به القاهرة القديمة، ووجَّهت رفضها إلى الزوج سامي الذي يعمل مهندسًا؛ محمِّلة إياه مسؤولية ذلك القبح (سامي القذر هو السبب، سامي الفاشل، سامي باني علب الكبريت التي يُسمِّيها مساكن» [2].

كما رصدت الكاتبة العديد من الظواهر السلوكية السلبية في المجتمع كزواج الأجانب؛ فالعجائز من نساء الأجانب يقمن باصطياد الشباب صغير السنّ؛ ليبيعوا أحلامهم مقابل حفنة من الدولارات، والبنات اللاتي يبعن شبابهن مقابل انتشال أُسرهنّ من مستنقع الفقر. ثم تدنّي الذوق العام؛ فأحمد ابن انشراح العاطل يعمل مُغنّيًا في كباريه، وانتشار التحرُّش الجنسي، وبيع الجسد في الكباريهات، ورصد حياة الراقصات والسكَارَى والبلطجية وأطفال الشوارع، وصور الإعلانات القبيحة وصناديق القمامة، ونقل حالة الفوضى الإعلامية وأحاديث السياسة لمن يعرف ومن لا يعرف.

المجتمع يحمل العديد من المتناقضات التي جعلت عبلة ترفض كل هذا وتتمرَّد عليه، فانقسمت شخصيتها لتخرج تلك الشخصية المتمرِّدة الخارجة عن كل المعايير الأخلاقية؛ تسبُّ وتشتم وتتجرَّد من ملابسها عارية أمام كورنيش النيل في تحدٍّ واضح لكل العادات والتقاليد ومظاهر الدين الخادعة.

كما سلَّطت الكاتبة الضوء على مظاهر العنف ضد المرأة وإنكار حقوقها، وتساءلت باستنكار: لماذا خلَّد التاريخ الأدبي قصائد غزل الرجال في النّساء، ولم يُعْنَ بغزل المرأة في الرجل؟ ولماذا أحجمت المرأة عن الغزل بالرجل؟ وأرجعت ذلك إلى طبيعة المجتمع الشرقي الذكوري، راصدة مظاهر حالية في المجتمع كاهتمام الأُسر بتعليق صور الرجال على الحائط، وقدَّمتْ صورًا

(١) رواية بياض ساخن، ص ١٥٤.

(٢) رواية بياض ساخن، ص ٩٩.

للعنف الجسدي ضد المرأة -لا سيّما- في صعيد مصر بالتعدِّي بالضرب المبرح الذي يصل لعاهة دائمة؛ مثلما فعل زوج فاطمة عندما ألقى الفحم المشتعل في وجهها فأفقدها عينها اليسرى، والاستهانة بالمرأة حتى إنها لا تأكل إلا بعد أن يأكل الرجال.

وصوَّرت الكاتبة حالة الانقسام في البيت المصري، وتباين انتماءات الشباب من خلال أُسرة (لولا) فابنها أحمد طالب الطب المُتديّن الخلوق انضم لجماعة الإخوان، وإبراهيم الشاب الذي لم يسبق له الانضمام لأي حزب سياسي ويحلم بمستقبل أفضل لبلده انضم إلى «تمرُّد»، والابن الأصغر أمجد طالب الثانوية العامة لا علاقة له بالسياسة، اكتفى بمواقع التواصل الاجتماعي، وإقامة العلاقات مع البنات وراح يهديهنَّ الورود الحمراء والدباديب.

مجتمع يعجُّ بالمتناقضات التي جعلت وعي عبلة ينفصل إلى ضدّين (يتكاثف البياض عندما أبدأ في انتقاد كل شيء حولي، ثمّة علاقة بين زحف البياض وارتفاع درجة سخونته بداخل مُخّي، وبين حدّة انتباهي للتفاصيل وعدم مسامحتها أو السماح لها أن تمرَّ بسلام» [1].

هذا هو البياض الساخن في عقل عبلة أو مصر؛ عقل حوى كل المتناقضات.

•••

وإذا كانت هناك روايات رصدت أحداث يناير وتحوّلات المجتمع بعدها، فهناك روايات تنبّأَت بتلك الأحداث؛ فمحمد سلماوي في روايته «أجنحة الفراشة» الصادرة في طبعتها الأولى يناير ٢٠١١، والتي كُتِب على غلافها (الرواية التي تنبَّأت بثورة ٢٥ يناير)، قدَّم الكاتب فيها استشرافًا للمستقبل، فالعديد من روائِيِّ الألفية الجديدة عبَّرت أعمالهم عن رفضهم الواقع الاجتماعي والسياسي (فحينما كتب هذا الجيل عن تجربته، جاءت كتابته مُغايرة كُلية لما كتب قبله، ومؤكِّدة استحالة استمرار الواقع الذي صدرت عنه مما جعل فيها الكثير من التنبُّؤات التي يمكن تأويلها أنها استشراف للثورة» [2].

(١) رواية بياض ساخن، ص ٢٧٢.

(٢) استشراف الرواية المصرية للثورة، حافظ صبري، مجلة الدراسات الفلسطينية، بيروت، مجلد ٢٢، عدد ٨٦، ربيع ٢٠١١، ص ٦٠.

وهذا الأمر ليس جديدًا على الأدب المصري -خاصة الرواية- فقد سبق أن تنبَّأت الرواية المصرية بالكثير من التحوّلات السياسية والاجتماعية كاستشراف هزيمة ١٩٦٧، (وفي السنوات الأخيرة من عقد السبعينيات كتب عبد الحكيم قاسم روايته «المهدي» التي تنبَّأ فيها بزحف التأسلُم السياسي على المجتمع المصري وآثاره المدمِّرة، كما كتب جميل عطية في روايته «النزول إلى البحر» عن مشكلة العشوائيات وتنبَّأ بازديادها، أمَّا صنع الله إبراهيم فقد استشرف تآكل الطبقة الوسطى في روايته «ذات») [١].

وهناك روايات تنبَّأت بالحراك الشعبي الذي حدث في يناير ومنها رواية «٢٠٥٣» لمحمود عثمان و«السرسرية» لخالد أحمد، و«أشياء رائعة» و«بائعة الفستق» لريم بسيوني.

ورواية «أجنحة الفراشة» لمحمد سلماوي، في طبعتها الأولى ٢٠١١ رصدت الواقع الاجتماعي قبل أحداث يناير؛ فهي تدور حول «ضحى» التي تعمل مصمّمة أزياء متجهة للسفر لإيطاليا لعرض أزيائها التي صمَّمتها «بلا هُوية مصرية» ومظاهرات ميدان التحرير تعترض طريقها إلى المطار، وفي أثناء رحلتها تتعرَّف بالناشط السياسي الدكتور «أشرف الزيني» الذي يغيِّر حياتها لتعود من سفرها لتشارك في المظاهرات وتبحث عن هُوية مصرية لأزيائها متمثِّلة في الفراشات المصرية، وتسعى للانفصال عن زوجها «أيمن الحمزاوي» الذي ينتمي إلى الحزب الحاكم؛ لأنها لم تجد معه الأمان والسعادة، وكان قد خرج للبحث عن أُمّه، في مقابل الشباب الثوّار الذين خرجوا للبحث عن وطنهم.

والرواية تُسلِّط الضوء على العديد من المثالب التي دفعت الشباب لهذا الحراك الثوري، وفي مقدمتها الفساد السياسي وتغليب المصالح الشخصية على مصلحة العام، والاحتماء خلف دستور وصفه أشرف الزيني بأن من وضعه هم «ترزية القوانين» لترتفع الهتافات الثائرة (غير الدستور قبل ما نكشف المستور) [٢]. كما أثارت الرواية قضية تزوير الانتخابات، وتقليص دور القضاء في الإشراف عليها، وتطلُّع الشباب نحو ديمقراطية حقيقية تمكِّن من تداول السُّلطة وفق إرادة الشعب، وظهر ذلك في حوار ضُحى مع دكتور أشرف الزيني

(١) المرجع السابق، ص ٦٠.

(٢) رواية أجنحة الفراشة، محمد سلماوي، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الرابعة،٢٠١٢، ص ١٣٤.

(أنا أتطلَّع فقط إلى إرساء بعض المبادئ التي بدونها لا تكون مهمّتك ديمقراطية، قاطعته: مثل ماذا؟ أكمل حديثه: مثل إرساء مبدأ تداول السُّلطة، مثل حظر تزوير إرادة الناخبين، وهي كلها مبادئ أولية في أي نظام سياسي محترم» [1].

أيضًا نظام الأجور وارتفاع الأسعار التي أدَّت إلى إضراب فئات عديدة عن العمل، وتآكل الطبقة المتوسطة، وإقصائها، وعدم ملائمة المناهج لسوق العمل، وزيادة نسبة البطالة، ويتَّضح ذلك من الشاب عبد الصمد الذي كان يبحث عن أية فرصة للسفر للخارج للعمل، وتعرَّف على سيدة كويتية وعدته بتوفير عقد عمل له مقابل خمسة آلاف جنيه، فيضطر للعمل في ملهى ليلي، ليجمع المال رغم علمه أن هذا المكان يتعارض مع كلّ المبادئ الأخلاقية، في إشارة إلى تفكُّك منظومة القيم أمام مشاكل الفقر والبطالة.

كما كشفت الرواية عن تفكّك الأسرة المصرية من خلال أسرة عبد الصمد، وتباين اهتمامات كلّ فرد فيها، فبينما أيمن شقيقه منشغل بالبحث عن أُمّه التي لم يرها، فعبد الصمد كل همّه البحث عن مصالحه الشخصية.

وصوَّرت الرواية مجتمع الجامعة وحوارات الأساتذة والطلاب، وكشفت عن سيطرة أجهزة الأمن على الحياة الجامعية، وتدخُّلها في حلِّ اتحاد الطلاب مما دفع إلى أنشطة احتجاجية تطالب باستقلال الجامعة، وإطلاق الحرية الفكرية والعلمية للطلاب والأساتذة، كالاعتصامات التي نظَّمها طلاب كلية الهندسة في الرواية بعد حلّ اتحاد الطلاب.

والرواية وقفت على حال الجامعات المصرية منذ عهد السادات من خلال شخصية الدكتور أيمن الزيني الذي كان زعيمًا للطلاب واعتقلته قوات الأمن في عهد السادات، لكنه اجتهد في دراسته وتخرَّج بامتياز، مما فتح له طريق التعيين بهيئة التدريس، فظلَّ قريبًا من الطلبة الذين يتمرَّدون على الواقع، ويتطلَّعون إلى غدٍ أفضل وكان حريصًا على ترشيد حركتهم وتوجيهها إلى الانضمام إلى التنظيمات الشعبية المطالبة بالتغيير بدلاً من تبديد طاقتهم بالخروج في المظاهرات، ثم تحوَّل إلى أحد زعماء المجتمع المدني؛ فأسَّس حركة «الأُفق الجديد» التي ضمَّت أعدادًا كبيرة من المطالبين بإصلاح المجتمع. (تحدَّث عن احتكار الأحزاب الحاكمة في دول العالم الثالث للحياة السياسية،

(١) رواية أجنحة الفراشة، ص ٢٩.

وكيفية أن المجتمع المدني في مصر يبذل الجهود من أجل التغيير والمطالبة بإصلاح الحياة السياسية عن طريق وضع مبدأ تداول السُّلطة الذي تعتمد عليه الممارسة الديمقراطية، وعن طريق تعديل الدستور الذي وضعه الحزب الحاكم لضمان سيطرته دون غيره على الحياة السياسية في البلاد) [١].

وتنبَّأت الرواية بدور الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي في أحداث يناير حيث؛ (كانت وسيلة الاتصال بين مختلف التّجمّعات الشعبية التي لبَّت نداء الدكتور الزيني للعصيان المدني هي الإنترنت والتليفون المحمول وعجزت الصحف والقنوات الفضائية عن متابعة التطوّرات التي بدأت تتلاحق بشكل غير مسبوق، وبدأ بثّ الرسائل على التليفونات المحمولة وعبر العناوين الإلكترونية والتي كانت تدعو كل من يرفض حزب القهر والاستبداد وحكومته الفاسدة أن يبقي في بيته حتى تتمَّ الاستجابة للمطالب الشعبية التي طرحتها قوى المعارضة) [٢].

وكانت الحركات الاحتجاجية في «أجنحة الفراشة» تضمُّ النشطاء السياسيين ويتمثَّلون في شخصيات «ضحى، الدكتور أشرف الزيني، وحسن وسلوى العليمي والدكتورة مشيرة وهالة عبد الشهيد». وهم ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة بثقافات مختلفة، ولكن جمع بينهم هدف مشترك، البحث عن الهُوية الصحيحة للوطن، وتحقيق وجوده، وكان لكلٍّ منهم خطٌّ آخرُ موازٍ للبحث عن ذاته؛ فأيمن كان يبحث عن نفسه ووالدته الحقيقية، وضحى تبحث عن ذاتها والنجاح في زواجها وعملها، وكذلك مشيرة.

وكان من نتائج تلك الاحتجاجات أن (وجدت الحكومة نفسها أمام خيارين لا ثالث لهما، إمَّا الاستقالة والتخلّي عن السُّلطة لأول مرة منذ عشرات السنوات، وإما اللجوء إلى الجيش) [٣].

هكذا تنبَّأت الرواية بأن ميدان التحرير هو مسرح الأحداث، وتنبَّأت بموقف الحكومة ونتائج الضغط المجتمعي في مراحلها، مثل إصدار قرار بحظر التجوُّل، وعدم التزام الشباب به، وارتفاع حِدّة المظاهرات في المدن الكبرى مثل القاهرة والإسكندرية ثم انتقالها إلى بقية المدن الأخرى، وكذلك توقَّعت موقف

(١) رواية أجنحة الفراشة، ص ١١٣.

(٢) رواية أجنحة الفراشة، ص ١٧٤.

(٣) رواية أجنحة الفراشة، ص ١٧٣.

الجيش (كانت المفاجأة التي لم يتوقَّعها أحد من الوزراء أو حتى رئيس الحكومة، أن وزير الدفاع رفض إنزال الجيش، وألقى كلمة تاريخية ذكَّر فيها الحكومة بأن الجيش وُجِدَ للدفاع عن أراضي الوطن ضدّ الغزاة والمحتلِّين، وليس لضرب المصريين أيًّا كانت انتماءاتهم أو أفعالهم... ولن يستخدم الجيش في أي صراع سياسي) [1].

تمكّن الروائيُ من عرض الأوضاع والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي مهَّدت للحراك الشعبي مثل زيف الانتخابات والفساد والبطالة وغلاء الأسعار وانهيار القيم وكبت الحُريّات وعدم تداول السُّلطة مما دفع الشباب إلى الاحتجاج وإعلان الرفض، كما قدَّمت الرواية صورة عن ثقافة الشباب من النشطاء السياسيين وكيف وحَّد الفضاء الإلكتروني جهودهم وجمع أحلامهم في البحث عن هُوية مفقودة، والتطلُّع نحو غد أفضل، واستشرفت الرواية كثيرًا من أحداث يناير وتداعياتها، والمكان الذي اختاره الثوّار وهو ميدان التحرير، ومشاركة جميع فئات الشعب فيها، وأيضًا دور المرأة في الحراك السياسي، وموقف القوات المسلحة، كلها قراءات للمستقبل قدَّمتها الرواية.

والجدير بالذكر أن الرواية تمَّ تسليمها لدار النشر سبتمبر ٢٠١٠، وصدرت في يناير ٢٠١١.

•••

ومن الروايات أيضًا التي رصدت الواقع المتأزّم رواية «بورتريه لجسد محترق» للكاتب أحمد عامر، الصادرة عام ٢٠٠٥، والتي تُعبِّر عن الرفض الصامت للواقع بصورة تختلف عمَّا طرحه محمد سلماوي في «أجنحة الفراشة» فالبطل «وحيد» يتعجَّب من صمت المجتمع وضعف أفراده (أنكتفي بمراقبة الوقت والانتظار؟» [2].

«وحيد» شخصية واعية بأبعاد الواقع، يحاول الثورة على الفساد السياسي

(١) رواية أجنحة الفراشة، ص ١٧٧.

(٢) رواية بورتريه لجسد محترق، أحمد عامر، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة الكتاب الأول، ٢٠٠٥، ص ٨٩.

والاجتماعي والأخلاقي، وينتقد الفقر والجوع والبطالة وطوابير المخابز، وفساد السُّلطة، وظُلم الحاكم، وبيع النساء أجسادهن.

كل تلك القضايا يثيرها الكاتب ويطرحها من خلال الشخصيات، لتكون بمثابة ثورة مكبوتة، أو صراخ صامت، حتى عندما يطالبهم البطل وحيد بأي تصرُّف إيجابي، وحيد يصرخ: (قوموا يا ناس، اعملوا حاجة بدل الكلام). لا أحد يستجيب له، فهم ينتظرون في صمت، ولذا وصفهم البطل بالهياكل والجماجم، لأنه فشل في بعث روح الأمل فيهم وبثّ التغيير في نفوسهم، فاختار أن يثور بمفرده ويصرِّح بنقده السياسي ويُعبِّر عن رأيه، وهنا بدأ الصدام مع السُّلطة التي ردَّت عليه بالبطش والعنف والإهانة؛ فالضابط يسبُّ البطل ويصفعه على قفاه، ثم يسجنه، ورغم البطش عاد وحيد إلى قريته أكثر عنادًا مشتعلاً. لامه أبوه بصوت منخفض:

(– يا ابني سيبك من الكلام ده وإحنا مالنا.
ليه هي مش بلدنا؟
لا.. دي مش بلدنا.. دي بلدهم.. إحنا يدوب اسمنا مواطنين.
تحسَّس قفاه، سبَّ الضابط الذي صفعه هناك) [1].

هكذا تُصوِّر الرواية حالة اليأس والإحباط في المجتمع، وحالة الاغتراب التي تجعل الفرد لا يشعر أنه يعيش في وطنه؛ فالوطن مسلوب؛ لذا لا فائدة ولا جدوى لأي حراك.

البطل حاول عبثًا تحريك المجتمع حوله، استثمر اجتماع الناس في المقهى، تحدَّث إليهم وطالبهم بالحراك السياسي دون جدوى، لم يجد سوى الصمت، فهم أشكال لهياكل صامتة، محترقة؛ لذا جاء العنوان «بورتريه لجسد محترق»، مما جعل الكاتب يختم روايته بالتساؤل: (ألا ترى معي أننا عرائس ورقية تحرِّكها الأصابع؟... أصابع الأقوياء!» [2].

•••

(١) رواية بورتريه لجسد محترق، ص ٦٧-٦٨.

(٢) رواية بورتريه لجسد محترق، ص ٩٠.

ولم تقتصر الرواية الاجتماعية في الألفية الثالثة على تعرية مجتمع ما قبل يناير ورصد تحوّلات وتداعيات ذلك الحراك السياسي، فهناك الرواية التي عُنيت برصد مشكلات المرأة والأسرة والعلاقات الاجتماعية فرواية «هيت لك» للكاتب رضا يونس الصادرة عام ٢٠٢٢. رواية اجتماعية قُدِّمت في إطار رومانسي، رواية تأخذك لتحلِّق بك في سماء عالم الرومانسية، ثم تتأرجح بك إلى قسوة الواقع لتعرِّي ما به من سوءات، تسحبك دون إرادة أو وعي لتستكمل معها رحلة البحث عن صورة الكمال منذ أن يطالعك العنوان بمدلوله الكائن في وعيك «هيت لك».

ثم يأتي الإهداء الموجَّه إليها، هي في كل زمان ومكان، هي في مشارق الأرض ومغاربها، هي دون انتماء أو تحديد، هي بكمالها وجمالها وحنانها وقوتها وعنفها، مُصِرًّا على التأكيد على رجاحة عقلها الذي إذا ذبل ومات ذاب عقل الأمة بكاملها.

يدفعك هذا الإهداء إلى التساؤل هل ما قدّم بين دفَّتي الغلاف الذي صوَّر تلك اللوحة الرومانسية في دفَّة وتلك الرسالة التي تجسِّد أسمَى معاني العشق والانصهار هو انتصار لمفهوم مغلوط عن المرأة، أم محاولة لرسم صورة الكمال ومحو شبهة النقصان؟، فتجوب مع الرَّاوي في رحلة عبر ثمانية وعشرين فصلاً رقَّمها وأفرد لكلٍّ منها عنوانًا خاصًّا حاول فيها الرَّاوي، فرض سيطرته على الحكي منذ اللحظة الأولى (للمرّة العاشرة بعد المائة الثالثة يعترف طارق أنه أخطأ حين ترجَّل عن فرسه الخمسيني؛ ليشارك سباق سرعة يبدو للوهلة الأولى أن رواده لا يعتمرون قبعات دائرية، بل يكتفون بارتداء عدسات ملونة تُزيِّف حقيقتهم) [١].

الرواية تسمو فوق كونها حكاية رومانسية، فهي تمثِّل رؤية عميقة وتأمُّلات فلسفية في الحياة يمكن أن تكون خلاصة تجارب الكاتب، وتحمل بين سطورها رسائل عديدة مما يشعرنا أن قناع الرَّاوي ينطوي على قناعات الكاتب وأفكاره لذا حرص على الإيقاع بالمتلقّي تحت سيطرته منذ بدء الحكي.

والرواية تدور حول قصة حبٍّ بين طارق الخمسيني الذي عشق فراشته أميرة عشقًا تجاوز كل العشق، فكلاهما لم يحظَ بالسعادة في حياته السابقة،

(١) رواية هيت لك، رضا يونس، دار المفكر العربي، ٢٠٢٢، ص ٦.

وتعترض حياتهما عقبات كثيرة: الماضي وضغوط العمل والأبناء والمرض والموت، ولكن الحُبّ يتغلَّب على كل شيء ليجمعهما برباطه المُقدَّس، وببراعة وانسيابية يعرض لنا الكاتب العديد من القضايا الاجتماعية مسلِّطًا الضّوء على عالم المرأة في المجتمع المدني الذي يصف نفسه بالتحضُّر. ومن تلك القضايا التي عالجها النص الروائي؛ التحرُّش الجنسي بالمرأة مما أفقدها الشعور بالأمان؛ فدفعها إلى اللجوء للزواج رغبة في الحفاظ على كرامتها؛ لذا قبلت البطلة بأول ذكر تقدَّم لخطبتها.

وتناولت الرواية أيضًا موقف المجتمع من الحُبّ وتجريمه، لذا حاولت البطلة أن تُوائِمَ بين حلمها بالفردوس الدنيوي وعادات المجتمع؛ فقرَّرت أن تفعل ذلك بعد الزواج وأن تشيِّد مدينتها الفاضلة على قواعد العطاء والإيثار والتضحية؛ فقدَّمت شلّالاً متدفّقًا من العطاء في المال والمشاعر والرغبة رافعة شعار «هيت لك» الذي يعود بنا إلى العنوان ليتغيَّر مفهوم هذا التعبير من دلالته الإغوائية التي وردت في قصة امرأة العزيز مع سيدنا يوسف عندما استبدَّ بها العشق لتحوِّلنا إلى دلالة العطاء المتدفّق من الزوجة لزوجها لتصنع منه عاشقًا، ولكن هيهات؛ فالعطاء يرعى بذور العشق، لكن لا يخلقها من عدم.

وسلَّطت الرواية الضوء على النظرة الذكورية القاصرة للمرأة على أنها وعاء للشهوة خُلقت للطاعة العمياء، ثمَّ تلك النظرة الجائرة لرغباتها وفيض عطائها، والردّ على ذلك بتصويب سهام الشكّ لها، يقول مالك لزوجته: (أين تعلَّمتِ كلّ هذا؟ وممّن؟ ولماذا؟ وأين حمرة خجلك؟! بدأت بذور الشكّ تغزو قلبه يدقّق في كلّ حروفها؛ لعلَّها تخطئ يومًا؛ فينقضُّ عليها انقضاض الوحش على الحمل الوديع)[1].

ومن الحيل التي لجأت إليها البطلة للحفاظ على بيتها من الانهيار إنجاب الأطفال، في إشارة إلى لجوء المرأة إلى حلم الذرِّية باعتبارها صمام أمان للحفاظ على أسرتها؛ لذلك اندفعت نحو الإنجاب أملاً في الحفاظ على بيتها، وبعد أن أعيتها الحيل، أعلنت عن ثورتها ورفضها الرضوخ، ليتجلَّى لنا الموقف الثائر والرافض من الأسرة للحق المشروع للمرأة في الطلاق في حال عجزت كل وسائل الإصلاح؛ فالجميع ثار ضدّها، ونعتوها بالجبروت والمرأة الحديدية، ليعكس ذلك لنا موقف المجتمع بفئاته المختلفة من الطلاق، فالأسرة وهي

(١) رواية هيت لك، ص ٢١-٢٢.

بالطبع تتضمَّن شخصيات نسائية كلها رفضت موقف البطلة؛ مما ينمُّ عن وعي مؤدلج تعتنقه المرأة وتتمثَّله بواسطة الأنساق الثقافية الذكورية التي تطغى على التنشئة الاجتماعية لها مستندة إلى تبريرات دينية مغلوطة يشيعها خطاب ديني متكلِّس يفسِّر الدين من منظور ذكوري ضيّق، ويترتَّب عليه حصار المجتمع بأكمله للمرأة بما في ذلك بنات جنسها، إلى جانب الوعي الذكوري المتحجِّر المتمثِّل في سلوك الزوج، مما يرسِّخ لثقافة عامة تعود إلى هذا التاريخ الممتدّ من القمع الذي تحمله المرأة، ولا يفارقها تجلّياته مهما تباينت في مستواها الاجتماعي والثقافي، ومردُّ ذلك إلى استبدال العادات والتقاليد والموروث الشعبي بشرائع الله التي وضعها لصون حياة الأسرة والمجتمع. (أخيرًا حصلت على صكِّ حُرّيتها، ونالت لقب مطلّقة. احتفلت أميرة وسط مأتم العائلة، فما كانوا يتمنّون لها أن يلتصق اسمها بلقب مطلّقة، وما أدراها بهذا اللقب في هذه المجتمعات الذكورية المنكرة لحقوق النساء!) [1].

والرواية تضمنت مواقف عديدة تؤكِّد معاناة المرأة المتعلِّمة المُثقَّفة في مجتمع المدينة، فالكثير من الروايات عالجت تلك القضية في مجتمع القرية أو في صعيد مصر ولكن الرواية كشفت عوار ثقافة المجتمع المتمدِّن في نظرته للمرأة، المجتمع المستتر حول شعارات الحُرّية والمساواة لتكشف عن نسق ثقافي متأصِّل في جذور الشخصيات، ومن تلك المواقف حياة سهام صديقة البطلة المغلوبة على أمرها، ودعاء التي رأت في عالم الفيسبوك ملاذًا لجراحها، لكن ثقافة البطلة تقوم على فلسفة يوتوبيا الحُبّ والفضيلة فهي تريد ملكًا لا يرى سواها، ولا يدقُّ قلبه إلا حينما تحلِّق بجناحيها تجاه عشّه، صورة الكمال التي قدَّمها الراوي في وصفه لها بالقوية الثابتة على مبادئها، لا يضعف عزمها قهر أو ظلم، ولا يحيدها عن جادتها أحزان.

تتصاعد وتيرة الأحداث مع سفر أميرة للكويت ولقائها بطارق مُدرّبها ومُعلّمها، ثُمّ نجاحها وتميُّزها في عملها، لتقترب الصورة من حدّ الكمال؛ فقد ارتوت بماء العشق الذي أحيا روحها الذابلة، وصعدت سلّم النجاح بعد تحقيق نجاح لا نظير له لفريق سيدات الكويت لكرة اليد في جولة رياضية في اليابان؛ لتتوّج ملكة في قلب عاشقها، وملكة كما لقَّبها أعضاء وعضوات النادي الكويتي لما قدَّمته من إنجاز وعطاء.

(١) رواية هيت لك، ص ٤٣.

ولكن الكمال في الدنيا صورة مهما أوشكت على التمام، لا بدَّ لها أن تُصاب بخدوش النقصان، فبعد أن تغلَّبت على ظُلم المجتمع، وقهر الزوج، وخلَّقت من كل فشل نجاحًا، ونسجت خيوط مدينتها الفاضلة، واكتمل بدر التمام، تأتي إرادة القدر وتصيبها في فلذة كبدها -صغيريها- ليأتي الوباء اللعين (كورونا) ويخطف حبَّتي الفؤاد، لتنهار القوية الباسلة، ولكنها الكاملة، تقوم وتنهض رويدًا رويدًا وتعود للحياة مستندة على كتفي العاشق الذي سرعان ما يسقط هو الآخر طريحًا ضحية الفيروس اللعين، لتنتهي الرواية مفتوحة التأويل أمام المُتلقّي؛ هل سيعود طارق للحياة لتعود معه الحياة -التي ربما لن تكون في صورة الكمال التي نشدتها- لكن حتمًا ستجد فيها ما يطيِّب الجراح، أم ستنهار مدينتها بأكملها أمام سطوة القدر؟!

•••

ومن الروايات التي عالجت قضايا المهمشين والعشوائيات رواية «باب رزق» للكاتب والمفكِّر عمار علي حسن، الصادرة عام ٢٠١٥. وهي تتناول أزمة المُهمّشين في المجتمع، تلك الفئة التي تحاول أن تجد لها مكانًا في الحياة، ولكن سرعان ما تواجه الفشل على صخرة الواقع وباعتبار أن المركز بوصفه مصطلحًا في علم الاجتماع يشير إلى الهيمنة والسيطرة فهو (عملية أيكولوجية تتجمَّع بمقتضاها الخدمات في منطقة محدَّدة، وهي عادة ما تكون مركزًا لوسائل الاتصال والمواصلات)[١]. فالمركز يحيل إلى المدن الكبرى.

وأحداث الرواية تدور في منطقه عشوائية في حي السيدة زينب بمدينة القاهرة تُسمَّى «تلّ العقارب» ولا شكّ أن هذه البؤرة تحديدًا تشير إلى منطقة يسكنها طبقة من المنبوذين من المجتمع، فهم يمثِّلون بالنسبة لأفراد المجتمع مفهوم الهامش. وعادةً ما يُقصد بالهامش (كل منبوذ ومتمرِّد ومتجاوِز لسُّلطة المركز)[٢]. وتعرَّض الناقد مجدي توفيق لمفهوم «المُهمَّشين» حيث اعتبرهم الفئة أو الجماعة التي تقف خارج العملية الإنتاجية للمجتمع سواء كان ابتعادها لأسباب عرقية أو جغرافية أو اقتصادية.

(١) قاموس علم الاجتماع، محمد عاطف غيث، د ط، دار المعرفة الجامعية، ص ٥٢.

(٢) المنجد في اللغة العربية، أنطوان نعمة وآخرون، دار النشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص ١٤٩.

إن فعل التهميش عنصريٌّ بالمعنى المُستدل عليه من المقولات الفلسفية والاجتماعية والنفسية التي تلبس صفة القهر والاضطهاد على الفئة المهمَّشة سواء كان التهميش ماديًّا أو معنويًّا، ويجمع مفهوم التهميش هنا (كل أنواع المنبوذين من قبل جماعة ما أو من قبل مجتمع بأسره كالسود والفقراء، والنساء وغيرهم كثير) [١].

بطل الرواية أحد هؤلاء المهمشين؛ هو «رفعت عبد الحكيم» الشاب المُثقَّف الذي نشأ في صعيد مصر، ودرس الفلسفة، ثم انتقل إلى القاهرة من أجل الحصول على درجة الدكتوراة في الفلسفة رغم ظروفه المادية المحدودة إلا أنه يمتلك طموحات واسعة فهو (يحلم بتغيير العالم، لكنه عاجز عن تغيير حتى بنطاله الجينز الذي بدأ يتفسَّخ ويتنسَّل، ولا يعرف من أين له أن يشتري غيره؟) [٢].

أقام رفعت في منزل عبد الشكور أحد قاطني حي «تلّ العقارب»، وهو شخصية فرضت سيطرتها على أبناء الحي وكذلك على أبنائه الذين يسرحون على أرزاقهم كل يوم ليرمُوا في حجره ما حصدوه، وهذا العجوز يعمل منشدًا؛ فكان يُغرِّد بمدائح نبوية وأناشيد دينية حفظها من حضرات الذكر التي كان يشهدها في مسجد السيدة زينب، (كان يمسك الدُّفَّ بيد ويضربه بالأخرى وقدماه تنتقّلان بهدوء وسط صفّي المقاعد الخشبية الخشنة) [٣]. استغل فقر وعوز رفعت وعرض عليه أن يُعلِّمه الغناء والإنشاد، ورضخ رفعت لسطوته؛ لحاجته للمال الذي يعينه على استكمال دراسته العليا، وهكذا استطاع أن يسيطر على شخصية رفعت ويسيطر على وعي الشاب المُثقَّف الذي نشأ في الريف على قيم الكسب الحلال والاعتزاز بالنفس، هكذا انهارت منظومة القيم التي يتمثَّلها رفعت أمام الفقر والحاجة.

وزاد من سطوة عبد الشكور أن وقع رفعت في حُبّ ابنته سميرة رغم الهوة الثقافية بينهما فهو المثقف الذي درس الفلسفة، وهي لم تكمل المراحل الأولى من التعليم، ونافسه في حُبها «سعد سلطة» البلطجي، الذي دبَّر لقتله أثناء

(١) شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام، دراسة وفق الأنساق الثقافية، هاني نعمة حمزة، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ص ١٣.

(٢) رواية باب رزق، عمار علي حسن، دار نهضة مصر، ٢٠١٥، ص ٦.

(٣) رواية باب رزق، ص ٩.

إنشاده في الأتوبيس العام؛ حيث ضربه بالسكين، لتعلو صرخات النساء أمام دهشة الركاب، ثم قفز هاربًا، وكان ذلك إنذارًا له ليترك سميرة التي يحبها هذا البلطجي الذي يخشاه كل من في الحي، (ثم زاره في المستشفى محذِّرًا: (لا تطمع فيمن هي لغيرك وإلا سنرجعك لأهلك نساير لحم في صندوق) [1].

إنَّ رفعت يُمثِّل (الإنسان الذي فقدت إنسانيته قيمتها وقدسيتها، والاحترام الجديرة به أمام العالم المُتخّلف الذي يحيط به ويفرض سُلطته عليه، عالم فقدان الكرامة الإنسانية، العالم الذي يتحوَّل فيه الإنسان إلى أداة أو وسيلة)[2].

إن القهر الجنسي الذي تتعرّض له المرأة من أكبر المشكلات التي تنتهك إنسانيتها -لا سيّما- وأنه يفجّر كارثة تتعلّق بأزمة الشرف وهاجس البكارة فجريمة (الاغتصاب تجعل من الضحية كائنًا مهزومًا وهي قتل الذات الإنسانية واستلاب لوجودها واختصار لجسدها في مجرَّد شيءٍ مستباحٍ من المغتصب أوِ الذئب البشري الذي سلبها جميع أبعادها الاجتماعية والعلمية) [3].

شخصيه رفعت تُجسِّد العديد من الثنائيات المتضادة؛ ثنائية الواقع/ الحلم، والفقر/ الطموح، والثقافة/ الاستلاب، وهي شخصية نامية طرأ عليها العديد من التحوّلات، من قدومه من الصعيد إلى القاهرة للحصول على درجة الدكتوراة، وحياته في الحي الشعبي، ثُمّ سقوطه تحت براثن العجوز المتسلِّط، ثُمَّ قهره أمام أسرة العجوز التي احتالت عليه ليتزوَّج سميرة ضحية الاغتصاب والقهر، وسميرة تمثِّل نموذج المرأة المقهورة في تلك العشوائيات، وعلى الرغم من الفارق الكبير في الثقافة بين رفعت عبدالكريم وسعد سلطة، إلا أنهما أحبَّا سميرة لذات الأسباب والدوافع، فكلاهما أحبَّها لجسدها الجميل ولذكائها الشديد، ولشخصيتها الجاذبة.

وتظهر العديد من صور القهر في شخصيات عديدة؛ منها شخصية «أبو عوف» الابن الأكبر لعبد الشكور الذي يتحايل؛ لكسب الرزق من جيوب الأثرياء رافعًا شعار (البكاء على رأس الميت)؛ فهو يقف في الشوارع ليساعد

(١) رواية باب رزق، ص ١٠٧.

(٢) التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة التاسعة» ٢٠٠٥، صفحة ٣٣.

(٣) الجسد والمعنى قراءة في السيرة الروائية المغربية، هشام العلوي، شركه النشر والتوزيع والمدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، صفحه ١٩.

أصحاب السيَّارات على توقيف سياراتهم ولا ينتظر عودة صاحب السيارة، بل يمدّ يده طالبًا الأعطية مهدِّدًا إذا لم يستجب.

أمَّا «حسّونة» الابن الثاني لعبد الشكور فهو شخصية تتميَّز بذكاءٍ خاص، فحلاوة اللسان مفتاح باب رزقه، وهي فلسفة تعلَّمها من مدرسة الحياة، فهو يدرس كبار الشخصيات ومشاهير المجتمع، ويجمع معلومات عنهم تساعده في تقريب المسافات بينه وبينهم، ثُمّ يتودَّد لهم بمعسول الكلام، وذلك أثناء حضورهم سرادقات العزاء في مسجد عمر مكرم، ويستخدم عبارات متلوِّنة حسب المستوى الاجتماعي والثقافي لكل شخصية. وفلسفته في تحصيل رزقه تقوم على أساس تثبيت الناس بطريقة محترمة، ويرى أن الاحتيال لتسوُّل الرزق من جيوب الأثرياء والمشاهير عمل حلال، ويختلف عن النشل والبلطجة.

وشخصية «عزَّازي» الابن الصغير لعبد الشكور الذي يبيع المناديل في الشوارع وإشارات المرور، ويملأ بطنه من عربة الفول تحت الكوبري، ليعود لأبيه بما حصده طوال اليوم.

كما فجَّرتِ الرواية قضية أطفال الشوارع الذين تكوَّنت منهم عصابة سعد سلطة، واستطاع أحدهم في النهاية قتل سعد، فهم مجموعة من الصبية بثيابٍ رثَّة، وشعورٍ مجعَّدة من فرط القذارة، يخرجون من النفق المظلم تحت محطَّة المترو.

والرواية عبَّرت بوضوح عن قضيَّة الإنسان المهمَّش الذي يطمح إلى العيش الكريم رغم قسوة الحياة، فعبد الشكور يطمح في بناء عمارةٍ من ستة أدوارٍ على شقتين، ورفعت يطمح في أن يكون كاتبًا ومفكِّرًا، ويستطيع أن يغيِّر العالم، وعاطف ابن أخ عبد الشكور شابٌّ فقيرٌ ويتيم، ولكنه فخور بأن والده شهيد في نكسة ١٩٦٧، ولديه طموح أن يكونَ فنَّانًا شهيرًا.

رسم الكاتب صورة كاملة للفوضى والعشوائية في القاهرة القديمة، وتجلَّتِ الفوضى في سلوكيات سعد سلطة ضدّ كل سُكّان منطقة تلّ العقارب، وظهر ذلك في مواقف عديدة؛ حيث طلب سعد من عبد الشكور أن يطرد رفعت ويخلي غرفته لشخص آخر، وربط عزّازي في عمود النور بسبب اعتراضه على الزواج من سميرة، وهدَّد بحرق وجه سميرة بمياه النار، وحاول قتل رفعت وتهديده.

من هنا يظهر لنا خطورة تلك المناطق على الأمن العام للدولة حيث الخروج

عن القانون، وسيطرة الفوضى على سلوك الأفراد، لذا خصَّصتِ الدولة ميزانية ضخمة للقضاء على تلك المناطق، وكان ملفُّ العشوائيّات من أهمِّ التحديّات التي واجهتها الحكومة الحالية بكلِّ شجاعة، فتحوّلت معظم المناطق العشوائية إلى صور حضارية، ونموذج مشرِّف، وتجربة رائدة في مجال الحفاظ على حقوق الإنسان.

•••

ونستطيع أن نقول إن الرواية المصرية المعاصرة تناولت أبرز تحوُّلات المجتمع المعاصر، وعكست مشكلاته اليومية، ووقفت على أبرز قضاياه، ولم يقتصر دورها على نقل الواقع الاجتماعي فقط، وإنّما قامت بتحويل الواقع إلى مرجع يثري العملية الأدبية، وإلّا تحوّل دور الروائي إلى المؤرّخ الذي يقتصر على نقل الوقائع والأحداث، وإنّما قد أعادتِ الرواية إنتاج ذلك الواقع وتمثيل ما فيه من قيم ثقافية وفق سلسلة من أنساق البناء السردي والأسلوبي تحقّق فيه التوازي بين الحكي المتخيّل والخطاب التسجيلي الوثائقيّ؛ مما أتاح للقارئ التقاط ما وراء الأحداث.

المبحث الثاني

الرواية التاريخية

مع ازدياد الوعي بالحاضر، يزداد الاهتمام بالتاريخ بوصفه خلفية للحاضر، وتسهم الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ صدقًا وتفصيلاً في استجلاء ما حدث في التاريخ. والروائي عندما ينظر إلى التاريخ يحاول أن يجمع وقائع الماضي في لوحة متناسقة صادقة، يعيد من خلالها تركيب شظايا الماضي المتناثرة.

إذن الرواية التاريخية عمل فني لا ينقل السرد التاريخي بقدر ما ينقل تصوّر الأدب له من خلال احتوائه للتاريخ وتفاعله معه. ويُعرِّف «سعيد يقطين» الرواية التاريخية أنها: (عملٌ سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيّلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيَّلة) [١]. فالمادة التاريخية تحضر بقّة في الرواية التاريخية، ولكنها تحضر بطريقة فنية إبداعية، يتضافر فيها التاريخ مع الخيال.

أما الناقد «جورج لوكاتش» فعرَّفها بأنها (رواية تاريخية حقيقية، أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق) [٢].

وعند «رولان بارت» هي: (نصٌّ جامع تقوم في أنحائه نصوصٌ أخرى في مستويات متغيِّرة، وبأشكال قد نعرفها قليلاً أو كثيرًا، هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة؛ فكلُّ نصٍّ نسيج طارف من شواهد تالدة)[٣].

(١) الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد ٢٤ https://www.nizwa.com

(٢) الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ترجمة جواد كاظم، دار المعرفة للنشر والطباعة، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٤٥.

(٣) . الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، محمد القاضي، دار المعرفة للنشر والطباعة والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٣.

وكان بداية ظهور الرواية التاريخية في الأدب العربي عن طريق الترجمة والاقتباس، فقد اهتمَّ الأدباء العرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بالتعريب الروائي، للروايات الأوروبية، (منهم نجيب حدَّاد الذي عرَّبَ «الفرسان الثلاثة» لألكسندر ديماس، وصلاح الدين لـ«والتر سكوت» التي تصرَّف فيها وحوَّلها لنصٍّ مسرحي) [١].

ويعتبر النُقَّاد والباحثون أن «جورجي زيدان» هو الأب الفعلي للرواية التاريخية العربية، ورائدها الذي مهَّد الطريق لغيره، وهو أول من أدخل هذا الفن الروائي للأدب العربي والسبَّاق بوضع تاريخ أُمّة، وهو التاريخ العربي الإسلامي، في سلسلة روائية. وكان هدف تلك الروايات تعليميًّا إلى جانب تسلية القُرَّاء، فيقول جورجي زيدان: (إننا نتوخَّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكمًا على الرواية، لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، وأمّا نحن فالعمدة في رواياتنا هو التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقًا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج فيها قصة غراميَّة، تشوِّق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ) [٢].

وكانت روايات «جورجي زيدان» لها صبغة واحدة؛ فهو يختار موضوعات وشخصيات لها شُهرة تاريخية، ويقدِّم الأحداث المرتبطة بها في إطار قصة غرامية، تقف العوائق فيها أمام العاشقين، ثم تزول مع نهاية الحدث التاريخي.

وفي مصر سار «محمد فريد أبو حديد» و «على الجارم» و «محمد سعيد العريان» على هذا النحو في الالتزام بالمادة التاريخية، بينما نجد «علي أحمد باكثير» و «محمد عوض» و «عادل كامل» حاولوا تصوير انعكاس الأحداث التاريخية على الشخصيات كنماذج بشرية؛ فيكون التاريخ إطارًا للحدث الروائي، يؤثِّر في الشخصيات وفي تكوينها وتعاملها مع الواقع، ويلاحظ أن «علي أحمد باكثير» اقتحم التاريخ الإسلامي لينتقي منه قضاياه وموضوعاته؛ فروايته «وإسلاماه» ١٩٥٢، استمدَّ مادتها من تاريخ معركة عين جالوت.

(١) السردية العربية، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص١٤٢.
(٢) الحجاج بن يوسف، جورجي زيدان، المقدمة، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٩، ص٦.

واقتصر «محمد العريان» على تاريخ مصر الإسلامية، وخاصة في عهد المماليك والأيوبيين في رواياته «قطر الندى»، «شجرة الدّر»، «على باب زويلة»، وقد تغيَّر مفهوم الرواية التاريخية عنده وأصبح التاريخ المعتمد في الكتابة الروائية هو الناس، فأصبحت تلك الكتابات تعكس تاريخ الطبقة العامة من الناس، لا الأبطال المعروفين.

وتفرَّغ «عادل كامل» للتاريخ الفرعوني في روايته «ملك من شعاع»؛ حيث جعل من أخناتون داعية من دُعاة المحبّة والسلام.[1]

و «عبد الحميد جودة السَّحَّار» أبدع في «أميرة قرطبة»، التي أزاحت الغمام عن أسباب النكبات في الأندلس، و«سعد بن أبي وقّاص»، وغيرهما.

ثم جاءت أعمال «نجيب محفوظ» بمثابة إسقاطات على الواقع المعاصر في رواياته: «عبث الأقدار» ١٩٣٩، «رادوبيس» ١٩٤٣، و«كفاح طيبة» ١٩٤٤.[2]

التاريخ عند «نجيب محفوظ» معنى وقيمة وليس مجرَّد أحداث مروية وشخصيات، ومن هنا كان التاريخ في رواياته إطارًا لهذا المعنى الذي تمشى مع احتياجات المرحلة التي عاصرها ثُمّ خرج منه بمعنى يرتبط بالإنسانية عامة.

وبلور «جمال الغيطاني» مفهومًا جديدًا للرواية التاريخية، حيث الرواية توهم بالاندماج في الماضي وتظلّ قائمة في الحاضر، بوعيه التاريخي للتقنيات السردية الجديدة كما في روايته «الزيني بركات» ١٩٨٩.

هكذا نرى أن الرواية التاريخية المصرية قدَّمت محاولات ناضجة للرواية العربية في القرن العشرين، واستطاعت توظيف التاريخ واللُّغة لتحقّق تمثُّلاً لمفهوم الرواية باعتبارها عملاً فنّيًّا من خلال أعمال «علي الجارم» و «محمد سعيد العريان» و «عادل كامل» و «عبد الحميد جودة السّحّار» وغيرهم، ثم جاءت أعمال «نجيب محفوظ» التي قدَّمت التاريخ من خلال علاقته مع الواقع، وتفاعل الإنسان معه، بينما دمج «الغيطاني» الحاضر بالماضي.

ويمكن القول إن الروائي المعاصر حاول أن يجد لنفسه متنفَّسًا يعبِّر من خلاله عن أثر الحدث الواقعي في نفسه عن طريق الإبحار في التاريخ للبحث عن

(١) الرواية التاريخية بين التأسيس والصيرورة، سليمة بالنور، مجلة عود الند، مجلة ثقافية فصلية، الجزائر، العدد ٩٣، https://www.oudnad.net/spip.php?article1043

(٢) انظر: اتجاهات الرواية العربية، السعيد الورقي، ص ٣٢-٣٦.

الحالة المُعبِّرة، والرواية التاريخية العربية عامة -والمصرية خاصة- تستمدّ خصوصيتها من ارتباطها بسياق راهن يتّسم بالكثير من التحدِّيات الداخلية والخارجية التي تهدِّد الكيان، فكانت كتابتها موجّهة نحو التفكير في كيفية مواجهة تلك التحدِّيات ومغالبتها. وهو ما سيظهر جليًّا في الرواية التاريخية في القرن الحادي والعشرين وسنحاول إيضاحه من خلال النماذج المختارة.

فالأدب والتاريخ مرتبطان، كلٌّ منهما يأخذ من الآخر ويعطيه، يحتاج التاريخ للأدب ليبحث في نقاطِه المُظلمة التي لم يفطن لها التسجيل، حتى يضيئها الخيال القائم على الاستقراء، بينما يحتاج الأدب التاريخ كتراث حاضر لإثراء المحتوى وإفادة المعنى، لأنهما في النهاية يتّفقان في سعيهما إلى إفهام الإنسان ماهيته ورصد حركته في المجتمع. وكما قالت «رضوى عاشور»: (كلُّ الروايات تاريخية بمعنى من المعاني؛ فللرواية علاقة خاصة بالتاريخ تُميّزها عن بقية الأجناس الأدبية، وشخصياتها فاعلة في واقع تاريخي بعينه يشكِّلها وتتفاعل معه) [1].

•••

رواية «البشموري» للكاتبة «سلوى بكر»

صدر الجزء الأول منها في طبعته الأولى عام ١٩٩٨، وصدرت في الطبعة الثانية مع الجزء الثاني عن المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢.

وتناقش الرواية العديد من القضايا السياسية، والدينية، والفلسفية، والروحية، والاقتصادية، والحياتية، وفترات مسكوت عنها من التاريخ إبَّان فترة الحكم العباسي.

والبشموري هو الفلّاح القبطي الذي يسكن شمال مصر، تلك الأراضي الموحلة من جرَّاء جريان نهر النيل العظيم وفيضاناته، حيث الحياة الخطرة بسبب طمي النيل وتأثيره على معالم الأرض والمكان، ولُغة أبناء هذه الأرض

(١) الرواية التاريخية.. أداة لاصطياد التفاصيل المنسية، سامح عودة، ميدان، موقع الجزيرة بالعربية.
https://www.aljazeera.net/midan/intellect/literature/

هي «البشمورية»، إحدى لهجات الأقباط المصريين.

وتدور أحداث الرواية في عهد الخليفة المأمون، حيث حدث تمرُّد من قبل مجموعات من النصارى والمسلمين المصريين، ومعهم بعض الأندلسيين على الدولة في ذلك الوقت في منطقة البشمور بشمال الدلتا المصرية، وتبدأ الأحداث مع الرَّاوي والبطل بدير خادم الكنيسة، وهو يعجن القربان، فجاءه الشمَّاس «ثاونا» وأمره بالذهاب إلى الأب «يوساب» في التوِّ والحال؛ فلبَّى الأمر وجاءه التكليف من الأب يوساب بلسان قبطي مبين: (أيُّها العبد الطيّب بدير، لقد اختارك الربّ لمهمة مقدَّسة عليك أن تتمّها بصدق وإخلاص على الوجه المطلوب منك دون زيادة ولا نقصان) [1].

وافق بدير على مهمّته إلى البشموريّين مع معلمه الشمّاس ثاونا الذي لا ينطق إلا قبطية أخميم، بينما بدير يجيد البشمورية، وبذلك سيكون لسان معلّمه لإقناعهم بالتخلّي عن ثورتهم ضد الدولة، وكان ثاونا يرى أنها رحلة شديدة الخطورة لأن الأراضي الموحلة سرعان ما يغمرها ماء الفيضان، كما أن الحرب دائرة بين عسكر الوالي والأهالي، والعسكر ينهزمون أمامهم، حاول بدير طمأنته بأنه يعرف الطريق جيدًا؛ فقد عاش هناك حياته الأولى، وأنهما بلباس الكنيسة بأمان، ولا بُد أن والي المسلمين في الفسطاط أعطى التعليمات لحُرَّاسه أن يقدِّموا لهما العون، بينما يصر ثاونا على خطورة الأمر؛ فهو مقتنعٌ بفشل المهمة قبل أن تبدأ لصعوبة تراجع البشموريين عن موقفهم بسبب ما تعرّضوا له من ظلم وعذاب من قبل مُتَوَلِّي الخِراج، وسبق أن أهانوا وضربوا من سبقهم من الرُّسل، وفتكوا بهم مبرّرًا ذلك بتأثير الجوع على نفوسهم.

يدين ثاونا أفعال الوالي، ويرى أن خليفة المسلمين سيوقف أفعاله، وربما يُسيِّر جيشه إلى برِّ مصر لإيقاف ذلك العصيان.

وقبل الاستعداد للرحلة، انهالت الذكريات على بدير؛ فتذكَّر «ترنيط» موطنه الذي تركه وهو في السابعة عشر من عمره، ومحبوبته «آمونة» التي عشقها حدَّ الجنون، وتعاهدا على الحُبّ والوفاء في السرّاء والضرّاء، لتصدمه أُمّه بأن اختارتها زوجةً لأخيه الأكبر، وأقنعت أباه بذلك، فحزن وأتلفت الحُمّى جسده حتى أعدَّ الأهل العدّة لموته، ولكن الربّ أراد معافاته بعد ثلاثة أيام من

(١) رواية البشموري، سلوى بكر، مكتبة مدبولي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٤، ص ٨.

الحُمّى، فحمده وقرَّر التسليم لأمره والصبر على إرادته احترامًا لأبيه وأخيه، ولكن الحبيبة لم تتحمَّل أن تكون لغيره، فألقت بنفسها في السبخة الواسعة الموحلة الخطرة، حتى أغرقتها وغابت تحت طينها، وعاش اللوعة لفقدها، وقرَّر أن يهيم على وجهه في البراري حتى عثر عليه بعضٌ من أبناء البيعة، ومنهم ثاونا؛ فحمله وعالجه، فوهب نفسه للبيعة منذ ذلك الحين.

وفي صبيحة اليوم التالي بدأتِ الرحلة وفي أثناء سيرهما إلى شمال الدلتا يصف بدير كلَّ ما يلقاه في الطريق كالمرشد السياحي لا يترك شيئًا يراه دون أن يعلِّق عليه ويصفه تفصيلاً؛ منازل الفسطاط وأبنيتها حتى حمَّامها المُسمَّى «حمَّام الفاو»، ومعالم الطريق بمحاذاة النهر إلى شبرا، والبركة الفسيحة بجمالها الخلّاب، ذاكرًا الكثير مما ذكره ثاونا صاحب العلم الغزير عن تاريخ الفسطاط وأسماء الأشجار وأنواعها، فثاونا رجل علم ودين، حتى أنه استطاع أن يصف الدواء الشافي لأطفال المرأة التي قابلتهم في رحلتهم، فالكاتبة حرصت على رسم ملامح شخصيته التي يغلب عليها سمْتُ الوقار والاتزان والحكمة.

وأرادت الكاتبة أيضًا أن تسلِّط الضوء على الثقافة العامة الشائعة عند عامة الناس من خلال حوار ثاونا مع المرأة التي تحرص على تعليق الحجاب لطفلها وتعتقد أن فيه الشفاء، وترفض نصيحته بالتخلُّص منه، فيضطرُّ أن يطلب إليها الإبقاء عليه؛ خشية أن تهمل علاج طفلها، قال ثاونا لبدير: (لقد قلت لها أن تحتفظ بالتعويذة؛ خوفًا من ألّا تعطي ولدها الدواء؛ فعوامّ الناس من العلمانيين وخصوصًا النساء يعتقدون كثيرًا في مثل هذه التعاويذ والأحجبة التي تعود إلى زمن الوثنية السحيقة، وما الأسماء في هذه اللفافة إلا من أسماء آلهة قديمة عُبدت زمنًا على هذه الأرض)[1].

الحوار يكشف عمّا يتصف به ثاونا من حكمة وعلم واسع، وتجلَّى ذلك في كثير من المسائل العقدية التي سأله عنها بدير؛ مثل موت الأطفال ومصيرهم في الآخرة، ومسألة خروج الشيطان من السماء وعلاقته بالإنسان، فالرَّاوي يراوح بين تلك الأحاديث، ووصف معالم كل مكان يمرّان عليه أثناء سيرهما وكثيرًا ما توقَّف عند طبيعة السُّكّان وعاداتهم وسلوكياتهم؛ كوصولهم مدينة أتريب في يوم العيد السنوي للبتول؛ فعرض الرَّاوي مشاهد العيد ومظاهر الاحتفال به، ثُمّ التقى ثاونا وبدير أسقف دير العذراء الذي راح يبثّ لهما مخاوفه على

(١) رواية البشموري، ص ٥٠.

الدير بعد حلول قبيلة كبيرة من قبائل العرب عند مشارف البلدة من ناحية الصحراء، كما حدَّثه ثاونا عن مخاوفه منَ التضييق على الناس بالخراج والضرائب وانقطاع الرواتب حتى أن بعض الجند التحقوا بالعمل في بساتين الأديرة، ليجدوا ما يتقوّتون به.

وحرصت الكاتبة على تصوير تردِّي الوضع الاقتصادي العام في البلاد، والتضييق على أهلها مما أدَّى إلى شيوع الجوع والفقر، ومهَّد للثورة ضد الولاة في الأراضي الموحلة.

وتصف لنا أيضًا بعض الظواهر والآفات التي كانت تتعرَّض لها البيئة الزراعية في مصر، مثل هجوم قوافل الجراد على المزارع فتأتي على كل مخضوضر مورق، ولا تترك وراءها إلا الأعواد... تمتم ثاونا بحزن: «يا مخلِّصنا يسوع، إنها مصيبة سوف تحلُّ بالفلّاحين وأصحاب الزراعات في القرى والبلاد، فهذا الجراد لن يترك لهم شيئًا منَ الزرع الذي أوشك معظمه على النضج والحصاد) [1].

كما نقلت لنا الرواية الطبيعة الجغرافية وخصائص الأرض، فلجأ ثاونا إلى بقعة أرض مرتفعة لا نبت فيها ولا خضرة على نحو مغاير لما حولها، ودويبات الأرض التي تختبئ بين الحشائش والأعواد، ليكتشف هناك جثمانًا محنَّطًا ساقه الربّ إليه لدفنه بعد الصلاة عليه، مما دفع بدير إلى التساؤل عن هذا الأمر، فأجابه ثاونا: (صاحب هذا الجثمان الراقد هنا سُلبت منه أحشاؤه الموضوعة في هذا الوعاء على عادة أهل الزمان القديم الذين كانوا يعتقدون مثلنا أن الروح تفارق الجسد عند الدّينونة؛ لذا فهم في سبيل ذلك الشيء يحرصون على حفظه من التلف) [2].

فرحلة بدير مع مُعلِّمه لم تكن فقط مهمة مقدَّسة وإنما كان فيها من الزاد الروحي والنفسي ما كان بدير بحاجة إليه، يقول بدير: (على الرغم من مشقّة السفر وتعب الطريق، فإن رحلتي مع ثاونا إلى الأراضي الموحلة بدت لي من أجل الأزمنة التي عشتها في حياتي.. فإن ثاونا لم يكن مجرّد رفيق جديد ولا شمَّاس تقيّ، بل كان مِنِّي بمثابة الروح من الجسد، والهواء من التنفُّس، أو أنه ضياء يستضيء به وجداني ويعتمر) [3].

(١) رواية البشموري، ص ٧٦.

(٢) رواية البشموري، ص ٧٩.

(٣) رواية البشموري، ص١١٨.

وبعد وصولهما إلى مركز البشامرة، دخل البشموري مع ثلَّة من رجاله ونظروا إليهما بدهشة وريبة، وعبَّر البشموري عن غضبه من إرسال الرُّسل، ثم تحدَّث إليه بدير بلُغته، فلانت ملامحه، وقدَّم لهما نبيذ البطيخ، ثُمّ أعطاه ثاونا رسالة رئيس بيعة العذراء بقصر الشمع، فقرأ البشموري الرسالة بدقَّة، وردَّ كالأسد مزمجرًا: (هكذا تطلبون مِنَّا مجدَّدًا في قصر الشمع أن نسلَّم للوالي ونرمي سلاحنا؛ فنطيعه وندفع له ما فرضه علينا من دمز* كل عام، وأن نحضر بعد ذلك بأنفسنا لملاقاة الأب يوساب بكل سرعة؛ حتى يقدِّمنا للوالي ونقدِّم له فروض الطاعة والامتثال) [١].

رفض البشموري فكرة العدول عنِ الثورة، ثُمّ جاء جيش الخلافة وقضى على التمرُّد. وافترق بدير عن ثاونا.

وتشير الرواية إلى أمر في غاية الأهمية، ألا وهو الصراع الديني بين الكنيسة الملكانية واليعقوبية في مصر، ذلك الصراع الذي جعل الأقباط يُرحبون بالعرب، ويقبلون بحُكمهم بسبب اضطهاد الرومان لهم ودعمهم للكنيسة الملكانية والخلقدونية؛ فبطرك قصر الشمع في مصر القديمة رأى أن العرب أفضل من الروم الذين سيقوون الكنيسة الملكانية ويسلبون كنيستهم كل بيعها وأملاكها، وجاء ذلك في رسالته إلى البشموري؛ حيث طلب البطرك منه الكفَّ عن ثورته؛ لئلا يعرِّض الكنيسة للخطر إنْ غضب الوالي وتمكّن الملكانيِّين من تحريض العرب ضدهم، لكنه رفض، وراح يذكر له القمع الذي تعرَّضت له الثورات الأخرى التي لا يسرد التاريخ الكثير عنها، مثل الثورة عام ١٢١ هجرية والتي قمعها حنظلة بن صفوان، وخروج بخنس في سمنود والذي أخمده عبد الملك بن مروان، وانتفاضه رشيد التي قمعها عثمان بن أبي قسعة، والخروج عام ١٥٠ هجرية والذي قضى عليه يزيد بن حاتم بن قبيصة، وغيرها الكثير.

وحاول ثاونا إقناعه أن المسلمين أقرب لهم من الرُّوم، وأنَّهم لم يبتغوا لهم إلا السلامة والأمان وأكَّد ذلك بقوله: (إن رسولهم كريم أوصى بنا خيرًا، وفي مبتدأ أمرهم ببلادنا أحسن ولاتهم معاملة الناس، والآن أنت تعلم أن هناك الكثير من القبط المسلمين والعرب المسلمين ضدَّ الولاة وظلمهم) [٢].

(١) رواية البشموري، ص ١٤١.

* دمز: خراج بالقبطية.

(٢) رواية البشموري، ص ١٥٩.

وتكشف الرواية عن اطّلاع الكاتبة على التراث الديني، فهي تصف طقوس الكنيسة اليعقوبية التاوضوسية وكنيسة أنطاكية السريانية بشكل مُفصَّل ودقيق، كذلك قدَّمت وصفًا دقيقًا للأطعمة في مختلف تلك البلاد وكذلك الطُّرق، كما إن لغة الرواية تقنعنا تمامًا بأن بدير يقصُّها علينا مباشرة من ثنايا تلك العصور الغابرة.

والرواية تصف لنا أحوال الكثير من المدن والأماكن العظيمة كقصر الشمع، ترنيط، الفسطاط، عسقلان، أنطاكية، حلب، بغداد، القدس. وتصف لنا تفاصيل المكان ومشاهد الحياة وسلوكيات الناس، وتنقل لنا طبيعة الحياة في تلك الحقبة، وترسم لنا شكل المساجد والأديرة، ومظاهر فقر العامة وتعرُّضهم للأذى على يد العيّارين والشطّار وغيرهم، وما يدور في زنازين كنيسة أنطاكية بعد أن اضطرَّ بدير لأن يقول بأنه كان يكذب عندما قال إنه راهب؛ خوفًا من أن يُباعَ في سوق النخاسة، ويبقى في كنيسة أنطاكية، ولذلك عوقب بالسجن في دهاليز مظلمة قبل أن يرسَل كأسير إلى بغداد، وكانت تلك الكذبة نصيحة من شمَّاسه تقية له؛ لكي يتخلَّص من الأب ميخائيل الذي أراد به السوء بعد أن اكتشف أمر مثليّته وأراد توريطه في نقل مراسلات مع الروم.

كما تنقل لنا الرواية تعامل العسكر مع الرُّهبان بالاحترام واللطف تطبيقًا لتعاليم الإسلام، وبعض المظاهر الشائعة كوشم الأسد لأهل الديانات الأخرى باعتبارها تمييزًا لهم؛ كي يقوموا بدفع الخراج والذي كان يستثني الرُّهبان في البداية قبل أن يشملهم فيما بعد.

كما تذكر الرواية قصة راهبة خدعت العسكر، بأن طلبت إليهم ضرب رقبتها بالسيف؛ لكي تثبت لهم أن لديها سِرًّا ورثته عن أبيها عبارة عن مرهم لا تقوى أقوى السيوف على إصابة من يدهن به، وكان ذلك خدعة من أجل ألاّ تُسْبَى وتُباع في أسواق النخاسة، وما أن قتلها الجنود وأدركوا خدعتها حتى شعروا بالندم وتركوا باقي الرَّاهبات وحال سبيلهن.

وتصف الرواية المشاعر الإنسانية للمغترب عن دياره في أكثر من موضع، فكثيرًا ما تستبدُّ الذّكريات ببدير، فصورة وملامح الوطن لا تفارق حواسه مهما طال زمن الفراق.

وتتحدَّث الكاتبة عن فوائد السفر وأثره في حياة الإنسان وإثراء فكره؛ فالسفر يستقدم التاريخ، ويجعل الروح تهيم في الماضي تستقي منه العِبر،

ويزيد خبرات وثقافات الإنسان بالتأمُّل والاطّلاع على ثقافة الآخر، كما أبرزت الرواية أثر الأسفار في إثراء تجارب الإنسان والارتقاء بشخصيته وخصاله من خلال شخصية بدير الذي اكتسب صفات الزُّهد والتقوى من خلال ما اكتسبه من خبرات سارّة ومؤلمة وتجارب غنية.

