تقنيات الشكل في الرواية الإسلامية

الأستاذ الدكتور محمد صالح الشنطي - الأردن

أستاذ النقد الحديث بجامعة جدارا للدراسات العليا - إربد

مدخل:

من الأمور المقررة لدى نقاد الأدب أن الرؤية نتاج التشكيل الجمالي، وأن المضامين التي تأتي خارج هذا الإطار لايعتد بها، لذا كانت دراسة التقنيات الروائية مدخلا لفهم الرؤى، غير أن من البدهيات أن هذه الرؤى يمكن التعبير عنها بأشكال متعددة، وعليه فإن الرواية الإسلامية استفادت من التقنيات الحديثة في الرواية، واستثمرتها في تعميق الرؤى وتوسيع آفاقها وتوسيع دلالاتها، فالمنجزات الفنية إرث بشري وملك مشاع للأدباء، وليس حكرا على طائفة بذاتها أو أمة بعينها.

وقد عانى الأدب الإسلامي من المباشرة والتقرير والنزعة الوعظية زمنا، ومازال يعاني، شأنه في ذلك شأن الأدب الملتزم برسالة أو موقف، والطريق إلى انعتاقه من ذلك هو الصدور عن وعي عميق بالمنجز الجمالي الإنساني، والإلمام به إلماما كافيا، والاطلاع على كل جديد فيه. وكانت الرواية الإسلامية في مقدمة الأجناس الأدبية التي واكبت - إلى حد ما- تطور الفن الروائي العربي، واستثمرت الكثير من تقنياته.

وفي هذه الورقة عمدت إلى الإلمام إلماما موجزا ببعض التقنيات الجمالية للرواية الإسلامية، فاخترت نماذج منها تتمثل فيها – على نحو أو آخر - ظواهر جمالية تنتمي إلى مدارس متعددة في التشكيل الروائي، وهي نماذج محدودة يمكن أن تعطي مؤشرات واضحة على وعي الروائيين الإسلاميين بجماليات الرواية الحديثة. وليس من شك في أن هناك نماذج أخرى ربما تكون أكثر ثراء بهذه التقنيات، ولكن الحيز المتاح في هذا المؤتمر قد يضيق بالمعالجة الشاملة والمقاربة المطلوبة.

ضبط المصطلح:

يبدأ البحث بضبط المصطلحات الواردة في العنوان، إذ يعمد إلى بيان مفهوم التقنيات بوصفها الوسائل الفنية المتّبعة في تشكيل العمل الروائي.

أما الشكل فيعني البناء الكلي بوصفه يمثل أنموذجا متكاملا له قوانينه الخاصة.

وأما الرواية الإسلامية فنعني بها العمل الروائي الذي اكتملت سماته الجمالية بوصفة جنسا أدبيا متعارفا عليه، ويحمل رؤية إسلامية الطابع، فالرواية - من وجهة نظر أبرز منظريها وهو جورج لوكاش – النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي، ويعني بذلك المجتمع الرأسمالي الذي تتضح فيه التباينات الطبقية وفقا لرؤيته – كماركسي- يعمد إلى تفسير الأدب من وجهة نظر مادية محضة، ويرى أن الرواية هي الفن الأقدر على تصوير تناقضات المجتمع الرأسمالي؛ لذا اعتبرت الرواية من حيث الجماليات أقرب مايكون إلى الملحمة التي تدور حول البطولة، وتصور النماذج والمواقف تصويرا فنيا باعتبار أن الأدب موازاة رمزية للواقع كما تقرر نظرية الانعكاس.[1] ويرى علماء السرديات أن السمة الجوهرية للرواية هي خاصية السرد بوصفه بنية دلالية.[2]

ونحن لانستطيع في تعريفنا للرواية الإسلامية أن نتجاهل هذه التعريفات ولا أن نقرر أن الرواية منفصمة العرى عن التحولات الاجتماعية، ولكننا لانسلم بالقوانين المادية الجدلية التي تربط ربطا انعكاسيا بين الأدب والبنية التحتية ممثلة في علاقات الإنتاج، بل إننا نتفهم مسألة العلاقة بين الرواية والحراك الاجتماعي، وما يفرزه هذا الحراك من قيم نرى أن من مهمات الرواية - بالإضافة إلى تصويرها من زاوية الرؤية الإسلامية للإنسان والحياة - كشف جوانب الضعف البشري وما يخوضه من مكابدة وصراع من أجل التخلص من قيود الضعف وضروراته.

---

(١) جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص ٢٨ وما بعدها.

(٢) د. عبد الله إبراهيم، الرواية العربية (الأبنية السردية والدلالية) مؤسسة اليمامة الصحفية،الرياض، ١٤٢٨ هـ، ص١٥.

ولا يعني ذلك أن الرواية الإسلامية تركز على المضمون الديني الإسلامي في مقولات مجردة، ولكن المقصود بإسلامية الرؤية تلك التي تصدر عن التزام بالرؤية الكونية والاجتماعية والأخلاقية الإسلامية دون انحياز بالضرورة، إلى جماعة أو فئة أو طائفة أو حزب بعينه.

والرواية بوصفها تشكيلا سرديا له مواصفاته الخاصة المعروفة ذات شكل مرن متطور غير مؤطر بنظام محدد، بل هو موضع تطوير حيث تراكمت الخبرة الجمالية عبر أجيال جديدة لتنتج أشكالا متباينة. والرواية الإسلامية ليست بدعا، فهي تصطنع كافة الأشكال والمناهج لتوصيل رؤيتها، وهذه الورقة تهدف إلى مقاربة التقنيات المختلفة في بناء الشكل الروائي في الرواية الإسلامية من خلال نماذج روائية ذات قيمة، إذ لابد للدراسة من اصطفاء مادتها بحيث تكون ممثلة لمجمل الإنتاج الفني.

الرواية الإسلامية والتاريخ:

استلهمت الرواية الإسلامية - كغيرها من الأعمال الروائية العربية - التاريخ، واستقت مادتها منه، ولكنها تميزت باختيارها للمواقف والشخصيات الإسلامية من التاريخ الإسلامي، وبتركيزها على الجانب الإيجابي بخلاف غيرها من الأعمال الروائية الأخرى التي استقت مادتها من التاريخ الفرعوني أو من التاريخ غير الإسلامي. وأما أولئك الذين اختاروا التاريخ الإسلامي لأغراض موضع شبهة فقد عالجوه عبر رؤية مناهضة أو منحازة ضده كما في (روايات تاريخ العرب والإسلام) لجورجي زيدان، في حين نجد محمد فريد أبو حديد وعبد الحميد جودة السحار ونجيب الكيلاني وغيرهم قد قدموا نماذج إيجابية في أعمالهم الروائية التاريخية.

وبرزت الرواية السياسية التي تقارب الواقع السياسي برؤية إسلامية كما تتمثل لدى نجيب الكيلاني وخصوصا روايته «عمر يظهر في القدس» وغيرها؛ حيث كان المنظور التاريخي منظورا إسلاميا، كما أن الرواية الاجتماعية الإسلامية والرواية الدينية الإسلامية، كل هذه الأنواع من الرواية ضمن تراث الرواية الإسلامية، وقد اختارت تقنيات الشكل فيها مستفيدة من منجزات الرواية العربية المتراكمة.

ومن الطبيعي أن تجد الرواية الإسلامية في التاريخ آفاقا واسعة لبسط رؤيتها، فخالد الجبرين على سبيل المثال لا الحصر كتب رواية «رأس شيوم» [1] التاريخية التي تدور حول حاكم ظالم «شيوم» الذي يقتل المسلمين ويعذبهم، فيتمكن أربعة منهم من الفرار إلى بغداد، فيشكونه إلى خليفة المسلمين الذي يأمر بتجريد حملة عسكرية لقتاله. وقد اختار الكاتب حقبة زمنية بلغ فيها ضعف الدولة المركزية أوجه، ومن الواضح أن الهدف من الرواية لم يكن إعادة كتابة التاريخ، بل تقديم رؤية إسلامية حول واجب ولي الأمر إزاء الضعفاء والمظلومين، وتكريس القيم الإنسانية الإسلامية. واتكأ في ذلك على جملة من التقنيات التي يقوم بعضها على بعض الظواهر الجمالية الرومانسية، فاعتمد –أحيانا – على المصادفة في تطوير الحدث، وعلى بعض الوسائل المتبعة في الرواية البوليسية حيث المغامرات والمفاجآت والميلودراما، ولم تكن شخصياته في مجملها شخصيات تاريخية يشار إليها بالبنان، بل كان كثير منها شخصيات متخيلة تصور المجتمع العربي آنذاك.

وكذلك روايته «السجين يهرب»[2] التي اختار الكاتب لها أن تقع في الحقبة الإسلامية المتأخرة من التاريخ الإسلامي، واقترب فيها من جماليات الرواية البوليسية أيضا، ولكن من الواضح أن الفكرة تحكمت بالبناء المعماري الفني، حيث تحولت الشخصيات إلى أقنعة فكرية تتجه إلى تقديم المضامين الإسلامية النموذجية، ولهذا بدت وقائع الرواية مخطّطة لأداء هذه المضامين.

تطور الرواية الإسلامية:

* الرواية التعليمية:

لقد تطورت الرواية الإسلامية في بنائها الشكلي من المنهج السيري الذي يلتزم بالتتابع الزمني، والتقيد بالحقائق التاريخية كما وردت على نحو ما نلمح في أعمال السحار المتعلقة بالسيرة النبوية، وأعمال كامل الكيلاني التي تبدو أقرب إلى المنهج التعليمي مركزة على بساطة الحبكة، وتحقيقه التتابع في أبسط صوره. وقد اتبعا أسلوبا مقاربا لأسلوب الحكي القديم كما كان في المقامات وفي ألف ليلة وليلة، مركزين على

(١) خالد الجبرين، رأس شيوم، دار أطلس الخضراء، ١٤٢٧ هـ.

(٢) خالد الجبرين، السجين يهرب، دار القاسم،١٤٢٣ هـ.

السمات البيانية. ويقوم بناؤهما السردي على التوازي والتتابع، وبناء الأنماط التي تقسم الناس إلى خير وشر. وهذا التصنيف الحاد من سمات السرد الرومانسي، وقد اختار الكاتبان نمط الشكل الرومانسي المتأثر بالقص الشعبي، شأنهما شأن كثير من كتاب الأعمال الروائية العربية المبكرة.

وحين تطورت الأشكال السردية فيما بعد، وتجاوزت هذا اللون من ألوان البناء في الرواية العربية، خصوصا لدى عميد الرواية العربية نجيب محفوظ؛ كان من الطبيعي أن تنحو الرواية الإسلامية هذا المنحى في الحدود التي فرضتها الرؤية الإسلامية، وخصوصا عند نجيب الكيلاني كاتب الرواية الإسلامية بامتياز. وقد كان شديد الإعجاب بأعمال نجيب محفوظ، ولكنه لم يذهب مذهبه لأن رؤيته الإسلامية لا تستدعي ولوجه في إطار التجريب التقني الذي مارسه نجيب محفوظ عبر تطوره الفني من الرومانسية، إلى الواقعية، فالطبيعية، فالفلسفية، فما بعد الواقعية... إلخ. ومع هذا استفاد من جدة التقنيات التي وظفها في أعماله الروائية.

