



رابطة الأدب الإسلامي العالمية
مكتب البلاد العربية

٣٧

نحو منهج إسلامي للرواية

بحوث الملتقى الدولي الخامس للأدب الإسلامي

المنعقد في مراكش في المملكة المغربية

١٤٢٨ هـ / ٢٠٠٧ م

العبدون
Obékan

٢ مكتبة العبيكان، ١٤٣١هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

مجموعة مؤلفين

نحو منهج إسلامي للرواية. / مجموعة مؤلفين. - الرياض،

١٤٣١هـ

٢٦٤ ص؛ ١٦,٥ × ٢٤ سم

ردمك: ٩-٠٨٠-٥٠٣-٦٠٣-٩٧٨

١- الأدب الإسلامي - نقد أ- العنوان

١٤٣١/ ٩٥١٧

ديوي ٩, ٨١٠

رقم الإيداع: ١٤٣١/ ٩٥١٧

ردمك: ٩-٠٨٠-٥٠٣-٦٠٣-٩٧٨

الطبعة الأولى

١٤٣٢هـ / ٢٠١١م

حقوق الطباعة محفوظة للناشر

التوزيع: مكتبة العبيكان
Obeken

الرياض - العليا - تقاطع طريق الملك فهد مع العروبة

هاتف ٤١٦٠٠١٨ / ٤٦٥٤٤٢٤ فاكس ٤٦٥٠١٢٩

ص.ب ٦٢٨٠٧ الرمز ١١٥٩٥

الناشر: مكتبة العبيكان
Obeken للنشر

الرياض - شارع العليا العام - جنوب برج المملكة

هاتف ٢٩٣٧٥٧٤ / ٢٩٣٧٥٨١ فاكس ٢٩٣٧٥٨٨

ص.ب ٦٧٦٢٢ الرمز ١١٥١٧

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو نقله في أي شكل أو واسطة، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك التصوير بالنسخ «فوتوكوبي»، أو التسجيل، أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطي من الناشر.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

obeikandi.com

فهرس بحوث نحو منهج إسلامي للرواية

الموضوع	المؤلف	الصفحة
- كلمة رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية	د . عبد القدوس أبو صالح	٧
- كلمة رئيس جامعة القرويين	د . علي الصقلي الحسيني	٩
- كلمة عميد كلية اللغة العربية . مراكش	د . حسن جلاب	١١
- كلمة رئيس المكتب الإقليمي للرابطة بالمغرب	د . محمد خليل	١٣
- الرواية العربية وسلطة المنهج	د . إسماعيل إسماعيلي علوي	١٧
- الرواية الإسلامية والمناهج الغربية: الكائن والممكن	د . عبد العالي بوطيب	٢٥
- المنهج لرواية في طور التكوين	د . مسلك ميمون	٣٩
- تقنيات الشكل في الرواية الإسلامية	د . محمد صالح الشنطي	٤٩
- الرواية الإسلامية ومجالات الالتزام	الأستاذ رشيد اركيبي	٨٣
- الشخصية في الرواية الإسلامية	د . وليد إبراهيم قصاب	٩٥
- الصراع في الرواية الإسلامية	د . أحمد السعدني	١١٩
- موقف الأدب الإسلامي من الجنس في الرواية الإسلامية	د . عبد القدوس أبو صالح	١٤٥
- بناء الرواية الإسلامية التاريخية	د . سعد أبو الرضا	١٦٣
- الرواية والتاريخ والمعرفة	د . عبد السلام أفلمون	١٨٧
- استدعاء التاريخ في الرواية العربية الإسلامية	د . أحمد زلط	١٩٩