وأيضًا تناولت الرواية مسألة ثراء الحياة الفكرية في المدن التي يقطنها شعوب متنوّعة؛ فبغداد تشهد ثراءً فكريًّا وثقافيًا من خلال حُبّ أهلها للفِكر، وتبرز مظاهر التحضُّر من خلال التنوّع في أسواق النخاسة وحلقات الفِكر التي يرتادها النظّاميّون والعرب والزرادشتيّون الفُرس والصابئة والسريان والمعتزلة، وتتباين اتجاهات الناس بين التعصُّب والتحرُّر الفكري، تضمُّ العُبَّاد والزهّاد والقُرَّاء والمغنيّين والمتهجّدين المترقّبين آذان الفجر، وأولئك السُّمَّار في حلقات الطرب، ولا شك أن هذا الثراء والتنوّع جعل منها مدينة العجائب، وحاضرة الدنيا.

كما نلاحظ أسماء مناطق لا تزال موجودة وأسماء أديرة كثيرة قُرب المشهد الكاظمي وجامع براثا، وتحدَّثت الرواية عن زرياب والموسيقى أيضًا، كما وصفت الخريطة الجغرافية لبغداد وأسماء أنهار كثيرة لم يعد لها وجود مما يعلِّل اختيار كسرى لها كمصيف في سالف الأزمان.

عاش بدير في بغداد، كعامل في مطبخ الخليفة، وقد كان راضيًا بذلك؛ لأنه لم يُبَع إلى أشخاص يستغلونه من أجل المُتعة أو يسخِّرونه في الأعمال الشاقة، وهناك تعرَّف على الحسين المراغي والذي دعاه للإسلام فشرح الله صدره للإسلام، ثُمّ أعتقه الخليفة ومنحه جارية تدعى ريطة، أعتقها هو أيضًا، وعاش في بيت صديق للحسين، واشتغل في الورّاقة وهو ما فتح له أبواب التعرُّف إلى عوالم فكرية لم يعهدها من قبل. وتوضِّح كلّ الأحداث أن بعض الناس بقوا على دياناتهم القديمة؛ حيث إن الورّاق كان فارسيًّا زرادشتيًّا قبل أن يسلم، وظلَّ أهله على دينهم القديم.

في النهاية يقرِّر بدير العودة إلى بَرِّ مصر إلى موطنه، ليرى الأب ثاونا الذي لم يره منذ انتهاء ثورة البشموري، فقد وقع في الأَسر ولم يصدِّقوا كونه مبعوث البطرك وبعلم الوالي، لأنه فقد ما يثبت ذلك، كان الأب ثاونا والذي مَرَّ بمراحل هرطقة ووثنية قبل أن يعتنق المسيحية، يزوره في منامه كثيرًا ويرشده إلى مكانه في برية هبيب، سافر بدير عقب ذلك إلى القدس وسعد بالعيش فيها،

وزار المتصوّفة والأديرة، وفي النهاية عاد إلى قصر الشمع، وعلم أن ثاونا في دير مقار في برية هبيب، فزاره وأخبره بأمر إسلامه، وتحدَّثا في أمور عديدة وهو على فراش الموت، وقبَّله وأخبره بأنه يعتقد بأن الربّ سيشمل الجميع بعطفه، وبأن كل هؤلاء المعذَّبين في الأرض من كلّ الأديان والمِلل لا بد أن يقبلهم الرب في النهاية في نعيمه.

ممّا لا شك فيه أن الرواية أثارت جدلاً واسعًا لتناولها العديد من المسائل المثيرة للمتلقّي، خاصة فيما يتعلَّق بالعلاقة بين المسلمين والمسيحيين، وربّما هذا الجدل الذي يعلو وينخفض في المجتمع المصري بين الحين والآخر هو ما دفع الكاتبة للعودة إلى هذه الفترة التاريخية، ومحاولة إلقاء الضوء على أسباب ثورة البشموريين وأحداثها، ومن وجهة نظري أن الكاتبة ربّما أرادت أن تُرسِّخ فكرة التعايش بين المسلمين والمسيحيين على أرض مصر على مَرِّ العصور، وأن شوارع الفسطاط كانت تتعانق بها المساجد والكنائس والأديرة، ومارس الأقباط المسيحيون شعائر دينهم، وأحسن الجُند المسلمون التعامل مع رُهبانهم، بل عمل بعض الجُند في مزارع الأديرة لزيادة دخلهم، فأهل مصر عادة يسود بينهم المودّة والمحبّة والتسامح، والأديان السماويَّة جميعها تحرِّض على تلك القيم، والإسلام أكَّد على حُسن معاملة أهل الذِّمَّة، وأهل مصر أحسنوا استقبال الإسلام، والرسول الكريم ﷺ أوصى بأهل مصر؛ قال رسول الله ﷺ: (إنكم ستفتحون أرضًا يُذْكَر فيها القيراط؛ فاستوصوا بأهلها خيرًا فإن لهم ذمّةً ورحِمًا.» رواه مسلم. وفي رواية أنه قال: «إذا فتحتم مصر، فاستوصوا بقبطها خيرًا؛ فإنّ لهم ذِمَّة ورحمًا.» رواه الحاكم وصحّحه ووافقه الذهبي والألباني.

إذن الثورة لم تكن لعدم تقبُّل المصري الآخر الذي على غير ديانته، وإنما قد تعود إلى أسباب اقتصادية بسبب تأزُّم الوضع المادِّي وتردِّيه.

وخُلاصة الأمر التأكيد على الوحدة الوطنية بين أبناء المجتمع المصري، وأن أُسس العلاقة بين مسلمي ومسيحي مصر هي المودّة والرحمة والتسامح، وأن فكرة تقبُّل الآخر والتعايش السلمي من دعائم المجتمع المصري مهما اختلفت الأزمنة والعصور. قال تعالى (وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَىٰ. ذَٰلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ)[1].

(١) سورة المائدة، الآية (٨٢).

•••

رواية «القطائع» للكاتبة «ريم بسيوني»

صادرة عام ٢٠٢١ في ٧٠٤ صفحات، في ثلاث حكايات، الأولى «ميسون»، والحكاية الثانية «حلم أحمد»، أمّا الحكاية الثالثة «العهد»، لكل حكاية رواتها وشخصياتها.

وقد ميَّز غلاف الرواية بيت شعر لعنترة بن شداد يقول:

رحلتِ وقلبي يا ابنة العمِّ تائه على أثر الأظعان للرّكب ينشد

رُبما هذا البيت الذي زيَّن الغلاف يدفعنا للإبحار في التاريخ بحثًا عن القطائع الراحلة التي سيظل القلب ينشدها. ويتضافر هذا البيت مع التصدير الذي صدرت به الكاتبة روايتها تحت عنوان (على هامش الرواية) وهو قول لمحمد بن سليمان الكاتب عام ٩٠٥، وهو الوالي العباسي الذي دخل القطائع وأحرقها، وبذلك عادت مصر للدولة العباسية، وعيَّنه الخليفة العباسي واليًا على مصر: (أريد للقطائع أن تبقى مدينة بلا أثر، أريد لكل حجر أن يتفتَّت إلى ذرّات رمال لا تغمر ولا تدفِئ، بل تتبعثر في الهواء بلا غاية ولا هدف. هذه المدينة للنسيان، هذه المدينة للعدم، لو تبقّى منها شيءٌ فقدِ انهزمنا، لو أرشد الحجر الصغير على ما كان، فلا أمل في محو العصيان، ولا تقبل القدر) [١].

وقد أوردت الكاتبة في ثُلاثيّتها العديد من الأبيات الشعرية، منها أبيات للشاعر العباسي أبي العتاهية، والشاعر العباسي بشار بن بُرد، والطغرائي، والبُحتُري، وامرئ القيس، وحملت تلك الأبيات من المعاني المضمرة ما يساند الأحداث.

ثلاثية ابن طولون ثلاث حكايات يربطها خطّ موصول من الحكي عن مصر وأحوالها قبل أن يتولّى أحمد بن طولون الحكم، وكيف تمكَّن أن يستقل بحُكم مصر، ويبني مدينة القطائع، ويعدّ جيشًا قويًّا استطاع به حمايتها؟ ثُمّ وفاته وولاية ابنه، ثُمّ محاولات تدمير أثره، فلم يبقَ إلا مسجده.

يبدو الخطاب الروائي لريم بسيوني مشغولاً بالهُوية المصرية، وبعناصر

(١) رواية القطائع، ريم بسيوني، دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، ٢٠٢٢، ص ٤.

بناء تلك الهُوية التي تعتمد في قوامها على الإنسان المصري الذي يعكس الرُّوح المصرية الأصيلة القادرة على احتواء الوافد إليها وتذويبه فيها حتى تتلبَّسه تلك الرُّوح، فيصير عاشقًا لها ممسوسًا بسحرها، وهذه القدرة عُرِفت بها مصر، فهي وطن لكل من وفد إليها، ومن يعيش على أرضها ويشرب من نيلها، لا بدّ أن تمتزج روحه بروح مصر، ويؤكِّد ذلك تحوّلات القبائل العربية وذوبانهم في الهُوية المصرية وعملهم بالزراعة.

وتؤكِّد الرواية أن الحفاظ على الهُوية الوطنية يحتاج إلى قوّةٍ تحميها وتخلق لها وجودها الفاعل، لذا حرص ابن طولون على بناء جيش مصري قوي تمكَّن من حماية استقلالها. أيضًا أشارتِ الرواية أن الهُوية الوطنية المصرية لم تتأثَّر بتعدُّد الأديان، فالدفاع عن الوطن وحّدَ الجميع حول فكرة الانتماء، كما أكدّت الرواية دور الأقباط المسيحيين في ترسيخ الهُوية الوطنية.

هذه الهُوية جسَّدها حلم ابن طولون الذي آمن به، وعاشه، وآمن به المصريون، عندما التقى ابن طولون بأنس الورّاق قال له:

(– أريدك جنديًّا في جيشي.

– لا جيش لك يا مولاي.

– سيكون لي جيش، الصبر هو عنوان الوصول) [1].

يكشف الحوار عن قناعة ابن طولون بأنه سيكون له جيش، عندما يتحوَّل الحلم إلى رسالة يؤمن بها الإنسان، ويسعى إلى تحقيقها، يصبح واقعًا لا محالة.

تُقدِّم الرواية حلم ابن طولون كحلمٍ أسطوري، حلم الاستقلال واستعادة روح الحُكَّام القدماء والعظماء من ملوك الفراعنة وقادتهم الذين حافظوا على الأرض والعرض، وعملوا قدر طاقتهم على تحقيق العدل، فكان انتماؤهم لمصر وللمصريين. وهذه الفكرة ظهرت جليةً في حوار ابن طولون مع ساحرة الهرم عندما نصحته أن يجعل عشقه صافيًا، وغايته نُصْبَ عينيه، ثمّ نصحته: (تذكّر.. الحُزن للعظماء، والهمّ لا تحمله سوى القلوب الصلبة، عندما يثقل البؤس قلبك اعرفْ أنّك ارتقيْتَ وكأنَّك من الملوك العظماء. هم معك. لأنك عاشق جئت بعد ألف عام أو يزيد، اختاروك أنت، يا ملك. هذه الأرض تعطي لمن يبحث) [2].

(١) رواية القطائع، ص ٨١.

(٢) رواية القطائع، ص ١٤٣.

قيل إنه رأى رؤيا وهو طفل، وتجلَّى له أحد ملوك مصر وسحَرَ له، فأصبح مجذوبًا إليها لا يرى سواها. هكذا اصطبغ الحلم الطولوني بصبغة أسطورية ملحمية، يرعاها تأييد سماوي، وإيمان عميق، وقناعة راسخة جعلت الكثيرين يؤمنون به على اختلاف ثقافاتهم، منهم أنس ابن الصيّاد، وميسون ابنة القاضي، والقاضي الذي حرَّم ابنته على ابن المدبِّر والي الخراج الذي ظلم أهل مصر، وغيرهم الكثير.

وفكرة البطل الأسطوري المؤيَّد من السماء أضفت على الراوية طابع التشويق والإثارة، وهي فكرة تناولها الأدب العالمي، وتناولها كتاب «البطل بألف وجه» لجوزيف كامبيل الذي رأى أنَّ البطل ليس إلا رمزًا للصورة الإلهية الخلّاقة المخلصة، المخفية داخل ذواتنا جميعًا، تنتظر فقط أن نعلم بوجودها لتعود للحياة، وأن إيقاظ الصحوة في المجتمع يعتمد على حضور البطل الذي يملك القدرة على قرع الأجراس، لتنتفض الحياة في المجتمع.

البطل الذي آمن بفكرته، ولم يثنه أي تثبيط من عزيمته، فأنس أبلغه أن البلد اعتاد على الظلم والظالمين ولا يمكن ترسيخ العدل فيه، ونصحه بالرحيل، كان ردُّه حازمًا: (لا أنا راحل، ولا الظلم مترسِّخ في هذا البلد، الظلم كالنبات ذي الأفرع الزاهرة الكبيرة تخدع البصر، ولكنها بلا جذر) [1].

حتى عندما أكَّد له أنس أن المصريين لا يحاربون ويزرعون فقط، منذ ألف عامٍّ أو يزيد، أخر مرة كان لهم جيش، منذ زمن فرعون موسى ومصر بلا جيش، كان ردُّه بأنه يحلم لمصر بجيش كما كان الحال قبل فرعون موسى.

وإذا كان حلم الاستقلال وتحقيق العدل للمصريين إرادة فوقية إلهية أو إرادة السماء والملوك القدماء، فإن هذه الإرادة في خطاب رواية القطائع لم تتحقَّق إلا بجهود البشر وسواعدهم وعقولهم، فتحوَّل هذا الحلم إلى واقع بالجهود المخلصة وببطولات الأفراد وصمودهم وإيمانهم بالهدف.

وبذلك تكون رسالة الرواية أنه بالإرادة الصادقة والالتفاف حول الهدف يتحقَّق الحلم ويصبح واقعًا مهمًّا بدت أسبابه مستحيلة، كما تدعو الرواية إلى التحلِّي بالقوّة، فالأماني وحدها لا تغيِّر الواقع، والواقع يتغيَّر بالسواعد والصبر على الأهداف.

(١) رواية القطائع، ص ٧٨.

استطاعتِ الرواية أن تصنع بطولات عديدة، وأبطال كُثُر من شخصيات هامشية، وشخصيات من العامة، لتشكِّل نسيجًا مجتمعيًا يربطه الحلم الذي آمن به الجميع، واستطاع أن يُغيِّر التاريخ؛ بل يصنع تاريخًا. ولا شك أن ذلك يعكس وعي الكاتبة بالتاريخ، فهي تقرؤه قراءة عميقة تمزج فيها التاريخ بالأدب، لتقدِّم لنا سردًا يتعانق فيه توثيق الأحداث التاريخية بخيالها الخصب، لتنتج لنا نصًّا مُفعمًا بالمعرفة والمتعة والتشويق.

وقالت عن شغفها بالتاريخ في حوارلها في العين الإخبارية:

(يشغلني جدًّا سؤالُ التاريخ، ربّما لأنّني عشت خارج مصر ١٧ سنة، وكتبت خلال إقامتي بالخارج كتابًا بحثيًّا عن «اللُّغة والهُوية في مصر الحديثة»، وهو عن الهُوية المصرية وعلاقتها باللُّغة والتاريخ وكتبته باللُّغة الإنجليزية، يرصد الكتاب علاقة الإنسان المصري بالتاريخ، والمصري تربطه بالتاريخ علاقة لها خصوصيتها، وهو أيًّا كان توجُّهُه، فهو ينتقي من التاريخ فصلاً من فصوله ويهتمُّ به، سواء كان تاريخ مصر القديمة أو التاريخ الإسلامي أو غيره، فلا يوجد مصري ليست له علاقة بالتاريخ، ومن هنا فعلاقتي بالتاريخ علاقة علمية وأدبية)[1].

وهذا ما أكَّدته الكاتبة في حوارشخصي معها، فزيارتها لمعالم التاريخ تبعث في نفسها ذلك الشغف نحو الإبحارفي تاريخ تلك الأماكن، ثُمَّ تقرأ هذا التاريخ قراءة الباحث عن كنوزه.

عادةً ما تمهِّد ريم بسيوني لرحلتها التاريخية بوقفة من الحاضر أو الماضي القريب؛ لتمزج الأزمنة في بناء متراتب تتخلّله قفزات تمَّ اختيارها بذكاء.

والملاحظ أنّها قدَّمت في الرواية مرحلتين زمنيتين، فقد افتتحت الرواية على زمن القاهرة في ١٩١٨، وهذا التاريخ يشير إلى المرحلة الزمنية التي بدأ فيها ظهور السَّلطنة المصرية تحت الحماية البريطانية، وانتهاء السّيادة الاسمية للعثمانيين على مصر، وقد قدَّمته تحت عنوان «قبل الحكايات.. بين الأنقاض». والمرحلة الثانية تعود إلى ٨٦٨ ميلاديًّا، ٢٥٤ هجريًّا، وفيه عودة تاريخية إلى زمن تأسيس الدولة الطولونية، واستقلال مصرعن دولة الخلافة.

(١) حوار صحفي في العين الإخبارية مع الأديبة ريم بسيوني
https://al-ain.com/amp/article/reem-bassiony

وبذلك يكون اختيار الفترتين الزمنيتين تعبيرًا عن فكرة استعادة الرُّوح المصرية، والبحث عن الدولة الوطنية في حِقب تاريخية متباينة، وهو ما تحاول الكاتبة البحث عنه بين سطور التاريخ، فريم بسيوني تبحث عن هُوية مصر التي تميِّز ملامحها، تؤصِّل لفكرة الدولة ذات الكيان السيادي المستقل عبر الإبحار في التاريخ، وتؤكِّد على أن مصر دولة ذات سيادة مستقلّة قادرة على الاحتفاظ بكيان يميِّزها.

الفترة الزمنية الأولى الشخصية البارزة فيها هي شخصية عادل الذي يعمل في هيئة الآثار العربية ويحاول تأمين صلاة السلطان فؤاد في جامع ابن طولون، شخصية يسكنها الحزن رغم امتلاكها أسباب السعادة، فهو متزوج زواجًا يبدو ناجحًا، ويعمل في ديوان حكومي، ويمتلك أرضًا تجود عليه بالخير.

وكأن الكاتبة تريد أن تبدأ السرد بهذه الثنائية المتضادة في شخصية عادل، لتُمهِّد للكثير من المتناقضات.

السلطان أراد الصلاة في مسجد ابن طولون، ورأى الشرطي ضرورة هدم البيوت الملتصقة بالمسجد، ورفض الأهالي ذلك رغم تعويض السلطان لهم.

كثرت الخلافات ورفض البعض صلاة السلطان فؤاد في مسجد ابن طولون لأنه (مسجد لا يصلح للصلاة، هنا حرام.. يقولون إنه بناه بأموال مسروقة وشيَّده قبطي؟ كيف لمسلم أن يصلِّي في مسجد أمواله مسروقة)[1].

وعند هدم البيوت بدأ انكشاف الأسرار، فمع هدم بيت ملتصق بحائط المسجد ظهر مدخل جديد وباب سحري ودرجات سلم مدهونة بالأبيض، صاح العالم البريطاني: (لا تقتربوا من الأنقاض، كلها كنوز، اتركوها لنا)[2]. وراح يلملم الأوراق القديمة بحرص رأى فيها كنزًا يكفي عمرًا، ووجد عادل رقعة مكتوبًا فيها أن هذا البيت كان بيت أنس بن حمزة السكندري، ثم أصبح بيت سعيد بن كاتب الفرغاني، هو كل ما تبقَّى من القطائع.

(في محو المدينة رائحة الخوف وطعم الخطر. وفي محو المدينة حرب على الذاكرة بالسيوف والرماح، وفي محو الذاكرة نقمة ونعمة، فالمدن راحلة تكمن في الذاكرة. المدن الراحلة دومًا بشمس ساطعة ومبانٍ شامخة. عند البحث عن المدينة يلفظ القلب أنفاسه الأخيرة. نأَتِ المدينة فاستيقظ المسافر. دنَتِ

(١) رواية القطائع، ص ٨

(٢) رواية القطائع ص ١٠.

المدينة فغفل ساكنوها. هذه حكاية مدينة غير كل المدن، في بنايتها التقاء بين العدو والحبيب، وفى أزقّتها اقتراب من هوّة كلها كنوز، لا ترحم من يتردَّد، ولا تتعلَّق إلا بمن يفنى بها) [1].

وتبدأ الحكايات مع عام ٦٨٦ ميلاديًّا وهو العام الذي عُيِّن فيه أحمد بن طولون نائبًا لوالى مصر من الخليفة العباسي، وتتكوّن الثلاثية من ثلاث حكايات متتابعة نسبيًّا، الحكاية الأولى تتناول فكرة البناء والتأسيس، وتدور أحداثها حول الحُبّ؛ الحبّ الذي ربط بين ميسون ابنة القاضي وأنس ابن الصيّاد وكان أساس البناء، وحُب ابن المدبِّر لها الذي كان معولاً لهدم بنيانه، مثَّل ذلك الإطار الخارجي للحكاية وداخل بنيتها صوَّرت الأعباء التي تحمَّلها المصريون بسبب الضرائب التي فرضت على كل شيء حتى صيد البحر، مما أدَّى إلى ثورة الصيّادين والمظلومين، وكان ابن المدبِّر يخمد تلك الثورات بسطوته، وعندما جاء ابن طولون كنائب للوالي عزل ابن المدبِّر، وبدأ يحلم بالعدل والاستقرار، فحلم ابن طولون قدَّمته الرواية على أنه كان حلمًا إصلاحيًّا من أجل إقرار العدل ورفع الظلم، وليس حلمًا من أجل السُّلطة والحُكم.

وتهيَّأت الأسباب لمساندة الحلم؛ فأعطى الخليفة العباسي ولاية مصر والثغور إلى يارجوخ -وهو والد زوجة أحمد بن طولون في العراق- وانتقلت ولاية مصر والإسكندرية له. وفي الحكاية الثانية بدأ الحلم يتحوَّل إلى واقع مع قصة بناء القطائع والمسجد الكبير، وفى القلب منها قصة حُبّ جديدة هي قصة حُبّ أحمد و أسماء بنت محمود الخيّاط الجميلة المصرية المطلقة التي تتحوَّل فجأة إلى أميرة، قصة لها طابع أسطوري تحوِّل حياة المصرية الجميلة، وتوثِّق صلات ابن طولون بالمصريين. وفيها انشغل أحمد بن طولون ببناء مدينة القطائع، كان لديه تصميم النمل وهي تبني بيتًا وحولها ملك سليمان وكأن مصر تمتلكه كما لم تمتلكه لا امرأة ولا ذهب، بنى مدينة بلا أسوار، وكوَّن جيشًا ضمَّ إلى جانب المصريين رجالاً من النوبة والسودان والترك والروم والعرب، بلغاتٍ متعدّدةٍ، لكنّه استطاع أن يؤلِّف بينهم، بنى في مدينته مسجدًا لا يغرقه ماء ولا تحرقه نار، ثم بنى أول بيمارستان في مصر، وبنى بيوتًا للفقراء، وبنى المدارس ومدينة العسكر، كما بنى القناطر في حي البساتين بالقاهرة، ودارًا للصناعة وترعًا وجسورًا للفلّاحين.

(١) رواية القطائع صفحة، صفحة ١٢.

كلَّف ابن طولون القبطي سعيد بن كاتب الفرغاني ببناء المسجد، اعتمد الفرغاني على الدعائم بدلاً من الأعمدة، حتى تتساوى في طولها فتعكس عدل ابن طولون، وبنى واحدًا وعشرين بابًا للمسجد، وارتكز المسجد على صخور، حتى يثبت لو تهدَّمت المدن مع الزمن، وأحاط بجدران المسجد الأربعة مائة وتسعة وعشرون شُبّاكًا، وجعل شرفات المسجد كالعرائس المتعانقة المتصلة التي ترتفع برأسها إلى السماء، لتشي بروحٍ تحمي المكان وتطرد الحقد، وتؤكِّد أن حماية المكان تأتي بالتحام الأرواح واتجاهها إلى خالقها، اجتمعت العرائس على عبادته وتعاونت على الخير، ولم تزل تتوق إلى لقائه.

دعا الأمير كل المصريين لصلاة الجمعة في المسجد، ولكن البعض أشاع أن المسجد بناه الأمير بكنوز القدماء فماله حرام، ولكنه خطب في الناس وحكى حلمه واستطاع أن يجمع تفرُّقهم مرة أخرى.

اجتمع المصريون على حُبّ ابن طولون، حتى أنه وقت مرضه خرج المسلمون بمصاحفهم إلى سفح الجبل يتضرَّعون إلى الله، ثم خرج النصارى معهم الإنجيل واليهود معهمُ التوراة، الكلُّ يتضرَّع إلى الله بالدعاء له.

أمَّا الحكاية الثالثة فهي قصة الحفاظ على الأثر وحمايته ليبقى شاهدًا، تعيشها عائشة الشابة قليلة الخبرة، ابنة أحمد بن طولون ربيبة القصور التي قامت بتنفيذ خطة معقَّدة لإنقاذ القطائع ومسجد أبيها وتاريخه، وتزوَّجت من عبد الرحمن العربي من قبيلة بنى سالم، الذي حافظ على العهد وعلى ما تبقَّى من حلم الدولة الطولونية. وقف أمام محمد بن سليمان، فالعهد عند العرب دَين لا يسقط بموت صاحبه، فتمكَّن من إقناع محمد بن علي الخلنجي بضرورة حماية مسجد أحمد وقيادة الجيش بصفته نائبًا لإبراهيم طولون رغم معرفته أن إبراهيم قد مات، لكنه أراد أن يستمر حلم أحمد بن طولون، وأن يتولَّى جندي مصري قيادة الجيش الطولوني للحفاظ على العهد (وما إن دخل محمد الخلنجي مصر حتى انضمّ إليه خمسون ألفًا من الرجال أو يزيد، جنود من جيش طولون المنهزم، شباب من المصريين يؤمنون بحلم أحمد)[1].

كان للمرأة حضور واضح في الرواية، قدَّمت فيها الكاتبة نماذج نسائية عديدة، ميسون الفاتنة والمفتونة بجمالها ووصفتها كالكتاب القيّم ذي النقوش

(١) رواية القطائع، ص ٥٨٨.

الملونة، تحتاج إلى من يحملها على مهلٍ ورقّة وصبر، وخاتون زوجة أحمد بن طولون الأولى القوية الصبورة وقاسم أمّ أحمد بن طولون الأمّ الحكيمة التي قدَّمت له الوصايا منذ صغره، وحذّرته ألّا يثق بجارية ولا قائد، وأسماء المصرية التي عشقته، واختارها أمير مصر والشام واليمن والحجاز أحمد بن طولون زوجة، فوطّد علاقته بالمصريين وأنجبت منه، وعائشة أصغر أبناء أحمد بن طولون التي تحمّلت ما لا تطيق، تزوّجت من عبد الرحمن العربي من قبيلة بنى سالم، الذى حافظ على العهد وعلى ما تبقّى من حلم الدولة الطولونية.

رواية زاخرة بالحكايات المتعانقة في بناء سرديٍّ مليءٍ بالتفاصيل، يتضافر فيه الحلم بالواقع والحقيقة بالأسطورة، والحبّ بالكُرْه، والبناء بالهدم، عالم من المتناقضات والمتعة والإثارة. وتكتنز الرواية على العديد من الرسائل تعكس أيدلوجية عميقة وفكرًا مستمدًّا من التاريخ والفلسفة بلُغةٍ ذات طابعٍ صوفيٍّ ملهم.

•••

رواية «الأزبكية» للكاتب «ناصر عراق»

الصادرة في طبعتها الأولى عام ٢٠١٥

الأزبكية رواية مكان، تحتفي بالمكان وتعدّه ركيزة أساسية في البناء السردي؛ فحيُّ الأزبكية العريق هو أحد أهم أبطال الرواية، وفي حوار مع الكاتب حول سبب اختيار «الأزبكية» عنوانًا لروايته، قال: (الأزبكية تمثِّل البؤرة المكانية الأهم في مصر لمئات السنين، فقد كانت مقرًّا لقصور الأثرياء من المماليك الذين حكموا مصر نحو ثلاثة قرون بشكل مباشر وثلاثة أخرى بشكل غير مباشر، كما كانت الحي الذي يقطنه الأجانب الأوروبيون المقيمون بمصر، أمَّا نابليون فلم يجد أفضل من قصر الأمير المملوكي الهارب محمد بك الألفي بالأزبكية، ليتخذه مقرًّا له عندما جاء بحملته الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨. يبقى أن محمد على باشا الذي حكم مصر منذ مايو عام ١٨٠٥ أقام في قصر بالأزبكية لمدّة سنتين من حُكمه، قبل أن ينتقل إلى القلعة، ولمَّا وصل الخديوي إسماعيل إلى حكم مصر عام ١٨٧٩ أعاد إحياء منطقة الأزبكية وفقًا لضرورات العصر الحديث آنذاك،

فأمر بردم بركة الأزبكية التي كانت تتوسَّط المنطقة وتُعرقل نموّها العمراني، ثم أنشأ قصر عابدين على أطراف الحي ليصبح مقرًّا للحكم بدلاً من القلعة، رمز العصور الوسطى، كما شيَّد دار الأوبرا الخديوية في قلب الأزبكية «وقد احترقت في عام ١٩٧١ بكل أسف»، فضلاً عن تأسيسه لما يُسمَّى الآن «منطقة وسط البلد» التي تُعَدُّ امتدادًا طبيعيًّا للأزبكية... لكلّ هذا اخترت ذلك المكان النادر والمنسي في تاريخنا السياسي والاجتماعي لتدور في فضاءاته روايتي)[1].

إنَّ استلهام التاريخ في رواية «الأزبكية» ينهض على فكرة جوهرية، وهي أن فهم الحاضر بتناقضاته وتشابكاته عقب أحداث يناير يستلزم أن نطلَّ على التجربة المثيرة التي خاضها المصريون منذ الحملة الفرنسية مع وصول نابليون عام ١٧٩٨ وحتى وصول محمد على باشا إلى السُّلطة ١٨٠٥، ففي هذه المدّة -سبع سنوات- شهدت مصر فوضى عارمة وصراعًا محمومًا على السُّلطة أدَّى إلى أن يستولي على العرش ستة حُكَّام وكلّهم أجانب غير مصريين، وقد قُتل منهم اثنان، واستقر الأمر في نهاية الفوضى القديمة عند محمد علي باشا عندما ذهب إليه شيوخ الأزهر وكبار التُجَّار والزعيم الشعبي عمر مكرم وطالبوه بتولّي عرش مصر ليلة ١٢ مايو ١٨٠٥.

لعلَّ تلك الفترة تشابه حالة الاضطراب التي شهدتها مصر في القرن الحادي والعشرين، فقد تعاقب على حكم مصر في هذه الفترة مبارك والمجلس العسكري -وممثّله المشير محمد حسين طنطاوي- ومحمد مرسي وعدلي منصور والرئيس عبد الفتاح السيسي، وحتى استقرار المشهد السياسي مع حكم الرئيس عبد الفتاح السيسي بعد إجراء انتخابات رئاسية عام ٢٠١٤، مما دفع الكاتب إلى العودة إلى التاريخ بحثًا عن صورة مشابهة من الفوضى والاضطراب، فاستيعاب الماضي يعين على تفهُّم الحاضر.

كذلك الرواية تلقي الضوء على أمرٍ بالغ الأهميَة، وهو أن الحملة الفرنسية على مصر كما جلبتِ الدمار والقتل، جلبَت من المعارف والعلوم ما انعكس على البيئة المصرية، وأتاحت الفرصة للتعرُّف على ثقافة الآخر الأوروبي، والتعامل معه، ولا يزال موقف المُثقَّف العربي يتردِّد بين رفض الحضارة الغربية والافتتان بها.

(١) حوار بعنوان» ناصر عراق: «الأزبكية» إعادة اكتشاف لتاريخ القاهرة، عبد الفتاح بدوي، المصري اليوم، ٢٠١٥/٨/٢٣. https://www.almasryalyoum.com/news/details/797694

والفترة الزمنية التي دارت فيها أحداث الرواية تبدأ من وصول الحملة الفرنسية، وتنتهي بعد استلام محمد علي السُّلطة بستّة أشهر، وطرحت الرواية العديد من الأسئلة الشائكة حول الموقف من الغرب، فالحملة الفرنسية رمزٌ للغرب بثقافته المتحضِّرة وأطماعه المشبوهة، وتتباين المواقف والاتجاهات تجاه تلك القضية، فالبعض يُكَفِّر الغرب ويرى ضرورة مقاطعته حفاظًا على هُويتنا، والبعض يزعم أن هذا الغرب طامع في خيراتنا ولا همَّ له سوى تحطيم مقدساتنا، وهناك من يرى ضرورة التعامل مع الحضارة الغربية بما يتوافق مع حضارتنا.

زخرت الرواية بشخصيات تاريخية عديدة منها نابليون وكليبر ومينو وسليمان الحلبي ومحمد علي وعمر مكرم والشيخ عبدالله الشرقاوي وعبدالرحمن الجبرتي وقادة المماليك وغيرهم، وتناول الكاتب هذه الشخصيات مراعيًا الأمانة التاريخية في وصفها ونقل الأحداث المرتبطة بها، وذلك يؤكِّد حرص الكاتب على التوثيق التاريخي والرجوع إلى الكتب والمراجع التاريخية. وتمكَّن من خلق عشرات الشخصيات التي تُمثِّل شرائح عديدة من المجتمع في تلك الفترة المضطربة منهم: أيوب ودياب ضاضو وعلي أبوحمص وشلضم السقّاء، وشارل الرسام، والضابط مواريه، ومسعدة حجاب، وفرانسوا، وأشرف هانم وإيواظ بك، ونفيسة البيضا، وياقوتة الحبشية، وحسنات، وسعدية وزليمة وغيرها، والتي تتشابك في علاقات مع بعضها البعض، ومع الشخصيات التاريخية في بناءٍ سرديٍّ متماسك.

وهذه الشخصيات تمَّ خلقها بعناية لتمثِّل اتجاهات وثقافات متنوعة، فيتحقَّق من خلالها الرسالة التي تتبنَّاها الرواية.

فشخصية الرسَّام الفرنسي شارل تمثِّل المُثقَّف الغربي المستنير جاء مصر عام ١٧٩٦، أي قبل وصول الحملة بعامين، ليتأمَّل ويرسم القاهرة بتراثها وناسها، لا ليحتلَّ البلاد ويقتل العباد، فهو رمز للحضارة الأوروبية في أنقى معانيها، كما أنه كان رافضًا للاحتلال الفرنسي لمصر، وأعلن اعتراضه أمام نابليون نفسه، كان رافضًا لما فعله نابليون وجنوده وصرح بهذا: (لكننا أسرفنا في قتلهم ودكّ مدينتهم بالقنابل بدون داعٍ. كان من الممكن أن نستعين بمشايخهم ليخفِّفوا غضب الناس وسخطهم على قرارات بونابرت المتعسِّفة)[1] رفض تدمير

(١) رواية الأزبكية ناصر عراق، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثالثة، ٢٠١٦، ص ٨٥.

المساجد وإزالة الأضرحة، حتى لو كانت لهدف نبيل وهو توسيع الشوارع وتمهيد الطرق، حزن لتحويل مسجد الصالحية إلى قلعة، وحرق قرية علقام ومصادرة الماشية والغلال، وإهانة المساجد لدرجة التبوّل في جامع القرية ودخوله بالأحذية.

شارل يرفض كل ما يتعارض مع قيم الحرية والمساواة فقد آمن بشعارات الثورة الفرنسية، وشارك فيها مع حبيبته «روز» وساهما في هدم سجن الباستيل، وقُتلت، وتأزَّم نفسيًّا لفقدها، درس اللُّغة التركية واللُّغة العربية، وذهب إلى إسطنبول، ولكنه لم يستقر فيها لكبر وغطرسة أهلها، عرف مصر من صديقه التاجر المصري فأحبَّها، وحزم أمتعته وسافر إليها، وعاش فيها قبل أن يأتي نابليون بجنوده، واستطاب له المقام فيها، ولاقت رسوماته ولوحاته رواجًا، ودرَّت عليه دخلاً كبيرًا.

أمَّا «أيوب السبع» فهو شاب أزهري وطني يحب بلاده، تربَّى في بيئة متشدِّدة كانت سائدة في نهايات القرن الثامن عشر، ولكنه يمتلك عقلية قابلة للتعلُّم والتسامح والتفاعل مع الآخر غير المعتدي، الأمر الذي يعنى أنه من الممكن جدًّا تأسيس علاقة صداقة مثمرة بين مصر والغرب، شريطة أن تنهض على الاحترام المتبادل والتعاون الخلاّق.

أراد الكاتب أن يقدِّم الجانب الإنساني في شخصية أيوب، فهو شاب يعشق وتسعره الشهوة، فبدأت أحداث الرواية بمونولوج يحدث فيه أيوب نفسه قائلاً: (النعيم كلّه بين يديَّ. الجسد الممتلئ والملمس الناعم والبشرة الصافية والعينان السوداوان. وبعد قليل سأجوب بستان الأنوثة أقطف ما أشاء من الفواكه اللّذيذة والورد اليانع)[1].

الشوق واللهفة للحبيبة والسعادة والحياة جعلا أيوب يرفض نصيحة الحاج عبد المجيد والد سعدية بتأجيل الزفاف بسبب الفوضى في البلاد؛ فالهنود والأكراد والفرس والأرناؤوط يعيثون في الأرض فسادًا، فأيُّوب تتنازعه رغبتان؛ الوطن والعشق، برع الكاتب في تصوير مشهد العشق ليلة الزفاف، ثُمّ الانتفاضة مع طرق علي أبي حمص الباب بجروحه النازفة؛ ليخبر أيُّوب أن السيد عمر مكرم والشيخ عبد الله الشرقاوي ومحمد أبا أنور السادات ذهبوا

(١) رواية الأزبكية، ص ١٣

إلى بيت الضابط محمد علي بالأزبكية؛ ليطلبوا منه تولِّي حكم مصر، فصاح مرجرجًا كتفيه بعنف:)يا نهار أسود. أرناؤوطي يحكم مصر.. كيف؟) [1].

أيوب يعمل كناسخ للكتب، درس في الأزهر، لكنه تركه وامتهن مهنة والده، فهو يمتلك مهارة الكتابة بخطّ النسخ الجميل، هو الوحيد الذي يقوم بالنسخ على الورق الرُّومي الثقيل، وهو ورق فاخر ومكلِّف وقادر على مقاومة غدر الزمان، ومكائد البيئة، وأتاحت له مهنته أن يتعامل مع كبار المُثقَّفين مثل عبدالرحمن الجبرتي، وكبار التجار، ووجهاء الناس، ومن الكتب التي نسخها: بُردة البوصيري، ونواضر الأيك للسيوطي، تفسير الجلالين، والفتوحات المكّية، تذكرة داود، بدائع الزهور لمحمد بن إياس الحنفي المصري، كتاب الطبري، ومعجم البلدان لياقوت الحموي. ولا شكّ أن ذلك ساهم في تشكيل ثقافته.

هو شخص ذكي ومُفكِّر، يدور داخله صراعات عديدة فهو يعشق مصر ويؤمن بأنه لا يجب أن يحكمها إلا مصري، يرى النصارى كفّارًا، يكره الجنود الفرنسيين الذين غزوا الوطن، ويحب صديقه شارل الفرنسي، عاش مرحلة ضبابية صوَّرها الكاتب في حديثه لنفسه، تساءل خاطره: (أين الصواب في هذا العالم؟ فالموت كان أقرب إليَّ من حبل الوريد قبل دقائق، والآن تحميني أسرة نصرانية فأحظى بالأمان، ومنذ ساعتين ذبحنا أنا وعلي أكثر من ثمانية جنود من النصارى الكفّار.. وحسنات لامتني قبل يومين وقالت محتجّة: مالهم الفرنساوية؟ فصفعتها في بيت العفاريت، ثم ضاجعتها مرّة أخرى!) [2].

ونجح في إقناع أبناء الحي ورفاق الدراسة بالأزهر، ومنهم دياب الذي هجر الأزهر ليساعد والده في بيع البطاطا، وعلي أبوحمص وشلضم السقّاء وغيرهم في تشكيل عصبة لمقاومة المحتل الفرنسي، ونجحوا في قتل العشرات من الجنود الفرنساوية. وبعد رحيلهم شكَّلوا تنظيمًا سريًّا لمقاومة حكم محمد علي الأرناؤوطي.

الصداقة التي جمعت بين أيوب الأزهري وشارل الفنان الفرنسي أثَّرت كثيرًا في شخصية أيُّوب، هذا يحدث عندما يلتقي الشرق والغرب دون تناطح، كثيرًا ما كان يُصدم أيُّوب مما يقدِّمه شارل له من معلومات، فحدَّثه عن الدوافع التي قفزت بفرنسا إلى مصافِ القوى الكبرى، وأسباب طمعها في القاهرة،

(١) رواية الأزبكية، ص ١٦.

(٢) رواية الأزبكية، ص ٧٧.

وشرح له كيف شارك في الثورة الفرنسية، وأن الشعب كله ينبغي أن يخرج ضد الحاكم الظالم حتى لو كان هذا الحاكم يعتنق نفس الدين؛ فالدين أمر خاصّ بين المرء وربِّه، ولا ينبغي أن يُستثمر لخدمة أهداف خاصة كما فعل الرهبان والقساوسة في أوروبا، وحدَّثه عن المساواة؛ فالبشر سواسية لا يفرِّق بينهم دين ولا جنس ولا لون، ولا يصحّ أن يكون هناك عبيد وجوار، ولا يجوز أن يتلقّىَ اليهود والأقباط معاملة سيئة من قبل بعض المسلمين، وزمن الولايات والممالك والأبعديات والإقطاعيات والرهبان والأحبار انتهى، ودخلت الشعوب عصر الجمهوريات، عصر الدولة الوطنية ذات الحدود المعروفة، وكان يتلقَّى منه هذه الآراء بروح وثَّابة وعقل متوقِّد.

شخصية أيُّوب جمعتِ العديد من التناقضات، ومرَّت بالكثير من التحوّلات التي ستتوقَّف الدراسة عندها في موضعها من البحث.

وقد تضافرت في السرد حكايات عديدة أضفت عليه الإثارة والتشويق منها: حكاية أشرف هانم زوجة إيواظ بك، المرأة التي تعلَّقت بشاب في عُمر أولادها، وهو الشاب الثوري شلضم السقّاء، قوي البنية، مفتول العضلات، ليروي جسدها، وحكاية مسّعدة حجاب، المرأة الجميلة التي قُتل زوجها على يد الفتوّات، فتترصَّد شارل، وتكلِّف كل من يعملون عندها بمراقبته، وتنجح في الإيقاع به بحيل شيطانية، ويذهب إليها يوميًّا متخفيًّا في سروال رجل صعيدي، ليشعل النار في جسدها، ويفعل به الأفاعيل، فتهيم به عشقًا، وتقارن بينه وبين زوجها الذي يجهل الكثير من فنون التعامل مع جسد المرأة في الفراش.

وحكاية زليمة، الفتاة التي جاءت من جورجيا وبيعت في مصر لأحد المماليك، وعند هزيمة المماليك ومقتل زوجها فرَّت إلى دمياط عند تاجر تركي صديق لزوجها، وقد أحبَّت الضابط «مواريه» المكلَّف بالعمل في الميناء بدمياط، وفُتنت به، واحتالت بكل السُّبل لتلفت نظره إليها، وأشارت عليه أن يأتي إلى دكّان زوجها، ووطَّد الضابط علاقته بزوجها، وكانت بينهما جلسات العشق وتمنَّته زوجًا، ولكن كيف؟ فلو صارت مسيحية سيقتلها التاجر التركي.

وحكاية نفيسة البيضا -أُمُّ المماليك- كما كان يُطلق عليها، عاشقة بونابرت، وكانت زوجة لمراد بك، وتدافع عن نساء المماليك من بطش الفرنسيين لأن أغلبهن شركسيات مثلها.

وتنتصر الرواية في فكرتها العامة إلى الدولة المدنية الحديثة، وإعلاء قيم الحُرِّيَّة والديمقراطية والمواطنة والمساواة، والتأكيد على الرابطة الوطنية التي تجمع بين أبناء الوطن الواحد بغض النظر عن عرقيّاتهم وألوانهم وأديانهم، دون تمييز أو عنصرية، إنها رواية استدعتِ الماضي لتقرأ الحاضر، واستلهمت وقائع وأحداث قديمة لتوجِّه من خلالها رسائلها المشفَّرة بشفرة الأدب الواعي.

•••

رواية «يهود الإسكندرية» للكاتب «مصطفى نصر»

الصادرة عام ٢٠١٦

استطاع فيها الكاتب «مصطفى نصر» رسم أبعاد الشخصية اليهودية خلال البنية الزمنية الواسعة الممتدَّة من عهد الخديوي سعيد إلى عصر الرئيس محمد أنور السادات.

تقع الرواية في ثلاثة أقسام؛ كل قسم منها يحمل اسم شخصية نسائية يهودية كان لها دورها المؤثِّر في الأحداث وجاءت على الترتيب: «ملاذ، وصال، جوهرة».

القسم الأول بدأ أواخر عام ١٨٦٢ وتنوَّعت الشخصيات اليهودية فيه بين فقراء اليهود وأثريائهم، يتركَّز فقراء اليهود في سوق السمك وأهم شخصياته (جون وزوجته وولدها هارون- بنيامين وزوجته ملاذ وأولادهما رزق وساهر- فرج سائق عامير بك الثري وزوجته سرينة- مخلوف الرسّام الفقير صديق جون وسيعاشر ملاذ زوجة بنيامين وستنجب منه سِفَاحًا ابنتها نظيرة)، كما ستظهر طبقة الأثرياء متمثِّلة في «عامير بك» الرجل النبيل زعيم طائفة اليهود في الإسكندرية الذي يفكِّر في أوضاع اليهود الفقراء أكثر مما يفكِّر في مصالحه الشخصية، ثُمّ «دوف» من أعيان اليهود، لكنه يعيش في القاهرة وكل ما يشغله تواجد اليهود ومصالحهم في مصر، و«زاكن» الشخصية الشيطانية يعمل قوَّادًا وكوَّن ثروته من الفاحشة هو من أغنياء اليهود، لكنه لا يكتسب الاحترام الذي يبديه اليهود لعامير ودوف، فهو معروف بأنه (بدأ حياته قوَّادًا جمع العديد من النساء -مسيحيات ومسلمات- وقدَّمهنّ إلى الأجانب

وكسب كثيرًا من المال، فأقام مسرحًا في اللّبان بجوار البيت الذي يدير منه شبكة الدعارة، وأسَّس فرقة مسرحية تقدِّم أعمالاً هزلية) [1]. ولقي حتفه قتيلاً بسبب علاقاته الآثمة.

الشخصية المحورية في القسم الأول هي شخصية «جون» حلّاق الصحة المُتديِّن القرائيّ* المسالم الساذج المغلوب على أمره؛ فهو هزيل الجسد مقوَّس الظهر يعاني من عيب في أنفه منعه حاسّة الشمّ، وهذا العيب كان سببًا في ترشيح أعيان اليهود له لعلاج الخديوي سعيد -والي مصر- الذي كان يعاني من تقرُّحات جلدية ينتج عنها رائحة لا تحتمل جعلت كل من حوله ينفرون منه حتى طبيبه والكاتخدا* أقرب الناس إليه، ونتيجة لذلك منحه الوالي أرضًا شاسعة في منطقة الطابية أطراف الإسكندرية قبل رشيد.

هذه الأرض حرَّكت مطامع اليهود -فقرائهم وأثريائهم- فمجرد أن أعلن فرج سائق عامير بك نبأ منح الوالي الأرض لجون بدأت الأحلام تتحرَّك داخل القلوب التي أنهكها الفقر المتعطّشة للثراء، والمطامع والخطط ترسم داخل العقول المفكّرة التي تسعى للمزيد، فالجميع يريد أن يستفيد؛ الهادية زوجته، ومخلوف الرسَّام الفقير صديقه وجاء على لسانه .جون سيغيِّر كل شيء في حارة اليهود، ولا بُد أن نستعد لهذا) [2]. وبنيامين ابن عمه الذي يراه لا يستحق تلك الثروة وزوجته ملاذ، وعامير بك الذي يريد أن ينتقل يهود الإسكندرية كلهم إليها، وربّما يهود المناطق القريبة، حتى لو أراد يهود القاهرة أن يأتوا إليها فليأتوا، فالأرض شاسعة وجون لن يستطيع فعل شيء بمفرده، هكذا رأى عامير بك في أرض جون أرض الميعاد التي سينعم فيها فقراء اليهود، وستجمع شتاتهم، لذا اقترح عليه تقسيم الأرض لقطع صغيرة وتوزيعها على الفقراء مع الاحتفاظ لنفسه بجزء منها يبني فيه قصرًا محاطًا بالحدائق. أمَّا زاكن الوجه الآخر للثري اليهودي فبدأ في التخطيط للاستفادة من أرض جون فرآها أرضًا شاسعة قريبة من الإسكندرية تصلح للزراعة لوجود الماء بكثرة وتصلح لإقامة مصانع حلج القطن عليها وغيرها من المشروعات.

(١) رواية يهود الإسكندرية، مصطفى نصر، مكتبة الدار العربية للكتاب ط ٢٠١٦، ص ١٢٤.

* القرائية: مذهب يهودي لا يعترف إلا بالتوراة المكتوبة.

* الكاتخدا: أمين الوالي أو وكيله.

(٢) رواية يهود الإسكندرية، ص ١١١.

اختلفت المطامع وتعدَّدت الأهواء حول الأرض محل النزاع وموطن الحلم، وبالطبع فجون أيَّد رأي عاميربك فهو يريد أن يساعد فقراء اليهود ويكون سببًا في إسعادهم، فهذه شخصيته التي استمدّ أغلب صفاتها من الشخصية التي رسمها في مخيلته للحاخام عنان بن داود الذي كان يراه كثيرًا في أحلامه.

ونتيجة لتلك المطامع تحوَّلت الأرض منحة الربّ -كما رآها اليهود- إلى نقمة على صاحبها فتمَّ تدبير المؤامرة لقتل جون على يد زوجته الهادية بالسُّمِّ في الطعام، والمتآمرون هم: ملاذ زوجة بنامين؛ لتنعم بالمال مع عشيقها مخلوف، صديق جون الذي اشترك هو الآخر معهم وتنكّرَ لصديقه، ثمّ كاد أن يُجنَّ ويختلَّ عقله بعد رحيل جون (مخلوف كان يبكي ويردِّد كلمات غريبة عن الربّ الذي تخلَّى عن جون، رغم حُبّه له) [1]. ورِزْق الشاب عشيق الهادية ابن ملاذ وبنيامين، وزاكن الغني الداعر.

رحل جون الطيب وتحوَّل قبره إلى مقام له مولد، ومن ثمّ يقام الاحتفال بمولد سيدي جون من ٢٦ ديسمبر حتى ٢ يناير، ثم قُتِل زاكن على يد أحد شباب العِزب المحيطة بعزبة جون بعد أنِ اكتشف معاشرته لزوجة أبيه الشابة.

ومات رزق الشاب عشيق الهادية واختلفت الأقاويل حول سبب موته، وأكَّد حاخام معبد زرادیل أن موته المبكِّر متوقَّعًا، لأنه خالف تعاليم التوراة والتلمود وعاشر امرأة عجوز دون زواج. وهام هارون ابنها على وجهه بعد أن أذاع بنيامين بأنه ابنه وليس ابنًا لجون. وقُتلت ملاذ بيد ابنها ساهر، لأنه تأكَّد من معاشرتها لمخلوف جارهم في الحجرة وأن الابنة الصغيرة نظيرة أنجبتها سِفاحًا منه.

هكذا انتهى الجزء الأول بنهايات تخلَّص فيها الكاتب من عدد كبير من الشخصيات التي فاض بها النص السردي.

يطالعنا الجزء الثاني وعنوانه (وصال) والتي بدأت أحداثه أواخر عام ١٩٤٢ والتي تركَّزت في عزبة الرَّاحل جون التي هجرها الكثير من اليهود وسافروا بعيدًا عن الإسكندرية خوفًا من روميل الذي يتتبَّع يهود الإسكندرية، وبقي الضريح وحارسه مورجان، وكان اليهود يأتون في المولد حاملين الشموع ثُم يقف الحاخام متحدثًا عن تأثير جون في الطائفة اليهودية. ومع مرور الوقت انصرف كبار اليهود عن الحضور واقتصر الأمر على يهود العزبة، فالجميع منشغلون

(١) رواية يهود الإسكندرية، ص ٢٢٣.

بمواجهة قوات روميل التي تقترب من الإسكندرية، ونُسيتْ المنطقة حتى اختارها الباشا حسن بدوي وأقام عليها مصانعه بإيعاز من مظلوم صديقه اليهودي المقرَّب والذي كان يعمل موظّفًا بوزارة الأوقاف التي كان حسن باشا وكيلاً لها فقد كان مقرّبًا من الملك فؤاد ويحظى بمكانة سياسية هامَّة ولكن أراد الإنجليز عزله عن المشهد السياسي (فعلها الإنجليزبي وأمروا بألّا أمارس عملاً حكوميًّا أو سياسيًا في مصر أو خارجها) [1].

تطلُّ علينا من شخصيات الجزء الأول نظيرة ابنة مخلوف وملاذ من السِفاح وقد صارت جدَّة بعد أن تزوَّج ابنها منير من وصال الشخصية المحورية في الجزء الثاني.

وصال كانت تعيش في سوق السمك مع والديها تعمل حائكة في مشغل بمحطة الرّمل، وتعمل أُمّها خادمة في بيوت الأغنياء، والأب يقنع بالقليل الذي يكسبه من رتق الأحذية، والأُسرة تعيش قانعة بحياتها ولم تنتقل إلى عزبة جون مع بقية الأُسر اليهودية.

واستمر الحال حتى تقدَّمت نظيرة لخطبة وصال لابنها منير الذي يمتلِك بيتًا وأرضًا واسعة في عزبة جون، فرحَّب الوالدان بينما رفضت وصال في البداية، فقد كانت تحلم بالعمل في السينما مثل صديقتها ليلى مراد المطربة التي ساعدها والدها زكي مراد على دخول عالم الفنّ. وبعد أن يأست من تحقيق حلمها اضطّرت للموافقة على الزواج من منير، فالجميع دفعها لذلك؛ نظرًا لفقر أسرتها التي لا تملك دفع الدوطة ومنير شاب قوي الجسد -في نظر من يراه- يملك المال والبيت وفيه مواصفات تحلم بها أي فتاة. لتكون الصدمة بعد زواجها منه، فعمل منير في مجال صناعة البمب والصواريخ أصابه بالعجز الجنسي، وحاولت أُمّه مساعدته وعرضه على طبيب دون جدوى، مما دفعها إلى معاشرة صديقه مظلوم الذي أتى إلى البيت لزيارته، والتقى بها وساعدت الخادمة أُمّ محمود التي تعمل في بيت نظيرة وبيت مظلوم في الترتيب للقائهما، وبعد أن علمت نظيرة بفراستها ما حدث من وصال حاولت السيطرة على الأمر إلا أن وصال أصرَّت على الاستمرار في علاقتها بمظلوم وتركت بيت الزوجية وذهبت للعيش مع مظلوم، استطاعت نظيرة بدهائها إنقاذ سمعة ولدها، فذهبت لمقابلة حسن باشا وطلبت منه إجبار مظلوم على التخلّي عن علاقته

(١) رواية يهود الإسكندرية، ص ٢٦٥.

بوصال، ولم يملك مظلوم إلا الاستجابة لسيده، وعادت وصال إلى بيت الزوجية تحمل في أحشائها ابنتها جوهرة التي ستنسب إلى منير الذي يعلم وأُمّه نظيرة أنّها ليست ابنته.

تنقطع الصلة بين مظلوم ووصال، ويتمنّى أن يترك الإسكندرية خوفًا من قوات روميل التي أرسلها هتلر لاقتناص اليهود، هذا الخوف يسيطر على كل يهود الإسكندرية الذين يتمنّون انتهاء الحرب وانتهاء شبح مطاردة الألمان لهم لينعم الجميع بالأمان، لكن ما حدث كان مختلفًا، فقد حضر رجل غريب لمقابلة منير صانع البمب والصواريخ التي يلهو بها الأطفال، واتفق معه على صنع القنابل اليدوية؛ ليستعين بها الفدائيون في حربهم ضد الإنجليز، وقدَّم نفسه على أنه ضابط سابق، ولم يستطع منير مقاومة عرض المال المغري الذي قدَّمه له الرجل، وبالفعل استجاب لرغبته وبدأ في تصنيع القنابل بورشته التي لم تكن مهيَّأة لذلك، مما نتج عنه اشتعال ورشته ومنزله بل وعزبة جون بأكملها، مات منير وكلَّ العاملين في ورشته، وماتت وصال ونظيرة، وتهدَّمت الحوانيت والدُّور، والنيران التهمتِ الأهالي ووصلت إلى ضريح جون، وكادت تصل إلى قبره، وتهدم بيت مورجان خادم الضريح ونجا ابنه زكي الذي كان كثيرًا ما يعذبه أمام الناس، ويعنّفه لشكله المشوّه الذي أرجعه البعض نتيجة لممارسة أمّه نائلة الفاحشة، فهي كانت تعمل في البغاء بمعرفة زوجها مورجان الشحيح الذي لا يهمّه سوى المال، والذي دفعها لذلك حاجتها الشديدة لتأمين احتياجاتها واحتياجات طفلها إلى جانب عزوفه عن معاشرتها، فهو يعتقد أن معاشرة النساء تضرّ الرجل، أشفق مظلوم على الطفل زكي، فأخذه إلى منزله وقرّر أن يصطحبه معه إلى القاهرة، وأعطى العنوان لأمّه لتزوره متى شاءت.

حضر الحاخام الأكبر موشي فتنورا، ووعد أن تُقام جنازة على مستوى عالٍ وسيحضرها مندوب عن الملك فاروق ومحافظ الإسكندرية وكبار رجال المال ووعد قائلاً: (سنبحث في إعادة إعمار عزبة جون ثانية وإعادة بناء الضريح من جديد)[1]. في حال انهزمت ألمانيا في الحرب فلو كسبت، لن تقوم ليهود مصر قائمة.

صدر مرسوم ملكي بإيجاد أماكن ليهود الإسكندرية في القاهرة وبقية المحافظات، ورحل جميع اليهود عن عزبة جون، ولم يتبقَّ يهوديٌّ واحد في

(١) ا رواية يهود الإسكندرية، ص ٤٠١.

الطابية سوى جوهرة الصغيرة التي عاشت مع أسرة مسلمة هي أسرة كمال الذي كان يعمل والده في مصنع الورق والذي أحبَّته منذ طفولتها.

دارت معظم أحداث الجزء الثالث والذي عنوانه «جوهرة» في فترة حُكم الرئيس الراحل السادات، فبدأت بزواج كمال من عايدة ابنة حسن باشا الذي فقد مكانته السابقة بعد التأميم، ومازالت تعيش جوهرة في منزل كمال القديم ولم تنسَ ذكريات حُبّها له، وحاولت استمالته دون جدوى.

تذكَّرت جوهرة صورة الرجل الذي حضر إلى منزلها وهي طفلة وطلب من منير الذي كانت تظنّه والدها صناعة القنابل اليدوية، لتكتشف أن ذلك الرجل الأسمر هو الرئيس السادات، لذا تسعى للقائه لتحصل منه على امتيازات، كتبت رسالة وألقتها في صندوق الخطابات بجوار شركة الورق القريب من مكتب بريد الطابية، وبعد مرور الوقت نست أمر الرسالة، ليحدث ذات يوم ما لم يكن متوقّعًا، فقوات الأمن وعربات الشرطة تحاصر المكان ويدقُّ بابها من يسأل عنها ليخبرها بأن الرئيس سيحضر لمقابلتها، وبعد تفتيش المكان حضر الرئيس بردائه الريفي وعصاه الطويلة لتستقبله جوهرة أمام البيت وتضمّه، وابتسم في رضا، وصعد معها وراح يحدِّثها، فهو لازال يذكرها ويذكر أمّها وجدتها نظيرة، وأخرجت ساعته القديمة التي أهداها لها وهي طفلة لتذكره بها، ثم منحها صكًّا بمبالغ كبيرة من المال وأمر بأن تقام وحدة صحية في عزبة جون ومجمّع استهلاكي ومسجد كبير، وتوزَّع الأطعمة والملابس. حاولت جوهرة الثرية استمالة كمال مرة أخرى بالمال، لكنه لم يستجب لها، خطَّطت لشراء بيوت اليهود المحترقة وإعادة بنائها بمعاونة المقاول قاعود الذي عشقها، سعت جوهرة لإعادة عزبة جون إلى الحياة مرة أخرى، وسافرت إيطاليا والتقت هناك بزكي مورجان واتفقت معه على العودة للإسكندرية، على أن يخبر الناس أنه حفيد جون، وسعدت بخطاب الرئيس السادات الذي أعلن فيه رغبته في السفر إلى إسرائيل، فجوهرة هي الوجه الجديد ليهود ما بعد معاهدة السلام.

من خلال الأجزاء الثلاثة قدَّم لنا الكاتب صورة واضحة المعالم للمجتمع اليهودي بعلاقته المتشابكة سواء على مستوى الفرد والأُسرة أو الجماعة اليهودية بصفة عامة (فإننا لا نستطيع أن نصف كاتبًا بأنه مرآة للواقع إذا هو لم يعكسه بصورة صادقة) [1]. فالكاتب كان معنيًّا بالمجتمع السكندري الذي

(١) نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، ترجمة نزيه الشوقي، ط ١، دمشق ١٩٨٧ ص ٦٤

عاش فيه، والوقوف على حياة هذا المجتمع يعد مشروعًا تبنَّاه في كثير من أعماله الأدبية، والراوية تناولت قسمًا مهمًّا من هذا المجتمع يتمثَّل في يهود الإسكندرية؛ فالأدب وثيق الصلة بالمجتمع (والأديب المنتج للعمل الأدبي هو في البدء والختام فاعل اجتماعي قادم من مجتمع معين، والمتلقّي لهذا المنتوج الأدبي الاجتماعي هو فاعل اجتماعي آخر والنسق العام الذي يحتضن هذه العملية هو المجتمع) [١]. (والأديب لا بُد أن يحمل رسالة يسعى لتحقيقها من خلال رصده للواقع الاجتماعي للمجتمع الذي يعيش فيه فهو يعيننا ويفتح أعيننا على قراءة حياتنا وعلاقتنا بالعالم من حولنا) [٢]. وهذا ما حاول أن يصل إليه الكاتب عبر وقوفه على حياة اليهود في المجتمع السكندري في هذه الفترة التاريخية المهمة.

بدأت أحداث الرواية عام ١٨٦٢ في عصر الخديوي سعيد باشا، وقد تمتَّع اليهود بمكانة كبيرة في عصره، وكان لهم سيطرة اقتصادية كبيرة ويظهر ذلك من خلال شخصية «دوف» أحد أعيان اليهود فقد كان المسؤول المالي لأملاك الوالي وشيخ صرافي مصر. هذه المكانة جعلت لليهود مطامع كثيرة سعوا إليها في عهد الخديوي سعيد، لذلك كانوا شديدي الحرص على بقائه في الحُكم والاهتمام بعلاجه عند أزمته الصحية؛ قال دوف: (أخشى أن يموت الوالي سعيد فهو الحاكم المناسب لنا) [٣]. ومن هنا جاء الحرص على البحث عن الشخصية الملائمة لتمريض الوالي ومحاولة إنقاذ حياته.

وقد عاش يهود الإسكندري -فقراؤهم وأثرياؤهم- كمجتمع متماسك يرجعون إلى الكُبراء والأعيان في أمورهم المهمة (كان دوف أكبرهم سنًّا ولا يستطيع يهودِي في مصر كلّها أن يتصرّف في أمور تخصّ سائر اليهود دون الرجوع إليه، كان الرئيس الفعلي ليهود مصر) [٤]. وبذلك يتّضح أن اليهود كانوا يشكّلون مجتمعًا منظمًّا وإن كان متباينًا في تركيبه، ولم تقتصر حياتهم على العيش كأفراد أو أسر متفرقة، وإنّما وجودهم في مصر اتخذ شكلاً منظَّمًا؛ فهناك كبراء يتشاورون فيما يخص أمور اليهود وأهدافهم ومطامعهم وكذلك يتمّ الرجوع

(١) علم الاجتماع الأدبي -منهج سيسيولوجي في القراءة والنقد، أنور عبد الحميد الموسى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط ٢٠١١، ص ١٨

(٢) المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام فطوش،ط١، الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص ٦٩

(٣) رواية يهود الإسكندرية، ص ٦.

(٤) رواية يهود الإسكندرية، ص ٥.

إليهم فيما يخص أمور العامة من اليهود وإن كان هذا الأمر لم يكن معلنًا بصورة رسمية أو له هيكل تنظيمي ثابت، وإنما يمكن أن نصفه بأنه بمثابة عرفٌ سائد بين أفراد الجماعة اليهودية. واكتسب هؤلاء الأعيان مكانتهم بسبب مساعدتهم لفقراء اليهود، لذلك نجد في أحداث الرواية أن نساء الحي لم يقبلن تطاول الهادية زوجة جون على عاميربك في حديثها بسبب قلقها على زوجها في قصر الخديوي (الرجل له أتباعه الذين يكسبون منه، ويعيشون من خيره، كما أن خدماته للجميع لا تنتهي. افتتح لأطفالهم المدارس التي تصرف لهم وجبات الطعام، والمستشفيات التي تعالجهم في كل مكان) [١].