* جماليات الرواية الرومانسية الواقعية:

والرواية الإسلامية كتبت بكافة أشكالها المألوفة، وخصوصاً لدى كاتبها الأول نجيب الكيلاني الذي ألف ما يقرب من أربعين رواية؛ منها ما يمكن إدراجه تحت الرومانسية، وكذلك الرواية الدعوية التي أسماها حلمي محمد القاعود بالرواية الاستشرافية التي تتناول مآسي المسلمين في أصقاع مختلفة من العالم متوقعاً لها الانتصار[1]، وكذلك الرواية التاريخية، وما يمكن أن يسمى بالرواية السياسية مثل رواية «عمر يظهر في القدس»[2] وغيرها، ثم الرواية الواقعية الإسلامية التي بدا فيها متأثراً بنجيب محفوظ خصوصاً «اللص والكلاب»، وروايته مملكة البلعوطي التي تقترب من فكرة المدينة الفاضلة للفارابي، وقد أعاد فيها إنتاج الواقع مستلهماً ما يعج به الريف المصري من جرائم الإقطاع وظلم الفتوات.

---

(١) د. حلمي محمد القاعود، في تأصيل الأدب الإسلامي، نحو رواية إسلامية، المجلة العربية، ٢٩ جمادى الأولى ١٤٢٠هـ، ص١٩.

(٢) نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، راجع محمد حسن بريغش في الأدب الإسلامي.

فبطل روايته هو رجل بسيط يسمى البلعوطي، تعرض للظلم فجار عليه أحد الإقطاعيين مما اضطره إلى الدفاع عن نفسه وساعده أخوه في ذلك، فوقعت معركة ضارية استخدمت فيها العصي في سوق إحدى القرى، وظهر الأخوان على الظلمة وأعوانهم فهربوا، الأمر الذي حاز على رضا عمدة القرية، مما استفزّ خصمه الظالم، فبدأ يكيد له عبر تدبير المؤامرات للانتقام منه. وقد قابله البلعوطي وأخوه بانتقام مضاد، وقد انتهى هذا المسلسل برضوخ الإقطاعي وسعيه إلى المصالحة مع البلعوطي، وعينه وكيلاً له في حل مشكلاته مع الفلاحين على أساس العدل والإنصاف، وقد نمّى الكاتب شخصية الإقطاعي وطورها من خلال سلسلة من الوقائع أهمّها مرضه الخطير الذي أشرف به على الموت، وكان لهذا الأمر وقعه الحاسم على الإقطاعي فغادر بلدته محاولاً بدء حياة جديدة مرة ثانية، فرحل إلى المدينة، وتزوج بامرأة أخرى وأنجب أولاداً آخرين بعد أن تجاوز الستين.(١)

وقد كشف الكيلاني عن جوانب الحياة في القرية، وواقعها الحافل بالفساد والانحراف والإجرام، وهو من خلال تصويره لواقع القرية يقدم حلولاً إسلامية تتمثل في انتهاج أسلوب التربية الصحيحة، من هنا كان اختياره للشكل المألوف في الرواية الواقعية التي ينهض السرد فيها على السببية وتطوير الشخصية والكشف عن نقائصها بوصفها نموذجا لشريحة اجتماعية، وبناء النموذج بوصفه ممثلا لشريحة اجتماعية بعينها يجسد صفاتها الجوهرية، ويمتلك خصوصية ذاتية من أهم الخصائص الجمالية للرواية الواقعية.

فقد ظل يستثمر أدواته من خلال الواقعية الإسلامية دون أن يحجم عن الاستفادة من منجزات الرواية العربية عبر توظيفه الحلم وتقنيات السرد المتنوعة، ولكنه تميز في ارتياد بيئات إسلامية متعددة خارج نطاق العالم العربي. إن إبداعه في مجال بناء النموذج الذي هو عماد الشكل الروائي الواقعي بمفهومه القائم على تمثيلها النموذج لشريحة اجتماعية في جوهرها وسماتها الرئيسية كما أسلفنا، ولكن الرواية الإسلامية في تعاملها مع النماذج الاجتماعية لا تحتفل بما يعزى إلى العلاقات الاقتصادية من سلوكيات على النحو الذي تفعله الرواية الواقعية الاقتصادية أو الواقعية الاشتراكية

(١) حلمي محمد القاعود، مرجع سابق.

التي تركز على الطبقة البرجوازية ومثالبها ومستقبل الطبقات الكادحة وخصوصا البلوريتاريا. إنها تتعامل مع القيم الإيجابية للنموذج بوصفها قيما أخلاقية لا علاقة لها بسمات الشريحة الاجتماعية وموقعها الاقتصادي على نحو ما نرى في آخر رواياته «مملكة البلعوطي» - التي سبقت الإشارة إليها - أن تنهض بدور مهم في البناء الفني للعمل الروائي.

* **الأمثولة الرمزية (الأليجوريا):**

وهذا يقودنا إلى شكل آخر من أشكال الرواية الإسلامية وهو شكل الأمثولة الرمزية (الأليجوريا) القائمة على التشكيل الرمزي؛ حيث يتم ترميز الشخصيات والأمكنة وتحديد دلالاتها تحديدا واضحا كما في رواية «الكابوس» لأمين شنار[1]، فكل شخصية من شخصيات الرواية تدل على معنى معين أو موقف، وكذلك الأمكنة. ففي جبل البخور تبدو دلالة الاسم واضحة، فالبخور له إيحاءات روحية؛ حيث يقيم الشيخ الكبير الذي يرمز إلى السمات التي تتصف بها الذات العليا فهو حي لا يموت، وفرحات محمود درويش بطل الرواية يوحي اسمه الثلاثي بما يرمز إليه من الفرحة والحمد والتصوف، وهي صفات ذات بعد ديني وأخلاقي سنجد تجسيداً لها في الرواية، والجد صاحب الوصية التي تذكر بما أتى به الأنبياء والرسل (عليهم السلام)، ثم الشخصيات الأخرى كالحانوتي (رمز الموت)، والمعلم (رمز الدعوة)، والكهل (رمز الحكمة)، والغرباء (رمز الاستعمار)، والخراب (رمز العقاب والابتلاء)، وموسى (رمز اليهود)، وإعلان موت الشيخ الكبير الذي يرمز إلى الردة، وتنكّب الطريق السوي والانحراف عن الدين القويم، ومن هم خلف الجبل حيث العالم الآخر المعادي، وعشائر القرية المتخاصمة التي تدل على الدول الإسلامية المتنازعة فيما بينها.

إن رموز الكاتب توحي إلى جملة من حقائق التاريخ وحقائق الدين والواقع. من هنا كانت العلاقات التي ينهض عليها الشكل الروائي علاقات منطقية يمكن تفسيرها وفق

(١) أمين شنار، الكابوس، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨ م، وراجع أيضاً كتاب إلياس خوري، تجربة البحث عن أفق، ص٧٩ إلى ص ٨٢، وكتاب شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨ م، من ص ٦٠ إلى ص ٦٤.

معادلة السبب والنتيجة، ويكون ترتيب الأحداث فيها في سياق الزمن على التتابع مع استثمار تقنية (الفلاش باك)، والمشهد وتوظيف الثغرة والمونتاج الزماني والمكاني أحيانا.

ويقيم الكاتب روايته على بنية تخيلية افتراضية، كل مافيها منسوج وفقا لتصور ذهني يفضي إلى دلالة ذات مغزى، وهي وفقا لأدبيات النقد الروائي تقترب من البنية الأسطورية قائمة على ازدواج حكائي، فثمة حكاية داخل حكاية تتضمن الحكاية الأولى الكبرى رواية أخرى محورها أن ثمة سرا خاصا بجد فرحات الذي ترك أوراقا تروي تاريخ القرية، وتحفز عرفات على معرفة سر الشيخ الكبير واتّباع هديه، وحين يحاول ذلك يقع في أيدي الخفراء الذين يسجنونه في سجن مكتظ بالأفاعي فيضطر إلى الانضمام إليهم، ولكن ثمة ما يومئ إلى دور فرحات في مقتل الشيخ الكبير، ومن ثم دمار القرية. وعودة فرحات (رمز الدعوة السلفية) للعمل على تنظيف مقام الشيخ الكبير من الأفاعي والعقارب، وهذا يعني باختصار أن سبب الهزيمة يكمن في التطاول على الرمز الديني والخروج على تعاليم الدين، الأمر الذي أدى إلى الهزيمة الساحقة عام ١٩٦٧.

وثمة إجماع بين نقاد هذا العمل على أنه مخطط وفق تصميم مسبق تحكم في رسم الشخصيات، وجعل منها أقنعة فكرية، وتحكم في سلوكها ووجهها، وليس هناك مايمنع على المستوى الجمالي من ترميز الشخصيات وتصميمها وفق مخطط مرسوم سلفا، ولكن بشرط ألّا تسلب هذه الشخصيات هويتها وقدرتها على الحركة ككائنات حية.

إن الرواية الإسلامية استفادت في بنائها لهذا الشكل الروائي الذي يستثمر الأمثولة الرمزية «الأليجوريا» من تقنيات الرواية الغربية والعربية، فقرية الجبل تشبه تلك التي نجدها لدى جارثيا ماركيز في روايته الشهيرة «مائة يوم من العزلة» وهي قرية (موكاندو)، وكذلك قرية الجبل لدى فتحي غانم، وقرية عبد العزيز مشمري في «الوسمية»، أما الشيخ الكبير فهو مثل (الجبلاوي) في رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا»، والشخصيات الأخرى ذات أبعاد رمزية تشبه - إلى حد ما وفي بعض جوانبها- شخصيات محفوظ في روايته التي أشرنا إليها.[1].

(١) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤ م.

إننا أمام محددات فكرية شديدة الوضوح، ولا تحتمل آفاقا رمزية أوسع، من هنا كانت الأمثولة الرمزية في الرواية الإسلامية من الأشكال الروائية التي تنبئ عن حس تعليمي ذي رسالة دعوية.

* **الفانتازيا:**

أما الشكل الفانتازي في الرواية الإسلامية فقد استفاد من السرد التراثي كما ألفناه في «ألف ليلة وليلة»، وفي «كليلة ودمنة»؛ حيث القصة الإطار التي تتوالد فيها الحكايات منضوية تحت مظلة القصة الأم التي تتداعى في داخلها مجموعة من الحكايات، وذلك كما يتضح في رواية «توبة وسليّى»[1] لمها الفيصل، حيث يستوعب هذا الشكل الأسطوري، والشعبي، والابتهالات والطقوس، ويتسع لما يشبه الشطحات الصوفية ذات الطابع الحكمي الروحي.

وقد حاولت أن أتتبع في هذه الورقة تقنيات هذا الشكل لدى الكاتبة في روايتها، ولاحظت أن الجانب التعليمي الدعوي كان حاضرا من خلال الحكمة التي تطلقها الكاتبة في ختام سردها لكل حكاية من الحكايات المتوالدة في هذا الإطار. فأحداث الرواية تتمثل في رحلة (فارس) الراوي الرئيس التماسا للخلاص الروحي مدفوعا برؤيا متكررة، فغادر بلدته وفارق أهله، وتجرد من متاع الدنيا وأحلامها ومتعها.

