القيم بين واقعية الفعل وسلطة المرجع:
مقاربة سوسيولوجية في الرواية العربية

الشريف حبيلة*

الملخص

تقارب الدراسة الرواية العربية في علاقتها بالمجتمع وقيمه، ومدى انسجامها مع ما هو سائد من أعراف أسست لها مرجعيات الجماعة التي يكتب لها الكاتب العربي، وذلك بتفكيك الأسس الفكرية المضمرة في النص، سواء وافقت مرجعيات المجتمع أو ناقضتها، وتدفع لتغييرها، ومن ثم بيان كيف يحضر القيمي في الفني؟ وهل للأيديولوجيا سلطة على فعل الكتابة؟ وهل تشكل القيم عنصراً جماليا؟ وكيف يمكن للواقع الحضور في النص الروائي؟ وإلى أي مدى يمكن للكاتب مسايرة الواقع؟ كل هذه الأسئلة تجيب عنها الدراسة باستخدام المنهج السوسيولوجي، الكفيل بمقاربة علاقة الفن الروائي بجدلية الواقع والمرجع.

الكلمات المفتاحية: الرواية – الخطاب – المرجع – الإيديولوجيا – النص.

Values between Realistic Action and Authority of the Reference:
Sociological Approach to the Arabic Novel

Abstract

This study approaches Arabic novel in its relation to society and its values, and its compatibility with the prevailing norms in the society that the Arab writer writes for. It dismantles the implicit intellectual foundations in the text, whether they agree with frame of reference of the society or contradict it – with a view of changing it. The study addresses following questions: how values appear in the artistic expression? Does ideology have authority over writing? Do values possess an aesthetics element? How reality appear in text of the novel? To what extent can the writer cope with these realities?

The study answers these questions using sociological methodology, as it enables understanding the relationship between art of the novel and dialectics of reality and authority.

Keywords: Novel, Discourse, Frame of Reference, Ideology, Text.

---

* أستاذ اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي التبسي، تبسة– الجزائر. البريد الإلكتروني: habilach@yahoo.fr

تم تسلم البحث بتاريخ ٢٠١٥/٥/٢١م، وقُبل للنشر بتاريخ ٢٠١٥/٩/٢١م.

مقدمة:

تقارب الدراسة علاقة الأدب بالقيم والمرجعيات الفكرية، والواقع الإنساني، وتحديداً عدم التوازن بين انتماء الأديب العقدي والثقافي والعملية الإبداعية، وهيمنة النموذج الغربي في عرف الكتابة الروائية العربية. وعلى الرغم من محاولات بعض الروائيين استثمار قيم المجتمع، واحتفاء بعض النقاد بها بوصفها عنصراً مهماً في قراءة الرواية، فإن بعض الحداثيين العرب يحتفون بالنموذج الغربي، وما ترتَّب عليه من إشكالات في الإبداع والنقد العربيين، اللذين لم يتمكنا من تحدي تقاليد الكتابة السائدة عموماً، لتبني رؤية نابعة من مرجعيات المجتمع الذي ينتمون إليه، دون الانعزال عن الثقافات الأخرى، في حين تبنى بعضٌ آخرُ رؤيةً تعبِّر عن الانتماء العربي والإسلامي في كتاباتهم، دون إهمالٍ لواقع أُمتهم بحسناته وسيئاته، فكتبوا عن الإنسان في أسمى صوره، وفي لحظات هبوطه، يقبِّحون القبيح، ويحسِّنون الحسن.

وتتبلور إشكالية الدراسة في أن الفجوة بين الكتابة الروائية ومرجعيات المجتمع، الذي يكتب له الروائي العربي، قد وفرت للباحثين مساحة للجدل حيال علاقة الرواية بالقيم والأخلاق والدين؛ جدل يؤطره سؤال: كيف يعبِّر الروائي عن هذه الموضوعات؟ والإجابة عنه ضاعفت من حدة ونوعية الإشكالات التي تواجه الباحث العربي أو المسلم، وقبله الروائي؛ إذ انتقلت إشكالات الكتابة الروائية عامةً والنقدية بوجه خاص إلى مستوى الصراع الفكري؛ إذ تتبارز الأيديولوجيات، وكلٌّ يدعي امتلاك الفهم الصحيح لوظيفة الرواية، وعلاقتها بالواقع ومرجعيات المجتمع، وكذا المبدع، مما أدى إلى بعض الخلط المفاهيمي والمعرفي، وحتى التعصب الأيديولوجي في استخدام هذه القضايا. ومن هنا، فإن هذه الدراسة تسعى إلى مناقشة إشكالات الخطاب الروائي في ارتباطه بالواقع، والخلفيات التي تؤطر المجتمع، وتؤسس للكتابة؛ سواء أكانت إبداعاً أم نقداً.

في ضوء الإشكالية الرئيسة للدراسة، وما ارتبط بها من إشكالات، يمكن تحديد أهداف الدراسة في الآتي:

١. تعرف القيم الأخلاقية التي تشغل الرواية العربية.

٢. الكشف عن أهم المرجعيات المعرفية والأيديولوجية لحضور القيم، والخلاف بخصوص قيمتها الفنية والفكرية في الخطاب الروائي، وحدود استخداماتها في التحليل، ونتائجه.

٣. الوقوف على مدى مصداقية القيم الأخلاقية وعلميتها بوصفها مقياساً نقدياً.

وتأسيساً على ذلك، فإننا نسأل: هل من الحرية الإبداعية تجاوز قيم المجتمع؟ وهل الواقعية تعني نقل الواقع كما هو بتفاصيله حتى لو كان قبيحاً؟ أليست وظيفة الأدب التعبير عن واقع الإنسان بكل صوره؛ قبيحها وجميلها؟ وهل الإباحية ضرورة جمالية أو خيار أيديولوجي؟ وكل هذه الأسئلة تقود إلى السؤال المركزي، وهو: ما موضع القيم في عرف الكتابة الروائية؟

وتستمد الدراسة أهميتها من تراجع القيم الأخلاقية، تحت غطاء الحداثة، وأصبح الحديث عنها يتهم بأنه وعظ لا علاقة له بالإبداع، ومن ثم قلَّت الكتابات النظرية والتطبيقات العملية التي تنهج نحو تكريس القيم الأخلاقية بوصفها مقياساً نقدياً -في مقابل تلك التي تنكرها- بما يخدم العملية الإبداعية، خاصةً الإبداع العربي الإسلامي. ومن هنا تبرز أهمية إثارة الموضوع نظرياً وإجرائياً، ومناقشة الإشكالات الناجمة عن تفاعل الرواية العربية مع الواقع وما يتضمنه من قيم وأخلاق؛ بغية التوصل إلى بعض المقترحات لتطوير رؤية نابعة من مرجعيات المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب والناقد والقارئ على السواء، من دون إهمال المشترك الإنساني بين بني البشر الذي تفرضه الفطرة الإنسانية، ولعل القيم هي التمثيل الحقيقي لهذه الفطرة.

وتقتصر الدراسة على الوصف والتحليل لنماذج روائية عربية ذات توجهات فكرية مختلفة، مما يسمح -إلى حدٍّ ما- بتلمس الظاهرة في صورها المتنوعة والمتناقضة. وقبل الوصول إلى ذلك كان على الدراسة أن تناقش مفهوم الأدب ووظيفته، ثم التطرق إلى قضية الالتزام، وما يترتَّب عليها في عملية الكتابة.

ولـمَّا كانت الدراسة تصنَّف ضمن الدراسات السوسيولوجية، فقد اعتمدت المنهج السوسيولوجي لتشخيص الظاهرة، إضافة إلى التأويل الذي لا مناص منه، في الوصول إلى

المعنى المحتمل؛ ذلك أن الرواية فن لا يعتمد المباشرة للبوح. أمَّا عينة الدرس فكانت من كُتَّاب تبنّوا فكرة الأدب الإسلامي، وكُتَّاب آخرين ينظرون إلى الكتابة بوصفها فعلاً متحرراً لا يحكمه قيد.

أولاً: المنطلقات والتأسيس: هل من مشروعية؟

موضوع القيم في الرواية متشعب معقد، تحكمه مفاهيم تتغير بتغير الرؤى والمرجعيات، فتتغير تبعاً لذلك طرائق التحليل والنتائج؛ لذا كان لزاماً تحديد مفهوم الأدب ووظيفته، والنقد ووظيفته، والمرجعية، والدين، والرواية والواقع، والحداثة؛ وهي مصطلحات تمثِّل مفاتيح يمكنها مساعدتنا على ولوج موضوع مهم هو القيم في الرواية.

١. المرجعية:

اختلفت الآراء في نظرتها إلى الأدب، فبالتركيز على وظيفته "ولدت النظرية الأخلاقية في المرجعية... استمدت بالتدريج بُعْداً جديداً واسع التأثير من خلال ما أُسند للأدب من مهمات تعبوية لصالح الحركات الثورية والتحررية والتقدمية."[١]

وقد استخدم أفلاطون الأدب في تثقيف الحرس، في حين أسند أرسطو إلى المأساة وظيفة تطهير النفس؛ لإكسابها مناعة أخلاقية. وكانت التعاليم الدينية قد رأت في الأدب استمراراً للأخلاقية الدينية، خلافاً للواقعية الاشتراكية التي عَدَّتِ الأدب سلاحاً طبقياً، يطور الحياة ويوجهها لتحقيق العدالة الاجتماعية. أمَّا الوجودية فطرحت مفهوم الالتزام، معتبرةً الكلمة موقفاً ومسؤوليةً؛ إذ يكون الموقف الأخلاقي في الأدب فردياً، أو اجتماعياً، أو دينياً، أو فلسفياً، وتتحدد مرجعيته بقدر إسهامه في النشاط الإنساني.[٢] وترى النظرية الشكلية أن الأدب هو فعالية لها قوانينها الخاصة، وأداتها اللغة، وأن قيمتها

[١] الخطيب، حسام. بسطاويسي، محمد رمضان. **آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية**، دمشق: دار الفكر، ط١، ٢٠٠١م، ص٣١.

[٢] المرجع السابق، ص٣٢.

الجمالية تختلف عن القانون الأخلاقي والاجتماعي؛ لأنها نابعة من ذات الأدب نفسه، وليس من خارجه؛[٣] لذا حررته من الإسقاطات الإطارية.

وازدادت المرجعية في القرن العشرين تعقيداً نتيجة تعدد النظريات الفلسفية والأيديولوجيات والاكتشافات العلمية، وما أحدثته الحربان العالميتان من دمار للإنسانية. ثم ضياع القيم في مطلع القرن الحادي والعشرين، وانتفاء المرجعيات، واختلاط معايير الأخلاق، واختلاط معايير الجمال والفن،[٤] وهو الأنموذج المهيمن في الفن الأوروبي، الذي ينسجم مع المسار التاريخي للفكر الغربي، بدءاً بانشطار الفرد وعبوديته للكنيسة، وانتهاءً بمرحلة العبث المعاصرة، وبالرغم من ذلك فإن هذه الحركات ثرية بالإمكانات التعبيرية.

وفي المقابل، يوجد الأديب الباحث عن الخير والحق والجمال، الذي تدفعه عقيدته وما تستدعيه من أدوات التعبير إلى الدعوة إلى القيم الإنسانية، عارضاً قضايا تخدم الإنسان بوصفه إنساناً، وذلك خلافاً للمذاهب الأدبية المنبثقة من فلسفات تمثِّل نظرة الإنسان الغربي إلى الإنسان والكون والحياة، وهي فلسفات لا تمثِّل مرجعية للأديب المسلم المختلف ثقافياً، الذي يمكنه -بالرغم من ذلك- أخذ ما لا يتعارض منها مع الثقافة المحلية لإغناء التجربة الأدبية. يقول ماكس بلانك في ذلك: "سابقاً كان الدين فقط، وخصوصاً في نظمه المذهبية المعنوية والأخلاقية، هو هدف الهجمات المشككة. ثم بدأت عملية تحطيم الأيقونات تمزق المُثل والمبادئ التي طالما كانت مقبولة في مملكة الفنون."[٥] وفي هذا الجو من تداخل المرجعيات، هل يمكن الحديث عن مرجعية لأدب مرتبط بمتغيرات النفس البشرية، أمام توجُّه النص نحو الداخل والبحث علمياً عن مرجعية مستمدة من اللغة وطريقة الأداء الأدبي؟

يمكن الحديث عن مرجعية للأدب تنسجم مع واقعنا الثقافي، فالإسلام عن طريق مصادره (القرآن والسُّنة) "أقام تصوراً جديداً للكون والمجتمع والإنسانية؛ فالكون خلقه الله تعالى من عدم، وكل شيء فيه موجّه بعنايته سبحانه، وهو في حركيته يخضع لقانون واحد

[٣] المرجع السابق، ص٣٣.
[٤] المرجع السابق، ص٣٥.
[٥] المرجع السابق، ص٣٦.