وليس كل أعيان اليهود على شاكلة عاميربك، فزاكن يمثِّل الوجه الآخر للثري اليهودي الذي لا يهتم بأمور فقراء اليهود. قال عامير له يومًا (لم أرك تتبرَّع يومًا لمشروع لصالح فقراء اليهود، فضحك وقتها في نزق وقال: ما لي والفقراء؟ أتريدني أن أتدخَّل في مشيئة الله) [٢].

أمَّا إذا نظرنا إلى الأسرة اليهودية كما قدَّمتها الرواية، فمن الملاحظ أن جميع الأُسر التي تمَّ تقديمها هي أُسر مفكَّكة غير مترابطة، وتعاني الكثير من التصدُّعات في العلاقات بين أفرادها ويعود ذلك لأن أغلب الزيجات تمَّت على غير رغبة حقيقية من الطرفين، والسبب المشترك وراء فشل هذه الزيجات يعود إلى عادة التزم بها المجتمع اليهودي والتي تُعرف بالدوطة، وهي مبلغ من المال تلتزم بدفعه أسرة الفتاة اليهودية لزوج ابنتهم ليجهِّز به نفسه ويستعد للزواج، ووقفت الدوطة حائلاً دون إتمام العديد من الزيجات، ودفعت الكثيرين والكثيرات إلى زيجات ضد رغباتهم على امتداد أحداث الرواية؛ فالهادية وافقت على الزواج من جون لأنها من أسرة فقيرة لا تستطيع دفع الدوطة، وبنيامين انصرف عنها وتزوَّج ملاذ؛ لأنها أعطته دوطة كبيرة افتتح بها محلاً كبيرًا في ميدان القناصل، وبذلك يتّضح أن الفقر والعوز اللّذيْنِ سادا بين الكثيرين من أبناء الطائفة اليهودية كانا وراء زيجات غير موفَّقة وأبناء من علاقات مشبوهة، فابن الهادية الذي نسبته لجون هو ابن بنيامين حملت به قبل زواجها من جون الذي اضطرت إلى قبوله بعد أن تنكَّر لها بنيامين ورفض الزواج منها واضطر جون أيضًا لقبول الأمر والرضوخ له، كما أن ملاذ أحبَّت

(١) رواية يهود الإسكندرية، ص ١٠٢.

(٢) ا رواية يهود الإسكندرية، ص.١٣٣

مخلوف الرسَّام وأنجبت منه ابنتهما نظيرة، واستمرت تلك العلاقات المتصدَّعة على امتداد أحداث الرواية، فمنير ابن نظيرة تزوَّج وصال التي عاشرت مظلوم، وأنجبت منه ابنتهما جوهرة واضطر أيضًا منير لقبول الأمر خوفًا من الفضيحة.

وهكذا ظهرت الأسرة اليهودية في صورة هشَّة ذات بنية متصدِّعة على امتداد البناء السردي للنص الروائي.

كذلك أيضًا نلاحظ أن الرواية قدَّمت المرأة اليهودية في صورة المرأة التي تمارس البغاء وتقع في العلاقات المشبوهة عادة، ولكن من خلال تتبُّع بنية البناء السردي المتشابك في أحداثه ينكشف أن تلك الصورة هي ليست سمة تميّز شخصية المرأة اليهودية، وإنّما يظهر أن ذلك يعود إلى أسباب ودوافع متعددة قد تعود إلى افتقداها الشعور بالأمان والإشباع سواء الناتج عن الفقر والخلل الاقتصادي الذي تعاني منه الأسرة، أو نتيجة لحاجتها إلى تقدير أنوثتها وإشباع عاطفتها، أو نتيجة لخلل في شخصية الزوج كالعجز أو البخل أو القبح، فقد تباينت وتعدَّدت الدوافع وراء تلك الصورة التي ظهرت من خلال الأحداث المتعاقبة عبر أجيال على امتداد الزمن السردي للنص، ولا شكّ أن جميع هذه الدوافع مرجعها ذلك التصدُّع الذي ظهر جليًّا في البناء الأسري، وذلك يقودنا إلى تصوّر أن الجماعة اليهودية وإن بدت في صورتها العامة متلاحمة مترابطة تجمع أفرادها غالبًا علاقات إنسانية وهموم وأحلام ومطامع مشتركة، إلا أنها في داخلها متصدِّعة الأركان على مستوى الفرد والأسرة.

أمَّا عن علاقة اليهودي بالآخر غير اليهودي في المجتمع السكندري فقد كانت تجمع السكندريون علاقات طيبة، فكانوا يتجمَّعون حول ضريح جون؛ المسلمون والمسيحيون واليهود يلعبون السيجة، ويقدِّم لهم مورجان حارس الضريح الشاي والقهوة، وعندما يأتي موعد الصلاة يأخذ المسلمون جانبًا، ويفترشون إحدى حصائر الضريح ويؤدّون صلاتهم. (دهش كمال عندما رأى والده يجلس فوق حصر الضريح حول المبنى مع زملائه في مصنع الورق؛ منهم المسلمون والمسيحيون واليهود يلعبون السيجة...) [1]. وهذا يدلُّ على انصهار فئات المجتمع السكندري دون حواجز الدين أو الانتماء، فالسكندريون لديهم القدرة على تقبُّل الآخر والذوبان معه، فعاش الجميع في سلام وتوافق، يمارسون حياتهم اليومية بأريحية تؤكِّد معاني النبل والتسامح يؤثّر كل منهم

(١) رواية يهود الإسكندرية، ص ٢٥٧.

في الآخر ويتأثّر؛ ففكرة الضريح نفسها هي مستقاة من ثقافة المسلمين (ديانة الأكثرية تؤثِّر في طقوس الديانات الأخرى) [١].

الرواية كشفت جانبًا مهمًّا من ثقافة اليهود النابعة من معتقداتهم وإرثهم (فالنص ليس سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيدلوجية وأنساق التمثيل، فالنص ليس هو الغاية القصوى في الدراسات الثقافية) [٢]، لذلك يمكن لنا قراءة جانب من المعتقد اليهودي من خلال البناء السردي للنص، الذي كشف لنا عن وجود مذهبين هما: المذهب الربّاني والمذهب القرائي. وقد تنوَّعت شخصيات الرواية في معتقداتها الدينية، فبعضها يؤمن بالمذهب الربّاني، وبعضها يؤمن بالمذهب القرائي. ومعظم يهود مصر والعالم كانوا ربّانيين وهم الذين يؤمنون (بما جاء في أسفار التلمود التي ألفها الأحبار، أمَّا القرائيّون فهم لا يعترفون إلا بالتوراة المكتوبة التي نزلت على نبي الله موسى بن عمران وهم قلة يمثّلون ٥٪ من يهود مصر، ويرتبط ظهور الحركة القرائية بشخصية الحاخام عنان بن داود) [٣].

والمتعارف عليه في المجتمع اليهودي أن الربّانيين لا يتزوَّجون من القرائيّين ولا يتعاملون معهم في كثير من المعاملات، لذلك نلاحظ أن اليهود الربّانين لا يذهبون للحلاقة عند جون القرائي. وظهرت كراهية الربّانيّين للقرائيّين بعبارة صريحة على لسان سرينة زوجة فرج سائق عامير بك (جون من القرائيّين وأنا لا أُحبّهم ولا أطيقهم) [٤]. وذلك يعني أن القرائيّين كانوا منبوذين كأقلِّيَّة داخل المجتمع اليهودي.

كما أن النص كشف لنا أيضًا عن اختلاف درجة تمسُّك الشخصية اليهودية بمعتقدها الديني فهناك من هو دائم التفكير للوصول إلى الحقيقة ويمثِّل ذلك «جون» الشخصية المحورية في الجزء الأول الذي كان يحلم بعنان بن داود ويتخيَّل صورته ويلحّ على صديقه الرسَّام مخلوف ليرسمها ،وبعد استجابته له، أخذ اللوحة وساربها في حارة اليهود فرحًا. ولكن ليس كل القرائيّين لهم تلك

(١) ا رواية يهود الإسكندرية، ص ٢٥٦.

(٢) النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٣، المركز الثقافي العربي، عبد الله الغذامي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، لبنان، بيروت، ٢٠٠٥ ص ١٨

(٣) رواية يهود الإسكندرية، ص ٣١.

(٤) رواية يهود الإسكندرية، ص ٢١.

الشخصية، فهناك بنيامين هو من القرائيّين أيضًا، لكنه لا يهتم بتلك الأمور المتعلِّقة بالمذاهب ويكفيه أنه يهودي.

على صعيد آخر قدَّم لنا النص على لسان الشخصيات جانبًا من الإرث الثقافي اليهودي فجاءت قصة راب حاييم صاحب معبد راب حاييم في الجمالية والذي كان يعمل قاضيًا وأُصيب بالعمى، واتهمه البعض بأنه غير عادل فقال لهم: سأصعد إلى بيتي وفي الغد سأحضر إليكم في مقرّ المحكمة، فإن كنت ظالمًا فسأظلّ أعمى، وإن كنت عادلاً، فسيردّ الربّ لي بصري. وجاءهم وقد عاد إليه بصره، فآمن الجميع به حتى المسيحيين والمسلمين، وشاعت قصته حتى بنى الحاكم له المعبد على نفقته الخاصة. وكلمة راب تعني حاخام، ومن هنا نشأ مذهب اليهود الربّانيّين – أي الذين يتَّبعون الحاخامات.

أيضًا الكاتب حاول أن يرسم لنا ملامح الشخصية اليهودية، لتشعر وأنت تقرأ الرواية أنّك تشاهدها بين صفحاتها، فمن خلال وصفه الحاخام الأكبر موشي فنتورا وصفًا دقيقًا بقامته القصيرة التي تشبه الأقزام وأنه ضيّق الصدر والقفص الصدري مسحوب مسطَّح، وأعزى ذلك لتعوُّد اليهود القدماء على ممارسة أعمال معينة مثل الخياطة وصناعة الأحذية، وما يستوجب الانحناء لساعات طويلة. وأيضًا من خلال وصفه لجون بأنه شديد النحافة له أنف مدبَّب طويل وظهر ينحني للأمام. وبذلك يكون الكاتب تمكَّن من رسم ملامح الشخصية اليهودية التقليدية المتعارف عليها، وكذلك حرص على وصف الشخصيات التي تخالف هذا النمط السائد من خلال وصف بعض الشخصيات مثل بنيامين ومظلوم وغيرهما.

ومن الظواهر أيضًا التي كشف عنها النص ظاهرة حلّاق الصحَّة، ونشأة تلك الصورة المتعارف عليها عنه، فهو يقوم بعمليات الطهارة وتطعيم الأطفال، وبداية هذه الظاهرة تعود إلى عصر محمد علي باشا الذي أحضر كلوت بك، ليشرف على علاج المصريين بعد أن لاحظ أن كثيرًا من الأطفال يموتون بعد ولادتهم بوقت قصير، ففتح الباب لتعليم الحلّاقين أصول العلاج السليم وكيفية تطعيم الأطفال ضد الأمراض المُعدية، فتقدَّم اليهود بكثرة وامتنع المسلمون حيث ظنّوا أنها خدعة من محمد علي باشا ليوشم أطفالهم، فإذا كبروا يستطيع أن يدخلهم الجندية، وجاء بأطباء فرنسيين لتعليمهم أصول التغيير على الجروح وعملية الطهارة، وتعليم النساء عملية التوليد بعد انتشار

مرض التيتانوس بين الأطفال الذين يولدون على يد الدايات في الأرياف. ومن هنا ظهر الحلّاق اليهودي الذي لا تقتصر مهنته على الحلاقة فقط، بل تتجاوزها إلى العلاج، ثم بدأ الأمر ينتقل إلى غيرهم من الحلّاقين المسلمين فيما بعد.

وبذلك نستطيع أن نقول إن النص ساهم في الكشف عن قناعات وتصوّرات الشخصية اليهودية وكشف جوانب مهمة من الحياة الثقافية للمجتمع اليهودي.

وختامًا يمكن القول بأن رواية يهود الإسكندرية هي رواية أجيال متعاقبة استطاعت عبر بنيتها السردية بما حملته من إشارات تاريخية أن تقدِّم صورة جلية للشخصية اليهودية في المجتمع السكندري في الفترة التاريخية التي امتدَّت من عصر الخديوي سعيد إلى عصر الرئيس الراحل أنور السادات (فالزمن ضرب من التاريخ والتاريخ ضرب من الزمن، فهما متداخلان، بل هما شيءٌ واحد، يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكلّ ما تحمله من شبكية تستمدّ حبالها المعقّدة منَ الإنسان وحياته وصراعه) [1]. فهي رصدت بدقَّة أبعاد العلاقات المتشابكة بين أفراد الجماعة اليهودية على مستوى الأسرة والمجتمع، كما رصدت دورهم في المشهد الثقافي والسياسي العام في مصر إبَّان الزمن السردي للنص الروائي.

•••

رواية «موجيتوس» للكاتب «منير عتيبة»

الرواية صادرة ٢٠١٥، و تحكي حكاية عشرين رجلاً من الأندلس زمن عبد الرحمن الناصر، يقرِّرون بناء سفينة وغزو «صقلية»، ويتجمَّعون تحت زعامة أحدهم وهو الطماشكة، لكن السفينة تجنح بهم إلى شواطئ فرنسا، وتحديدًا أمام أطلال قلعة رومانية تشرف على البحر.

(١) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الله مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨ العدد ٢٤٠ ص ١٨٠

التقط الكاتب حدثًا لم يتوقَّف المؤرِّخون كثيرًا عنده وتناوله التاريخ بجُملة عابرة وصنع منه عتيبة مركزًا دارت حوله مجموعة من الحكايات جمعت بين حلم الفتح وحلم الحُبّ، وتضافر التاريخ مع الأسطورة، ربما توقَّف الكاتب عند هذا الحدث المنسي في التاريخ الأندلسيّ، ليقدِّم من خلاله رسالة يسقطها على الوضع الراهن في عصرنا.

الرواية تتناول فترة زمنية تمتدّ لمئة عام، وتعرض حكاية الرحَّالة الأندلسيين وحلمهم في الوصول لصقلِّية، فهي تجمع بين التاريخية وأدب الرحلات وتتضمن في بنيتها الجانب النفسي للشخصيات، لتسمو بالعمل فوق فكرة التوثيق التاريخي إلى الأدب الإنساني ثُمّ تمزجه بروح الفانتازيا، هكذا التقط عتيبة تلك اللحظة التاريخية العابرة في ظلال التاريخ ليشكِّل منها عالمًا خاصًّا متشابك الأبعاد.

بدأت فصول الرواية بعنوان «بداية» والتي فيها موجيتوس/ مجاهد سيسرد لنا حكايات مئة عام مع الرحَّالة في رحلات الموت والجهاد، وتأتي البداية بهذا القلق والفزع (شعر بالفزع عندما اكتشف مرور أكثر من دقيقتين على استيقاظه وهو ما يزال جالسًا في سريره ولم يُصلب، ولم يشكر الربّ والعذراء على نعمة يوم جديد يحياه» [1]. فما الذي أقلق البطل الرَّاوي؟ وما الذي أنساه صلاته هذا الصباح؟ الذي شغله هذا الصباح وشغل الكاتب معه هو البحث عن الذَّات/ الهُوية فقد عاد للسؤال الذي ظنَّ أنه نسيه منذ سنوات (هل هو مجاهد أم موجيتوس؟) هذا السؤال الوجودي دفعه للبحث في تاريخه والعودة بالزمن إلى الوراء.

(سحب حقيبة من الجلد القرطبي من المنطقة السرية، تشمَّم الجلد البنّيّ العتيق، إنها ذات الحقيبة التي خرج بها هاربًا منذ مئة عام؟ كانت عجب «حبيبته» قد أهدتها له، وهي كل ما بقي له منها، احتضن الحقيبة، تشمَّمها أكثر من مرة، مرَّ بأصابعه على تشقُّقات جلدها) [2].

أخرج منها أوراقه المتباينة في أحجامها وأنواعها، وما تحويه من حكايات، كان أكثر هذه الأوراق من كاغد مدينة شاطبة الذى لا مثيل له في الشرق ولا الغرب، والذى يفضِّله بشكل خاص؛ لسهولة لفِّه كقراطيس بعد الكتابة

(١) رواية موجيتوس، منير عتيبة، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٥، ص ٥.

(٢) رواية موجيتوي، ص ٦.

عليه، وبعضه من بلنسيه وطرشوشة، ورق من ألياف الكتّان ونبات الشهدانج والقطن، ورق البارشمان السميك كالقماش والذى يستخدمه الأوروبيون، يكتبون عليه الوثائق الكنسية والأناجيل، وأخرج أقلامه وأحباره، وكان معها محبرة فضية على هيئة خنجر في جرابه، مزخرف عليها اسم عبد الرحمن بن سالم العاشق الذى هرب من العشق إليه، والذي أوصاه بعد أن علم أنه سيكتب عن العشرين رجلاً الذين قرّرَوا الجهاد لنشر دين الله عبر البحر، لا يعتمدون في ذلك إلا على رغبتهم في الجهاد، قال له: (إذا أردت أن تكتب حكايتنا فلا تخبر أحدًا حتى يحتفظ قلمك بحُرّيته) [1].

والوصية تقدِّم رسالة أخرى من الرسائل المضمرة داخل البناء السردي تتمثّل في حرّية الكلمة وحرّية التعبير، فبالكلمة الحرّة نحافظ على الهُوّية، والقلم الحرّ هو الذي يستطيع أن يوثّق تلك الهُوية.

وتبدأ الحكايات مع «الرجل رقم عشرين» كانت الشمس البعيدة تخرج من تحت سطح أمواج البحر الهادئة،

والرجال يجدِّفون بحماس شديد، بينما يركّزون نظراتهم على عثمان السندي، ثمانية وثلاثون عينًا سوداء وخضراء وزرقاء وبنّية وعسلية تحدّق فيه.» [2] فالعيون على اختلاف ألوانها وانتماءاتها، ومع تنوّع ما تمثّله من ثقافات واتجاهات توحّدت نحو هدف واحد، وتركّزت نظراتها على ذات الاتجاه.

وهكذا جاء الخطاب السردي محمَّلاً بالرسائل زاخرًا بالمعاني المشفَّرة التي تحتاج إلى التنقيب عنها. وتولَّى عملية السرد راوٍ عليمٌ هو موجيتوس أو مجاهد، وهو شخصية لها القدرة على التوغُّل داخل الشخصيات، واكتشاف مكامن أسرارها بحثًا عنِ الحقيقة الكُلّية، فكان يصوِّب عدسته الروحية داخل القلوب والعقول ليستنطق ما بها، رغم أنَّه الحائر، التائه عن ذاته، الباحث عن وجودها باستمرار... (فجأة شعرت بوجودي، رأيت نفسي في مرآة خيالي، علمت أنني الرجل رقم عشرين وليس عثمان السندي، منذ البداية كنت موجودًا بالنسبة لهم جميعًا، لكنني لم أكن موجودًا بالنسبة لنفسي؛ لأنني ظننتُ أنني غير موجود بالنسبة لهم) [3].

(١) رواية موجيتوس، ص ٨.

(٢) رواية موجيتوس، ص ٩.

(٣) رواية موجيتوس، ص ١١.

تتوالى الحكايات، يُترك المجال للشخصيات لتتحدَّث عن نفسها، ومعها يتذكَّر إبراهيم بن عامر، ورحلاته لمحاربة القشتاليّنين، وينشد عبد الرحمن سالم الشعر الحماسي، ويذكر حكاية صفي وعليٍّ.. الأخوين المتبقِّيين من خمسة إخوة، وهبوا أنفسهم للجهاد، وحكايات عبد الله البلّوطي، وقصص عيسى بن أحمد وأغاني زرياب الساحرة، والموصلي، والموشَّحات الأندلسية الجميلة، ويتذكَّر عيون عجب الزرقاء، وجدائلها البنّية، تملأ الأفق أمامه، وضحكاتها النشوانة التي كانت ترشده إلى مخبئها خلف شجرة التين، ويتذكَّر كيف كان يهرب من العمل مع أبيه في تجليد الكتب، فقد رأى والده بكرشه الضخم يجثو على محبوبته عجب ويغتصبها، فترك له المكان، ورحل بخيباته، قبل أن يرتكب جريمة بطعن والده بالخنجر، لكن النجاة تجيئه في الحلم، يحلم بإنسان يجيئه قبل الشروق ليسأله: «من أنت؟» فيجيب: «أنا مجاهد»، فيخبره بأنهم كلهم مجاهدون، ويشيرله إلى البحر/ الحلم للخلاص من الواقع، ودخول آفاق جديدة لأحلامه، وفتح الممالك، عبر إرادة فولاذية من عشرين رجلاً يريدون فتح صقلّية ليعودوا ملوكًا، أو يظفروا بالجنّة.

يعيش مجاهد حالة من التشتُّت والصراع بين شخصية العابد المتصوِّف، والمجاهد السياسي، صراع بين الدين والدنيا، بين الزهد والمغانم السياسية يلحُّ عليه السؤال: (هل اخترنا أقدارنا أم سرنا إليها؟ لم أستطع أن أجزم أبدًا) [1]. ظلَّ باحثًا عن اليقين الذي لا سبيل إليه، ترك كلَّ شيء من أجل اليقين، من أجل البحث عن الذات الغائبة، قضى في الجبال أوقاتًا، وفي الغابات أوقاتًا لا يصاحب إلا الزهّاد الذين انقطعوا للعبادة، يرتدى الصوف الخشن، يأكل الخبز الجاف وبعض ثمرات الأشجار البرية، لا يشرب إلا الماء، يقضي الليل مع القرآن والصلاة، والنهار للصوم، التزم قراءة الأوراد، والجهاد ضدَّ الصور الملوَّنة التي تتراءى لعينيه طوال الوقت، الروائح التي تتسلَّل إلى أنفه، الأفكار التي تنخر في عقله، الأحاسيس اللذيذة التي تنمِّل خلاياه، ثُمّ مال للعزلة حتى عن النُّسّاك، دار في الأندلس على قدميه، رغبة في الهلاك، اختار الطرق الوعرة والسكك غير المطروقة، على أطراف غابة بمرسية، ثُمّ بنى كوخًا بحطب السدر، وزرع الأرض أمامه بالبقل والخضر وعاش وحيدًا، تتقاذفه الأهواء فيكره التنسُّك، ويحلم بالعودة إلى حياته السابقة، ثُمّ يحاول أن يسمو فوق رغباته بالذكر والقراءة، ثُمّ

(١) رواية موجيتوس، ص٣٢.

تسري في جسده رعشة الهوى يسمع لحنًا كان زرياب قد ضربه مرة واحدة له، وقال له: (إذا لم يستقر هذا في روحك من مرة واحدة، فلن تذوقه أبدًا) [1].

وعندها وجد روحه تستعيد النغمات، يسمعها بروحه ليس سماعًا كان بعثًا، وعندها شعر بالقرب من روحه.

يسرد الرَّاوي لنا حكايات الأبطال الذين جمعهم هدف مشترك هو غزو صقلّية، لكن في العالم الداخلي لكل منهم هناك غايات مختلفة، كل شخصية منهم تعاني حالة من التشوّش والقلق بحثًا عنِ الذَّات، واجتمعوا حول الأمل الجديد والأرض الجديدة، إمَّا أن يعودوا ملوكًا وإمَّا أن يظفروا بالجنَّة.

وقدَّمت الرواية سمات تلك المرحلة من التاريخ الأندلسي؛ حيث الاهتمام بالفنّ والترحال والطبّ.

كما أن مزج الواقعي التاريخي بالأسطوري والحكايات الشعبية في أحداث الرواية أضفى عليها نوعًا من الغموض والتشويق، كما هو الحال مع شخصيات مثل إبراهيم بن عامر وعيسى بن أحمد، والطفل الذي أنجبته ماريا / كريستينا لمجاهد / موجيتوس برأس عجوز وجسد طفل، واستطاع الكاتب توظيف ذلك ببراعة في متنن السرد في تماسك وانسجام.

كشف الكاتب جزءًا من تاريخ تلك المرحلة المضطربة بصراعات شتَّى، ليعكس الصراع الديني بين الإسلام والمسيحية، وكذلك سلَّط الضوء على سُلطة الكنيسة خلال فترة حكم ملوك الطوائف متعددي الولاءات حسب مصالحهم الخاصة، مما كان له كبير الأثر في إضعاف المسلمين أمام قوة ملوك النصارى، وتقديم التنازلات الكبرى، كاشفًا عن تشابه الأحداث بين الماضي والحاضر.

صراعات عِدَّة جسَّدتها الرواية، على مستوى الذات الفردية وعلى مستوى الجماعة، وعبَّرت أيضًا عنِ الصراع الأبدي بين الغرب والشرق، فالأندلس موقعها في الغرب، والعرب الراحلون إليها من الشرق، ومن هنا تأتي أزمة العربي الشرقي عند مواجهة الغرب وفكرة الانفصال عن مكان الهُوية والتكيُّف مع هُوية جديدة تتناسب مع الانتماء المكاني الجديد، فالنزعة الشرقية تتملَّك العربي وتشكّل اتجاهاته (إن جذور تحيُّزات العربي وهواه تضرب في نزعة محافظة

(١) رواية موجيتوس، ص ٣٣

أكثر غورًا من إيمانه بالإسلام) [١].

ربما تطرح الرواية أيضًا أسئلة حول الذَّات العربية التي تميل بطبيعتها إلى الزهو والسيادة، وربما التوسُّع الجغرافي سبيل لتحقيق هذه الهُوية المفتقدة مما يعود بنا إلى صراع مجاهد / موجيتوس مرة أخرى صراع الدين والدنيا، هذا الصراع الذي لازمه، فكان يقضي الليالي الطويلة يبحث عن نغمته المفقودة، فلا تعود الرُّوح من رحلتها سوى بسكينة غير كاملة، سطحها هشٌّ لن يقاوم طويلاً براكين القلق العميقة.

ومع التيه لابدَّ من التشبُّث بأمل جديد (كان خروج عبد الرحمن بن سالم إلى روما كأنه طوق النجاة الذي ينقذ روحي، يفتح لي ثقبًا في جدار شديد الصلابة لأتنفّس بعض هواء آخر) [٢].

تعجَّب من هذه الإرادة فكيف يمكن أن يقوم هو وعبد الرحمن مع عشرة من الرجال فقط باجتياز كل هذه الجبال الوعرة، والممرَّات الخانقة، وعواصف الثلج المميتة، للوصول إلى روما، ثمّ ينتهي الأمر بهم في السجن.... (كان عبد الرحمن يضحك: غزونا روما يا صاحبي، لكننا الآن في السجن، هل كنت تُصدِّق ونحن نغادر جنَّات الأندلس أن ينتهي أمرنا إلى هذه الحجرة القذرة؟) [٣].

والصراع من أجل الوجود دفعهما إلى المغامرة والهروب من أجل الحياة، الجنود بخيولهم وراءهما، ولكن كان مجاهد يشعر بالنجاة رغم الخطر المحدق (هذه هي المرة الثانية في حياتي التي أشعر فيها أن نورًا ينقذف من أعلى علِّيِّين إلى روحي فيضيء ما بين مشرقها ومغربها، كانت المرة الأولى وأنا منفرد بربّي في أحراش الأندلس، وهذه هي المرة الثانية وأنا وسط الرجال الذين يحتفلون بعودتنا بالبكاء والضحك الأحضان والقُبلات والطعام، كان جسدي فقط على الأرض معهم، ولكن روحي كانت ترى الآن ما لم تره من قبل » [٤].

حرص الكاتب على التأكيد على هذا المدد النوراني الذي يضيء الذَّات الحائرة متى انقطعت السُّبل وفُقِدت الأسباب، وكأن هذا المدد السماوي هو

(١) الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٥، ص ٢٤٣.

(٢) رواية موجيتوس، ص١٤٧.

(٣) رواية موجيتوس، ص ١٤٨.

(٤) رواية موجيتوس، ص ١٥١.

ما يُبقيها ويكفل صمودها، ويفتح لها انفراجات وسط عتمة التيه. فالمونولوج الداخلي في مواضع عديدة من السرد يقدِّم لنا هذا التنازع النفسي بين ثنائيّات الزهد / الدنيا، الدين /السياسية، العشق / اللا عشق، اليأس / الأمل، القوّة / الضعف.

ويبقى سؤال الهُوية هاجسًا من بداية النص إلى نهايته، فكما بدأ الرَّاوي السرد تحت عنوان «البداية» وتساءل هل هو مجاهد أم موجيتوس؟ نراه يطرح السؤال ذاته تحت عنوان «نهاية» والتي جاء فيها:

(وضع الأوراق في الصندوق حريصًا على ألّا يوقظها، كان عقله العجوز يسأل من دون إجابة عمَّن هو، مجاهد أم موجيتوس، وماريا أم كريستينا؟ كانت عيناه الكليلتان تنظران عبر النافذة إلى النخلة التي تقتلها العاصفة الثلجية، أغلق الصندوق، دخل إلى سريره، نظر إلى زوجته، فتحت عينيها، ابتسمت له، بادلها الابتسام، أغمضا أعينهما بهدوء، بينما ملامحهما المجعَّدة تحكى عن سنوات ملتهبة ضلَّت فيها الروح طريقها كثيرًا إلى سكينتها المفقودة).

هذا العرض الدائري لسؤال الهُوية من البداية إلى النهاية يدعونا إلى القول إنه يمثِّل الرسالة الأسمى التي سعى النص إليها وإن كان اكتنز الرسائل العديدة في متنه، فيبقى السؤال المُلحّ: من نحن؟ ما حقيقة علاقتنا بالآخر؟ هل نستطيع الانعزال عنه للتمسُّك بهُويتنا؟ هل مع الانفتاح على الآخر ذوبان للهُوية؟ هل انتهى عصر القوميات والهُويات ونحن الآن في عصر الفضائيات وشبكة المعلومات؟!

يقول الباحث محمد عابد الجابري ردًّا على السؤال الأخير: (مثل هذه العبارة تتكرَّر هنا وهناك. وهي عبارة تحمل صدقًا وكذبًا في آنٍ واحد، ويُراد بالصدق فيها أن يغطِّي على الكذب! هي صادقة في القول: «نحن الآن في عصر الفضائيات وشبكة المعلومات»، فهذا واقع، ولكنها غير صادقة في القول: «انتهى عصر القوميات والهُويات»، لأن هذا حُكم ذهني لا يستند إلى الواقع، والحُكم الصحيح والعلمي في مثل هذه الدعاوي هو الواقع لا غيره، والواقع هو ما نشاهده، وما نشاهده هو انبعاث الروح القومية والانكفاء في إطار هويات ضيقة، في بلدان «الشمال» كما في بلدان «الجنوب») [1].

(١) العولمة ومسألة الهوية بين البحث العلمي والخطاب الايدلوجيا، محمد عابد الجابري، بحث منشور. https://ejtema3e.com/works-by-others/47-2013-07-29-21-28-41.html

تساؤلات عديدة تطرحها الرواية تلحُّ علينا في واقعنا الحالي، ربما دفعت الكاتب للإبحار في التاريخ وتوقّف عند لحظة تاريخية عابرة ليطرح من خلالها تلك التساؤلات الملحّة، يقدمّها للمتلقّي ليتفاعل معها، يتساءل، يفكّر، ربّما تكون شعلة ضوء يستنير بها إلى كيفية التعايش مع الآخر المختلف داخل الوطن وخارجه، وربّما أيضًا تدفعه للإبحار داخل ذاته والبحث عن نقطة ضوء داخلها تهديه إلى ما يعتمل داخل نفسه من صراعات الذَّات اليومية مع ذاتها ومع حياتها ومع مجتمعها الصغير.

•••••

من خلال النماذج المختارة للرواية التاريخية في القرن الحادي والعشرين نلمح تحوّلات المجتمع ومشكلاته التي شغلت الأدباء، والتي دفعتهم للبحث عن فترات زمنية مشابهة للإبحار فيها، فالرواية التاريخية لم تقرأ الماضي لتزهو ببطولاته، ولا لتجد فيه عالمًا موازيًا لإخفاقات الحاضر بقدر ما قرأته قراءة تدبُّر وتعلُّم، قراءة تستقي منه العبرة والدرس، قراءة تبحث في عثرات الماضي وأخطائه لتتجنَّب الوقوع فيها، وتبحث عن إيجابيات لتهتدي بها، قراءة تقدِّم العبرة للمتلقّي، ماذا فعلنا؟ فيم أخطأنا؟ وما نتائج تلك الأخطاء؟ قراءة استلهام تضيء الحاضر.

فـ«سلوى بكر» عادت بنا إلى ثورة البشموريّين، وصراعات التيَّارات الدينية، علَّنا ننتبه إلى ضرورة التعايش السلمي وتقبل الآخر، وتقديم الوحدة الوطنية، وعرضت المشاكل الاقتصادية وتأثيرها في إثقال كاهل العامة.

و«ريم بسيوني» أكَّدت أن الهُوية الوطنية تُبنى بالقوة، والجيوش القوية تحمي الأوطان وتحفظ لها استقلالها، والوطن يبنى بالسواعد القوية، وتقوى مكانته بالنهضة العمرانية والاقتصادية مع نبذ الخلافات والتعددية.

وانتصر «ناصر عراق» للوحدة الوطنية أيضًا، وأقرّ أنَّ فترة الاضطرابات أمر طبيعي في المراحل الانتقالية في حياة الشعوب، كما انتصر لقيم الحرية والمساواة والالتفاف حول القيادة السياسية.

وقدَّم «مصطفى نصر» صورة المجتمع السكندري من عصر الخديوي سعيد إلى عصر الرئيس الراحل أنور السادات، ليؤكِّد قدرة المصريين على استيعاب الآخر بثقافته ودينه، وذوبان الآخر في المجتمع المصري وشيوع قيم المحبَّة والتآخي والسلام بين الجميع.

وقدَّم «منير عتيبة» سؤال الهُوية وعلاقة الشرق بالغرب، واضطرابات الذات القلقة في علاقتها مع الدين والحياة، وعرض فكرة الالتفاف حول الحلم مع تباين الاتجاهات والرؤى.

هؤلاء الأدباء وغيرهم قرؤوا الماضي من أجل الحاضر والمستقبل، بحثوا عن الحقيقة بين ظلال التاريخ، فجاءت قراءتهم عميقة متفحِّصة، تُحلِّل ما وراء الأحداث، وتعرض تساؤلاتها على لسان الشخصيات، لا تملي حكمًا ومواعظ على القارئ؛ بل تطرح أمامه الرؤى وتثير القضايا، وتترك له حرية الاستكشاف.

المبحث الثالث

الرواية العجائبية

الرواية الفانطاستيكية/ العجائبية fantastic novel تتجاوز الواقع والمنطق عبر خاصيَّتَي التعجيب والتغريب، وصارت هاتان الخاصِّيَّتان من تجلّيات التحديث في الرواية الغربية والعربية ومن مظاهر الإبداع الفني الروائي والقصصي في الأدب الحديث.

ويرى «د. جميل حمداوي» أن مصطلح العجائبي يقابل مصطلح fantastic لقُربه منه نظرًا لاشتراكهما في الدّلالات كالرَّوعة والعظمة والعجب والاندهاش والخيال الوهمي والخارق غير الواقعي.

وينقسم الأدب الفانطاستيكي العجائبي إلى لحظتين تخيليّتين؛ التعجيب وهو حالة إيجابية: ويتمُّ حينما نكون أمام حدث يترك أثرًا إيجابيًّا على نفسية المتلقِّي؛ لأن المتعجَّب منه مستحسن يثير الاندهاش، والإعجاب لروعته وخروجه عن المألوف الذي لا يثير فضوله، والغريب وهو حالة سلبية: ويتمُّ التغريب حينما نكون أمام حدث يترك أثرًا سلبيًّا على نفسية المتلقِّي؛ لأن الحدث مستهجن إمَّا لغرابته وإمَّا لشذوذه وإمَّا لما يبثّه من هلع وخوف ورعب إلى درجة القلق.[1]

فالعجائبي هو «(حالة التردُّد التي يشعر بها القارئ تجاه الأحداث والأفعال، فحالما يحسم أمره ويهتدي إلى الحلّ الذي يرى أن الأمر لا يعدو أن يكون وهم الحواس ونتيجة الخيال وأنّ قوانين العالم لم تتغيَّر، يدخل حينئذٍ مجال الغريب الذي يخضع دائمًا إلى تفسير عقلي ومنطقي)»[2].

وقد تعدَّدت تعريفات الباحثين حول التخييل العجائبي، فـ«روجي كايوا» يرى أن العجائبي هو تخييل غير طبيعي لما هو طبيعي ومألوف. يقول كايوا في

(١) الرواية العربية الفانطاستيكية، د. جميل حمداوي، مجلة ندوة الالكترونية.
https://www.arabicnadwah.com/articles/fantasia-hamadaoui.htm

(٢) الرواية العربية والحداثة، محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص:١٩٤.

كتابه «في قلب العجائبي»: (إنَّما العجائبي كله قطيعة أو تصدُّع للنظام المعترف به، واقتحام من اللا مقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدَّل) [١].

ولقد حاول «تزتيفان تودوروف TODOROV» قراءة الأدب العجائبي من وجهة بنيوية وموضوعاتية في كتابه «مدخل إلى الأدب العجائبي» الصادر سنة ١٩٧٠م، وتوصَّل إلى أنّه أدب خارق للعادة ويثير الغرابة شكلاً ودلالةً انطلاقًا من تردُّد القارئ أمام عوالم الحكاية المدهشة. (ومن النتائج التي توصَّل إليها تودوروف أن الأدب الفانطاستيكي هو رؤية مغايرة للأشياء لا يمكن أن تتركنا في نفس الحالة التي كُنّا عليها قبل أن نقرأه، وهو يحطِّم تلك الرؤية التبسُّيطية الفاصلة بين الواقع واللّا واقع وبين المرئي واللّا مرئي، وبذلك تكون الكتابة المتشعِّبة بروح الفانطاستيك مغامرة استجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرَّمات وشتّى أنواع الرقابة) [٢].

العجائبية ليست بمصطلح جديد على الأدب العربي، فقد ورد ذكر هذا المصطلح في تراثنا القديم، ومن ذلك كتاب «خريدة العجائب وفريدة الغرائب» للوردي ٧٤٩ هـ، وكتاب «تحفة النظّار وغرائب الأمصار وعجائب الأسفار» لابن بطّوطة ٧٧٦ هـ، وكتاب «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني ٦٨٢ هـ الذي قال فيه: (الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة أو المشاهدات المألوفة، وذلك من تأثير أمور نفسية أو تأثير أمور فلكية) [٣].

وقد ذكر الكندي عام ٢٥٢ هـ أن الوهم (هو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسِّيَّة مع غيبة طينتها، ويُقال الفنطاسيا: وهو التخييل هو حضور صور الأشياء المحسومة مع عتبة طيفها) [٤]. وقد ربط الكندي بين الوهم والتخييل من جانب، وبين الفانتازيا من جانب آخر.

(١) مدخل إلى الأدب العجائبي، تزيتيفان تودوروف، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، الطبعة١، ١٩٩٣، ص:٥٠.

(٢) مدخل إلى الأدب العجائبي، تزيتان تود وروف، المقدمة، ص ٥.

(٣) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، زكريا بن محمد بن محمود القزويني، قدمه وحققه: فاروق سعد، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٧، ص ٣٨.

(٤) رسائل الكندي الفلسفية، أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي، تحقيق وتقديم: محمد عبد الهادي أبو ريدة، الطبعة الثانية، مطبعة حسان، مصر، ١٩٧٨، ص ١١٦.

وفي ضوء ذلك فإن النص العجائبي هو (المنجز الأدبي الذي ينطلق مخترقًا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعًا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة، يعجن العالم بما يشاء، ويصوغ ما يشاء، غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلّباته الخاصة، ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود) [١].

والرواية العجائبية هي (عمل أدبي يتحرَّر فيه المؤلِّف من منطلق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغًا، في افتتان خيال القارئ عبر تشكيل تخيّلات لا تملك وجودًا فعليًّا، ويستحيل تحقيقها) [٢].

وهي (نوع من فنون الأدب تقدِّم كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخَّل في السير العادي للحياة اليومية؛ فتغيّر مجراها تمامًا) [٣].

والأدب الغربي زاخر بالروايات ذات الطابع العجائبي بدءًا من النصوص اليونانية وصولاً إلى الروايات الحديثة في الغرب.

وهناك أسماء عديدة عرفت في الخطاب العجائبي منها: نوديه، وفيكتور هيجو Hugo، وبلزاك Balzac، وكوتييه Gautier، ومريميه Mérimée، وفلوبير Flaubert، وموباسان Maupassant، ودوديه Daudet، وجول فيرن Verne، وإدغار ألان بو Poe، والروسي كَوكَول Gogol، وهاوثورن Hawthorne، وأوسكار وايلد Wilde، وبرام ستوكر Stoker، وهنري جيمس Henry James، وكَوستاف ميرينك Gustave Meyrink، ولوڤكَرافت Lovecraft، وكافكا Kafka، وبورخيس Borges، وكورتزار Cortàzar.

وفي السرد العربي القديم محاولات إبداعية عديدة تنهل من معين الخيال العجائبي مثل: كتاب ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسِّيَر الشعبية كسيرة فارس اليمن ملك سيف بن ذي يزن وسيرة بني هلال الكبرى، وسيرة الزير سالم

(١) الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفنّ السرد العربي، كمال أبوديب، دار الساقية، بيروت، دار أوركس، أكسفورد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧، ص ٨.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص ١٢٠.

(٣) العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص ٣٢.

وسيرة عنترة بن شدّاد.

والرواية العربية الجديدة وظَّفَت الأدب العجائبي بشكل فعَّال في محاولات التجريب لكسر النمط السردي وارتياد آفاق العالمية، وحاولت استلهام النصوص العجائبية الموروثة من التراث المحلي والعربي والإسلامي، والأساطير العالمية.

ومن الروايات ذات الطابع العجائبي في القرن العشرين روايات جمال الغيطاني وهي: «وقائع حارة الزعفراني وكتاب التجلّيات -الأسفار الثلاثة، والزيني بركات»، وصنع الله إبراهيم في «اللجنة وتلك الرائحة»، ويوسف القعيد في «شكاوى المصري الفصيح، ويحدث في مصر الآن، والحرب في برّ مصر، وأيّام الجفاف، وبلد المحبوب» .

وترتبط (بنية العجائبي في الرواية العربية بالذَّات والتاريخ واللا شعور، وللُّغة مكانة بارزة في بناء العجيب وتوجيهه انطلاقًا من نسق الحوار أو المنولوج الاستيهامي، فعبرهما يتنامى العجائبي ويحدّد موقع الواقعي. فهو بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللّا مألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية غيبية لإيجاد حالة من الزجّ بالواقعي، بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة في المأزق) [1].

فالعجائبي يستمدُّ وجوده الفني في الرواية العربية من (التراث العربي والإسلامي في جانبه السردي من حكايات وتصوّف وأخبار.. ومن المِلَلِ والنِحَلِ والمعتقدات الشعبية، ومن عنف الواقع وإكراهاته، فضلاً عن تأثيرات المثاقفة، وهضم كلّ هذه المعطيات في رؤية فنّية حداثية وبنية انتقادية للظواهر الاجتماعية والفكرية والعربية) [2].

ويخلص الأستاذ الدكتور شعيب حليفي في كتابه «شعرية الرواية الفانطاستيكية» إلى أن مكوّنات الخطاب الفانطاستيكي في الرواية العربية استطاعت أن تخلق التوازن الذي يجعل من الحكي التجريبي سؤالاً أساسيًّا في الثقافة العربية، مما جعل البحث في سردية العجائبي في هذا النوع التعبيري مفتوحة على نسق مميّز من العلامات، ومرصدًا دائمًا للمفارقات بين الطبيعي

(١) بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول، مصر، الجزء ١، المجلد١٦، العدد ٣، السنة ١٩٩٧، ص:١١٧-١١٨.

(٢) بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، ص ١١٨.

العقليّ، وفوق الطبيعي اللا عقلي، بين المتناقضات والكوابيس والاستيهامات المتصدّعة.

إن الرواية العجائبية تطمح لأن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحتها التبدّلات المختلفة للواقع، فتهتك حجب الزمني والآني المألوف والمباشر، وتستشرف آفاق المطلق والمحتمل الغريب عبر هذا السياق تؤسّس الرواية العربية لشعرية مفارقة هي شعرية الرواية العجائبية.[1]

وسنحاول عرض تلك الرؤية من خلال نماذج من روايات القرن الحادي والعشرين.

•••

رواية «الحديقة المُحرمَّة» للكاتبة «سهير المصادفة»

الرواية صادرة ٢٠٢١، وتمثِّل نموذجًا لنصٍّ إبداعيٍّ منفتح على عوالم متعدّدة تأخذنا إلى مجالات عديدة للتأويل وتعدُّد الرؤى والقراءات، نحن أمام نص يحمل صفات تراثية ويقيم علاقات استثنائية مع عالم الفانتازيا، لينتج نموذجًا مغايرًا للمألوف مما منح النص تفرُّده وعبقريته. فهو يتّكِئُ على الموروث الثقافي وما يحمله من زخم معرفي وفني وأدبي وديني باعتباره رافدًا مهمًّا يعكس سياقات فكرية تجمع بين الفلسفية والدينية واللّغوية.

استطاعتِ الكاتبة أن تغوص في أعماق الثقافة الشعبية المتجذِّرة في (نجع الزّرايب) تلك القرية المنسية على خارطة الكرة الأرضية بسمائها الرمادية، وحرارة أرضها، وذبابها اللحوح وخوار بقرها الرتيب، ومن ثمّ تصعد بنا رويدًا رويدًا إلى انفتاح ثقافي يأخذنا إلى عوالم مختلفة ومتنوعة.

فالرواية تستلهم ثقافة تراثية بحضورٍ عجائبي مع لُغةٍ تجمع بين الواقعية والأسطورية، ليتعانق عالم الواقع والعالم الموازي الذي خلقته الكاتبة في علاقة

(١) الرواية العربية الفانطاستيكية، د. جميل حمداوي، مجلة ندوة الالكترونية.
https://www.arabicnadwah.com/articles/fantasia-hamadaoui.htm

متشابكة لا نشعر فيها بفجوة الانتقال بين العالمين.

انتقل السرد برؤيةٍ تهزُّ كيان القارئ وتتركه في حالةٍ مباينة لتلك التي كان عليها قبل القراءة، فالقارئ إذا وجد خيالاً فهو محِق، وإذا وجد واقعًا فهو محِق. فالكتابة المتشبِّعة بروح الفانتازيا مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش داخل النفس المحاصَرة بضغط القوانين والمحرَّمات، لذلك أضحى العجائبي ملمحًا من ملامح السرد نتيجة لعالمنا المشحون بالتوتُّر والمفارقات.

يجد قارئ الحديقة المُحرَّمة نفسه في صدام مع المألوف وغير المألوف في علاقة جدلية مع النص من جهة، ومع الروافد الخلفية المغذية له من جهة والتي منها: القرآن الكريم، الإنجيل، قصة قابيل وهابيل، مسرحية عطيل، ثقافة الموروث الشعبي في صعيد مصر، قضية الثأر وتداعياتها، العلاقة بين المسلم والمسيحي في المجتمع المصري.

وتدور الرواية حول شاب يهرب من إحدى قرى مصر من دوستوبيا الثأر والدم حتى ابتلعته الصحراء، وقاوم الموت وواجه الطبيعة حتى ينجو، ووصل إلى مكان ظَنَّه الجنَّة الموعودة، تقاسم السرد راويان أساسيان أفسحا المجال لغيرهما من الشخصيات في متن السرد، الرَّاوي الأول هو الوريثة وحيدة الشابة التي نشأت في مجتمع الصعيد وتطلّعت إلى العمل في الصحافة وهي تحكي قصة اختفاء ألهم العمّ من خلال تقنية الاسترجاع الزمني، والثاني هو ألهم الذي دفع ثمن جريمة لم يرتكبها.

وتتألَّف الرواية من سبعة فصول تحمل على التواتر عنوانَي (الوريثة - كتاب ألهم) وجاءت مرقَّمة، وبين الفصلين الرابع والخامس جاء فصل بدون ترقيم يحمل عنوان (الغريب) جاء على لسان العرَّافة لبيبة التي تمتلك عينين لهما قدرة خاصة على إبصار ما لا يراه الآخرون، وهما سبب نجاتها من الهلاك، ولولاهما لكانت قربانًا للنّبع المقدّس، قالت لها أمّها حورية: (عرف اللئيم أنك تستطيعين الإبصار أبعد مما يمكن لبشريٍّ إبصاره، فأعلنك عرَّافة النَّبع، وصار يستخدمك لإيجاد عروق الذهب، والإشارة إلى اللصوص والقتلة، ومعرفة أسرار الناس وهم في كهوفهم) [1].

بدأت الوريثة وحيدة -التي تحمل اسم جدّتها- السرد مع بداية صادمة

(١) الحديقة المحرمة، سهير المصادفة، المجموعة الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٢١، ص١٢٧.

للقارئ تثير التساؤلات العديدة (ألهم حيّ.. طارت الصَّيحة من لسان إلى لسانٍ، كانت تدقُّ الأبواب فتفتحها؛ لتوقظَ النائم، وتنبِّه الغافل) [1].

ظنَّ جميع أهل القرية أن ألهم مات بعد اختفائه أربعين عامًا، حتى يأتي ذات صباح العميد محي الدين الهوّاري وتأتي معه الصيحة (ألهم حي) تتسكَّع الصيحة الفَرِحة في شوارع الحي ولا شيء يدور في الأجواء سواها، وتتناثر معها تساؤلات عديدة حول مكان اختفاء ألهم وسبب عودته من سنوات التيه، بعد معركة فرَّ منها مع أهل غبريال وادّعاء أخيه أنه قتل ثلاثة من أبنائهم لتبتلعه الصحراء فيخرج منها إلى النّبع المقدَّس، ويعيش فيه الحياة الأخرى، بينما تختفي مريم الحبيبة التي عشقها -والدة الوريثة- بعد أن وضعت ابنتها الوحيدة، وعمل عبد القادر -شقيق ألهم- على تأكيد حكاية الناس بأنها رُفعت إلى السماء؛ ركعت أمام صليبها؛ لتصلّيَ ثمّ اختفت، غابت بوجهها الحالم وصمتها حتى كان يمكن لأهل النبع إحصاء كلماتها طوال حياتها بينهم، كان معرفة مكان قبرها أمنية بعيدة المنال لابنتها وحيدة التي كانت تحسد الفتيات اليتامى اللّاتي يعرفن مكان أُمّهاتهنّ في المقابر.

بعد أن عُثر على ألهم في أحد جبال الصحراء، صاح في وجه أول من أطلَّ من ذروة الجبل: (لن أخرج قبل أن تأتوا لي بوحيدة وعبد القادر محمد ألهم من نجع الزرايب) [2].

ليبدأ مع عودة ألهم عالمان متوازيان من السرد؛ عالم نجع الزرايب بحكايات الجدّة وحيرة الابنة وبيت ألهم الكبير وغموض عبد القادر وأسرار غابت لسنوات، وعالم النبع المقدَّس بغرائبيّته وقوانينه الجائرة وأهله الأشدّ غرابة، وبينهما برزخ صحراوي يتقاطع فيه الحلم بالواقع، والحقيقة بالسراب، والموت بالنجاة.

تتعدَّد الفضاءات في الرواية بين فضاء الصحراء وتمثيلاته وقسوته وصراعاته، وفضاء نجع الزاريب بقوانينه وأعرافه وثقافة الموروث الشعبي التي تحكمه، وفضاء النبع المقدّس بقوانينه وأعرافه ونظام الحكم فيه وعقائد أهله المستمدّة من عقيدة الحاكم الذي اغتصب سلطة الحكم، وكمَّم الأفواه وفرض قوانينه على الآخرين الذين استسلموا له طواعية.

(١) الحديقة المحرمة، ص ٧.

(٢) الحديقة المحرمة، ص ٧٣.

تصف لنا الكاتبة بعدستها الثاقبة تفاصيل كل فضاء من تلك الفضاءات المتباينة بين الواقعية والفانتازيا بوصفه عالمًا محايثًا للكائنات والأشياء بأفعالها وإحداثيتها، ووعيًا عميقًا بالكتابة جماليًّا وتكوينيًّا، والفضاء بوصفه شكلاً ومعنًى، وذاكرة ووجودًا، وسؤالاً إشكاليًّا ملتصقًا بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والإيديولوجي، ثمّ الرواية بقراءتها الواقع وإعادة تشكيل تفاصيله برؤية فنّية تخييلية، ثمّ العجائبية أو الفانتازيا باعتبارها إحدى الرؤى الفنية، فيطرح كلّ فضاء مشكلات العالم والوجود.[١]

والرواية قدَّمت أحداثًا واقعية تصف طبيعة الحياة اليومية في إحدى قرى صعيد مصر (نجع الزرايب) وعرضت لمشكلات اجتماعية ناتجة عن ثقافة الموروث الشعبي في ذلك المجتمع، وطبيعة العلاقات الأسرية والاجتماعية بين أفرداه، حتى أضحى السرد وسيلة لفهم الواقع، وذلك لأن الواقع الروائي في ذاته هو إعادة إنتاج معطيات الواقع الخارجي وخبراته المعيشة بالمنطق الخاصّ للخطاب الروائي.[٢]

فالرواية سلَّطت الضوء على قضية الثأر المعروفة في مجتمع الصعيد وهو ما دفع الحاجّة وحيدة إلى جرّ ابنها الوحيد من طوق جلبابه حتى أوصلته إلى الظهير الصحراوي للنجع وطاردته بعرجون نخل صارخة: (بجِّرْيا وليدي، يمِّمْ وجهك شطر الصحراء وبجِّرْ في اتجاه العربان، هناك تجدِ البحر، اهرب يا وليدي)[٣].

منذ الليلة المشؤومة التي اتُّهِم فيها ألهم بالقتل ونجع الزرايب أغلق فمه للأبد على الحكاية، صمت الجدّ ألهم صمت القبور حتى مات بعدها بأيام، ولم يمرّ شهر إلا ومات الحاج محمد -أبو القاتل- حسرةً على ولده.

هكذا قدَّمت الرواية تداعيات مشكلة الثأر على الأسرة ومجتمع القرية.

(١) التشكيل الفضائي في الرواية العربية- رقصة الجديلة والنهر لوفاء عبد الرواق أنموذجًا، د. زين زكريا السيد الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩، ص ٣٩. نقلاً عن شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، د. حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، ص ٧.

(٢) الرواية العربية بين الواقع والأيدولوجيا، محمود أمين العالم وآخرون، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ١٤، والرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي، د. شكري عياد، عالم الفكر، الكويت، أكتوبر – ديسمبر ١٩٧٢، ص ٩.

(٣) رواية الحديقة المحرمة، ص ١٢.

فالرواية تعبيرٌ حيٌّ عن وعيٍ فنّيٍّ متطوّر، وتجسيدٍ فعليٍّ لمفاهيم أدبية تتصل بوظيفة الرواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقّي، الذي ترتقي به إلى فضاءات من تشكيلاتها الفنية، وتدفعه إلى التفكير فيها بآليات القراءة الجمالية للنص، لما تتميّز به من بنية أدبية متميّزة تتخلّق نتيجة التفاعلات الذاتية (طبيعة العناصر الروائية وتفاعلاتها)، والتفاعلات الموضوعية (علاقتها بالواقع والتراث المحلي والعالمي وعلاقتها بجمهور القرّاء)، والاهتمام بالثوابت والتغلغل إلى جذور الظواهر وتصوير العلاقات من الداخل، من دون الاهتمام بالموقف العرضي والطارئ أو السطحي والهامشيّ، في شكل من أشكال المشاركة والتفاعل بين الأدب ومستويات الحياة الاجتماعية.[1]

كما سلَّطت الضوء على قضية أخرى أشدّ ضراوة وهي العشق في مجتمع الصعيد، وممَّا زاد المسألة تعقيدًا أن العشق كان يجمع بين ديانتين مختلفتين؛ فرجاء أخت عبد القادر أحبّت نصر ولد غبريال المسيحي، وألهم عشق مريم ابنة غبريال، وهذا ما دفع عبد القادر لهذه الخطة ليتخلَّص من نصر وألهم بعد أن اكتشف العلاقة بين أخته ونصر يوم أن وشوشته أخته الكبرى (أختك رجاء عاشقة القبطي) [2] وراقبهما ليكتشف ما بينهما، عندما رأى أخته في حضن نصر وهو يُمسِّد شعرها ويدفن وجهه فيه، فقذف شجرة اللّبلاب بحجر ليفرِّق بينهما، وصرخ: (عاشقة نصريا فاجرة!) [3]. وقصة عشق مريم وألهم التي دفع كلاهما ثمنها طوال أربعين عامًا مقابل ليلة عشق واحدة.

ورغم ذلك الصراع وصلت بنا إلى فكرة امتزاج الروح الإسلامية بالمسيحية في نهاية الرواية؛ فوحيدة رأت تشابهًا بين ملامح جِدّتَيْها المسلمة والمسيحية، وخصوصًا عندما تنزاح مناديل رأسيهما عن شعرهما الفضِّيّ، فهما تمسِّدان شعرهما بالطريقة نفسها، إحداهما تردِّد اسم النبي حافظك وصاينك، والأخرى تردِّد باسم الصليب، إحداهما تقول ربّنا يرحم الجميع، والأخرى تقول ربنا ينعمهم.

(١) التشكيل الفضائي في الرواية العربية- رقصة الجديلة والنهر لوفاء عبد الرواق أنموذجًا، د. زين زكريا السيد الشيخ، ص ٤٠-٤١، أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، عالم المعرفة (٣٥٥) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ٢٠٠٨، ص ٩-١١.

(٢) رواية الحديقة المحرمة، ص ٢٤٨.

(٣) رواية الحديقة المحرمة، ص ٢٤٨.

قدَّمت الرواية هذه القضايا وغيرها بسرد له تفرُّده، فليس الجمال السردي فيما يخبرنا به الكاتب من أحداث، وإنَّما يخضع الجمال ويزداد كلّما كان المبدع أكثر تفنّنًا في ترتيب الأحداث وإضافة وحدات سردية جديدة، أوِ انزياحات لُغوية تخدم الأنساق البنائية أو النسق البنائي لأحداثه وسرده، هذه الأنساق التي اهتمَّت بها دراسات الشكلانيّين الروس ومن أهمها: التّتابع، والتضمين، والتأطير، والتوازي، والتنسيق الدائري أو الحلقي ونسق الخلط.[1]

وقد اختزل تودوروف هذه الأنساق في ثلاثة، هي: التتابع والتضمين والتناوب؛ ويعدُّ الأخير من أكثر أنساق البناء الروائي رقيًّا وأشدّها جمالاً، كما أنه من الأنساق التي قطعت -على حدِّ قول تودوروف- كلّ صلة تربطها بالحكي الشفوي الذي لم يعرف التناوب [2]. وعلى الرغم من أن هذا النسق يشترط وجود قصّتين يرويهما السارد ويتناوب بينهما، فإنه يمكن توسيع دلالة النسق ليضمَّ أشكالاً بنائية أخرى تقوم على التناوب، قصة منَ الواقع، وأخرى من الفانتازيا، ليصبح عندنا نوعان من التناوب هما:

- تناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان والزمان من قصة واحدة.
- تناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة من قصّتين مختلفتين.[3]

وقد استخدمت الكاتبة تقنية التناوب؛ حين انتقلت بنا من نجع الزرايب، لتصف رحلة التيه في الصحراء، وأخذتنا إلى عالم لا نستطيع تحديد هُويّته أهو واقع أم خيال؟؛ يقول ألهم (كانت الجمال تقطع ما بيني وبينها من رمال وكأنها تأكلها أكلاً، وعلى مدى الشوف يريّضُ أمامي ما يشبه قطيع تماسيح ضخمة، أهمس لنفسي: هذا هو السراب بعينه، مرة أخرى يا ربّ يلعب بي السراب كعادته، ويخاتلني، فلا توجد تماسيح في الصحراء) [4].

(١) بناء القصة القصيرة والرواية، تشكوفسكي، من كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ص ١٢٢-١٢٥

(٢) الشعرية، توفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء البناء الروائي في الرواية العراقية، د. شجاع مسلم العاني، بن سلامة، دار تويفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص ٣٤.

(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص ٣٥.

(٤) رواية الحديقة المحرمة، ص ٢١.

المكان يتّسم بسمات غرائبية تعكس نفسية ألهم التي استبدَّ بها التيه والضياع حتى أنه قرَّر أن يرمي نفسه وسط قطيع التماسيح ليقطع الشكَّ باليقين، لكنها تعزف عن أكله ليطرح على ذاته سؤالاً أكثر غرائبية:)أكانت شبعانة، أم أنّها كانت أحنَّ عليَّ من أخي الذي ألقاني في هذا الجُبّ؟!) [1].

هذا البرزخ الصحراوي يصعبُ تحديد هُويّته هو أحيانًا يراه قبرًا، وأحيانًا جوف جبل فيروزي، تحيط به الهوام والحشرات، يطردها ويقصف عمر الثعابين الصغيرة وهو في عزِّ نومه، ليبحر في أحلامه، وبعد تيه الصحراء لمد ة تقارب الأربع سنوات يصل لبلد ما وراء البحر دون أن يعبر بحرًا، يزحزح الأحجار المحيطة به ويحرِّك الحجر الذي فوق رأسه، ليكون موضعه مهربًا له، ينفُضُ الرمال وخيوط العنكبوت والقاذورات التي علقت بالهلاهيل التي كانت جلبابًا، ليجد نفسه في أرض النبع المقدَّس أمام كبيرها المريض بوجهه المزرق ولعابه السائل، وفوقه سماء زرقاء صافية وهواء منعش، وأمامه مدرّجات مزروعة بأزهار بنفسجية زاهية، وإلى يمينه حقول صفراء وخضراء بكل درجات اللون الأخضر، وإلى يساره نخيل وأعناب وأشجار زيتون وجميز وتوت ومانجو وخيزران؛ أشجار متباينة الأحجام والأطوال، متعددة الألوان، وحوله تتهادى طواويس فاردة ذيولها الملونة برسومات تسلب العقل، وفوقه عصافير ملونة، وحمّامات زرقاء وبرتقالية من جداول وشلّالات تسعى بين الجبال، وعلى مدِّ الشوف بحيرة فيروزية اللون، سطحها مثل مرآة مصقولة، كل شيء كان بكرًا، وحوله شابات ناهدات سمراوات وشقراوات وصفراوات، وأطفال عُراة مثل الملائكة، ولا يوجد شيوخ إلا الكبير.

هذا المكان لا يستطيع ألهم أن يحدِّد هُويّته مما جعله يشعر بالحيرة: (أنا متُّ إذًا، وهذه هي الجنَّة) [2]. فكل ما رآه حوله يتطابق مع صورة الجنَّة التي تخيّلها وهو في كُتّاب نجع الزاريب، هذه البقعة من الأرض هاربة من قواعد الجغرافيا المعروفة، هذه البقعة محرّمٌ فيها ذكر الموت، لا أحد يقتل أي روح ولو ذبابة، لا مقابر بها.

صنعت الكاتبة لألهم عالمًا موازيًا يمثِّل صورة الفردوس المفقود في مقابل ما قابله من ظلم في نجع الزرايب، وما واجهه من تيه وقسوة في الصحراء،

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ٢٢

(٢) رواية الحديقة المحرمة، ص ٣٧.

عالم تتوافر فيه كل الملذّات وتشبع كل الشهوات، في مقابل جوع وعطش في الصحراء دفعاه إلى أكل لحوم الثعابين وشرب بول ودماء الحيوانات، ووحدة دفعته لمصاحبة الجنّ؛ فأمامه خِرفان كاملة تجهَّز، وبنات تفرك ما يشبه الكسكسي وأسياخ معلَّقٌ عليها أفخاذ العجول، يشمُّ مع رائحة اللحم رائحة طعام أُمّه وحيدة؛ رائحة الكسكسي والفتَّة والأرز المعمَّر، تتعالق العوالم الثلاثة في مشهد واحد مع رائحة الطعام.

ثُمّ يتذكّر مريم وليلة العشق اليتيمة، هو لا يعدُّها ضمن زمرة النساء؛ فهي توأمه وملاكه وحلمه الذي لم يتحقَّق، ويذكر عيني العنزة الهزيلة في الليلة القمرية، وهي تموء طلبًا للعشب والماء، فيأخذها ويمتطيها؛ فيشعر بلذّة جعلته يصرخ طوال الليل، يتعجَّب من أمر الشهوة التي ابتلي بها الإنسان، فذبح العنزة مضحِّيًا بلبنها؛ حتى لا يقع في غوايتها مرة أخرى، يذكر كلّ ذلك وهو يدفن رأسه في شعر جميلة ابنة الحاكم وكأنه في حضن شجرة أم الشُّعُور على حافَّة ترعة النجع.