والرواية تتقصى الرحلة بتشعيباتها وما أفضت إليه من مغامرات وأهوال، إذ تنقل فارس بين عوالم مختلفة، وقابل ألوانا من الأهوال، وتعرف إلى الكثير من الشخصيات. وتكتظ الرواية بالحكايات الأسطورية، ليس هذا فحسب؛ بل إن الرواية تشكل نمطا متميزا في خطابها ليلائم منحاها الفانتازي، وربما اختلف النقاد في مسألة التشويق والإثارة في الرواية، فثمة من يقول: إنه قرأها دفعة واحدة، ولكن الحقيقة أن ما اتسمت به الرواية من كثافة، سواء في الأحداث أو في الخطاب اللغوي أو في الحمولة الفكرية يجعل القراءة لا تخلو من مشقة لمن أراد أن يدرسها دراسة متأنية، وهي رواية ذات كثافة رمزية قابلة للتأويل، وتفسح المجال أمام الرؤى المختلفة فـ (سليّى) قد ترمز إلى الدنيا بما فيها من

(١) مها محمد الفيصل، توبة وسليى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.

متاع الغرور؛ لذا يقع الإنسان صريع هواها، ويتشبث بأذيالها فيصدق عليها القول: الدنيا حلوة خضرة.

وقد عبرت الكاتبة عن ذلك حينما جعلت من السجادة معتقلا لطالبي المتعة من اللاهثين خلفها. وفي مقابل سليّى هناك توبة، ولعل في المادة اللغوية ما يومئ إلى دلالاتها، فهي على نقيض سليّى من السلوى، فالتوبة واضحة في إشارتها إلى الرغبة الصادقة في العودة إلى الله (سبحانه وتعالى).

أما الرحلة التي شرع فيها فارس فهي أشبه ببداية البحث والتدبر والتفكّر، ومن الواضح أن الرحلة لها طابعان: طابع حسي في المكان؛ من البر إلى البحر، والتجوال في آفاق الكون الواسعة، ورحلة ذات طابع فانتازي، حيث تتشكل الأسطورة الخاصة بأكوانها العجيبة، وقد نتج عن هذه الرحلة الرئيسة رحلات أخرى كلها تتجه إلى الخلاص من أوزار الدنيا، والتطهر من دنسها، والخلاص من مغرياتها وشرورها.

ومهما يكن من أمر فإن تقنيات الرواية ببعدها الفانتازي تتيح للقارئ أن يبحر في عبابها باحثا هو الآخر عن لآلئ المعنى وأصداف الرؤية، وعلى الرغم من فصاحة اللغة وشعريتها فإن الكاتبة منحت خطاب كل شخصية خصوصيتها بمهارة بالغة، كما منحت فضاءات الرواية طابعها.

لقد بدت البنية الروائية وكما أنها تمثيل للبنية الاستطرادية التي ينهض عليها التأليف النثري عموماً في المدونة العربية القديمة كما نجدها عند الجاحظ على سبيل المثال، ولكنها في القص الشعبي أوضح، وكذلك في المنظومة العربية السردية كما عرفناها في (ألف ليلة وليلة)، وقد مكن هذا المنحى في المبنى الحكائي من تأصيل السرد الذي يعتبر التناص أبرز أشكاله، مما أدى إلى إثرائه وتلوين أساليبه وإخصاب رؤاه.

وربما كان أهم ما يميز أنساق الحكي فيه اعتماده على مفارقة الواقع، واختراقه إلى عوالم عجائبية لإنتاج رؤية جديدة تعمق أمداءها، وترتحل عبر مدارات رحبة غير عابئة بمنطق الواقع من أجل إنتاجه من جديد، والتعرف على المخفي من دهاليز النفس، والتحليق في أجواز الروح؛ ذلك في حقيقة الأمر أقرب إلى فضاء التأمل في ملكوت الله، والاستغراق في فيض تجلياته. ومثل هذا المنحى في السرد يصغي إلى همسات الروح

في صفائها وشفافيتها، وينطلق في أقبية الوعي ملامساً لتخومه، محاذياً لما يعتمل في اللاوعي بقصد استكشاف سراديبه والاطلاع على مكنوناته.

إن هذا الأسلوب يتجلى في استثمار ما يمكن أن يسمى بأسلوب السرد الرحلي، أي طريقة القص المتعلقة بالرحلة على النهج السندبادي محتشداً متنه بالمغامرات والاختراقات، ولا يقف هذا النهج عند الحركة عبر المكان والزمان، بل تترافق مع هذه الحركة ما تثيره من دراما داخلية نفسية وفكرية؛ لذا كان هذا السياق السردي مثخنا بالوقائع، ومضطرباً بالمواقف والانفعالات.[1].

ويمثل هذا الشكل من أشكال البناء في الرواية الاسلامية كما سبق أن ذكرنا «توبة وسليّى» و«سفينة وأميرة الظلال»[2] للكاتبة مها الفيصل.

واللافت للوهلة الأولى في هذا اللون من ألوان السرد في هاتين الروايتين الاتكاء على التشكيل اللغوي في الدرجة الأولى، فالكاتبة لا تستثمر اللغة كوسيط ينقل الحدث أو يعيد إنتاجه، بل تتحول اللغة إلى صانع لذلك الحدث، فالحدث هنا يطلع من خلال الصياغة ونسيجها اللغوي وتراكيبها، إذ يتشكّل عالمها العجائبي، إنها صانعة التحولات والتطورات التي تنبع من داخلها وتنمو بنموها وتنبض بنبضها، وهذا ما تفضي به الكاتبة إذ تقول: «الرواية تبدأ بكلمة أو عبارة لا أظن في الواقع أن مشروع الرواية ينتهي كي يبدأ، ولكنني دائماً أنسج قصصاً، وما يظهرها عبارة أو كلمة أضعها، ثم أتتبع نظم الكلمات حتى تتبدى الأفكار»[3].

إنها تعكس المعادلة المألوفة في عملية السرد، إذ تبدأ من الداخل لتتفحص الخارج وتراه في ضوء قناديل التجربة الروحية الذاتية، بينما ينطلق السرد الواقعي من الخارج ليتفاعل مع الداخل، ويعيد تشكيل رؤية الواقع من جديد. إن الكاتبة تصنع عالماً آخر، وواقعاً تخيليا يتكئ على رؤية الذات وتأملاتها وفضائها الخاص.

---

(١) راجع فتاة البتراء، دراسات في الأدب النسائي، قراءة في رواية توبة وسليّى، رحلة الحلم والواقع، مجلة الأدب الإسلامي، العدد السابع والثلاثون، ١٤٢٤ هـ.

(٢) مها محمد الفيصل، سفينة وأميرة الظلال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣ م.

(٣) من حوار مع جريدة المدينة، حاورتها أروى عبيدات، السعودية ٥ محرم /١٤٢٥ الموافق ٢٠٠٤/٢/٢٥، ص٨.

إن الأنا الثانية للكاتب تنحل عبر الشخصيات التي تصنعها بلغتها الخاصة، لذا فإن الخطاب يغلب على التاريخ على حد تعبير الشكلانيين؛ حيث يعني مصطلح التاريخ في السرد الحكاية، بينما يعني الخطاب اللغة التي تتجسد في المواقف التي يصطنعها الكاتب للتعبير عن رؤيته الخاصة، حيث يوفق تدفق الحكي لصالح هذا الخطاب. من هنا تطغى لغة التأمل التي تقترب من خطاب التصوف ومنطق الحكمة: فلا بهجة بدون رضا، ولا يقين دون حقيقة تشرق في الفؤاد.

«أما تعرف أن المرء بين شيئين: إما أن يقتل فريسته أو يفقدها، فإن قتلها ما أتعسه! وإن فقدها ما أضيعه! لا يقنص المرء إلا ما يخيل إليه أنه دونه، فلا تتعنص من نفسك، ولا تتبع إلا ما ترضيك مروءته، يا سهل! اترك أوهام نفسك إلى أنوار قلبك.

أردت أن تبني لك قصراً ،ما عرفت أن البناء الحقيقي لا يكون إلا بعمار القلب...» إلخ[1].

إن استيلاد الحكمة من قلب الحدث يأتي متبلوراً في عبارة مصقولة وارفة الظلال، وكأنها تعقيب مدروس يلخص فلسفة الكاتبة التي تحرص على إثراء الخطاب على حساب التاريخ، لأنها تؤمن بالرسالة في أدائها نفسها وهذه من سمات الالتزام، ولكنها تحرص على أن يبدو التعقيب وكأنه من كلام الشخصية على نحو ما جاء على لسان توبة في روايتها (توبة وسليى): «فما هي إلا أيام تمضي، وأحلام تفنى، وأجساد تبلى»[2].

ويقول على نحو مباشر لفارس بني رخوان: «يا فارس! ليس لك إلا أن تتجرع صدقاً، فيكون لك الود خلاصاً، والعمل فلاحاً، والحياة لك منجاة».[3]

والنبرة الوعظية شديدة الوضوح على لسان الروائية الداعية التي تصنف نفسها في نهاية الرواية بأنها: «الراجية رحمة ربها: مها، أذهب الله عنها الغفلة والأسى).

(١) سفينة وأميرة الظلال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤ م.، ص١٠١، ١٠٢.

(٢) مها الفيصل، توبة وسليّى (مصدر سابق) ص٢٠٣.

(٣) مها الفيصل، توبة وسليّى (مصدر سابق) ص ١٣٠.

إن الشكل الفانتازي يبدو أقرب إلى الإطار الرمزي الذي تبدو فيه الأقوال وكأنها تمثيل يشرح الحكمة المستقاة، ويوضحها ضمن سياق شعري يتتابع بالسرد، ويتواشج بالرمز القريب الذي هو أقرب إلى الرمز الصوفي، حيث تكتنز اللغة بالدلالة المستكنة التي تتفجر في جملتها الشعرية بالإيحاء عبر إشراقات المجاز، وتجليات الروح في سياق طقسي يوحي باستلهام التقنيات الحديثة في الحكي. فالحصاتان تأخذهما سارة لتدق إحداهما الأخرى، فينساب الشرر ينبوعاً من لهب أزرق، حيث يمتد نهراً من نار، ثم بحراً ملأ الأفق سعيراً. فهذا الخطاب الشعري أقرب إلى التمثيلات الطقسية التي يحتشد بها المبنى الحكائي العجائبي.

ثم يصل الأمر إلى قمة التجريد، وتنصب المطلقات مطلة عبر الحوار الذي يخرج على منطق القص المألوف في صياغات تمثيلية عبر التوالد السردي العجائبي التخييلي.

إن وظيفة اللغة في مثل هذا اللون من ألوان الحكي تختلف منسجمة مع الشكل الذي تتوالد في إطاره التمثيلات المكانية والزمنية غير المحددة بحدود، بل هي حركة مستمرة عبر الزمان والمكان في فعالية دؤوب لا تني عن صنع مداراتها الخاصة بها. وإذا كانت الأزمنة والأمكنة منعتقة من هذه الحدود والسدود فإن الدلالات والإيحاءات تبدو كذلك أقرب إلى الإشارات الحرة المتكاثرة والمتنوعة، ويفسر هذا قول الكاتبة: «فإن الكتابة وهي الأقل تجريداً جذبتني لجمعها بين رمزية الحرف الذي يرى فيكتب، ورمزية الأصوات التي تسمع فتعرف. فالرواية تبدأ بكلمة أو عبارة أضعها، ثم أتتبع نظم الكلمات حتى تتبدى الأفكار»، فتبدو وكأنها منساقة مع سحر اللغة وليس مع منطق السرد أو قوانين اللعبة الجمالية، فهي تسخر الحكاية لتنتهي إلى الحدث الذي يفرز بدوره صياغات لغوية منسوجة تفضي إلى حكمة أو موعظة.