لا تفاوت فيه، وتتجسد فيه صفتان أساسيتان هما: التكامل والتعاضد -وليس التضاد والتناقض كما في المادية الجدلية-... وتصوره نحو المجتمع قائم على أساس الوحدة البشرية، وحدة في الخلق، ووحدة في الغاية، ووحدة في العمل والسلوك، ووحدة في التوجه إلى الخالق عز وجل... وتصوره تجاه الإنسان قائم على أنه الخليفة المكرم في الأرض."[٦]

وبحسب محمد قطب، فإن إدراك مجالات الفن الإسلامي وطبيعته تحتاج إلى إدراك طبيعة التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، ومن هذا التصور يتولد العمل الفني.[٧] ويرى محمد عادل الهاشمي أنه إذا أردنا إرساء شخصيتنا الأصيلة ووجودنا الحضاري، فعلينا تبني التصور الإسلامي للحياة والوجود أساساً فكرياً لأدبنا؛ لأن الأدب الذي يعبِّر عن فكر الإنسان وقيمه، ثم يستورد الأصل الفكري والعلاج الاجتماعي لقضاياه، دون عرض ما يقتبس على قيم الإنسان ومُثله في أُمته، لا يمكنه إغناء التجربة العالمية للأدب بما يحتوي عليه الأساس الفكري لحضارته، وبما يمنحه من معطيات فكرية وإنسانية، جديرة بأن تغني الأدب العالمي.[٨]

لذا يمكن للأديب المسلم أن يستفيد من الآداب العالمية، ثم يصدر أدبه عن تجاربه ومعاناته لقضايا عصره من تصور إسلامي للكون والحياة والإنسان؛ ذلك أن "التصور الأصيل يعكس فناً أصيلاً، والتصور الدخيل يعكس فناً دخيلاً." يقول محمد قطب: "والفنان في مراحله الثلاث -مرحلة التلقي من نبضات الوجود المشعة، ومرحلة التفاعل الداخلي مع هذه النبضات، ثم مرحلة التعبير عن هذا التفاعل في صورة جميلة موحية- يصدر عن (تصور) معين لهذا الوجود كله، ولمكانه هو من هذا الوجود، وسواء كان هذا التصور واعياً متيقظاً أو كان كامناً في أعماق النفس فيما وراء الوعي، فهو دائماً الذي يحدد صورة التلقي، وصورة التفاعل، وصورة التعبير... هذا التصور هو الذي يميِّز فناً عن فن، وفناناً عن فنان، فعلى قدرة سعة التصور وشموله يكون عمق الفن الذي يصدر عنه وأصالته."[٩] ويمكن لهذه الفكرة أن تشكِّل أساساً ننطلق منه للتعامل مع الرواية العربية.

---

[٦] عروي، محمد إقبال. "حضور الأدب الإسلامي: مقاربة نقدية"، **مجلة الأمة**، جمادى الآخرة، ١٤٠٦هـ، ص٤٧.

[٧] قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، بيروت: دار الشروق، ط٦، ١٩٨٣م، ص١٦.

[٨] الهاشمي، محمد عادل. **الإنسان في الأدب الإسلامي**، مكة المكرمة: مكتبة الطالب الجامعي، ١٤٠٦هـ، ص٥٤.

[٩] المرجع السابق، ص٥٥.

٢. الحداثة العربية:

يذهب جابر عصفور إلى القول: "إن الكلام المرسل عن غرابة الحداثيين العرب الذين نقلوا نتائج مدرسة فكرية ذات صبغة فلسفية واضحة، وترتبط بأزمة إنسان غربي أوصلته تركيبته الثقافية الخاصة، إلى أزمة مغايرة وافتراض أننا لا نستطيع أن نسحب أزمة الإنسان الغربي على الإنسان العربي كلام ظاهره غير باطنه، وافتراض قائم على قياس مختل... فالمؤكد أن معرفة ما في الوطن المتقدم من أفكار وتيارات واختراعات أمر حيوي، لازم لأي تطلع إلى المستقبل. المهم أن نعرف ما يدفع بنا إلى الأمام، ونضع ما نأخذ موضع المساءلة. ويزيدنا وعياً بذلك معرفة تجارب نصف العالم الآسيوي الجديد التي أثبتت أنه لا يوجد نموذج واحد وحيد للتنمية الإنسانية، وأن ثقافة العالم كله تتجه إلى التنوع الثقافي الخلاق الذي هو أفق مفتوح من التفاعل بين أطراف متكافئة في فاعليتها على امتداد الكرة الأرضية. ولا يمكن أن نفعل ذلك إلَّا إذا كنا نفهم تعقّد اللحظة الزمنية للثقافة العربية، من حيث هي لحظة تجمع بين الأزمنة كلها، وتجاور ما بين الماضي والحاضر، ثقافة الأنا وثقافة الآخر، دون فواصل وعلى نحو يتبادل التأثر والتأثير، الأمر الذي يجعلنا في أمس الحاجة إلى متابعة الغرب والعالم كله في أحدث منجزاته الفكرية والإبداعية والعملية ومناقشة موضوعات تخلفنا التي نحاول تجاوزها في الوقت نفسه."[١٠] والسؤال الذي لم يسأله جابر عصفور هو: هل يمكن الانطلاق من الأصل الفكري الغربي للتعبير عن قضايا عربية ذات خصوصية مختلفة؟ وهو لم يشر أيضاً إلى أن كثيراً من الأدباء العرب يعتمدون المنطلقات الفكرية الغربية مرجعيات للتعبير عن واقع مختلف، متجنباً التفاصيل.

ويصل عصفور إلى جملة أمور يوصي بها الشباب، منها:[١١]

– ضرورة تعديل ثنائية الأنا والآخر، في عالم أصبح قرية كونية، وتغير علاقات المثاقفة بين دول العالم بفعل ثورة الاتصالات الحديثة.

---

[١٠] عصفور، جابر. "الحداثة العربية: موقف من الواقع والأدب والنقد"، **دبي الثقافية**، س٨، عدد٨٧، أغسطس ٢٠١٢م، ص٩٣.

[١١] المرجع السابق، ص٩٥.

– الحداثة العربية في النقد هي محاولة نخبةٍ الاستجابة لتحديات أدبها العربي المعاصر، في علاقتها بمشكلات الواقع النوعي الذي يعبِّر عنه هذا الأدب، موازياً وناقداً له دلالياً، ورافضاً لقمعه وتخلفه.

– الحداثة العربية بهذا المعنى، ومن هذا المنظور، هي موقف من الواقع، ومن الأدب، ومن النقد على السواء.

وسنتناول الأمر الثاني والثالث بشيء من التفصيل. أمَّا الثاني فإن تاريخ النقد العربي يؤكد تحيزه الأيديولوجي، وعدم مسايرته الأدب العربي المعبِّر عن واقعه، وهذا ما حدث للروائي نجيب الكيلاني الذي تجاهله نقاد عصره، بالرغم من تعبيره –كما قال جابر عصفور– عن الواقع، فقط لأنه كان ينطلق في أدبه من مرجعية إسلامية، والنقد في تلك الفترة كان أغلبه ماركسياً؛ إنه تحيز عبَّر عنه نجيب محفوظ بقوله: "أنا أكثر حزناً على رحيل الكيلاني، لا لأنه أديب عظيم، ولكن لما عانه من تجاهل الآخرين نحوه فهو بحق راح ضحية الشللية (بمعنى القبلية والحزبية) وتجاهل مثل هذا الرائد العملاق دليل على السقوط الأخلاقي لدى المثقفين."[١٢] لذا فإن كلام عصفور تنقصه المصداقية، فقد غفل عن حقيقة كان عليه التطرق إليها. وأمَّا بالنسبة إلى الأمر الثالث فيمكن القول فعلاً إن الحداثة العربية هي موقف من الواقع والأدب والنقد، وهو أمر بدهي بالرغم من وجود آراء أخرى مختلفة، لكن عصفور يُهمل العنصر الأهم الذي يعطي هذه الحداثة هويتها، وهو المنطلق الفكري، فما المرجعية الفكرية التي تُؤسس لمثل هذا الموقف؟

ووسط هذا القلق والجدل الفكري حملت الحداثة محمولات مفهومية عدَّة، وأبعاداً متباينة، ولكنها تبقى مع ذلك كله امتداداً طبيعياً للقلق الغربي، واضطرابه الفكري. أمَّا الحداثة في الواقع العربي فلن "تمثِّل الحاجة إلى انفجار أو زلزلة كما حدث في أوروبا وغيرها... إنها تسللت مع وهج الرغبة في التجديد... هذه الرغبة والقوى تعمل كلها في الفطرة السوية عملاً متوازناً، عملاً هو يدفع للنمو والتطور والتجديد في دربه القويم... هذه الفطرة تجعل من التجديد بناء يستفيد من كل عمل صالح في تاريخ الإنسان."[١٣]

[١٢] **جريدة الندوة**، الملحق الأدبي، المملكة العربية السعودية، عدد١١١٦٢، الأحد١٠ربيع الأول ١٤٦١هـ.

[١٣] النحوي، عدنان علي رضا. **الأدب الإسلامي: إنسانيته وعالميته**، الرياض: دار النحوي للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص٢١٨.

وإذا كان من ضرورات التحديث في الأدب عامةً والرواية بوجه خاص الاستفادةُ من التجارب الغربية، فلا يعني ذلك استبدال قيم غربية بقيم المجتمع المسلم وتصوراته، وتضمينها الأدب بوصفه مظهراً فكرياً حضارياً؛ إذ لا مانع للتيارات الوافدة (إذا كانت ضرورة راهنة) أن تتفاعل مع متطلبات الأُمة، وتنصهر في بوتقتها، فأيُّ انبعاث حضاري وثقافي يحتاج إلى منجز الآخر الحضاري، خاصةً في مرحلةٍ كالتي يعيشها المجتمع المسلم، حيث يمضي من الاقتباس إلى التأسيس والإبداع الذاتي.

٣. مفهوم الأدب ووظيفته:

يقول تودوروف: "أتمسك بطوق نجاة خفيف قبل أن أغوص في هوَّة ألـ(ما هو) الأدب؟."[١٤] والظاهر أن تحديد (أو اختيار) مفهوم للأدب هو أمر صعب؛ لأنه يمثِّل كياناً معقداً متعدد المرجعيات، ولكنه مع ذلك يؤدي عمله في ميدان العلاقات بين الأشخاص والعلاقات الاجتماعية.[١٥] ثم يفرِّق (تودوروف) بين المفهوم الوظيفي والمفهوم البنيوي، اللذينِ يسمحان بتحليل عدد من النتاجات الموصوفة بالأدبية، ويضيف مفهوم الخطاب؛ النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لاستخدام اللغة التي تنتج عبارات، انطلاقاً من المفردات وقواعد النحو، ثم التنسيق فيما بينها وإيضاحها ضمن سياق اجتماعي ثقافي، لتتحول (اللغة) إلى خطاب متعدد الأشكال والأجناس، تنتمي إلى المادة اللغوية بقدر انتمائها إلى أيديولوجية المجتمع المحددة تاريخياً.[١٦]

ولكن بعض النقاد يفرِّقون بين القيم الجمالية والقيم العقائدية والأيديولوجية والثقافية، فيركزون على القضايا ذات الأبعاد العاطفية أو السياسية أو الاجتماعية، من دون اهتمام بالبناء الفني الذي يعطي العمل صفة الأدبي، ويحدد جنسه، لتصبح الأنواع الأدبية في مثل هذه الدراسات متداخلة لا حدود فاصلة بينها، ويركز بعضٌ آخرُ على اللغة وتشكيلاتها بمنأى عن القيم، في الوقت الذي لا يمكن فيه الفصل بين عناصر العمل الأدبي (الشكل والمضمون) إلَّا لضرورات الدراسة.

[١٤] تودوروف، تزيفيتان. **مفهوم الأدب ودراسات أخرى**، ترجمة: عبود كاسوحة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م، ص٥.

[١٥] المرجع السابق، ص٦.

[١٦] المرجع السابق، ص١٧-١٨.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول إن الأدب وسيلة مادته اللغة، ووظيفته السمو بالإنسان فكراً وسلوكاً، بتبني القيم الإسلامية والإنسانية، والالتزام بالصدق شرطاً أساساً في الكتابة عن قضايا المجتمع، فالأدب الذي يلتقي مع عناصر الفطرة، منطلقاً منها، هو أدب يلتقي مع الإيمان، له نهجه وأهدافه.

ولذلك ترتبط الذات عند محمد إقبال بالفن، يقويها ويدفعها إلى فعل الخير، وترتبط أيضاً بالحياة، فتصور نفسها ذاتاً عاشقة، متحررة من قيود العالم المتغير، خالدة، غاية فنها الحياة في قوتها وكمالها.[١٧] إنها نظرة يتمثَّلها الأدب الإسلامي، معبِّراً عن تجربة حية بأسلوب جميل، حيث يشترك مع غيره من الآداب في التعبير، ويختلف عنها مضموناً؛ إنه تعبير فني هادف عن الكون والحياة والإنسان وفق التصور الإسلامي.