هكذا استطاعتِ الكاتبة أن تنسج صورة تتشابك فيها فضاءات ثلاثة داخل مكان شعر ألهم أنه جنّته التي حلم بها؛ أرض آمنة ليس فيها قتل ولا ظلم ولا رياح، هذه صورة الفردوس المزعوم التي تخيَّلها ألهم، يوتوبيا المدينة الفاضلة، ليصطدم بقوانين أهل النبع وأعرافهم ونظام حياتهم وطعامهم في لوحات فنّيَّة متتالية يمتزج فيها الوصف بالحوار، وصولاً إلى الحديقة المحرَّمة تحت سفح الجبل، يمين كهف الكبير مسوَّرة بأشجار النبق والأكاسيا ومصدَّات الرياح، وقبل السور بشبرين رُسِم خطٌّ بحجر الطبشور الأبيض لا يتعدَّاه أحد من أهل النبع، الحديقة المُحرَّمة تمثِّل صورة جنَّة آدم بوصفها فضاء يصعب الولوج إليها، وبوصفها الحلم الذي يطمح إليه الجميع ويحمل دلالات الفضول عن أسباب تحريمها، وشروط الولوج إليها، وعلى الرغم من أنها أقل الفضاءات حضورًا في متن السرد، إلا أن الكاتبة اختارتها عنوانًا للرواية، لما تكتنز عليه من دلالات كثيرة ومتعددة، فالحديقة المحرَّمة هي فردوس كل شخصية من شخصيات الرواية، بل كل منا يظل يبحث عن حديقته ويتمنى أن يفكَّ شفرة تحريمها، ليستطيع الولوج إلى نعيم عالمها.

ولم تعتمد الكاتبة على وصف فضاء المكان فقط، بل وصفت الشخوص بأشكالهم وملامحهم الجسدية وملابسهم وغاصت في أعماق شخصياتهم

ومكوناتها النفسية، مع الربط بين الشكل الخارجي ومكنون الشخصية وعقيدتها وأفكارها في حبكات متداخلة على لسان رواة متعددين؛ بين وحيدة وألهم يظهر لنا صوت جميلة وأختها لبيبة التي أفردت لها فصلاً، وصوت الجدّة والعجوز اللندنية، وغيرهم.

استطاعتِ الكاتبة أن تنتقل في تدفُّقٍ بين أولئك الرُّواة إلى فضاءات متعددة في بناء سردي متشعب متعدد الأدوار.

أمَّا عن زمن الرواية؛ فقد بدأت في ليلة صيفية من عام ١٩٨٠، بعد العيد الصغير بيومين حينما خرج عبد القادر مع شباب النجع، لتقع حادثة القتل المشؤومة، وقد اعتمد السرد على تقنية الاسترجاع الزمني الذي ستقف عليه الدراسة في موضعه، لتتشابك الأزمنة عبر الفضاءات المكانية المتعددة والحبكات المتعددة، لتجيب لنا عن كل التساؤلات من خلال كتاب ألهم الذي أجاب عن أسئلة البطلة الوريثة، ولكنه لم يشفِ غليلها فقد استبدل بحياته في النجع جنَّة في النبع، أراد أن يهرب لينقذ نفسه، فوُلِد في تيه بنفس جديدة وجرائم أخرى.

ممَّا يدعو إلى التساؤل: هل تريد الرواية أن تخبرنا أن الإنسان محكوم عليه أن يقع تحت براثن الخطيئة؟!

وأن الفردوس المفقود لا بدَّ أن يكون له ثمن يدفعه الجميع، ولا يمكن الوصول إليه بصورته التي نحلم بها؛ فمهما تعددت صور النعيم وتكاملت فيظل هناك نقص ما، يؤلم النفس ولا تجد بغيتها، وذلك لأن لا جنَّة على الأرض، الجنَّة نلقاها جزاءً من ربٍّ غفور رحيم.

وفي هذه العوالم المتشابكة المترددة بين الواقعية والفانتازيا، كان فيها حضور عالم الفانتازيا شكلاً تعبيريًّا (يفسِّر تجربة الكائن الحي ويكسر رتابة الحكي التي تهيمن على قراءاته، حيث يعلن العجائبي عن نفسه مناصرًا مشاكلة الحقيقة، ففيه قوة تهدف إلى الخارق الاستثنائي والغريب، وتعارض السطحية المملّة والرداءة الرثَّة التي قد تلخصها الرواية الاعتيادية)[١].

كذلك يعدُّ الأسلوب الفانتازي مبالغة في التوتر والتعارض الكامن في

(١) مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتييه، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص ٩٧ وما بعدها.

الروايات؛ في الإطار وكسر الإطار، وفي الأسلوب والأسلوب المضاد، وفي بناء الوهم وتفكيكه[1]، وامتزاج الواقعي باللاّواقعي بوصفهما متناقضين يتصادمان صدام ثنائية الإيجاب والسلب -في تحديد نسبي- صدامًا لا يعكس إجابة حول من سينتصر منهما، بل تشخيص الصراع والاقتحام وتصوير الواقع باللّا واقع المتخيَّل.[2]

وكان للمرأة حضور واضح في كل هذه العوالم، بداية من الراوية وحيدة التي تحكي قصة عمّها ألهم التي صارت من المحرَّمات، وأُمّها مريم التي انشقّت الأرض وبلعتها، والجدّة وحيدة التي هرَّبت ابنها ليبقى على قيد الحياة مُحذِّرة إياه من الحيَّات من النساء، والجدَّة منيرة المقدَّسة التي قُتل ثلاثة من أبنائها ورضت بحقن الدماء، وانتصار المرأة البدينة قاسية الطِّباع. وتطلُّ العديد من الشخصيات الثانوية أثناء تصاعد الأحداث؛ فأمل الخادمة الفقيرة لم تبلغ السابعة عشرة من عمرها هتك عرضها أكبر ملّاك الأرض، وأُمّها عواطف الحسَّادة ظلّت تحلب النجوم طوال الليل ليقلب الله نجع الزرايب عاليه واطيه.

وتقدِّم لنا صورًا أخرى في العالم الموازي في أرض النبع؛ حيث الشابَّات الناهدات السمراوات والشقراوات التي اعتقد ألهم أنهن الأبكار اللائي ذكرهنَّ القرآن في وصف الجنَّة، ثُمّ صورة مغايرة لامرأتين عجوزين رأى ألهم بأن ذلك هو انتقام الله من النساء في جنّته، وجميلة -ابنة سلطان، كبير النبع- هي الوشَّامة حافظة أجساد أهل النبع، ولبيبة العرَّافة التي رآها ألهم أقوى من في النبع المقدَّس، ولكنها لم تستطع أن تقاوم سلاح الحُبّ؛ فأعلنت عن حُبّها للنبع المقدَّس: (أنا أُحبّه أيُّها النبع المقدَّس، أُحبّه، وسأمنحك كل القرابين التي تحلم بها إذا ألقيتني بين أحضانه برائحته الغريبة تلك)[3].

وفي وادي الجنّ يقابل ألهم المرأة كسيبة التي يحاول إنقاذها، فينصحه شيخ الوادي أن ينسى أمرها، وسيتولَّى الأمهق -الجنِّيُّ- أمرها ويُخلِّصها من بؤسها، ألهم يرى في ذلك ظُلمًا، فيردُّ الشيخ: (هذا ليس ظُلمًا يا ولدي، هذا رحمة لها،

(١) السرد بعد الحداثي، البحث عمن بديل، برايان كروز، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، فصول، عدد ٩٦ شتاء ٢٠١٦، ص ٢٩، والسرد العربي، مفاهيم وتجليات، د. سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص ٢٦٢.

(٢) شعرية الرواية الفانتاستيكية، د. شعيب خليفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧، ص ٢٩.

(٣) رواية الحديقة المحرمة، ص ١٣١.

فالمرأة فأل نحس على السفينة)[1]. الشيخ يرى المرأة هي الشهوة؛ فإذا دخلت بين الرجال يتصارعون من أجل الشهوة معها، فتشغلهم عن أنفسهم، فلا يرون الأمواج العالية، ويتخبَّطون حتى يستيقظوا قبل غرقهم ليعانوا سكرات الندم لأنهم سمحوا لها بالصعود إلى سطح سفينتهم.

هذه صورة المرأة في الحديقة المُحرَّمة، تصطاد ما تجود به الحديقة من حيوانات، وتعدُّ الطعام، وتعامَل على أنها وعاء الشهوة، ومصدر الغواية.

وتشير الكاتبة إلى مسألة أخرى أثارتها في الحديقة المُحرَّمة وهي المثلية؛ حيث يتابع أصغر رجال وادي الجنّ ألهم ويتحسَّس جسده وصولاً إلى ما بين فخذيه، لتقرّ حقيقة: أننا جميعًا نشبه بعضنا بعضًا في كل الأمكنة وكل الأزمنة، وأننا محكومون بجرثومة بشرية لا تتوقَّف عن البحث عن الطعام والجنس، نأكل كل ما تجود به الأرض علينا ونضاجع حتى أصغر الحيوانات، وتسير في عروقنا دماء ملعونة عطشى للمزيد من الدِّماء.

فالإنسان يعاني من الطغيان والظُلم، ويعاني من الشهوة، وهو ما يدفعه للحلم بعالم عادل، ومن هنا جاءت فكرة اليوتوبيا القديمة المتجدِّدة، التي تجعل من العالم المرغوب نقيضًا كُليًّا لعوالم الإنسان المثقلة بتواتر لا نقص فيه، بألوان العسف والاضطهاد التي لا تنقضي. حلم أفلاطون في الجمهورية في القرن الرابع قبل الميلاد بمدينة مثالية يقودها الفلاسفة، وكتب توماس أمور أفضل الجمهوريات ١٥١٦ وأعقبه توماس كمبانيللا صاحب مدينة الشمس ١٦٢٣، اليوتوبيا، وهي كلمة اخترعها توماس مور وتعني لغةً لا مكان، يُشفع عليها مباشرة لا زمان، كي تظلّ معلَّقة في أثير الذاكرة لا تنقشع ولا تمطر.

ولأن اليوتوبيا ما ينقض العالم المعيش نقضًا كليًّا، فإن لها لزومًا رؤية شاملة خاصة بها، تمسّ العلاقات جميعًا، إنها صورة لمجتمع مختلف يعارض المجتمع القائم بمؤسساته ورموزه، ونظام قيمه ومعاييره ومحرّماته، فلا يوتوبيا -كما يؤكِّد باتشيكو- بلا تصوّر شامل يمزِّق المجتمع القائم وينقضه بآخر قوامه السعادة الجماعية والطمأنينة التي تغمر الجميع، يتراءى المجتمع الآخر في التصوُّر اليوتيوبي مدينة جديدة تقطع كلِّيًّا مع ما سبقها، وتدشِّن ميلادًا جديدًا للتاريخ، يلغي ما سبقه، يعيش أهل اليوتوبيا -أي المدينة الفاضلة- تاريخًا

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ١٤٣.

منقطعًا عن تاريخ الإنسان الذي يحلم بمدينتهم، يقيهم شرور الإنسانية المألوفة وآثامها، ويجعل من مكانهم وهو اللا مكان مدينة مغلقة على ذاتها مكتفية بتاريخ ما هو بتاريخ، دعائمه الفضيلة والعدالة والسعادة.[١]

وقد حطَّمت سهير المصادفة تلك المقولات في صورة اليوتوبيا التي قدَّمتها، فقد وجدنا فيها الظلم والغيرة، والتعدي على حقوق الآخرين والطمع والشهوة والشذوذ، والسجن والنفي؛ فالنبع المقدَّس بحديقته المُحرَّمة هو عالم آخر صنعته المصادفة تؤكِّد فيه لا كمال مع الطبيعة البشرية، لا مثال مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة، فنحن البشر مجبولون على الخطيئة منذ خلق الله آدم وخلق له جنَّته وهو يلهث وراء الشجرة المحرَّمة، هكذا لهث ألهم وراء سرِّ الحديقة المحرَّمة التي تطلَّع إليها أهل النبع لنشاهد فيها الخطيئة بين أشجارها متعددة الألوان وتحت سمائها الفيروزية، وفي مياه نبعها الصافي، تلك البقعة التي لا تنتمي إلى الجغرافيا بسحرها وجمالها التَّام، دنَّس الإنسان طهرها، وتعدَّى على مثاليتها، وانتهك حُرمة الجمال الذي اختصَّت به، لا لشيء إلا لأنها تلك هي الطبيعة البشرية، نخطئ لنتطهَّر، ثُمّ نعود لنخطئ ونتطهّر. (من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر) [٢] .

•••

رواية «روح» كتاب من رأى لمن لا يُصدِّق ، للكاتب «محمد علي إبراهيم»

الرواية صادرة ٢٠٢١. ويمكن أن نصفها أنها رحلة إلى العالم الآخر الإنساني الخيالي.

وقد شغلت الرحلة إلى العالم الآخر الأدباء على مرِّ العصور، ومن أشهر ما كُتِب عن العالم الآخر «رسالة أبي العلاء المعريّ» وهي رسالة نثرية في رداءٍ روائيٍّ نقدي ولسانٍ فلسفي يُجسِّدُ كوميديةً إلهية، مسرح البشر فيها الجنَّة والنار، وتضمُّ هذه الرسالة آراء أبى العلاء في الدين، والعلم، والأخلاق، وفي أساليب

(١) الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٢٢-٢٥.

(٢) إنجيل يوحنا،٨:٧. https://www.biblegateway.com/passage

الشعوب وفنونها، وقد كتبها ردًّا على رسالة ابن القارح، وفيها يتخيَّل أبو العلاء أن «ابن القارح» قد رحل إلى الآخرة؛ حيث يلتقي في الجنَّة والنَّار بالشعراء واللُّغويين، وهى أشبه ما تكون بدائرة معارف موسوعية، وأعظم أثرًا في النثر العربي، حيث ترتبط العقيدة بالأدب ارتباطًا وثيقًا، والروائي العربي عندما يجنح بخياله نحو العالم الآخر يظلّ مرتبطًا بجذوره وأصوله.

وفي رواية «روح» التي كتب المؤلِّف على غلافها: كتاب من رأى لمن لا يصدِّق، قدَّم لها بتمهيد تحدَّث فيه إلى جمهور القُرّاء عنها واصفًا إياها بأنها (رواية واقعية كما قال من رسموها؛ لا مجال لمساحات الخيال أو المجاز، أنا فقط ترجمتها ثم نسختها) [1].

يخبرنا الكاتب أنها رواية مرسومة، أوراقها من الجلد الآدميّ، من كتبوها بالرسم أشاروا في نهايتها أنهم احتفظوا ببعض الجلد المتساقط في الجحيم، تلقَّفه أهل الأعراف، ثم تناوله أهل الجنَّة، وببعض نهر العسل التصقت أطراف الجلود، ثم استخدموا الحرارة ليتبخَّر ماء العسل ولا تتبعثر الصفحات، و(رُوح) التي ستقصُّ علينا أحداثها قضم حبيبها نابها الأيسر، وتداول الخلق نابها في الحفر على الجلد ورسم الحكاية، واجتهد الكاتب في فكِّ رموزها وترجمتها ثُم نسخها، فهو ينقلها لنا على لسان رُوح وحبيبها، وأثناء السرد يُعلِّق الكاتب ويبدي رأيه فيما يقصُّه علينا، وحرص على كتابة تعليقاته باللون الأسود الغامق، كما أكَّد أنه لم يتدخّل في الحكاية، وكان محايدًا في عرضها، ويمكن للقارئ تجاهل تطفّله على الحكي، كما بيَّن أنه لم يلتزم ترتيبها الذي ورد بالكتاب، وإنما رتَّبها كمخرج وحيد لها.

هكذا مهَّد الكاتب لروايته ذات الأجزاء الخمسة التي عنونها كالآتي «كتاب من رأى لمن لن يصدّق -وقت القيامة- إبليس- وقت الوردة- الله- وقت التفّاح» بدأ السرد بتصدير (هناك في اللا مكان، اللا وقت؛ يغفو العالم وتستيقظ الرواية، والشيطان يترقَّب -بصبر واضطراب- لحظة سكون؛ لتنام الرواية ويستيقظ العالم مرة جديدة) [2].

الكاتب يعرض في روايته من خلال الكتاب الذي تخيَّل وجوده حياة البرزخ في انتظار القيامة، وأحوال الموتى، وماهية القيامة، وأهل الجنة وأهل النار، وأهل

(١) رواية روح، محمد علي إبراهيم، مؤسسة تبارك، ٢٠٢١، ص ٩.

(٢) رواية روح، المقدمة.

الأعراف في استشراف عجائبي، يعتمد فيه على ثقافته الدينية، مع المخزون الثقافي المختزن في لا وعيه نتيجة لموقفه من الواقع، والسخرية منه والتمرد عليه.

الرواية أشبه بفكرة الحلم الذي تخيَّل فيه الكاتب صورة ذهنية عن نهاية الحياة والعالم الآخر، باعتبار الأحلام هي الصور والأفكار التي توجد في الذهن ولا تخضع للعقل، وليس الحلم بالضرورة الصورة أو الفكرة التي تبدو لنا في النوم، إنه مجرَّد فكرة أو صورة تنجو من سيطرة الذهن العقلي أو المنطقي أو السببيّ، وتأسيسًا على ذلك قد يشتمل مصطلح الحلم على الفكرة الخيالية والتصوُّر وحلم اليقظة والرُّؤى والهلوسات، وأية تجربة انبثقت عن مملكة اللّاشعور، والفنّ والأدب هما الممر السهل بين الوعي واللّا وعي، والكاتب يستطيع أن يتعلَّم السير بين مملكة وأخرى، وينشئ بينهما علاقة متبادلة ويصهرهما جوهريًّا.[1]

ولهذا كانت الفانتازيا التي تساوي عالم المجهول مقابل عالم المعروف الواقع، إشارة إلى المستقبل المأمول بين العطاء والنماء أمام واقع عجز الإنسان أن يغيِّره وخرست الألسن عن مشاهده الدّامية، ويمثِّل هذا الخرس والعجز ذلك صمت الإنسان «الرُّوح»، وهو ما يشكّل رهانًا تشكيليًّا لخطاب مغاير.[2]

وهوما يُفسِّر لجوء الكاتب لحيلة الكتاب على لسان الموتى، لينقل من خلاله رؤيته لمستقبل تخيُّلي في مقابل واقع يتمرد عليه وتكون غاية الفانتازيا)هي الشعور بأن للحقيقة عدة كثافات، فلا تراها من سطحها، بل تشعر بها من الداخل، ولذا فالعجيب / الفانتازيا سبر أحشاء الواقع)[3].

وتصبح العودة إلى الواقع ثُمّ الفانتازيا هو التردّد بين وجهي الحقيقة والتناوب بينهما.

يبدأ الكاتب رحلته مع أخر الميّتين وهو يصف كيف انتحبت الأرض ونامت

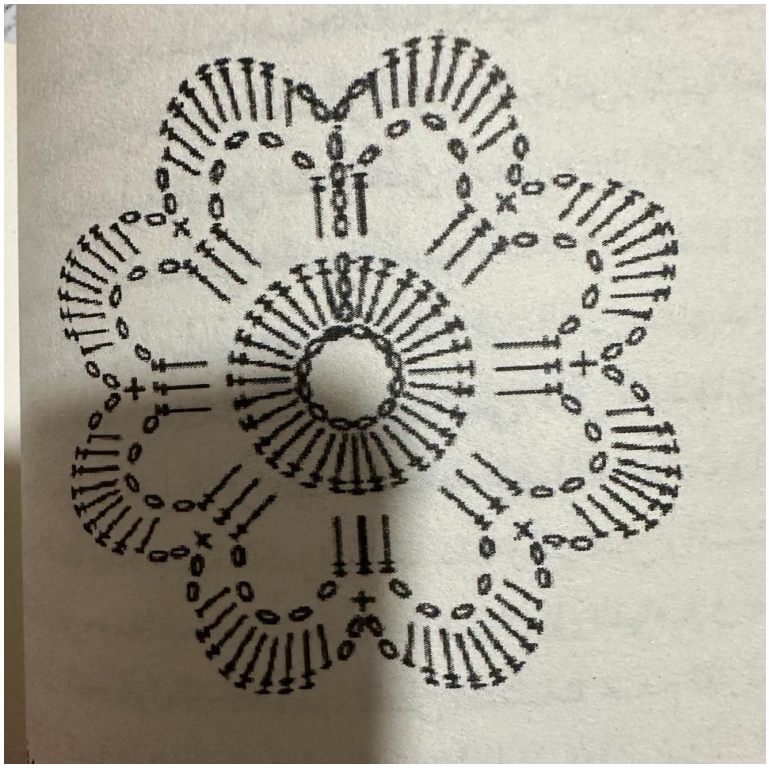
(١) رواية المستقبل، أناييس نن، ترجمة وتقديم: محمود منقذ الهاشمي، طبعة دار أزمنة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص ١٣.

(٢) شعرية الرواية الفانستيكية، د. شعيب خليفي، ص ١٠.

(٣) تاريخ الرواية الحديثة، ر.م. ألبيرس، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٤٤٢، وتطور الرواية الحديثة، جيسي ماتز، ترجمة: لطيفة الدليمي، دار المدى، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص ١٠٦ وما بعدها.

الشمس وقام مليارات من البشر من سباتهم العميق وعادتِ الروح من غفوتها، والكل في طريقه للقيامة، كل من مات يختار مُعلِّمه، يتلقَّى الدروس، والموتى يذاكرون بلا ضجر، والنابهون منهم تذهب أرواحهم وتُلقي أفكارهم لمن كان حيًّا وهذا ما يعرف بالوحي (فعلتِ الروح فعلتها، ونقلت ما نريد لمن نريد)[1].

وهنا يقنعنا الكاتب بأن الموتى هم من يمتلكون العلم الحقيقي، وفكرة الوحي عن طريق إلهام الموتى للأحياء، حتى أنه تساءل عنِ اسم الميّت الذي أوحى لأينشتين نظرية النسبية، ومن لقَّن هوميروس الإلياذة، وقصائد محمود درويش، يتوقّف السرد ويعلن الكاتب عن توقُّفه عن ترجمة رموز الكتاب لسنتين، جاب البلدان وقابل الكتاب والأدباء، ليسأل عن لحظة ولادة الأفكار، وعاد بلا إجابة، فالكل بانتظار الوحي، فقرَّر العودة إلى ترجمة الرموز؛ فرأى الأرض برتقالة، ثُمّ لاحت تشبه الفطيرة، ثمّ وردة ضخمة.



(هذا الرسم هو أرض الأبدية كما يزعم الراسمون، يمتلئ بالأخبية التي

(١) رواية روح ص ٢١.

تصلح كمساكن، لن أفضح لكم موقع الجحيم والجنة، لكن أهل الأعراف مكانهم مفضوح؛ تلك الدائرة الوسطى بقلب الزهرة) [1].

تمتلئ الرواية بقلق التساؤلات عن الحياة والموت والشك، وما الجنة؟، وما الجحيم؟، يراوغ الكاتب فينتقل بنا بين واقعه اليومي كمعلِّمٍ للموسيقى وبين حكاية كتابه الذي يترجم رموزه لنا ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني إلا في نهاية الرواية، ويعاد ترتيبها في مخيّلة القارئ، فلا تظهر الأحداث مركّزة في كتلة نصِّيَّة لها خصائصها الفنِّيَّة، ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله، وأصبحت مهمة القارئ جمعها في صورة متكاملة.

يصف لنا أحوال الآخرة وتفاصيل حياة أهل النار وحال أهل الأعراف ونعيم أهل الجنة، ورغم أنه يقصُّ علينا المشاهد إلا أنّه يطرح التساؤلات؛ تساؤلات الحيرة، حتى بين أهل الجنة: (هل نستطيع المشي واختراق حدود وهمية نحو الأعراف؟ هل يمتلك أهل الجحيم القدرة على الصعود بجلودٍ متساقطةٍ نحو النعيم؟) [2].

ويطرح التساؤلات في لقاء جمعه بإبليس على أرض الوردة، ليتوقَّف فجأة لأنه بلغ عامه الستين، فيعود بنا إلى الواقع واحتفال زملاء المدرسة لبلوغه سن المعاش وزيارة زوج صديقه الطبيب الذي قتله بعد أن تعلَّم القتل من إبليس، ثم انتحارها بعد أن مارسا معًا الخطيئة.

كثير من التساؤلات التي طرحتها الرواية تربطها علاقة وثيقة بواقعنا المعيش وبطبيعة العلاقات التي تربط البشر، وحقيقة الحُبّ والعشق وعلاقة الرجل بالمرأة وطبيعة وخصائص كل منهما؛ الرواية تعبِّر عن قلق الإنسان الدائم في الحياة والموت وما بعد الموت.

في الفصل الذي عنونه الكاتب «وقت الوردة» تظهر لنا رُوح بعد أن قصَّ علينا حبيبها أخر الميّتين، وتحكي عن علاقتها بحبيبها بعد الموت وكيف ساعدهما الموت على مراجعة عاداتهما وأفكارهما، وكيف تفاعلا مع الموتى فضحكا وبكيا معًا في مواقف عديدة، وكيف كانت روح تخصُّص نصف وقتها في القبر لمراقبة حبيبها، حتى رأته وهو يعانق امرأة أخرى، ليقابلها أحد الموتى الذين

(١) رواية روح، ص ٢٢،٢٣.

(٢) رواية روح، ص ٢٨.

سبقوها بمئات السنين ويقول لها: (لا يستوي من يعرف ومن لا يعرف، نحن ندخل منازلهم بلا استئذان، لا مجال هنا للكُره أو الغضب، جسده جائع، وهو لا يرى من النساء غيرك، قريبًا ستعلمين لغة الرّوح، ولن تديري روحك عنه يا روح، الرجال رجال، حتى وهم موتى، والنساء نساء، حتى وهنَّ بلا جسد) [1].

وحديث الميّت في هذا المشهد يكشف بتلقائية وعُمق ما يدور في عقل الكاتب، تأكيدًا أن الكتابة هي مجال تجلّي وعي الكاتب ووظيفة اللُّغة والشكل تحريك المقاييس الجمالية للإفصاح عن هذا الوعي.

وتبقى علاقة الرجل بالمرأة قضية مُعقَّدة تشغل الإنسان دائمًا ولذلك ظهرت لنا هاجسًا مُلِحًّا حتى في الموت وما بعد الموت، واستفاض الكتاب في وصف مشاهد الحُبّ والشهوة بين روح وحبيبها في الحياة الآخرة، في مقارنة بين لذّة الدنيا ولذّة العالم الآخر، وطبيعة النفس البشرية التي يمكن أن تملّ حتى من النعيم، فكلّما التقط رجل برتقالة ووضعها في فمه تبرز أخرى فثالثة فرابعة وهكذا، يأكل ولا يشبع، ولم يكن جائعًا، ولا يشعر بالحاجة إلى الإخراج، حتى يصاب الجميع بالملل، وتطرح أسئلة الفراغ:

(أين ذهبت البرتقالات؟

أين يذهب الدُّود بعد أن يأكل الموتى في القبور؟

كيف تنبت برتقالات دون ماء؟) [2].

أراد الكاتب أن يُعبِّر عن قلق الإنسان الوجودي الدائم، فهو لا يكفُّ عن البحث عن الحقيقة، ومعرفة ماهية الأشياء وأسبابها، حتى لو توفَّرت له كل أسباب النعيم، حتى مع الاستقرار في الجنّة، يظل يسأل ويسأل، والكاتب يسير على خطٍّ موازٍ للعالم النفسيّ، يحاول أن يتبيّن ثنائية الشخصية الإنسانية وتعدُّديتها.

ويحرص على مشاركة المتلقّي في الكتابة، فكثيرًا ما وجَّه الخطاب المباشر له في مواضع عديدة من السرد، وبذلك يتحوّل المُتلقِّي إلى مُتلقٍّ واعٍ ومُتفاعل مع السرد، وجَّه عبارات عديدة للقارئ من مثل: (هل رأيتم يا قُرّائي؟) [3]،(هي

(١) رواية روح، ص ٥٤.

(٢) رواية روح، ص ٦٩.

(٣) رواية روح، ص٢٤.

راقت لي، وربّما يروقكم أيضًا ذلك التناصّ بعد أن تُكملوا القراءة) [1].

بل يكون هناك استفزاز للمُتلقّي في بعض الأحداث بوضع بعض المعلومات والتعليقات والهوامش؛ رغبة في اختبار مدي صبر المُتلقّي على الرواية واختبار قدرته على التقاط الرّبط بين الواقع والمتّخيّل، ويبلغ ذروة ذلك عندما يقرّ الرَّاوي ويصف تدخُّلاته بالسخيفة، أو ينعت المُتلقّين بالحمقى.

إلى أن يشاركهم أكثر ما أرهبه في الكتاب، وهو سؤال توقُّع من القُرّاء طرحه: (ما هو الرسم الذي استخدموه ليصبح دالاً على كلمة بحجم الله؟) [2].

ربّما أراد الكاتب أن يقرّ لنا حقيقة أن تساؤلات الإنسان لا حدود لها وستقوده حتمًا نحو السعي للوصول للمعرفة اليقينية بوجود الله.

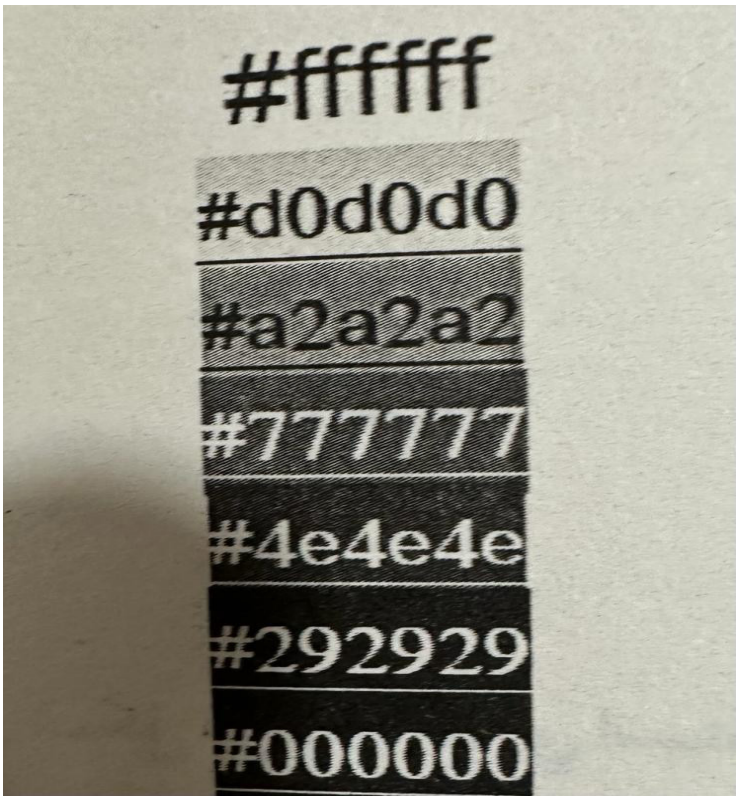
الكاتب يحاول أن يغوص في اللا وعي البشري، يبحث عن قضايا الإنسان والوجود والحياة، ويعبِّر عن التوتُّر الإنساني الدائم في فهم حقيقة النفس وعلاقتها بخالقها، (واللّاشعور لا يستطيع أن يعبِّر عن نفسه مباشرة؛ لأنه مُركَّب من الماضي والحاضر والمستقبل، ولأنه كيمياء لا زمنية ذات أبعاد متعدّدة والتعبير المباشر يحرم العمل من فعاليته والصورة تهمل الرقيب الذهني هي التي تؤثِّر في انفعالاتنا ومشاعرنا) [3].

وصف الكاتب الرسم المعبِّر عن لفظ الجلالة بسبع أوراق متتالية من الجلد الفارغ تمامًا من أي رسم، سبع أوراق من الجلد تتدرّج من الأبيض حتى الأسود، وحرص على تدوين كود اللون داخل كل لون منها بعد الرجوع للمراجع الخاصة بعلم الألوان وبيوت الموضة، وشركات الدهانات العالمية، وراح في حديث مطوّل مع القُرّاء عن أسرار الرقم ٧.

(١) رواية روح، ص ١٨.

(٢) رواية روح، ص ٩١.

(٣) رواية المستقبل، أناييس، ص ١٨.



الرواية وظَّفَت كلّ عوامل السرد ومزجت بين السرد التخيّلي والواقعي المُتخيَّل، والقصُّ داخل قصّ، وقدَّمت شكلاً روائيًّا مغايرًا، وطرحت فكرة تُعبِّرعن تحوّلات المجتمع وتخرج عن إطار الاحتمالات المتوقَّعة، لتُعبِّرعن تعقيد الواقع وغموضه، وحالة الفوضى التي يعاني منها إنسان الألفية الجديدة عامة في عالم يسوده الصراعات وتتقاذفه الأهواء وتتنازعه القوى، حتى طغت المادة على كلِّ ما في حياتنا وفقدنا معنى الرُّوح؛ روح الجمال، روح الإيمان، روح العلم، ليجد الإنسان نفسه في حالة من التيه، تخلق داخله تساؤلات لا نهائية تظلُّ تلحُّ عليه، وتؤرّقه وتقوده للبحث عن ماهية الوجود والحياة، وسبب وجوده على الأرض وما طبيعة علاقاته، كيف يحب؟ وكيف يتعامل؟ وما المصير الذي سيؤول إليه؟

استعان الكاتب في بنية نصّه السردي بالعديد من الآليات التي عزَّزت السرد كالمفارقة والتقطيع والنوتة الموسيقية، والرسومات الرمزية والرسائل،

والوصف المشهدي لأهل الجنة وأهل النار وأهل الأعراف، إضافة إلى الهوامش والتعليقات، هذا التنوع والتداخل عبر عن بنية معقَّدة متشابكة تعكس حالة وجودية أيضًا بها نفس التعقيد والتداخل، وممّا زاد من هذا التداخل التناوب بين السرد الواقعي والتخيّلي والانتقال بينهما عبر قفزات حادّة ومفاجئة، وإعلان التوقّف عن السرد المتخيَّل لسنوات، ثُمّ العودة إليه.

وحرص الكاتب من بداية التمهيد وحتى نهاية الرواية على التفاعل مع القارئ ومخاطبته وتوجيه الأسئلة له، وتوقّع ردّ فعله، وتوقّع أسئلته، ومعاتبته، واتهامه بالحمق أحيانًا مما شكَّل سرد تخيُّلي آخر داخل النص التخيُّلي، ثمّ هو يعلن موقفه منَ السرد ويكشف عمّا يؤمن به من أفكار وقناعات، مما يضع المتلقِّي في حيرة أمام ما يطرحه الكاتب، ويعطيه الحقّ في تجاهل بعض مما يطرحه وتجاوزه، وبذلك يستفز المُتلقّي ويعطيه الحق في النقد وإعادة بناء النص من وجهة نظره.

الرواية تطرح فكرة الإنسان دائم البحث طوال حياته، لديه شغف لا نهائي نحو المعرفة، فضول لمعرفة السرّ، سرّ الخلق والبعث والقيامة والخلود، سرّ الإنسانية ذاتها، فيتساءل الكاتب في فصل «وقت التّفّاح»: (إذا كُنَّا لا نجوع، ولا نعطش ولا ننام ولا نشبع ولا نخاف ولا نقتل ولا نموت ولا نمرض، لا شمس، ولا قمر، ولا يوم، ولا سنة ولا حرب ولا سلم.. فماذا تبقَّى لنفقد كامل إنسانيتنا أيُّها المساكين؟!)[1]. الرواية طرحت الأسئلة ولم تطرح الإجابات، هناك أسئلة لم يصل لإجابتها أخر الميّتين على الأرض، وسقطت كل الأسئلة المؤجَّلة.

قدَّم لنا الكاتب تساؤلاته في لوحات فتنازيا متخيّلة عن الحياة الآخرة ومشاهد البعث والقيامة والجنّة والنار والأعراف، ثم تحوّلت حياته الواقعية إلى فانتازيا الحيرة والقلق، فقد رسم غلاف روايته على شكل وجه امرأة شعرها قصير غزير كستنائي ولها عنق تلتف حوله أفعى من نوع الكوبرا، ووقَّع اسمه بذيل الكوبرا، وضع نسخة الرواية بين باب مسجد وكنيسة تقرع أجراسها، فالتقطها يهودي يتأهَّب لمغادرة الحياة.

ستنتهي حياته ولم يصل لإجابات عن أسئلته (وستنتهي الرواية دون أن تعرفوا حقيقتي، وسأظلّ كمسار يخترق الفراغ بحثًا عن إجابة لن أصل إليه

(١) رواية روح، ص ١٣٧.

السؤال يقتلني بدمٍ بارد: هل هي هي، وهل هو أنا؟)[1].

(أنا واحد روح قفزت فوق ظهر روح، فتحت الكتاب وأكملت التدوين، مليارات يسقطون بدائرة صغيرة وبسرعات كبيرة، التحم اللّحم باللّحم، لسعتنا النار لسعة البدايات، كل النازلين كانوا يضغطون على من هم أسفل منهم، والجسد يتضخَّم كمسمار حلزوني ضخم نثقب ساق الوردة، والنار تقذف حممها، وعنق الوردة يقاوم خروجنا، كان ينقبض وينبسط كرحم في لحظة الطلق الأخير، ونحن نتشكّل في جسد وحيد رأسه لأسفل وقدماه لأعلى)[2].

يعكس المشهد السابق حالة من الحيرة والغموض، والوصف من غير حكي أشد صعوبة -كما يقول جيرار جينيت- وقد ورثت الرواية القطعة الوصفية من الملحمة القديمة، والوصف يكون خاضعًا للشخصية، ومقيَّدًا بمجموع الأثر، وما يؤكِّد التوافق والتناغم مع مكوِّنات العمل الروائي كلها، وذلك لأن الوصف يحمل دلالات ومعانيَ أبعد من مجرّد تمثُّل الأشياء، بل يصف مظاهر الحياة ويفسِّرها، ويدخلها بعالمها الخارجي، في عالم الرواية، ويكشف عن حياة الشخصية ومزاجها، كما أن له أثرًا مباشرًا وغير مباشر في تطوّر الحدث الروائي، فنجد المقاطع السردية تتناول الأحداث وسريان الزمن، أمَّا المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة، ويتذبذب النص الروائي بين قطبَي السرد والوصف؛ الوصف بما يمثِّله من سكون، والسرد بما يجسِّده من حركة.[3]

وقد ساهم الوصف في إبراز حالة الحيرة التي استمرَّت إلى نهاية الرواية، وتصبح فكرة وجود الكتاب والوصول إلى ترجمة لرموزه التي تمَّ الإعلان عنها من الصفحات الأولى للرواية هي فكرة البحث عن الحقيقة والمعرفة في معناها الفلسفي، وأثارت رحلة البحث إشكالات عديدة وتساؤلات طاردت البطل/ الكاتب، نقلها إلى القارئ، فالجحيم الحقيقي أن تملك المعرفة ولا تملك أدوات لصناعة الفكرة.

•••••

(١) رواية روح ص ١٥٦.

(٢) رواية روح، ص ١٥٦-١٥٧.

(٣) التعبير عن الفضاء، ميشيل رايمون، الفضاء الروائي، ص٤٣، الفضاء في النص الروائي، د. محمد عزام، ص ١١٤، وبناء الرواية د. سيزا القاسم ص ١١٥-١١٦.

يتّضح من خلال الروايتين فكرة التمرُّد على الواقع دون التخلُّص منه، فالحديقة المحرَّمة سردت عالم نجع الزرايب بكلّ مشكلاته التي دفعت البطل إلى الهروب منه، ليبدأ في البحث عن العالم البديل الذي يخلو من الظلم والصراعات، ليصل إلى النبع المقدَّس فينتقل من تيه إلى تيه يعود به إلى النجع من جديد.

ورواية روح عكست حيرة الإنسان وسؤال المعرفة والبحث عن الحقيقة الذي قاد الكاتب لتخيّل حياة الموتى وأحداث القيامة لتنتهي الرواية دون إجابة عن تساؤلات الإنسان الدائمة.

فصورة العالم الموازي لم تكن الصورة المثالية، ولم تخلق بديلاً عن واقع قلق يعيشه الإنسان المعاصر، وإنّما نقل المبدع قلق الواقع إلى العالم الموازي، فجاء هو الآخر مشحونًا بالتوتر، مضطربًا، مشوّهًا، منقوصًا، محمّلاً بصراعات الواقع، عاكسًا تساؤلاته، معبِّرًا عن قلقه، لم يبحث الأديب عن عالم المثال ولم يقدّم صورة للفردوس حتى في رحلته الآخرة، بل قدّم صورة ذاته القلقة المضطربة في العالم العجائبي.

المبحث الرابع

رواية المستقبل

رواية المستقبل أو الكتابة عن المستقبل ليس بالجديد، فكثيرًا ما انشغل به الباحثون والأدباء، ولكن ازداد الاهتمام بهذا النوع من الروايات في السنوات الأخيرة عالميًّا وعربيًّا.

ربّما لم يتغيّر شعورنا بالزمن على نحوٍ جذريٍّ، مثلما تغيَّر في القرن العشرين، ولم يكتسب من الأهمية في أعيننا مثلما اكتسب في هذا القرن.

إنّ كثرة ما شهده العالم في السنوات الأخيرة من تحوّلات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية وعلمية كان محفِّزًا لخيال الكُتَّاب للتفكير في توقُّع زمن افتراضي قادم، باعتبار المستقبل يقوم على نتائج الحاضر، وربّما السرعة الرهيبة التي تشهدها حياتنا اليومية -في القرن الحادي والعشرين- على كافة الأصعدة شكَّلت هاجسًا من الحيرة والقلق تجاه المستقبل، مما دفع الكثيرين إلى توقُّع سيناريوهات قادمة في مستقبلنا تميل في أغلبها نحو القلق والتوجُّس.

(ومن هنا ليس من المستبعد أن يكون ما يُسمَّى «هاجس الزمن في القرن العشرين» مرتبطًا بسرعة سير الحياة وبالإحساس الواسع بسرعة جميع أشكال الحداثة وربّما على الأخصّ بسرعة التغيُّرات الاجتماعية والاقتصادية، وقد أخذت هذه العوامل من الناس ذلك الشعور بالركود في المجتمع أو الديمومة التي تميِّز الفترات التي تتّصف بالاطمئنان وبطء التغيير)[1]. وممّا لاشكّ فيه أن تلك السرعة ارتفعت وتيرتها في القرن الحادي والعشرين نتيجة لاتجاه ظروف الحياة نحو المزيد من التعقيد (ممّا جعل شهيتنا تزداد حدة في البحث عن حل أو عن مخرج من أزمة الحياة المعاصرة ممتلئين بإحساس عام بنقلة كبيرة من دورة اجتماعية أو حضارية إلى دورة أخرى ليس من السهل تحديدها تحديدًا تامًّا، والأهداف النهائية تلّوح لنا بإغرائها، وتراوغنا غير أننا نستطيع من ناحية

(١) الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص ٧-١٠.

أخرى أن نتطلَّع إلى تحقيق المزيد من الرغبات الآنية التي تيسّر الإنجازات التقنية تحقيقها بصورة أسرع وأسرع، ومن ثمّ فإن حدود منظور المستقبل تتسع أمامنا باستمرار وتتفتح أمام أعيننا المتلهّفة آفاق أرحب وأرحب في تتابع سريع)[1]. فكلما حصلنا أو استطعنا أن نحصِّل، أردنا المزيد، وكلما زادت سرعة تحصيلنا لما نريد، زاد وعينا بالتغيُّر وحركة الزمن.

ففي الماضي كان التغيُّر في حياتنا اليومية يتجاوز عمر الأفراد، لذا كان الثبات والتكيُّف مع الراهن من سمات الإنسان، والآن وقد بات التغيُّر سمة العصر الحالي، أصبح لزامًا علينا أن نستعد لتقبُّل الجديد كل لحظة في حياتنا.

كل المؤشرات الراهنة، أو أغلبها، تُعبِّر عن كون العبور إلى المستقبل يشوبه الكثير من الخوف والرعب، وفقدان الثقة في الأمان. (المستقبل زمن حاضر إذن، في التوجُّهات وكذا في أفق الشعوب الإنسانية، ليس فقط تلك التي تحمل معها أسئلة تاريخية، مثل الشعوب العربية، إنّما أيضًا الشعوب التي تمكَّنت من تحصين حاضرها بوضع اجتماعي كريم، وأمَّنت راهنها بمبادئ حقوق الإنسان، واستفادت من التدبير السياسي-الاقتصادي لبلدانها، نجدها اليوم، تفقد أصالة تلك المبادئ، ويهتزّ وضعها اليومي بفعل الأزمة الاقتصادية، وتعيش حالة تناقض بين ما عاشته حقوقًا وممارسة، وما تراه ينسحب منها بفعل غموض يعمُّ العالم بأسره)[2].

ولأن الرواية ترجمة للحياة بكل ما فيها من قلق وتوتُّر، اهتمت الرواية بتوقُّعات المستقبل، وهناك روايات عمدت إلى تناول المستقبل بجعله حاضرًا في الوقت الراهن، أو بالحديث عنه باعتباره ماضيًا تجري استعادته.

ومن أشهر روايات المستقبل عالميًّا؛ رواية «عالم جديد شجاع» للإنجليزي ألدوس هسكلي، وكتبها في عام ١٩٣١ ونشرت في عام ١٩٣٢م، واعتبرها موقع ويكيبيديا بأنها أول رواية تكتب من هذا النوع.[3]

ومن أعلام روايات المستقبل (أو الروايات المضادّة لليوتوبيا) رواية «نحن» للروسي يفغيني زمياتين، التي كتبها في عام ١٩٢٠م، ولم تظهر كاملة إلا في عام ١٩٥٢م، قبل أن تصدر باللُّغة الروسية في عام ١٩٨٨م. والإنجليزي جورج أورويل

(١) الرواية والزمن، مرجع سابق، ص ١٧ وما بعدها.

(٢) الرواية والمعركة السياسية، زهور كرام، القدس العربي https://www.alquds.co.uk/

(٣) عالم جديد شجاع، الموسوعة الحرة، ويكيبديا https://ar.wikipedia.org/wiki/

برواية «١٩٨٤» التي صدرت في عام ١٩٤٩م، ورواية «فهرنهايت ٤٥١» لراي برادبوري التي صدرت في عام ١٩٥٣م، ورواية «الواهب» للأمريكية لويس لوري التي صدرت في عام ١٩٩٣م، ومؤخّرًا رواية «استسلام» للفرنسي ميشال ويلبيك التي صدرت في عام ٢٠١٥م في صبيحة حادثة شارلي إبدو الشهيرة، لتضيف إلى جدليّتها الموضوعية، مصادفة التوقيت التي ألقت بظلالها على فرنسا والعالم كلّه تحت ما بات يعرف بالإسلاموفوبيا، وغيرها من الروايات التي شكّلت قاعدة انطلقت منها روايات عربية عملت على سحب ظلالها السياسية على العالم العربي [١]، كما في رواية «حكاية العربي الأخير ٢٠٨٤» للجزائري واسيني الأعرج الصادرة في عام ٢٠١٥ والتي بها صدى لعوالم رواية جورج أورويل «١٩٨٤».

ومن أشهر روايات المستقبل عربيًّا؛ رواية «حرب الكلب الثانية» للفلسطيني إبراهيم نصرالله الصادرة في عام ٢٠١٦م، الحائزة على جائزة البوكر العالمية للرواية العربية في العام ٢٠١٨م.

ورواية «فئران أُمّي حصّة» التي صدرت في عام ٢٠١٥ للكويتي سعود السنعوسي؛ الحائز على جائزة البوكر العالمية للرواية العربية في العام ٢٠١٣م.

وفي العام ٢٠١٨م صدرت مجموعة روايات عربية تحمل هاجس المستقبل بما يحتمله من نبوءات مستمدّة من الواقع بأشكال عدة، منها على سبيل المثال: رواية «عام ٣٠٠٠» للعماني سالم آل تويّه، ورواية «تراب» للكويتي حسين المطوّع.

ومن أشهر الروايات المصرية رواية «حرب أمريكية» المكتوبة بالإنجليزية لـ عمر العقّاد ونقلها إلى العربية مجدي عبد المجيد خاطر، ورواية «شفرات القيامة» لتامر شيخون الصادرة عام ٢٠٢١.

وعند قراءة رواية المستقبل لابدَّ أن نضع في الاعتبار أننا بصدد كسر المتوقَّع، السرد عادة يقصّ علينا ما سبق وقوعه، ينقل لنا اللحظة الماضية إلى الحاضر، مما يدعونا للتساؤل: كيف يقصّ علينا الكاتب أمورًا لم تدخل في خبرته، ولا في تجاربه المعيشة؟

وفي ذلك يرى «ميلان كونديرا» أن المؤرِّخ يقصّ علينا أحداثًا تمَّ وقوعها،

(١) تسريد المستقبل في ثلاث روايات عربية، مجلة نزوى، مسقط، عمان. https://www.nizwa.com/

لكنّ الرواية لا تفحص الواقع، بل الوجود، والوجود ليس ما جرى، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية، كل ما يمكن للإنسان أن يُصيِّره أو يكون قادرًا عليه، يرسم الروائيون خريطة اكتشافهم هذه الإمكانيات البشرية؛ فعالم كافكا هو إمكانية قصوى غير منجزة للعالم الإنساني تبدو كأنها تجسيد مسبق للمستقبل وهو ما يطلق عليه البعد التنبّؤي.[1]

ومعنى ذلك أن استحضار المستقبل يعتمد على ما نعيشه ويحدث الآن، رغم أن المستقبل لا يطابق الواقع كما حدث أو كما يحدث، بل هو يتناول ما سيحدث أو ربّما لا يحدث، لذا الكاتب يواجه تحدّيًا ليجعل القارئ يُصدِّق ما يقرأ.

ويرى «مندلاو» بأن استحضار المستقبل في القصة الطوباوية ينطوي على صعوبات من نوع خاص، فهي توحي ضمنًا بأنها كُتِبت في وقت ما في المستقبل أبعد مما تصفه أحداثها، بحيث تقع الأحداث في الماضي النسبي للكاتب الوهمي وإن تكن في مستقبل القارئ. ومع أن القُرَّاء اعتادوا القيام بنقلة خيالية من الماضي الذي تكتب فيه الروايات جميعها إلى (حاضر تخيّلي)، فإن نقل صيغة الماضي إلى مستقبل كرونولوجي يحسّ به الخيال كحاضر تخيُّلي يعتبر زائدًا عن الحدّ، فالتخيُّل التامّ للمستقبل قلَّما يتمُّ إيصاله، ولكنه يصل بنا في النهاية إلى أن عرض المستقبل في مشاهد ليس وحده ما يقرِّب المستقبل من القارئ، بل إن كثيرًا من الروايات تبدأ من مشهد معاصر لتعود إليه في ذروة القصة.[2]، لتتغلَّب به على صعوبة إيصال التخيُّل التَّام للمستقبل.

ويبقى أن إدراك الكاتب والمتلقّي على حدٍّ سواء بأن الحدث متطوّر بالضرورة ومتحوِّل إلى غيره متى ما توافرت الشروط الداخلية المؤدِّية إليه، يرسم المآلات القادمة في زمن النص، بناء على الصيرورة الطبيعية للأشياء، وعلى الصيرورة الداخلية في واقع النص الذي يشيِّد عالمه الخاص ويحقِّق تماسكه وتجانسه الداخليين، لأن الواقع الراهن يشترك مع واقع النص، في أن الكاتب والقارئ يشكِّلان العنصرين المشتركين بينهما، كونهما الوسيط الذي يصل العالمين ببعضهما، في الجمع بين اللحظة الواقعية (الزمن الحقيقي)، واللحظة الوهمية (زمن النص)، فهذه اللحظة التي نعرفها جميعًا ونطلق عليها الحاضر

(١) ثلاثية الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة: بدر الدين عرودكي، المشروع القومي للترجمة، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧، ص ٥١.

(٢) الزمن والرواية، مرجع سابق، ص ١١٣.

هي النقطة التي تتوسَّط فعل النظر إلى الوراء وفعل النظر إلى الأمام [١]. ويشكِّل الأربعة معًا: الزمن الحقيقيّ، القارئ، الكاتب، الزمن النصّي / الوهمي، جزءًا من التغيُّر الجوهري في وعينا بالزمن، لأنه عندما (أبصر القرن التاسع عشر النور إبَّان عقود من الانفجارات التي غيَّرت مِرارًا وكلِّيًّا وجه أوروبا كلها: تغيُّر شيء ما جوهري في وجود الإنسان حينئذٍ، وباستمرار، أصبح التاريخ تجربة كل شخص؛ وبدأ الإنسان يفهم أنه لن يموت في العالم ذاته الذي وُلد فيه، وأخذت ساعة التاريخ الحائطية تعلن الزمن بصوت مرتفع، في كلِّ مكان، حتى داخل الروايات التي احتسب زمنها على الفور وتحدَّد) [٢].

ومع السرعة المذهلة الآن أصبح رؤية القادم والتعبير عنه فنًّا أقرب من السابق الذي كان الزمن فيه يسير ببطء، وتحوُّلاته تستغرق وقتًا أطول في تأثيرها.

ومن خلال طرح مندلاو يمكن أن نستنج أن الكاتب الضمني في روايات المستقبل كاتب وهمي، موجود في زمن وهمي ويحكي أحداثًا وهميةً، وعلى القارئ ألّا يحاول الربط بينهما، لأن الإيهام بالواقع لا يتحقَّق إلا بتواطؤ كبير من القارئ، وبتنازل شديد منه، واقتناع متعمَّد بأن النص لا يقبل المطابقة مع الواقع، لأنه لا يطابق زمن الكاتب ولا زمن الكتابة، وإن طابق في زمن آخر زمنَ القارئ. كذلك قارئ روايات المستقبل يحتاج إلى استعداد خاص، وبدون هذا الاستعداد تتضاءل نسبة إيصال التخيُّل بالمستقبل أكثر مما هي ضئيلة حسب ما ذهب إليه مندلاو.

وقد ربط ريكور بين الذاكرة التي تمثِّل الماضي وبين المستقبل فهو رأى أنه (يجب علينا أن نمتلك إدراكًا لمعنى الماضي لو أننا أردنا لخططنا المستقبلية ألّا تتحوَّل إلى مجرد يوتوبيا فارغة) [٣]، ليس فقط لأن الماضي يفسِّر المستقبل، بل (لإننا نكتسب هُوية ما من خلال محاولة إضفاء نظام على ماضينا بواسطة إعادة سرده وإعادة تفسير ما حدث، وليس هذان التوجُّهان صوب المستقبل من جانب، وصوب الماضي من جانب آخر بمتضاربين) [٤]. ولكن الأمر متعلِّق

(١) الزمن والسرد، بولل ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٦، ص٩.
(٢) الستارة، ميلان كزنديرا، ترجمة معن عقل، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ٢٠١٥، ص ١٨.
(٣) الذاكرة والسرد، مرجع سابق، ص٦٥ – ٦٦.
(٤) المرجع نفسه، ص٦٦.

كذلك بأن كليهما: الماضي والمستقبل معًا يعتمدان على الاستحضار في اللحظة الراهنة / الحاضر، باستدعائهما من زمنهما البعيد إلى الآن، سواء بسردهما في مشاهد تقرِّبهما من سمع القارئ ونظره -حسب كونديرا- أو بجعل المستقبل ينطلق من نقطة ما في الماضي يعود إليها مع تقدُّم ذروة القصة- حسب مندلاو-.

والقارئ المصري ارتبط كثيرًا بروايات المستقبل؛ فتعلَّق جيل الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي بسلسلة «روايات مصرية للجيب»، وفي مقدّمتها؛ ملف المستقبل وهي سلسلة روايات خيال علمي ألفّها الدكتور نبيل فاروق، تدور أحداثها بمصر وبمختلف أنحاء العالم حول بطولات وتحديات يقوم بها فريق علمي مصري ينتمي لجهاز المخابرات العلمية المصرية، يقوم هذا الفريق تحت قيادة نور الدين محمود بفكِّ ألغاز علمية مُحيِّرة وأحداث عجيبة حيَّرت أنبغ العقول وأكفأ المهارات في مجال العلوم والتكنولوجيا المتطوِّرة، وهو فريق نادر يتمتَّع بمواهب وقدرات عالية في مجالات وتخصصات علمية متعددة منها؛ مهارات في تحليلات الطبّ النفسي، وتقنيات الأشعة والموجات فوق الصوتية إضافة إلى مهارات قتالية عالية وقدرات مبهرة في مواجهة مختلف التحديات رغم غرابتها وغموض تجلياتها، هو فريق علمي يهدف إلى حماية الأسرار العلمية المصرية بشكل خاص، ويقوم بحماية كوكب الأرض من جميع الأخطار التي تهدِّده من العوالم الغريبة والعجيبة التي يتمُّ اكتشافها، فريق يسافر عبر الزمن من أجل القيام بمهامه العلمية السرية، يواجه مخلوقات كواكب أخرى، يخترق فجوات زمكانية تختزل الزمان والمكان وتجعل من الكون الفسيح فضاءً قابلاً للسفر والتنقُّل.

ملف المستقبل عالم تخيَّله الدكتور نبيل فاروق باستشراف غارق في الخيال إلى أبعد الحدود، لكنه مبني على أُسس وحقائق علمية صحيحة، خيال علمي يتمُّ تفسيره بطريقة علمية تُثري عقل القارئ بكمية مذهلة من المعلومات العلمية القيمة عن الفضاء والكون والفجوات السوداء والكواكب والنجوم وسرعة الضوء والنظرية النسبية.[1]

وأيضًا من الروايات التي لاقت رواجًا وقبولاً؛ سلسلة «ما وراء الطبيعة» للكاتب أحمد خالد توفيق، يدور محورها حول ذكريات شخصية خيالية

(١) سلسلة ملف المستقبل، كتب عربية. https://www.kutub-pdf-ar.com/

لطبيب أمراض دم مصري متقاعد اسمه رفعت إسماعيل حول سلسلة الحوادث الخارقة للطبيعة التي تعرّض لها في حياته، بدءًا من العام ١٩٥٩، أوِ الحكايات التي تصله من أشخاص مختلفين حول العالم، سمعوا عن علاقته بعالم الخوارق.

بدأت سلسلة «ما وراء الطبيعة» عام ١٩٩٣، وصدر منها حتى ٢٠١٤ العدد ٨٠ وهو أسطورة الأساطير الجزء الثاني والذي أنهى فيه الكاتب حياة رفعت إسماعيل بمرض عضال مع وعد بصدور حكايات لم يحكها بَعد، وُجِدت في مذكّراته بعد وفاته، كان أول ظهور لرفعت إسماعيل في ١٩٩٣ سردًا لمغامرته مع مومياء الكونت دراكولا في ١٩٥٩ والمغامرة التي أعقبت ذلك في ١٩٦١ مع مستذئب في رومانيا، وظهرت شخصية رفعت إسماعيل دراميًّا لأوّل مرّة بشكل مقتضب في فيلم «زي النهارده»، ثم تبنّت السلسلة الشركة العالمية نتفليكس كمسلسل يتمّ تصويره علي هيئه مواسم مقسّمة إلي حلقات وتمّ عرضه عبر المنصّة الخاصة بالشركة يوم ٥ من شهر نوفمبر ٢٠٢٠.[١]

ومع بدء معرض القاهرة الدولي للكتاب ٢٠٢٣ قرَّرت الشركة العربية الحديثة عودة طبعات الجيب من جديد، نظرًا لزيادة الإقبال عليها، وهذا يؤكّد إقبال القارئ العربي –والمصري– على قراءة رواية المستقبل.

ستقف الدراسة على رواية من روايات المستقبل صدرت مؤخّرًا للوقوف على تحوّلات بنيتها، وتأثير تحوّلات المجتمع والأحداث المعاصرة في فكرتها.

•••

(١) سلسلة ما وراء الطبيعة، الموسوعة الحرة، ويكيبديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/

رواية «شفرات القيامة» للكاتبة «تامر شيخون»

الرواية صادرة عام ٢٠٢٠، وتحت عنوان الرواية عبارة: (وسوف يأتي مرة ثانية في المجد ليحاسب الأحياء) وصدَّرها بمقولة لأينشتاين: بالإنجليزية:

Science without religion is lame.
Religion without Science is blind.

وبالعربية:

العلم بدون دين.. كسيح.
الدين بدون علم.. أعمى!) [١].

هذا التصدير يعني أننا سنواجه جدالاً حول علاقة الدين بالعلم، ومدى تكاملهما أو تنازعهما.

تدور الرواية في المستقبل عام ٢٠٤٥، وهي بمثابة رحلة مثيرة إلى مستقبل أجيال ما عقب الحقبة الرقمية! حيث السيطرة الرقمية بالكامل على عالمنا، وهو ما يجعل التكنولوجيا الرقمية أقرب لديانة متصدّعة روحيًّا، لذا يسعى أستاذ التاريخ «نوح جوشواه» لتنبيه البشرية من مصير مفزع يتسلَّل إليهم ببطء عبر شبكة الإنترنت، في حين تحارب «إيزابيلا ستورم» -رئيسة الولايات المتحدة الأمريكية- لتحكم قبضتها على العالم الجديد.

تبدأ الرواية بخطاب يلقيه بطل الرواية نوح جوشواه -أستاذ التاريخ بجامعة كورنيل، اللاجئ السوري الأصل الأمريكي الجنسية- وهو على حافة شرفة مسكنه بالدور العشرين بمجمع «سكاي لاين» الحي الثالث بالعاصمة الإدارية بالقاهرة قبل أن يلقي بنفسه من الطابق العشرين مسترجعًا بتقنية الاسترجاع الزمني الوقائع التي أوصلته لحافة الانتحار.

وأثناء وقوفه على حافة الشرفة يتحدَّث إلى متابعيه بالملايين عبر شاشة هولوجرام من خلال كاميرا أصغر من حبَّة العنب مثبَّتة خلف أذنه: (سيستمتعون بلحظاتي الأخيرة «لايف» كما استمتعوا بألعاب «كول أوف

(١) رواية شفرات القيامة، تامر شيخون، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٢٢، ص ٧.

ديوتي -حروب الجيل السابع» لكنهم لن يدركوا ما إذا تلاشت نفسي في العدم أمِ انتقلت إلى برزخ موازٍ طالما أفسد حياتي الأرضية)[1].

هذه اللحظات الفارقة بين الحياة والموت في حياة البطل تعرض خلاصة فكره وصراعاته في الحياة، وهو يرى الناس في الأسفل رؤوسًا متناهية الصغر تشبه النمل، يقفون كمتفرّجين يظهرون خوفًا مُتكلِّفًا على حياته، ويتصنَّعون إثناءه عن عزيمته، وسريرتهم ملأي بشوق لفقرة القفز الأخيرة، كما تعبِّر عن القلق الإنساني في علاقة الإنسان مع الله يقول: (أنا قادم إليك وأتمنَّى أن تكون الإجابة واضحة هذه المرة.. قادم إلى الجحيم.. أو الجنة.. أو العدم.. لا أسئلة.. قُضِيَ الأمر. أفتح ذراعيَّ.. أغمضُ عينيَّ.. أهوي إلى القاع.. أتحرّر)[2].

ويُقدِّم لنا الكاتب الشخصية الثانية «إيزابيلا ستورم» محاولاً رسم ملامح الشخصية وصراعاتها النفسية الداخلية، محدِّدًا الزمان والمكان؛ نيويورك ٢٠٤٠، حيث تختلي إيزابيلّا بروحها في ركن مظلم، لا تسمع في الغرفة سوي همس أنفاسها العميقة. عيناها مغمضتان بإحكام، خلجاتها تبوح بسكون كل خلية في جسدها من ورع ناسك معتكف. جلست أمام مرآتها ضامَّة راحتي يديها إلى صدرها في وضع صلاة خاشعة. وتنسدل هالة من الضوء من فتحة دائرية صغيرة أعلي مقعدها الصغير تمسح خطوط الزمن من وجهها لتكشف عن آثار جمال عتيق لم تذبل كل عطوره، ويحاول الكاتب رسم ملامح الشخصية ليكوِّن صورة متخيَّلة لها عند القارئ، فهي ذات وجه بيضاوي وأنف طويل مسحوب فوق فكٍّ عريض وشعر أشقر متموّج قصير لا يغطِّي أكثر من منتصف عنقها الذي يفضح بتهدُّله عمرها الستّيني، مهما تجمَّلت بالمساحيق.

الشخصية التي تبدو صلبة، قوية، عنيدة، يصف الكاتب داخلها ليبرز بُعدًا آخر فيها من خلال مناجاة روحية مع الله: (ربّي أناجيك وحدي بعيدًا عن عيون البشر. لا حاشية، لا جماهير.. ولا حرس. أنت المطّلع علي روحي، أنت الذي خلقتني في هذه الأسرة بالذَّات. أنت مَن اخترت لي أبًا سكّيرًا وأمًّا كاثوليكية خانعة، ترضي بصفعاته واغتصابه اليومي لها من أجل أربع بنات أنجبتهنّ سعيًا لرضائك. ابتهلت لك يوميًّا ولم تسمع صلاتها. بكت لك ليلاً ولم تستجب لها)[3].

(١) رواية شفرات القيامة، ص ١٠.

(٢) رواية شفرات القيامة، ص ١١.

(٣) رواية شفرات القيامة، ص ١٢.

يتجلَّى لنا أزمة الذَّات في علاقتها مع الله من خلال الشخصيتين الرئيسيّتين في الرواية، ومن خلال الاسترجاع الزمني على لسان البطلة نعرف أن أُمّها كانت تجبرها على الصلاة وهي في الخامسة من عمرها ثلاث مرات يوميًّا، عاكسة أزمة الذّات في فهم حقيقة العبادة من خلال تساؤلها: (ما فائدة الصلاة يا أُمّي وهو في الأعلى لا يردّ ولا يتجلّى في معجزة تنقذنا من هذا العذاب؟) [1].