إن التمثيلات اللغوية الرمزية التي تتضمن الحكاية تقلب الوضع الجمالي، فبدلاً من أن تكون اللغة وسيلة لنقل الحكاية لتصبح هي الوسيلة لنقل الخطاب الحكمي منصاعة لمنطق تعليمي وعظي، ولكن في إطار طقسي فنتازي؛ ففي روايتها «سفينة وأميرة الظلال» تتحدث عن أم الرمال التي «أخذت تخرج خيطاً رفيعاً من صندوق، ثم بدأت تربط ذلك

الخيط بين عصوين من فضة قد ثبتتا في الأرض أمامها، وجدت أنها بعد ما سحبت الخيط وشدته بين العصوين أخذت حفنة من التراب وهمست في التراب: «هذه هي الأماني».

ثم وضعت التراب على جزء من ذلك الخيط فنزل التراب إلى الأرض في كومة صغيرة والحبل مشدود من فوقه، ثم أخذت حفنة أخرى وهمست: «هذه هي الأحلام».

إن هذا النمط من السرد يركز على الجانب المعرفي الروحي، فهو ينتهي إلى مخاطبة عقل القارئ ووجدانه، ولا ينشغل بالسرد كفن، فهو يعتمد على ما يسمى بالتوالد السردي الذي يقرر مجموعة من المواقف تستثمرها الكاتبة لتفضي برؤيتها الخاصة وتؤدي الرسالة التي تريد إبلاغها عبر الحكم والمقولات الوعظية التي تعتبرها خلاصات مهمة لعملية السرد. وعلى الرغم من التباين في سلسلة الحكي التي تؤلف بينها الكاتبة فإنها تلتمس لها وحدة عبر التداعي الذي ينجبها، ويقود إليها في إطار فكري عقدي، وهو ما يطلق عليه اسم القضية، وهو المصطلح الذي أطلقه تودوروف بعد دراسته لليالي «ألف ليلة وليلة». فهناك قضية تتبناها الكاتبة، وفي كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة في السرد، وهو ما يطلق عليه التضمين.

* **المذكرات والرسائل:**

وأسلوب اليوميات أو المذكرات من الأشكال السردية التي اصطفت حقها الرواية الإسلامية، وذلك بالإضافة إلى أسلوب الرسائل، وإذا كانت اليوميات من الأشكال التي كانت سائدة في الرواية العربية منذ بواكيرها الأولى في «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم فإنها في الرواية الإسلامية قد تجاوزت هذا المنحى إلى منحى أكثر تطورا لا يقوم على التتابع الزمني، بل ينهض على التقابل المشهدي في إطار المذكرات أو اليوميات على شكل فصول روائية يحدد في مستهلها الزمان، وكذلك المكان بدقة ينتمي جزء منها إلى المرحلة التاريخية الراهنة، والجزء الثاني إلى مرحلة تاريخية أخرى بينهما فاصل زمني شاسع، وتبنى الفصول على التقابل والتبادل، فعلى سبيل المثال فان الفصل الأول في رواية «الكنز التركي» للدكتور سيف الإسلام بن سعود بن عبد العزيز آل سعود تبدأ بفصل معنون بالنهايات يستهل بـ:

- المكان: إحدى محطات سكة حديد الحجاز المسماة إسطبل عنتر الواقعة بين علا والمدينة المنورة.
- الزمان: ٢٦ آذار / مارس ١٩١٧ م.

يليه الفصل الثاني المعنون خرائط يوم الثلج يستهل بـ:

- المكان: أحد فنادق العاصمة الأردنية عمان.
- الزمان: الساعة السابعة والنصف من صباح يوم ٢٢ كانون الأول/ ديسمبر ٢٠٠١ م.

وهكذا تأتي بقية الفصول، إلى أن تنتهي بفصلين: الأول يعود زمانه إلى عام ١٩٢٥، والثاني يؤرخ زمانه بعام ٢٠٠٦ م[١].

و تمتد يوميات الرسالة على مدى ثماني سنوات في القرن العشرين، وخمس سنوات في القرن الحادي والعشرين، إذ يتم سرد الأحداث في زمنين مختلفين يتم التقابل المشهدي بينهما زمانا ومكانا، وتنتقى فيها الوقائع انتقاء عبر يوميات مختارة عبر الراوي نفسه، وهو غالبا الكاتب في حقيقة الأمر مستخدما الضمير الأول.

وهذا شكل مختلف من أشكال السرد الروائي وجديد، ربما كان مسبوقا لدى بعض كتاب الرواية المعاصرين؛ لدى يوسف القعيد أو جمال الغيطاني، ولكن ليس على النحو الذي أشرنا إليه.

إن الكاتب يقضي برؤية ذات طابع إسلامي ربما وضحتها العبارات المنشورة على الوجه الأخير من الغلاف:

« البحث عن الكنز الذهبي الذي قيل: إن الأتراك خلّفوه وراء ظهورهم، وهم يغادرون آخر معاقل سلطانهم في جزيرة العرب قبل أقل من مائة عام، لا يمثل جوهر هذه الرواية! الأهم من كل هذا هو ذلك البحث عن مكنونات النفوس البشرية التي صنعت قصة ذاك الكنز وأسطورته...» إلخ.

وقد نحا المؤلف بالتاريخ منحى الرمز، ولكن ليس باتجاه الأليجوريا، ولكن باستثمار المستوى الأول من مستويات القص وتثبيت الجانب المتعلق بالوقائع للإيحاء برؤية كلية،

(١) د. سيف الإسلام بن سعود بن عبد العزيز آل سعود، الكنز التركي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧ م.

فالروايـة التـي تتكون من ثمانية فصـول معنونة بعناوين تومـئ: إلى وقائع وأحداث، كما يومئ بعضها إلى نتائج ومصائر وبواعث وأكوان.

ومن الواضـح - من خلال إشـارة المؤلف إلى من سـاعدوه بتزويده بالمعلومات - أنه معني بالتاريخ والحرص على توثيق الحوادث التاريخية، غير أنه لم يفت الكاتب أن يشير إلى أن الكثير من شخصيات الرواية من نسج الخيال، وأنها لا تمت إلى الواقع بأي صلة، الأمر الذي يطرح قضية العلاقة بين الفن والتاريخ في الرواية.

هنـاك إشـارات واضـحة إلى لورانس العرب، وإلى رمـوز السـلطة العثمانية، وإلى الشريف حسين بن علي والثورة العربية الكبرى، وإلى السلطان عبد الحميد الثاني. ولكن الكاتـب لم يستسـلم لغوايـة التاريخ، بل حرص - كمـا هو مألوف في الروايـة التاريخية التقليدية - على موازاة الوقائع التاريخية المسـرودة في الرواية بقصـة تاريخية غرامية تشد انتباه القارئ وتغريه بمتابعة القراءة، وحرص على أن تترافق رحلة البحث عن الكنز الذهبي مع رحلة الغوص في أعماق النفس الإنسانية.

ففـي الوقـت الذي كان يتابع فيه مشـاعر القائد العثماني وردود فعله النفسـية تجاه الوقائع الحربية مع كبير المهندسـين كان يرصـد المشـاعر الداخلية لزوجته التي أدركت أن زوجها قد تعلق بامرأة غيرها، ويسـجل ملامح الخيبة والانكسار التي ألمت بها، وكأنها معادل موضـوعي للهزيمة التي منيت بها الجيوش العثمانية، تقول في رسـالة لها لزوجها مختار:

«مم الخـوف وكل شـيء هبناه وخفنـا منه قد وقع في داخل دولتنا السـنية، وفي داخل أنفسنا المكلومة، آمالنا وأحلامنا الشخصية ذهبت أدراج الرياح»

حرص المؤلف على توظيف القفزات الزمانية والمكانية الشاسـعة، وقابل بين مشهدين مهمين: مشـهد الحرب ومشـهد البحث عن الذهب، ففي الفصـل الذي عنونه بـ«خرائط يـوم الثلج» ينتقل الكاتب من الحجاز إلى عمـان، ومن موقع الحرب المؤذنة بالهزيمة إلى موقع نقيض داخل الفندق في عمان، ومن عام ١٩١٧ إلى عام ٢٠٠١، هذه الحركة يوظف فيهـا الكاتب أسـلوب القطع السـينمائي، ويفجر فيها المفارقة عـبر التقابل - من خلال المونتاج السينمائي - بين المواقف المتضادة وكذلك المواقع والأشخاص، وهذه من التقنيات

الروائية الجمالية الحديثة، ولا تقتصر المفارقات على المواقف والمواقع والأشخاص، بل تمتد لتشمل المناخات والتفاصيل، فالصراع يتخذ أشكالا متعددة، ويمتد عبر الأمكنة والأزمنة شاحنا الرواية بالتوتر الدرامي، فهناك الصراع في ميادين الحرب، وهناك الصراع في ميادين المال والاقتصاد.

وثمة مقابلة بين الماضي والحاضر، فزلزال الحرب العالمية الأولى يقابله زلزال ١١سبتمبر، وكما كانت النذر تتوالى في الفصل الأول من الرواية فيما يخص الحرب فهاهي النذر تتوالى في الثانية فيما يخص الكنز، فالعاصفة الثلجية في عمان، وهي التي تسببت في تأخير الطائرة المقلعة من عمان إلى الرياض أدت إلى تخلي مهند السعدي عن مقابلة تحسين الفواز السياسي الأردني السابق ورجل الأعمال الحالي.

يستثمر الكاتب الأحوال الطبيعية كما يستثمر الوقائع السياسية في كشفه عن أعماق الشخصية الروائية، ويربط – في رؤية كلية – بين الباحثين عن المال والساعين إلى تحقيق أهدافهم السياسية.

إن استطراداته وتنقلاته بين الشخصيات المتناقضة وبين الماضي والحاضر موظف توظيفا جيدا، وعمد إلى استثمار أسلوب التحليل في السرد، ولكن ذلك يأتي على لسان الشخصية الروائية فهو يقول على لسان السعدي:

«لم يكن شيخ القاعدة جهولا، وهو يختار الأكثرية من غزاة ناطحات سحاب أمريكا.... يعرف أن المجتمع السعودي تربة خصبة لمنهجه عندما ترك هذا المجتمع يواجه أعاصير التطرف والغزو الثقافي»

أما شكل الرسائل فقد اتبعه الكاتب نفسه في كتابة روايته «الطنين»[1] وهي الرواية الأولى صدرت عام ٢٠٠٦، وتتكون من سبع رسائل أرخت الأولى في منتصف شهر صفر عام ١٢٧٧ هـ، والأخيرة في ذي القعدة للعام نفسه. وكل من هذه الرسائل له عنوان مستقل، وهي مرسلة من خالد السعود إلى حمد بن محيميل، وهي حافلة بتفاصيل يطغى فيها الخطاب على التاريخ أحيانا، وهي لا تفضي بوقائع تلك المرحلة التاريخية من منظور

(١) د. سيف الإسلام بن سعود بن عبد العزيز آل سعود، الطنين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦ م.

أحد المشاركين فيها فحسب بل تعمد إلى تحليل الوقائع تحليلا فلسفيا، ويستهل أغلبها بمقطوعات شعرية أو مقاطع نثرية تومئ إلى رؤية فلسفية توحي بها كل رسالة، والكاتب في نهاية الرواية يشير إلى صدقية المعلومات التاريخية الواردة فيها مشيرا إلى المكانة الكبيرة للجانب المتخيل منها، وموثقا لها بالإحالة إلى جملة من المراجع التاريخية. ويومئ كما هو الحال في رواية الكنز إلى الرؤية الإسلامية عبر ما كتب على الوجه الأخير من الغلاف؛ هذه الرواية فيها الكثير من أخبار وفواجع وغرائب الأمم.