وأمَّا حديث النقد فنؤسسه بالسؤال الآتي: "هل يكتب الناقد لفئة متميزة تعيش في أبراجها العاجية، تعيش للفن والنقد وحدهما، أم أن الناقد له وظيفة أخرى مقدسة هي تربية الذوق الفني الصحيح لدى الناس، وإشراكهم في المتعة النظيفة، والغذاء الفكري والروحي الذي يقبلون عليه باعتبارهم الجمهور المستهلك، وباعتبارهم القطاع العريض المستهدف؟."[١٨]

يجيب نجيب الكيلاني عن ذلك، قائلاً: "للنقد بذلك رسالة تعليمية وتوجيهية، وحصره بين الخاصة وأروقة الجامعات والمحافل الأدبية، إهدار كبير للنقد وللجمهور معاً. قد تثور ثائرة بعض النقاد لهذا الكلام ويعتبرونه رداً للأمور لغير طبيعتها، ويقولون إن النقد علم كالطب والهندسة والفقه والكيمياء، ويخرجونه بذلك من دائرة الشعبية، لأنه أحد التخصصات التي تحتاج إلى خبرة ودربة واستعداد خاص بالنسبة للناقد والمتلقي."[١٩] وعلى هذا، فإن الكيلاني يقدِّم رؤية تقترب من المفهوم الثقافي، والنقد المدني، رؤية تنتقد "إمبريالية" المؤسسة الجامعية التي تحتكر النقد، وتمنعه من القيام بوظيفته الجماهيرية تجاه المتلقي، فليس النقد عنده نخبوياً سجين الأروقة الأكاديمية.

---

[١٧] حكيم، راضي. "فلسفة الفن عند إقبال"، **مجلة الأمة**، س٦، عدد٦١، محرم ١٤٠٦هـ، ص٢٠-٢١.

[١٨] الكيلاني، نجيب. **آفاق الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص٨٤.

[١٩] المرجع السابق، ص٨٥.

ويذهب فخري صالح إلى أن النقد ينمو في ثقافةٍ تمنحه التأثير في القُرَّاء، وهو يطمح أن يكون تنويرياً تعليمياً، يتوجه إلى شريحة أوسع إذا تخفف من لغته المعقدة وانشغالاته النخبوية. فللناقد دور في حياة المجتمع، ودوره جزء من الممارسة النقدية التي يشدد إدوارد سعيد على طابعها الدنيوي المنشغل بالعمليات الاجتماعية؛ إنه ممارسة اجتماعية بحاجة إلى إيجاد قنوات تواصل مع المجتمع، حتى لو اضطر إلى التخفف من طابعه الاصطلاحي المعقد.[٢٠]

وفي معرض إجابته عن السؤال المطروح: هل النقد وسيط بين المجتمع والفنون؟ يقول نورثروب فراي: "على النقد أن يكون وسيطاً بين الأدب والمجتمع لأن وظيفته الأساسية هي أن يفحص أولاً العمل الأدبي ثم السياق الاجتماعي لما يدرسه."[٢١] وهذه دعوة صريحة إلى النقد لكي ينفتح على جمهور القُرَّاء عامةً، ويقوم بوظيفة توعوية تعليمية تخرجه من دائرة التخصص الأكاديمي التي حصرته في فئة قليلة جداً.

٤. الرواية والواقع:

عالجت كتب الدراسات الأدبية علاقة الأدب بالحياة، ولا سيما الرواية التي يسمح شكلها المرن بتوظيف الواقع بسلاسة، وفق الرؤية الفنية والفكرية للروائي، و"هكذا نرى أن اختيار الأديب لموقفه الفكري أو لمضمون عمله الأدبي إنما يستند على دعامتين:

- الأُولى: المعتقد الفكري للأديب.

- والثانية: التشخيص الصحيح لمشاكل المجتمع وسلبياته واحتياجاته والأسلوب الأمثل لحركته الشاملة، فالارتباط بين الدعامتين ارتباط عضوي، ومن ثم فإنه من الصعب الفصل بينهما، لما بين الاثنتين من علاقة متبادلة وتأثير متبادل أيضاً."[٢٢]

وكل عمل أدبي يعبِّر عن قضية إنسانية تشغل الوعي الجماعي، ويدرك فيه الروائي عمق الواقع، يرتبط عضوياً بالمجتمع، يعيش فيه، ويتصل بأفراده، وفي الوقت نفسه يخضع

---

[٢٠] **النقد والمجتمع، حوارات مع: رولان بارت– بول دي مان– جاك دريدا– نورثروب فراي– إدوارد سعيد– جوليا كريستيفا– تيري إيجلتون** ، ترجمة وتحرير: فخري صالح، دمشق: دار كنعان، ط١، ٢٠٠٤م، ص٥-٦.

[٢١] المرجع السابق، ص٩٧.

[٢٢] الكيلاني، **آفاق الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٠٠.

من حيث الشكل لقواعد بنية فنية متميزة.[٢٣] فالرواية إلى جانب خصيصتها الأدبية هي ظاهرة ثقافية، تساهم في تشكيل بنية ثقافة المجتمع، بوصفها: "إنتاجاً ثقافياً يشبه غيره من الإنتاجات الثقافية، لارتباطه بالواقع الاجتماعي، كنشاط يحقق التواصل ويقوم بدور مماثل لما تقوم به الأشكال الأخرى، والتي ينتجها المجتمع ويستهلكها كشيء قابل للتداول، تعبيراً عن الواقع الاجتماعي من جهة الأفكار والصور والموقف والمكتوب، والتي تشخص حالات عامةً أو خاصةً داخل المجتمع،"[٢٤] وتعيد توجيه الفردانية وتحديدها، مقياسها الحقيقة بالقياس إلى التجربة الفردية؛ إنها ناقل أدبي منطقي للثقافة، لهذا سميت (Novel)؛ أي جديد.[٢٥] ولذلك يجهد كبار الروائيين "أنفسهم لابتكار عمل يكون نموذجاً بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم، ويختارون ركيزة لهذا العمل إنساناً يلبسونه السمات النموذجية للطبقة ويصلح في الوقت نفسه في ماهيته كما في مصيره، لأن يظهر بمظهر إيجابي ولأن يبدو جديراً بالتأكيد والمعاضدة."[٢٦] ويمكن اعتبار هذا التصور المرتبط بالمحيط الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الأساس المحدد لفاعلية الفرد داخل الجماعة ومصيره. فالعمل الأدبي هو موقف ورؤية للعالم، في مسافة أقرب إلى المرجع، يدعو الدارس إلى اتخاذ موقف شبيه بالذي اتخذه هو من مرجعه. وعلى هذا، فلا يمكن عزل أيِّ عمل عن سياقه الثقافي، ويتم فهم أيِّ مسألة خاصة في محيطها، وتاريخ المجتمع الذي أنتجها؛ ويصبح الرواي مشاركاً في فهم التاريخ العام، بحيث تساعد تفاصيله على إدراك الوضع الشمولي لأيِّ مجتمع كان.

ويرى غولدمان أن "المشكلة الأولوية التي كان يتوجب على سوسيولوجيا الرواية تناولها هي مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه، وبين الوسط الاجتماعي الذي

---

[٢٣] لحميداني، حميد. **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية**، المغرب: دار الثقافة، ط١، ١٩٨٥م، المقدمة، ص(د).

[٢٤] الدغمومي، محمد. **الرواية المغربية والتغير الاجتماعي**، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ١٩٩١م، ص١٧.

[٢٥] واط، أيان. **الواقعية والشكل الروائي، رولان بارت وآخرون: الأدب والواقع**، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط٢، ٢٠٠٣م، ص١٣.

[٢٦] لوكاتش، جورج. **الرواية كملحمة برجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٩م، ص١٣.

تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية كنوع أدبي، والمجتمع الفرداني الحديث،"[٢٧] فتكون العلاقة بين الكاتب والجماعة، المنتج الحقيقي للعمل، هي نفسها العلاقة بين عناصر البنية الذهنية، التي ينتمي مجموعها إلى نمط ذهني واحد؛ إذ العلاقة بين الأعمال الكبرى والمجموعات الاجتماعية بوصفها منتجاً تُثبت أن هذه الأخيرة هي المنتج الأصلي للعمل الفني.

وهذه العلاقة تجعل الرواية بحثاً عن قيم أصيلة في عالم منحط.[٢٨] وتظهر الشخصية الإشكالية في الحد الفاصل بين موقف أخلاقي أصيل، يعبر إمَّا عن قيم كلية، وإمَّا عن قيم فردية صحيحة، أو موقف أخلاقي منحط تمثِّله تصورات شعبوية سائدة مشبعة برؤى مخادعة، تعبِّر عن أنانية الإنسان الحديث وتطلعاته الوضيعة. وفي كلتا الحالتين، فإن الشخصية الإشكالية لا تستطيع الاعتصام بالقيم التي تؤمن بها؛ لأنها ستفرد عن مجتمعها، ويُنظر إليها نظرة دونية بوصفها منبوذة غير قادرة على الاندماج في القيم السائدة التي تعرف انحطاطها؛ لأنها ستفقد تفردها الشخصي، ولهذا تنتهي تلك الشخصيات نهايات مأساوية، وسط اشتباك العوالم القيمية التي تحيط بها.[٢٩]

ومهما كانت الدوافع التي أدت إلى هذا التصور لحقيقة الإنسان والحياة الإنسانية، فهو تصور ناتج من اختلال في الحياة الاجتماعية والاقتصادية، واضطراب في القيم والمعايير.[٣٠] فلا يفرض الأمر الواقع نفسه على التصور، خاصةً إذا كان الروائي مسلماً؛ فقد يكون خطأً، لا يعطيه وقوعه حجية ولا أحقية في أن يوجد.[٣١] ولهذا تختلف الواقعية الإسلامية عن الواقعية الغربية في أمرين رئيسين: "أولاً: طبيعة تصورها للإنسان، وموقفه من الله والكون والحياة وأخيه الإنسان. ثانياً: طريقة تسجيلها للقطات البشرية التي

[٢٧] غولدمان، لوسيان. **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**، ترجمة: بدر الدين عكرودي، سوريا: دار الحوار للنشر التوزيع، ط١، ١٩٩٣م، ص٢١.

[٢٨] إبراهيم، عبد الله. **السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٦٣.

[٢٩] المرجع السابق، ص٦٤.

[٣٠] قطب، **منهج الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص٥٠.

[٣١] المرجع السابق، ص٥١.

تختارها للتعبير الفني."[٣٢] فالإنسان في التصور الإسلامي يقع بين مرتبة الملاك ومرتبة الحيوان، ويعيش لحظات الهبوط مثلما يعيش لحظات السمو، ويأتي الأدب لكي يعبِّر عن هذه اللحظات منطلقاً من التصور نفسه، ممجداً لحظة السمو، ومنفِّراً من لحظة السقوط.

ويتعامل التصور الإسلامي الذي من خصائصه الواقعية مع الحقائق الموضوعية ذات الوجود الحقيقي، لا مع تصورات عقلية مجردة، ولا مع مثاليات لا علاقة لها بالواقع، ولكنها في الوقت نفسه واقعية مثالية، أو مثالية واقعية؛ لأنها تهدف إلى أكمل نموذج يمكن للبشرية أن تصعد إليه.[٣٣] وكذلك يتعامل التصور الإسلامي مع الإنسان الواقعي، الممثَّل في البشر بحقيقتهم الموجودة.

وقد حددت هذه المرجعية هدف الأدب في تكوين الفرد، ثم المجتمع، لتجعل من العمل الأدبي قيمة، تتمثَّل على أرض الواقع في فعل الخيرات، والتمسك بالإيثار والحب والعدل، ومحاربة الرذائل والمفاسد والمظالم وصور الاستغلال والإباحة، رابطاً حياة الفرد وحركة الجماعة بآداب ونظم وشرائع محكمة، هي مقياس الإيمان والطريق إلى مرضاة الله.[٣٤] وقد تأثر بذلك بعض الروائيين الغربيين، "فلقد أعلن مورياك أنه سينقطع عن كتابة الرواية لأن فظاعة عالم الواقع تطرده من ميدان التأليف الخيالي."[٣٥]

ونختم بما توصَّل إليه عبد الله إبراهيم من أن الرواية تمثِّل ظاهرة ثقافية أدبية متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن استبعاد جماليتها السردية. وفي المقابل، تُختزل النظريات النقدية التي تنحبس في تفسير أحادي الرؤية، وتتمرد على أيِّ منظور يراها ظاهرة أدبية فقط، لتكون موضوعاً لكلٍّ من تاريخ الأدب، ونظرية الأدب، والنقد الأدبي، والأدب المقارن، والدراسات الثقافية واللغوية والأسلوبية

---

[٣٢] المرجع السابق، ص٥٣.

[٣٣] قطب، سيد. **خصائص التصور الإسلامي ومقوماته**، بيروت–القاهرة: دار الشروق، ص١٩٢.

[٣٤] الكيلاني، **آفاق الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٠١.

[٣٥] العيد، يمنى. **الواقعية وحكاية لم تكتمل**، نيقوسيا، قبرص، (قضايا وشهادات، كتاب ثقافي دوري) مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، الثقافة الوطنية: الأدب، الواقع، التاريخ، عدد٦، شتاء ١٩٩٦م، ص٢٣٩.