ومن خلال مناجاة البطلة تصف لنا البنية النفسية لها من خلال وصفها لذاتها بأنها مقاتلة، ناجية ومنتصرة، وأنها أثناء رحلة اكتشاف الذات لم تعتمد على الكتب السماوية، فتعلَّمت طريق الخلاص وحدها، ولكنها تعلن حقيقة أننا جميعًا بحاجة إلى الخالق القدير، لذا توجَّهت إلى الله معلنةً حاجتها إلى نصره؛ فالذّئاب حولها، وهم أشدّ ضراوة من أبيها، والحمل ثقيل فخلاص أُمّة في يدها.

(ربّي، هبني القوّةَ لأرضى بالأشياء التي لا يمكنني تغييرها..
ربّي، هبني الشجاعة كي أُغيّر الأشياء التي بيدي تغييرها..
ربّي، هبني الحكمة.. كي أُغلّب الثانية على الأولى!) [2].

وبعد أن رسم الكاتب الملامح العامة لكل من البطلين الأساسيين في الرواية، قدَّم مبنى الأمم المتّحدة مع توصيف لطبيعة البناء وشكله باعتباره البطل الثالث الذي ستدور داخله العديد من الأحداث، وتتخذ فيه القرارات التي ستؤثِّر على العالم أجمع؛ فهو بُنِيَ على شكلٍ حلزوني مستوحًى من مجرَّة درب التبَّانة، به قاعة اجتماعات ضخمة تتسع لخمسة آلاف شخص، في أركانها شاشات انسيابية منحنية وسقفها بيضاوي تنسدل منه أعمدة ضوء ضخمة وبه عشرات من أجهزة الدرونز التي تطير بلا طيَّار، هذا الوصف التفصيلي لينقل للقارئ الشعور بضخامة وفخامة المكان، ليعرض من خلاله خطاب السيّدة إيزابيلّا ستورم الذي بدأته بأن في لحظات الاجتماع هنا يتحدَّد تاريخ البشرية ويتغيَّر مصير الحياة، مستعرضة ما حدث في أحداث ٢٠٠١ والتي نسبتها إلى شيطان مختبئ في كهف سحيق، والتي كانت بداية الحرب على الإرهاب، وتزهو بأنهم تمكَّنوا من سحق الإرهاب في كل مكان من كابول لحلب لبغداد لطرابلس لعدن للصومال، معلنةً أنه من عام ٢٠٠١ وحتى ٢٠٣٦

(١) رواية شفرات القيامة، ص ١٢.

(٢) رواية شفرات القيامة، ص ١٣.

سقط أكثر من ٧٠٠ ألف مدني غير العسكريين، وكشفت عن مؤامرة حدثت عام ٢٠٣٦ عندما تحالف حفنة من الجنرالات الخائنين مع مجموعة من قساوسة الشيطان، ليطعنوا الأُمّة في قلبها ويتآمروا على انفصال عسكري لولاية تكساس عن بقية الولايات المتحدة، وضَّحت كذلك في حديثها كيف استطاعت أن تحارب الإرهاب وتنتصر مرَّة أخرى على الشرِّ وهذا ما دفعها لطرح مبادرة معاهدة تقنين الأنشطة الدينية «رارت» RART

Religious Activities Regulating Treaty

بموجب هذه المعاهدة التي أطلقتها الولايات المتحدة الأمريكية انقسم العالم إلى معسكرين: معسكر الخير وهو الذي يقبل بقوانين المعاهدة ويوقِّع على الانضمام إليها، ومعسكر الشرّ الذي يرفضها.

حيث ألزمت المعاهدة الدول الموقِّعة عليها أن تجرِّم وتحرِّم جمع الأموال أو صرفها على الأنشطة الدعوية أو التبشيرية، وتمنع تدريس الدين في جميع الأكاديميات والمدارس، وتتعاون في بروتوكول أمني موحَّد لتحديث قواعد البيانات عن ميول مواطنيها الدينية، ومراقبة جميع دور العبادة ومرتاديها، وتجرِّم تأسيس المنظمات الخيرية ومنظمات المجتمع المدني على أساس ديني، ولا يؤخذ بالدين في صياغة أية دساتير أو قوانين.

يأخذنا السرد عقب خطاب إيزابيلّا إلى البطل الأول نوح جوشواه ليسترجع ذكرياته التي قادته إلى الانتحار، ويبدأ بحديثه مع سيارته الذكية التيسلا والتي تسمى جوديفا التي تستجيب لما يأمر به من تعليمات، ثُمّ يغلقها أوتوماتيكيًّا، ويمشي بطريقة آلية كبرغوث يقفز، لا يتوقّف عقله عنِ التفكير، ليتساءل في حوار داخلي عن قدرة علماء الذكاء الصناعي على الوصول إلى الزوجة الذكية، التي تخبرها متى تتحدَّث ومتى تخرس ومتى تعشق؟ يمضي باندفاع قطار بلا مكابح حتى يصل إلى سكن الطُلّاب، ثم يصف أحداثًا عديدة تتعلَّق بمظاهرة الطلّاب بجامعة كورنيل ضدّ قوات الأمن التي اقتحمت مسكنهم الجامعي للتفتيش عن أية مواد دينية أو الترويج لأيٍّ من الأديان، وكيف دافع عن تلاميذه، والحوار الذي دار بينه وبين رئيس قوات الأمن، وعدم دستورية أو قانونية هجومهم على سكن الطلّاب، بينما حجّة الأخير أن هذا التفتيش المفاجئ لحماية الشعب الأمريكي من الإرهاب، ويتذكَّر تعامل الجنود بوحشية مع زعيم الطلبة حيث ألقوا زعيم الشباب على بطنه وركلوه بقسوة حتى سالت

الدِّماء وأخفت ملامحه، ربما هذه الوحشية دفعت نوح للعودة للوراء وتذكره رحلة الهرب واللجوء.

عرضت الرواية لكثير من الصراعات الدينية والفكرية، فنوح المسلم متزوِّج من ماتيلدا الإيطالية المسيحية وابنه آدم الذي يحمل ملامح متباينة: بشرة قمحية وعينين عسليّتين وشعر نحاسيّ، فهو مثال على الهُوية الملتبّسة، فلا هو عربي مسلم بالكامل، ولا هو مسيحي أمريكي، يحتاج لتبرير سلوكياته دائمًا، لماذا يمتنع عن الطعام في أوقات معيّنة؟ ولماذا لا يشرب الخمر أو يمارس الجنس كأقرانه؟ هذه الهُوية المتضاربة خلقت في نفس آدم العُزلة عن محيطه، عشق جارته سيندي، الأمريكية المتحرِّرة لكن تعاليم دينه تكبح جماح رغبته، تحاول حبيبته الإيقاع به لكنه يرفض، هو يشتهيها، لكن ليست وهي رخيصة كالغواني (ينظر إلى شاشته الافتراضية فيرى أمر «أظْهِر المحاكي الحقيقيّ» فتتجلّى على الشاشة صورة امرأة بدينة خمسينية ترتدي حمّالة صدر ضيّقة.. كأنّها خرجت لتوّها من بركة راكدة) [1]. تآمرت التكنولوجيا لتشوّه حلم آدم الذي يعاني صراع الهُوية فهو مختلف عن الجميع، داخله عشرات الأسئلة (ما هو المكوّن الصلد في جيناته الذي يمنعه من الذوبان؟ لماذا هو باهت دائمًا؟ هل هذا جزء من الابتلاء الذي حكى والده عنه في أثناء شرحه لأهمية التمسُّك بأركان الإسلام وسط مجتمع غير متديّن؟ ربّما، لكن إذا خلقه الله مختلفًا، فلماذا لم يخلق قلبه مختلفًا؟) [2].

ممّا أدَّى به في النهاية أن يقع فريسة للنَّاسك الذي يغسل عقله.

تُقدِّم الرواية أيضًا شخصية جوردن جابريل، الكردي الأصل والذي يدرس برمجة الذكاء الاصطناعيّ، يعاني من صراع الهُوية، تبنَّاه أمريكي كان يُعذِّبه بالجَلد طوال طفولته، يقاوم قبح العالم سواء من سوء عدالة توزيع ثرواته، أو حتى موازين القوى، التي تميل لصالح الأقوياء، فكانت ثورته التي اتَّخذت من الدين ستارًا، فرغم عدم إيمانه بوجود الخالق ولا الأديان، إلا أنه يشتبك مع قوات الأمن التي اقتحمت سكن الطّلاب الجامعي، حتى أنه يُصاب بكدمات نتيجة اشتباكه مع قوات الأمن. يحرص على حضور محاضرات نوح، لتدور بينهما حوارات طويلة وشائكة حول الدين والعلم، ولماذا تحتاج البشرية إلى

(١) رواية شفرات القيامة، ص ٥٦.

(٢) رواية شفرات القيامة، ص ٩٨.

الأديان، فهو يرى أن الإنسان اخترع الدين كي يستبدل الأوامر بالأسئلة، إعادة لبرمجة العقل على السمع والطاعة، والإنسان لن يقبل المُسلَّمات دون نقاش إلا في إطار الدين.

يصحو نوح ذات يوم على فيروس باروسيا [١] والذي يخترق كل الأجهزة الإلكترونية حول العالم، لتظهر على الشاشات رسالة من «الناسك»، تعلن عن قيامة المسيح الثانية، فيتبعه الملايين حول العالم.

تُقدِّم الرواية الطريقة التي يخترق بها الفيروس عقول الشباب من خلال شخصية سيندي التي تشاهد مسلسلاً تفاعليًّا تتحرَّك فيه الشخصيات الافتراضية داخل الغرفة، ثم تتذبذب الشاشة وتختفي الصورة، وتظهر صورة رجل طويل يرتدي جلبابًا داكنًا فضفاضًا، يعلوه قلنسوة تغطِّي نصف وجهه المستتر في الظَّلام وتتشكَّل عبارة (السماء والأرض تزولان وكلامي لا يزول!) [٢] تحاول التخلُّص منه بتوجيه الريموت إلى مستشعر الهولوجرام، يظلّ يطاردها بحديثه حتى تستسلم وتنجذب نحو كون منطوٍ، تتطلَّع إلى سماء الكون السوداء مترامية الأطراف، حيث تتناثر النجوم البيضاء والحمراء والزرقاء، وتبرز جملة باروسيا.. قبول أو رفض، لتلمس موافقة، يصل مسامعها صوت هادئ ثمّ يسيطر على جسدها وتحترق مع ارتفاعه أليافها العصبية متحوِّلاً إلى صوت مفزع يشبه صوت وحش أسطوري: (أتت الساعة فأين المفرّ؟ آن لجسدك أن يفنى لتعودي إلى مولد الحقيقة) [٣].

وبعد أن أبدع الكاتب في نقل صورة الحياة في الولايات المتحدة الأمريكية، يبدع مرة أخرى في تقديم صورة استشرافية لمصر في المستقبل بعد أن يعرض رحلة نوح وأسرته إلى القاهرة في مهمة استشارية مع جامعة وادي النيل بعد اتفاقه مع السفير الطبلاوي أن يسافر على حسابه الشخصي بلا أية مراسم خاصة، إلا أنه وجد في استقباله وفدًا من كبار رجال الدولة، على لسان نوح نشاهد القاهرة الجديدة، بشوارعها ذات الكرنفال العشوائي مكتظّة بالسيارات الذّكية إلى جانب سيارات الوقود العتيقة، التي كُتِب على مؤخّرتها عبارات التوحيد والحمد، القاهرة مدينة المتناقضات؛ شوارع التجمُّع الخامس بانوراما

(١) باروسيا كلمة لاتينية تعني عودة أو زيارة الملك، ترمز في اللاهوت إلى قيامة المسيح أو عودته الثانية.
(٢) رواية شفرات القيامة، ص ٢٣٠.
(٣) رواية شفرات القيامة، ص ٢٣٣.

لأطياف من البشر من السائرين على أحدث صيحات الموضة، إلى المحشورين في صناديق متحركة ضخمة من دورين يطلق عليها المواصلات العامة، على جوانب الرصيف حياة موازية لباعة جائلين يبيعون كل شيء من الخضار والفاكهة لأحدث أجهزة الهولوجرام والدرونز، التكنولوجيا في مصر رغم تقدُّمها لا تقطع عيش البسطاء من التجّار والسائقين.

عكست الرواية طبيعة المجتمع المصري الودود من خلال الترحاب بنوح، فهو معروف بينهم بشهرته أيضًا بسبب روايته «عودة المسيح» وانخرط في المجتمع الأكاديمي وقدَّم محاضرات في التاريخ المقارن الذي حُرم من تدريسه في أمريكا بسبب قانون رارات، وشارك في مشاريع بحثية جديدة مما يبيّن تقدُّم مستوى البحث العلمي في مصر.

«شفرات القيامة» رواية معلوماتية معرفية، تحفِّز العقل وتطرح العديد من الأسئلة حول شكل المستقبل والعالم وموقعنا منه ومن التكنولوجيا الرقمية والذكاء الاصطناعي وهل هو تقدُّم جديد تحرزه البشرية؟ أم نستبدل بها فاشية وشمولية رقمية إلكترونية؟

رواية تثير جدلية الدين والعلم، وتضعهما في مواجهة، وتناقش صراع الهُوية، فآدم الذي اختاره المؤلِّف هذا الاسم كرمز للبشرية، ظلَّ في تيه البحث عن الهُوية يعاني حتى بعد انتقاله إلى مصر العربية، لم ينصهر في أفران مصر، لم يأسره ترابها ولا رواه نيلها ولا رأى فيها خلاصًا، لم يتكيّف مع أجواء جامعة أكسفورد فرع العاصمة الإدارية، اعتزل الناس هروبًا من نظراتهم الحائرة؛ هو لا يعرف من يكون؟ عربي أم إفرنجي؟ عاقل أم مجنون؟ هو ليس بحاجة إلى أصدقاء جُدد أو لشرح نفسه، تبرير لون بشرته، هو المختلف، البطّة السوداء، لا يعرف هل هو المصلّي الورع أم العاشق الشبق؟ هل هو عربي مسلم منغلق أم أمريكي متحرِّر؟ لذا وقع فريسة فايروس باروسيا ليعيش نوح صراعًا طويلاً معه لإنقاذ ولده من براثنه، ليكتشف أن من وراء هذا الفيروس اللّعين هو ذلك الطالب «جوردن جابريل» الذي جادله في المحاضرة منذ سنوات حول حاجتنا إلى الدين، تضع الرواية الدّين في مواجهة غول التكنولوجيا الحديثة، ليكرِّر عليه ذلك السؤال: (لماذا تتمسَّك بوهم الدين؟) [1] يريد منه اعترافًا أنه محقّ، وأن الدّين وهمٌ بشريٌّ، وأنه يستطيع تحقيق العدل الذي لم تُحقِّقه الأديان.

(١) رواية شفرات القيامة، ص ٢٧٥.

ثم تقدِّم الرواية صورة لحرب المستقبل «حرب الهولوجرام» بين أتباع مسيح الإنترنت ومهاويس باروسيا في مقابل فيروس مضادّ يُدعى «ميتاترون» يحاكي منهج باروسيا في اقتحام البيوت عن طريق الموجات الصوتية، بينما يلقي نوح رسائله معرّفًا نفسه بمهديٍّ آخر الزمان! محذّرًا من وهم المسيح وزيف باروسيا.

وتنتهي الرواية بعودة نوح إلى الولايات المتحدة بعد إنقاذه من محاولة الانتحار، واستعان به رئيسها الجديد الشاب جاستين واندر، ويُعقد لقاء في غرفة اجتماعات البيت الأبيض لمناقشة مشروع الدارك فارم ومسألة التفوّق الاستراتيجي على الغرماء في الصين، في إشارة إلى أن قطبي الصراع العالمي المستقبلي -الصين والولايات المتّحدة الأمريكية- يصمت الرئيس مغمضًا عينيه منصتًا لصوته الداخلي الخاشع في صلاة ذاتية تتلوها كلّ خلية في وجدانه:

(ربي هبني القوّةَ لأرضى بالأشياء التي لا يمكنني تغييرها..
ربي هبني الشجاعة؛ كي أغير الأشياء التي بيدي تغييرها..
ربي هبني الحكمة؛ كي يسكن الكون في قبضة يدي!) [1].

(١) رواية شفرات القيامة، ص ٣٩٨.

المبحث الخامس

رواية الواقع الافتراضي

رواية الفيسبوك - الرواية الرقْمية - الرواية التفاعلية

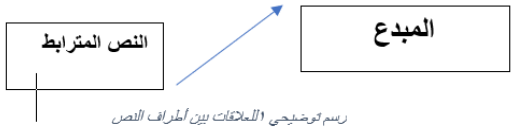
نحن نعيش عصر التكنولوجيا، ومن الطبيعي أن يتأثَّر الأدب بمعطيات التكنولوجيا الحديثة والثورة المعلوماتية التي شهدها العالم، وذلك لكون الأدب متصلاً بالواقع اليومي؛ فهو يتأثَّر به ويعبِّر عنه.

والآن -ونحن في القرن الحادي والعشرين- علينا أن تعترف بأن الثورة التكنولوجية ألقت بظلالها على إنتاج وتلقّي الأدب، وعلى عناصر العملية الإبداعية.

وأولى محطات هذا التأثُّر في تحوّل النص من الشكل الورقي إلى الشكل الإلكتروني عبر الشاشة الزرقاء، رغم أن الوسيط الورقي لا يزال يؤدِّي دوره في ذروة العصر التكنولوجيّ، مما أدَّى إلى ظهور أشكال جديدة من النصوص منها النص المتفرّع Hypertext الذي أطلق عليه سعيد يقطين «النص المترابط» وهو النص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرامجه المتطوّرة، والتي من خلالها تمَّ إنتاج النص وتلقيه بطريقة تبنّى على الربط بين بنيات النص الداخلية والخارجية.» [1]

والأدب التفاعلي هو مجموع الإبداعات التي تولَّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة من قبل، واتخذت مع الحاسوب صورًا جديدة في الإنتاج والتلقّي؛ فالحاسوب لا يعدُّ فقط أداة، هو أداة وشكل ولغة وفضاء وعالم، بمعنى آخر أشمل؛ منتوج وأداة إنتاج وفضاء إنتاج وعلاقات إنتاجية، وبذلك تكون العلاقة بين أطراف النص متمثِّلة في: (المبدع والنص المترابط والحاسوب والمتلقّي) بعد أن كانت: (الكاتب والنص والقارئ).

(١) من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ٩.



رسم توضيحي ١ للعلاقات بين أطراف النص

رسم توضيحي ٢ للعلاقات بين أطراف النص سابقًا

ومعنى ذلك أن النص المترابط / المتفرِّع ليس شكلاً إبداعيًّا جديدًا، وإنّما هو تطوير للنص بمعناه السابق.

(وينقسم النص المتفرِّع إلى نسقين رئيسين؛ الأول: هو النسق السلبي، وهو يمثِّل نسخة إلكترونية لأخرى ورقية، ويمكن قراءته إلكترونيًّا دون أن تتأثَّر سلامته، وهو يفيد في تحقيق الانتشار للكاتب بإيصال إنتاجه إلى جمهور عريض من القُرَّاء في مختلف أنحاء العالم، كما يساعد شباب الكُتاب الذين يواجهون صعوبات في نشر مؤلّفاتهم، وخاصة مع ارتفاع تكلفة النشر الورقي)[١].

ويرى البعض أن تحويل النص إلى النمط الورقي يُخرجه من نطاق الأدب الرقْمي، فليس كل نصّ يُكتب على شبكة الإنترنت في المدوّنات وصفحات الفيسبوك وغيرها يعدُّ كتابة رقْمية، فقد حلَّت صفحة الحاسوب محلَّ الورقة كوسيلة كتابة، ثُمَّ يعمد الكاتب إلى جمع نصوصه في كتب ورقية وبذلك تفقد صفة الرقْمية، وأميل برأي إلى الفريق الأول باعتبار أن هذا النص يدخل ضمن

(١) مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤، ص ١٧.

النسق السلبي، فصحيح أن القارئ لم يشارك في بنية النص، ولكن تفاعل القُرّاء مع النص سواء بالإعجاب أو كتابة التعليقات من شأنه أن يقدِّم تغذية راجعة للكاتب، فيعدِّل ويغيِّر في النص قبل أن يلجأ إلى جمع نصوصه وتحويلها إلى الشكل الورقي وبذلك يكون القارئ قد شارك ضمنيًّا بشكل غير مباشر في النصّ، كما أن انطباعات القُرّاء توجِّه أسلوب الكاتب وتغيِّر إيدلوجيته.

أمَّا النسق الثاني وهو الإيجابي (لا يمكن قراءته إلا إلكترونيًّا، ويظهر في عدّة أشكال؛ يمكن أن يكون في أقراص مدمجة، ونوع يتضمَّن النصوص المكتوبة بواسطة كاتب واحد وضع الروابط واختار مواضعها، وحدَّدها، والمطلوب من المتلقِّي متابعة الروابط، ونوع تُدمج فيه كلّ الوسائط المتاحة لتقديم النص للمتلقِّي على نحو يتعدّى الحدود التقليدية، فيكون هناك الصوت والصورة والأشكال الجرافيكية، ويؤدِّي تعطيل أحدها إلى تعطيل النصّ، والمتلقِّي يُدعى أحيانًا إلى حلِّ بعض الإشكاليات أو يُعطى المساحة في بعض النقاشات، وأوضح النصوص لذلك الرواية التفاعلية Interactive Novel وهذا النوع من النصوص يسمح للمتلقِّي بالتدخُّل في النص بالإضافة إلى التعديل أوِ الحذف) [1].

ويمكن تعريف النص المتفرّع أنه (نصٌّ مؤلَّف من زمرة من النصوص مع الوصلات الإلكترونية بحيث يقدِّم للقارئ من خلال النصوص المتعددة والوصلات مسارات مختلفة غير متسلسلة أو متعاقبة) [2]. وقد تطوَّر عن هذا المفهوم مصطلح آخر هو مفهوم النص الشبكي Cyber text وأول من طرح هذا المصطلح «إبسن آرسيث» وهو نوع من النصوص الصعبة التناول على القارئ المتعجل، يستدعي قراءته تفاعلية ومشاركة فعَّالة من قبل المتلقّي، وقد ربط آرسيث بينه وبين مفهوم آخر دالٍّ عليه هو مفهوم الأدب الصعب.

إن مفهوم النص الشبكي يركِّز على النظام الآلي للنصِّ ويستثمر فكرة استجابة القارئ؛ أي يكون القارئ مناقشًا ومفاوضًا للنص في الفضاء المادي والوهمي من أجل خلق المعنى.

(١) مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، مرجع سابق، ص ٢٣ وما بعدها.

(٢) آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، حسام الخطيب ورمضان بسطويسي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠١، ص ٥٠، ومدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، مرجع سابق، ص٢٦.

وقد أتاحتِ التكنولوجيا الحديثة فُرصًا لا محدودة يستطيع الأدب استثمارها والتجلّي من خلالها؛ ومن ذلك المنتديات الأدبية الإلكترونية، والصالونات الأدبية الإلكترونية، والمواقع الأدبية الإلكترونية، والمجلات الأدبية والكُتب الإلكترونية، ومما لا شكّ فيه أن تلك الوسائط أسهمت في ازدهار حركة الأدب والنقد على نطاق واسع.

ومن خلال متابعتي للمشهد الأدبي شاركتُ في العديد من المنتديات الإلكترونية، وساهمتُ في مناقشات نقدية في العديد من الصالونات الأدبية الإلكترونية وفي مقدّمتها منتدى «الساردون يغردون» والذي يشرف على إدارته الكاتب المصري «رضا يونس» وقد تدرَّجتْ مشاركتي فيه من ناقد يشارك في مناقشة الأعمال الأدبية إلى شريك في الإدارة، مما أتاح لي الفرصة للالتقاء بالأدباء والروائيين ومعظم النماذج الروائية المختارة في البحث تمَّ مناقشتها فعليًّا بحضور مؤلّفيها في فضاء المنتدى.

وما يهمُّ البحث هو الرواية باعتبارها أحد الأجناس الأدبية التي دخلت عالم الواقع الافتراضي وظهرت بأشكال متنوعة من خلاله.

- روايات كان العالم الافتراضي جُزءًا من بنية النص الروائي:

وهي روايات خرجت بالصورة الورقية المعتادة في شكلها، ولكنها دارت في بنيتها حول الواقع الافتراضي ويطلق عليها تجاوزًا «روايات الفيسبوك»؛ مثل: رواية «إمبراطورية المساخيط الفيساوية» للكاتب «محمود رمضان» الطهطاوي الصادرة عام ٢٠١٢، والتي نسجت أحداثها على شكل متخيّل من مملكة افتراضية، وبدا الواقع الافتراضي بطلاً محرِّكًا للأحداث، وتحت عنوان فرعي «ليلة من ألف ليلة وليلة» جاء (انتقل الموكب يجوب الشوارع والحواري والبلاد وينتقل من مكان إلى مكان على بساط الريح الفيسبوكي.. وانتقل الحفل عبر البساط السحري «الفيس بوك» وينتقل من عاصمة لعاصمة ومن مدينة لمدينة) [١]. الفضاء الروائي يتمثَّل في الواقع الافتراضي فهو الذي يتحكَّم في سير الأحداث.

(١) إمبراطورية المساخيط الفيساوية، محمود رمضان الطهطاوي، دار المحروسة للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص ٢٥-٢٦.

الرواية تناولت أحداث يناير ٢٠١١، وتخلّت عن وسائل الإعلام التقليدية، وقدَّمت الواقع الافتراضي كإعلام بديل من خلال البثّ المباشر عبر قنوات الفيس بوك التي نقلت أحداث المتظاهرين واحتفالية تنصيب الإمبراطورية، وعرضت مقاطع الفيديو التي انتشرت بسرعة البرق على الصفحات المؤيِّدة للإمبراطورية والمعارضة لها.

أمَّا رواية «حارس الفيسبوك» للكاتب شريف صالح الصادرة عام ٢٠١٧، فقد أراد «شريف صالح» أن يبني عالمًا روائيًّا مختلفًا، بافتراض خيالي استشرافي، وهو (ماذا تفعل لو انهارت صفحتك إلى الأبد؟! سقطت مثل ورقة شجر؟ لو أصبح بإمكان أي شخص أن يرى «الشات» الذي تقوم به.. ويتلصَّص على رسائلك الخاصة؟! هذا ما حدث في الفيسبوك. ففي التاسعة مساء أمس انهارت الأيقونات والبروفايلات وألبومات الصور. «يوم القيامة الافتراضي» كما أطلق عليه المستخدمون، فجأة اختفى كل شيء تحت سيل الإعلانات. نقاط زرقاء كثيرة راحت تتحرك فوقها أيقونة بحجم فراشة، تشبه امرأة عارية، وقد حذَّر خبراء أمن المعلومات من أيقونة تلك المرأة الزرقاء، لأنها تحمل فيروسًا بالغ الخطورة) [1].

يحاول الكاتب أن يتوقَّع مدى تأثير موقع الفيسبوك على حياتنا باعتباره يمثِّل عالمًا موازيًا وذلك من خلال استعراض حياة عدة شخصيات تمتلك حسابات على هذا الموقع الافتراضي الذي أصبح له شأن عظيم في أيامنا الحالية، ولُغة الرواية يتخلَّلها مفردات أصبحت متداولة في حياتنا اليومية من خلال عرض طبيعة العلاقات في هذا الواقع الافتراضي، علاقات متشابكة ومترابطة وقائمة على أُسس كلها افتراضية أشخاص يبدؤون علاقاتهم بلايك وكومينت، لتتطوّر إلى محادثات خاصة على الشات، وينهونها -إذا أرادوا- بانفريند وبلوك.

الرواية وإن كانت تتخذ من بنية الفضاء الإلكتروني فضاءً لها، إلا أنها لا تنساق لهذه التكنولوجيا أو تنحاز لها، بل على العكس تديُنها، وتُحذِّر مِن الإفراط في الانخراط في هذا الواقع الافتراضي مقابل الهروب من واقعنا المادي.

ويحاول أن يقارن بين سلوكيات شخصياته في الواقع الافتراضي وسلوكياتهم

(١) رواية حارس الفيسبوك، شريف صالح، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٧، ص ٧.

في الواقع المادي كما في علاقات هدى مع عبد الرحمن، ومهلّبية بأبيها، وإخوتها بأبيهم. فالعلاقات في الواقع فاترة تفتقر إلى الحنان الذي يتجلَّى بوضوح في التعليقات وفي رسائل الشات، فعبد الرحمن يُضاجع نساء وهميّات على الشات في حين يبخل بالجواب على رسالة زوجته هدى بخصوص ابنتهما ليلى.

كما تصوِّر الرواية أهمية هذا الواقع في حياة المرأة التي قد تجد فيه التعويض عن حياة جافة تعيشها؛ فهدى وجدت مع أحمد علوي في الواقع الافتراضي ردًّا على خيانة زوجها، وأيضًا مهلّبية التي تفتقد كلمة «وحشتيني» من رشدي زوجها تسمعها مئات المرات من كل الأقطار. فالشخصيات هربت من الواقع بصورة ضدّية في الافتراض واعتبرته عالمًا موازيًا تعويضيًّا، والأمر لا يقتصر على المرأة؛ فالرجل أيضًا الذي يفتقد الحنان بحث عنه في العالم الافتراضي، فالشاعر علي نجيب خال هدى كان في كل ما يكتبه دليل على افتقاده إلى حنان المرأة، فقد فشل مع زوجته السابقة التي أجبرته على الطلاق، واستولت على الشقة التي اشتراها بكل مُدّخراته وإرثه من والديه، ومن ثمّ صرف اهتمامه إلى العصافير فهي ألطف من النساء كما يعتقد، لأنها تُغنِّي لنا ولا تطلب أي مقابل، ثم يفتح صفحة جديدة ينتقم فيها من بنت البحر ويفضح ألاعيبها.

البناء الروائي جاء مختلفًا؛ فالرواية تبدأ من الفصل الأخير «٣٦ تقرير موقع فيروس» وتسير عكسيًّا إلى الفصل الأول في نهاية الرواية، الذي يحمل عنوان «يوم القيامة الافتراضي»، والرواية يمكن أن تُقرأ من الفصل الأخير إلى الأول دون أن يختلَّ البناء، لأنها أشبه بحكايات منفصلة، زمن الرواية قصير نسبيًّا (من التاسعة مساءً حتى التاسعة صباحًا)، يدور فيها الكاتب بين شخصيات روايته، راصدًا ردود أفعالهم بعد ذلك الحدث الفارق.

كما تكشف الرواية سيطرة الرأسمالية، وتنتهي الرواية بإعلان من إدارة الفيسبوك تردُّ على الملايين بشكل صارم وبثقةٍ تبدو غريبة؛ (اطمئنُّوا تمامًا على كلماتكم وتدويناتكم وصوركم العزيزة على قلوبكم، كل ما تقومون به يتمُّ إيداعه تلقائيًّا في Storage Cloud، وهي تشبه علبة ذكريات عملاقة تتسع للبشرية كلها. وسوف يتمّ استعادة أية ذكريات تهمّكم فور معالجة الخلل التقني)[1].

(١) رواية حارس الفيسبوك، ص ١٩١.

ورواية «طلب صداقة» للكاتب محمد عبد الحكم حسن الصادرة عام ٢٠١٤. وطلب صداقة أحد التعبيرات المستخدمة في عالم الفيسبوك، فالأشخاص لا يمكنهم التواصل إلا من خلال طلب الصداقة وبدأت الرواية باستهلال يحمل التساؤل: (منذ متى لم أتابع صفحتي على الفيسبوك؟ ترهقني تلك التعليقات، إلحاح بعض الأدباء علي أن أتناول عملاً أدبيًّا ما) [١]. فالكاتب هنا يعاني ضغوطًا نفسية بسبب الواقع الافتراضي، فالتعليقات أرهقته فكريًّا وبعثت فيه شعورًا برفض هذا الواقع وقهره الثقافي، ويظهر هذا الواقع بوضوح من خلال العنوان الفرعي على شكل رابط نصّي Kafer abu eloion.com لأنه جعل من قصته حكيًا افتراضيًّا، التواصل فيه بينه وبين أهل قريته «كفر أبو العيون» تمَّ عن طريق طلبات الصداقة ومنه تكون تجمُّع شبابي ثار على واقعه فكان العنوان الفرعي النهائي هو الولوج إلى أدوات التقنيات الحديثة للاتصال. (شباب الكفر يكتبون عن شوقهم إلى رؤياي، أرسلوا إلي إيميل وتواصلنا، فعرفت أن شباب كفر أبو العيون صمُّموا جروب باسم صحوة وأنهم لا يصدِّقون حين يتحدَّث آباؤهم عني أنهم كانوا يسمُّونني الضحَّاك..) [٢].

عادت الحيوية للكاتب عبر تواصله مع الشباب والمجموعة التي صمّمت اختاروا لها اسم «الصحوة» أي أن الواقع الافتراضي هو الأمل في تجمُّع الناس وإيقاظهم من غفلتهم فتكون الصحوة التي أيقظت الكاتب بعد أن كان بمعزل عن الواقع؛ فأعادته صفحات الفيسبوك من عزلته، وكشفت له حقيقة الواقع.

وهناك العديد من الروايات التي كان للواقع الافتراضي دوره الأساسي فيها، لا سيّما الفيسبوك؛ لأنه من أكثر المواقع الافتراضية التي ارتبط بها المجتمع المصري خاصة بعد أحداث يناير ٢٠١١.

(١) رواية طلب صداقة، محمد عبد الحكم حسن، مجموعة النيل العربية،٢٠١٤، ص ٥

(٢) طلب صداقة، ص ٢٠٢.

- روايات مثَّل العالم الافتراضي أداة أو وسيط للتعريف بها:

ظهر الواقع الافتراضي كأداة لنشر الأعمال الأدبية للكُتَّاب، فيحرص الروائيون على نشر مقاطع من روايتهم على صفحات الفيسبوك للتعريف بها لجمهور القُرّاء، والبعض يعرضها من خلال المقاطع الصوتية، وأيضًا المرئية مع خلفيات من الصور تناسب موضوع الرواية، وهذا لا يعني أن الرواية انتقلت إلى الطور التفاعلي، ففي هذه الحالة يكون دور الواقع الافتراضي مجرّد وسيط لنشر العمل والترويج له في محاولة لكسب جمهور من القرّاء للتعرُّف على العمل من خلال شراء النسخة الورقية، ولا ننسى في هذا المقام سلبيات الواقع الافتراضي فأحيانًا يتمُّ التعدّي على حقوق الكاتب الفكرية بنشر الرواية كملفٍّ رقميٍّ دون موافقته ويتمُّ نشر الملفّ على مواقع عديدة.

وهذا النوع يُصنَّف -تبعًا لتقسيم الدكتورة عبير سلامة- بالرواية الرقْمية الخطِّيَّة Digital Linear Novel وهي رواية ورقية مجموعة في -أو منقولة إلى- هيئة رقْميَّة للقراءة على شاشة الحاسوب أو صفحات الإنترنت بدون أن تُشكِّل تقنية الوصل المتشعّب أو الروابط جزءًا حيويًّا من مفهومها وطريقة تلقّيها، مثل رواية «جوع» للكاتب «محمد البساطي» [1].

ورواية «جوع» للكاتب محمد البساطي[2] الصادرة عام ٢٠٠٨، تقدِّم صورة صادقة وموجعة عن عالم القرية المصرية، وتسعى إلى كشف أوجاع وهموم الإنسان وما يقاسيه من هزائم في ظلّ واقع متردٍّ، بطل الرواية الأول هو الجوع

(١) النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية، آليات التشكيل والتلقي، جمال قالم، رسالة ماجستير، معهد اللغات والأدب العربي، الجزائر، ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ص ٧٥- ٧٦، والنص المتشعب ومستقبل الرواية، عبير سلامة (ناقدة وأديبة مصرية، ولدت في ٢١ يناير ١٩٦٧ بمحافظة أسوان، عرفت كناقدة في الساحة الثقافية منذ سنة ١٩٩٩، عندما بدأت المشاركة في الندوات الأدبية بالقاهرة بالتزامن مع نشر مقالاتها النقدية في الصحف والمجلات المصرية والعربية، كانت مشاركاتها الدائبة ذات تأثير واضح في تفعيل النظر في الكتابة الجديدة في مصر.)
http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=115

(٢) محمد البساطي روائي مصري صاحب إحدى الروايات التي دخلت القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية برواية «جوع» وله العديد من الأعمال القصصية أبرزها: الكبار والصغار، حديث من الطابق الثالث، أحلام رجال قصار العمر، هذا ما كان، منحنى النهر، ضوء ضعيف لا يكشف شيئًا، ساعة مغرب، محابيس، الشرطي يلهو قليلاً، وعددا من الروايات: التاجر والنقاش، المقهى الزجاجي، الأيام الصعبة، ويأتي القطار، ليال أخرى، فردوس، أوراق العائلة، الخالدية.

الذي جُسِّد من خلال أسرة مصرية بائسة تعيش في بلدة صغيرة في الريف.

قال الكاتب عنها في حوار أُجري معه: (أثناء الكتابة كنت مشغولاً بأشياء كثيرة واستفهامات كبيرة، ما يحدث في العالم، ما يحدث في واقعنا.. نحن نعيش حالة انهيار يتجسَّد فيها الجوع بشدّة، ورأيت أن أفضل ما يُكتب للتعبير عن هذه الحالة، هو الجوع الذي تعيشه أسرة مصرية، وكمّ البؤس الإنساني الذي يغلِّف حياتها، لقد أردت التعبير عن مشاهد مؤلمة في الواقع وصلت إلى حالة لا يمكن السكوت عنها وهي تشغلني منذ فترة طويلة، كأن تضطّر أُسرة ما إلى البحث عن طعامها في صناديق القمامة، ما يعني أننا على وشك كارثة حقيقية)[1].

تحكي الرواية قصة أسرة تتكوَّن من الأب «زغلول»، والأُمّ «سكينة»، وطفلين هما رجب الصغير، وزاهر الكبير، هذه الأسرة تعيش في بيت فقير، على ما يجنيه الأبّ من دخل محدود من بعض الأعمال القليلة التي يصدف وأن يعمل بها.

الرواية بشكل عام عبارة عن تصوِّر مشاهد تعكس حرمان هذه الأسرة، والتي تكون جالسة على المصطبة تنتظر طلوع النهار، تبدأ المشاهد على لسان ربّة الأسرة سكينة التي يكون فكرها مشغولاً متى سوف يطلع النهار: (لتمرَّ على بيوت من تعرفهن تستلف رغيفينّ)[2]. وتنتهي الرواية والأسرة لا تزال على حالها في نفس المكان، بعد مشاهد متعدّدة تركِّز على تعميق الإحساس بجوع هذه العائلة، بطريقة دائرية محكمة، ولا يستجدّ على المشهد سوى كلب يبدو أن الكاتب قد تعمَّد إضافته ليزيد عدد قافلة الجوعى.

تنقسم الرواية الى ثلاثة فصول هي الزوج، الزوجة، والابن، وتبيِّن رحلة كل منهن في البحث عن عمل أو عن خبز يسدّ الرمق. تعرض الرواية مشاهد الجوع من خلال استيطان معاناة الشخصيات، وليس من خلال البُكائيات والشكوى بصورة فجَّة.

ربّما المقصود بالجوع هنا ليس الجوع إلى الطعام فقط؛ بل الجوع للمعرفة والعلم والثقافة في مشاهد زغلول وهو يتتبع الشباب المُثقَّف ويحاول أن يكون

(١) «جوع» صرخة في وجه القهر، محمد البساطي، البيان.
https://www.albayan.ae/paths/books/2009-11-01-1.398986

(٢) رواية جوع، محمد البساطي، دار الآداب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩، ص ٨.

مثلهم أو الجوع للدراسة والتعليم مع الابن الأكبر زاهر.

كما تناقش الرواية العديد من القضايا الاجتماعية التي تتعلَّق بمفاهيم الأخلاق والحرية وكذلك الدين.

ويقول الكاتب عن واقعية الرواية: (في «الجوع» كنت أنا الطفل عبد الله الذي ساعد الطفل الفقير ببعض الأرغفة. لقد رأيت هذا الجوع في قريتي، وكتبت عن عوز عائلة واحدة، لكن عائلات بأكملها لا تجد كسرة خبز لسدّ جوعها لأيام كثيرة) [١].

والجدير بالذكر أن «الجوع» عنوان رواية شهيرة لـ «كنوت هامسن» ولكن وصف مشاهد الجوع تختلف ففي العالم المتحضِّر يوجد ملاجئ ومراكز لإطعام أطفال الشوارع، وعبَّر هامسن عن الجوع باضطرابات الأبطال النفسية الذين قد في حال حصولهم على فرصة أفضل للحياة وهو أمر يختلف عن حال أطفال شوارع الذين يأكلون من صناديق القمامة!

- الرواية التفاعلية Interactive Novel :

الرواية التفاعلية جنس أدبي تولَّد في رحم التكنولوجيا المعاصرة وتغذَّى بأفكارها، وهو نمط روائي يقوم فيه المؤلّف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية النص المتفرّع والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصًّا كتابيًّا أم صورة ثابتة أم متحرِّكة أم أصواتًا حية أو موسيقية أم أشكالاً جرافيكية متحرّكة أم خرائط أم رسومًا توضيحية أم جداول باستخدام وصلات تكون دائمًا باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن أو ما يرتبط بالموضوع نفسه أو ما يمكن أن يقدِّم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات.

(وتتيح الرواية التفاعلية فُرصًا غير محدودة للكاتب من حيث المقروئية التي يطمح إليها من خلال وجودها على شبكة الإنترنت مما يتيح لملايين القُرّاء الاطلّاع عليها، وبذلك يتشعَّب النص في تلقّيه وطرق التعاطي معه) [٢].

(١) الروائي محمد البساطي: إن كتبتُ سيرتي الذاتيَّة سيلعنني أبنائي، حوار مع الكاتب، الجريدة https://www.aljarida.com/articles/1461818124707013900

(٢) مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص١٣٣-١١٧، والنص المتشعب ومستقبل الرواية، عبير سلامة http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=115

وتتميز الرواية التفاعلية بكتابتها الموجزة التي تعمل على طرق تقطيع الخطاب، وابتكار طرق جديدة لكسره؛ كتابة ينكبُّ فيها الروائي على لحظة معينة يقوم بتقديمها بشكل مُفصَّل دون اللجوء إلى الإطناب، بل يُركِّز على حدث مُعيّن لا يغادره حتى يفرغ منه، وهذا ما يجعلها تُقدَّم في شكلها كفقرات بسيطة يمكن الولوج إليها مباشرة [1]. ولهذا سيكون للروائي المستقبلي القدرة على اقتحام مجالات جديدة لم تدخلها الرواية الورقية.

ويرى الباحث الجزائري «بهاء الدين الطود» أن كتابة الرواية العربية شهدت تجديدات شتَّى على مستوى أنساق الكتابة الإبداعية، وعلى مستوى الحرص على تجديد القنوات الحاملة للأفكار والرُّؤى والصور والتمثُّلات، واتضح أن العصر الراهن أضحى أكثر التصاقًا بذات الكاتب الفردانية والمنفلتة من شرنقة القوالب الجاهزة في الكتابة، وفي التعبير، فكانت النتيجة تبلْوُر سقفٍ عام للتجديد بعيدًا عن أصنام التنميط، وقريبًا من روح العصر، ونفورًا من التقليد في الخطاب والأسلوب والصورة والتركيب وأدوات السرد، وفي هذا المخاض كان لا بدّ أن تتحقَّق ثورة إبداعية على مستوى الأدوات المستعملة وعلى مستوى لسانيّات الخطاب المقحم لأدوات تعبيرية غير لفظية، لعلَّ أهمها التعبير الأيقوني والاستثمار الجمالي والتوظيف الرمزي لمكتسبات الثورة التكنولوجية العميقة التي يعرفها العالم راهنًا.

وأكَّد الطود أن الأدب لم يستطع الإفلات من تأثير الثورة الإلكترونية التي نعيشها الآن، والتي استطاعت اقتحام عالم الأدب، فصرنا نقرأ نصوصًا تستخدم فيها الإمكانيات الهائلة لتقنيات العصر من: صور فوتوغرافية، ورسوم متحرِّكة، ومؤثرات سمعية وبصرية وروابط تشعبية، وظهر ما يُسمَّى بالرواية التفاعلية التي أصبحت الكلمة فيها جزءًا من الكل، بعد أن كانت الرواية لا تعرف سوى التعبير عن الأفكار بالكلمة المكتوبة والمخيّلة النشطة، والصورة التي تنحت صورها من معجم لُغوي.

ويرى الباحث الطود أن للرواية الرّقْمية أنواعًا عديدة منها: رواية الهايبرتكست Heper text، هي تلك الرواية التي تستخدم الروابط المتشعِّبة ومؤثرات المالتيميديا Muti media ويقوم بكتابتها شخص واحد يتحكَّم

(١) دراسة في النص والنص المترابط من النصية الى التفاعلية، لبيبة خمار، حدائق اللغات والعلوم الإنسانية. https://daifi.yoo7.com/t948-topic

في مساراتها، فلا يشاركه في عملية الكتابة أحد، ويطلق عليها بعض النُقَّاد «تفاعلية» لأنها تحتوي على أكثر من مسار رابط داخل النصّ، كما أنّها تسمح للقارئ بالاختيار بين المسارات السردية المختلفة التي تحتويها. ومنها الرواية التفاعلية التي تستخدم الروابط المُتشعِّبة أيضًا، وبقية المؤثرات الرقمية الأخرى، مثلها مثل النوع الأول، لكنها تختلف عن الأولى في كون كاتبها أكثر من واحد، أي يشترك في كتابتها عدة مؤلفين، وقد تكون مفتوحة لمشاركة القُرّاء في كتابتها.[1]

وتعتمد الرواية التفاعلية على برامج إلكترونية في كتابتها، وبعد أن ينتهي المبدع من روايته يرسل بها إلى أحد المواقع الإلكترونية التي تساعده على تقديمها لعدد لا يُحصى من المتلقّين عبر شبكة الإنترنت وهؤلاء المتلقّون يتباينون في أعمارهم ومستوياتهم واهتمامهم، وبالتالي تتباين طريقة تلقِّي كلٍّ منهم للنصّ الروائي.

ومن البرامج التي يلجأ إليها الروائي برنامج المسرد story space[2] ليبني أحداث روايته. وأيضًا برنامج الروائي الجديد new novelist ، والعديد من البرامج التي توفِّرها الشركات العالمية عبر المتاجر الإلكترونية.

والرواية التفاعلية تسمح للمتلقي باختيار الطريقة التي يرغب بقراءة الرواية من خلالها دون الالتزام بالترتيب التقليدي وتتابع الصفحات، وتنفتح على مسارات عديدة يختار القارئ منها ما يراه أكثر جاذبية له.

والرواية التفاعلية ظهرت في الأدب الغربي بكثرة خاصة مع توافر البرامج التقنية باللُّغة الإنجليزية، ومن أوائل هذا النمط رواية «الظهيرة» لميشيل جويس ١٩٨٦، ورواية «عشرين في المئة حُبّ زيادة» لفرانسوا كولون، و«الزمن القذر» لفرانك دفور ١٩٩٦، ورواية «شروق شمس ٦٩» للروائي روبرت أرلانو، والعديد من الروايات التي من الصعب أن تُحصى.

أمَّا على مستوى العالم العربي يعدُّ «محمد السناجلة» أول من وظَّف التكنولوجيا في أدبه عام ٢٠٠١ أصدر روايته «ظلال الواحد» التي تُعدُّ أول رواية

(١) الرواية التفاعلية تلقي بظلالها على ملتقى القاهرة للإبداع الروائي
https://tinyurl.com/y7hzwska

(٢) يتوفر هذا البرنامج من خلال عدد من الشركات ويمكن شراؤه من موقع
http://www.eastgate.com

عربية تفاعلية، ونشرها على موقعه الخاص على شبكة الإنترنت. وتعدُّ سبقًا عربيًّا؛ لأنه استطاع أن يجنِّد تقنيات شبكة الإنترنت ويخضعها لأفكاره الروائية وكان مثل هذا الأمر حلمًا للروائيين الذين بدأوا يتعاملون مع الشبكة، وينشرون إبداعهم الأدبي الخّي نشرًا إلكترونيًّا، ولكنه أقرب إلى النشر الورقي من حيث عدم الاستفادة من تقنيات الشبكة وبنيتها في إنتاج أدبي عربي جديد يستفيد من ثورة الوسائط المتعددة ومن تقنيات المرجعي الفائقHypertext [1].

وعرَّف السناجلة بمشروعه من خلال موقعه الإلكتروني «رواية الواقعية الرقمية» حاول فيه تقديم الأساس النظري، ومن الملاحظ أنه لم يستخدم مصطلح الرواية التفاعلية، فهو يرى أنه يقدِّم نمطًا روائيًّا جديدًا لا على مستوى البنية السردية الشكلية فقط، بل على مستوى المحتوى أو المضمون أيضًا، إنه يقدِّم أدبًا يحاول التعبير عن المجتمع الرقمي وبطله الإنسان الافتراضي، ويحاول تتبع خطا تحوّله من كينونته الجديدة بوصفه إنسانًا افتراضيًّا يعيش في الواقع الافتراضي [2].

وهذا المقصود برواية الواقعية الرقمية، وفي ضوء ذلك نستطيع أن نقول إن النمطين يتفقان في الشكل السردي؛ بمعنى أن الروايتين تستخدمان تقنية النص المتفرِّع والمؤثّرات السمعية والبصرية المختلفة التي توفِّرها التكنولوجيا الحديثة، أمَّا الاختلاف بينهما في المضمون؛ فالموضوع في رواية الواقعية الرقمية محظور في زاوية محدّدة هي زاوية المجتمع الرقْمي الموجود في ذاكرة الإنسان الافتراضي ويتشكَّل عبر شبكة الإنترنت، وبطل هذا المجتمع هو الإنسان الافتراضي الذي يعيش في المجتمع الرقمي وفي شبكة العلاقات الافتراضية التي يبنيها ومنظومة القيم الأخلاقية التي يتصرَّف من خلالها.

أمَّا الموضوع في الرواية التفاعلية فهو أكثر رحابة، فهي تنفتح على كل ما يهم الإنسان، فيستطيع توظيف الأساليب الجديدة في الكتابة الإبداعية المعتمدة على الوسائط والنصوص المتفرِّعة والتقنيات الحديثة بكافة أشكالها ومستوياتها دون أن يشترط منها الكتابة عن الفضاء الافتراضي بالتحديد، كي يسمح له بالاستعانة بما هو متاح في عالم الإنترنت.

---

(١) التطواف حول الرواية التفاعلية، عجز نقدي عن توطينها في المشهد الثقافي العربي، أحمد فضل شبلول، الشرق الأوسط. https://tinyurl.com/2zam9dme

(٢) مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص ١٢٥-١٢٧.

تبقى التفاعلية صفةً تميّز نصًّا عن آخر من الأدب الذي يستخدم التكنولوجيا وسيطًا في الخروج إلى المتلقِّي، وبناءً على ذلك هناك فرق بين ما هو رقمي، وما هو رقمي تفاعلي، وتتباين درجة تفاعلية الأيقونة فيما بينهما، ويكون النص الرقمي في صيغته التفاعلية: حالة بنائية نصّية تعيش التشكُّل باستمرار، ويقع النص الرقمي التفاعلي بين الكاتب والمتلقِّي، وما بينهما من عناصر تزيد وتنقص، وتكون لغته قابلة للتطوّر المستمر؛ ذلك أن الوسيط الذي تعمل من خلاله هذه اللُّغة يكون في حالة غير ثابتة.

وفي ظلّ الوسيط الأيقوني تختلف لغة المحتوى الأدبي؛ حتى أصبح للأدب لُغته التي تُلبِّي طموحات الكاتب والنص والقارئ، حيث أتيح للأيقونة أنْ تعمل في محاذاة مع الأبجدية؛ لما لها من قدرة على اختزال مسارات مختلفة من مفاهيم اللُّغة الأبجدية، ويتولَّد عبر اللُّغة الأيقونية عدد من البِنَى التي تلتحم مع غيرها من الأساليب الأبجدية، وتكون إحداها بمثابة ردّ فعل أو نتيجة (أيقونية).

وفي ظلِّ استخدام اللُّغة المزدوجة بالنصِّ الرقْمي التفاعلي، الذي سمح بدخول الحركة، والصورة، والصوت.

تحوّلت البنية الأسلوبية في النصِّ الرقْمي التفاعلي تبعًا لتحوّل اللُّغة، الذي نشأ في الأساس عن وجود علاقة بين البنية اللُّغوية اللسانية، والملحقات الآلية، وتتشكَّل مستويات الخطاب عبر اللُّغة، وينظر إلى (اللُّغة اللسانية) باعتبارها صوتًا، وبنيةً، وتركيبًا ودالاً في جميع الأحوال، وإلى (اللُّغة الآلية) باعتبارها دالاً حركيًّا، ومرئيًّا، ومسموعًا، ومن خلال التوليف بين ما هو أبجدي وغيره من تقنيات التّكنولوجيا الحديثة؛ تولَّدت بِنَى أسلوبية ملفوظة وأخرى غير ملفوظة (حركية، بصرية، سمعية)، وعبر التّرابط والتشعُّب، والتفاعل؛ حدث الاندماج الأسلوبي، وتتحدَّد قيمة اللُّغة المزدوجة في النص الرقمي التفاعلي بناء على مساحة التوافق بين اللساني والآلي، بالإضافة إلى عمل الانحراف البنائي والتشكيلي في التّشظِّي الدلالي.

وبدخول اللُّغة الآلية ضمن مكوِّنات النصِّ الرقْمي التفاعليّ، وامتزاجها باللُّغة اللسانية حتى صارت معها، كأنّهما لُغة واحدة؛ اتّسع مفهوم (النّصية) ليشمل كل ما له القدرة على التأثير في المتلقِّي فنِّيًّا، ويثير فيه انفعالات معيّنة بفعل البوح المرسل إليه.

وينبغي عند قراءة أو دراسة النص الأدبي الرقمي التفاعلي الجمع بين

مستويات خطابه، مثل المستوى اللُّغوي اللساني، والمستوى الحركي، والمستوى البصري، والمستوى السمعي، وكلّ ما يستوعبه النص وينمِّي التفاعلية بين عناصره.[1]

وسنقف عند نماذج في المشهد المصري:

رواية «الكنبة الحمرا» للسيناريست المصري بلال حسني
والمنشورة في مدونته على شبكة الإنترنت ٢٠٠٩
http://knbahmra.blogspot.com

ونُشِرت في صورة مقاطع لكل مقطع عنوان، ومصحوبة بصور كاريكاتورية

(١) الأدب الرقمي التفاعلي وتحولات الخطاب' العربي.
https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/24587

(العام الماضي قامت ماما بالموت فجأة، وبدون مبررات وأخدت كل حاجة معاها كتذكار أرضي تاركة لي كنبتها الحمرا، وها أنذا أجوب البيوت المؤجرة حاملاً كنبتها... أو تحملني هي)[1].

على الجانب الأيمن روابط متشعِّبة وضعها الكاتب تحيلنا إلى صفحات ومدوّنات أخرى منها: (سيب اللي ييجي في عقلي.. ييجي في عقلي لأمين الحداد، ومكنة الفاجومي لأحمد فؤاد نجم، ثقب كبير في الذاكرة، عطيني خمس دقايق بس زياد رحباني، هفضل طول عمري صعلوك متشرّد صايع بعكوك، متهان غلبان وسط ملوك، ثقب في الذاكرة، إبليس سابقًا).

وأحيانًا تكون الروابط عنوان مقال، أو عنوان تدوينة في مواقع التواصل الاجتماعي:

مقال نائل الطّوخي في أخبار الأدب عن تاريخ الكنبة

بوست أميرة صلاح عن فجاجة الكنبة ككنبة

وبالضغط بفأرة الحاسوب على أي رابط يحيل إلى صفحة جديدة لكاتب آخر ومصدر آخر، وبالطبع لا يمكن قراءة ذلك دون الاتصال بشبكة الإنترنت.

ومن المقاطع ما جاء بعنوان «أن تستطيع أن تشتري الفتّة باللحمة، لكنك لا تستطيع أن تأكلها مع عائلتك الميّتة سلفًا.. عيد سعيد»

مرّ عليّا وقت
كنت ممكن أعّدي من بوابه ليكي
في طبقات الهوا أدامي
وارتبكت
شعرك القصير ربكني
وابتسامتك من ثباتها انقبضت
ابتسامتك ابتسامتك مليانة موت
من المؤكد إني راسمها ف خيالي
معناها إنك مش هنا وإن صورة أدّامى بس متحركة
مهما بقفل في الزراير
قلبي مش دافي وحارقني

(١) الكنبه الحمرا، http://knbahmra.blogspot.com

رواية «البـــــرَّاح»
مشروع أدبي تعاوني بين الأديبة الدكتورة ريهام حسني، والمبرمج ومطوّر تطبيقات الهواتف الذكية والويب دكتور محمد ناصف
الإصدار التجريبي ٢٠١٩، الإصدار المحدَّث ٢٠٢١ [١]

تُعدُّ «البـــــرَّاح» أول رواية ورقية تدمج بين تقنيات الواقع المعزَّز، والتصوير التجسيمي «الهولوجرام» مع نصٍّ لُغويٍّ باللّغة العربية داخل حدود الصفحة البيضاء لتقدّم للقارئ تجربةً فريدةً من نوعها، تأخذ القارئ إلى عالم خاص يشارك فيه ويتفاعل معه.

قبل الإبحار

- يمكن الاعتماد على النسخة الرقمية من نص رواية البرّاح، أو طباعتها في نسخة ورقية بمقاس 20 سم (ارتفاع) × 23 سم (عرض).
- لمعرفة إصدارات الأجهزة الرقمية الصالحة للاستخدام مع تقنيتي الواقع المعزز و الهولوجرام في هذا النص، قم بزيارة هذا الموقع: https://help-me.tech/devices-support-ar
- لمعرفة كيفية صناعة الهرم البلاستيكي الخاص بتقنية الهولوجرام شاهد هذا الفيديو: https://www.youtube.com/watch?v=lJ5Dq4-3xyM&t=4s
- لمعرفة طريقة تشغيل فيديو الهولوجرام على جهازك الذكي، يرجى زيارة هذا الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=Z4cBHqEN344
- للمزيد من الاستفسارات، يرجى زيارة صفحة الأسئلة الشائعة عبر هذا الرابط: https://albarrahnovel.com/faq/
- للتواصل مع مؤلفي الرواية: https://albarrahnovel.com/contact-us/

(١) قمت بشراء الرواية من موقع: https://albarrahnovel.com/albarrah-shop

تبدأ الرواية بخريطة لمساعدة القارئ على معرفة الخطوات التي يجب عليها اتّباعها، ثمّ روابط زرقاء لتحميل التطبيقات.

تنقسم الرواية لجزئين، كلُّ جزء يختلف عن الآخر، ويُقرأ كل جزء في الاتجاه المعاكس للجزء الآخر، وبهذا يمكن قراءة الرواية من الجهتين، وبطريقة عكسية.

الجزء الأول يدور في الزمن المعاصر، بينما الجزء الثاني منذ آلاف السنين في عالم الأساطير، ويلتقي الجزءان في المنتصف، ويشتبكان دلاليًّا في النهاية.

تستخدم رواية «البـــرَّاح» تقنية الواقع المعزَّز في الجزء الأول منها؛ لتعزيز السرد اللُّغوي بإضافة محتوى رقْميّ، بحيث يمكن للقارئ رؤية الصور الصّماء الموجودة على الصفحة البيضاء، وقد دبّت فيها الحياة وباتت تتحرّك، وتصدر أصواتًا، فنسمع أمواج البحر على الورق، وحركة السفن، وبذلك ينتقل القارئ إلى العالم الخارجي ويعيش أجواء السرد.

وتوظّف تقنية الهولوجرام في الجزء الثاني منها حيث يتمّ استدعاء أجسام افتراضية على الصفحة الورقية من خلال هرم بلاستيكي رباعي الأضلاع يقوم القارئ/المتفاعل بصنعه بنفسه، لتتجسَّد هذه الأشكال بداخله. يقوم القارئ بتحميل تطبيق AlBarrah المصمَّم خصيصًا لرواية البـــرَّاح على جهازه الذكي، ويفتح التطبيق، ثمّ يوجِّه كاميرا جهازه الذكي فوق الصور داخل الرواية ليبدأ المحتوى الرقمي في الظهور مكتوبًا باللُّغات العربية والإنجليزية وباللُّغة الهيروغليفية في بعض أجزاء الرواية.

بعض أجزاء الرواية تحتاج أن يكون القارئ في غرفة مظلمة حتى تظهر له الصور بوضوح، فيشعر أنه في عالم أسطوري يتوافق مع جوّ السرد في الجزء الثاني.

توظِّف البرَّاح تقنيات سردية جديدة مثل السرد بالأصوات بديلاً عن السرد بالكلمات، أي السرد غير اللفظي -فضلاً عن اللفظي- في بعض أجزاء الرواية. يقوم القارئ بدور فاعل في الرواية، حيث يشارك في بناء الحبكة السردية ويكتب نهاية أحد الخيوط السردية بنفسه، ويرسم ويغنّي ويلقي الشعر.

فصول الجزء الأول تبدأ بعنوان «في شأن الآخرين» يتبعه رقم صفحة تبدأ بصفحة ٣٥٥٠، وداخل كلّ فصل عناوين فرعية تحتها مقاطع تتسم بلُغة شاعرية ذات جُمل قصيرة؛ على سبيل المثال، جاء تحت عنوان «تمرينات

الوحدة ٢» من فصل بعنوان«في شأن الآخرين صفحة ٣٩٥٠»

(مُتعَبة أنا
منذ أن عمَّدتني
بماء حُبِّك المقدّس
ونثرت على جبيني
بقايا شوقك
لتباركني شموس عينيك
فأقف في حضرتك راهبة
أنتظر طقوس التثبيت) [١].

اعتمد البناء البِنَي في الجزء الأول على التعبير عن نزعات النفس البشرية ومشاعرها من حُبّ وألم وحزن وفراق ووحدة ووحشة، من خلال لوحات شعرية تغوص في داخل الإنسان وتصوّر وجدانه وأعماق الذات.

بعض العناوين الفرعية جاء باللُّغة الإنجليزية مثل:
« What a wonderful world »

وقد ورد في الفصل الأخير من الجزء الأول بعنوان «في شأن الآخرين صفحة ٦١٠٠» وجاء فيه:

(صوت أرمسترونج الأجشُّ يتغنَّى بجمال العالم
أهو جميلٌ حقًّا هذا العالم يا سيّد أرمسترونج
يا لك من متفائل!
تقدّدت أرواحنا على لهيب قسوته
وأنت تتغزَّل في جماله؟!) [٢].

ثمّ نأتي إلى منتصف الرواية التي تمثِّل حلقة وصل نعبر بعدها إلى العالم الأسطوري (انفجرت البراكين من قلب الجبال ومن كل مكان في أتلانتس وفاضت منها النيران والحمم، كست النيران كل شبرٍ في أتلانتس وتفحَّم كل ما كان حيًّا، فجأةً ثار البحر الذي كان هادئًا متى أصبح كالطّود العظيم...» [٣].

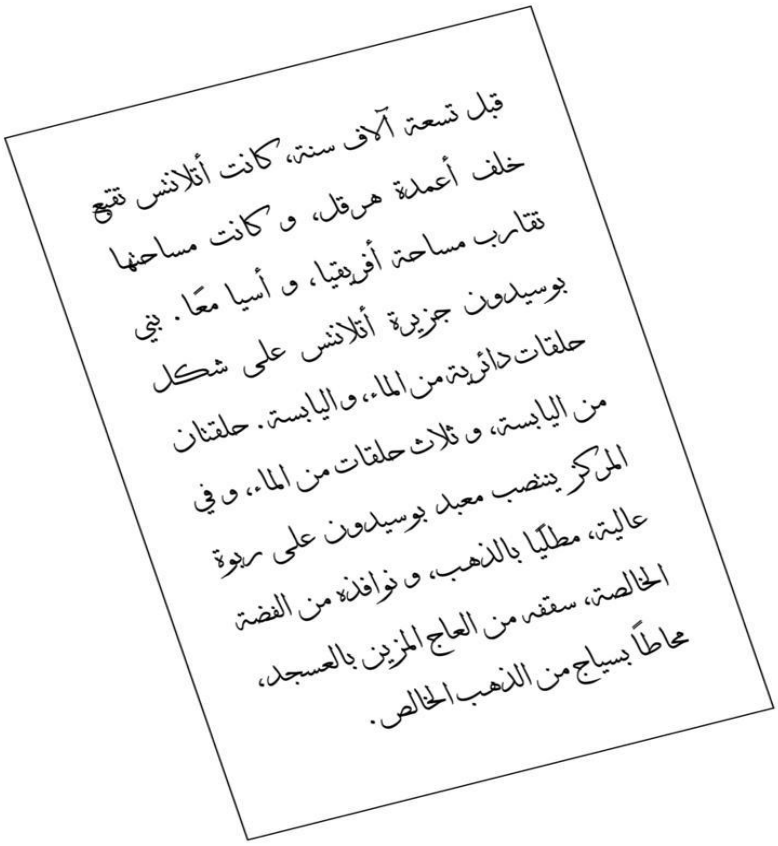
(١) رواية البراح، ص ٢٦.
(٢) رواية البراح، ص ١٨٢.
(٣) رواية البراح، ص ١٨٩.

تبدأ فصول الجزء الثاني بعنوان «في شأن الأوّليّين» يعقبه رقم صفحة تبدأ بصفحة ٣٠٠٠، لنعيش فيه في عالم أسطورة أتلانتس وعالمها الغريب الذي انتشر فيه السَّلب والنَّهب واستبدَّ الجوع بالجميع، وتحوَّلت إلى ساحة للقتل والنَّهب والشِّجار وترتكب الفواحش التي على قارعة الطريق، ويمرُّ الناس بجانبها لا ينكرونها كأنهم لا ينتمون إلى هذا الواقع.