وقد أشارت هذه الورقة إلى محاولات لإبداع أشكال أخرى من الرواية الإسلامية، ولكنها في مجملها كانت تركز على إبراز الرؤية الإسلامية من خلال أساليب لا تخرج عما ألفناه في مناهج الكتاب السابقين، من هؤلاء (علي أبو المكارم) في روايتيه: «الموت عشقا» و «العاشق ينتظر»[1]. ويعلق عليهما الدكتور حلمي القاعود بقوله: «فيهما تحقق للكاتب المعادلة بين الفكرة والصياغة، والمضمون والأسلوب، لقد كان – صاحبهما- مفاجأة الوسط الأدبي، ويتنبأ له بأن يكون نجيب محفوظ الرواية الإسلامية، ويشير إلى جهاد الرجبي وسلام إدريسو وعماد الدين خليل وعصام خوقير، وغيرهم.

ولكن هذه الأعمال الروائية لم تخرج في مجملها عما أشرنا إليه من أشكال روائية[2]، والأمل معقود في أن تستثمر تقنيات جديدة في بناء الأشكال الروائية تكون قادرة على اختراق السائد والمألوف لتبلور فنا روائيا إسلاميا له خصوصيته.

تقنيات السيرة الذاتية:

في رواية (وجدان القرية) للدكتور عبد الرحمن صالح العشماوي ثلاث ظواهر مهمة:

الأولى: المنزع التوثيقي، حيث رصد الكاتب التغييرات التي حدثت في القرية (عراء) وهي قرية الشاعر التي ينتمي إليها بوصفه بطلا للرواية، وقد حرص على ذكر معالمها الرئيسة بشعابها ووديانها وجبالها.

(١) علي أبو المكارم، الموت عشقاً، والعاشق ينتظر، راجع حلمي محمد القاعود نحو رواية إسلامية، ص١٦.

(٢) د. محمد صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي.

الثانية: في الجانب الدعوي الذي حرص الشاعر على تأكيده، مما حدا به إلى اختيار وسائل تقنية خاصة تتمثل في اختيار شخصيات الرواية وجلهم من الدعاة والمشايخ ممن لهم تلامذتهم ومريدوهم وأتباعهم، وأثرهم فيمن حولهم شديد الوضوح، وحرص على تعداد فضائلهم، كما حدد المكان بمنطقة الباحة وهي موطنه الأصلي.

الثالثة: تقرب الرواية كثيرا من جماليات السيرة الذاتية، فقد ذكر العشماوى اسم والده على نحو صريح (الشيخ صالح)، وسرد بما يذكر به كداعية معروف فسرد طرفا من حياته، حيث أشار إلى ابن الشيخ صالح (عبد الرحمن) الذي خلفه في منهجه وسيرته، وأشار إلى أن ابنه طوّر منهجه، مما يكشف لمن يعرف العشماوي عن قرب أو عن بعد أنه إنما يكتب في روايته هذه سيرته الذاتية.

وأول مايلاحظ الدارس لهذه الرواية أنها بلا فهرس وفصولها بلا أرقام، إذ تبدو متدفقة من البداية إلى النهاية،غير أنه لم يغفل وضع إشارات تدل على بدايات الفصول تحل محل الأرقام، ولم تكن الفقرات أو الفصول التي بلغت أربعة عشر فصلا متساوية، بل كانت متفاوتة تفاوتا واضحا، إذ تجاوز بعضها الصفحات العشر، بينما لم يتجاوز بعضها الآخر الصفحة الواحدة، ولابد من الإشارة إلى أنه وضع عنوانا وحيدا، وهو عنوان الفصل الأول: بوابة القرية.

ثمة ملمح رومانسي يتمثل في مقدمات الفصول، حيث أكثر الكاتب من المقدمات الوصفية، تتعلق بوصف الطبيعة، وهذه إحدى سمات الكتابة الروائية الرومانسية، لقد وصف مظاهر الكون المبهرة وصفا وجدانيا مضمخا بعبير الشعر من ذلك حديثه عن:

القمر الساطع، وظلمة الليل الدامسة، والفجر الضاحك، والشفق الأحمر البديع...

وهنا ينزع المؤلف إلى التنميط أي تشكيل وقائع نمطية مألوفة من مجتمعات المغربي كذهاب الزوجة إلى زوجها في الشعب لإحضار طعام الإفطار، وهنا يبدو الحوار الذي يدور بين الاثنين نمطيا أيضا؛ لذا بدا منهجه أقرب إلى منهج النسخ أو التسجيل واضحا فيما يقوله الراوي، بالإضافة إلى توليف الوقائع بحيث تأتي متناسبة مع الرؤية الدعوية التي يسعى الكاتب إلى إيضاحها، إذ يتصادف وجود الشيخ اليماني في سوق الغشامرة عند

نـزول محمـد بن علي إليـه في أعقاب حكاية الأثـر التي روتها زوجته ليتحدث في الموضـوع ذاتـه، ويحذر من الذهـاب إلى الأطباء الذين يطلق عليهـم (الفقهاء)، كل ذلك يجري في إطار (الاسترجاع) التقنية التي لجأ إليها الشاعر العشماوي في روايته، ويكثر من القصص الفرعية المستثمرة جيدا في خدمة الموضوع الدعوي كقصة وفاة أحمد اليماني.

ومن التقنيات التي اسـتثمرها المؤلف ما عرف بالثغرة في أدبيات النقد الروائي فبعد عملية الاسترجاع التي عاد فيها العشماوي إلى الماضي، وفتح ذاكرة القرية على مصراعيها ليروي منها كل ما يتعلق بشخصـيته الأثيرة محمد بن علي وزوجه لجأ إلى تجاوز الفترة الفاصـلة بـين رحيل محمد بـن علي وإيابه بالإشـارة إلى مرور الأيام ثقيلـة بطيئة ليفتح بذلـك فترة جديـدة في الرواية. والثغرة تأتي مصـحوبة بما عرف بـ (التلخيص) حيث يشـار مجرد إشـارة إلى الوقائع الماضـية كقوله على لسان الراوي: «وسـمعت أم أحمد» من خالتها فاطمة قصصـاً وأخباراً كثيرة عن حياتها الماضية ومعاناة الجيل الذي تنتمي إليه... إلخ»[1].

والكاتب مولع بالتعريف والوصـف في تقديمه للشخصـيات الجديدة وهي شخصيات ثانوية يرى أنها تخدم موضـوعه، ولكنه يستطرد إلى تقديمها والحديث عنها كما فعل مع (فاطمة) خالة (مسـفرة) امرأة أبي محمد بن علي، وهذا يعمق الملمح السيري للرواية، فلولا واقعية هذه الشخصـية ووجودهـا الحقيقي في حياة المترجم له لما عني بأمرها على هـذا النحـو، وهي التـي لا تؤثر في مجرى الحدث الروائي في شـيء. وقد بدا واضـحا أن الكاتب يسـتثمر أسـلوب التلخيص ليسـد به ثغرة في تسلسـل مجرى الحدث وفي مؤازرة التلخيص كانت هناك الإشارة إلى الوقائع النمطية في حياة محمد بن علي في مكة، حيث عمل المغني مع الرجل القاسـي الذي لا يتورع عن السـباب والبذاءة، وكذلك ذكر الشـيخ صـالح وحلقته عند باب السـلام في المسجد الحرام في مكة المكرمة، وكان محمد بن علي يتردد على هذه الحلقة طيلة الشـهور السـتة التي قضـاها في مكة، وهنا تتقاطع السـيرة الذاتية مع الرواية في مجرى الحدث، فالشـيخ صـالح هو والد عبـد الرحمن الذي ذكره قرب نهاية الرواية وهو «المؤلف» فيما يبدو واضـحاً، وعنـد نقطة بعينها يعود الراوي إلى

(١) عبد الرحمن صالح العشماوي، في وجدان القرية، ص ٧٣.

ذكريات الرحلة التي قام بها محمد بن علي إلى مكة، وما وقع فيها من أحداث تشهد لهذا الرجل بالرزانة والشجاعة والتعقل.

وهكذا يعود الراوي إلى الأحداث النمطية التي اعتاد عليها محمد بن علي في حياته كما يمضي في تحليل شخصية محمد بن علي في ضوء ما يقدمه من تقريرات عنها، وما يديره من حوارات مقارنة بين الشيخ صالح ومحمد بن علي، وما ينهض به من دور في فض الإشكالات التي يمر بها الوافدون من الجنوب إلى مكة المكرمة، مستعرضاً أنماطا من شخصيات أرباب العمل مشيرا لتلك الحقيقة، وكيف أن أحد التجار القساة الذين كان يعمل عنده بعض الوافدين قد انهارت الشقق فوق عائلاتهم فكان ذلك عقاباً عاجلاً على سوء معاملته.

وقد استغل بعض محطات الحدث الرئيس في الرواية لأغراض دعوية يسلط فيها الضوء على المخالفات الاجتماعية والشرعية، وكان حديث الذكريات قد استغرق صفحات طويلة رويت فيها قصص كثيرة للشيخ صالح الذي جلس للإفتاء في بيت التاجر المكي الذي طرح المجتمعون فيه كثيراً من الأسئلة التي أجاب عنها الشيخ صالح.

إنه لمن الواضح أن ثمة فقرات طويلة تتعلق بالضوابط الاجتماعية، والتصوف، وسلوك المرأة المسلمة، ومسؤولية العلماء، وما إلى ذلك.. تخرج على المفهوم الفني للسرد، ولكننا اتفقنا ابتداء على أن الرواية دعوية في الدرجة الأولى، وسيرية في الدرجة الثانية، وبالتالي فكان لا بد من تفهم هذه الخدمة الواضحة لنظام السرد الذي جعل الخطاب يطغى على التاريخ كما يقول الشكلانيون.

إن الخط السردي الواضح في الرواية، والذي يحكم البنى السردية في الرواية؛ التعريف بالشخصيات المهمة وتحليلها. فبعد محمد بن علي والشيخ صالح واليماني يأتي عبد الله العسيس لتظفر شخصيته بالتحليل في جزء مستقل من الرواية هو وزوجه (عزة) التي ارتحل بها من قرية (عراء) إلى مكة. وقصتها تأتي في سياق العديد من القصص التي تروى عن معاناة أهل القرية في رحلاتهم إلى مكة المكرمة وتبدو هذه القصص، والحكايات نمطية الطابع، غير أن عبد الله العسيس كان يشكل تنويعة جديدة على هذا السياق النمطي، إذ نسجت حوله وحول زوجه الأقاويل مما

يستدعي إلى الأذهان قصة الإفك التي امتحنت فيها أم المؤمنين (عائشة رضي الله عنها)، وهكذا ابتلي عبد الله العسيس بما راج عن زوجته من حكايات الخطف حتى ثبتت الحقيقة، وهذا القالب الحكائي ينسجم مع الطبيعة الدعوية للرواية.. لقد احتلت حكاية عبد الله العسيس مع زوجته جزأ مستقلاً من الرواية، وأتبعه المؤلف بجزء آخر كشف فيه عن حقيقة الأمر على لسان محمد الزهراني، كما أفرد جزأً خاصاً ليتحدث فيه عن رحلة العودة، وليستدعي إلى الأذهان قصة تلك المرأة الصالحة التي مكنت زوجها منها قبل أن تعلمه بوفاة ولده، فقد عملت (مسفرة) على الاستعداد للقاء زوجها من رحلة العودة محاولة أن تخبره نبأ وفاة ابنه عبدالله في غيابه، لقد جاءت تبرئة عبدالله العسيس من أكذوبة خطف عزة على لسان محمد بن علي، ثم جاءت قصة استضافة محمد بن علي للشيخ محمد اليماني الذي أراد أن يصاهر مضيفه بطلب ابنته.