وغيرها، مؤهلة لاستثارة منازع مختلفة في التفسير والتحليل، مثل التفسيرات الثقافية الساعية إلى ضم شتى المعطيات في أفق مشترك.[٣٦]

ثانياً: القيم في الرواية العربية

يرى بعض المفكرين والنقاد أن الأدب منفصل -بطبيعته- عن القيم، متجاوزين تاريخ الأدب الذي يخبر بعكس ذلك، ومُغْفِلين الواقع الملموس، حيث يظهر تأثير الأديب وتأثره بالبيئة وقيمها. ويستند هؤلاء في نظرتهم إلى أن الحداثة خروج على الماضوية، لا تتحقق إلَّا بالتحرر من الدين، والقيم، وكل ما يرونه قيداً لحرية الأديب، في حين أن كتابة نص جميل حديث لا تتناقض مع التعبير عن هموم الأُمة وآمالها والارتباط بتاريخها وعقيدتها وفكرها، بوصفها مرجعية تؤطر الخطاب الروائي. على سبيل المثال، فإن ت. س إليوت ينطلق في كتاباته من المسيحية وينتصر لها، فهل يوجد حقاً مَن يؤسس لنصه من دون غاية وهدف، ومن دون الاستناد إلى أيِّ مرجعية؟ وعلى هذا، فإننا سنناقش ثلاث قضايا (قيم) نراها أساساً ومرتكَزاً في هكذا موضوع، هي: علاقة الدين بالرواية العربية، والحرية والالتزام، وحضور الجنس في الرواية العربية.

١. صورة الدين في الرواية العربية:

يرى نجيب الكيلاني الدين عقيدة شاملة تنظم الحياة وتفسّرها، ويستجيب لحاجات النفس، ولا يناقض واقع الحياة، ولا يصادم قوانينها، وليس من طبيعته الجمود، ولا يزيف المشاعر الإنسانية؛ إنه إنساني وعام في معناه.[٣٧] أمَّا الفن فهو تعبير جميل عن النفس والحياة، يتميز بالأصالة والصدق، ويعبِّر عن التجارب الإنسانية، وتؤطر مضمونه أفكار وفلسفات مستمدة من واقع الناس، فمادة الدين والفن هي الحياة والنفس.[٣٨] وهدف الفن الإمتاع وبناء مجتمع أفضل،[٣٩] و"لم يكن الدين -في ضوء هذا المعنى- قيداً يحدُّ من

[٣٦] إبراهيم، **السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة**، مرجع سابق، ص٧٥.
[٣٧] الكيلاني، نجيب. **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٨٣م، ص١١.
[٣٨] المرجع السابق، ص١٣.
[٣٩] المرجع السابق، ص١٤.

الحرية والانطلاق، وإنما كان ينبوعاً للمضامين الفكرية والفنية، ومصدراً من مصادر إثرائها ونضوجها."[٤٠] والأمر نفسه ينطبق على الموضوعات الأخرى جميعها، ولا سيما الواقع المعيش.

ونتيجة للصراع بين الدين والفن منذ عصر الكنيسة؛ فقد نشأ أدب يركز على تصوير بشاعة رجال الدين وتصرفاتهم، ويفخر بالانطلاق من إسار الدين ومُثله وأخلاقياته، ويَعُدُّه صورة للتخلف والرجعية، وانهيار المعاني الحضارية الجديدة، وحرباً على حرية الإنسان والإبداع.[٤١]

وسلك الروائي العربي هذا الطريق متأثراً بنظيره الغربي، متجاهلاً العامل الديني الإيجابي، وفاصلاً بينه وبين الفن، فاتّسمت الشخصية الدينية بالصفات نفسها الكامنة في الرواية الأوروبية، وأصبحت رمزاً للبلاهة والسذاجة، ومثالاً للقذارة والشعوذة، وأنموذجاً للسلبية؛ فالشيخ الجنيدي في رواية (اللص والكلاب) نجده شارداً عن العالم، غارقاً في أوراده، بعيداً عن الصراع الاجتماعي والتغيرات التي تهز المدينة، يسبح في عالم صوفي، "وأغمض الشيخ عينيه فكأنه نام. وألف هو المنظر والكسل والملل والموت... ،"[٤٢] وكلما دخل عليه سعيد "سمع الصوت يغمغم فلم يميِّز من غمغمته إلَّا الله. واستمر يغمغم...،"[٤٣] غائباً عن الدنيا.

وحين يطلب منه سعيد حلاً لمشكلته الدنيوية (خيانة زوجته، وأصحاب الماضي، ونكران الابنة، وضياع المال)، فإن الشيخ لا يهبُّ بمساعدته على الخروج من أزمته بحلول واقعية، وإنما يكتفي بقول: "توضأ واقرأ... ،"[٤٤] حيث كرَّر هذه العبارة ست مرات، واتخذها جواباً لكل مشكلة يطرحها سعيد، وأضاف قائلاً: "العبد لله لا يملك مع الله سبباً."[٤٥] فما حدث هو قضاء وقدر، وعلى سعيد الرضا بقدر الله؛ لذا يعلِّق بقوله: "إن

[٤٠] المرجع السابق، ص١٨.
[٤١] المرجع السابق، ص٢٢.
[٤٢] محفوظ، نجيب. **اللص والكلاب**، بيروت: دار القلم، ط١، ١٩٧٣م، ص٢٨.
[٤٣] المرجع السابق، ص٨٨.
[٤٤] المرجع السابق، ص٣٠.
[٤٥] المرجع السابق، ص٩٢.

الشيخ سيجد دائماً ما يقوله. وبيتك يا مولاي غير مأمون وإن تكن أنت الأمان نفسه. وعليَّ أن أهرب مهما كلفني الأمر."[٤٦] وعليه، فإن سعيداً لم يجد حلاً لما يعانيه في الدين؛ فمشكلته دنيوية، والدين لا علاقة له بالحياة العامة، وقد أصدر نجيب محفوظ حكمه على لسان بطله، فلا مجال للجوء إلى الدين في القضايا الحياتية؛ لأننا لن نجد إجابات شافية.

لقد قولبت الرواية العربية رجل الدين، وعلى الرغم من تنوع النماذج البشرية الممثِّلة للدين، فإن الروائيين يركزون على النماذج السلبية، متجاهلين الإيجابية منها؛ تقليداً للتيارات الأوروبية المعادية للكنيسة ورجالها. ففي رواية (القاهرة الجديدة) يدور حديث بين الطلبة بعدما سخر أحدهم من دمامة الطالبات، ويرد عليه صديقه قائلاً:

"إنهن سفيرات العلم لا الهوى." فقال ثالث: "ولكن الله خلقهن ليكنَّ سفيرات الهوى." فقهقه الأول ضاحكاً، وقال "أذكر أننا في الجامعة، وأن الجامعة مكان لا يجوز أن يذكر فيه لا الله ولا الهوى." فيرد عليه قائلاً:

"منطقي جداً ألَّا يُذكر الله. أمَّا الهوى... ." فقال أحدهم بلهجة تقريرية: "الجامعة عدو لله لا للطبيعة!."[٤٧]

ولعل محفوظ يريد أن يروِّج بأن هناك موجة إلحاد بين الطلبة، لذلك يعجب لتماسك مأمون رضوان وثبات إيمانه، ويسمي الإلحاد نور الجامعة الجديد: "ومن عجب حقاً أنه لم يتأثر (بموضة) الإلحاد التي كانت ذائعة بين الطلبة على عهده بها... فلم يزغ بصره حيال نور الجامعة الجديد، تحدى بإيمانه العلم والفلسفة جميعاً وجعلهما من درائعه ومقوماته."[٤٨] ويسمي محفوظ الإلحاد بالنور، ويقابله بالإيمان باعتبار الثاني مناقضاً للأول، ثم يجعل الإيمان يتحدى العلم والفلسفة، وهو بذلك يعارض بين الدين (الإيمان) والعلم، وهي سفسطائية؛ إذ لا تعارض بينهما، ويجعل سياق الكلام من لفظتي (العلم والفلسفة) مرادفتين للإلحاد، تحلان محله في النص، فيصبح الإلحاد من ضرورات العلم والفلسفة،

[٤٦] المرجع السابق، ص٢٠٤.

[٤٧] محفوظ، نجيب. **القاهرة الجديدة**، القاهرة: مكتبة مصر، د.ت، ص٦.

[٤٨] الهاشمي، **الإنسان في الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١١٨.

ويصبح كل متعلم ملحداً بالضرورة. وحين ننظر في ما يستحضره هذا النسق اللغوي نلحظ أن الإيمان يستدعي الجهل الذي هو من ضروراته، بالرغم من أن صاحبه يدرس في الجامعة، ويصبح الظلام مرادفاً للإيمان، وهو قَلْبٌ للبدهيات والمسلّمات.

ويضيف واسيني الأعرج في رواية (سيدة المقام) صورة النساء المحجبات اللواتي "يمشين الهوينى في أكفان ملونة بالألوان الداكنة."[٤٩] وتشتد الصورة قتامة في نموذج لامرأة "تجر وراءها لباساً فضفاضاً مفتوحاً، يسحب وراءه كل أتربة الطرقات."[٥٠] فالراوي يقدِّم النساء المحجبات بصورة قاتمة منفرة من اللباس نفسه، ويرى أنهن فقدن حسنهن وبريقهن وأشواقهن؛ إنها وجهة نظر تحكمها أيديولوجيا رافضة لهذا اللباس، تؤسسها لفظة (أكفان) في المقطع الأول، والفعل (تجر)، وعبارة (يسحب وراءه كل أتربة الطرقات) في المقطع الثاني، حيث صفة الكفن المسند إلى لباس المرأة تدل على الموت؛ أي إن المرأة وقع عليها فعل القتل، أو هي التي قامت بفعل الانتحار حينما فُرض عليها هذا اللباس، أو إنها لبسته بإرادتها، في حين يوحي الفعل (تجر) بالاستهزاء والسخرية؛ إذ اجتمع بالفعل الثاني (يسحب) زائد عبارة (كل أتربة الطرقات). وهي كلها دلالات تعبِّر عن رفض الراوي البطل لهذا النوع من اللباس، وبذلك ينفي عن الآخرين حرية الاختيار، ويرفض التمايز في الوقت الذي يشتكي هو نفسه من محاصرة حريته، ومحاولة تصفيته باعتباره مثقفاً مختلفاً.

ويصف الراوي المدينة فيراها "مدينة غيَّرت الكتاب والعلم بالصفرة، والشعر بالحكاية، والكتابة بالرواية، والحروف المنسوخة على جلد الماعز بالنار والموت والدم، كل شيء تصدع بقوة، بقوة فظيعة."[٥١] ثم يعمد الراوي إلى تحديد الماضي المنتقى من طرف المتطرف، فينتقي عناصر حضارية تدل على ثقافة الماضي وعقيدته (الورق الأصفر، الصفرة، الحرف المقدس، السيوف المعقوفة، الحكاية، الرواية، الموت والدم)، ويمكن إعادة تصنيفها إلى نوعين: عناصر ثقافية عقدية (الورق الأصفر، الصفرة، الحرف المقدس،

---

[٤٩] الأعرج، واسيني. **سيدة المقام**، الجزائر: موفم للنشر، ط٢، ١٩٩٧م، ص٩٢.

[٥٠] المرجع السابق، ص٢٢٩.

[٥١] المرجع السابق، ص٤٣.

الحكاية، الرواية)، وعناصر تدل على عنف هذه الثقافة والعقيدة (السيوف المعقوفة، الموت والدم، النار). ولا شك في أن الأُولى تُنتج الثانية، بمعنى أن هذه الثقافة والعقيدة تولِّدان العنف والتطرف، وهنا لا تبدو اللغة السائدة في النص لغة الراوي، وإنما هي لغة الكاتب الذي لم يترك شخصية المتطرف حرة تعبِّر عن نفسها بمواقفها، ويأتي وصفه أقرب إلى لغة القاضي الذي يصدر حكماً شاملاً، يحكم بالسلب على كل منتمٍ إلى هذه الثقافة، فيؤسس تطرفاً يقابل التطرف الديني، تدلل عليه عبارة مريم: "العلم علم والدين دين! أمَا ملُّوا من تكرار نفس الحديث، منذ أكثر من أربعة عشر قرنا! لقد بلدوا هذا الشعب."[٥٢] إنه يستنكر تطرفاً بتطرف مضاد، فيلغي الآخر جملةً، ويسخر منه مثلما سخر من المصلين ساعة الفجر: "كان الفجر رائعاً رغم الصداع والدنيا خالية إلَّا من المصلين الذين حرثوا طرقهم من كثرة تكرار فعلهم يومياً."[٥٣] إذ تقوم جملة (حرثوا) وكلمة (فعلهم) بوظيفة السخرية؛ لأن الراوي لم يحدد مَن المتطرف، وما التطرف، فهو يتهم بتعميمه كل مَن ينتمي إلى هذه العقيدة بدعوى الحداثة.

وحين تنقل مريم لأستاذها (عشيقها) نقاشها مع صديقة لها، فإنها تصفها قائلةً: "قالت لي تلك الصديقة الفخورة بلباس الجنة."[٥٤] إنها تجلب انتباهنا بالطريقة التي نقلت بها كلام الصديقة (تلك الصديقة الفخورة بلباس الجنة)، وهو أسلوب استهزائي يصدر حكماً على الآخر جزافاً، فهو ليس نتيجة حادثة، أو موقف، أو قول، وإنما هو وصف مقطوع عما سبقه، وعما يليه. وإن أبان كلام الصديقة عن تطرف وجرم، فكان يفترض توجيه الوصف للكلام لا اللباس، لنمط التفكير الذي ينتهجه المتطرف، وليس إلى مظهره؛ لأن المسكوت عنه في النص الذي يمثِّل تطرفاً هو (تلك الصديقة الفخورة بلباس النار)، وهو متضمن أيضاً في عبارة (خرجوا عن تعاليم الدين)، وهو لباس مريم التي تحدت به سكان حيّها، واستفزتهم به.