وخُصِّصت سجونٌ للنساء بعد أن كانت للمرأة مكانة سامية في أتلانتس لا يمكن المساس بها، أصبحت مستباحة تعاني التعذيب مثل الرجال، وتُغتصب داخل السجون من قبل الجنود، وشحّ الطعام وساءتِ الزراعة والتجارة، وأصبحتِ السّجون لا تتسع؛ فأمر الملك بتحويل معامل العلماء التي هجروها والمدارس إلى سجون.

ويتضح من خلال وصف طبيعة الحياة في أتلانتس أنها صورة من التَّمرُّد على سلبيات الواقع المعيش في نسق أسطوري ينتمي إلى الزمن البعيد.

وقدَّمت الرواية النصف الثاني في صورة مقاطع سردية مكوَّنة من فقرات ذات جُمل أطول من الجزء الأول واعتمدت على لُغة الوصف إلى جانب مقاطع بدت بشكل صفحة مصوّرة كالآتي:



الجدير بالذكر أنه قد صدرت نسخة تجريبية محدودة من «البرَّاح» عام ٢٠١٩ بغرض التجريب والتطوير، إلى أن صدرت النسخة المحدَّثة للجمهور عن دار النشر الإلكترونية ETC.

وعُرضت بعض الدراسات عن البرَّاح في جامعة لانكستر، جامعة ليدز، مكتبة ليدز العامة بالمملكة المتّحدة، والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وكذلك في مُلتقى الشارقة للسرد بالأردن.

الفصل الثالث

تحوُّلات البنية الشكلية وتقنيات السرد

المبحث الأول

لُغة السرد وأساليبه

- أولاً: لُغة السرد:

اللُّغة أداة التفكير ووسيلة التعبير عن الحياة، هي المعرفة نفسها، بل هي الحياة، فلا يمكن أن يُفكِّر المرء خارج نطاق اللُّغة، فهي وسيلته للتعبير عن أفكاره فيُبلِّغ عن نفسه، ويُعبِّر عن عواطفه.

وقد رأى الكثيرون أنَّ اللُّغة لم تحظَ في الكتابة الروائية باهتمام النُّقّاد والباحثين، فكما ذكر عبد الملك مرتاض في كتابه «في نظرية الرواية»: (لا أحد من النُّقّاد والمُنظّرين العرب أفرد لها بحثًا خاصًّا، أو فصلاً منتبذًا، بل إن النّقّاد الغربيين أنفسهم على عنايتهم الشديدة بكلّ مشكلات السردانية في أدقِّ تفاصيلها الممكنة، فإنك تراهم يعتنون بالشخصية والحيِّز والزمان والحدث أكثر مما يعنون باللُّغة وخصوصًا في كتابتهم النظرية)[1].

وقد أجمع الكثير من الباحثين في مجال السرد على أنّنا لا نمتلك إرثًا مناسبًا في مجال دراسة اللُّغة السردية وموقعها في تحديد هُوية النص السردي، بالرغم من أهمِّيَّة اللُّغة كعاملٍ أساسي في اختلاف النص وفي جملة توجُّهاته الجمالية والرّؤيوية، ومقابل النقص الشديد في هذا المجال يُلاحظ المتابع ارتفاع الاهتمام بدراسة اللُّغة الشعرية في مؤلَّفات وآثار عربية وأجنبية تُشكِّل مكتبة كاملة لدراسة هذا المجال المُهم الذي يُشكِّل رُكنًا أساسيًّا ضمن نظرية الشعر وطرائق قراءته ونقده، حتى غدا لهذا المجال نُقَّاده وقواعده المعروفة للمهتمين والمتخصصين.

(١) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١٠٢.

في مقابل هذه الوفرة نلاحظ نقصًا شديدًا في المجال الموازي المتعلِّق بلُغة السرد، وحتى في الدراسات التي تبحث في اللُّغة ينصرف الاهتمام إلى لُغة الشعر ومجازاتها واستعاراتها، وليس إلى لُغة النثر أو السرد على وجه التخصيص. فلا النَّقد التقليدي الذي اعتنى بالمضامين أكثر عنايته، ولا نقد السرديات بصيغتها البنيوية والشكلية اهتم باللُّغة اهتمامًا يوازي أهميتها وقيمتها في بناء النص السردي، ومن خلال الاطلاع على الكثير من الدراسات في نظرية الرواية وعلم السرد نلاحظ اهتمامًا بمداخل متعددة متعلِّقة بالبنية الحكائية وتفصيلاتها، ولكنها في غالب الأحوال لا تلتفت إلى اللُّغة السردية ومحاولة تصنيفها وتحليلها بوصفها نوعًا من التعامل المختلف مع اللُّغة، وكأن البُعد اللُّغوي في السرد بعدٌ هامشي لا يستحق وقوفًا، بل ليس مدخلاً ملائمًا من حيث المبدأ للدراسة السردية / اللُّغوية.(١)

وحين نتحدَّث عن اللُّغة لا نرمي إلى اللُّغة بمعنى اللِّسان Tongue وإنما نقصد اللُّغة الوظيفية Language التي يكتب بها الكاتب عمله الأدبي والتي يصطنعها هو بنفسه عندما يُخرجها من المستوى المعجمي إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يُسخِّر لغته لمعانٍ عديدة توسِّع دلالتها.

وجُلُّ الدراسات النقدية قامت بدراسة اللُّغة الروائية من خلال مستويين: مستوى السرد وتكون لغته فصيحة راقية، ومستوى الحوار وتكون لغته بسيطة وعامية، واختيار لغة الرواية ليس بالأمر السهل، فعلى الروائي أن يراعي مستويات المتلقّين الذين يفترض وجودهم، لأن الأدب ينهض بوظيفة تنويرية في المجتمع، وعليه أن يفيد الأفراد، ولكنّ هذا لا يعني النزول بمستوى اللُّغة لمجاراة مستوى المتلقّي بغرض نشر العمل الأدبي على نطاق واسع، أو تحقيق جماهيرية الأدب، ولكن على الأديب أن يرتقي بذوق المتلقِّي ويُرقِّي من لغته، ويتجنب العامية الملحونة الهزيلة، ويحرص على اللُّغة المكثَّفة الموحية المفهومة بلغة وسطية لا هي بالبيانية المغالية ولا هي بالعامية المتدنّية، وذلك في نطاق اللُّغة المنوطة بشخصياته الروائية، وما يتعلَّق بها من بيئة وتعليم وثقافة ووظيفة روائية.

ويعلو شأن الكاتب ويعظم بناءً على قدرته على التحكُّم في لغته وقدرته على تحميل ألفاظه بالمعاني الجديدة، وذلك لما للُّغة من أهمية في البناء الروائي.

(١) الرواية العربية واللغة، تأملات في لغة السرد عند نجيب محفوظ، دار المعرفة، ٢٠٠٤، ص ٣٧-٣٩، وفي نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص ١٠٣-١٠٥.

(العمل السردي الروائي في بنيته هو حكاية لمعنى يثير واقعة أو حدثًا وقع ويفترض أشخاصًا يفعلون الأحداث ويختلطون مع الحياة الواقعية، وتبعًا لرأي أرسطو «الحكاية هي الفعل» وحركة نمو الفعل تُحدِّد بنية الرواية ونمطها، وقيام البنية في نمطها يعني قيام الحكاية بقول أو خطاب؛ أي بصياغة تظهر من خلالها الحكاية، ووصول الحكاية يكون عن طريق الكتابة، بالتالي فإن أهمية تلك الأحداث المكوِّنة لبنية الرواية تقوم على كيفية رواية الحكاية، أي لغة السرد التي تُشكِّل الخطاب الروائي؛ فلا وجود للحكاية إلا في قول، ولا قولاً سرديًّا روائيًّا بدون حكاية)[1].

ولأنَّ الدراسة تُعنى بالجانب التطبيقي فلن نركِّز على مفهوم اللُّغة ومقولاتها النظرية، وهذا كثيرًا ما تناوله الدرس النقدي وتتبعه عند اللّغويين واللسانيين، وإنما ستحاول الدراسة الوقوف عند ملامح عامة تُميِّز اللّغة الروائية في القرن الحادي والعشرين، مع الأخذ بعين الاعتبار أن لكل رواية سماتها اللّغوية الخاصة، ولكل روائي نفسٌ لُغويٌّ يميِّزه قد يختلف من عمل إلى آخر، ولكن سننطلق في بحثنا من واقع التّساؤلات الآتية:

- هل تحوّلات المجتمع المصري في القرن الحادي والعشرين أثَّرت في لغة الرواية المصرية؟
- هل نستطيع أن نستخلص سمات عامة اكتسبتها اللّغُة الروائية في روايات القرن الحادي والعشرين؟
- ما ملامح لُغة السرد الروائية التي ظهرت بصورة عامة في الروايات؟

ليس بالضرورة أن السمات التي نرصدها تكون مستحدثة، بل يمكن أن تكون قد ظهرت في روايات القرن الماضي، ولكن ما يهمُّنا هو مدى ارتباط هذه السّمات بظروف المجتمع المصري، للتّوصّل إلى الإجابة عن السّؤال الآتي:

- هل تحوّلات المجتمع وظروفه تؤثّر على تقنيات السرد الروائي؟ بمعنى آخر: هل يمكن لنا أن نقول إن تأثير تحوّلات المجتمع يتعدَّى البنية الفكرية النابعة من أيدولوجيات الكاتب إلى تقنيات وفنّيات الكتابة؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال هذا المبحث وما يليه.

(١) انظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص٤٠-٤٤، وفن الشعر، أرسطو، نقله عن اليونانية إلى العربية، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٣، ص ٢٠-٢٢.

من خلال الاطّلاع على عدد ليس بالقليل من الروايات التي صدرت بدءًا من الألفية الثالثة، رأيت أن أتناول لغة الرواية وفقًا للرُّؤية الآتية:

١. اللُّغة الواقعية التّسجيلية

٢. اللُّغة الشّعرية

٣. اللُّغة ذات المسحة الصوفية

- - - - - - -

١. اللُّغة الواقعية التسجيلية

هي أحد مكوِّنات النسيج اللُّغوي في الرواية، وهي اللُّغة المألوفة السهلة المستمدَّة من الواقع اليومي للحياة وتدور على ألسنة أفراد المجتمع وتُستنبط من المستويات الاجتماعية والثقافية لأفراده.

ويرى «باختين» أن للُّغة بُعدًا اجتماعيًا، فاللُّغة عنده ليست بنية ساكنة، وليست نظامًا مجرَّدًا، إنّما هي الملفوظات المجاوزة للدلالات المعجمية، فهو يُقِرُّ باجتماعية الإنسان وبالتالي اجتماعية اللُّغة مادامت دلالة الكلمة، وفهمها من طرف الآخر/ الآخرين تتجاوز الجانب الفيزيولوجي المعزول وتتفاعل لإحداثها عِدّة أعضاء، وهكذا يتحقَّق الوعي الذاتي للفرد من خلال علاقته بأفراد فئته الاجتماعية، فالشخصية الإنسانية لا تصبح واقعية تاريخيًّا ومنتجة ثقافيًا إلا إذا كانت منتمية إلى مجتمع وإلى ثقافة. لذلك فالرواية عنده التنوع الاجتماعي للُّغات.[١]

وستحاول الدراسة رصد مدى انعكاس لغة الواقع اليومي المعيش في المجتمع المصري على لغة السرد من خلال المحاور الآتية:

(١) التعدد اللغوي والصوتي في رباعية الخسوف، لإبراهيم الكوني، سامية عليوات، رسالة دكتوراة، ٢٠١٦، ص ١٢ وما بعدها.

- **اللُّغة ذات مدلولات سياسية واجتماعية:**

الأحداث السياسية والاجتماعية التي شهدها المجتمع المصري تأثَّر بها الجميع، وكما عرضنا من خلال الفصل السابق انعكست على البنية الفكرية فظهرت أصداء هذه التحوّلات الاجتماعية والسياسية على أنماط الرواية، انعكست أيضًا على اللُّغة المستخدمة فظهرت ألفاظ وتراكيب في حياتنا اليومية، ظهرت أيضًا في بنية الرواية مثل (ثورة- ميدان التحرير- مظاهرات - تجمُّعات - فيسبوك-....)

وتظهر هذه الألفاظ بوضوح في الكثير من الروايات ذات الطابع الاجتماعي ويختلف توظيفها تبعًا لثقافة وأسلوب كل كاتب.

تقول «سهير المصادفة» في بياض ساخن: (بعد أكثر من عامٍّ على اقتحام مقرَّات أمن الدولة تعيد كل قنوات التلفزيون مشهد أكوام المستندات المفرومة، كانت قد صارت شرائط بيضاء تشبه الحيَّات وتسعى في كل مكان) [1]. في هذا المقطع الكاتبة التقطت حدثًا واقعيًّا وهو (اقتحام مقرّات أمن الدولة وتمزيق المستندات) ولا شكّ أن للحدث مرجعية سياسية ترتبط بأحداث يناير وبصورة سلبية متكوِّنة في الضمير الجمعي ضدّ هذا الجهاز المنوط به حفظ الأمن، لم تقدِّمها الكاتبة بلغة تقريرية مباشرة وإنّما بلغة ذات حمولات جمالية استطاعت توظيفها لنقل الفكرة؛ من خلال تشبيه الشَّرائط البيضاء للأوراق الممزَّقة بالحيَّات التي تسعى في كل مكان. في التعبير تناصٌّ قرآني يوحي بالرَّهبة والنُّفور من شكل الأوراق حتى بعد تمزُّقها، والدلالة الإيحائية لكلمة (المفرومة) لها دور في نقل شكل العنف المستخدم حيال تلك المستندات التي تحمل صورة العدو بالنسبة للمقتحمين للمكان؛ هنا استطاعت الكاتبة أن تصطنع لغة خاصة وتخرج بالألفاظ عن سياقها المعجمي لتحمل دلالات إيحائية مكثّفة، وإن كانت مستقاة من حدث له مدلوله السياسي.

أمَّا في «العابرة» لـ«إبراهيم عبد المجيد» نراه يعرض لنا كيف كان لموقع الفيسبوك دور كبير في حياة الشباب؛ فلمياء البطلة التي تعاني من اضطرابات هرمونية دفعتها للتحوّل إلى حمزة في الجزء الثاني من الرواية، عندما تضيق بها الدنيا وتنفر الأُمُّ ولا تجد من يسمعها تلجأ لصفحتها على

(١) رواية بياض ساخن، ص ٦١-٦٢.

الفيسبوك (أنا مش بدخل كتير على صفحتي، وآخرتي فيها لمّا أدخل أعمل لايك لحدّ بيتكلّم عن السينما أو الفنّ عمومًا، من الكلام اللي بقراه هنا باشوف ناس كتير بتشتم في النظام الحاكم، وبرضه باشوف ناس بتدافع عن النظام الحاكم، على قد فهمي الأهبل بالسياسة، تبقى بلدنا في منتصف الطريق، هل هذا له علاقة بحكاية الترانس جيندر؟! يعني المخلوقات اللّي هي رجالة عايزة تكون نسوان، والعكس... هل بلدنا ترانس جندر، ولا نعرف؟) [1]. نجد الكاتب استخدم العامية المصرية على لسان البطلة الطالبة الجامعية، واستخدم ألفاظًا متداولة يوميًّا (أهبل - يشتم - لايك...) لغة بسيطة دارجة طرح من خلالها قضية غاية في العمق تعكس ازدواجية المجتمع المصري في هذه الفترة الحرجة من تاريخه، وهي فترة أحداث يناير وما تلاها، الألفاظ المستعملة تحمل مدلولات سياسية أيضًا وجاء الأسلوب مختلفًا فإن بدا بسيطًا في الصياغة فهو عميقٌ في الطّرح.

و«محمد سلماوي» في روايته «أجنحة الفراشة» قدَّم شخصية الدكتور أيمن الزيني الذي أسَّس حركة «الأُفق الجديد» التي ضمَّت أعدادًا كبيرة من المطالبين بإصلاح المجتمع. (تحدَّث عن احتكار الأحزاب الحاكمة في دول العالم الثالث للحياة السياسية، وكيفية أن المجتمع المدني في مصر يبذل الجهود من أجل التغيير والمطالبة بإصلاح الحياة السياسية عن طريق وضع مبدأ تداول السّلطة الذي تعتمد عليه الممارسة الدّيمقراطية، وعن طريق تعديل الدستور الذي وضعه الحزب الحاكم لضمان سيطرته دون غيره على الحياة السياسية في البلاد) [2].

اللُّغة جاءت تقريرية مباشرة فصيحة لأنها تُقدِّم فكر أستاذ جامعي يتطلَّع نحو مستقبل سياسي أفضل.

من خلال النماذج المختارة تبيَّن أن لغة السرد اكتست صبغة سياسية نابعة من الظّروف والأحداث وتباينت أساليب التعبير والصياغة بين الكتاب تبعًا للمستوى الاجتماعي والثقافي للشخصيات، وتبعًا لطبيعة لغة الكاتب وأسلوبه في التعبير.

(١) رواية العابرة، ص ٣٣.

(٢) رواية أجنحة الفراشة، ص ١١٣.

- **اللُّغة السَّاخرة:**

يلجأ الكاتب أحيانًا إلى الأسلوب السَّاخر في عرض بعض المشكلات الاجتماعية، متّخذًا من سخريته أداة لتعرية الواقع وكشف قُبحه، وسلاحًا لرفضه والتمرُّد عليه، فالمُثقَّف في «أيام وردية» يرفض الصورة الهمجية العشوائية للمجتمع، ويشعر بالاغتراب وعدم القدرة على الاندماج فيه، نلاحظ ذلك في السرد الوصفي على لسان الراوي لمشهد المواصلات العامة بهذا الأسلوب الساخر: (الجحيم الأصلي بدأ عندما انطلقت العربة والكاسيت والرُّكاب في نفس الوقت في قلب صندوق ضيِّق، وسائق يقود، أمين الألفي كان محشورًا في المقعد الأوسط، وبدا الاختناق الحقيقيّ، عرق، هلع، وألم في العين اليسرى، وانتفاضات في السَّاق) [1].

أما «إبراهيم أصلان» في «حجرتان وصالة متتالية منزلية» يقدِّم نماذج متعددة من المشكلات المجتمعية بأسلوب ساخر من خلال شخصية الأستاذ خليل؛ ففي حكاية بعنوان «استشارة منزلية» يتناقش الأستاذ خليل مع جاره بشأن خبر في إحدى الجرائد (شفت الخبر اللي مكتوب فيه إن الناس اللي بتشتغل في جنينة الحيوانات بتاكل الحمير المخطّطة والثعالب، وبتاكل من الوحوش المفترسة والطيور اللي في الجنينة؟) [2].

الكاتب يعرض مشكلة غلاء أسعار اللُّحوم، وعدم قدرة الفرد على الشراء، مما دفع الموظفون في حديقة الحيوانات إلى أكل الحمير والحيوانات المفترسة، ومن خلال النقاش بين الأستاذ خليل وصديقه، تعرُّضًا لبعض الظواهر السلبية الناتجة عن غلاء الأسعار كذبح الحيوانات الميّتة، وبيع لحم الحمير بأسلوب ساخر، يمكن أن نطلق عليه السُّخرية المُرَّة من الواقع المتأزِّم.

وفي الحكاية الثالثة من نفس المتتالية بعنوان «صديق قديم» يناقش قضية عقوق الأبناء وهجرهم للأبّ حتى في العيد فقد اتصلوا به وقالوا له: كل سنة وأنت طيّب يا بابا، وأخبروه أن التليفزيون يذيع برامج حلوة كثيرة، ولا بدَّ أن يُسلِّي نفسه بالفرجة عليها، ليتألَّم ساخرًا:

(العيال بتضحك عليّا يا خليل. عيال بقا» [3].

---

(١) رواية أيام وردية ص ١٢٠.

(٢) رواية غرفتان وصالة، ص ٦٩.

(٣) رواية غرفتان وصالة متتالية منزلية، ص ١٧.

- **اللُّغةذات المدلولات العلمية والتاريخية:**

الألفية الثالثة شهدت تحولّات ثقافية واضحة، هذه التحوّلات نابعة من التغييرات العالمية في هذا العصر وتلقّي المجتمع لها وتعامله معها من جهة، والتّغيُّرات الاقتصادية والسياسية التي طرأت على المجتمع المصري من جهة أخرى، ولا شكّ أن الثورة المعلوماتية التي ميَّزت هذه الألفية ألقت بظلالها على إيديولوجيات وثقافة المجتمع، فنتيجة للتقدُّم الهائل في مجال تكنولوجيا المعلومات والاتصالات ظهر المجتمع التكنو اجتماعي أو مجتمع الفضاء المعلوماتي، وساهمت برامج التواصل الاجتماعي كالفيس بوك وتوتير ويوتيوب وغيرها في نقلة نوعية في وعي الأفراد ولُغتهم وثقافتهم، وأصبح الواقع شبكيًّا ومنفتحًا على الأفكار والمعتقدات، وهذا الفضاء المعلوماتي الرَّحب خلق فضاءات اجتماعية واقتصادية وثقافية جديدة ومتنوعة من خلال تدفُّق المعلومات وتبادلها.

هذا الفضاء المنفتح المتغيِّر خلق هاجس الخوف من المستقبل، وظهرت روايات استشراف المستقبل، وهذه الروايات ظهرت فيها اللُّغة العلمية المعلوماتية، ففي رواية «شفرات القيامة» لتامر شيخون نجد تلك اللُّغة العلمية

(الكابتن: ابدؤوا مطابقة الأكواد.

وقفوا أمام أربع مجسَّمات لبصمة العين حتى أضاءت دائرة خضراء، فقام كلّ منهم بإدارة الإطار عكس عقارب السّاعة، ثمّ انفتحت أبواب الخزائن الأربع في وقتٍ واحدٍ لتكشف عن أربعة كروت متطابقة الحجم والشكل.

الكابتن: مطابقة الأكواد بنظام «ساس» سليمة) [1].

وفي رواية «الأزبكية» لـ «ناصر عراق» بدأها بمقتطفات من وثائق التاريخ التي اعتمد عليها الكاتب في جمع المعلومات التاريخية.

(تُعدُّ الحملة الفرنسية على مصر وسيلة للسيطرة على المصالح العامة. إن جُلَّ مصالح الملك يمكن أن يضعها في مصر، وبالفعل يعتبر غزو مصر حقًّا لفرنسا. علينا بتجهيز فرقة قوية وإعداد كل شيء بطريقة تسمح للملك

(١) رواية شفرات القيامة، ص ١٠٥.

بإصدار أمره اليوم) [1].

الفيلسوف الألماني ليبنتزمن (مذكرة غزو مصر) مقدِّمة لملك فرنسا لويس الرابع عشر عام ١٦٧٢/ كتاب (بونابرت في الشرق الإسلاميّ) ص ٤٢-٤٣

ويظهر هذا الخطاب التاريخي في «القطائع» لـ «ريم بسيوني» في بعض المواضع:

(حدَّثني جعفر بن عبد الغفار، كاتب أحمد بن طولون، فقال: كنتُ أصاحب أمير الدِّيار المصرية والشام والحجاز واليمن في جولاته الليلية داخل الفسطاط والقطائع، وأقسم أنّه لم ينسَ ولم يَسْهُ يومًا عن تفقُّد حال المصريين طوال ستة عشر عامًا. خصَّص يومين في الأسبوع للاستماع لشكواهم ومقابلة كل أهل مصر. ولع أحمد بن طولون، أيَّده الله، بالمصريين كان واضحًا) [2].

وفي رواية «البشموري» لـ«سلوى بكر» نجد المعلومات التاريخية عن البشموريين، كما تتجلَّى أصداء اللُّغة القبطية على النص منذ بداية الرواية وحتى نهايتها، فبدأتِ الأحداث مع الراهب بدير وهو يعجن القربان، ويقول: كان القسيس يقف على رأسي يقرأ عليه المزامير الداودية ويُصلِّب، فلما بلغ مزمور حمد وراح يتلو: (اهتفي للربِّ يا كل الأرض. اعبدوا الرّبَّ بفرح. ادخلوا إلى حضرته بترنُّم) [3].

- **اللُّغة التي تتضافر مع المحمولات الرَّمزية والأسطورية:**

يلجأ أحيانًا الكاتب إلى الرَّمز أو الأسطورة للتعبير عن فكرته، فـ«إبراهيم عبد المجيد» في روايته «قبل أن أنسى أنّي هناك» يعتقد نور أن الأشجار تنخلع من الأرض وتغادرها حزنًا على الشُّبَّان الذين ماتوا في أحداث ٢٥ يناير، فكتب على الفيسبوك (الذين ماتوا يوم جمعة الغضب كثيرون جدًّا. لو أن لكل واحد أو واحدة شجرة زرعها أو وقف تحتها فلن تبقى في مصر خُضرة، وربّما تجفُّ المياه) [4].

(١) رواية الأزبكية، ص ٧.

(٢) رواية القطائع، ص ٢٧٦.

(٣) رواية البشموري، ص ٧.

(٤) رواية «قبل أن أنسى أنني كنت هنا»، ٢٠١٨، ص ١٤.

الكاتب استخدم الرَّمز للتعبير عن رفضه لما تعرَّض له الشباب، وأراد أن يعبِّر عن الرفض الذي ساد المجتمع من خلال انخلاع الأشجار من الأرض وارتفاعها إلى السماء.

وكذلك وصفت «سهير المصادفة» في «الحديقة المُحرَّمة» بيئة الصحراء بقسوتها: (كانت الجمال تقطع ما بيني وبينها من رمال وكأنها تأكلها أكلاً، وعلى مدى الشُّوف يريّض أمامي ما يشبه قطيع تماسيح ضخمة، أهمس لنفسي: هذا هو السراب بعينه، مرة أخرى يا رب يلعب بي السراب كعادته، ويخاتلني، فلا توجد تماسيح في الصحراء) [1].

المكان يتسم بسمات غرائبية تعكس نفسية ألهم التي استبدَّ بها التِّيه والضياع، حتى أنه قرَّر أن يرمي نفسه وسط قطيع التماسيح، ليقطع الشّكَّ باليقين، لكنها تعزف عن أكله، ليطرح على ذاته سؤالاً أكثر غرائبية: (أكانت شبعانة، أم أنها كانت أحنّ عليَّ من أخي الذي ألقاني في هذا الجبّ؟!) [2].

الكاتبة أرادت التعبير عن قسوة الأخ وجحوده، حتى أن قسوته فاقت قسوة التّماسيح التي وجدتها، ربّما تكون أحنّ على ألهم من أخيه.

وفي رواية «روح» لـ«محمد علي إبراهيم» نراه يرسم صورة عجائبية لمشاهد الآخرة: (أنا واحد.. روح قفزت فوق ظهر روح، فتحتِ الكتاب وأكملتِ التَّدوين، مليارات يسقطون بدائرة صغيرة وبسرعات كبيرة، التحم اللَّحم باللَّحم، لسعتنا النَّار لسعة البدايات، كل النازلين كانوا يضغطون على من هم أسفل منهم، والجسد يتضخَّم كمسمار حلزوني ضخم نثقب ساق الوردة، والنّار تقذف حممها، وعنق الوردة يقاوم خروجنا، كان ينقبض وينبسط كرحم في لحظة الطَّلق الأخير، ونحن نتشكَّل في جسد وحيد رأسه لأسفل وقدماه لأعلى) [3].

الكاتب استخدم رموزًا عديدة مثل الوردة، التي ترمز لأرض المحشر التي يتجمّع فيها أهل النار وأهل الجنة وأهل الأعراف، وقد ساعدت الرُّموز المتخيَّلة على خلق صورة من الرَّهبة من تلك المشاهد.

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ٢١.

(٢) رواية الحديقة المحرمة، ص ٢٢

(٣) رواية روح، ص ١٥٦-١٥٧.

٢. اللُّغة الشِّعرية

لُغة الشِّعر لها سماتها الأسلوبية التي تُميِّزها عن لُغة الرواية، ومن الصعب إخضاع الرواية للقوانين الأسلوبية للشِّعر، لا بدّ أن نأخذ في الاعتبار أن لكل جنس أدبي سماته التي تميِّزه، ويقول في ذلك د. «غنيمي هلال»: (الكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله، فإذا كان هذا الجنس الأدبي قد اقتبس من بلد أجنبيّ، فلذلك تأثير في الكاتب فيما يصوّره من مشاعر وأفكار، ويتأثَّر الكاتب كذلك حين يختار الكلمات، وحين يبحث عن صور البيان الملائمة لموضوعه، وهذا لا يمنع أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لُغته وأصولها)[١].

في الشِّعر الغنائي تظهر النزعة الذاتية ويميل الأسلوب إلى المظهر الفردي، بينما الرواية فنٌّ يقوم على التعدُّدية الأسلوبية، وقد لمس «إيفور إنترز» في مقاله (المدرسة التجريبية في الشّعر الأمريكي) جوهر الفرق بين الشِّعر الغنائي، والرواية ذلك أنه، حتى لو لجأ الشِّعر الغنائي إلى استخدام بعض تقنيات الرواية كالسرد والحوار، فإن الطابع الذاتي يبقى مهيمنًا على مجموع النص.[٢] بينما الرواية تُبنى على تنوّع الأبطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية، لا سيّما الرواية الواقعية التي تصوِّر شرائح مختلفة في المجتمع، حتى لو ركَّزت على شريحة محدودة من المجتمع، فإن لكل شخصية مستوى خاص في التفكير وسلوك خاص يميِّزها، وهذا التفاوت ليس مسألة عارضة في الرواية، بل مسألة ضرورية لقيام أيِّ نوع من الحكي، مما يعني صعوبة أن يكون للرواية أسلوب عام يميِّزها، لأن الرواية تقوم في الأساس على التعدُّدية الأسلوبية.

وفي اللُّغة الشِّعرية لا يصنع الشَّاعر لُغته بالبساطة التي يتحدَّث بها الناس، (هناك دائمًا انزياحات عن المعنى الأصلي للكلمات التي يستخدمها، كما أن

(١) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة، ص ٢٨٣.

(٢) أسس النقد الأدبي الحديث، جماعة من النقاد، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٦، ص ١٨٥، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، حميد لحمداني، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص١٥-١٧.

التّركيب نفسه يميل إلى خرق القواعد المألوفة، كما يؤكِّد جان كوهن.) [1]، الذي اعتبر أن لغة الشِّعر هي النموذج الأعلى ويؤكِّد ذلك بقوله: (ليس النثر الأدبي إلا شعرًا مُلطَّفًا، حيث يمثِّل الشِّعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب) [2]. والروائيون يميلون أحيانًا لاستخدام اللُّغة الشِّعرية في وصف التفاصيل اللافتة لإضفاء الجمالية على النَّص، والتعبير عن المشاعر، والجوانب النفسية للشخصيات، بتناغمٍ وإيقاعٍ لُغويٍّ ينشئ أجواءً مذهلة من الجمالية من خلال الصُّور الاستعارية والتراكيب المجازية.

نجد في «الحديقة المُحرَّمة» عند الحديث عن لبيبة التي عشقت ألهم بعد وصوله أرض النّبع المقدّس:

(تجلس لبيبة أمام كهف الكبير ساهية، تلهو بغصن زيتون، تخطُّ به على الأرض الرملية شيئًا ثم تمحوه، وهي تدندن:

اللّيلة كلامي يا عزاز عليه
ع اللي جرى هالوقت واللي كان
وع اللي نقص في الحب خان الغيَّه
وع اللي وفى بالعهد يا حِبّان) [3].

وظَّفت الكاتبة الموروث الشعبي في التعبير عن مشاعر الحُب واللوعة بلُغةٍ جماليةٍ، نراها أيضًا توظِّف الطاقة الشعرية للألفاظ في الوصف؛ فتصف سيكا: (كان يرتعد، ويغطِّي جسده بالهيش، وبدا وكأن الأرض أنبتته هكذا، كأي زرع شيطاني نبت بدون غرس بذور وليس له جذور) [4].

الكاتبة في وصفها لسيكا الذي لا يُعرف له أهلٌ ولا عائلة استخدمت هذه التّراكيب اللّغوية المحمَّلة بطاقة جمالية عالية.

وتقول أيضًا في وصف الزمن: (مرَّت أقمار وشموس لا حصر لها، مرَّ ثلاثون حصادًا بالتمام والكمال، كانت صباحاتها ومساءاتها متشابهة) [5].

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ١٩٤ وما بعدها.
(٢) بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص ١٤٢.
(٣) رواية الحديقة المحرمة، ص ١٦٣.
(٤) رواية الحديقة المحرمة، ص ١٧١.
(٥) رواية الحديقة المحرمة، ص ١٩٣.

ويقول «رضا يونس» في «هيت لك» على لسان البطل طارق:

(سيدتي وأميرتي، حورائي وقيثارتي. أنتِ الليلةَ جميلة، أرى جمالَك يتهدَّده أن تتحوَّلي إلى وردة في أية لحظة) [1].

ويقول في موضع آخر: (آهٍ يا فتاتي، لقد غرستِ في داخلي شجرةَ الخُلدِ التي امتدَّت جذورُها إلى أعماقِ الظمأى، وطالت أغصانها السماء حتى جاوزتِ الجوزاء سعادة وبهاء) [2].

تأنَّق الكاتب في رسم ملامح العشق بألفاظ شعرية رقيقة عذبة.

وتقول «ريم بسيوني» في «القطائع» في الحكاية الأولى «ميسون» في وصف لقاء جمع ميسون بأنس:

(التقت أعينهما، ثم قال في استسلام: معكِ حق أن تخافي، ولكن لا بدّ أن تعرفي أن هذه القُبلة كانت من صنع النُّجوم التي تهاوت ممزوجة برائحة الضوء.

– ليس للضوء رائحة.

– بل لا بدَّ أن تستنشقي رائحة الضوء ولو مرة) [3].

نلاحظ الألفاظ مُحمَّلة بطاقة شعرية مع صور استعارية وتراسل للحواسِّ في رسم المشهد ووصف الحوار.

والأمثلة كثيرة يصعب حصرها، وتناولت نماذج من روايات اختلفت في بنيتها الاجتماعية منها التاريخية والاجتماعية والعجائبية، وهذا يعني ظهور اللُّغة الشِّعرية في أنماط عديدة من الروايات.

– – – – – – –

(١) رواية «هيت لك» ص ١١١.

(٢) رواية هيت لك «ص ١٣٢.

(٣) رواية القطائع، ص ٦٣.

٣. اللُّغة ذات المسحة الصوفية

تتميَّز بمزيج من الخصائص المعنوية والشخصية والأدبية والدينية، يغلب عليها الطابع الروحي والداخلي، والإشارة المستمرة إلى التجربة الفردية والمحاولة في تفسير أعمق لأسرار الوحدة والتواصل مع الله والوصول إلى المعرفة الحقيقية، يميل فيها الكاتب إلى استخدام الأساليب الشعرية والأدبية مثل التشبيه والاستعارة والتصورات الرمزية والمجازية، ويركِّز على المعاني الروحية والداخلية للإنسان، واللُّغة الصوفية تنحو عن القوالب اللُّغوية التقليدية وتميل إلى التجديد في التعبير والاستفادة من اللُّغة المحكية، وتتسم بالعمق الفكري ورفض الانحياز الأُحادي والتأمُّل في تفسير النصوص المُقدَّسة.

حاول بعض الروائيين التخلُّص من أسْرِ الرواية التقليدية؛ وذلك بتخليصها من اللُّغة الحرفية التي ميَّزت الكتابات التصويرية الملتزمة بالواقع، بتوظيفها للُّغة الصوفية وذلك باستحضار موروث ضخم، وتهيئة السرد لاستيعاب مختلف الأجناس الأدبية.

والخطاب الأدبي -حسب رأي تودوروف- يتأسَّس على اللُّغة الرَّامزة المشحونة التي تعبِّر عن تجربة روحية وفكرية، مستوقفًا بذلك القارئ، فلا يشفّ عن معناه كما هو الحال بالنسبة للخطاب الألسني غير الأدبي.

وفي الخطاب الأدبي تلتقي التجربة الصوفية بالتجربة الروائية، والتجربة الصوفية هي محاولة الإنسان التسلح بقيم روحية جديدة تعينه على مواجهة الحياة المادية تتجلَّى في أحوال إدراكية ووجدانية فردية وغير ثابتة، مما يجعل نقلها للآخر باللُّغة مهمة صعبة، فكانتِ اللُّغة الرمزية هي نتيجة مباشرة لتلك الأحوال النفسية المُعقَّدة التي يعيشها الصوفي، ومن ثمّ كان للُغتهم معانٍ ظاهرة يتعرَّف عليها المتلقِّي مباشرة، ومعانٍ باطنية لا يصل إليها إلا بعد التحليل والتأويل، فأصبح الصوفي بذلك يعيش تجربتين: تجربة وجدانية وتجربة كتابية.[١]

أمَّا تجربة الكتابة فهي محاولة لترجمة ما في أغوار نفس المتصوِّف بلُغة غالبًا

(١) مفهوم التصوف، عبده غالب أحمد عيسى، بيروت، دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ٥٠، والرسالة القشرية، أبو القاسم القشيري، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود الشريف، دار الشعب، البعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٣٤-٣٧.

ما تكون شعرية، رمزية وتصويرية، وكانت النتيجة روائع شعرية وأخرى تتراوح بين الشِّعر والنثر، أو نثر شعري، ما يُؤكِّد أن (الرؤية الصوفية ليست انعكاسًا موازيًا للواقع، بل هي تجاوز له، وتجاوز للوعي نفسه، إنها عملية خلق لهذا الواقع الذي لا يراه إلا من دخل الطريق الصوفي وسار على نظامهم القائم على تقلُّد المريد للأوراد وقيامه بالخلوات ومجاهدة النفس على الوصول إلى الحقّ تعالى، فيتقلّب العبد بعدها في أحوال كثيرة ويرتقي في مقامات متعددة، وكلما كان إلى الحق اقرب كلما جاء النص أغرب) [١].

من بين التقنيات التي يستغلها الكاتب في نسج نصه الروائي تقنية «التناصّ» بمفهومه الواسع، كممارسة تبرز قدرة الكاتب على التفاعل مع مختلف الموارد، ودعم نصه بدعائم من مصادر مختلفة، إمَّا بصورة مباشرة، كالاقتباسات، أو غير مباشرة، يظهر فيها النص الغائب عن طريق إشارات تُمكنِّنا من وضع النص في سياقه، وبالتالي فك مغاليق نظامه الرمزي. وتعدُّ ظاهرة التناصّ أو ما يُسمَّى بتداخل النصوص (سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكَّل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل) [٢].

تعتمد اللُّغة الصّوفية على الرَّمز الذي يميل إلى التلميح بدل التصريح، والإشارة بدل العبارة، وقال ابن عربي عن الرَّمز: (الرَّمز أو اللُّغز هو الكلام الذي يعطى ظاهره ما لم يقصده قائله، وكذلك منزلة العالم في الوجود: ما أوجده الله لعينه وإنما أوجده لنفسه) [٣].

الروائي باستلهام اللُّغة الصُّوفية في إبداعه يُشكِّل عالمًا خاصًّا ينحت فيه لوحات فنية فريدة يُثريها بخياله الخصب، نقرأ في «القطائع» في حوار ابن طولون مع ساحرة الهرم: (لم يفهم كلماتها، تجلَّت له لحظتها عرائس متعانقة تناجي الله في السماء، وتدعو إلى الرضا والمغفرة، لا بداية لها ولا نهاية لها، من ضلع صنعها الرَّبّ، ثمّ أخرجت هي الطفل من رحمها، هو اتصال بين البشر يصعب شرحه. هذا من ذاك، وذاك من هذا، كما البنيان الصَّلب يتصل

(١) راجع: الصوفية والسريالية، أدونيس، دار الساقي للنشر، الطبعة الثالثة، ص.١١٥.

(٢))، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، عبد الله الغذامي جدة، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص.١١٩.

(٣) الفتوحات المكية، ابن عربي، ج٣، ص.١٩٦/١٩٧. نسخة رقمية عن موقع www.al-mostafa.com

بالبشر. قال في حسم: أراهم أمامي هنا وهناك، حولك وحولي، كيف تقطعين ما هو موصول بلا بداية ولا نهاية؟ لن تستطيعي بتر ما هو ملتحم ببعضه البعض. أفلتت من بين ذراعيه، وهو لم يزل هائمًا فاقدًا لوعيه تحت تأثير خمر نافذ، تلاشت من أمامه وكأنها لم تسمح ولم تشتق، تركته في وحشة تشبه أسنان التماسيح تخترق اللحم بلا هوادة ولا نظام معروف) [1].

من خلال النص السابق يتبيَّن أن استلهام التراث الصوفي يُثري متخيّله الروائي ويطعِّم لُغته، لينحت لوحات فنية، تجعل القارئ يشعر أنه يقرأ في إحدى المخطوطات الصوفية الراقية، (وهنا يلتقي الروائي بالصوفي في نظرة مشتركة إلى الحياة والحتميات. كما أنهما يخلقان أو يلتقطان الإشارات والرموز عينها، ويُعبِّران عنها من خلال التجربة المعيشة والنفاذ إلى الأعماق) [2].

إن معايشة الكاتبة للتراث الصوفي جعلتها تدرك مدى العلاقة التي تربط بين المعرفة الصوفية –وما تحمله من أبعاد روحية وإنسانية– والسرد الروائي الذي يعمل على نقل هموم الإنسان، والكشف عن طبيعة الصراع الذي يخوضه في حياته اليومية، فكلاهما يعمل على نقل معاناة الإنسان من خلال اقتحام عوالم الخفاء والغيب وما وراء الواقع، عوالم خارجة عن سُلطة الزمان، ومحدودية المكان.

أمَّا لغة سهير المصادفة فتأخذك إلى عالمها الخاص تشعر فيه بالحسِّ الصوفي دون أن تلمسه، وتقرأ الشِّعر دون أن تجده؛ فالكاتبة تنسج خيوط السرد من منابع عديدة لتُشكّل منها قطعة فنّية لها تميّزها وتفرّدها، نحاول أن نتلَّمس في ظلال «الحديقة المُحرَّمة» هذا الوهج الصوفي الممزوج بالعجائبي، تقول في وصف مشهد دفن في النَّبع المُقدَّس على لسان ألهم الذي يحمل اسمه بُعدًا صوفيًّا: (هذه أول عملية دفن أحضرها هنا، تلك التي يسمُّونها قُربانًا، ألبسوا صقرًا مئزرًا أبيضَ قصيرًا، بعد أن دهنوا جسده بالزّعفران والمريمية، وأحاطوا رأسه بالرّياش، ولفّوا على ذراعيه ثعابين النّسّاجة الذهبية، لتحميه من الثُّعبان الأقرع والعقارب السوداء طوال رحلته الوعرة إلى الرَّبّ، ثمّ حملها ثلاثة من عمالقة سلطان الجُثّة على أكتافهم، وأخذوا يدورون بها حول

(١) رواية « القطائع» ص ٢٦٩.

(٢) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم. القطاع اللا واعي في الذات العربية، على يغور، بيروت، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٤، ص.٧٨.

حقل الشَّعير، وأمام كل الكهوف، وفي الأثناء كان الرجال يرقصون حول النّبع المقدّس، والشّباب يتبارون على الوثب لأعلى عبر نارٍ تشغل مساحة أكثر من خمسة أمتار، وبعضهم يقرع على دفوف مصنوعة من جلد الماعز، ومشدودة إلى حلقات خشبية، والنِّسوة يُخرِجنَ من أفواههنّ أصواتًا مثل النَّفير) [١].

لُغة الكاتبة تخرج عن المألوف مُحمَّلة بالرمز، تخاطب العقل والقلب، وتُعبِّر عن تجربة متفرِّدة تحكمها الغرابة والتخييل حتى نشعر أن (اللُّغة كتبت الصوفي بدل أن يكتبها، وكشفت عن تجربته التي أحدثت نوعًا من التفاهم بين اللُّغة والصوفي والتجربة، فمن يكتب من؟ ومن يعي من؟ بل من يوحِّد بين الأطراف الثّلاثة) [٢].

تتميَّز لُغة المصادفة بأنها تخرج عن قواعد الدلالة المتعارف عليها إلى دلالات رمزية جديدة تعمد إلى انتقاء كلمات بعينها لتوظِّفها توظيفًا دلاليًّا خاصًّا.

نرى في المشهد التفاصيل الخاصة بمراسم الدَّفن، المئزر الأبيض، الثعابين الذهبية التي ستحميه من الثعبان الأقرع، قرع الطبول، الرقص، الوثب على النار، صوت نفير النساء. لوحة درامية حية، كل لفظ فيها يحمل دلالات رمزية عديدة.

وينبغي التأكيد على أن خلفيات ما قبل النص لها دور كبير في تشكيله وتلوينه (فخلفيات ما قبل النص هي الواردات الإلهية والمعاني الروحية، وهي النص المفقود، أو ما قبل النص، لتبدأ معاناة تشكيله بوساطة اللُّغة) [٣].

وقد ساهمت العديد من المُغذِّيات والروافد في تشكيل معجم الكاتبة منها دراستها للفلسفة وحياتها في موسكو لتلقِّي العلم وإجادتها للُّغة الروسية واطلاعها على الأدب عامة والروسي خاصة وإلى جانب ثقافتها الدينية وجذورها العربية التي تتّكئ على موروث ثقافي وشعبي يُميِّزها.[٤]

(١) الحديقة المحرمة، ص ٨٧.

(٢) الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، صابر عبد الدايم، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٨٤، ص ١١٧.

(٣) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، آمنة بلعلي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سورية، ٢٠٠١، ص ٦٦.

(٤) حوار شخصي مع الكاتبة.

- ثانيًا: أساليب السرد

الأسلوب (مِرآة العقل، والخلق، والمزاج، وطُرق التفكير والتخيُّل، سواء أكانت تلك قوية أم ضعيفة، مستقيمة أم مضطربة، جميلة أم قبيحة؛ لأن مصدر ذلك كله إنما هو نفس الكاتب، فمنها تنشأ هذه الصفات، وإليها تُردّ)[1].

وهناك دراسات عديدة تناولت أساليب السرد في الرواية العربية الجديدة وفق رؤى متعددة، ولأن الدراسة تُعنى بالجانب التطبيقي وتنأى في معظمها عن التّنظير المتكرِّر، فستتجه إلى التطبيق وفقًا لتصنيف «صلاح فضل» لأساليب السرد الروائي؛ حيث صنَّفها إلى: (الأسلوب الدرامي والأسلوب الغنائي والأسلوب السينمائي)، لأن هذا التصنيف يتوافق -من وجهة نظر الباحثة- مع الرواية المصرية الجديدة، لذا ستحاول الدراسة تلمُّس تحوّلات الرواية المصرية في ضوء التصنيف السابق.

ولا شك أن كل رواية تتضمّن قدرًا من الدرامية والغنائية الذاتية أو الملحمية والسينمائية، ولكن بتفاوت في النسب، ومستويات التوظيف.

والمقاربة النقدية الخاصة بكل نص تكشف عن ملامحه وسماته الخاصة التي لا تقف عند هذا التصنيف، فهناك بالتأكيد نقاط جمالية ودلالية خاصة بأسلوب كل نص روائي، والدراسة تسير وفق منهج مُحدَّد يدور حول محاولة استنتاج ملامح عامة للرواية المصرية خلال الفترة التي تبدأ من الألفية الثالثة حتى وقتنا الحالي.

- **الأسلوب الدرامي:**

(الدراما جنس من أجناس الأدب ارتبطت من حيث اللُّغة بالرواية والقصة، وتميَّزت بتصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة)[2].

يتضح هذا الأسلوب في رواية: «بياض ساخن» لسهير المصادفة، فأسلوب السرد في الرواية ليس تقليديًّا يسير بطريقة متسلسلة في شريط الزمن، بل

(١) الأسلوب، أحمد الشايب ط ٦ القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٦ ص ١٢١.

(٢) الدراما والدرامية، س. واودسون، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، دار منشورات عويدات، بيروت-باريس، الطبعة الثانية، ١٩٨٩، ص ٧.

تعتمد على تقنية التوازي المشهدي، فالكاتبة تخلَّت عن وظيفة الراوي العليم أوِ الراوي الإله -كما يطلق عليه روب جرييه- فالشخصيات هي التي تقوم بالسرد والحوار معًا، تقاسم السرد شخصيتان هما لولا وعبلة وهما شخصية واحدة تعاني من انفصام الشخصية، فالرواية اعتمدت على توظيف منظور الشخصيات في مستوى متطوّر من تيار الوعي، فالمواقف تتعاقب وفق رؤية الشخصية المزدوجة وكأننا طوال القراءة في مشهدين متوازيين. تتكوَّن وحدات القصّ من عشرين وحدة؛ عشر وحدات على لسان لولا، وتسع وحدات على لسان عبلة، وفي الوحدة العشرين تجمع الكاتبة كل خيوط السرد، لنصل إلى لحظة الكشف والتنوير التي تكتشف فيها عبلة حقيقة مرضها النفسي.

المفارقة تُمثِّل عنصرًا أساسيًّا في البناء الدرامي بدءًا من العنوان وحتى تصاعد الأحداث، وهي مع الإيقاع الحركي في المشهدين المتوازيين يشكِّلان الضفيرة التقنية التي تُغطِّي شبكة العلاقات الروائية التي تنكشف من خلالها بنية النص الروائي وجهازه الجمالي المؤثّر.

بياض ساخن (عنوان يحمل دلالة رمزية ومفارقة لا تنكشف إلا في نهاية الرواية: أغمض عيني وأرى نفسي أجري وأجري، لأخرج في أنبوب أبيض ناصع البياض غارق في دخان ساخن. أجري وتعدو خلفي جياد عربية بيضاء أصيلة. أجري وألهث وصهيل الجياد لا يحتمل في أذني. أجري لأستطيع الخروج من الباب الآخر والأخير لهذا الأنبوب قبل أن يغلقه من أدخلني فيه) [1].

رؤية نفسية عميقة تُجسِّد الصراع النفسي الذي تعيشه البطلة من خلال هذه المفارقة العجيبة كيف للبياض الذي يرمز إلى النقاء أن يكون ساخنًا ومؤلمًا وموجعًا؟ كيف انسحب هذا النقاء المؤلم على المجتمع، هل عبلة النقية -التي دفعت حالتها النفسية وظروف نشأتها ومرضها الوراثي إلى هذه الحالة الازدواجية المؤلمة- هي مصر بنقائها وأصالتها وأوجاعها؟

قدّمت الكاتبة الأحداث من خلال تقنية التوازي مع الشخصية المزدوجة، لتأتي في مواقف مجسّدة كم جوانب متقابلة مع درجة عالية من التركيز الدّارمي، والتراوح المُنظَّم بين الشخصيتين، ومن خلال التضاد الواضح يظهر ازدواج المجتمع وأزمة المُثقَّف المصري أمام الواقع المُعقَّد المتشابك الذي أنتج اضطرابات في العلاقات البشرية نجم عنها التأزّم النّفسي والازدواجية في

(١) رواية بياض ساخن، ص ٢٦٩.

المواقف والتعامل مع الواقع.

والأسلوب الدرامي نلمسه في العديد من الروايات مثل «العابرة» لإبراهيم عبد المجيد؛ حيث استخدم فيها أيضًا تقنية التوازي بين شخصيتين رئيستين لمياء/ حمزة، وتداخلتِ الحبكات السردية من خلال الشُّخوص، إلا أن سرد العبارة يقوم به الراوي الذي يفسح المجال للشخصيات من خلال الحوار الخارجي والمنولوج.

- **الأسلوب الغنائي:**

إنَّ الاحتفاء بالذات يندرج فنيًّا تحت ما يُسَمَّى بالأسلوب الغنائي الوجداني الذي يمنح الذات السرديَة قدرًا كبيرًا ومُهمًّا من جماليات الروح مع نظيرها الآخر. ويرى الدكتور صلاح فضل أنَّ الأسلوب ذا الطابع الغنائي، (تُصبِحُ الغلبة فيه للمادة المُقدَّمة في السرد حيث تتَّسق أجزاؤها في نمطٍ أُحادي يخلو من توتّر الصراع، ثُمَّ يعقبها في الأهمية المنظور والإيقاع) [1]. ومعنى ذلك أنَّ الذّات السَّردية الوجدانية مصدر صناعة الحدث ومصدر الصراع الذاتي الداخلي بعينه، وأسلوبية الإيقاع الفنِّي التعبيري للوحدات السردية الموضوعية.

ويرى اللُّغوي بينفنست أنَّ اللُّغة تنتج الواقع، لا بدَّ أن نفهم ذلك بطريقة حرفية؛ (فالواقع يتمُّ إنتاجه من جديد عبر اللُّغة، فالذي يتكلَّم يولد بخطابه الحدث والتجربة، والذي يسمع أو يقرأ يلتقط الخطاب، ومن خلال الحدث الذي يصوِّره، وهكذا فإن الموقف الملازم لممارسة اللُّغة هو التبادل، والحوار يُضفي على فعل الخطاب وظيفة مزدوجة تمثُّل الواقع لدى المتكلِّم وإعادة تلقّيه لدى المستمع؛ فالخطاب يخلق الواقع وينظِّم تجربة الحدث ومن هنا فإن فنّ الشِّعر بمفهومه الواسع يصبح فنّ الخطاب) [2].

وتُمثُّل بؤرة السرد المركز الرئيسي الذي يحدِّد تقنية السرد وأسلوبه، ويرى صلاح فضل أن البؤرة تضبط من أربع زوايا؛ (الأولى: علاقتها بالحكاية المروية حيث تنقسم إلى بؤرة داخلية وهي التي تقدِّمها الشخصيات من منظورها، وبؤرة خارجية وهي التي يقوم بها الراوي من خارج الشخصيات، والثانية:

(١) أساليب السرد في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص ٩.

(٢) أساليب السرد في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص ٨٥.

علاقتها بمنظومتي الزمان والمكان؛ فإمَّا أن تكون رؤية محدودة أو بانورامية متعددة في نقاط رصدها. والثالثة: تتصل بالبُعد السيكولوجي بحيث تشمل الداخل والخارج، أو تبقى على السطح الحسي لمراقبة الأشياء فيما يُسمّى بالرواية الموضوعية. والرابعة: تتعلَّق بالجانب الأيدلوجي، حيث تُعبِّر عن الأيدلوجيا المهيمنة على النص)[1].

وإذا طبَّقنا ذلك على رواية «أيام وردية» لـ «علاء خالد» التي تدور حول أزمة المُثقَّف اليساري أمين الألفي الذي تحطَّمت أحلامه بعد ضياع حلم الاشتراكية، خلع نفسه عن السياسة، وراح يبحث عن فلسطين في حياته؛ فهي رمز لكل حلم مسلوب.

الرؤية في الرواية تعتمد على وصف الراوي العليم لداخل الشخصية؛ فهو يقرأ لنا بواطن الشخصية ويحلّل مواقفها ويصف مشاعرها؛ فالسرد يدور حول الشخصية الرئيسة؛ فهي قُطب الرؤية.

أمّا الأمكنة فتتوزَّع بين القاهرة والمنصورة ومستشفى الأمراض النفسية التي عاش فيها أيامه الوردية والكهف البعيد عند شجرة السنديان الذي لجأ إليه باحثًا عن أيام وردية.

إذن الرؤية محدودة المكان والزمان وليست بانورامية ترتبط بالفترة التي عاشها في مستشفى الأمراض النفسية بعيداً عن صراعات الحياة.

أمَّا ما يتعلَّق بالبُعد النفسي والأيدلوجي فيرتبط بالصراع الذي يعانيه المُثقَّف في مواجهة واقع الحياة الذي يرفضه ولا يجد بُدًّا من الانعزال عنه.

ومن أهم ملامح الغنائية هيمنة الأحاسيس المتولّدة من لحظات الرؤية وتكثيف وجود الشخصية، فاللحظات والرؤية والإحساس العاطفي هي ذروة الغنائية، وأيضًا تخليد الموقوت بالمحافظة على لقطة هاربة للرؤية، وتثبيتها، وذلك عن طريق تداعي المشاعر، واستبطان الإشارات بشكل تصبح فيه الكلمات مسلّطة على الداخل حتى لو تشتّت في الخارج، بحيث تكون الأنا هي التي تقيم البناء الفني، وتغليب الإيحاءات مما يفسح المجال للصور والتداعيات والإحساس بأن هناك جوهرًا نلتفُّ حوله دون أن يمكننا اقتحامه. [2]

(١) أساليب السرد في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص ٩٥.

(٢) انظر أساليب السرد في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص ٩٢-٩٣.

فالغنائية تعني إرادة البوح والتعبير عن الوجدان الذي يعكس وحدة الشخصية. ويحتفي الأسلوب الغنائي بالتصوير الاستعاري والصور الرامزة والتراكيب المشحونة بالطاقة الجمالية وسبق التمثيل لذلك عند الحديث عند شعرية اللُّغة.

- **الأسلوب السينمائي:**

السينما أحدث الفنون، جاءت بعد الفنون اللُّغوية والتشكيلية والموسيقية واستفادت من تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها. فرصيدها الفني والجمالي أكثر عُمقًا رغم حداثتها.

والمخرج السينمائي يستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري لتشكيل نصه، والفيلم السينمائي يتكوّن من المناظر والمُمثّلين والسيناريو والكاميرا، وغير ذلك من مكوِّنات، وتعدُّ اللقطات هي مفردات الفيلم.

والرواية المعاصرة استفادت من الأسلوب السينمائي؛ فالروائي يستطيع أن يبني مقاطع تتميّز بحركية تلقائية، ويُقدِّم الشخصيات والأماكن من خلال الأفعال ذات الدلالة المتحرّكة غير معتمد على الوصف التقليدي.

نأخذ هذا المشهد من «الحديقة المحرَّمة»: (نجلس في المندرة ونُفصِّص القطن في نسمة العصاري، تكوِّمه جدَّتي في الرُّكن وهي تنادي على سيكا ليأخذ المراتب والمخدّات القديمة ويوزِّعها على المحتاجين، تنغز بإصبعها جبل القطن الهشّ الذي قصصناه وكأنها تنغز جدَّتي انتصار: شفِتي يا انتصار، شفِتي يا حاجّة؛ الدّنيا يا أختي أخرتها كم فصّ قطن)[1].

تتوالى الأفعال المضارعة المعادلة لعملية التصوير، وتركّز عدسة الكاميرا في اللقطة تقترب من إصبع الجدَّة وهي تنغز القطن ونسمع حوارها مع انتصار، نشاهد المندرة ونشعر بنسيم الهواء وقت العصر.

وننتقل لمشهد موازٍ في «النَّبع المقدَّس»: (بعد غروب الشمس كان الطعام جاهزًا، جلسنا في حلقات على الأرض، نأكل ونضحك بسبب أحيانًا ودون سبب في أغلب الأحيان، أشعلنا مشاعل الكتان الغارقة في زيت الزيتون، وتحلَّقنا حول

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ٨١.

النَّبع المقدَّس نحتسي خمر الشعير والعنب، كان الضباب يتجمَّع فوق مياه النَّبع، ويتشكَّل منه وجه الحاجة انتصار...) [1].

المشهد يُقدِّم لنا شكل الحلقات ونسمع صوت الضحكات ونشاهد الخمر ثمّ تقترب الكاميرا من الضباب المتجمِّع لنرى وجه الحاجة انتصار.

•••

النَّقد الحديث تخطَّى تلك النظرة الضيقة للُّغة الروائية على أنها ذات مستوًى واحد يتوزَّع بين السرد والحوار، والتصوُّر الذي قدَّمه «باختين» أن الحوارية نقطة انطلاق الفن الروائي في العصور الحديثة، وأن الرواية تتسم بالتعدُّدية (فالحوار يتجاوز النظرة السطحية لقيام الحديث بين شخصين، فهذا لا يخلق لغة روائية راقية، على أساس أن لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريًّا، ولا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة وحيدة، وعلى هذا فالأشكال اللُّغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نُظم مختلفة في اللُّغة يحكمها مركز تنظيمي لتقاطع المستويات يمثّل البؤرة الايدلوجية/ اللُّغوية للمؤلِّف) [2].

ولذا تجاوزت الدراسة ذلك التصنيف المتعارف علية للغة الرواية بين السرد والحوار، ثمّ التمييزبين الحوار الداخلي والمونولوج، فكلها آليات لا بُدَّ من توافرها في أي عمل روائي ولن تمثِّل إضافة جديدة، وآثرت الدراسة تصنيف اللُّغة تبعًا لمدلولات الألفاظ ودورها في تشكيل النص، واعتمد تصنيف «صلاح فضل» للأساليب لوضوح ذلك التصنيف ولارتباطه بالرواية المعاصرة.

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ٦٣.

(٢) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٦، ص ١٣٠-١٣٥.

المبحث الثاني
الزَّمكـانـيـَّة

تُعدُّ الزمكانية أحد مفاهيم «ميخائيل باختين» التي أدخلها في الحقل السردي؛ إذ قبله كانت الدراسات تدرس العلاقات الزمانية بمعزل عن العلاقات المكانية المرتبطة بها بالضرورة، أي لم تكن هناك مقاربة زمكانية متماسكة، فاستعاره باختين من حقل الرياضيات ليحدِّد به تلازم علاقات الزمان والمكان في مجال الأدب.[١]

وتعني الزمكانية تداخل عنصري الزمان والمكان وتماسكهما معًا في العالم الواقعي وفي الإبداع الروائي، وهو مصطلح غربي من اللفظ اللاتيني Chronotope المكوّن في مورفولوجيته من مقطعين هما: Chrono ويعني الزمان Tope ويعني المكان، ويقول باختين: (ومن وجهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابًا فنِّيًّا اسم Chronotope الذي يكون مستوعبًا مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل جنس أدبي.. عبر انصهار علاقات الزمان والمكان، وعندما تتكشَّف علاقات الزمان والمكان، فالمكان يُدرَك ويُقاس بالزمان، وهذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميِّزان الزمكان الفني)[٢].

ومصطلح «الكرونوتوب» هو السِّمة الطبيعية، والعلاقة بين المجموعتين الزمانية والمكانية، والمصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل بين الزمان والمكان، وأنه أول معطى أساسي، بل هو المعطى الذي يضع التصنيفات الشكلانية لعلم السرد موضع التّساؤل[٣].

(١) التشكيل الفضائي في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٠١، نقلًا عن: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ٢٣٩، والرواية أفقًا للشكل والخطاب المتعددين، د. محمد برادة، فصول، زمن الرواية، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١١، العدد ٤، شتاء ١٩٩٣، ص ٢٢.

(٢) الرواية في القرن العشرين، جان- إيف تاديه، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، وبناء الرواية، سيزا قاسم، ص ١٠٦-١٠٧.

(٣) دليل الناقد الأدبي، سعد البازعي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥، ص ١٧٠، والمصطلح السردي، جيرالد برانس، ترجمة: عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٣٦٨) القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣، ص ٧١٥.

كما يرى باختين (أنه لا يمكن فهم أية فكرة إلا بفهم الفضاء والزمن وتحليلهما، وإدراك مدى تداخلهما بشكل عميق، وجعلهما قطبين متوازيين يستقطبان العناصر السردية والحكائية المتبقية في الخطاب الروائي) [١]؛ فالزمان عادةً ما يقترن بالحركة التي تقترن بالمكان، بحيث يموت مفهوم الزمن، ويذوب في المكان، فإذا كانت طبيعة الزمان أنه غير مرئي كالمكان، فإنه يتكثَّف شاخصًا، ويكتسي لحمًا ويتراص فيصبح من الناحية الفنِّيَّة مرئيًّا، ويصبح المكان مشحونًا ومستجيبًا لحركة الزمن والحبكة في التاريخ) [٢].

هذا الزمان الذي هو -كما يرى كانط- الشَّرط الشكلي القبلي للظواهر عامَّة. والفضاء بوصفه شكلاً خالصًا لكل حدس خارجيّ، لا يصلح بوصفه شرطًا قبليًّا إلا للظواهر الخارجية، وكل الشخصيات سواء كانت موضوعاتها أشياء خارجية أو لم تكن، فإنها تنتمي دائمًا اعتمادًا على نفسها في تحديدات الذّهن إلى حالة داخلية؛ وهذه الحالة الداخلية الخاضعة دومًا إلى الشّرط الشكلي للحدس الداخلي تدخل هكذا في الزمان، فالزمان هو الشَّرط القبلي لكل الظواهر بصفة عامة؛ أي الشرط المباشر للظواهر الداخلية، ومن هنا أيضًا فهو الشرط المباشر للظواهر الخارجية، لأن الظواهر كلها كائنة في الفضاء، وأنها محدَّدة قبليًّا بعلائق الفضاء، لذا فإن الظواهر كلها عامة، يعني كل موضوعات المعنى كائنة في الزمان وخاضعة لعلائقه [٣]، بشكل يؤكِّد أن دراسة الظواهر الخارجية والداخلية لا تتم من حيث إنهما من مستلزمات الوجود وحسب، بل بوصفها حاملة دلالات تكشف عن فلسفة في الحياة، وعن رؤية متكاملة للكون[٤]، تؤكِّد أن للكاتب حِسّيِنْ؛ حسًّا زمنيًّا يتبلور في مراقبة الأشياء من حوله وهي في حركة الزمن المستمرة، راصدًا احتفاظها بهويتها أو تحولها، وحسًّا مكانيًّا، وذلك في ميل الكاتب إلى أن يوقف حركة الزمن ليعيش الأشياء

(١) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص ٢٨-٣٤.