لقد استدعى الكاتب نصوصا موازية لنصه الروائي كما أشرنا، وهي نصوص دينية إسلامية تحمل مغزى ذا طابع دعوي، وهذا يومئ إلى ظاهرة جمالية تتمثل في التناصّ، أي التداخل النصوصي، وهي من التقنيات الحديثة.

إن ما أراد أن يركز عليه الكاتب بين الموضوعات المتعددة التي أشار إليها المؤلف مسألة التغيير، ولعل فيما اختاره من سطور نشرت على الوجه الأخير لصفحة الغلاف ما يدل على ذلك؛ هو ينظر إلى هذا التغيير بعين رومانسية فيرى أن أعمدة الكهرباء التي انتشرت في القرية قضت على جمال مسائها الموشّى بالنجوم، ويرى أن جهاز التلفاز أحدث في النفوس هزة كبيرة، وأن الحياة الجديدة سلبتها هدوءها وروح التآلف والتكاتف، كذلك فإنه يصور انقسام الرأي حيالها بين الأجيال الجديدة والأجيال القديمة، وينتهي إلى أن الحياة قطار، وكل من عليها فان.

إنه ينظر إلى الحياة في القرية نظرة فلسفية شاملة يغلب عليها الجانب العاطفي، وهذا يتجلى في اختياره للعنوان (في وجدان القرية)، وتتخللها التأملات الروحية التي تمجد الفضيلة والخير، ولكنه استخدم في أحيان كثيرة أسلوب التقديم المباشر على لسان الشيخ الذي يوشك أن يلقي خطبة في الموضوع الذي يتحدث عنه، كما في إجابته عن

سـؤال الشـيخ القادم من البادية حول الراعيات اللواتي يسرحن بالغنم ولا يعدن إلا قبيل الغروب[1]، وتتحول لغة الشيخ عندئذ إلى لغة نمطية خطابية ذات طابع تحليلي.

ومـن المعـروف أن الدكتور عبد الرحمن مختص في نقد الرواية، فأطروحته للدكتوراه في هذا المجال، وهو ملم بلا شك بنظرية الرواية، وعلى الرغم من ذلك فإنه قدم الرسالة التي يريد أن يوصلها مباشرة بوصفه داعية، وليس بوصفه كاتبا روائيا في كثير من الأحيان.

وفي إطار الاتجاه الواقعي في الرواية الإسـلامية تأتي رواية (البحث عن الجذور)[2] لمؤمنة أبو صالح واحدة من الأعمال السردية المهمة التي أثرت المكتبة الروائية الإسلامية، وهي مع أخواتها حنان لحام وجهاد الرجبي وغيرهما يعتبرن من الطليعة المؤسسة لمشروع روائي إسـلامي يعد بشكل أو بآخر مرحلة جديدة في تطور هذا المشروع الذي شهد أمجد تجلياتـه على يدي الكاتبين الكبيرين الرائدين علـي أحمد بكثير ونجيب الكيلاني. وهذه الروايـة التـي تعد مـن الروايـات ذات الرؤية الحضـارية للأدب الإسـلامي ذات موقف إسلامي للعلاقة بين الشرق والغرب؛ تضيف إلى ما سبقها في تراثنا الروائي العربي لدى توفيق الحكيم في «عصـفور من الشرق»، والطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال»، وسـليمان فياض في «أصـوات»، وغيرها من الأعمال البارزة في هـذا المجال نزعة دعوية شـفيفة يستشـعرها الأديب المسـلم رسـالة عليه أن يؤديها بإخلاص. وقـد أوجدت هذه النزعة إشكالية تتصل بالعلاقة بالأدب بوصفه «رؤية ورسالة».

ولعل كثيراً من التوفيق قد حالف الكاتبة في فض هذه الإشكالية، وتمثّل في هذا النفس السردي الأصيل بتلقائيته وحرفيته معاً على نحو ما سنلاحظ لدى تحليلنا للرواية، فكان لا بد من التضحية بشيء من قيم الفن أو تكييفها مع مستلزمات الدعوة ظهر في المباشرة والتقرير خلال الحوار بطبيعته الفكرية ونزعته الجدلية.

وإذا ما بدأنا بالعنوان بوصفه العتبة الأولى التي تقودنا إلى داخل النص سنجد أن كلمة «البحث» ذات دلالة حركية، فيها إشارة إلى جهد مبذول وجهاد من أجل الوصول إلى هدف

(١) عبد الرحمن صالح العشماوي، في وجدان القرية، (مصدر سابق)، ص ١٠٨ .

(٢) مؤمنة أبو صالح، البحث عن الجذور، مكتبة العبيكان، الرياض، ٢٠٠٢ م.

«ما» وهي «مصـدر»، والمصـدر يدل على حدث مطلق متحرر من قيد الزمان والمكان، ولكن هذا الإطـلاق يتم تحديده داخل الرواية عبر وقائع معينة زماناً ومكاناً وطبيعة، أما الجذور فهي تعادل في معناها العام مصـطلح الأصـول بمختلف دلالاته، وهو مصـطلح شـائع. فقد وصفت الحركات الدعوية بأنها أصولية، ولكن الجذور هنا أشمل من المفهوم الأصولي، وأدق في دلالتها، لأن بطل الرواية يسعى إلى البحث عن هويته المتمثلة في نسبه العائلي، وفي الوقت ذاته فإن من أبرز ملامح هذه الهوية هو الإسلامية، فالعنوان فيه حيوية الفعل، وهو ما يمنح السرد سمته الجمالية، وكذلك الملمح العلمي العقدي بثباته ورسوخه ممثلا في الجذور.

وقـد عمـدت الكاتبـة إلى تنظيم بنيـة العالم الفنـي لروايتهـا، وإقامة التـوازن بين الخطاب والتاريخ لأن الوعي بعلاقات النص «يمد الرواية بقوة تركيبية ودلالية، وبالذات فيما يتعلق بالحدث والشخصـية. مشـكلة البناء في الحدث تتمثل في ترتيب الوقائع التي تشكل (المتن الحكائي) الأمر الذي يفضي إلى (المبنى الحكائي)[1]، وهو مناط الجمالية فيها، وأساس الرؤية الدلالية كذلك. والكاتبة قامت بترتيب هذه الوقائع ترتيبا متصاعدا ومتراجعا في آن، فبدأت من نقطة البداية على لسـان الأم التي تروي حكايتها للابن، ثم تبدأ من منتصف الرواية بعد موت الأم حين يقوم برواية الحدث للابن يوسف، وهنا تبرز تقنية التناوب في موقع السـارد محددة ما يسمى (بالتبئير) في أدبيات النقد الروائي، إذ أرادت الكاتبة أن تمنح الرؤية سـمتها الدلالية عبر الإطلالة الأولى للراوي (المشـارك)، وهو البطل الذي اعتلى منصة السرد، ولكي يمنح موقفه مصداقية كان لابد من التوثيق، فنقل عن الأم التي لخصت قصة زواجها من الأب زارعة – منذ البداية – (المفارقة) التي تشـكل العقدة الرئيسـة في الرواية جماليا ودلاليا ممثلة في الانتماء إلى قضـية (الشرق والغـرب)، ممـا أدى إلى العمـل على اسـتنبات درامية الموقف فيما يختصـ على البذرة الملحمية الدرامية عبر الجمع بين النمطين المتصاعد والمتراجع في خط السرد.

مضت الرواية في تسلسل زمني لم يخل من التقاطع والتوازي بين الحين والحين، أما التقاطع فيتجلى في اختراق التسلسـل عبر محطات تدخل فيها عوامل جديدة طارئة تغير

(١) نظريـة المنهج الشـكلي، نصـوص الشـكلانيين الروس، ترجمة إبراهيـم الخطيب، مؤسسـة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢ م.

مسار الحدث على نحو ما وقع حينما اضطر يوسف إلى الرحيل بعد أن فوجئ بخطبة سلمى في الوقت الذي كان يمني نفسه في الزواج منها، ولكن المسألة لم تنته عند هذا الحد، بل جاءت المفاجآت الواحدة تلو الأخرى لتختتم بتحقيق الأمنيات كلها دفعة واحدة: عودة الأب إلى ابنه، والحبيبة إلى عاشقها، فيتزوج يوسف من سلمى التي سعت إليه بمراسلتها لوالده شاهدة على بنوته الصادقة لأبيه.

بدت الرواية كتيار سردي مستمر، تتخلله مشاهد حوارية كثيفة تميط اللثام عن رؤية الكاتبة، فهي لم تضع عناوين لفصولها، ولم تهتم بترقيمها، بل اكتفت بوضع علامات كتابية في نهاية كل فصل تومئ إلى بداية الفصل القادم. وهذه المسألة لها دلالتها، بالإضافة إلى أنه ليس ثمة توازن بين الفصول من الناحية الكمية، فالرواية مكونة من أحد عشر جزءاً، كل جزء بمثابة فصل بغضّ النظر عن هذه الفصول، يطول فيصل إلى ثلاثين صفحة، علما أن عدد صفحات الرواية (١٢٣) صفحة، وبعضها يقصر فلا يزيد عن صفحة.

من ذلك يتبين للمتلقي أن مسألة الفصول من حيث كونها وحدات سردية لم تنل من اهتمام الكاتبة ما تستحق، بل اعتبرت محطات حدثيّة، إذن هو اتجاه الحدث إلى نهايته المسرودة، وهذه المحطات التي تكشف عنها المتواليات السردية عبر ما يمكن أن نسميه بالفصول تتمثل في انتهاء المتوالية الأولى بموت الأم على سبيل المثال بعد أن رسخت حقيقة انتماء يوسف إلى أبيه، وهذا أمر محوري يشكل بؤرة الحدث، وأساس الرؤية في الرواية، فالمعاناة التي تحملها الأب وأدت إلى غيابه واغترابه، والضياع الذي شعر به الابن بعد موت أمه، والرفض الذي جوبه به من قبل سلمى في بداية الأمر كان كله بسبب الشك في هذا الانتماء. وقد نجحت الكاتبة في الحفاظ على تماسك الرواية من خلال إمساكها بهذا الخيط المهم الذي أصبح المحرك الرئيس لأحداث الرواية، أو ما اصطلح على تسميته بالموتيف (motive) الذي تقوم عليه البنية الروائية برمتها.

وقد بدت انسيابية السرد واضحة في هذا الجزء من الرواية منذ أن شرعت الأم بالبوح لابنها بحقيقة الأمر وهي على فراش المرض، ورصد وجيب انفعالاته الداخلية إزاء تلك الاعترافات إلى أن غابت الأم عن الوجود تماما.