---

[٥٢] المرجع السابق، ص٤٣.

[٥٣] المرجع السابق، ص١٨٨.

[٥٤] المرجع السابق، ص٢٢٩.

والحقيقة أن رفض التراث، والتمرد على القيم، وتنفير القارئ من الدين دون تقديم بدائل، يمثِّل دعوةً إلى الفوضى، وتمييعاً لكل قيمة في المجتمع؛ فالهدم لمجرد الهدم يتنافى حتى مع فكرة الحداثة، ولا يصدر عن بناء فكري واضح متكامل، إنه مجرد أيديولوجيا رافضة بلا أسباب عقلية منطقية. ويحذر مفيد قميحة من مثل هذا الخط في الأدب، فحين "يعبِّر الفن... عن حقيقة العقيدة... يكون فناً (كونياً) لأنه يعبِّر عن حقيقة الوجود."[٥٥]

وبناءً على هذه النظرة، يقدِّم نجيب الكيلاني نموذجاً للشيخ المتدين، يتجاوز النظرة الكهنوتية لرجل الدين؛ إنه عالم دين وسياسي، يدافع عن قضايا شعبه ووطنه، ولا يرى فرقاً بين الدين والدنيا، ويتدخل لفض الصدام بين السياسيين داخل السجن. "ورأيت شيخي عبد الله يشرق وجهه الطيب، واقتحم المعمعة كفارس تقليدي معمم دون تردد أو وجل وصرخ صرخة اهتزت لها جنبات السجن:

-كفوا أيديكم أيها الإخوان.

وأصيب الصراع الحامي بالشلل، توقفت الأيدي والعصي والأرجل، ووقف كل في مكانه."[٥٦] لقد فعلت كلمة (إخوان) فعلها في النفوس فشُلَّ الصراع، ويذكِّرهم الشيخ الذي يمثِّل وعي الأُمة وضميرها بوحدة الأُمة، العامل الأهم اللازم لمحاربة الأعداء الخارجيين، وها هو يخاطبهم مبيناً المعركة الحقيقية: "يا أبنائي الأعزاء، كلكم أبنائي، إذا التقى المسلمان بسيفيهما فالقاتل والمقتول في النار، هذا ما قاله نبيكم صلى الله عليه وسلم، ومن قديم كانت المعركة الأصلية هنا -وأشار إلى قلبه- فمَن انتصر على نفسه الأمَّارة بالسوء دنت له الدنيا، وخضعت له رقاب الجبابرة. النصر آتٍ لكنكم قوم تستعجلون، والموت لا بد آتٍ، ففيمَ الخوف والجنة معدَّة للمتقين، فلِمَ تهرولون إلى النار، طوبى لِمَن يشغله عيبه عن عيوب الناس، قوموا إلى صلاتكم يرحمكم الله."[٥٧] وعلى هذا، فإن الشيخ عبد الله يرمز إلى الدين الإسلامي، والمتصارعون هم أبناؤه (كلكم أبنائي)، ولا يحق لمسلمينِ أن يقتتلا.

---

[٥٥] قطب، **منهج الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٧٤-١٧٦.

[٥٦] الكيلاني، نجيب. **عمالقة الشمال**، بيروت: دار النفائس، ط٦، ١٩٧٨م، ص١١٠.

[٥٧] المرجع السابق، ص١١٠.

يقدِّم الكيلاني الشيخ المتدين في صور إيجابية، متبنياً رؤية لا تفصل الدين عن الدنيا؛ لذا يجد عثمان أمينو الحل لهمومه كلما قصده، خلافاً لسعيد مهران في رواية (اللص والكلاب). ففي بداية الرواية يتمكن عثمان من قهر النفس المتمردة بمساعدة شيخه عبد الله. "وهكذا الدنيا يا أبنائي تخدع قصار النظر. لو نظرنا إلى بعيد، لوجدنا على الشاطئ الآخر نعيماً مقيماً، لكن عيبنا أن بعضنا مصاب بقصر النظر، وهو على كل حال ليس مرضاً خلقياً كالذي نعرفه، إنه انحراف يعالج بالرياضة الروحية. رددوا معي جميعاً هذه الكلمات: استغفر الله، وسبحان الله، والحمد لله، ولا إله إلَّا الله، والله أكبر... قولوها ألف مرة."[٥٨] ويبقى العلاج الوحيد هو الإيمان بالله والعودة إليه في كل معركة يخوضها الإنسان؛ سواء كانت ضد نفسه، أو ضد الطامعين في الوطن.

ويروي الراوي قصته في زمنين متعارضين: زمن الدعوة التي يمارسها بوصفها فعلاً تنتجه عقيدته، وزمن عاطفي ينبع من أعماق النفس التواقة إلى الآخر. "أعترف أنني لم أكن صادقاً مع نفسي، كنت أطردها وقلبي يحتضن نظراتها، وأدفعها وأتمنى أن تبقى."[٥٩] وكلما اشتد التوتر فَرَّ عثمان إلى شيخه عبد الله، يتزود منه باليقين والإيمان، فتتقشع سحب الخوف وتصفو مشاعره.

ويرى عثمان أن جاماكا هي ابتلاء من الله، شيطان جميل يحاول إخراجه من حياته، فيحاربه بالصلاة والدعاء، ولكنه لا يعي حقيقة الشعور الجديد، فيسأل شيخه، ولكن شيخه العارف بحقيقة الدنيا والدين يبين له الحب الحقيقي: "لا يؤمن أحدكم حتى يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما... مَن يحب الله ورسوله يستطيع أن يحب خلقه، حبهما هو المدخل، هو الحب الكبير الذي يظل بأفراعه الساقفة الخضراء كل الدنيا، أتفهم؟ كل الدنيا."[٦٠]

ثم يأخذ الشيخ عبد الله يعلِّم تلميذه عثمان الحب الحقيقي، فحينما يمتلئ قلبه بحب الله ورسوله يتضح أمامه الطريق، ويفهم العالم المحيط به، وكأن الشيخ يدفع عثمان إلى

[٥٨] المرجع السابق، ص١١١.
[٥٩] المرجع السابق، ص٢١.
[٦٠] المرجع السابق، ص٣٣-٣٤.

حب جاماكا من طريق لا يعارض طريقه بوصفه داعيةً. وها هي في السجن تزوره، وتخبره بإسلامها، وباسمها الجديد سعيدةً، فيتحقق حلمه، وتصبح هي تجربة ضرورية في حياته: "إن جاماكا أعني سعيدة قد أثْرت جانباً من حياتي بمعانٍ جديدة لم آلفها قبل ذلك؛ إنها تجربة أثْرت وجداني وروحي وكان لا بدّ أن تحدث."[٦١] ثم يعلن تصوره للوجود: "إن تصوري الذي أؤمن به أن الدين الإسلامي تفسير رائع للكون والحياة والإنسان، وحل شامل لكل المعضلات التي يعج بها الوجود."[٦٢] ويكتمل اللقاء بالزواج بعد إسلام جاماكا (سعيدة)، ويصيران رمزاً لنيجيريا الموحدة.

وكان عثمان يلجأ إلى شيخه كلما انسد الأفق عن الحل الممكن، فيشعر معه بالراحة والأمان، خلافاً لسعيد مهران الذي لم يجد في شيخه الجنيدي الأمن والراحة، والسبيل للهروب من الشك القاتل والقلق إلى الطمأنينة والإيمان: "إنني بجوار هذا الرجل أشعر براحة عجيبة كأنما يتدفق نبع اطمئنان مقدس من قلبه فيملأ فؤادي باليقين."[٦٣] وقد حرص الراوي على تصوير الصراع الذي يعيشه الإنسان يومياً، وهو يقاوم نزوات النفس، من منظور إسلامي لا ينكر حاجات الإنسان الفطرية وحب النفس للانطلاق، ولكن ثمة كوابح تكبح الرغبة، وتسيِّرها حسب ما تقتضيه عقيدة المسلم، فلا معرفة إلَّا ما يصلح النفس ويقوِّمها، ولا لقاء بين رجل وامرأة إلَّا بالزواج.

لقد قدَّم نجيب الكيلاني تصوراً للدين يختلف عما قدَّمه نجيب محفوظ وواسيني الأعرج؛ إذ يمثِّل الدين لديه منطلقاً ومرجعاً للإنسان وهو يعيش حياته بتفاصيلها كلها، يدفعه إلى ذلك تصوره المستمد من عقيدته.

٢. الحرية والالتزام:

حينما يطمح الأدب إلى تحقيق الكمال والإصلاح في المجتمع يكون الأديب مسؤولاً عن كتابته، حيث يحدد مسؤوليته ضميره الذي هو ضمير المجتمع، فتَنتج ثنائية

[٦١] المرجع السابق، ص١٣٩.
[٦٢] المرجع السابق، ص٣٦.
[٦٣] المرجع السابق، ص٢٧.

المجتمع والأديب من ناحية المسؤولية الأدبية والالتزام.[٦٤] لذا يرى بعض النقاد بوجوب التزام الأديب، والقيام بدوره من أجل إسعاد الفرد والمجتمع، ليصبح الالتزام عنصراً منظماً للحرية،[٦٥] و"الأديب المسلم ملتزماً بمنهج شامل في الحياة، يعبِّر عنه بالقول والعمل، ويتمثَّله في وحدته مع نفسه، وفي اندماجه مع أفراد مجتمعه."[٦٦]

ومن واجب الروائي أن يكون له موقف يستدعي الإيمان بقضايا وطنه، وقضايا العالم، موقف تدعمه مُثل وقيم إيجابية، في خضم قيم متصادمة، أنتجت فوضى في حياة الناس والمجتمعات والدول، وتقدم تكنولوجي وإعلامي واقتصادي لا يحقق توازناً نفسياً للإنسان المعاصر، ولا استقراراً اجتماعياً، إلَّا إذا التزم برؤية واضحة، ترتبط بأمن الإنسان وسعادته، فمنها ينطلق في بناء نصه الروائي.

وقد حاولت بعض المذاهب الأدبية صبغ الحياة بلون من التشاؤم، والتخلي عن القيم الإنسانية؛ لأنها من منظورهم غير فاعلة، فتضمنتْ رواياتُ أتباعِها بذورَ الشك، ونتج من الحروب وضحاياها تيارات أدبية تنتهج لغة الألم والعذاب والضياع، وتعلن موت الإنسان وعبثية الحياة، وعدمية الفضائل الإنسانية، فلا مجال لرواية تبشِّر بمعاني التفاؤل والحب والسلام.

ويقدم سارتر صورة للأديب الملتزم، صاحب الموقف؛ "لأن خاصة الوعي الفني أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتعاهد وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف، فهو اعتقاد متجدد دائماً وعن اختيار"[٦٧] لا يرى في دور الكاتب البحث عما فيه اضطراب؛ تجنباً للتناقض مع النفس. فإذا أراد مطلباً من قُرَّائه اقترح عليهم واجباً يقومون به؛ ليكتسب العمل الفني خصيصته الجوهرية نظراً لكونه مجرد اقتراح يمنح القارئ فرصة التأمل في العمل الفني عن بُعْد.[٦٨]

---

[٦٤] عصفور، جابر. **المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين**، القاهرة: دار قباء، ١٩٩٨م، ص٩٧.

[٦٥] الكيلاني، **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، مرجع سابق، ص٣٠.

[٦٦] المرجع السابق، ص٣١.

[٦٧] بول سارتر، جان. **ما الأدب؟**، ترجمة: محمد غنيمي هلال، القاهرة: نهضة مصر، د س، ص٥٧.

[٦٨] المرجع السابق، ص٥٦.

يُذكر أن قضية الحرية والالتزام تم التطرق إليها من زاويتين اثنتين:[٦٩]

أولاهما: عدم التزام الأديب بشيء من واقعه، وتجاهل مشكلاته وقضاياه، والاكتفاء بالتعبير عن ذاته ومشاعره، فلا ارتباط بين الأدب والحياة كما هو الحال في المذاهب الأدبية الغربية الحديثة (الرومانسية، والسريالية، والبرناسية) التي تجردت من قضايا الواقع.

ثانيتهما: وجوب اتصاف الأديب بصفة الالتزام، لا التحرر من كل القيم، وكذا الاهتمام بالواقع، بحيث يعايش مشكلات العصر وقضايا الحياة؛ فهو بذلك يكون أديباً ملتزماً.