(٢) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص ٦، ودليل الناقد الأدبي، ص ١٧٠.

(٣) الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران: حسن المودن https://www.aljabriabed.net/n34_11muddan.htm

(٤) قضايا المكان الروائي في الدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص ٢٠.

في امتداداتها المكانية وعلاقتها بالأشياء الأخرى[١] التي نستطيع أن نميزّ فيما بينها بوضعها في مكان ما، ونستطيع أن نحدِّد الحوادث بتاريخ وقوعها في زمان ما، في إحداثيات أساسية تحدِّد الأشياء الفيزيقية، يمثِّلها الزمان والمكان في حياتنا اليومية على مستوى الملاحظة المباشرة، ولذلك فالـ«متى» والـ «أين» يستخدمان لتعريف الشيء أو الظاهرة [٢].

ولهذا جاء مصطلح الكرونوتوب عن وعي علمي، ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء/ المكان، فالتصورات الإبستمولوجية الحديثة ذات البناء الرياضي والعلمي الصارم التي تختصرها النظرية النسبية تؤكد ذلك، وأن التحديد الدقيق للكرونوتوب ينطلق من رؤية فلسفية صارمة ومدققة، ففي كل حدث هناك فضاء (مكان) زمن بوصفهما وحدة يستحيل فصلها؛ فتتنوع مع الوحدة الفنية للمؤلِّف الأدبي في علاقته بالواقع وتتفاعل معها، وتستطيع أن تعطي نفسًا معينًا للأحداث، كما أنها تشكِّل نواتها المنتظمة والمتضمنة موضوع الرواية، حيث الحبكات تنعقد وتنحل في الكرونوتوب الذي يتحقق في كل محكي في رؤية تحقِّقها الرواية بامتياز. [٣]

ومن هنا فالزمكانية مفهوم لا يُعنَى فقط بالعناصر الدلالية في النص، بل أيضًا بالاستراتيجيات الذهنية والإدراكية التي يستخدمها القُرَّاء والمؤلِّفون، خاصةً أن باختين ينظر إلى الأدب على أنه حوار بين النصوص من جهة وبين المعرفة المسبقة بين القُرَّاء والمؤلِّفين من جهة ثانية، وهذا التفاعل بين الطرفين يتأسَّس على بِنَى أدبية (البِنَى الزمكانية) هي نفسها بِنَى إدراكية ذهنية يستخدمها القارئ والمؤلّف لتركيب -تاريخيًّا ونصيًّا- عناصر دلالية مختلفة لكنّها ثابتة، ولهذا ينصبُّ شرح باختين لمفهوم الزمكانية على الأعراف الأدبية الإجناسية والخيوط النّاظمة والايحاءات الثقافية التاريخية لأن باختين يرى أن أعراف بعض الأجناس الأدبية تعبِّر لدى جماعات معينة عن نظرة محددة للكون، كما أنه نظر إلى الزمكانية بوصفها بنية ذهنية «نمطية» تاريخية لا

(١) فن القص، د. نبيلة إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، (د-ت) ص ١٦٠.

(٢) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: د. سيزا قاسم، من كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين غربيين، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٨٨، ص ٥٩.

(٣) شعرية الرواية الفانتاستيكية، د. شعيب خليفي، ص ١٥٨، ١٥٧، ودليل الناقد الأدبي، ص ١٧٠.

تخضع -وحسب- لمعرفتها التاريخية، بل هي ذاكرة تحفظ الأبعاد التاريخية والاجتماعية لحقبة ما، بصورة تؤكِّد أن الزمان والمكان ليسا مجرد سمات نصية وحسب، بل يعملان بوصفهما وحدة ذهنية تؤسِّس مهاد عمليات القراءة والكتابة، ومن شأن هذا الترابط التام بينهما توحيد أشتات العناصر الزمانية والمكانية في النص.[١]

وفي هذا الصَّدد تُعدُّ جهود «باشلار» في كتابيّه: جماليات المكان، وجدلية الزمن؛ جهودًا كبيرة في مجال الزمكانية، بوصفها كانت إحدى حدائق اهتمامه، وإنّ لم يستخدم مصطلح الزمكانية بحرفيّته، يقول: (إن كثيرًا من ذكريات الإنسان محفوظة بفضل البيت، وإنّ كنّا نعتقد في بعض الأحيان أننا نعرف أنفسنا عن طريق الزمن، فإن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يودُّ -حتى في الماضي- حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن؛ إذ إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثَّفًا، وهذه هي وظيفة المكان)[٢].

وهو أمر أكده أمام قوله: (الريف المؤنسن، الذي يفهمنا التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان في الزمان ورد فعل الزمان في المكان، وأن السهل المحروث يرسم لنا طورًا من الزمان شديد الوضوح مثل صور المكان)[٣]. وهي إشارات تؤكِّد تلازم الزمان والمكان واندماجهما وتعالقهما في النص كالتي نراها عند «بوتور»، حين رأى الأشياء تشكِّل علامة أكيدة للالتقاء في الفوضى الاجتماعية، وفي اضطرابات الأشخاص النفسية، ولهذا فالأشياء هي رفات الزمن وبقاياه[٤].

وانعدام وجود زمن خارج المتخيَّل في الموضوع المكاني، فيصبح معادل زمكانية الحدث الروائي واسمًا نقديًا إبداعيًّا، يكشف عبر تحريك الزمن الاجتماعي في الحدثية الروائية عن البُعد الفراغي، وإحداثيات التحريك التي تُشكِّل

(١) دليل الناقد الأدبي، ص ١٧١.

(٢) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤، ص ٣٩.

(٣) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ٨.

(٤) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦، ص ٥٧، ومشكلة المكان الفني، ص ٥٨-٥٩.

الشُّخوص فيها عنصرًا أساسيًّا يُسمَّى الموضع الطوبولوجي لتطور الحدثية الروائية، والذي يحدِّد بحركيته مدى القراءة وسياقها وآفاقها الذي يتفاعل المتلقِّي بها مع النَّص مكوِّنًا الوحدة الإبداعية [1] التي يتقاسمها النقد والقراءة.

وعلى هذا فالفضاء الزمكاني مجموعة من العلاقات والامتدادات التي تتصل بكل بنية وعنصر من عناصر الرواية ومكوِّناتها، فمن الفضاء المكاني والزماني يتشكّل فضاء السرد والحدث، ومن هذا التعالق تتحدَّد صورة الإنسان في الرواية، وكل إنسان ترتبط حياته بالـ«أين» والـ«متى» فهما امتداده، ووصفهما هو وصف الإنسان وعلاقاته في فضائهما، التي تتمظهر في الفنّ والأدب المخترقين بقيم الزمكانية من مختلف الدرجات والأحجام، وكل موضوع وكل لحظة مجتزئة من المؤلّف الفني هي قيمة من هذه القيم في فضاء الزمكانية التي تؤكِّد أخيرًا أن الرواية رحلة في الزمان والمكان معًا على حدٍّ سواء، وأنها في صلب طبيعتها جغرافية، يتكَّون عالمها من الموقع وخلفيات مكانية وزمانية، وميادين الصراع والحدود ووجهات النظر والآفاق وأماكن وأفضية متنوعة تشغلها شخصيات الرواية والراوي، وجمهور القُرَّاء حين يقرؤون. [2]

وسنحاول تلمُّس ملامح الزمكانية في روايات القرن الحادي والعشرين، ويكاد يرد تعيين الموضع في الرواية منذ سطورها الأولى، وتكون مفعمة وموسومة موضعات غير واضحة نسبيًّا من قبيل «هنا» و«هناك» وداخل وخارج وواقعي وفنتازي، وهو ما يدفعنا إلى دراسة الفضاء الزّمكاني بتقسيمه إلى زمكانية واقعية وزمكانية فانتازية.

(١) زمن النص، د. جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ٦٠، وفضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، د. محمد عزام، دار الحور للنشر، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ١١٤-١٢١.

(٢) الجغرافيا الثقافية، أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، مايك كرانغ، ترجمة: د. سعيد منتاق، عالم المعرفة (٣١٧) المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، يوليو٢٠٠٥، ص ٥٩.

• أولاً: الفضاء الزمكاني الفانتازي (العجائبي)

- زمكانية فضاء النَّبع المقدَّس في رواية «الحديقة المحرَّمة»

يتجلَّى الفضاء الزمكاني العجائبي في رواية «الحديقة المحرَّمة» من خلال وصف فضاء النّبع المقدّس، حيث شكَّلت الكاتبة زمكانيتها العجائبية في فضاء غير محدَّد الملامح، ربّما يكون باطن جبل، وربّما يكون في باطن الأرض، وهذا الملامح الهلامية للمكان تتعالق مع اللازمان؛ فالوقت ليس له نهاية ولا بداية وكأنه شبه دائرة، وكلما قطع البطل مسافة من المكان لا يستطيع أن يحدِّدها ولا يحدِّد الزَّمن الذي مضى فيها.

(كان المكان يمثِّل لي أعجوبة لا أستطيع فهمها فأحيانًا أظن أنني في بطن جبل لا نهاية له في آخر الحقول تصل بي إلى جهة سلسلة الجبال اليمنية، وبدايتها تصل بي إلى جهتها اليسرى، أي إنني أدور طوال الوقت في شبه دائرة لا يوجد لها نقطه بداية ولا نقطة نهاية أحيانًا أشعر أنني في باطن الأرض نفسها بعد أن متّ وشبعت موتًا وإلا لماذا لا يرانا أحد ومن علٍ؟ وأحيانًا أخرى أشعر أنني سرت طويلاً في هذا النفق المسحور ولم أشعر بالوقت أو المسافة خلال هذياني وصحوي ونومي وجوعي وعطشي وخوفي فخرجت إلى أرض غير التي دخلت منها. كانت هذه البقعة من الأرض هاربة من قواعد الجغرافيا التي أعرفها، أسال نفسي كل يوم إذا كنت قد دخلت بقدمي هاتين إلى بطن جبل ولم أره، وأنا أجري هاربًا من قافلة الجمال ومن الطائرات التي تحلِّق فوق رأسي وقد كانت قريبة جدًّا، أفلا يكون هذا الجبل تحت الأرض؟!) [1].

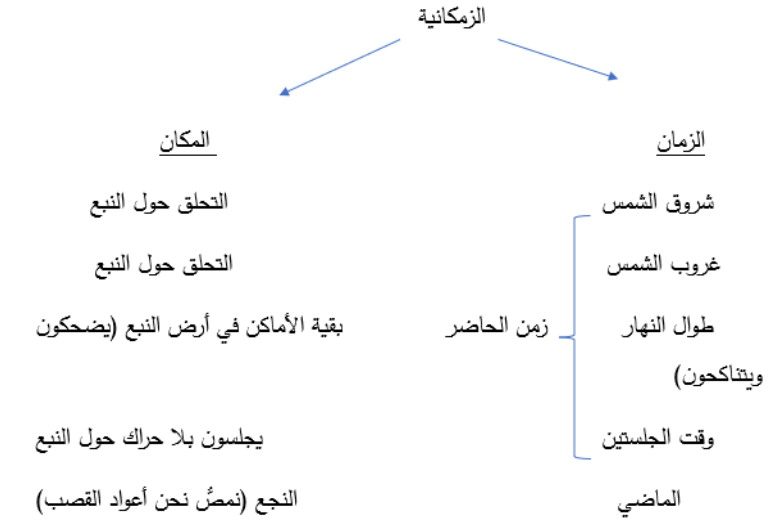
هذه كانت رؤية البطل «ألهم» لزمكانية النَّبع المقدَّس، وبعد أن عاش فيه تعرَّف على قوانينه وعادات أهله وتفاصيل حياتهم اليومية.

«أتَّبع جميلة حتى حافَّة النَّبع المقدَّس أجلس مع الناس مرتين؛ مرة مع شروق الشمس ومرة عند غروبها كانوا يتحلقون حوله صامتين تمامًا، وكأنهم يؤدون صلاة طويلة، أعينهم مسلطة على المياه الفيروزية بموجاتها الهادئة أحيانًا يمُصُّون أعواد الميرمية، كما نمص نحن أعواد القصب في نجعنا، ثم يلقون قشورها في كومة نأخذها قبل أن ننام ونشعل فيها النار لتعطِّر الهواء برائحة

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ٤٣.

ذكية، وتطرد الحشرات الطائرة إلى الحديقة المحرمة، في هاتين الجلستين لا يضحكون أبدًا ولا ينكحون بعضهم بعضًا كما أراهم طوال النهار في بقية الأماكن، بل يجلسون بلا حراك وكأنهم غائبون عن وعيهم وأرواحهم هائمة في مكان آخر أو أنهم يرون في تلك المياه ما لا أراه) [1].

الكاتبة ترسم ملامح الحياة في فضاء النَّبع المقدَّس، الوحدات الزمانية ترتبط بالوحدات المكانية، ويحدث ترابط بين فضاء النَّبع وفضاء النَّجع.



بالرغم من صعوبة الفصل بين الزمان والمكان في العمل الروائي، فإن مجيء المكان في الرواية دائمًا يكون محدَّدًا بزمن ملحوظ بعلاماته ويصبُّ الزمن في وعاء مكاني محدَّد ولا توجد أية فضاءات مكانية دون تحديد لزمنها، حتى وإن لم يكن ملفوظًا فإنه يأتي مُلاحظًا وله قرائن أسلوبية ولُغوية وسردية تشكِّل تحديد الزمن وذلك لأنه من الممكن -كما قال جيرارجينيت- أن نقصّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدًا عن المكان الذي نرويها فيه، في حين قد يستحيل علينا ألا نحدِّد زمنها بالنسبة إلى زمن السرد لأن علينا روايتها إمّا بزمن الحاضر وإمّا الماضي وإمّا المستقبل) [2].

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ٤٦.

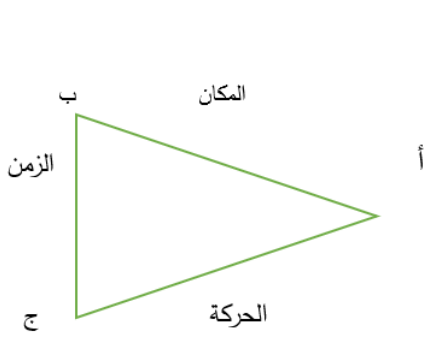
(٢) مصطلحات نقد الرواية

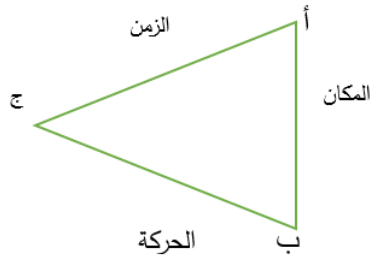
ويتجلَّى الفضاء الزمكاني في الرواية رمزيًّا ودلاليًّا منذ عنوانها «الحديقة المحرَّمة» التي تمثِّل صورة موازية للجنة التي يصعب الوصول إليها ويطمح الجميع لدخولها، فهي فضاء مرغوب للجميع ويحتاج للتضحيات حتى يمكن الوصول إليه، وعلى الرغم من أنها أقل الفضاءات حضورًا في متن السرد، إلا أن الكاتبة اختارتها عنوانًا للرواية، لما تكتنز عليه من دلالات كثيرة ومتعدِّدة، فالحديقة المحرَّمة هي فردوس كل شخصية من شخصيات الرواية، بل كل منا يظلّ يبحث عن حديقته ويتمنَّى أن يفكّ شفرة تحريمها، ليستطيع الولوج إلى نعيم عالمها، وعندئذ يتجلَّى البُعد الزمني في المكان.

وكان للفضاء الزمكاني المركزية في هذا السرد، ومُشكِّلاً أساسيًّا في مساراته، فلم تقدِّم الكاتبة فضاءها الزمكاني بوصفه لوحة أو وعاء بقدر ما كان موجّهًا للحدث ووعاء لتفاعل الشخصيات؛ فكل عنصر من عناصر الرواية محكوم بالدّور النَّصي الموكول إليه، استطاعت الكاتبة أن تنسج صورة تتشابك فيها فضاءات ثلاثة داخل مكان شعر ألهم أنه جنته التي حلم بها؛ أرض آمنة ليس فيها قتل ولا ظلم ولا رياح، هذه صورة الفردوس المزعوم التي تخيَّلها ألهم، يوتوبيا المدينة الفاضلة. فالفضاء هو بطل في هذه الرواية، الفضاء المكاني والزماني، فيمكن أن نعتبر الزمن بطلاً داخل العمل الروائي يتجلَّى في قدرة الكاتبة على التّلاعب بالزمن من خلال العودة إلى الماضي؛ فالبطل هنا استرجع ذكريات النجع عندما يتجمّع مع الأصدقاء لمصّ أعواد القصب، وهذا الاسترجاع الزمني ارتبط بفضاء النجع أي أن استرجاع الزمن الماضي جاء متعالقًا مع المكان، وكان ذلك بفعل تأثير الزمن الحاضر في فضاء النبع وحول مائه الفيروزي.

وإذا كان النُّقّاد قسَّموا الفضاء إلى (واقعي طبيعي وآخر أسطوري متخيَّل، فإنّ المحكي الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة والمرجع، وذلك لأن الزمكانية مؤسّسة من ضلعين هما الزمان والمكان يضاف إليهما ضلع ثالث رابط هو ضلع الحركة الذي لا يجري عليه القياس، ولكنه تابع لضلعي الكرونتوب، فإذا كان ضلع المكان أكبر من ضلع الزمن كانت الحركة تابعة له- أي إن إشعاعه أكبر من إشعاع الزمن والعكس قائم) [1].

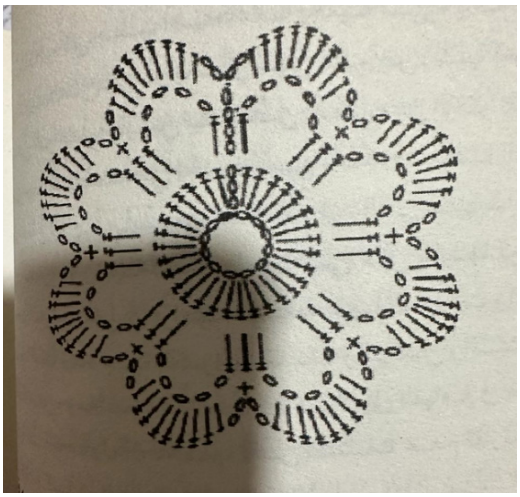
(١) التشكيل الفضائي في الرواية العربية، د. زين الدين زكريا السيد الشيخ، مرجع سابق، ص ١١٥، وشعرية الكتابة الفانتاستيكية، شعيب خليفي، ص ١٦٧-١٦٨.





وفي «الحديقة المحرمة» تعالقت فضاءات ثلاثة؛ فضاء واقعي يتمثل في قرية (نجع الزرايب) وفضاء متخيل عجائبي ويتمثل في النبع المقدس وحديقته المحرمة، وفضاء ثالث (برزخي) يتمثل في فضاء الصحراء وقد أضفت عليه الكاتبة صفات عجائبية، وسيأتي الحديث عنه لاحقا.

- زمكانية فضاء الوردة في رواية «روح»



(هذا الرسم هو أرض الأبدية كما يزعم الراسمون، يمتلئ بالأخبية التي تصلح كمساكن، لن أفضح لكم موقع الجحيم والجنة، لكن أهل الأعراف مكانهم مفضوح؛ تلك الدائرة الوسطى بقلب الزهرة) [1].

فضاء الوردة المتخيَّل جمع فيه الكاتب أهل الجنة وأهل النار، وأهل الأعراف في منتصف الوردة.

في الجحيم، الفراغ من لهب والأرض من لهب، والسماء تمطر لهبًا، يتساقط الجلد وينبت من جديد، حتى يعتاد أهل النار الحرائق.

نلاحظ الفضاء الزمكاني لأهل النار، لا ملامح محدَّدة للمكان فهو حرائق متتالية، ولا شعور محدد بالزمن، وينطبق الأمر ذاته على أهل الأعراف فهم داخل دائرة لا نهائية من أرض رطبة، وأهل الجنة فوق أطراف الوردة وصولاً إلى ثُلثها الأول.

المكان لا نهائي، والزمن أبدي، وكلاهما يرتبط بالآخر.

يراوغ الكاتب فينتقل بنا بين واقعه اليومي باعتباره مُعلِّمًا للموسيقى وبين حكاية كتابه الذي يترجم رموزه لنا، ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني إلا في نهاية الرواية، ويُعاد ترتيبها في مخيّلة القارئ، فلا تظهر الأحداث

(١) رواية روح، ص ٢٢،٢٣.

مركَّزة في كُتلة نصية لها خصائصها الفنية، ولكن نراها انتشرت ونُثرت على النص كله، وأصبحت مهمة القارئ جمعها في صورة متكاملة.

(بدأ السابحون الطائرون يفردون أذرعتهم فالتقى منِ التقى بالمصادفة، والتحم من تعانق بيقين المحبّة لا شمس ولا قمر؛ فبدأنا نشعر بغياب الزمن، وهكذا لن نقيس المسافة التي نقطعها نحو أرض أخرى نمرق في الفراغ وربّما نكون معلّقين نجرّب غياب الوقت لمرة أولى حتى ظهرت لنا الجنة والجحيم، فضحت الوردة أسرارها والبرتقالة غابت تمامًا عن محيط ما نراه، لم يقم واحد بإزاحة واحد عن طريقه، كل روح تعرف مستقرها، ولم تخف من الاصطدام بالأرض الجديدة) [1].

الفضاء يتسم بديناميكية فانتازية تستند على ثقافة الكاتب الدينية ومن خلالها يتشكَّل فضاء التمثيلات الذهنية والمكان النفسي الذي هو نتاج تقاطعات فلسفية، واجتماعية، ونفسية، وثقافية في آنٍ واحد.

• ثانيًا: الفضاء الزمكاني الواقعي

= زمكانية فضاء المدينة :

تظهر زمكانية المدينة بكل ما يتشكَّل في المدينة من علامات اجتماعية وسياسية وثقافية متعارضة أو متداخلة وكذلك ما تحويه المدينة من شخصيات متباينة في الفكر أو المذهب وما يتصل بالمدينة من فروض وسمات تقيم شكلاً من أشكال الموازاة بين بنية المدينة وبنية الرواية كالتنوّع والمرونة والانفتاح والحراك ومدى تأثير عالم المدينة في العناصر الفنية الروائية على مستوى الزمن المجرد المجزّأ والمفتّت وكذلك ما شهده المكان / المدينة من أزمنة أكسبتها أبعادًا وتحوّلات متغيّرة كثيرة.[2]

(١) رواية روح، ص ٢٤.

(٢) الرواية والمدينة، د. حسين حمودة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية ١٠٩، سبتمبر ٢٠٠٠، ص ٦-٨، والفضاء ولغة السرد، ص ١٠، وجماليات المكان، باشلار، ص ٣٨، والروائي ومدينته، مجموعة باحثين، ترجمة: د. أنور إبراهيم، روافد للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.

مدينة القاهرة لها حضورها الواضح في العديد من الروايات لما تمثّله القاهرة من مكانة باعتبارها العاصمة وتجسِّد صورة المدينة المصرية.

- زمكانية القاهرة في رواية «أيام وردية»

يغادر الألفي المستشفى وأيّامها الوردية ليواجه قاهرة جديدة لا يعرفها إلى موقف التاكسيّات الجديد. وجد الجمهورية كلها مبسوطة أمامه، (الجحيم الأصلي بدأ عندما انطلقت العربة والكاسيت والرُّكاب في الوقت نفسه في قلب صندوق ضيق، وسائق يقود، أمين الألفي كان محشورًا في المقعد الأوسط، وبدا الاختناق الحقيقي، عرق، هلع، وألم في العين اليسرى وانتفاضات في الساق).[1]

صورة المدينة مُشوَّهة تتمثَّل في الفوضى والصخب والضوضاء والعشوائية، صورة يرفضها المُثقَّف ويحاول الهروب منها، لأنّها تشعره بالاغتراب، ويعكس النص ما حدث في بنية زمكانية فضاء المدينة من تغيير؛ فتغيير الفضاء الزماني تغيّر معه حركة المكان وتمثيلاته في ذهن المُثقَّف.

- زمكانية القاهرة في رواية «العابرة»

(جلست لمياء في الكافتيريا وحدها أنساها ما حدث فرحة دخولها إلى الجامعة من الباب الكبير المطل على شارع جامعة القاهرة لقد كانت الدقيقة التي وقفت فيها عند الباب الكبير طويلة جدًّا، وقد وضعت حقيبتها الصّغيرة على جهاز التفتيش الالكتروني قبل أن تعبر، كانت تشتاق إلى الفرحة وهي ترى أعدادًا كبيرة من البنات والبنين يتحرّكون بين مباني الكليات المختلفة مبتهجين، بالفعل بعد أن عبرت الباب، وكانت كلية الآداب قريبة جدًّا على يمينها استمرت تمشي في الطُّرقات تتفرّج على الأماكن الخضراء الصغيرة تراها واسعة وخضرتها تجذب العين والكافتيريا الصغيرة التي تبدو مخصَّصة للطلبات السريعة جذَّابة بعُمّالها الذين يعدُّون القهوة والشاي ويقدِّمون المشروبات، وتتطلع الى برج الساعة العالية للجامعة كأنها ساعة جرينتش)[2].

تظهر زمكانية القاهرة هنا بوصفها زمكانية للعلاقات المتسعة والمتشعّبة،

(١) رواية أيام وردية ص ١٢٠.

(٢) رواية العابرة، ص ٧.

ونسيجًا يتداخل فيه الخطاب والممارسة الاجتماعية، فالقاهرة تمثّل حلم الطالبة لمياء، والباب الكبير المطلّ على شارع جامعة القاهرة هو باب الدخول إلى الحياة، ولذلك هي تشتاق لعبور هذا الباب الذي سيقودها إلى حياة جديدة ولذلك اختلف منظور المكان بالنسبة لها فالأماكن الخضراء الصغيرة أصبحت أمام عينيها واسعة والكافتيريا الصغيرة أصبحت كأنها مكانًا متسعًا وبرج الساعة العالية أصبح يعادل ساعة جرينتش، وذلك لأن الجامعة تمثّل الصورة المثالية للمجتمع الذي كانت تودّ أن تخرج إليه وتحتك به وهي صورة مغايرة ومختلفة لمدينة القاهرة في عيني لمياء، واتساع المكان يرتبط بامتداد اللحظة الزمنية؛ فالدقيقة التي وقفتها أمام الباب تنتظر الدخول كانت طويلة جدًا، فالشعور بالزمن اختلف نتيجة لارتباطه بالمكان الذي سيصلها بالحياة الجديدة.

- زمكانية حي الأزبكية في رواية «الأزبكية»

استخدم الكاتب حيلة فنية لُغوية؛ حيث تعمَّد تثبيت الزمان بربطه بمساحة مكانية محدَّدة وهي أحياء القاهرة بما فيها حي الأزبكية، أي ما يمكن أن نطلق عليه تمكين الزمان هذا التمكين يترتّب عليه تضخيم اللحظة الراهنة في السرد وإضفاء طابع الديمومة المؤقّتة عليها، وهذه الرواية تقتطع زمن قصير من حياة مصر وتتناول طبيعة المجتمع بمكوّناته الاجتماعية والثقافية ملقية الضوء على مشكله الاضطراب السياسي والفوضى السياسية؛ حيث تناولت فتره شديدة الحساسية وهي فترة الغزو الفرنسي ومحاربة العدو، ثمّ عدم الاستقرار السياسي حتى حُكم محمد علي؛ فالاستقرار السياسي هو القضية المحورية وهي قضية سياسية تضرب بجذورها إلى طبقات أبعد مخترقة الحياة الاجتماعية وما تحفل به من علامات، وتكشف التركيب الطبقي والوعي الثقافي والديني، وتكشف أيضًا منظومة القيم التي تحكم المجتمع.

(انطلق الضابط الفرنسي الشاب يجوب أزقّة المدينة الجديدة وحواريها بعينين مبهورتين يتأمّل ويكتشف وينفعل، يقاوم حرارة يوليو وشمسه الحارقة بالسير في ظلّ الأشجار، وتجرّع المياه من قنينته الخاصة التي رافقته

منذ أن شارك في أول معركة تحت قيادة بونابرت) [1].

رسم الكاتب ملامح أزقَّة القاهرة وحواريها في عيني الفرنسي المحتل المبهورتين، ومصدر هذا الانبهار ليس ما رآه، بل ما تعلَّمه وتلقَّنه عن مصر وحضارتها (بُهِت فرتراي حين وصل في سيره المتمهِّل إلى مشارف جامع الأزهر قلب القاهرة النابض كما لقّنوه في باريس، وكما كرَّروا ذلك على متن البارجة الحربية التي أبحرت به من ميناء طولون) [2].

الصورة الذهنية للقاهرة في مخيّلة الفرنسي المتكوِّنة قبل الوصول إلى القاهرة تتضاد مع الصورة الواقعية؛ فالمدينة رآها خاوية على عروشها، لا عابر سبيل، ولا شيء يشي بأن هذه مدينة السِّحر، الصورة الذهنية ارتبطت بزمن الماضي في فرنسا وزمن الرحلة على متن البارجة، والصورة الواقعية ارتبطت بزمن اللحظة الحاضرة، يعمد الكاتب إلى تمديد لحظة الحضور في المكان، ثمّ استخدام تقنية الاسترجاع الزمني المرتبطة بالصورة المتخيّلة غير الواقعية –من وجهة نظر المحتل– فقد وصفها في مذكراته أنها مدينة رثَّة وقذرة وقبيحة لا سحر فيها ولا جمال وتغزوها القطط والكلاب الضَّالة.

أي أن زمكانية القاهرة الواقعية تعارض زمكانية القاهرة المتخيَّلة أو المتوقَّعة في ذهن المحتل الفرنسي.

– زمكانية الإسكندرية في رواية «يهود الإسكندرية»

الرواية عكست فضاء المجتمع السكندري بعلاقاته الاجتماعية، وقدرته على تقبُّل الآخر المختلف، مما أدَّى إلى ذوبان الآخر فيه، والكاتب مصطفى نصر معنِيٌّ بمدينته، حرص على نقل تفاصيل المكان والزمان.

فقد كانت تجمع السكندريين علاقاتٌ طيّبة مع اليهود، فكانوا يتجمّعون حول ضريح جون؛ المسلمون والمسيحيون واليهود يلعبون السِّيجة، ويقدِّم لهم مورجان حارس الضريح الشاي والقهوة وعندما يأتي موعد الصلاة يأخذ المسلمون جانبًا، ويفترشون إحدى حصائر الضريح ويؤدون صلاتهم. (دهش كمال عندما رأى والده يجلس فوق حصر الضريح حول المبنى مع زملائه في

(١) رواية الأزبكية، ص ٢٣.

(٢) رواية الأزبكية، ص ٢٤.

مصنع الورق؛ منهم المسلمون والمسيحيون واليهود يلعبون السّيجة..) [1].

وهذا يدلُّ على انصهار فئات المجتمع السكندري دون حواجز الدين أو الانتماء، فالسكندريون لديهم القدرة على تقبُّل الآخر والذوبان معه، فعاش الجميع في سلام وتوافق، يمارسون حياتهم اليومية بأريحية تؤكِّد معاني النُّبل والتسامح يؤثِّر كلّ منهم في الآخر ويتأثَّر؛ ففكرة الضريح نفسها هي مستقاة من ثقافة المسلمين (ديانة الأكثرية تؤثِّر في طقوس الديانات الأخرى) [2].

تُقدِّم الرواية الوجه الحضاري الرّاقي للمكان، وبنية الزمكانية تصوِّر بنية واقعية جمالية ترتبط بعلاقات اجتماعية وثقافية تمثِّل فضاء الإسكندرية بوجهها المشرق.

= زمكانية فضاء القرية:

فضاء القرية يختلف عن فضاء المدينة فبينهما هُوّة واسعة كبيرة، والرواية في نشأتها رواية مدينة، واُبتدع الفنُّ الروائي ليعبِّر عن المدينة وليس الريف أو القرية، وارتبط ازدهاره بنشأة المدن الكبيرة وقيام شبكة من العلاقات تسمح بصنع نسيج فنّي متعدد الألوان فيه من عناصر الكشف والتشويق ما يغري بالاستزادة لهذا كانت طبيعة المدينة هي صانعه الرواية والمستهلك الأساسي لها، ثمّ كان اهتمام كُتَّاب الرواية بالريف وفاءً للقرية المصرية وذلك وضح بصورة كبيرة في ستيّنيّات وثمانينيات القرن العشرين.

ومن خلال القطاع المنتخب من روايات القرن الحادي والعشرين يمكن لنا أن نستنتج أن الرواية المعاصرة ارتبطت أكثر بمجتمع المدينة، ربّما يعود ذلك لأنّ الأحداث الكبرى التي أدَّت لتحوّلات المجتمع على المستوى السياسي والاقتصادي والثقافي صُنعت في المدينة، وصدرت منها قبل أن تنتشر في ربوع مصر.

(١) رواية يهود الإسكندرية، ص ٢٥٧.

(٢) ا رواية يهود الإسكندرية، ص ٢٥٦.

- زمكانية «نجع الزرايب» في رواية «الحديقة المُحرَّمة»

قدَّمت الكاتبة قرية نجع الزرايب كنموذج للقرية المصرية في صعيد مصر وعكست من خلالها العديد من العادات الاجتماعية في صعيد مصر، والأنساق الثقافية لهذه الشريحة من المجتمع.

(لم يحدث شيءٌ غير عادي في هذه البقعة المنسية على خارطة الكره الأرضية لينقلب النَّجع فوق رؤوسنا هكذا، فالسماء كانت في مكانها رمادية ومتجهِّمة كعادتها، والأرض تنفس حرارتها وذبابها اللحوح في وجوهنا وخوارج البقر كما هو، رتيب وممل بنغمته الواحدة).

النصُّ بزمكانيته لا يعكس فقط الوصف المكاني للنَّجع وإنَّما يعكس علاقة الإنسان بالمكان، والترابط أو التعالق يكشف أن الفضاء المكاني ليس مادة ملموسة من جدران وبناء، بقدر ما هو يمثِّل الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان والمجتمع، شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءًا من أخلاقيات ساكنيه وأفكارهم، فتصبح الأمكنة أمكنة نفسية وشعرية لها جماليتها ورموزها ودلالتها وارتباطاتها النفسية بالأحداث والشخصيات والأوقات والزمنية التي تغلِّفها وتسبِّب إحداثياتها في الأشخاص وأمكنتهم.[1]

التفاصيل الصغيرة للمكان تكشف الأبعاد النفسية لشخوص الرواية وتصف أحوالهم في اللحظة الراهنة، فالمكان ليس تشكيلاً معماريًّا، بل يعكس نسيجًا اجتماعيًا وثقافيًا يرتبط بساكنيه.

من هنا فإن شعور أهل القرية بالتّجاهل، وفقدانهم الإحساس بأنهم مؤثّرين في مجتمعهم ظهر من خلال وصف المكان بالبقعة المنسية، والسماء المتجهِّمة تعكس حالة الحزن والصمت المنتشرة في أرجاء النجع، وهذا الوصف المكاني ارتبط باللحظة الحاضرة التي أُعلن فيها أن ألهم حيّ.

ثم تصف الكاتبة الطريق خارج قرية نجع الزرايب (تهتزُّ بنا السيارة الجيب على مدقّاتٍ غير مطروقة، من بعيد تبدو الصحراء الشاسعة وكأنّها حُبْلى بهذه القُرى المتكوِّرة والمنكفئة على نفسها مثل امرأة مطلَّقة حديثًا، على يسارنا

(١) الرواية والمكان، د. ياسين النصير، ص ١٦-١٧، وجدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

البيوت الفقيرة وعلى يميننا الرمال اللانهائية، ترقد فوق كثبانها أشجار تحجَّرت بأغصانها أوراقها وطيورها العملاقة)[1].

يتضح من النَّص السابق زمكانية الفضاء والإحساس بالمكان الذي يعدُّ ظاهرة حديثة نسبيًّا، فكما لاحظ باختين أن (المُدن في القصص الكلاسيكية تشكِّل فيما يختصّ بالحبكة خلفية يمكن الاستعادة بواحدة منها عن الأخرى[2] أمَّا وصف الأثر الحسِّي وإحساس الشخصية بالمكان وتشكُّله بها أمر لا يمكن استبداله إلا بتغيير النَّص الإبداعي بأفكاره ورؤاه، وهذا يؤكِّد ما تنبَّه له جورج بولي، في كتابه «بروست»، في أن المكان يرتقي بالكائن فيه إلى المستوى الذي يجعله يندمج فيه مثلما يُسِر الكائن إلى المكان الذي يوجد فيه بشيء من وحدته الخاصة، وهو نوع من تقابل التبادلات بين الأشخاص والأمكنة التي يؤدِّي في خيال النّاس دورًا لا يختلف عن ذلك الذي يؤدِّيه الأشخاص، فيصبح المكان -بمعنى ما- شريكًا حقيقيًّا للشخصية في الفعل الروائي، ويجعله أكثر قُربًا من القارئ، كما لو كان يسكنه برسم صورة معمارية وجمالية تكون لها وظيفتها الدلالية في بنيه السرد وتشكيلات الحدث، وهذا هو الوعي بأهمية التنظيم الخاص للفضاء، حيث يتحد الإحساس بالوعي، ويكون عندها من المفيد عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم -كما يرى باختين- وبين ما يبدو أنه وظيفي معماريًّا وروائيًّا، وما هو جمالي كُليًّا، وفي أغلب الوصف تتجه الكاتبة نحو تحويل المعالم الخارجية للأبنية إلى مشاعر وأمزجه للتخاطب بين الكتابة والقراءة.[3]

ويتضح ذلك جليًّا من وصف الصحراء بأنها حبلى بالقرى، والقرى كأنها امرأة مطلَّقة حديثًا.

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ١٠.

(٢) الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٨٨، القاهرة ٢٠٠٢، ص ٦٦-٦٧.

(٣) التشكيل الفضائي في الرواية العربية، ص ١٢٩، وشعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، د. حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص ١٤٠-١٤١.

= زمكانية فضاء الصحراء:

فضاء الصحراء يمتلك خصوصية ميزته، فالفضاء الصحراوي يتميَّز بالانفتاح والامتداد فهو مكان اللا محدود واللا نهائي، (ففي أبعاد الصحراء تكمن قيم الطبيعة وسحرها، فهي فضاء بكثبان وفضاء بواحات، وفضاء بسماء وأفق منطبقين، فضاء بألوان قوس قزح، فضاء بجفاف ومطر وجمال، وعيون ماء، فضاء متصل اتصالاً مباشرًا بالسماء) [١].

- زمكانية فضاء الصحراء في رواية «الحديقة المُحرَّمة»

يقول ألهم (كانت الجِمال تقطع ما بيني وبينها من رمال وكأنها تأكلها أكلاً، وعلى مدى الشوف يريِّض أمامي ما يشبه قطيع تماسيح ضخمة، أهمس لنفسي: هذا هو السَّراب بعينه، مرة أخرى يا ربّ يلعب بي السَّراب كعادته، ويخاتلني، فلا توجد تماسيح في الصحراء) [٢].

السَّراب ظاهرة طبيعية تحصل في الصحراء، ومن أهم خصائصه أنه يخدع الناظر -العطشان- له ويوهمه بوجود الماء فيتعلَّق بهذا الأمل الذي لاح له، ويعتقد أنه الفرج، حتى إذا وصل إليه لم يجده شيئًا، فيخيب ظنّه ويفقد الأمل، يبدو السَّراب كأنه لعب لعبة الفناء مع البطل، فهو يقوده نحو المجهول، لأن الظمآن كالغريق يتعلَّق بأي أمل، السَّراب حتى وإن كان وهمًا، فهو أيضًا يشكّل أملاً بالنسبة للتّائه الظمآن في أعماق الصحراء، والغريب هنا أن يرتبط السَّراب بالتّماسيح، وهي كائنات مفترسة، فالأمل الوحيد في النجاة يتعالق مع سبب الهلاك في اللحظة نفسها، حتى وإن كان هناك ماء، سيهاجمه قطيع من التماسيح، والنتيجة النهائية هي حتمية الهلاك. لذا قرَّر ألهم أن يرمي نفسه وسط قطيع التّماسيح ليقطع الشَّك باليقين، لكنها تعزف عن أكله ليطرح على ذاته سؤالاً أكثر غرائبية: (أكانت شبعانة، أم أنها كانت أحن عليَّ من أخي الذي ألقاني في هذا الجبّ؟!) [٣].

نلاحظ أن زمكانية الصحراء استدعت زمكانية القرية لعقد تلك المقارنة

(١) الرواية والمكان، ياسين النصير، مرجع سابق، ص ١١٩.

(٢) رواية الحديقة المحرمة، ص ٢١.

(٣) رواية الحديقة المحرمة، ص ٢٢

بين سلوك التماسيح المتخيَّلة وسلوك الأخ الذي دفعه إلى هذا المصير.

يقول ألهم في حكايته المكذوبة لكبير النَّبع المقدَّس (فتحت عينيَ يا كبيرنا على رمال، رمال من كل جانب رمال تدخل في أنفي وأذني وعيني وفمي، وتكاد تسبِّب لي الجنون وهي تصفع كل جزء من أجزاء جسدي كانت حبَّات الرّمال تطير في الجو وتتشكَّل على هيئه حبال تسوطني) [1].

الصحراء عادةً ترتبط بالفضاء اللا متناهي من الرمال، والرمال في هذا المقطع السردي غدت شخصية تحرِّك البطل وتصفعه، ثمّ تحوَّلت إلى هيئة الحبال، والكاتبة هنا أكسبت الرمال المزيد من القوة والتأثير.

ثم يقول بعد ذلك (في البدء ظننت أن الرمل الذي يصغر أمامه كلّ شيء حين يغضب هو ربّي، ولكنني اكتشفت بعد حين أن العاصفة هي التي تحرِّك الرمال، ثمّ عرفت أن الرياح هي صانعة العاصفة...) [2].

فضاء الصحراء هنا اكتسب درجة عالية من القداسة إلى حدِّ الاقتراب من الألوهية، فالصحراء سيطرت على عقل البطل حتى وصل لهذا الظن، وفي المقطع تناصٌّ مع قصة سيدنا إبراهيم في البحث عن الحقيقة، ومعنى ذلك أن زمكانية فضاء الصحراء خلقت الشعور بالرغبة في البحث عن الحقيقة، والوصول إلى صاحب القوة المطلقة الذي بيده الهلاك والنجاة.

هكذا قدَّمت المصادفة فضاء الصحراء وأكسبته تلك المهابة والقداسة.

= زمكانية فضاء السفينة والبحر في رواية «موجيتوس»:

تعدُّ زمكانية السفينة والبحر من الفضاءات التي يستدعي أحدها الآخر، فالبحر رمز للقوة والفضاء المخيف في ثورته، والسفينة رمز النجاة والأمن، لذلك هو فضاء يستوعب الواقعي والفانتازي، كما أن هذه الزمكانية تقيم المقابلة بين الأمان والخوف، والكاتب هنا أضفى على الفضاء صبغة استثنائية؛ فالفضاء تشكَّل باعتباره عنصرًا من عناصر الحدث الروائي منسجمًا مع مزاج شخصياته وطبائعها، وظهرت زمكانية السفينة والبحر مفتوحة غير محددة،

(١) رواية الحديقة المحرمة، ص ٥٧.

(٢) رواية الحديقة المحرمة، ص ٥٨.

(تترك للشخصيات وللحدث الروائي حرية الحركة والتحرُّك، والصعود والهبوط، والذهاب والإياب، وقد ألصق بعض النُّقاد بهذا الفضاء المفتوح ومثله صفة التشظّي، وهنا تكون الحركات داخل هذا الفضاء لا حدود لها، فهي متشظية) [١].

(أرمى بنظراتي في البحر، أُلاحظ سرعة جريان المركب، أشعر بغُربة حقيقية وملامح الشاطئ تبدأ في التضاغط لتصبح خطًّا واحدًا بعيدًا يغلب عليه اللون الرمادي، وبعدها يضيع في الضباب، وتصبح كل خطوط الأُفق من جميع النواحي زرقاء ذات حواف ذهبية بفعل الشمس التي تصعد وتشتد) [٢].

في المقطع السابق سرعة جريان السفينة خلقت الشُّعور بالغُربة، واختفاء ملامح الشاطئ تعالق مع مشاعر الماضي، فأدَّى إلى مشاعر الاغتراب الحالية، وهذا يؤكِّد أن الفضاء ارتبطت بمشاعر الشخصيات وشكَّل جُزءًا من الحدث الروائي.

ويقدِّم الكاتب صورة مغايرة للفضاء في المقطع الآتي:

(المركب يتهادى بنا رفيقًا، والموج يحملنا رقيقًا، الريح صديقة، والرجال عيونهم هادئة مستبشرة، وجوههم مرتاحة القسمات، وذهني يحاول أن يحفر بأعماقه كل تفاصيل حياتي بالأندلس، كل ما رأيته، سمعته قرأته، عشته، لا أعرف متى سأعود، ربما بعد أسابيع، أو شهور، وربما لن أعود أبدًا، فلأذهب إلى العالم الآخر ومعي ما يكفيني من صور الأندلس، تمسك أهدابي بصور النخيل الشامخ تداعبه الريح، رمان الرصافة، الرمان السفري، النّارنج، قطن إشبيلية، تفاح سيرانيفادا، والبطيخ السندي، قصب السكر المالقي، وأرز بلنسية...) [٣].

هنا زمكانية الفضاء استدعتِ الذكريات السعيدة في الأندلس التي يريد البطل حفرها في ذاكرته من خلال صور النخيل والرمان والنّارنج وكل ملامح الطبيعة الساحرة، لذا نجد حركة المركب جاءت رقيقة، والموج حمل السفينة برقة، والرياح -التي عادة ترتبط بالخوف من سرعتها المفاجئة- صديقة، على الرغم من احتمالية اللا عودة، الشعور بالراحة والهدوء يسيطر على المشهد.

(١) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص ١١.

(٢) رواية موجيتوس، ص ١٠

(٣) رواية موجيتوس ص ٥٦-٥٧.

تتكشَّف لنا شعرية الزمكانية التي تعكس المشاعر المتباينة، فهنا الفضاء في واقعيته غير آمن والرحلة يحتمل أن تنتهي باللا عودة ولكن مشاعر السكينة هي السائدة، فإذا انتقلنا إلى الوصف، نجد أن كل وصف لملامح الفضاء كان ذا بُعد دلالي، وهو ما جعل العملية السردية في نموٍّ وتطوّر مستمر، وجعل عملية القراءة والتأويل من قبل المتلقي في حالة من التخيّل والتحليل، والعُمق في استنطاق المسكوت عنه وتشكيل صورته، سواء مما ذكره الكاتب في وصفه أم ما يفهم من إشارات في متن السرد للكشف عن الرسالة الحكائية ورؤية الكاتب.

= زمكانية فضاء السجن في رواية «موجيتوس»:

السجن في معناه العام هو نقيض الحُرية وقيدها، وقد يكون سجنًا نفسيًّا وهو أشدّ وطأة، فتضيق الدنيا بما رحبت على الإنسان، وسواء أكان هذا أم ذاك فإن السجن من فضاءات الإقامة الجبرية، والانتقال من الخارج إلى الداخل ومن العالم الى الذات، بل والإجهاز على مقومات الفرد الذاتية وصفاته الإنسانية وتجريده من خصوصيته التي تميِّزه عن المجموع وتجاهل هُويّته، بحيث يفقد عناصر الاختلاف والتفرُّد كلها [1] التي تشكِّل ذاتيته الإنسانية والإبداعية.

في رواية «موجيتوس» رسم الكاتب البيئة المكانية للسجن بتصميمه المعماري كمكان ضيّق بُني من حجارة صمَّاء ليتحقَّق انعزال المكان عن البيئة المحيطة، ثمّ عرض طبيعة الحياة القاسية في المكان من ماء عطن وطعام رديء، ليتبعها بزمكانية جنات الأندلس.

(كنت وعبد الرحمن في سجن ضيق، حجارته الصَّماء لا تنبئ عما وراءها، يأتينا سجَّان قصير القامة مرة واحدة في اليوم بإناء خشبي به قليل من الماء العطن، وطعام رديء نأكله فقط حتى لا نموت جوعا) [2].

السجن يعكس (عالمًا من الصراع الدامي بين القيد والحرية والضيق والاتساع، فهو فضاء القهر الواسع، ففيه تقهر الكلمة والحرية وتُلغى الإنسانية

(١) التشكيل الفضائي في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٤٢، وبنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ٥٥-٥٧.

(٢) رواية موجيتوس، ص ١٤٨.

وتُدفع الذات دفعًا إلى الموت بمستوياته وأشكاله كلها» [1].

زمكانية السجن بوصفها فضاء للقهر وانتهاك الآدمية استدعت فضاءً آخرَ مضادًّا هو فضاء الأندلس بجنَّاتها ونعيمها، وهو الذي كان دافعًا لتلك المغامرة.

(كان عبد الرحمن يضحك:

– غزونا روما يا صاحبي، لكننا الآن في السجن، هل كنت تصدِّق ونحن نغادر جنات الأندلس أن ينتهي أمرنا إلى هذه الحجرة القذرة؟ ثمّ يحرِّك قدمه بسرعة ليضرب فأرًا سمينًا يخمشها بأظفاره.

– ما هربت من الأندلس منه يطاردني يا عبد الرحمن، ربما هذا السجن أحبُّ إلي من السوس الذي ينخر كل شيء، الآن علمت لماذا اختار يوسف السجن.

– لكننا لم نختره، ولن نبقى فيه طويلاً، أعدك بذلك يا عيسى» [2].

يتضح التقابل بين ضيق فضاء السجن واتساع فضاء الأندلس، وبينهما يعرض الكاتب قضية بالغة الأهمية؛ متى يكون السجن اختيارًا؟ من خلال استلهام قصة سيدنا يوسف في القرآن الكريم، الإنسان يفضِّل السجن في مقابل رفض واقع لا يستطيع التكيُّف معه أو الرُّضوخ لسُلطته، هكذا اختار يوسف السجن مقابل الفتنة التي يوازيها هنا السوس الذي ينخر كل شيء.

ولأن السجن ليس اختيارًا في «موجيتوس» كانت الخطة للخلاص من خلال مراقبة الحارس، واختبار قوته، ثم التنفيذ بسرية.

(لم يشعروا إلا بعد هروبنا بساعة أو يزيد، كُنَّا نجري على أقدامنا، وقد هدَّنا التَّعب، لكننا لا نستطيع أن نتوقف، ننظر خلفنا من وقت لآخر، نطمئن إلى ألا أحد خلفنا، فنقف قليلاً لالتقاط الأنفاس، ثم نواصل الجري) [3]. الرغبة في النجاة والخلاص تكسب الإنسان طاقة جبارة لمواجهة الأهوال، غريزة حُب الحياة والبقاء تتفوق على قوة الجنود والحُرَّاس، ونُبل الهدف يمنح الإنسان طاقة نورانية تلهمه السكينة وسط المخاطر.

---

(١) الفضاء ولغة السرد، ص ٤١.

(٢) رواية موجيتوس، ص ١٤٩.

(٣) رواية موجيتوس، ص ١٤٩.

من خلال النماذج المختارة السَّابقة يمكن لنا أن نتوصل إلى أن الرواية المصرية المعاصرة تمكَّنت من توظيف البنية الزمكانية، فقد مثلَّت عنصرًا من عناصر الحدث الروائي، وكانت ممتزجة بروح الشخصيات وما تمثِّله من أنساق ثقافية، ولم يقتصر تقديم الفضاء فيها على الوصف الطوبوغرافي الذي يقف عن وصف الحدود وتقديم المعالم، أو أن نقول إن الرواية قدَّمت صورة حية عن ملامح المكان في حقبة زمنية ما وحسب، كما قرأنا ذلك في روايات القرن الماضي، ولكننا نستطيع أن نقول إن زمكانية الرواية المصرية المعاصرة قدَّمت فضاءات ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمجتمع الألفية الثالثة بكلّ ما يحمله من أنساق ثقافية وأيدولوجيات فكرية متباينة مستمدة من الواقع ومستوحاة من التاريخ في امتداده الزمني، ومستشرفة للمستقبل في بُعدها التّأمُّليّ، وذلك من خلال توظيف تلك التقنية في تعاضدها مع بقية تقنيات السرد المكوِّنة لبنية الرواية؛ شخوصًا ولُغة وحبكة، ذلك لأن لُغة العلاقات المكانية والزمانية من الوسائل الأساسية للتعرُّف إلى الواقع والكشف عن ملامح المجتمع، فالنماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها -وبنسب متفاوتة- تتضمَّن صفات مكانية؛ وذلك كله لأن الفضاء المكاني/ الزماني هو الإحداثية التي تنظِّم العلاقات البشرية وتشكِّل مفاهيمها وتصوراتها للعوالم المادية والروحية، وكثيرًا ما ترتبط القيم المجرَّدة والأفكار بالإحداثيات الزمكانية، كما أن العديد من الروايات أيضًا قدَّمت مجموعة من التقاطبات الزمكانية في شكل ثنائيات ضدِّيَّة تجمع بين قوى وعناصر متعارضة بحيث تعبِّر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الرَّاوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث، وظهر ذلك من خلال ثنائية (الواقعي في مقابل الفانتازي)، في رواية «الحديقة المحرّمة» وداخلها قدَّمت ثنائيات عديدة، العدل/ الظُّلم، الموت/ الحياة، العشق/ الكره، واقع القهر/ حلم الفردوس...

وظهرت ثنائية الاستقرار/ الفوضى في رواية «الأزبكية» وقدَّمت القطائع في بنيتها العديد من الثّنائيّات المتضادة مثل، القوة/ الضَّعف، الأمن/ الخوف، أمّا في «موجيتوس» ثنائيات الزُّهد/ الدنيا، الدين/السياسية، العشق/ اللا عشق، اليأس/ الأمل، القوة/ الضَّعف.

ولا يمكن الإحاطة بجميع نماذج الفضاءات في الروايات جميعها، وإنَّما اختارت الدراسة نماذج متنوِّعة للوصول إلى ملامح عامة يمكن استنتاجها.

المبحث الثالث
الشخصية

الشخصية عنصرٌ مركزي من عناصر تشكيل العمل الروائي ودعامة من دعاماته الأساسية لدورها في حركية النظام الروائي وعلائقه السردية، وهي تُمثِّل مع الحدث عمود الحكاية لذلك تُدرس في إطار الحكائية.

والشخصية ليست مجرد صوره لشخص مرجعي، وإن كانت بتكوُّنها تحيل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيرًا لموقف جاهز يعنيه المؤلِّف، بل هي عملية بناء وتكوين باستخدام العديد من الوسائط التقنية حتى تحيل القارئ إلى هذا العالم المرجعي، ولئن كانت الشخصية لا توجد -كما يقول لوكاتش- بذاتها بل تجسِّد رؤية للعالم، وهذا يعني أن قيمة العمل الروائي تتحدَّد بناءً على قدرة المبدع على رسم حياة الشخصية وهي تمارس سلوكياتها ومنطوقاتها ومجمل العلاقات التي تعيشها فيقدِّم من خلالها رؤية نقدية للعالم تجعلها تبدو أكثر حقيقية.[1]

والشخصية تقع في صميم العمل الروائي إذ لا رواية بدون شخصيه تقود الأحداث وتنظِّم الأفعال، كما أنها العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنموِّ الخطاب الروائي.[2]

ويرى «لوسيان جولد مان» أن الشكل الروائي الذي درسه «لوكاتش» هو الذي يمتاز بوجود بطل روائي اسماه بالبطل الإشكالي الذي يقوم ببحثٍ منحطّ أو شيطاني -بتعبير لوكاتش- عن قيم أصيلة في عالم منحطّ.

وما يلفت الانتباه هنا هو العلاقة بين البطل والعالم، أي أن الشخصية ليست تابعة للحدث أو منفعلة به وإنما تصبح جُزءًا ومكوّنًا ضروريًّا لتلاحم السرد، ولوكاتش يرى أيضًا أن المؤلِّف ينظِّم نوعًا من التراتبية في وضع

(١) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، الطبعة الأولى ٢٠١٠، ص ٢٧٠، والرواية العربية، المتخيل وبنيته، د. يمني العيد، ص ٤٤.

(٢) بنية الشكل الروائي، د. حسن بحراوي، ص ٢٠.

الشخصيات في نصه، فهو يسند إلى شخصياته رتبة محدَّدة حيث يجعل منها شخصيات رئيسة وأخرى عابرة.

أمَّا «ميخائيل باختين» فيقدِّم صورة مختلفة عن علاقة البطل بالعالم؛ فليس المهم عنده ما تمثّله الشخصية في العالم، ولكن ما يهمّ هو ما يمثّله العالم بالنسبة للشخصية، وما تمثّله الشخصية لنفسها وهذا المبدأ في التعاطي مع مفهوم الشخصية أثر في تحليلها ووصفها فنِّيًّا، حيث تناول البطل كوجهة نظر أو كرؤية للعالم ولنفسه، فيقول في ذلك، ليس الوجود المعطى للشخصية، وإنَّما وعي البطل وإدراكه لذاته أو بعبارة أخرى كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه.

وهذه التحوّلات في دراسة الشخصية أدَّت إلى عدم التركيز على الشخصية بوصفها كائنًا مليئًا بالحيوية والحياة فقط من دون البحث عن قصدية تشكيلها أو رسمها على النحو الذي ظهرت به في الرواية وتلمس حقيقتها الروائية دون أي خلط درج عليه بعض القُرَّاء أو النُّقاد بين الشخصية التخيّلية بوصفها مكوّنًا روائيًّا والشخصية بوصفها ذاتًا فردية أو جوهرًا سيكولوجيًّا، تلك الشخصية الروائية التي تعدُّ علامة لسانية وكائنًا ورقيًّا تنشّئه المخيّلة والكلمات، ويستخدمه المؤلِّف ليوهم القارئ بصدق الواقع الروائي.[1] الذي بلغت فيه الشخصية من الأهمية بمكان دفع بعض النُّقّاد إلى أن يجعلوا الرواية شخصية [2] تتشكَّل وتظهر بناءً على اختيار الكاتب ملامحها وهيئتها الخارجية وتكوينها الداخلي، وكذلك ما تحمله من مذهب أيديولوجي، وما تستند إليه من حضارة وثقافة وفلسفة حياتية تجعلها تصبح ذات دلالة في ذهن المبدع ثم المتلقي بأقوالها وأفعالها ولُغة حوارها التي تجعلنا نستحضر مفهوم الشخصية الروائية لا الأشخاص، كما نستحضر الدلالة لا المرجع [3] أو الدّال والمدلول،

(١) بنية الشكل الروائي، د. حسن بحراوي، ص ٢١٠- ٢١٣، ونظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٣٦، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥٤-١٥٥.

(٢) النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي: المنهج – البنية- الشخصية، د. محمد سويري، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٤، ص ٧٠.

(٣) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٥١ وما بعدها، والكلمة والحوار والرواية، جوليا كريستيفا، ترجمة: حسن المودن، فصول، عدد ٨٩/٩٠، ربيع / صيف ٢٠١٤، ص ٣٢- ٣٣.

وتصبح الشخصية بمثابة علامة لها وجهان: أحدهما الدّال والآخر المدلول وتمثِّل الشخصية دالاً من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخِّص هويتها، أما الشخصية بوصفها مدلولاً فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جُمل متفرّقة في النَّص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها.[١]

ويأتي وصف الشخصية لتحديد كيانها ووجودها السردي والروائي، فلم ولن يكون الوصف زخرفًا من القول تتزيَّن به الشخصية ذلك؛ لأن الشخصيات التّخيُّلية ليست كيانات فارغة من كل تحديد، وسُلطانها أقوى من الحقائق التي تلتقط بقاياها في الفعل وردّ الفعل، كما أنها أطول عمرًا من كائنات الحياة الواقعية.[٢]

وقد قدَّم لنا النَّقد الروائي مستويات عديده تناقش موقع الراوي من الأحداث والشخصيات في الرواية حيث يقترح «فليب هامون» مقياسين أساسيين يفيدان في القيام بهذه المهمة؛ هما:

١- المقياس الكمّي وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

٢-المقياس النّوعي أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية؛ هل تقدِّمها الشخصية عن نفسها بطريقه مباشرة أو غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلِّف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلَّق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها [٣]، وعندها يمكن أن نميِّز بين طريقتين مختلفتين في التقديم وفي الوقت نفسه تعدُّ مصدرين مختلفين للمعلومات المقدَّمة حول الشخصية: أ- المعلومات التي تقدِّمها الشخصية عن نفسها مباشرةً باستعمال ضمير المتكلِّم. ب- المعلومات التي يقدِّمها الراوي / المؤلِّف.

وفي كثير من الروايات يكون الراوي / المؤلِّف هو القائم بهذا الدور، فأبسط

(١) بنية النص السردي، ص ٥١.

(٢) اعترافات روائي ناشئ، أمبرتوإيكو، ترجمة: د. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠١٤، ص ١٢، و٨١.

(٣) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ٢٤٤، نظريات السرد الحديثة، ص ١٥٥، وسيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة، د. سعيد بنكراد، تقديم د. عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ص ١٥.

طريقة لرواية قصة هي حكايتها بصوت الراوي والذي يمدُّنا بالمعلومات حول الشخصية بالمقدار وبالشكل الذي يقرِّره.

في رواية «حجرتان وصالة – متتالية سردية» لـ«إبراهيم أصلان» كان الراوي العليم هو الذي يقدِّم الشخصيات وهو الذي يصف الأماكن، ففي المتتالية الأولى بعنوان «الحارس» وصف الشَّقة، ثمّ وصف الشخصية الرئيسة وهو حارس العمارة: (كان ضخمًا بصورة لم يعهدها في البوَّابين وغير البوَّابين الذين رآهم من قبل، وكاد جلبابه بطوقه المفتوح أن يتفتَّق عن جسده الكبير) [1]، حتى عندما يدخل الحوار في متن السرد، الرَّاوي العليم يقدِّمه ويُمهِّد له.(كانت زوجته تختفي بالساعات بحجة أنها لا تستطيع أن تقوم بطلبات المبنى وحدها وعندما يبدي ساكن ملاحظة تقول بوضوح: أصل إحنا مش بوَّابين) [2].

وفي رواية «أيام وردية» لـ«علاء الديب»، والتي بطلها «أمين الألفي» يصف الراوي/ المؤلِّف الشخصية بكل تفاصيلها ويعبِّر عن انفعالاتها وبواطنها؛ (أخصّائي اجتماعي بمدرسة المنصورة الثانوية، مفكِّر عربي قديم، مصلح اجتماعي سابق، مترجِّم وكاتب، ولكنه -أساسًا- مفكِّر عربي وحيد، كثير الأقنعة، بعد طول ازدواج وظُلم صار فقط لحظات مفتَّتة وماضيًا يتوارى من نفسه، صار ملَّاحًا قديمًا رابضًا على الشاطئ مهزومًا في الليل والنهار) [3].

وهنا يجمع الراوي بين وصف الشخصية الخارجي، والاستبطان الداخلي لها، وكذلك التعليق على الحال، وهو إعلان صريح من الراوي عن هيمنه وسيطرته على السرد.

أمَّا رواية «العابرة» لـ«إبراهيم عبد المجيد»، فالراوي العليم يصف الشخصيات، ولكنه يترك لها المزيد من الحرية لتعبِّر عن نفسها، فيبدأ بوصف شخصية لمياء (اقتربت لمياء من زميلتها رغم أنها كانت قرَّرت ألا يحدث ذلك، وجدت نفسها تلتصق بها، نظرت الأخرى لها في دهشة..» [4].

لكنه يترك للمياء المجال لتعبِّر عن أفكارها: (من الكلام اللي بقراه هنا باشوف ناس كتير بتشتم في النظام الحاكم، وبرضه باشوف ناس بتدافع عن النظام

(١) رواية حجرتان وصالة، ص ٧.
(٢) رواية حجرتان وصاة، ص ٩.
(٣) رواية أيام وردية، ص ٦.
(٤) رواية العابرة، ص ٥.

الحاكم، على قد فهمي الأهبل بالسياسة، تبقى بلدنا في منتصف الطريق، هل هذا له علاقة بحكاية الترانس جيندر؟! يعني المخلوقات اللي هي رجالة عايزة تكون نسوان، والعكس.. هل بلدنا ترانس جندر، ولا نعرف؟ آه ناس كتير بتقول إنها بلد مكتئبة، وناس كتير بتقول مصر بتفرح!) [1].

ومن الجدير بالذكر في هذه الرواية هي أن الشخصية طرأ عليها تحوّلٌ واضحٌ؛ فلمياء تحوَّلت في الجزء الثاني من الرواية إلى حمزة، فالشخصية تفتقد الصيغة النموذجية القارَّة وحدث لها تحوّل نتيجة للتغيُّرات التي طرأت على الأحداث في السرد، ومبدأ التحوّل هذا يمثِّل محكًّا لاختبار الشخصية وقدرتها على التغيُّر وقياس مدى التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنيتها عندما تدفع بها الى أطوار من التغيُّرات الطارئة والتحوُّلات المفاجئة التي تطال مظهرها ومخبرها على حدّ سواء.

ومبدأ التحوُّل شبيه في اشتغاله بما ألمح إليه باختين في شعرية دوستويفسكي، حينما أكَّد صفة عدم الاكتمال التي ترتكز عليها الشخصيات الروائية لدى هذا الكاتب، وكيف أن الشخصية لا تتطابق أبدًا مع نفسها وإن حقيقتها تكمن في عدم تطابقها مع نفسها وتجاوزها ذاتها باستمرار نتيجة الأوضاع والحالات المتغيِّرة التي تنقلب فيها، وأن الشخصية الروائية تتصف بصفات استثنائية تعكس المظاهر الأساسية كلها لمرحلة معينة من مراحل تطورها وعلاقتها بغيرها من الشخصيات الأخرى[2].