وقد بدأت رحلة البحث عن الأب في الفصل الثاني بناء على ما سمعه (الراوي المشارك) وهو يوسف من أمه، فبدأ النمو الحدثي نموا عضويا متواشجا مع قاعدة الانطلاق الرئيسة في الفصل الأول، واكبه البحث عن الأب الباحث عن الهوية في تهيئة منطقية، فكانت جواز المرور إلى الانتماء المتعلق بالنسب، بل سارت عملية تطور الانتماء العقدي جنبا إلى جنب مع الانتماء إلى الأب، وهو ما يخدم القضية الأساسية التي تشكل صلب الرؤية الإسلامية في الرواية، لذا أفاضت الكاتبة في وصف زيارة يوسف للمركز الإسلامي ورموزه الدعوية: الإمام وصلاح الدين وقبلهما محمد علي ثم مصطفى، وأدخل في روع المتلقي أن البوصلة الهادية إلى الأب تتمثل في هذا المركز الذي بواسطته ازدهر الأمل، كان المركز الإسلامي سبيلا إلى الخلاص من الحيرة التي استبدت بيوسف في بحثه عن أبيه بعد أن كاد اليأس يطبق عليه تماما، حيث فتحت أمامه آفاقا للوصول إليه، وفي ذات الوقت كانت الطريق الموصل إلى الإسلام، وكلاهما خطان متوازيان يسيران جنبا إلى جنب يوصلانه إلى الجذور التي يبحث عنها ليؤكد هويته الإسلامية.

وقد عمدت الكاتبة إلى جعل النقلات المكانية سبيلا إلى الانعطافات الحاسمة فيما يتعلق بالحدث الروائي عند بداية الرواية: فانتقال أحمد إلى أميركا كان سببا في زواجه من أم يوسف الأمريكية، وانتقال يوسف إلى المركز الإسلامي كانت نقطة تحول في حياته، وكذلك سفره إلى الميناء الذي يؤمه والده، وتنقله معه في قاربه في عرض البحر كان سبيلا إلى استكشاف أبعاد مأساته، ثم سفره إلى أهله في تلك العاصمة العربية التي لم يذكر اسمها كان طريقه إلى التعرف إلى سلمى التي تزوجها فيما بعد، والتي أدت إلى تأكيد انتمائه لوالده الذي تنكر له، ثم كان لقاؤه بسلمى سببا في إصلاح الأمر واعترافه بيوسف.

من هنا كان المكان سببا للتحولات الحدثية المهة، وليس مجرد مسرح أو وعاء للحدث، اهتمت المؤلفة بشخصية المكان، ومنحته هويته الإنسانية، وحولته من مجرد مساحة أو فضاء إلى بناء تخيلي له سماته وملامحه التي تؤثر في جوهر تطور الحدث بكاليفورنيا، هذه الولاية الأمريكية ليست مجرد محطة جغرافية، بل هي تضاريس اجتماعية وسلوكية وحضارية. قس على ذلك المركز الإسلامي، والعاصمة العربية، وحتى الفضاء الكوني الذي تحركت فيه أحداث القصة كالبحر الذي كان له تأثيره في مسار السرد وتشكيل

الرؤية، غير أن المؤلفة لم تعن بذكر أسماء الأمكنة في بعض الأحيان كالعاصمة العربية التي ينتمي إليها أحمد الراوي، فقد أغفلت تماما وكأنما أريد لها أن تكون مجرد أنموذج للمدينة الإسلامية في الشرق العربي.

أما فيما يتعلق بالمشاهد الحوارية فإن هذه المشاهد التي احتلت مساحات واسعة في الرواية يبررها الطابع الدعوي لهذا العمل، وإذا كانت الرواية - وفقاً للباحثين - أحد كبار منظريها تقوم على تعديده الأصوات (البلوفونية) وتعدد اللغات.

ويمكننا أن نقسم الحوار في الرواية إلى أنواع متعددة منها ما يخدم الحدث، ويعمل على تطويره، وهو مرتبط على نحو عضوي به كالحوار الذي دار بين صلاح الدين الذي وجده في المركز الإسلامي، حيث وضع يده على أول الخيوط التي يمكن أن توصله إلى ولده. ولكن بعض مقاطع الحوار طالت واكتظت بالشروحات المتعلقة بالإسلام وبالعودة إلى التاريخ، فضلا عن أن هذا الحوار استغرق أكثر من خمس عشرة صفحة في حوار جدلي على النحو الذي دار بين يوسف وأبيه في الميناء وفي القارب، وهناك حوار فكري أيضًا.

وفي مقابل هذه الحوارات هناك حديث النفس الذي لا يصل إلى مستوى المونولوج الداخلي، غير أن لغته تتسم بالحيوية والحركة عبر تنوع الأساليب ما بين المناجاة، والاستفهام، والحديث الخالص، والحوار المروي، والانتقالات السريعة، التي تمنح هذا الحديث حيوية خاصة فضلاً عن رشاقة العبارة. واستثمار ضمير المتكلم في الرواية منح السرد دفئاً وحميمية وبدا أقرب إلى البوح الوجداني فضلاً عن الحرص على الوصف الخارجي ذي السمة الشعرية لمظاهر الكون بما يجسد الحالة النفسية:

«بدأت أتأمل ساحة المدينة الذي بدأ يختفي بالتدريج، وبدأ نور الشمس يغمر المكان، وكان الهواء بارداً منعشاً، وصوت النورس يقطع الصمت بحدته...» إلخ[1] .

لقد نجحت الكاتبة في استنقاذ السرد من بين أنياب الملل الذي غالباً ما ينجم عن الحوارات ذات الطابع الفكري، وذلك عبر اصطناع لغة حوارية - رشيقة العبارة، وإن بدت حمولتها الفكرية في بعض الأحيان فوق طاقة الحوار الروائي.

(١) مؤمنة أبو صالح، البحث عن الجذور، (مصدر سابق)، ص٤٤.

ولا بد من الإشارة – هنا – إلى النزعة الحكائية الشعبية التي تعتمد على المفاجآت وكسر التوقعات، فالحديث عن الشامة التي كانت من الأدلة على بنوة يوسف لأبيه، واستكشاف موقف سلمى الحقيقي بعد أن دب اليأس في قلبه من إمكانية الزواج بها، والمصادفة التي شملت في إعجاب أسامة صديق يوسف بسلمى وتقدمه لخطبتها، كل ذلك جعل تقاليد الحكاية الشعبية تتسلل إلى الرواية، ولكن الكاتبة وظفتها توظيفاً جيداً من أجل تشكيل رؤيتها الإسلامية. كذلك فإن حسن استثمار التفاصيل جعل الرواية بمنأى عن الترهل الذي كادت أن توحي به تلك المشاهد الحوارية المطولة.

الحبكة في الرواية بسيطة شديدة الإيحاء بالمغزى، فيها بعض التشعّبات التي كان يمكن أن تفسد تماسكها لولا أن الكاتبة استطاعت السيطرة عليها، وعملت على توظيفها، وكأول عمل روائي للكاتبة يعد إنجازاً متقدماً، ولعل الكاتبة تسعى مستقبلاً إلى تشكيل بنية روائية ذات معيار فني يفضي إلى رؤية مركبة أكثر غنى وأقل مباشرة.

ولعل هذا يقودنا إلى سؤال بالغ الأهمية وهو: ما مدى استفادة الكاتبة من رواية (الطريق) التي يتشكل خطها الدرامي عبر نفس (التيمة)؛ أقصد (موضوع) البحث عن الوالد، فصابر سيد الرحيمي بطل الطريق باحت له أمه بأسرار أبيه وهي تشارف على النهاية، وكذلك فعلت (إيلين) زوج يوسف التي أخبرته بقصة أبيه في اللحظات الأخيرة من حياتها، ولكن نجيب محفوظ أراد من وراء رحلة البحث عند صابر شيئاً آخر غير الذي أرادته مؤمنة أبو صالح؛ فقد جعل الكاتب بطله ينتهي إلى السجن ينتظر الحكم عليه بالإعدام، وعمل على ترميز كل خطوة يخطوها في طريق البحث، وفتح باباً للتأويل بلا حدود، بينما عمدت مؤمنة إلى إنقاذ بطلها من الضياع، ولم تجعل هناك مجالا للتأويل أو التحليل.

ورحلة البحث عن الأب هذه فكرة راسخة في كثير من النماذج الإبداعية في الآداب الإنسانية ابتداءً من(أوديب) لسوفكليس، وانتهاء بالبحث عن الجذور. فقد خرج أوديب يبحث عن حقيقة نسبه، ومنذ خروجه بدا وكأنه مدفوع بيد خفية قررت مصيره، ودفعته في النهاية إلى طريق مغلق أدى إلى تحطيمه، وكذلك صابر بطل الطريق الذي انتهى إلى مصير مقارب.

ولعل هذه المقارنة تبدو متعسفة بين كاتب بحجم نجيب محفوظ وكاتبة تسعى إلى تحقيق هدف آخر مختلف، وهي تبدأ خطواتها الأولى في عالم الإبداع الروائي، وقد تسلحت برؤية إسلامية لا يأتيها الباطل.

والرؤية الإسلامية الواقعية في الرواية تشكل جمالياتها المختلفة مستثمرة المنجز الروائي العربي والأجنبي، وتجترح تقنياتها الخاصة وفقا لما تقتضيه هذه الرؤية. ففي رواية (تضاريس الوجع)[1] التي تتكون من ثلاثة عشر فصلا تتجمع خيوط الحدث فيها منذ الفصل الأول فتشكل قاعدة السرد الرئيسة التي تحكم حركتها اللولبية، فندخل في جدل مستمر مع ما قبلها وما بعدها، وتكرس منهج الثنائيات المتفاعلة حاشدة زخما دراميا يحقن الحدث، ويعمل على تطويره حيث الذات في تفاعلها مع الآخر، فمن الوطن والمغترب، إلى طلال ونورة، إلى الأب والأم، إلى القاتل والمقتول، إلى جاكلين والجنين، إلى الطفولة والشباب... هذه الثنائيات تشكل الخط الدرامي في الرواية، وبذورها تغرس منذ الفصل الأول، ويثريه الكاتب عبر الحوارات الخارجية والداخلية، وعبر استدعاء الأسئلة المتأزمة بين محمد وجاكلين وتكثيفها، ومناجاة النفس بغزارة تعكس المخزون الهائل من التوتر والترقب الذي يتنامى بفعل تكثيف الأسئلة التي تقرع وعيه بحدة:

«أأنسى أخي المسجون؟! ووالديّ المفجوعين؟! وأختي المطلقة؟ وابن عمي المقتول؟ أأنسى دراستي وزوجتي وطفلي؟! أأخفي ماتخبئه لي الأيام»

وهكذا يظل الراوي البطل بحواره المستمر مع الآخر ومع الذات، ويبقى متنقلا بعدسته بين الداخل والخارج في ترقب وتوتر.

وفي الفصول التالية يمتاح من هذه البؤر الحدثية ليزرعها في بقية الفصول، ثم تبرز القضية المحورية ممثلة في سرقة السيف التي تتفجر دلاليا ووقائعيا في نهاية الرواية. وتتوالى الفصول حاملة نويات القضايا الرئيسة في الرواية متمحورة حول القضية الأساس.

وقد أتى السارد بقضية جديدة تتقاطع مع القضية المحورية وهي قصة حنان التي تزوجها وطلقها، ثم قصة نادر الذي غدر به، واستثمر الكاتب في سرد ذلك كله تقنيات

(١) تضاريس الوجع، مصدر سابق، ص ٣٥.

الحلم والمشاهد الرامزة كقصته مع طبيب الأسنان وخلعه للضرس الذي آلمه ألما شديدا، وفي ذلك إيحاء يقطع صلته بحنان وفشل التجربة؛ مما راكم الأحداث التي أدت إلى الفشل، فأفضى به ذلك كله إلى حبل المشنقة.

قدمت هذه القصة الجديدة عبر المذكرات، وهي من التقنيات التي استثمرها الكاتب ووظّفها توظيفا جيدا ومتقدما على الرغم من أن كثيرا من الروائيين قبله سبقه إليه، ولكن توظيفه كان مناسبا جدا للموقف.