فالالتزام إذن لا يمثِّل قيداً، فهو يجعل الروائي صاحب موقف ومسؤولية، بحيث يشارك في الحفاظ على أسس المجتمع، وكذلك القيم والمُثل التي ينبني عليها الأدب (الرواية)، بعيداً عن النزعة العبثية المتشائمة، فيكون "الالتزام والحرية كلاً لا يتجزأ، ولا ينفصل أحدهما عن الآخر... فحقيقة الحرية لا تتشكل إلَّا في معيار العقل المضبوط والفكر الجديد... إذا انضبطت المشاعر والخواطر والخيالات في النفس بالعقل والفكر اتسم العمل الأدبي بالحرية، لأنه تحرر من الطيش والإغراق في الأوهام وتحرر أيضاً من الجنون والخروج عن المألوف في نظر العقول والأفهام، ومن هنا كانت الحرية مقيدة بالعقل والفكر السديد... والحرية بهذا المعنى جزء لا يتجزأ من الالتزام."[٧٠]

وبهذا المفهوم للالتزام والحرية يكون الأديب ملتزماً، له قيمه ومبادئه وأصوله ومعالمه وأسسه وروافده، بها يعيش الحياة مع الناس في قضاياهم، يصورها في رواياته، يصور النماذج الإنسانية الرفيعة والوضيعة على السواء، وينتصر للتي تلتزم بالفضائل، وهو ما يتطابق مع مفهوم الحرية والمسؤولية المنبثقينِ من التصور الإسلامي، والمرتبطينِ بالعقيدة التي تؤكد العبودية لله وحده، فهي مرجعية الأديب المسلم.

وهذا المفهوم يتبناه نجيب الكيلاني في رواية (قاتل حمزة) التي تمثِّل التزامه تجاه دينه وقضايا مجتمعه، ولا سيما الحرية. وفيها يترك الكيلاني للراوي مهمة تعرية شخصية البطل،

---

[٦٩] علي، صبح علي. شرف، عبد العزيز. خفاجي، محمد عبد المنعم. **الأدب الإسلامي: المفهوم والقضية**، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٢٧.

[٧٠] المرجع السابق، ص٢٨.

وكشف طموحاتها وأفكارها وهواجسها، فيظهر وحشي وهو يخوض معركة نفسية، تتدافع فيها رغبة تحقيق الأحلام واللذة والسيطرة، التي تواجهها لذعات الضمير وكوابح الخير والفضيلة؛ إنه يتأرجح بين اليأس والأمل، ويسيطر عليه الخوف ويدفعه الرجاء، ويسقط حينما يحاول السمو، ويعيش النصر والهزيمة معاً، وينعكس ذلك على أفكاره وسلوكاته وأحلامه. ويهدف الكيلاني من روايته هذه إلى بيان أن الصراع النفسي يتأثر بواقعِ وحشي في مجتمع تحكمه قيم يصنعها السادة، وتبقى إرادته واعتقاده العامل الحاسم في تسيير الصراع.

ومن أول وهلة ندرك عدم توافق منظور الراوي ومنظورِ وحشي الذي ينظر إلى الحرية من دائرته الضيقة، انطلاقاً من أزمته الناجمة عن وضعه الاجتماعي، فكونه عبداً يعيش صراعاً نفسياً دفعه إلى البحث عن حل لأزمته الفردية، وخلال ذلك يطفو المنظور الفكري الذي يحكم الرواية، ويحدد تصور الراوي (الكاتب) للحرية.

وباختيار الكاتب المجتمع القرشي بمكة بدايةَ ظهورِ الإسلام، وتشكل معسكرينِ متصارعينِ؛ معسكر الإيمان ومعسكر الكفر، ثم انتقائه شخصيةَ وحشي من أسفل طبقات المجتمع القائم أساساً على نمط حياتي قوامه السادة والعبيد؛ فإنه يضع الرواية في إطارها الفكري، مُنشِئاً المنظور الذي سيعرض وَفقه الراوي كفاحَ عبدٍ ثائر متمرد على تقاليد المجتمع، انطلق يضرب في التيه باحثاً عن حرية صنعها فِكره المريض، حيث يتخذه الراوي واجهة لاستحضار وقائع تاريخية، تعزز وجهة النظر التي تبناها، والتصور الذي يؤسس عليه مفهومه للحرية. لقد كان المجتمع في تلك الحقبة مكوَّناً في عمومه من طبقتين؛ السادة والعبيد، وكان العبد فيه يقترب من مرتبة البهيمة: "نحن العبيد أتعس ما في الوجود، حياتنا سقيمة معقدة، قوامها الذل والكدر والأحزان، والسعادة شيء نسمع عنه، ولا نلمسه أو نمارسه، فلا تحدثني عن البساطة والمتعة."[٧١] ومن ثم يكون العبد وطموحه نحو التحرر أقوى من أيِّ دافع.

لقد كان وحشي يعيش باحثاً عن الاعتناق، وكانت حادثة قتل حمزة عم الرسول صلى الله عليه وسلم، النافذة التي ولج منها الراوي إلى فكر البطل، فتجلَّت واضحة

[٧١] الكيلاني، نجيب. **قاتل حمزة**، الأردن: مؤسسة الرسالة، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص٦.

يطحنها الصراع، فنعرف قتْله حمزةَ الذي أصبح مرجعية لكل سلوكات العبد وتفكيره، والذي تمثَّل في صورة الشهيد التي تلاحقه. ثم كان قول الرسول صلى الله عليه وسلم: "غيّب وجهك عني"، ومن ثم فقد كانت الرواية سياحة داخل نفس عبد يحلم بالحرية، بعدما أرهقته قيود العبودية.

ولقد أدركنا منذ البداية مفهوم وحشي العبد للحرية، فوقفنا على أفكار سوداوية لا يحكمها منطق. "لقد كان وحشي يفكر أن الطريق إلى الحرية وعر شاق، ووحشي على استعداد لأن يفعل أيَّ شيء حتى يولد من جديد، وينعم بالحرية. من سنين طويلة ونفسه تطفح بالمرارة، ونظراته تكسب الحقد الدفين، وأحلامه السوداء يمتزج فيها الذم بالسياط والصيحات المرعبة. ليذهب العالم كله إلى الجحيم، اللعنة على جبير وعمه، وعلى كل مَن في الأرض. إنه يبحث عن حريته المفقودة لأنه لم يجد سبباً معقولاً لأن يفقدها، وقد ولدته أمه حراً، ولم يعد في فكر وحشي معنى محدد للحلال والحرام، والحق والباطل، والخير والشر، إن الحرام والباطل والشر كلها تركزت لديه في معنى ذاتي واحد، هو أنه عبد، فلتصطرع المبادئ والأفكار لتحتدم المناقشات حارة وباردة، ولتشعل الحروب، ويتساقط الصرعى، وليكثر الحديث عن الله والشيطان، والجنة والنار، والكفر والإيمان، إن كل هذه الأمور حسب ما يتصور وحشي لا تهمه من قريب أو من بعيد، وهو لا يفكر فيها إلَّا عابراً، ولا يحاول أن يغوص في أعماقها أو يجوب أبعادها الأخرى."[٧٢]

ثم يفصح وحشي بلسانه عن وجهة نظره: "سأصبح بشراً سوياً، آكل ما أشاء، وأفعل ما أشاء، وأنام وأصحو في الوقت الذي أريد،"[٧٣] و"سيكون لنا أبناء أحرار، لا يفزعهم صياح السادة، ولا تؤرقهم أصوات العار، ولا تطعن نفوسهم مرارة الذل والاحتقار."[٧٤] ولكي يعيش هذه الحياة؛ فهو على أتم استعداد لأن يرتكب أيَّ حماقة أو إثم، ليتحرر من العبودية. وفي مناجاته عنترة بن شداد يتكشَّف العذاب الذي يرزح تحته: "نسوا يا عنترة أن عواطفك ليست سوداء كوجهك، وأن دمك لا يختلف عن دمهم...

[٧٢] المرجع السابق، ص١١.
[٧٣] المرجع السابق، ص١٢.
[٧٤] المرجع السابق، ص١٣.

رفضوا الاعتراف بحقك في الحياة والحب ولأنك عبد."[٧٥] إن وحشياً متأكد من أنه عبد، ويرغب حقاً في التحرر، لكن مفهومه للحرية ينحصر في الحصول على العتق والمال، وتحكم نظرته غريزة بهيمية لخَّصها في مظاهر محدودة للحياة، ونسي أنه فرد في فئة كبيرة، كان عليه أن يسعى في إطارها لإيجاد حل جماعي، لكنه راح تائهاً يبحث عن الحل وحده، فاستغله سيده، واضعاً أمامه ما يحقق حلمه؛ العتق والمال مقابل قتل حمزة.

وفي معركة أحد يرى بلال بن رباح يقاتل في صفوف المسلمين، فيتذكره حين رفَض الكفر تحت التعذيب، ولكن غرور وحشي يمنعه من رؤية الحقيقة، ويظن أن بلالاً سيظل مديناً لمحرِّره، ولن يعيش هو مديناً لأحد، فالقوة هي معيار الحرية الوحيد، وقد نسي أن الإيمان هو الباب الذي دخل منه بلال عالم الحرية.

وما إن قَتل وحشيٌّ حمزةَ حتى أصبح يُدعى قاتل حمزة، فنال الحرية والمال، ثم أدرك أن حاله لم تتغير، فلم يزل وحشياً العبد: "لم أزل وحشياً العبدَ القلق الذي يضنيه التفكير والعذاب، إن حصولي على الحرية في حد ذاته أمر يبدو هيناً، العالم كما هو... أبو سفيان سيد مطاع، جبير ما زال يحظى باحترام الجميع، ونظرة الجميع إليَّ لم تتغير كثيراً، فهم ما زالوا ينظرون إليَّ من علٍ... والكارثة أن العبيد في مكة يعاملونني في ود حتى لكأني واحد منهم... وهؤلاء السادة الذين يأبون أن ينسوا ماضيَّ لأجدعنَّ أنوفهم... لكني وحدي بلا قبيلة، وأجرُّ ورائي ماضياً مثقلاً بالعبودية والأحزان، لم أنل غير كلمات الثناء التي تسكرني."[٧٦]

أين هي الحرية؟ هل وجدها في العتق والمال والقوة؟ ثم إن جريمته كانت سبباً في إهدار دمه، فأين المفر؟ كيف سينعم بالحرية وهو في مكة عبد وخارجها مطارد؟ يكشف الراوي زيف مفهومه المادي للحرية، فقد جعلته الأحداث يتأكد أنها ليست المال والعتق، ولا الخمر والجنس، ثم واجهته عبلة حبيبته القديمة التي اعتنقت الإسلام بحقيقة الحرية التي يعيشها المسلم، حتى وإن رزح تحت قيد العبودية: "إن سيدي نفسه لا يستطيع أن يحرمني

[٧٥] المرجع السابق، ص١٥.

[٧٦] المرجع السابق، ص٤٣-٤٤.

من التفكير."[٧٧] فعبلة تفهم الحرية النابعة من عقيدتها التي تحدد شكلها وجوهرها: "إن كلمات محمد يا وحشي تحمل السلوى والعزة للمحرومين، ودينه يضم في مبادئه الخلاص، ولو تحولت هذه المبادئ إلى حقائق في هذه الأرض لعمّ السلام، ونعم الناس بالسعادة."[٧٨]

فعبلة إذن هي وسيلة الراوي (الكاتب) لكشف الطريق الحق الموصل إلى الحرية: "إنك تحاول أن تنال حريتك كفرد، بجهد شخصي محدود، أتعتقد أن هذا يغير كثيراً في القضية الكبرى لنا نحن العبيد؟ مستحيل. إن مجموع الناس هنا بتقاليدهم ومبادئهم يكونون مشكلة كبرى، مأساتك ذرة صغيرة في بحرها، ولن تسود العدالة والحرية إذا تحرر وحشي، أو عشرات مثل وحشي، إن وجه الحياة -أعني النظام كله وأسسه كلها- يجب أن يتغير، وأن ينطلق التغيير من هنا (وأشارت إلى رأسها)، ثم من هنا (وأشارت إلى قلبها)."[٧٩] وبذا، يحدد الراوي على لسان عبلة مفهوم الحرية والطريق إليها، فهي قضية مجتمع تلتزم بها الشخصية، وتعمل على تحقيقها؛ ذلك أن الإنسان يعيش داخل مجموعة من الناس، ويعمل ضمن مجموعته من أجل تحقيق حل شامل لمعاناة أخيه الإنسان. ثم إن التغيير لا ينبع من خارج المرء بل من داخله، ويتعين عليه هو أن يصنع عالمه، ويحدد نمط حياته انطلاقاً من إيمانه بالله؛ إنه تغيير يحدده الراوي بقوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا۟ مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾ (الرعد: ١١). بيد أن الغرور ووهم الحرية كانا يسيطران على قلب وحشي وفكره، فانطلق تائهاً، وهرب إلى الخمر والجنس، فتبدد الحلم الذي قَتل من أجله حمزة. لقد تحرر الجسد، وبقيت الروح سجينة القهر والأحزان. أجل، لقد نال وحشي الحرية والمال. ولكن، هل هي الحرية التي يمارسها بلال بن رباح في المجتمع حيث الأخوّة، حيث لا فرق بين أسود وأبيض، حيث يقتسم الأنصار أموالهم مع المهاجرين، وينادي المسلمُ المسلمَ: يا أخي.

ولـمَّا دانت الجزيرة كلها بالإسلام خاطب محمد صلى الله عليه وسلم الذين حاربوه بالأمس، قائلاً لهم: "اذهبوا فأنتم الطلقاء"، وهنا يعرض الراوي نموذجاً آخر للتحرر،

[٧٧] المرجع السابق، ص٥٣.
[٧٨] المرجع السابق، ص٥٦.
[٧٩] المرجع السابق، ص٥٧.