وهذا التحوُّل في بنية الشخصية جاء تعبيرًا عن تحوُّل المجتمع، وحالة الازدواجية التي هيمنت عليه بعد أحداث يناير.

في رواية «يهود الإسكندرية» لـ«مصطفى نصر» كان الرَّاوي يصف الشخصيات ودورها ومكانتها، ويمهِّد أيضًا للحوار، ويتدخَّل فيه، ويقوم بتحليل الأحداث واستنتاج دلالتها.

(كان دوف أكبرهم سنًّا ولا يستطيع يهودي في مصر كلها أن يتصرَّف في أمور تخص سائر اليهود دون الرجوع إليه، كان الرئيس الفعلي ليهود مصر) [3].

(١) رواية العابرة، ص ٣٣.

(٢) بنية الشكل الروائي، ٢٣٩-٢٤٠.

(٣) رواية يهود الإسكندرية، ص ٥

وفي رواية «الأزبكية» كان للراوي العليم دور واضح في وصف الشخصيات وعلاقتها بالمكان وبالرغم من وضوح الحوار في بنية النَّص، ولكن الراوي كان يتدخَّل بعبارات مثل: (تساءل، صرخ صائحًا، أضاف ضاحكًا، اقترب برفق وهمس، صرخ مستاءً)، وغير ذلك من العبارات التي تساهم في الكشف عن الحالات الوجدانية والنفسية للشخصية.

والروائي ليس -دائمًا- بحاجة إلى إتقان فنِّ الوصف المظهري والنفسي، لكي يجعل شخصياته واقعية ذات دلالة، وتعيش في وعي القارئ، المهم هو أن يعرف الكاتب كيف يقيم علاقات منطقية متلاحمة بين وجود الشخصية المظهري والباطني، وبين السياق الاجتماعي والأيديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود، فالسمات المظهرية أو النفسية للشخصية سواء كانت دقيقة أم إجمالية تكون دائمًا متضامنة مع رؤى العامل التي امتازت لحظه من لحظات المجتمع [١].

وفي رواية «القطائع» نرى الراوي أيضًا يصف ويشخِّص الحالات النفسية والدوافع، رغم زخم الحوار ودوره في إبراز الشخصية، (عندما خرج أنس من عند أحمد كان تائهًا حائرًا كأنه دخل حياة رجل آخر لا يعرفه، ميسون أحبَّته، ميسون طلبت منه الهرب بعيدًا، ميسون أرادت منه أن يبقى، وميسون لم ترد على أيٍّ من رسائله، ظنَّ أنها خائفة، ولكنها على العهد، فلا يمكن أن ينقلب قلب المرأة في شهر أو عام) [٢].

وهنا يكون الراوي قد أحكم حلقة أساسية في تقديم الشخصية، والتقديم جاء مصحوبًا بالتفسير والتأويل، مما يؤكِّد سلطة الراوي وهيمنته، بغض النظر عن كمية المعلومات أو تزايدها المطّرد، فهناك حضور لوجهة النظر الخارجية التي يتمسك بها الراوي، مما يكشف عن البُعد الأحادي في التقديم)[٣].

وفي رواية «هيت لك» نرى الرَّاوي العليم يسيطر على الوصف الداخلي والخارجي للشخصيات من بداية النَّص فيقول الراوي: (كعادته توجَّه إلى الملتقى قبل اللقاء بساعات يمنِّي نفسه أن تحدث المعجزة، ولكن ما هذا البروز الأمامي في محيط البطن؟! وكيف سيحدث الانصهار وهو منتفخ هكذا، كثمره

(١) بنية الشكل الروائي، ص ٢٢٦، ووظيفة الوصف في الرواية، د. عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

(٢) رواية القطائع، ص ١٢٥.

(٣) بنية الشكل الروائي، ص ٢٣٦-٢٣٨.

بطاطس لم تنمُ طوليًّا كمثيلاتها؟ [١]

ولكن أيضًا للحوار دور بارز في استبطان دواخل الشخصية فيقول البطل طارق في حوارله مع حبيبته: (أمَّا أنا فاشتاق أميرتي وعبير زهوري، ومصدرنوري الذي امتزج بنورك فصارا حقلاً من ضياء. أشتاقك أيَّتُها الكائنة في كياني يا روح قصيدتي البِكْر، يا مهدَ حرفي ولحده، أشتاقك يا معزوفتي، يا قهوتي، ووشوشة فنجاني على شفتيك) [٢].

أسلوب الحوار يرسم طبيعة الشخصية الرومانسية العاشقة، ونستطيع أن نقول إن الحوارساهم مع الرَّاوي العليم في رسم صورة كاملة للشخصية.

أمَّا في «بياض ساخن» فجاء وصف الشخصيات على لسان البطلة التي تعاني من انفصام الشخصية، وكل وجه للشخصية يصف الآخر، فإذا استمعنا لوصف لولا لشخصية عبلة، (يبدو أن عينَيْ عبلة تقاومان النعاس، فهما تغلقان من تلقاء نفسيهما مثل أول دُمْيَة عروس مستوردة، جاءتني هدية من السوق الحُرّة ببورسعيد وتحديدًا من عمتي فاطمة، حين زارتها فور افتتاحها، تقاوم عبلة النعاس مثلما تقاوم الماء، اكتشف ذلك بعد أن رشَّها بقطرتين مثلجتين فتنفضهما عن وجهها، كأنها تنفض حفنة عقارب ترفع رأسها الأصلع المنفّر بعد انتصارها على النعاس، وتقول بعين نصف مغمضة كأنها تحلم: (سامي القذرهو السبب) [٣].

هنا جمع وصف الشخصية بين الداخل و الخارج؛ أي ظهر وصف ملامحها الشكلية كما تراها الشخصية الأخرى، وهذا الوصف يعكس قصدية من الكاتبة في تقديم رؤية كلِّ وجه من وجهي الشخصية للآخر؛ فوصف لولا لعيني عبلة المغمضتين، ورأسها الأصلع المنفر يوضح رفضها لتلك الشخصية سواء في ملامحها أو سلوكياتها.

ثم نجد الشخصية تقوم بوصف ذاتها، ومشاعرها فعبلة تقول (أعرف أنني أحمل خراب صمتي معي أينما حللت، أظل صامتة أقلِّب حبَّات الفحم) [٤]. هنا تراجع دور الراوي، بل تلاشى، والشخصية هي من تقوم بالوصف الخارجي

(١) رواية « هيت لك» ص ١٠٢.

(٢) رواية هيت لك، ص ١٠٢.

(٣) رواية بياض ساخن، ص ٩٩.

(٤) رواية بياض ساخن، ص ١٠٢.

والداخليّ، تصف ذاتها، وذاتها الأخرى المنشقة عنها، وتصف ما حولها من شخصيات، تمكَّنت الكاتبة من استنطاق الشخصيات وتحريرها من سلطة الراوي.

وفي رواية «شفرات القيامة» يظهر دور الراوي العليم بوضوح في الوصف الداخلي والخارجي للشخصيات؛ (من خلف الستائر يراقبها آدم عبر نافذة غرفته يذوب في ثنايا ردائها الأبيض الشفاف يعجزه اكتمال حسنها بعدما قبَّلت الشمس بشرتها، ينفطر قلبه مع كل تفصيلة في حركتها، يتوه مع كل ابتسامة يشرق بها وجهها يموت حسدًا من ذلك الشاب مفتول العضلات البارزة الذي يحمل عنها عدة «الكايتنج» ليلقيها في حاوية شاحنته الصّغيرة)[1].

ويكشف النَّص عمَّا يستخدمه الراوي من ضمائر لُغوية تشكِّل المشهد الروائي، وتشير إلى طبيعة الشخصية فيه، ومن هذا ضمير الغائب الهاء، واستعمال الراوي ضمير الغائب في التقديم ليس فقط تنويعًا نحويًّا أو لفظيًّا مجردًا من الدّلالة وإنّما هو بكل تأكيد موقف جمالي رسَّخته التقاليد الروائية الثقافية، وانتقل بعدها إلى المتن الروائي عبر التأثيرات المختلفة التي مورست عليه، وهذا الاستعمال للضمير الثالث الغائب من طرف الراوي هو الذي سيسمح له باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدِّمها بحيث يصبح في إمكانية الحديث عن أوصافها وانشغالاتها من موقع العين الرَّاصدة؛ ومن ثَمَّ ينجح في التقاط كل جزئية من جزيئاتها، والتعرَّض لمظاهرها وخفاياها من الوجوه جميعها، كما سيمثِّل هذا الاستعمال أثرًا من آثار السرد الكلاسيكي التي لا تزال ماثلة في السرد المعاصر بوصفها شاهدًا على استمرار التصوُّر القديم في بناء الشخصية التّخيّلية)[2].

أمَّا في رواية «روح» نجد فيها تمهيدًا يشبه تمهيد الحكواتي الذي يقصُّ السِّير الشعبية، ويخاطب القُرَّاء؛ (كان اسمه كتاب من رأى لمن لم يصدِّق، ولكنّي اخترت له اسم «روح»)[3].

ثمّ يقول: (سأجيبكم عن السؤال الثاني)[4]. فعنصر المشافهة والسماع

(١) رواية شفرات القيامة، ص ٥٣.
(٢) بنية الشكل الروائي، ص ٢٣٣.
(٣) رواية روح، ص ١٠.
(٤) رواية روح ص ١١.

واضح، ومعروف أن عنصر التمهيد عنصر أساسي في القصِّ التراثي، وأهم ما يلفت الانتباه هو الانحراف المتكرِّر في مجرى السرد، فهناك انتقالات متعمدة ومقصودة ظهرت في تعليقات من قبل الكاتب وتأمُّلات متعالية إلى نحو استعاري شعري وهناك أيضًا انحراف على مستوى الزمن، وسبق الوقوف عليه في موضعه، ونستطيع أن نقول: إن الكاتب تدخَّل بشكلٍ مباشرٍ وصريح لقطع الأحداث لإحداث هذه الحالة من التفكك والتبعثر، وهذا التفكّك لا يهدف إلى العبث؛ بل على العكس من ذلك فهو يقود إلى استخلاص قيم واضحة فيما يخص التأمُّل في قضية الحياه والموت.

ومن خلال النماذج السابقة يتضح لنا أن الراوي العليم لا يزال يسيطر على متن السرد في العديد من الروايات، ولكن بنسب مختلفة، والراوي هو (شخصيه متخيَّلة وظيفتها الربط بين الحكاية والمروي له، ويستطيع الراوي أن يعرف جميع أسرار الرواية وخباياها ويستطيع بتفويض ضمني مع الكاتب التعبير عن رغبات الشخصيات ومكنوناتها ويحقُّ له بموجب هذه السُّلطة الممنوحة من الكاتب التدخُّل في السرد بتعليقاته والتدخُّل في سيرورة الأحداث ومواقف الشخصيات.[1]

وقد يفسح المجال للشخصيات لتعبِّر عن ذاتها عبر تقنية الحوار سواء كان داخليًّا أم خارجيًّا.

أمَّا الشخصية فقد ظهرت بصور وأنماط عديدة، وسنحاول انتقاء نماذج للشخصية ظهرت بوضوح في الكثير من الروايات.

- **الشخصية اللا سوية:**

الشخصية اللا سوية هي المختلفة عن الآخرين اللا سوية دلالة، وليست انعكاسًا محدّدًا لشخص في الواقع فقط، فهي دلالة تتجاوز حدود الثنائية القائمة على شخصين مختلفين فمن خلال ازدواجية الشخصية نقرأ ازدواجية المجتمع وتبدو اللا سوية تعبير عن معاناة فعلية لتفكّك نفسية الشخصية، وتعبِّر عنه بسلوكياتها ومنطوقاتها أو ربُّما بما تحكيه من لغات وما

(١) البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، سحر شبيب، مجلة دراسات في اللغة والآداب، العدد ١٤ فصلية محكمة صيف ٢٠١٣، ص ١٥.

ترسمه الأحداث والحوارات في الرواية، وتتصف الشخصية اللا سوية بالقلق والخوف والعصاب والهلوسة، وبافتقادها اليقين في علاقاتها بما حولها ومن حولها، فتنكفئُ على ذاتها أو تقوم بأفعال تشير إلى لا سويّتها وتتضح هذه الشخصية في رواية «بياض ساخن» من خلال شخصيه لولا/ عبلة وفي رواية «العابرة» من خلال شخصية لمياء/ حمزة، وبالنظر إلى صفات الشخصية اللا سوية يمكن لنا أن نتبين أن اللا سوي يشي بسوي، هو المختلف، والمختلف مفرد قد يحيل على موقف فكري للمؤلِّف يختلف به عن الجماعة، مما يجعل اللا سوية تبدو دلالة لما يتفكّك، ويوحي بمعنى السّوية ويكشف ذلك عن موقف رافض من قبل المؤلِّف لهذه الحالة من التفكّك التي تسود المجتمع.

وتتشكّل الشخصية اللا سوية كدالّ ومدلول حواري ملتبس، لا يكشف بسهولة عن معنى السّوي فيه، إذ تبدو اللا سوية هوية لهذه الشخصية، ومعنى ذلك أن الشخصية اللا سوية هي أثر لمرجع حيّ [1]، هو واقع اجتماعي معيش يتزامن مع الرواية والحكاية، ويمكن استنتاج أن الفوضى المجتمعية هي معنى لحكاية أو مسرود ترويه الرواية، لتجسيد حالة من عدم الاستقرار المجتمعي، وازدواجية المعايير والقيم السائدة.

- **شخصية المُثقف المغترب:**

ظهرت في العديد من الروايات صورة المثقف البطل المملوء بالهموم، وهو نموذج للمُثقَّف العربي الذي يعاني من الكبت ويعبِّر عن الشخصية المهزومة التي تشعر بالغربة والاختلاف عن الآخرين وهذا الاختلاف يسير به في طريق اللا جدوى بعد محاولات عديدة تبوء بالفشل، وتظهر لنا هذه الشخصية بوضوح في رواية «أيام وردية» من خلال شخصية أمين الألفي الذي صار ملّاحًا قديمًا رابضًا على الشاطئ مهزومًا في الليل والنهار، اغترب عن مجتمعه ورحل من القاهرة الى المنصورة بحثًا عن فرصة جديدة، هو نموذج للمُثقَّف اليساري الذي تحطَّمت أحلامه، فخلع نفسه عنِ السياسة بالرغم من أنه شخصية تمتلك العلم والمعارف الفكرية والفلسفية إلا إنه أصيب بحالة من فقدان الهمَّة وغور النَّفس، فالمُثقَّف شخص يغلب عليه التفكير فإن تراجع دوره في الحياة يقع

(١) الرواية العربية، المتخيل وبنيته، ص ٤٣-٤٥ بتصرف.

في العزلة والفراغ والتردد، وتظهر أيضًا شخصية هذا المُثقَّف بوضوح في رواية «السايكلوب» من خلال شخصية سعيد صابر الذي يعبِّر عن المُثقَّف الذي يشعر بأنه لا ينتمي إلى مجتمعه.

أمَّا صورة المُثقَّف التي ظهرت في رواية «أجنحة الفراشة» فهي صورة الناشط السياسي الدكتور أشرف الزيني الذي يتطلَّع إلى حياة فيها قيم الديمقراطية والعدل والمساواة، ويرفض الفساد وتزوير الانتخابات، ويتمرَّد على أوضاع المجتمع السيئة من تآكل الطبقة المتوسطة وارتفاع الأسعار ونظام الأجور فيؤسِّس حركة «الأُفق الجديد» التي ضمَّت أعدادًا كبيرة من المطالبين بإصلاح المجتمع، فشخصية المُثقَّف هنا شخصية فاعلة ومؤثِّرة في المجتمع وتستطيع أن تؤثِّر فيمن حولها، فالأستاذ الجامعي استطاع أن يؤثِّر في الطُّلاب ويوجِّه حركتهم، ولبَّى الجميع دعوته للتّمرُّد ورفض الأوضاع السلبية في المجتمع، بعكس ما تقدِّمه رواية «بورتريه لجسد محترق» والتي تقدِّم نموذجًا آخر لشخصية المُثقَّف وحيد الذي لديه وعي كامل بأبعاد الواقع ويحاول الثورة على الفساد السياسي والاجتماعي والأخلاقي، لكنّه لا يجد تفاعلاً من قِبل المجتمع، فيشعر بالاغتراب والانزواء، ويعود البطل الى قريته ويحاول من جديد ولا يجد إلا الصمت، ليصل إلى حقيقة أننا عرائس ورقية تحرِّكها أصابع الأقوياء، فهنا المُثقَّف لا يجد الاستجابة من المجتمع فيلجأ إلى الانزواء والاغتراب ويشعر بالفشل في التأثير في الجماعة.

ويظهر لنا نموذج آخر لشخصية المُثقَّف في رواية «الأزبكية» من خلال شخصية أيوب السبع الآب الأزهري الذي تربَّى في بيئة متشدِّدة مما أدَّى به إلى حالة من الصراعات النفسية في موقفه من السياسة والدّين ولكنّه يمتلك عقلية قابلة للتّعلُّم والتّسامح، فمن خلال علاقته مع شارل الفرنسي ينفتح على الآخر ويتقبّله ويتعامل معه، وعلى الرغم من التزامه الديني إلا أنه شابٌّ يعشق وتسعره الشهوة، وبذلك نلاحظ هذا الازدواج في شخصية أيوب وفي تعامله مع الآخرين.

- **شخصية البطل:**

شخصية البطل تمثِّل الشخصية الفاعلة في تطور الحكي ومن خلال مواقفه يمكن تبيان المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرواية، فالكثير من أفكار الكاتب ومفاهيمه ومواقفه من القضايا تصوِّرها الشخصيات؛ فهي مسؤولة بدرجة أكبر عن عرض الأفكار والتّحكُّم في سير الأحداث.

والبطل في صورته التقليدية هو كل شخص يحمل صفات أخلاقية تجعله مختلفًا عن غيره بأعماله وأقواله، وهو صورة للتفوّق على القدرات المحدودة للجنس البشري، ولذلك مثّل محور العمل الروائي، ومن هنا نرى أن المجتمع أعطى البطل مكانة وصلت للتقديس، ولا تكتمل مفهوم البطولة إلا باقترانها بالتضحية من أجل الجماعة، ومن أجل ما يؤمن به البطل من أفكار وقيم، وظهر ذلك من خلال صورة البطل الأسطوري والبطل الملحمي والبطل التراجيدي والبطل في الحكايات الشعبية، أمَّا في الرواية الحديثة تغيَّرت النظرة إلى البطل، فأصبح التركيز فيها على الحدث وتلاشت صورة القداسة المتعارف عليها، ليكون الإنسان العادي بطلاً وأصبح الكاتب يمزج بين عددة شخصيات في العمل الروائي؛ لذا نجد الرواية المعاصرة تملك فكرة البطل، ولكنها لا تجسِّده كما في السابق، وهذا التغيير جاء نتيجة لتحوّلات المجتمع، فعلى المبدع أن يتجاوب معها ويعالج أكبر قدر من قضايا الحياة ويتفاعل معها، ولذلك حلَّت في الرواية المعاصرة الأصوات السردية محلّ البطل وظهرت الأصوات المتعدّدة التي تنافس الراوي.

إن تعدُّد الأصوات بوصفه تعدُّدًا في الرؤى هو ما يجعل الرواية حوارية انطلاقًا من حوار المتكلّم مع نفسه وحواره مع الآخرين، وهذا ما يخلق تعدُّدًا لُغويًّا عبر مختلف الأشكال التي تتيح إمكانية تنويع ملفوظات الرواية والتشخيص الجمالي لخطابات المتكلمين.

لقد وضعت فكرة التعدُّد الصوتي فرضية أحادية الذات المتكلِّمة موضع إعادة النظر، فمنذ أن بشَّر باختين بسلامة الجسر الواصل بين الذوات المتكلمة وخطاب الرواية في الدرس النقدي بدأت كتابات عديدة بإلقاء الضوء على تنوع مصادر القول في داخل الخطاب نفسه.[1]

(١) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، الطبعة الأولى، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧،

تقوم البنية الروائية المتعدّدة الأصوات على الحضور المتجاورلوجهات نظر مختلفة وتتخلّلها بؤرٌ سردية متعدّدة، تتنوَّع فيها أشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، ويتمّ التأكيد على الأنا الغيرية، لا بوصفها موضوعًا، وإنما بوصفها ذاتًا فاعلة أخرى، وهي تملك رؤية خاصة للعالم، وتتميّز الشخصية فيها بحُرّيتها الداخلية الاستثنائية، وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجي، فهي ليست داخل وعي الروائي مجرد موضوعات لكلمته، بل إن لها كلمتها الذّاتية ذات القيمة الدلالية الكاملة.[1]

إنّ الحوار في الرواية المتعددة اللُّغات والأصوات وسيلة أساسية في رصد الحقيقة الواقعية التي تخبرعن تفاوت لغات المتكلمين من حيث إدراك الواقع، والرهانات الفكرية، والاقتصادية، والسياسية.

وميزة الرواية المتعدِّدة اللُّغات والأصوات هي أنها مجموعة وحدات تركيبية وفنية غير متجانسة، ولكنّها متآلفة ومنسجمة، وأول ما يظهر من هذا اللا تجانس هو التعدُّد الذي يمنح الرواية هذا التميُّز الأسلوبي الناتج عن التعدُّد في الأصوات وفي اللُّغات.

وعلى الرغم من التعدُّدية الواضحة في الرواية المعاصرة، نلاحظ الظهور الواضح لأصوات سردية عنِ الأخرى، ومعنى ذلك أن الكاتب يضع الرؤية الأيدلوجية التي يريد التأكيد عليها في إطار صوت سردي يختاره، ويفرد له المساحة الأكبر، وربّما يعطيه الهيمنة على النَّص، حتى أن بقية الأصوات تظهر من خلاله أو تحت مظلّته، وهو ما يمكن أن نطلق عليه صورة البطل الضمني.

ولذلك يحاول الكاتب دائمًا رسم الملامح الخارجية لشكل البطل، واختيار اسم البطل له دورمهم في ذلك، فلا توجد شخصية من دون اسم يحمل دلالات معينة يقصدها الكاتب ويقصد منها تشكيل أمورأو توضيح ظواهرما في متن الرواية، فأسماء الشخصيات تتشكَّل وتتحدَّد بناءً على أنساق ثقافية ودينية ومهنية ووراثية وجسدية [2]، فمبدأ الاسم أو التسمية في الدّيانات البدائية

مقدمة المترجم، ص ١٥.

(١) شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ص ١٧-١٨.

(٢) تحليل الأسماء الروائية، وتفكيك الأنساق الثقافية، د. أحمد علواني، فصول، عدد ٨٩/٩٠، ربيع / صيف، ٢٠١٤، ص ١٣٠، والرواية العربية، البناء، والرؤيا، د. سمر روحي الفبصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ١٣٥ زما بعدها، والتشكيل الفضائي في الرواية

والإلهية هي عملية خلق له، فاسم الشخص أو الشيء تمثيل حقيقي له وما لا اسم له هو ضرب من الهيولي، وحين دعا آدم اسم امرأته حوّاء فلأنها أُمُّ كل حيّ، وحين علَّم الله آدم أسماء المخلوقات ودعاه لأن ينبّئهم بأسمائهم لكي يضفي عليها وجودها [1]، فالاسم هو استحضار خواص الشيء عن طريق اسمه، أي عملية خلق ذهني ترافقها أحاسيس وتخيُّلات واسعة توحي بطاقة شبه سحرية للكلمة ذاتها وهو ما لا يستطيع الايحاء به وجود الشيء ذاته من دون تاريخه وفعاليته، ويسعى الروائي أثناء اختيار أسماء الشخصيات أن تكون متناسبة ومنسجمة لتحقِّق للنَّص مقروئيّته وللشخصية احتماليتها ووجودها ومن هنا فإن مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلِّف اسم الشخصية تنبع من خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعد اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لُغوية بامتياز، ويتحدَّد بكونه اعتباطيًّا، غير أننا نعلم أن درجه اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغيِّرة ومتفاوتة، ولذلك فمن المُهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكَّم في المؤلِّف وهو يخلع الأسماء على شخصياته التي تحمل أسماؤها دلالة.[2]

فإذا توقَّفنا عند اسم البطل في رواية «الحديقة المحرَّمة» وهو «ألهم»... (أَلْهَمَهُ) الله خيرًا: أَلقاه في رُوعه ولقَّنه إيَّاه، (الإِلْهَامُ): إيقاع شيءٍ في القلب يطمئنُّ له الصّدر، يَخُصُّ اللهُ به بعضَ أَصفيائه، وما يُلْقَى في القلب من معانٍ وأَفكار.[3]

لهَمَه اللَّهُ خَيْرًا: لَقَّنَه إيّاه: واسْتَلْهَمه إيّاه: سأَله أَن يُلْهِمَه إيّاه، والإِلْهامُ: ما يُلْقى في الرُّوعِ، ويَسْتَلْهِمُ الله الرَّشادَ وأَلْهَمَ اللَّهُ فلانًا. وفي الحديث: أَسأَلك رحمةً من عندك تُلْهِمُني بها رُشْدي، والإِلهامُ أَن يُلْقِيَ اللَّهُ في النّفس أَمرًا يَبْعَثُه على الفعل أو التّرك وهو نوع من الوَحْي يَخُصُّ الله به مَنْ يشاء مِنْ عباده.[4]

العربية، ص ١٩٠، وما بعدها.

(١) أفق تحولات الرواية بدراسات وشهادات، مؤلفون عرب، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، فصل بعنوان، الموت الجميل، مصارع العشاق في غربة الآفاق، د. طراد الكبيسي، ص ٣٩.

(٢)) بنية الشكل الروائي، ص ٢٧٧.

(٣) معجم الوسيط، مادة (لهم).

(٤) لسان العرب، ج ٢، مادة (لهم)

وكما يتضح من المعنى اللُّغوي للاسم فهو يرتبط بالوحي، وطلب الرّشد، اسم يتناسب مع طبيعة الشخصية التي قُدِر لها أن تعيش هذه الرحلة العجائبية ثمنًا لخطيئة لم ترتكبها.

وأيضًا اسم البطلة «وحيدة» اسم يتضمَّن معنى الوحدة والاختلاف عنِ المحيط، وهي دلالة تناسب صفات الشخصية، وتظهر الدّلالة أيضًا في بقية أسماء شخصيات أهل النَّبع المقدَّس؛ كاسم سلطان لحاكم النَّبع، واسم لبيبة للعرَّافة، واسم جميلة لابنة الحاكم الجميلة.

أيضًا أحيانًا يردُّ الاسم مصحوبًا بصفة مثل: العرَّافة، النَّساجة، الساحرة، وغيرها مما يساهم في رسم ملامح الشخصية.

نلمح الأمر ذاته في اختيار اسم «أيوب» في رواية «الأزبكية» والاسم يحيلنا إلى قسم سيدنا أيوب وما تحمله من صفات الصبر والتّجلد.

والنماذج كثيرة، مثل اختيار اسم «نوح» في رواية «شفرات القيامة» للبطل اللّاجئ الذي غامر بحياته في عرض البحر للهروب من وطنه سوريا إلى الأرض الجديدة في الولايات المتّحدة الأمريكية، واختيار اسم «آدم» للابن الذي عانى من تشتت الهوية والاغتراب عن كل المجتمعات التي عاش فيها، واختيار اسم «أمين» للمُثقَّف المختلف في «أيام وردية» فكان أمينًا على مبادئه ومؤمنًا بقضيته.

ومعنى ذلك أن اختيار اسم الشخصية يحمل في دلالته ما يرتبط بالأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية للشخصية في كثير من الروايات، وإن كُنَّا لا نستطيع تعميم تلك الملاحظة، ولكن لنا أن نعتبرها ملمحًا بارزًا في الرواية المصرية المعاصرة.

ويهتم الكاتب أيضًا برسم الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية، فمن خلال البُعد النفسي تتضح كينونة الشخصية الداخلية، ومشاعرها وعواطفها وطبائعها وسلوكياتها ومواقفها من القضايا المحيطة، أمَّا في البُعد الاجتماعي فيصوِّر مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرَّك فيه للكشف عن أيدولوجيتها وعلاقتها الاجتماعية.

فشخصية ألهم في «الحديقة المحرَّمة» حملت رؤية البحث عن عالم المثال من خلال الرحلة إلى يوتوبيا الحديقة المُحرَّمة، واستطاعت الكاتبة رسم

ملامح هذا البطل من خلال وصف بيئته الاجتماعية التي أدَّت به إلى الهروب بحثًا عنِالفردوس.

وشخصية مجاهد/ موجيتوس في رواية «موجيتوس» تحمل رؤية البطل الباحث عن الهُوية، المؤمن بجذوره التاريخية وأحقيته الحضارية.

والدكتور نوح في «شفرات القيامة» حمل أيضًا على عاتقه صراع الهُوية والبحث عن فرص جديدة في الحياة.

وأيوب في «الأزبكية» حمل رؤية الصراع الثقافي بين البيئة المتشدِّدة والانفتاح على الآخر المختلف دينيًّا وحضاريًّا وثقافيًا.

وأنس بن الصيَّاد في «القطائع» عمَّق فكرة الإصرار على البقاء، وعدم الرضوخ أمام القوة المتسلِّطة، وأحمد بن طولون، البطل التاريخي حمل رؤية الاستقلال المبني على القوة التي تحميه.

وطارق في «هيت لك» مثَّل صورة النموذج للرجل العاشق الباحث عن يوتوبيا الحُبّ والعشق.

وهذا يعني أن البطل صاحب القضية لا يزال له حضوره في الرواية المعاصرة، وإن بدا بصورة مغايرة لصورة البطل المقدَّس النموذج.

•••••

الخاتمة

حاولت الدارسة الوقوف على تحوُّلات بنية الرواية المصرية- شكلاً ومضمونًا- في الألفية الجديدة، عن طريقة رؤية تبنَّتها وهي التحوّلات التي شهدها المجتمع المصري المعاصر في القرن الحادي والعشرين أثَّرت على اتجاهات الرواية ومضامينها الفكرية، وتقنيات السرد والتعبير.

وتوصَّلت الدراسة إلى أن بنية الرواية بناء يضمُّ عدة عناصر تمثِّل الشكل الفني الذي يمثِّله العمل الروائي، فهو يرتبط ارتباطًا وثيقًا بما يجسِّده هذا الشكل من رؤى وأيدولوجيات مستقاة ونابعة من المجتمع الذي يشكِّل لا وعي الكاتب وفكره؛ فيتأثَّر به وينعكس ذلك على بنية إبداعه شكلاً ومضمونًا، لذا تنعكس تلك التحوّلات على تقنيات السرد الروائي، فالرواية تعكس الحياة وتكتنز في بنيتها الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية.

وأكدت الدراسة أن المجتمع المصري مرَّ بالعديد من التحوُّلات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية السياسية، نتيجة لتأثُّره بالوضع العالمي في هذه الفترة الزمنية، وأيضًا نتيجة لظروف وأوضاع سياسية واجتماعية عاصرها المجتمع تعود بصفة أساسية لأحداث يناير ٢٠١١، وما تلاها من تأثيرات سياسية كان لها أثرها على المجتمع المصري.

تؤكِّد الدراسة أن الرواية مرآة الواقع، على صفحاتها تنعكس صورة الواقع المرئية؛ «فهي تشكيل للحياة في بناء عضوي يتَّفق وروح الحياة ذاتها، وذلك لقدرتها على استيعاب الأسئلة والقضايا والتحوُّلات الملازمة لرحلة الإنسان.

كما أثبتت الدراسة أن المجتمع المصري شهد في الألفية الثالثة تحوُّلات مجتمعية حادّة نتج عنها تحوّلات في منظومة القيم الاجتماعية وسلوكيات الأفراد وانعكس ذلك على بنية الرواية الاجتماعية التي رصدت تلك التحوّلات.

كما أثبتت الدراسة أن الرواية التاريخية المعاصرة لم تقرأ الماضي لتزهو ببطولاته، ولا لتجد فيه عالمًا موازيًا لإخفاقات الحاضر بقدر ما قرأته قراءة تدبُّر وتعلُّم، قراءة تستقي منه العِبرة والدرس، قراءة تبحث في عثرات الماضي وأخطائه لتتجنَّب الوقوع فيها، وتبحث عن إيجابيات لتهتدي بها، قراءة تقدُّم العبرة للمتلقِّي، ماذا فعلنا؟ فيم أخطأنا؟ وما نتائج تلك الأخطاء؟ قراءة استلهام تضيء الحاضر.

وأكدَّت الدراسة أن صورة العالم الموازي لم تكن الصورة المثالية، ولم تخلق بديلاً عن واقع قلق يعيشه الإنسان المعاصر، وإنّما نقل المبدع قلق الواقع إلى العالم الموازي، فجاء هو الآخر مشحونًا بالتوَّتُر، مضطربًا، مشوَّهًا، منقوصًا، محمَّلاً بصراعات الواقع، عاكسًا تساؤلاته، معبِّرًا عن قلقه، لم يبحث الأديب عن عالم المثال، ولم يقدِّم صورة للفردوس حتى في رحلته الآخرة، بل قدَّم صورة ذاته القلقة المضطربة في العالم العجائبي.

وأكدَّت الدِّراسة أن روايات المستقبل نمط معروف في القرن الماضي، ولكنها اكتسبت طابعًا معلوماتيًّا بوضوح، بصورة تحفِّز العقل وتطرح العديد من الأسئلة حول شكل المستقبل والعالم وموقعنا منه ومن التكنولوجيا الرقْمية والذكاء الاصطناعي.

وأثبتت الدراسة أن الأدب تأثَّر بمعطيات التكنولوجيا الحديثة والثورة المعلوماتية التي شهدها العالم، وذلك لكون الأدب متصلاً بالواقع اليومي؛ فهو يتأثَّر به ويعبِّر عنه، لأن الثورة التكنولوجية ألقت بظلالها على إنتاج وتلقِّي الأدب، وعلى عناصر العملية الإبداعية.

وترى الدراسة أن الواقع الافتراضي يُعَدُّ أداة لنشر الأعمال الأدبية للكتاب، فيحرص الروائيون على نشر مقاطع من روايتهم على صفحات الفيسبوك للتعريف بها لجمهور القُرَّاء، والبعض يعرضها من خلال المقاطع الصوتية، وأيضًا المرئية مع خلفيات من الصور تناسب موضوع الرواية.

وتتيح الرواية التفاعلية فُرصًا غير محدودة للكاتب من حيث المقروئية التي يطمح إليها من خلال وجودها على شبكة الإنترنت مما يتيح لملايين القُرَّاء الاطلاع عليها، وبذلك يتشعَّب النص في تلقّيه وطرق التعاطي معه.

وتؤكِّد الدراسة أن اللُّغة أداة التفكير ووسيلة التعبير عن الحياة، هي المعرفة نفسها، بل هي الحياة، فلا يمكن أن يفكِّر المرء خارج نطاق اللُّغة، فهي وسيلته للتعبير عن أفكاره فيُبلِّغ عن نفسه، ويعبِّر عن عواطفه.

وتؤكِّد الدراسة أن للُّغة بُعدًا اجتماعيًا، فاللُّغة ليست بنية ساكنة، وليست نظامًا مجردًا، إنما هي الملفوظات المجاوزة للدلالات المعجمية، فالإنسان كائن اجتماعي، واللُّغة لها طابع اجتماعي، والشخصية الإنسانية لا تصبح واقعية

تاريخيًّا ومنتجة ثقافيًا إلا إذا كانت منتمية إلى مجتمع وإلى ثقافة، والرواية تعبِّر عن هذا التنوع الاجتماعي.

أكَّدت الدراسة أن مصطلح الزمكانية «الكورنوتوب» جاء عن وعي علمي ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء المكاني، فالزمكانية مفهوم لا يُعني -فقط -بالعناصر الدلالية في النص، بل أيضًا الاستراتيجيات الذهنية والإدراكية التي يستخدمها القُرَّاء والمؤلِّفون، والفضاء الزمكاني مجموعة من العلاقات والامتدادات التي تتصل بكل بنية وعنصر من عناصر الرواية ومكوّناتها، فمن الفضاء المكاني والزماني يتشكّل فضاء السرد والحدث وآنية القصة، ومن هذا التعالُق تتحدَّد صورة الإنسان في الرواية، وكل إنسان ترتبط حياته بالـ«أين» والـ«متى» فهما امتداده، ووصفهما هو وصف للإنسان، وعلاقاته في فضائهما التي تتمظهر في الفن والأدب المخترقان بقيم الزمكانية من مختلف الدرجات والأحكام وكل موضوع وكل لحظة مجتزئة من المؤلّف الفنِّي هي قيمة من هذه القيم في فضاء الزمكانية التي تؤكِّد أن الرواية رحلة في الزمان والمكان معًا على حدٍّ سواء، وأنها في صلب طبيعتها جغرافية يتكوَّن عالمها من الموقع وخلفيات مكانية وزمانية وميادين الصراع والحدود ووجهات النظر والآفاق وأماكن وأفضية متنوعة تشغلها شخصيات الرواية والراوي وجمهور القُرَّاء حين يقرؤون.

وتؤكِّد الدراسة أن الشخصية عنصرٌ مركزي من عناصر تشكيل العمل الروائي ودعامة من دعاماته الأساسية لدورها في حركية النظام الروائي وعلائقه السردية، وهي تمثِّل مع الحدث عمود الحكاية لذلك تدرس في إطار الحكائية.

كما أن الشخصية ليست مجرد صورة لشخص مرجعي، وإن كانت بتكوُّنها تحيل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيرًا لموقف جاهز يعنيه المؤلِّف، بل هي عملية بناء وتكوين باستخدام العديد من الوسائط التقنية حتى تحيل القارئ إلى هذا العالم المرجعي.

وتستنتج الدراسة أن الراوي العليم لا يزال يسيطر على متن السرد في العديد من الروايات، ولكن بنسب مختلفة، والراوي هو شخصية متخيّلة

وظيفتها الربط بين الحكاية والمروي له، ويستطيع الراوي أن يعرف جميع أسرار الرواية وخباياها ويستطيع بتفويض ضمني مع الكاتب التعبير عن رغبات الشخصيات ومكنوناتها ويحقُّ له بموجب هذه السُّلطة الممنوحة من الكاتب التدخُّل في السرد بتعليقاته والتدخُّل في سيرورة الأحداث ومواقف الشخصيات.

كما أثبتت الدراسة أن الحوار في الرواية المتعدّدة اللُّغات والأصوات وسيلة أساسية في رصد الحقيقة الواقعية التي تخبر عن تفاوت لغات المتكلّمين من حيث إدراك الواقع، والرهانات الفكرية، والاقتصادية، والسياسية.

والبطل صاحب القضية لا يزال له حضوره في الرواية المعاصرة، وإن بدا بصورة مغايرة لصورة البطل المقدّس النموذج.

ومن هذا كله يمكن لنا أن نقول إن الرواية المصرية المعاصرة تمثَّلت تحوّلات المجتمع المصري، واستوعبت مشكلاته، وعبرت عن قضاياه، وتأثّرت في بنيتها الشكلية بتلك التحوّلات.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- إنجيل يوحنا ، ٨:٧
- الروايات : تبعًا لترتيب ورودها في الكتاب

- رواية حجرتان وصالة متتالية منزلية، إبراهيم أصلان، دار الشروق، ٢٠٠٩.
- رواية أيام وردية، علاء الديب، دار الهلال، ٢٠٠٢.
- رواية العابرة، إبراهيم عبد المجيد، منشورات المتوسط، إيطاليا، ٢٠٢٠.
- رواية قبل أن أنسى أنني كنت هنا، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، ٢٠١٨.
- رواية بياض ساخن، سهير المصادفة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٥.
- رواية أجنحة الفراشة، محمد سلماوي، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الرابعة، ٢٠١٢.
- رواية بورتريه لجسد محترق، أحمد عامر، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة الكتاب الأول، ٢٠٠٥.
- رواية هيت لك، رضا يونس، دار المفكر العربي، ٢٠٢٢.
- رواية باب رزق، عمار علي حسن، دار نهضة مصر، ٢٠١٥.
- رواية البشموري، سلوى بكر، مكتبة مدبولي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٤.
- رواية القطائع، ريم بسيوني، دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، ٢٠٢٢.
- رواية الأزبكية، ناصر عراق، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثالثة، ٢٠١٦.
- رواية يهود الإسكندرية، مصطفى نصر، مكتبة الدار العربية للكتاب، ٢٠١٦.
- رواية موجيتوس، منير عتيبة، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٥.
- رواية الحديقة المحرمة، سهير المصادفة، المجموعة الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٢١.
- رواية روح، محمد علي إبراهيم، مؤسسة تبارك، ٢٠٢١.
- رواية شفرات القيامة، تامر شيخون، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٢٢.
- رواية إمبراطورية المساخيط الفيساوية، محمود رمضان الطهطاوي، دار المحروسة للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- رواية حارس الفيسبوك، شريف صالح، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٧.
- رواية طلب صداقة، محمد عبد الحكم حسن، مجموعة النيل العربية، ٢٠١٤.
- رواية جوع، محمد البساطي، دار الآداب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩.
- رواية الكنبة الحمرا، للسيناريست المصري بلال حسني، والمنشورة في مدوّنته على شبكة الإنترنت ٢٠٠٩. http://knbahmra.blogspot.com

- رواية البـــرَّاح، مشروع أدبي تعاوني بين الأديبة الدكتورة ريهام حسني، والمبرمج ومطور تطبيقات الهواتف الذكية والويب دكتور محمد ناصف. الإصدار التجريبي ٢٠١٩، الإصدار المحدَّث ٢٠٢١.

- **المراجع :**

- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨
- الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، صابر عبد الدايم، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
- الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفنّ السرد العربي، كمال أبو ديب، دار الساقية، بيروت، دار أوركس، أكسفورد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.
- الأدب والأيدلوجيا، كمال أبو ديب، مجلة فصول، ج ٢، ع ٢٤، سبتمبر ١٩٨٥
- أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، المدى، ٢٠٠٣.
- استشراف الرواية المصرية للثورة، حافظ صبري، مجلّة الدراسات الفلسطينية، بيروت، مجلّد ٢٢، عدد ٨٦، ربيع ٢٠١١.
- الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٥.
- الأسرة ومشكلة البطالة في ظلِّ آليات العولمة - دراسة حالة لعمال اليومية في مدينة القاهرة، أعمال الندوة السنوية التاسعة لقسم الاجتماع. جامعة القاهرة: كلية الآداب، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، سوزان أحمد أبو رية، ٢٠٠٣.
- الأسلوب، أحمد الشايب، ط ٦ القاهرة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٦.
- أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف الحلّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ٢٣٩، والرواية أفقًا للشكل والخطاب المتعدّدين، د. محمد برادة، فصول، زمن الرواية، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١١، العدد ٤، شتاء ١٩٩٣.
- اعترافات روائي ناشئ، أمبرتو إيكو، ترجمة: د. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.
- آفاق الإبداع ومرجعيّته في عصر المعلوماتية، حسام الخطيب ورمضان بسطويسي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.
- أفق تحوّلات الرواية بدراسات وشهادات، مؤلّفون عرب، المؤسّسة العربية للدراسات بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، فصل بعنوان، الموت الجميل، مصارع العشَّاق في غربة الآفاق، د. طراد الكبيسي.
- الإله الخفيّ، لوسيان جولد مان، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠.

- الأنثروبولوجيا البنيوية، كلود ليفي ستروس، ترجمة: د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
- أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، عالم المعرفة (٣٥٥) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ٢٠٠٨.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦.
- بناء الرواية، د. سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الأولى ٢٠٠٤.
- بناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- بناء القصة القصيرة والرواية، تشكلوفسكي، من كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيّين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.
- بناء القصة والرواية، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيّين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث المغربية، بيروت، ١٩٨٢.
- بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول، مصر، الجزء ١، المجلّد١٦، العدد ٣، السنة ١٩٩٧.
- البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١.
- البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥.
- البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، سحر شبيب، مجلة دراسات في اللُّغة والآداب، العدد ١٤ فصلية محكمة صيف ٢٠١٣.
- بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المملكة المغربية. بيروت. لبنان، ط ١، ١٩٩٠.
- بنية اللُّغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة، بيروت، الأولى،١٩٩١
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

- البنيوية، جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبرى، منشورات عويدات، بيروت - باريس، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥.
- تاريخ الرواية الحديثة، ر.م. ألبيرس، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.
- التحديات التي تواجه الوطن العربي في القرن الحادي والعشرين، دراسة استشرافية، حسن حمدان العلكيم، المجلة العربية للعلوم السياسية، العدد ١٩.
- تحديات العولمة وآثارها على العالم العربي، محمد غربي، مجلة اقتصاديات شمال أفريقيا، العدد ٦، الجزائر، ٢٠٠٥، ص ٢٠.
- تحليل الأسماء الروائية، وتفكيك الأنساق الثقافية، د. أحمد علواني، فصول، عدد ٨٩/٩٠، ربيع /صيف، ٢٠١٤.
- التحوّل النسقي الاجتماعي في الرواية المصرية في الألفية الثالثة، أسماء السيد محمد السعيد، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، العدد الثامن عشر، يوليو ٢٠١٢.
- التحوّلات السياسية والاجتماعية الضخمة للمجتمعات، مجلة الديمقراطية، ٢٠١٩، العدد ٧.
- التخلُّف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة التاسعة» ٢٠٠٥.
- التشكيل الفضائي في الرواية العربية- رقصة الجديلة والنهر لوفاء عبد الرواق أنموذجًا، د. زين زكريا السيد الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩.
- تطور الرواية الحديثة، جيسي ماتز، ترجمة: لطيفة الدليمي، دار المدى، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.
- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.
- تفسير القرآن العظيم، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بم كثير القريشي البصري، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون - بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي بيروت، لبنان، ١٩٩٠.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، الطبعة الثالثة، ٢٠١٠.
- تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تفسير السعدي، عبد الرحمن بن ناصر بن عبد الله السعدي، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠.
- ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، عبد الله الغذامي جدة، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

- الثقافة مقاربة ثقافية واجتماعية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٤٠، يوليو- سبتمبر، ٢٠١١.
- الثقافة والمجتمع ١٩٥٦م، رايموند وليامز، ترجمة: وجيه سمعان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.
- جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.
- الجسد والمعنى قراءة في السيرة الروائية المغربية، هشام العلوي، شركه النشر والتوزيع والمدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦.
- الجغرافيا الثقافية، أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، مايك كرانغ، ترجمة: د. سعيد منتاق، عالم المعرفة (٣١٧) المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، يوليو ٢٠٠٥.
- جماليات التحليل الثقافي- الشعر الجاهلي نموذجًا، يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٤.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
- جمهوركية آل مبارك، محمد طعيمه، تقديم صنع الله إبراهيم، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٥.
- الحجاج بن يوسف، جورجي زيدان، المقدمة، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٩.
- الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، آمنة بلعلي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سورية ٢٠٠١.
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينت، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، الطبعة الأولى، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- دراسات في الرواية المصرية، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤.
- دراسات في نقد الرواية، طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩.

- الدراما والدرامية، س.ودا ودسون، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، دار منشورات عويدات، بيروت- باريس، الطبعة الثانية، ١٩٨٩.
- دليل الناقد الأدبي، سعد البازعي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥.
- ديكتاتورية العولمة، محمد حسن أبوالعلا، ٢٠٠٦.
- رسائل الكندي الفلسفية، أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي، تحقيق وتقديم: محمد عبد الهادي أبوريدة، الطبعة الثانية، مطبعة حسان، مصر، ١٩٧٨.
- الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ترجمة جواد كاظم، دار المعرفة للنشر والطباعة، بغداد، ط١، ٢٠٠٨.
- الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي، د. شكري عياد، عالم الفكر، الكويت، أكتوبر - ديسمبر ١٩٧٢.
- الرواية العربية بين الواقع والأيدولوجيا، محمود أمين العالم وآخرون، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.
- الرواية العربية والتحوّلات الاجتماعية والثقافية، صبري حافظ، مجلة تبيين، العدد ٢٠، المجلد ١، خريف ٢٠١٢، المركز العربي للأبحاث، ودراسة السياسات.
- الرواية العربية والحداثة، محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- الرواية العربية واللغة، تأملات في لغة السرد عند نجيب محفوظ، دار المعرفة، ٢٠٠٤.
- الرواية العربية، البناء، والرؤيا، د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- رواية المستقبل، أناييس نن، ترجمة وتقديم: محمود منقذ الهاشمي، طبعة دار أزمنة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.
- الرواية في القرن العشرين، جان- إيف تاديه، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، محمد القاضي، دار المعرفة للنشر والطباعة والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠٨م.
- الرواية والمدينة، د. حسين حمودة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية ١٠٩، سبتمبر ٢٠٠٠.
- الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
- الروائي ومدينته، مجموعة باحثين، ترجمة: د. أنور إبراهيم، روافد للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.

- زمن النص، د. جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ٦٠، وفضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، د. محمد عزام، دار الحور للنشر، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- الزمن والسرد، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٦.
- الستارة، ميلان كزنديرا، ترجمة معن عقل، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ٢٠١٥.
- السرد بعد الحداثي، البحث عمن بديل، برايان كروز، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، فصول، عدد ٩٦ شتاء ٢٠١٦، ص ٢٩، والسرد العربي، مفاهيم وتجليات، د. سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- السردية: حدود المفهوم، بول بيرون، ترجمة: د. عبد الله إبراهيم، الثقافية الأجنبية، ١٩٩٢.
- السردية العربية، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣.
- سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة، د. سعيد بنكراد، تقديم د. عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام، دراسة وفق الأنساق الثقافية، هاني نعمة حمزة، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- شعرية الرواية الفانتاستيكية، د. شعيب خليفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧.
- شعرية الفضاء الروائي، جوزيف إكستر، ترجمة الحسن احمامة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الولى ٢٠٠٣.
- شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، د. حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠.
- شعرية المسرود، مجموعة من الكتاب الغربيين، ترجمة عدنان محمود، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الأولى ٢٠١٠.
- الشعرية، توفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء البناء الروائي في الرواية العراقية، د. شجاع مسلم العاني، بن سلامة، دار تويفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ١٩٩٠.
- الصوفية والسريالية، أدونيس، دار الساقي للنشر، الطبعة الثالثة.
- ظاهرة الاغتراب عند شعراء جنوبي صعيد مصر في النصف الثاني من القرن العشرين رسالة ماجستير- زين العابدين أحمد محمود.
- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، زكريا بن محمد بن محمود القزويني، قدَّمه وحققه: فاروق سعد، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٧.

- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- علاقة البطالة بالنمو الاقتصادي بالتطبيق على الاقتصاد المصري ١٩٩٥- ٢٠٢٠، إعداد مجموعة من الباحثين، دراسة منشورة في المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والاقتصادية والسياسية، أغسطس ٢٠٢٢، نقلاً عن دراسة بعنوان تأثير جائحة كورونا على البطالة في مصر، مجلة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، أميرة عمارة، المجلد الثاني والعشرين، العدد الرابع، ٢٠٢١.
- علم الاجتماع الأدبي -منهج سيسيولوجي في القراءة والنقد، أنور عبد الحميد الموسى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط ٢٠١١.
- الفضاء المعلوماتي، حسن مظفر الرزو، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٧.
- فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، د. محمد عزام، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، الأولى ١٩٩٦.
- الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٨٨، القاهرة ٢٠٠٢.
- فن الشعر، أرسطو، نقله عن اليونانية إلى العربية، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٣.
- فن القص، د. نبيلة إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط ١، (د-ت).
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الله مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨ العدد ٢٤٠.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المركز الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨.
- قضايا المكان الروائي في الدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- كافكا قال لي، أحاديث وذكريات، غوستاف يانوش، ترجمة نجاح الجبيلي، منشورات تكوين، الطبعة الأولى سبتمبر- أيلول ٢٠١٠.
- الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم. القطاع اللّا واعي في الذات العربية، على يغور، بيروت، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٤.
- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- الكلمة والحوار والرواية، جوليا كريستيفا، ترجمة: حسن المودن، فصول، عدد ٨٩/ ٩٠، ربيع / صيف ٢٠١٤.

- لسان العرب، ابن منظور، بيروت، دار صادر، ط ١، ١٩٩٤.
- مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤.
- مدخل إلى الأدب العجائبي، تزيتيڤان تودوروف، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، الطبعة١، ١٩٩٣.
- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوش، ط١، الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٦.
- مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتييه، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٣٢، ١٩٩٨.
- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: د. سيزا قاسم، من كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين غربيين، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٨٨.
- المصطلح السردي، جيرالد برانس، ترجمة: عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٣٦٨) القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣.
- المصطلح السردي، معجم المصطلحات، ترجمة: عايد خزنذار.، مراجعة وتقديم محمد بريري، برنس جيرالد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣.
- المصطلح السردي، معجم مصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، إشراف: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.
- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، الطبعة الأولى ٢٠١٠.
- المعجم العربي الحديث - لاروس - تأليف الدكتور: خليل البحر الأستاذ في الجامعة اللبنانية وفي معهد الآداب الشرقية.
- معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج ٧.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط ٤، ٢٠٠٤.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

- مفهوم التصوف، عبده غالب أحمد عيسى، بيروت، دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ٥٠، والرسالة القشرية، أبو القاسم القشيري، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود الشريف، دار الشعب، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٩.
- من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- المنجد في اللغة العربية، أنطوان نعمة وآخرون، دار النشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٦.
- النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية، آليات التشكيل والتلقي، جمال قالم، رسالة ماجستير، معهد اللغات والأدب العربي، الجزائر، ٢٠٠٨-٢٠٠٩.
- النص الروائي - تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٩.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
- نظرية الثقافة، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة علي سيد الصاوي، مراجعة الفاروق زكي يونس، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٢٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٧.
- نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، ترجمة نزيه الشوقي، ط ١، دمشق ١٩٨٧.
- نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، ١٩٨٧.
- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٣٦، القاهرة، ١٩٩٨.
- النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي: المنهج - البنية - الشخصية، د. محمد سويري، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٤.
- النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٣، المركز الثقافي العربي، عبد الله الغذامي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، لبنان، بيروت، ٢٠٠٥.
- واقعية بلا ضفاف، بيكاسو- سان جون بيرس - كافكا، روجيه جارودي، ترجمة حليم طوسون، تقديم أراجون، مراجعة: فؤاد الحداد، من إصدارات مكتبة الأسرة ١٩٩٨.
- وظيفة الوصف في الرواية، د. عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- الوعي والسرد، د. مصطفى عطية جمعه، دار نسيم للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.

- **المواقع الإلكترونية :**

- أثر سعر الصرف الحقيقي الفعال على البطالة في مصر: دراسة قياسية باستخدام الانحدار الذاتي للفجوات الزمنية الموزعة للفترة ١٩٨٣-٢٠١٨، د. حسني إبراهيم عبد الواحد، المجلة العلمية للدراسات التجارية والبيئية، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، الجزء الأول. https://jces.journals.ekb.eg

- أخبار الاقتصاد، موقع رويترز https://www.reuters.com/article/egypt-povertyrate-mz6idARAKBN28D1JW

- البنية والبنيوية، د. عبد الله أحمد جاد الكريم، موقع شبكة الألوكة، https://tinyurl.com/yd8b3ssu

- التحوّلات الاجتماعية والثقافية في مصر، فجر الربيع المصري - القصة والحكاية، شتيفان فينكلر، ترجمة: رشيد بوطيب، مراجعة: هشام العدم، موقع قنطرة https://ar.qantara.de

- تحولات الخريطة السياسية في مصر بعد ثورة يناير، د. محمد فايز فرحات، مدير مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية. https://acpss.ahram.org.eg/News/15216.aspx

- تحديات جوهرية: مستقبل الاقتصاد المصري في عهد الرئيس السيسي، إيزل جال، المركز العربي للبحوث والدراسات، العدد ٢٢، ٢٠١٥، عن موقع المنظومة. http://search.mandumah.com/Record/754328

- التغيرات الاجتماعية والثقافية في المجتمع المصري ، د. إيمان مرعي، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية. https://acpss.ahram.org.eg/News/17055.aspx

- حوار بعنوان « قناديل البحر رواية تجسد الواقع السيناوي للكاتب إبراهيم عبد المجيد»، الكاتب حسن غريب ، ٢٠٢٠/١٠/١٩ ، موقع بوك. https://tinyurl.com/5fvfczdy

- الطلاق: ما أسباب ارتفاع معدلاته في مصر في الفترة الأخيرة؟ عاطف عبد الحميد، موقع عربي B B C News. https://www.bbc.com/arabic/middleeast-62760116

- معدل الطلاق في مصر يصل لمستويات «مخيفة»... حالة كل دقيقتين، أحمد علي عبد الله بدر، صحيفة المجلة. https://tinyurl.com/3tpkr596

- قراءة في بيانات الدخل والإنفاق، بحث منشور بتاريخ ٣ نوفمبر ٢٠١٩، المدونة، المبادرة المصرية للحقوق الشخصية، نقلاً عن مجلة الديمقراطية عدد أكتوبر ٢٠١٩.
https://tinyurl.com/688ttd9r

- قضية البطالة في مصر وتأثيرها بأحداث المرحلة الانتقالية بعد ثورة يناير ٢٠١١، د. عبير مجاهد، المجلة العلمية لقطاع كليات التجارة، جامعة الأزهر، العدد الحادي عشر ٢٠١٤. https://jsfc.journals.ekb.eg

- كتاب الثقافة أثناء الفترات الانتقالية في مصر، د. حازم محفوظ، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية.
https://acpss.ahram.org.eg/News/5413.aspx

- مقال بعنوان « تلك الرائحة شهادة ميلاد روائي أثار جدلاً نقدياً طوال نصف قرن» سعد القرش روائي مصري ، العدد ١٠٩٥٢ ثقافة ، ص ١٦ السبت ٢٠١٨/٤/٧ مجلة العرب اللندنية. https://tinyurl.com/ycyzf4rh

- مقال بعنوان «الرواية التي خجل مؤلفها أن يضع اسمه عليها فصارت أشهر أعماله»، موقع رويترز، بتاريخ ٣١ ديسمبر ٢٠١٢. https://www.reuters.com

- مقال بعنوان» الروائي إبراهيم عبد المجيد لـ«المصري اليوم»: اعتدت كسر التابوهات الاجتماعية والسياسية.. والثقافة الجماهيرية تراجعت، صحيفة المصري اليوم ٢٠٢٠/١٢/٢٢.
https://www.almasryalyoum.com/news/details/2195906

الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد ٢٤.
https://tinyurl.com/36sj3enj

- الرواية التاريخية بين التأسيس والصيرورة، سليمة بالنور، مجلة عود الند، مجلة ثقافية فصلية، الجزائر، العدد ٩٣.
https://www.oudnad.net/spip.php?article1043

- الرواية التاريخية.. أداة لاصطياد التفاصيل المنسية، سامح عودة، ميدان، موقع الجزيرة بالعربية. https://tinyurl.com/36r8sfc5

- حوار صحفي في العين الإخبارية مع الأديبة ريم بسيوني.
https://al-ain.com/amp/article/reem-bassiony

- حوار بعنوان: ناصر عراق: «الأزبكية» إعادة اكتشاف لتاريخ القاهرة، عبد الفتاح بدوي، المصري اليوم، ٢٠١٥/٨/٢٣.
https://www.almasryalyoum.com/news/details/797694

- العولمة ومسألة الهوية بين البحث العلمي والخطاب الأيدلوجيا، محمد عابد الجابري، بحث منشور.
https://ejtema3e.com/works-by-others/47-2013-07-29-21-28-41.html

- الرواية العربية الفانطاستيكية، د. جميل حمداوي، مجلة ندوة الالكترونية.
https://www.arabicnadwah.com/articles/fantasia-hamadaoui.htm

- الرواية والمعركة السياسية، زهور كرام، القدس العربي.
https://tinyurl.com/m4fsbp75

- عالم جديد شجاع، الموسوعة الحرة، ويكيبديا.
https://ar.wikipedia.org/wiki

- تسريد المستقبل في ثلاث روايات عربية، مجلة نزوى، مسقط، عمان.
https://tinyurl.com/ms5w9s5c

- سلسلة ملف المستقبل، كتب عربية.
https://tinyurl.com/2asdxbd4

- سلسلة ما وراء الطبيعة، الموسوعة الحرة، ويكيبديا.
https://tinyurl.com/mr378b6p

- الروائي محمد البساطي: إن كتبتُ سيرتي الذاتيَّة سيلعنني أبنائي، حوار مع الكاتب، الجريدة. https://www.aljarida.com/articles/1461818124707013900

- النص المتشعب ومستقبل الرواية، عبير سلامة.
http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=115

- دراسة في النص والنص المترابط من النصية الى التفاعلية، لبيبة خمار، حدائق اللغات والعلوم الإنسانية. https://daifi.yoo7.com/t948-topic

- الرواية التفاعلية تلقي بظلالها على ملتقى القاهرة للإبداع الروائي.
https://tinyurl.com/y7hzwska

- التطواف حول الرواية التفاعلية، عجز نقدي عن توطينها في المشهد الثقافي العربي، أحمد فضل شبلول، الشرق الأوسط. https://tinyurl.com/2zam9dme

- الأدب الرقمي التفاعلي وتحولات الخطاب، العربي.
https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/24587

- الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران: حسن المودن.
https://tinyurl.com/3eurrcma

المؤلفة في سطور

- كاتبة وناقدة وباحثة مصرية من مواليد مدينة الإسكندرية.
- أستاذ مساعد الأدب والنقد بالجامعة الأمريكية المفتوحة
- دكتوراة الدراسات الأدبية والنقدية من جامعة الإسكندرية، رسالة بعنوان "تحولات البنية في الرواية المصرية في الربع الأول من القرن الحادي والعشرين" دراسة تحليلية.
- ماجستير الدراسات الأدبية والنقدية من جامعة الإسكندرية، رسالة بعنوان "شعر محمود حسن إسماعيل بين الوجدان الفردي والوجدان الجماعي" دراسة تحليلية.
- موجه فني لغة عربية وخبير مناهج، وزارة التربية والتعليم العالي، دولة الكويت.
- مدير نادي "الساردون يغردون" منصة أدبية تهتم بشؤون السرد والنقد.
- عضو مختبر السرديات بمكتبة الإسكندرية.
- عضو الهيئة العالمية للعلماء والباحثين / مدير مكتب جمهورية مصر العربية.
- عضو اتحاد العلماء والأكاديميين العرب – مكتب المملكة المغربية.
- عضو اللجنة الثقافية للمنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام / لندن.
- عضو قسم الدراسات الفكرية / الاتحاد العالمي للمثقفين العرب.
- عضو الاتحاد الدولي للكتاب العرب.
- عضو أكاديمية "أريد" للعلماء والخبراء والباحثين الناطقين باللغة العربية.
- عضو الجمعية العامة للأدباء والشعراء العرب.
- مدرب معتمد من البنك الدولي ضمن برنامج إعداد المدرب التابع لوزارة التربية، الكويت ٢٠١٦.
- محاضر ومدرب في مركز التدريب التربوي التابع لوزارة التربية لدورات متخصصة وأكاديمية للمعلمين ورؤساء الأقسام والموجهين الفنيين.
- خبير مناهج للناطقين بغير العربية في المعاهد الدينية بالكويت.
- وضع خطط المناهج الدراسية وتأليف أدلة التعليم والتقويم، وإعداد الامتحانات على مستوى الدولة للثانوية العامة والمعاهد الدينية.

- **تأهيل طالبات الجامعة للعمل التربوي ضمن برنامج التربية العملية للتعاون بين جامعة الكويت ووزارة التربية.**
- **محاضر في المركز الثقافية والأدبية بالكويت كرابطة الأدباء الكويتيين، ومختبر السرديات، والصالونات الأدبية وغيرها.**
- **عضو اللجنة العلمية في تحكيم أعمال وبحوث العديد من المؤتمرات الدولية.**

- **المؤلفات :**

- كتاب نقدي بعنوان (شعر محمود حسن إسماعيل بين الوجدان الفردي والوجدان الجماعي).

- كتاب نقدي بعنوان (الرواية المصرية في الرُبع الأول من القرن الحادي والعشرين- تحولات البنية وتقنيات السرد). مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة ٢٠٢٤.

- العديد من البحوث العلمية المنشورة في المجلات والدوريات المحكمة دوليًا وعربيًا.

- مقالات أدبية ونقدية متنوعة منشورة في العديد من الصحف والمجلات العربية..

- **مؤلفات مشتركة :**

- تمثلات الشخصية اليهودية / الصهوينة في الرواية العربية المعاصرة- دراسة بعنوان (الشخصية اليهودية بين الانغلاق والانفتاح المجتمعي)- اتحاد العلماء والأكاديميين العرب.

- ربيع الكورونا مسارات التلقي ومستويات التأويل- دراسة بعنوان (الإبداع والوباء والحب).

- ملامح التميز العلمي والمنهجي لعلماء المسلمين قديمًا - قراءة في كتاب شمس العرب تسطع على الغرب. كتاب جماعي- المركز العربي الديمقراطي - ألمانيا.

- البريد الإلكتروني: **gihaneldimardash@gmail.com**

شمس
للنشر والإعلام

شمس للنشر والإعلام

ت فاكس: ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥ (٠٢)

www.shams-group.net