وما من شك في أن سلسلة النويات التي غرسها الكاتب في الفصول، وأنهاها بالعودة إلى بؤرة الأزمة من جديد عادت بالحدث إلى المربع الأول؛ بدأت الرواية وانتهت بأزمة، فتبدّت البنية السردية الدائرية الحبكة، وهي بنية تقليدية، لكنها تناسب الهدف، وتؤدي الرسالة المطلوبة، لكن الدائرة لم تغلق بإحكام، بل انفتحت من جديد على آفاق جديدة ظاهريا، وفي الحقيقة كانت تنطوي على مصير أسود قاتم يصادر كل إمكانات الانفراج في المستقبل.

و بدا النسق الرئيس في الخطاب الروائي متصاعدا في خط مستقيم في إطار الحبكة الدائرية التي أشرنا إليها، غير أن ثمة ثراء يكمن في التنوع عبر إيجاد أنساق متجاورة ومتوازية ممثلة في قصة حنان، والموازاة بين حكاية السيف وحكاية القتل، وتجربة الزواج، وتجارب الميلاد والموت. وفي الوقت ذاته تتداخل بعض الأنساق الأخرى، ولكنه يبدو تداخلا عرضيا في بعض التفاصيل، وخصوصا فيما يتعلق برسائل جاكلين التي تقاطعت مع الحدث الرئيس، وبدت مجدولة مع خيوطه، وتراوح الإيقاع سرعة وبطئا فجاءت بعض الفصول طويلة نسبيا خصوصا تلك التي احتوت على الرسائل والمذكرات، ووظّف البطء لإثارة التوتر والترقب. والفصول القصيرة سريعة الإيقاع أكثر لأن الرواية قصيرة وقوامها حدث مشدود على أوتار التأزم.

وربما بدت بعض المناجيات الشعرية والمخاطبات الطويلة ترهلا على جسم الحدث الرئيس، ولكن المتأمل لها يكتشف أن ذلك كان شحنا لها للحمولات النفسية للشخصية الموسومة بالتوتر داخل الرواية بحكم موقعها، وعلى الرغم من أن الكاتب كان يتوقف أحيانا في حوارات طويلة تستبطن الداخل، وتكشف عن مواره على حساب سرعة الوقائع فإن ذلك كان شحنا إضافيا لعنصر التوتر.

لقد أسهم تعدد الذرى داخل الفصول - بسبب تعدد الشخصيات المأزومة - إلى وجود الكثير من الحبكات الصغيرة، وهذه الحبكات تمثل بعدا تراكميا أفضى إلى تحول نوعي داخل الحبكة الرئيسة، من هنا كان اختياره للجمع في عنوان الرواية: (تضاريس) مما يوحي بتعدد الأزمات. إن هناك ضفيرة واحدة تلتف خيوطها معا، فتتوازى حينا وتتقاطع حينا آخر، ثم تتقاطع فيما بعد، فليس ثمة استقلال لهذه الحبكات؛ لأن الأحداث جميعا تنبثق من بؤرة مركزية واحدة تتمثل في عقدة السيف.

والسيف يرمز إلى القتل، كما ترمز إلى سلسلة الممارسات التي تومئ إلى نفي الآخر:

الأب الذي ينفي حضور أبنائه، وسليمان الذي ينفي وجود حنان، والعم الذي ينفي التسامح بعد مقتل الابن... إلخ.

وعلى الرغم من أن الكاتب أولى المكان أهمية كبيرة عبر ربطه بالحدث وخصوصيته النوعية من ناحية، وتطوره من ناحية أخرى فإنه تعامل معه فيما بعد تعاملا أدى إلى تهميشه، فقد أغرق في التشكيل الشعري، وآية هذا التهميش التعميم، ثم التركيز على الحدث بوصفه جملة من الوقائع المجردة.

أما حين يتعامل مع المكان بوصفه معلما يفتقد الخصوصية المتوخاة، فهو مكان عام: بيت شعبي، حوش، عريش... إلخ، فيضطر إلى شرح مصطلحاته في الهامش، فهو مجرد مسرح للحدث لا يتفاعل معه إلا بقدر محدود، ولا يؤثر فيه إلا بقصد.

وروايات أمل شطا في مجملها تصدر عن رؤية إسلامية واقعية ففي (غدا أنسى)[1] تختار الكاتبة منظورا معينا، فالراوي الذي هو أسلوب صياغة وطريقة في تقديم المادة الروائية اختارته الكاتبة بعناية فائقة فثمة راو عالم، وآخر راو مشارك. أما الأول فيقدم المادة الروائية وكأنها معارف يقينية، ولكنها استخدمته بطريقة فنية، إذ عملت على مسرحة الحدث فاستهلت الرواية بالحوار دون ذكر للراوي، واستثمرت في تعليقها على الحدث مايشبه أسلوب الحديث النفسي.

(١) د. أمل شطا، غداً أنسى، دار تهامة، جدة، ١٩٨٠ م.

وعلى الرغم من تعدد الشخصيات واختلاف مستويات الخطاب فيها فإن أسلوب الكاتبة يظل في مستوى واحد لايتغير باختلاف الطاقة التعبيرية من شخص لآخر، وإن بدا أن المواقف متغيرة كما يتضح من أسلوب الصياغة.

والشخصيات في مجملها أنماط تطل علينا من موقعين رئيسين: الظالم والمظلوم، المعتدي والضحية، ليس ثمة حلول وسط، وكل ينال ما يستحق؛ فألنتو يحترق بنيران ظلمه، وعبد المجيد ينتهي إلى أزمة نفسية وجسدية حادة. وثمة نزعة مثالية رومانسية لدى بعض الشخصيات؛ فمحسون يضحي بعمله ومستقبله من أجل أن يقول كلمة حق.

أما بناء الحبكة فيقوم على المصادفة، والأحداث مخطط لها مسبقا لتشي بالدلالة المطلوبة، وهناك سؤال حول مدى واقعية بعض الأحداث وانسجامها مع المنطق، إذ كيف تستطيع تيما أن ترحل وحدها، وتقطع تلك المسافات الطويلة، وتبيت في الحرم لسنوات طويلة، وتلتقي بابنتها «إسلام» يوميا في حجرة المديرة، وتتصرف بحرية وعلى نمط مكرور دون سدود أو حدود وكأننا في دولة أوروبية!؟ وتستخدم أسلوب التلخيص حيث تتقلص المساحة النصية لصالح المساحة الزمنية، ولكن الكاتبة استثمرت ذلك بأسلوب يقترب من أسلوب الحكاية الشعبية أكثر من اقترابه من أسلوب الرواية الواقعية.

إن الرواية تستخدم أسلوب السيرة الذاتية حيث تدور الرواية حول شخصية مفردة هي مناط الاهتمام، وأما الشخصيات الأخرى فهي أقرب إلى المرايا العاكسة. إن الكاتبة استثمرت مختلف أساليب الرواية الواقعية في السرد من استرجاع وثغرة وتلخيص، وتركت الأحداث تتدفق في مسار خيطي متصل، وهذا يناسب على نحو من الأنحاء العمل الروائي الذي يهدف إلى إيصال رسالة ما؛ حيث تتحول الشخصيات إلى أقنعة فكرية أحيانا، ولكن الكاتبة استنقذتها من خطر التجريد، وأثرتها بالحياة خصوصا شخصية عبد المجيد، فعمدت إلى تشكيله تشكيلا فنيا.

أما روايتها (لا عاش قلبي)[1] التي تدور حول الرباط الخاص بالنساء في مكة المكرمة فقد نحت منحى متقدما نوعا ما في أسلوب السرد حيث تعدد الرواة، وبدت العوالم الأنثوية أكثر عمقا في خصوصيتها وفي واقعيتها. فهي إعادة إنتاج لواقع لا يبتعد كثيرا عن

(١) د. أمل شطا، لا عاش قلبي، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر، جدة، ١٤٠٥ هـ.

صورته الأولى، ولكن الكاتبة تضرب في آفاق النفس الإنسانية، وتلامس جوهرها، وتجوس خلالها مبرزة همومها ومعاناتها لدى شريحة إنسانية أنثوية تتسم بالبؤس والضعف.

أما رواية (آدم يا سيدي)[1] فهي تمجد القيم وتعلن ولاءها الكامل لقوامة الرجل، لذا كانت عائشة النموذج الأبرز التي تمثل المرأة المنسجمة مع منظومة القيم الاجتماعية وتمجدها.

وبناء النموذج في الرواية من التقنيات المهمة التي عكف كتاب الرواية الواقعية على استثمارها للتعبير عن رؤيتهم. إن عائشة في الرواية قادرة على إنتاج القصص والحكايات دائما، وقد اختارت شخوصها لكي يمثلوا كافة شرائح المجتمع، ولكن الرواية تقع في شرك التقريرية أحيانا، وتستقطب مع حمزة مجمل أحداث الرواية.

تستثمر الكاتبة تقنية (الفلاش باك) حيث مخزون الذكريات الذي ينثال متداعيا عبر السرد. ثمة ملاحظة تتعلق بالشخصيات في الرواية، فهي ليست نماذج اجتماعية تمثل شرائح اجتماعية مختلفة بقدر ماهي نماذج ذكورية وأنثوية تكون الأنثى فيها محاطة برعاية الرجال الذين هم وفقا للتصور الإسلامي القوامون على النساء، وعلى الرغم من أن البطلة أنثى والمؤلفة كذلك فإن الانحياز فيها للرجل يبدو واضحا، الأمر الذي يدفع المؤلفة إلى التقرير والمباشرة أحيانا انطلاقا من إيمان الكاتبة بهذا الموقف.

ثمة الكثير من الأعمال الروائية الإسلامية التي تستثمر جماليات الرواية الواقعية، ولكن المجال لايتسع لمقاربتها نقديا، لذا اقتصرت المعالجة في هذه الدراسة على النماذج التي ذكرناها.

مما سبق يتضح أن الرواية الإسلامية استثمرت التقنيات الجمالية الروائية، سواء ما كان منها تقليديا يقوم على التسلسل في إطار زمني وفق الحبكة التقليدية المألوفة بوسائلها القائمة على الثغرة، والتلخيص، والمشهد، والاسترجاع، والاستشراف، والاهتمام بالتفاصيل المكانية، وبناء النموذج الإنساني أو الاجتماعي أو الأخلاقي، وتقديم بعض

(١) د. أمل شطا، آدم يا سيدي، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر، ١٩٩٥م وراجع أيضاً د.حسن النعمي، خطاب السرد في الرواية النسائية السعودية، الكتاب الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة، رقم ١٣٥، ١٤٢٧م.

الشخصيات النمطية أحادية الجانب، واستخدام الأقنعة الفكرية – أو التقنيات الحديثة التي لاتعتد بالتتابع الزمني في بناء الحبكة، إذ تتداخل الأزمان، ويمثل البعد الرمزي، وتوظف الفانتازيا، وتتداخل الرواية مع الشعر مع بعض ألوان الكتابة.

ولكن الأمر المهم الذي لا بد من تقريره يتمثل في أن أغلب ما يكتب تحت مسمى الرواية الإسلامية يقترب من تخوم المباشرة والتقرير، فيما عدا نخبة مصطفاة من الأعمال الروائية التي تبدو نتاج مواهب متميزة أينعت وبدت تباشيرها متواصلة مع الموهبة الروائية الإسلامية الكبيرة ممثلة في نجيب الكيلاني (رحمه الله).