ومفهوماً جديداً للحرية يسعى الإسلام إلى تسخيرها. ففي لحظة صفاء يضع وحشي أمام صديقه سهيل الحقيقة كاملة، ويعترف قائلاً: "محمد على حق يا سهيل... أدركت ذلك بفكري وروحي منذ زمن بعيد، لكن كنت أحاول أن أطمس الحقيقة... أن أخفيها وراء ستار كثيف من العناد والحماقة، لكن الأمر في حاجة إلى دليل... يبحث عن الحرية الحقيقية والكرامة الأصلية، والأخوة الصادقة، فلم يجدها إلَّا لديه، لكن كان بيني وبينه دم حمزة."[٨٠] وفي الدين الجديد يعرف وحشي معنى الحرية، بعيداً عن نزوات النفس الآثمة، ومظاهر الحياة المادية الخادعة؛ إنه شعور وإحساس نابع من الروح المؤمنة بالله.

وخلال هذه الرحلة التي خاضها وحشي باحثاً عن الحرية يقدِّم الكيلاني مفهومه للحرية، التي يراها نابعة من العقيدة التي تؤكد العبودية لله وحده، لها التزاماتها، وليست مطلقة، وتعني الاختيار ثم الالتزام. والاختيار من منظور الكيلاني لا سيطرة فيه لنزوات النفس؛ إنه نابع من المبادئ الإلهية التي بيَّنتها النصوص القرآنية، وآمن بها القلب، ووعاها العقل. ولذلك، فالحرية لا تبدأ إلَّا من داخل النفس حينما تنتصر على شهواتها وكراهيتها وهواها وعبادتها لذاتها، عندئذٍ فقط يمكنها الوصول إلى الحق واختياره، واختيارها يعني الالتزام الذي هو شكل من أشكال الحرية، وما عدا ذلك لا يخرج من دائرة العبودية (الرق) مهما كان شكله، ولنا مثال في عبلة الأَمَة التي كانت أكثر حرية من سيدها جبير، ثم من وحشي بعدما اشتراها. أمَّا حرية المجتمع فتتحقق بوضع قواعد نابعة من إيمان أفراده، لتشمل الجميع، فيتحرر الجميع، وقد لخَّصتها عبلة وهي تجادل وحشياً، مبيِّنةً له أن تحرير عشرين فرداً أو ثلاثين لا يعني الحرية للعبيد؛ فالحرية قضية الجميع، وأساسها عبادة الله وحده، وقد رسم لها الإسلام السبيل الذي أدى إلى انهيار نظام العبودية كله، وحرر الفرد والمجتمع تحت راية الإيمان.

٣. حضور الجنس في الرواية العربية:

يمكننا طرح قضية الجنس عن طريق السؤالين الآتيين: هل يمكن التعبير في الرواية بالجنس؟ هل هو لغة (وسيط) تعبيرية؟ وبهذا، تتجاوز مسألة الجنس الطرح التقليدي: هل

[٨٠] المرجع السابق، ص٢٥٥.

نكتب عن الجنس؟ كيف نكتب عنه؟ ولا شك في أن الإجابة عن ذلك كله لن تكون جاهزة مسبقاً، ولا سيما ما يتعلق منها بالتصوير الإباحي المغرق في التفاصيل؛ فنحن نطرح هذا الموضوع من حيث إن الجنس مسألة وجودية، ووسيلة تعبيرية وتفسيرية لقضايا اجتماعية، وقيم الشر والخير، يعبِّر به الكاتب عن وضع إنساني يتجاوز النظرة الساذجة أسيرة لغة الوصف.

ويذهب غالي شكري، وهو يعلِّق على رواية (السراب) لنجيب محفوظ، إلى أن "ما يميز نجيب محفوظ هو تقديمه الحدث النموذجي في صورة موحية بغير حاجة إلى تكرارها -كما يحدث في الحياة- فلا ينزلق إلى مستوى رخيص يتعمد ذووه الإفاضة والتكرار بغية الإثارة."[٨١] وإذا كان ذلك صحيحاً إلى حدٍّ ما، فإنه -في المقابل- يقدِّم الجنس خارج إطار الزواج بوصفه فعلاً طبيعياً مبرراً، تعبِّر عنه شخصية السيد أحمد عبد الجواد، التي تتراوح بين العبادة والفساد، والتي تظهر في حواره مع الشيخ متولي عبد الصمد. "سأل السيد أحمد عبد الجواد فيما يشبه الوعيد: ماذا تقول، وأنت المؤمن الورع، في ولعك بالنساء؟

كان السيد معتاداً لصراحته فلم ينزعج لانفضاضه، وضحك ضحكة مقتضبة ثم قال:

- ما عليَّ من ذاك، ألا يحدِّث رسول الله صلى الله عليه وسلم عن حبه للطيب والنساء؟

فقطب الشيخ ومَطَّ بوزه محتجاً على منطق السيد الذي لم يعجبه، وقال:

- الحلال غير الحرام يا ابن عبد الجواد، والزواج غير الجري وراء الفاجرات.

مَدَّ السيد بصره للاشيء، وقال بلهجة جديدة:

- ما ارتضت نفسي يوماً أن تعتدي على عرض أو كرامة قط، والحمد لله على ذلك.

فضرب الشيخ ركبتيه بيديه، وقال بغرابة واستنكار:

---

[٨١] شكري، غالي. **أزمة الجنس في القصة العربية**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، د.ت، ص٧٩.

– عذر ضعيف لا ينتحله إلَّا ضعيف، والفسق لعنة ولو يكن بفاجرة، كان أبوك رحمه الله مولعاً بالنساء، فتزوج عشرين مرة، فلماذا لا تنتهج سبيله وتتنكب طريق المعاصي؟

وضحك السيد ضحكة عالية وقال:

– أأنت ولي الله أم مأذون شرعي؟ كان أبي شبه عقيم فأكثر من التزوج، وبالرغم من أنه لم ينجب سواي إلَّا أن عقاره تبدد بيني وبين زوجات أربعٍ مات عنهن، إلى ما ضاع على النفقات الشرعية في حياته، أمَّا أنا فأب لثلاثة ذكور واثنتين، وما يجوز لي أن أنزلق إلى الإكثار من الزوجات، فأُبدِّد ما يسَّر الله لي من رزق، ولا تنسَ يا شيخ متولي أن غواني اليوم هنَّ جواري الأمس واللاتي أحلهن الله بالبيع والشراء، والله من قبلُ ومن بعدُ غفور رحيم."[٨٢]

وينهي الكاتب الحوار بكلام عبد الجواد، انتصاراً لمنطقه التبريري لمعاشرة المومسات بدل تعدد الزوجات بحجة الفاقة، فيبدو الفعل عادياً، موهماً القارئ بمنطقية طرح السيد، في حين يظهر الشيخ متولي ضعيف الحجة، مجرد درويش، يحاوره البطل مستهزئاً، كما في قوله: "ولا تنسَ يا شيخ متولي أن غواني اليوم هنَّ جواري الأمس واللاتي أحلهن الله بالبيع والشراء، والله من قبلُ ومن بعدُ غفور رحيم"؛ إذ يسوي بين الغواني والجواري، ويحلل معاشرتهن قياساً على معاشرة الجواري في الماضي، ثم يعقب بعبارة "ربي غفور رحيم"، ولا نقرأ تعليقاً للراوي، ولا رداً للشيخ، ليكون الجنس على هذه الشاكلة ظاهرة اجتماعية يمارسها المرء إن شاء، من دون أيِّ حرج أو قيد.

ويجسِّد فعل البنت سميحة في رواية زهرة ديك (بين فكي وطن) الخطيئة في منظور مَن يرى خارج محيط الفعل، بينما تدل لغتها وهي تخبر ابن خالها عمر عن معاناة فعلية تحياها المرأة المحرومة من حماية الرجل اقتصادياً: "لم يكن لديَّ خيار... قالت له بلهجة متحدية دامغة بعد أن استفزتها مظاهر الراحة المادية التي لاحظتها على شكله وسيارته... أبي مات، أخوايا قتلا... والآخران مسجونان، وأمي مريضة مرمية في ركنٍ بذلك البيت

[٨٢] محفوظ، نجيب. **بين القصرين**، القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت، ص٣٨-٣٩.

الذي تعرفه... علاجها يتطلَّب نفقات ومصاريف باهضة، وجدت نفسي وحيدة أصارع الفقر والجوع... وأنين أمي المريضة، إنه هو هو الذي رمى بي لهذا العمل، كان المخرج الوحيد للتخفيف من معاناتي، وقد مكَّنني من توفير الدراهم اللازمة لشراء الدواء والإنفاق على البيت... ."[٨٣] وهكذا جعلتها الظروف القاسية مومساً، ظروف يصنعها في النص الضمير (هو)، الذي يدل على الفقر، والذي وقف حائلاً دون توافر ثمن الدواء، ومصروف البيت؛ إنها عناصر تدين الواقع القاهر، وتؤكد أسباب فعلها، من دون أن تبرره؛ لأنها لا تملك خياراً. وفي المقابل، يتناسى عمر تلك الأسباب مع علمه بها مسبقاً، لكنه يتدارك الأمر، ويتخلى عن لومها.

ويقف الراوي إلى جانب الفتاة مستخدماً اللغة الموظفة، ومتخذاً موقفاً تجاه الواقع والمجتمع الذي يدفع بسميحة إلى الخطيئة ثم يدينها، عندما يقابل في مشهد درامي بين وضعية الفتاة البائسة وحال عمر المريحة، فيختار كلمات تبدو بريئة في ظاهرها، مُدينة ومستنكرة في دلالتها، وهو ما يؤديه الملفوظ (دامغة)، حيث يتدخل الراوي مباشرة ليقدِّم موقفاً يدعم كلام الفتاة، ويؤكد حججها، بالرغم من سلبية الفعل الذي أنجزته؛ سواء على مستوى السرد، أو على مستوى الدلالة، مما يجعل موقفه غير مساند للفعل، وإنما مُدين للمجتمع الذي يمارس قهراً على مَن لا سند له، خاصةً إذا كان الشخص امرأة، ليقول في الأخير إن المجتمع هو الذي صنع المصير المحتوم للفتاة.

وإذا كان هذا النموذج يمثِّل المرأة التي يدفعها قهر الفقر والحاجة إلى البغاء، فإن النص الروائي يقدِّم نماذج تعاني الظروف نفسها، لكنها لا تلجأ إلى الوسيلة نفسها. ولعل الخطاب بذلك يرفع الغطاء عن السقوط بدافع الحاجة، ويخبر عن خيارات أخرى غير تسليم الجسد مقابل قفة الغذاء. ولكن، هل يكفي ذلك لتبرير القهر الممارس على المرأة؟

ومن هؤلاء الفتاة التي يلتقي بها الشاعر في رواية (الشمعة والدهاليز)، والتي تخبر عن واقعها القاهر، مخاطبةً أمها: "تعبت يا يمه تعبت، كل يوم أقول اليوم أُنهي المسألة، لكن عندما أهبط المدينة أجد الحياة فيها، قطعة من الحديد أو من الأسمنت المقوَّى، لا منفذ

[٨٣] ديك، زهرة. **بين فكي وطن**، الجزائر: منشورات التبيين، ٢٠٠٠م، ص١٦١.

لها إطلاقاً، ماذا تريدين عند السؤال؟ إذا كان الأمر يتعلق بالشغل، فلا شغل. عندما يتوفر منصب يعلن عنه في الجرائد، هم يكذبون، فحتى إذا ما أعلنوا في الجرائد، يعطون المنصب بالمحسوبية، وما تبعها، كل مَن توظَّف أو مُنح شغلاً، فبالوساطة. أينما تحركتُ يا مه (تعني في اللهجة الجزائرية أمي) العزيزة قيل لي إذا كنتِ تعرفين أحداً، مللتُ مللتُ، وإذا ما قابلتُ مسؤولاً قال لي كلاماً آخرَ، لماذا ولدتني بنتاً يا يمه العزيزة؟."[٨٤]

ويبدو البحث عن شغل أمراً عادياً لا خصوصية فيه، فالقهر الذي تعانيه الفتاة مشترك بين الناس جميعاً، تدلِّل عليه الكلمتان المكرَّرتان (تعبتُ، مللتُ)، تعبيراً عن جفاء الواقع، وصعوبة المدينة الأسمنتية، بيد أن الخطاب يبوح بخصوصية الموقف على المستوى الدلالي ضمن سياق الجملة "وإذا ما قابلت مسؤولاً قال لي كلاماً آخرَ"، ويرتبط "الكلام الآخر" باستنكارٍ يصحبه يأس يتجلى في "لماذا ولدتني بنتاً يا مه العزيزة؟". وتستحضر العلاقة بين الملفوظات (الكلام الآخر، بنتاً) الكلام الذي قاله المسؤول، ولم تقله هي صراحة، في حين يشتغل على المستوى الدلالي، فيدرك القارئ أن الكلام هو الوظيفة مقابل الجنس؛ لأن "النص الظاهر عبارة عن سلسلة من الانتقادات التركيبية والمعجمية التي يشكلها الحكي والتي تمكِّن قراءتها من استجلاء نوعية ما تخفيه وما تظهره."[٨٥] لذا نقول إن المسؤول يملك السلطة والمال، ويستغل وضع المرأة القاهر لإشباع غريزته، وهو ما قبلته سميحة، ورفضته الفتاة في رواية (الشمعة والدهاليز)، وقد جعلها مثل هذا الامتهان ترفض كونها ولدت أنثى، باعتبار أن الواقع القاهر يدفع المرأة إلى تقديم جسدها ثمناً للخبز، فإن فعلت كانت فريسة قهرٍ مزدوج؛ قهر الواقع، وقهر الرجل طالب المتعة، كونه يملك مفاتيح خزائن المؤونة.

وفي رواية (الحي اللاتيني) يصور سهيل إدريس بطل الرواية وبطلتها بطريقة تجعل لقاءهما حتمياً، فقد دفع الشاب اللبناني (رمز الحضارة الشرقية) إلى الانصهار في بوتقة جانين (رمز الحضارة الغربية)، ليخرج إنساناً جديداً بوعي جديد تجاه ذاته،[٨٦] بعد ما

---

[٨٤] وطار، الطاهر. **الشمعة والدهاليز**، الجزائر: منشورات التبيين، ١٩٩٥م، ص١١٦-١١٧.

[٨٥] الزاهي، فريد. **النص والجسد والتأويل**، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م، ص١٤٣.

[٨٦] شكري، **أزمة الجنس في القصة العربية**، مرجع سابق، ص١٧٤.

عمَّقت الفتاة الشرقية الكبت فيه بمحمولاتها العقدية والثقافية والاجتماعية، ودفعته إلى الهجرة. وهنا أجد توظيفاً مضللاً لرمزية الفتاة الشرقية؛ إذ: ما هي مسببات هذا الكبت؟ هل هي مرجعيته الدينية أم فهمه لهذه المرجعية؟ هل الكبت هو القاعدة في المجتمع الشرقي أم القاعدة هي الشاذة؟ والواقع أن الرواية لا تجيب عن هذه التساؤلات وغيرها، وإنما تطرح مثل هذه الأزمة بوصفها حقيقةً وقاعدةً شاملةً، مؤكدةً أياها بصفتها خصيصةً راسخةً دفعت إليها مرجعيات المجتمع، لتأتي جانين مونترو التي مثَّلت تجربة فريدة في حياة البطل العربي، جعلته يدرك وجوده الإنساني.

ويرى شكري أن هذه العلاقة "تحقق شكلاً من التكامل في الانسجام والتعادل بين العاطفة والجسد (الحب هذا الحب الذي لم يعرف منه إلَّا أحد شطريه: فإمَّا النشوة الروحية وحدها، وإمَّا اللذة الجسدية وحدها، بل هو لم يعرف أيَّ الشطرين إلَّا في أسوأ أشكاله: إمَّا كبت وانغلاق وتآكل، وإمَّا أنانية وحيوانية وانحطاط. ولم يكن يتصور أن بوسع إنسان أن يدرك إلى جانب أنثى اللذتين كلتيهما كما أدركهما هو إلى جانب جانين. وكانت هي من رهافة الأنوثة بحيث كانت تعي كيف تعالج الأخذ والعطاء، وكيف تدفع الضجر والملل بتغليب إحدى اللذتين في الوقت المناسب."[٨٧] وهو انسجام لم يجده مصطفى سعيد* بالرغم من علاقاته المتعددة مع المرأة الأوروبية، فلا امرأة استطاعت تحقيق وجوده سوى واحدة هي المرأة السودانية (العربية)، وذلك عندما عاد إلى قريته في السودان، وبموتها ظل تائهاً يعاني الضياع بين ضفتي النهر، ويصرخ: النجدة النجدة.

ويخلص شكري إلى أن العلاقة هي رمز للتفاعل الحضاري بين المجتمع العربي والمجتمع الأوروبي.[٨٨] وبالرغم من أن اللقاء قد أعاد إلى البطل كيانه، وتحقق وجوده عن طريق علاقته الجنسية بالفتاة الأوروبية، فإن بطل رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) لم يتمكن من ذلك رغم ما حققه من نجاح علمي، فنجده ينتقم من الحضارة الغربية الممثَّلة في المرأة

---

[٨٧] المرجع السابق، ص١٧٨.

* مصطفى سعيد هو بطل رواية الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال.

[٨٨] شكري، **أزمة الجنس في القصة العربية**، مرجع سابق، ص١٧٨.

جنسياً. وفي كلتا الحالتين، فإن التعبير الحضاري عند الروائي العربي في حواره مع الحضارة الغربية يكون جنسياً، وهو ما يدل على أن التفاعل بين الحضارتين ليس تفاعلاً رومانسياً حالماً كما قدَّمته رواية (الحي اللاتيني)، وأن المسلم (العربي) لا يحقق تفاعله مع الغرب جنسياً فقط؛ إذ توجد بدائل حضارية عديدة أكثر تعبيراً وعمقاً من الجنس، تقدِّم الشرق في صورة حضارية تتجاوز الغريزة التي تكرِّس النظرة الغربية المحتقرة للعربي.

صحيح أن بعض الروائيين (أمثال: نجيب الكيلاني، وعبد الحميد جودة السحار، وعلي أحمد بكثير) لا ينكرون النماذج السابقة، وإنما يَعُدُّونها شاذة، ويعرضونها في صور منفِّرة، متخذين من قصة يوسف –عليه السلام– في القرآن الكريم نموذجاً ومرجعيةً في تصوير المشهد الجنسي، التي لا تصوره قالباً مثيراً، مع مراعاة الدوافع النفسية لذلك، من دون بحث عن تبريرات اجتماعية أو فلسفية للموقف. وهو النموذج الذي وجب على الأديب المسلم الاقتداء به في رواياته؛ لأن العطاء الأدبي في جوهره هادف ومتميز، ولا يسعي الروائي إلى إتيان ما ينهاه عنه ربه، فإذا كتب رواية فمن البدهي أن ينطلق من عقيدته.

غير أن بعض النقاد يدفعون خلاف ذلك كما الروائيين، فهذا طه وادي يصف روايات عبد الحميد جودة السحار بالجمود والمحدودية، لأنه يتخذ من يوسف –عليه السلام– نموذجاً لبطله؛ "إنه لا يناقش موضوعاته الأدبية إلَّا من خلال (الإطار الديني)، فتكون القيم عنده أبيض وأسود، وخيراً وشراً، ولا مجال لتداخل الألوان والخطوط عنده، وترتَّب على ذلك أن قضية الحب عنده تناقَش في رواياته على ضوء (الحلال والحرام)... وتصبح الصورة خاضعة لكل الموروثات السلفية، وإن خالفت منطق التطور والعقل (على حدِّ زعمه)... ولعل هذا ما جعل مصطفى (البطل) في (قافلة الزمان) يفضِّل تحية ست البيت على كوثر فتاة الليسيه... يجد البطل نفسه بين صورتين ترمز كل منهما إلى موقف اجتماعي بعينه، فكوثر تمثِّل التطور الذي نالته المرأة بالتعليم... ولكنها استثارته في مكمن الخطورة من نفسه، لقد غادر القاهرة إلى الإسكندرية (وفيما هو ينظر أمامه إذ لمحها تخرج من البحر عارية، فما كان لباس البحر يخفي شيئاً، فثار دمه في عروقه، وشعر بتقزز وضيق، فبدت لعينه بغيضة تافهة)."[٨٩]

[٨٩] الهاشمي، **الإنسان في الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٣٤.

وإذا لم يقمِ السحار العلاقة العاطفية والجنسية بين الرجل والمرأة على أساس الحلال والحرام، المنسجم مع مرجعيته العقدية والثقافية، التي هي مرجعية مجتمعه، فعلى أيِّ أساس يريده طه وادي أن يقيمها؟ هل ينتظر منه أن يجعل بطله يجري نحو الفتاة، ويحتضنها مقبلاً، ثم يندمج معها في علاقة جنسية؟ ثم: متى كان لباس السباحة الفاضح عند المرأة رمزاً للتقدم نتيجة العلم؟ هل العلم يقود إلى هذه الصورة التي تخالف الانتماء الثقافي؟ متى كان الاحتشام رمزاً للتخلف؟ إنه تحامل أيديولوجي يعبِّر عن ازدواجية النقد العربي. ففي الوقت الذي توصف فيه المشاهد الجنسية غير الشرعية عند نجيب محفوظ وسهيل إدريس بالدقيقة والمعبِّرة عن المجتمع، وتركت للشخصيات حرية التصرف، يوصَف السحار بأنه متعسف في إجبار شخصيته على التصرف بحياء وَفق ما يمليه عليها دينها، فرفضت نموذجاً للمرأة المتغرِّبة مثلما رفض يوسف –عليه السلام– دعوة امرأة العزيز إلى الفاحشة.

والخلاصة أن الجنس وسيلة لا غاية، وأن الهدف منه حفظ النوع، وتكوين الأسرة، وليس إشباع الرغبة فقط، وعدم النظر إليه من هذه الزاوية يدفع الروائي إلى تصورات بعيدة عن حقيقة المجتمع الذي ينتمي إليه ويكتب له؛ إذ استثمره بعضٌ آخرُ من منطلق مرجعيات مستعارة، أو برغبة الترويج والرواج، فيشد القارئ إليه، ويشعره بالضياع الوجودي، ويجعله ينحرف عن غاية الهدف من وجوده.

خاتمة:

نقول بعد هذه الدراسة أن مهمة الرواية هي المساعدة على ردِّ الاعتبار الذاتي للنفس الإنسانية بوصفها قيمةً كونيةً كبرى، وبذلك تتخذ القيم وزنها في المجتمع عن طريق النفس، وتمكِّنها من القيام بدورها المسند إليها، ومن ثم يكون الحديث عن الجنس – مثلاً– محكوماً بقيم فاضلة نابعة من تعاليم العقيدة. وعلى هذا، تستطيع الرواية الحديث عن علاقة الحب السوي دونما حرج، كما الحديث عن الجنس الهابط، من دون اعتماد الإثارة؛ لأن ذلك يبيح إشاعة الفاحشة في المجتمع المسلم، ومن ثم يتناول الروائي مختلف

التجارب الإنسانية، فالتزامه لا يمنعه من إثراء الأدب بنتاج أصيل وأدب إنساني عالمي خالد.

لقد جعلت المرجعيات المستعارة الروائي العربي مغترباً عن مجتمعه، يسير في خط معاكس رغم واقعية القيم التي يصورها، ولكن طريقة التصوير تؤطرها هذه المرجعيات. فإذا كانت القيم في الرواية تعبيراً عن شخصية الأُمة، وصهر القيم الوافدة بتصورها حسب ما تقتضيه مصلحتها الثقافية، فإن التغريب هو استسلام للقيم والمفاهيم الغربية؛ لذا كانت الرواية المتغربة تحمل مفاهيم بعيدة عن حقيقة المجتمع، ولا تلتقي معه في مرجعيته.

وفي أثناء عرضنا القيم (الدين، الحرية والالتزام، الجنس) وأبعادها التغريبية عند بعض الروائيين، انكشف لنا كيف أن هؤلاء –بوعي، وغير وعي– يروِّجون لقيم الثقافة الغربية وتصوراتها؛ إنها دعوة غير مباشرة إلى علمانية الأدب عامةً والرواية بوجه خاص. وليس لاقتباس المفاهيم وحتى القيم والتصورات، إذا كانت ضرورة، أن تتفاعل مع متطلَّبات الأُمة وتنصهر في بوتقتها؛ لأن الرواية العربية تتطور بإفادتها من روايات الثقافات الأخرى وآدابها. لذا يتعين على الروائي المسلم أن يحافظ على أصالته الأدبية، ويستوعب المعطيات العالمية بإيمانه وتصوره الإسلامي. فقد بيَّنت القراءة كيف أن بعض الروائيين أنتجوا رواياتهم من مرجعيات بعيدة، بل تناقض أحياناً مرجعيات شخصية مجتمعاتهم وقيمها ومُثلها. وهذه الضدية الهدمية ليست حداثة أو حرية، وإنما تبعية للغرب، تقلد الأنا الآخر وتنقل عنه بالتواتر، مستبعدة الموروث؛ لذا نلمس المفارقة بين المجتمع المستقبِل للرواية وهذا الروائي، فالمجتمع محمَّل بموروثه ومرجعيته الدينية وثقافته، والروائي متأثر ومشبع بالتصورات الغربية التي تؤطر الواقع الذي ينقله، وهو واقع هذا المجتمع.

ويرى البحث بأن ثمة حاجة ماسّة إلى ما يأتي: بلورة مفهوم للنقد ينبني على مرجعية المجتمع العربي والإسلامي. وتخصيص الأدب الإسلامي بمزيد من الدراسات، بوصفه نموذجاً يقدِّم القيم الفاضلة. وضرورة الاهتمام بنجيب الكيلاني الناقد. والحث على عقد دراسات مقارنة بين الأدب الإسلامي والآداب الأخرى. وانفتاح النقد على ما هو جماهيري لكي يوصل رسالته، ويرسِّخ القيم النبيلة في المجتمع.