الموضوع	المؤلف	الصفحة
- التوظيف الإعلامي للرواية الإسلامية في الإعلام المرئي.. سينما- تلفاز	د. أحمد حسن محمد أحمد	٢١٩
- علي أحمد باكثير رائد التصور الإسلامي في الرواية العربية التاريخية	د. محمد أبويكر حميد	٢٢٩
- مفهوم البطولة في أعمال نجيب الكيلاني	أ. المداني عداوي	٢٥٣
- المشاهد العاطفية الملتهبة في روايات نجيب الكيلاني ...	د. الحسين زروق	٢٦٧
- مرثيات في الرواية الإسلامية التاريخية تطبيقاً على (السيف والكلمة)	د. عماد الدين خليل	٢٩٧
- الرواية الإسلامية في العالم الإسلامي غير العربي.. السنوات الرهيبة نموذجاً	د. حلمي محمد القاعود	٣١٩
- الرواية التسجيلية الأفغانية: معسكر الأرامل نموذجاً	د. حياة خطابي	٣٤٣
- الفن والأخلاق في رواية "جارات أبي موسى" لأحمد التوفيق.	د. بنعيسى أحمد بويوزان	٣٦٣
- الدلالي والجمالي في رواية "السيل" لأحمد التوفيق	د. أحمد زنيير	٣٨٧
- تجليات المرأة في تجربة أحمد التوفيق الروائية	د. سعاد عبد الله الناصر	٣٩٩
- الرواية المغربية المعاصرة.. رؤية إسلامية	د. خالد بن الحبيب الدادسي	٤٠٧

كلمة رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية

الأستاذ الدكتور عبد القدوس أبو صالح

الحمد لله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

أيها الحضور الأكارم:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وبعد:

فإني أتوجه باسم رابطة الأدب الإسلامي العالمية بالشكر الجزيل إلى السيد رئيس جامعة القرويين العريقة الأستاذ الدكتور علي الصقلي الحسيني، وإلى عميد كلية اللغة العربية سعادة الدكتور حسن جلاب، وذلك لمشاركة جامعة القرويين في الملتقى الدولي الخامس للأدب الإسلامي في المغرب، والإسهام في إقامته.

ولابد لي في هذه المناسبة أن أشيد بالجامعات المغربية التي تفتح صدرها دائما للأدب الإسلامي ولرابطته العالمية، وبذلك تسهم في تدعيم جسر التواصل بين جناحي العالم العربي في مغربه ومشرقه.

أيها الإخوة الأفاضل:

لقد رأت رابطة الأدب الإسلامي وهي تنظر إلى مناهج الفنون الأدبية في العالم الغربي، وما يتردد من أصداء هذه المناهج في العالم العربي بين تقليد يبتعد عن الأصالة، ويتكرر للتراث، وبين محاولات متعثرة لتجديد يعتوره مركب النقص، ويغلب عليه طابع التقليد، ولا ينطلق من أرضية صلبة أو خلفية فكرية سليمة متميزة، وبذلك يأتي ضعيفا هشاً كأنه ريشة تعصف بها الريح حتى تكاد أن تهوي بها في مكان سحيق.

رأت الرابطة ذلك كله، ورأت أن من أهدافها العمل على وضع مناهج إسلامية للفنون الأدبية تبدوها بالرواية التي تأتي في مقدمة هذه الفنون المعاصرة، حتى ذهب بعض النقاد

إلى أنها أزاحت الشعر العربي الذي كان عبر القرون ديوان العرب، وموئل فخرهم ومجر رماحهم.

ومع إيماننا الوطيد بأهمية المناهج في النقد والإبداع فإننا نرى أنها لا ينبغي أن تكون أغلالاً تحول بين الأديب الإسلامي، وبين الانطلاق في عالم الإبداع الفسيح.. بل إنني أقرر أن المبدع العبقري الذي نكاد أن نفتقده في ميدان الفنون الأدبية المعاصرة هو الذي يدرس مختلف المناهج، ويختار منها أمثلها وأقربها إلى تصوره الفكري والعقدي والفني، ولكنه مع اطلاعه على مختلف المناهج، وتفضيل ما يرى تفضيله منها فإن موهبته الفذة قد تتجاوز حدود هذا المنهج، ولكنه تجاوز المقتدر المتمكن، لاتجاوز الضعيف المتعذر.

ومن هنا ربما أسهم بنتاجه المتميز في نسج خيوط لمنهج جديد، أو في فتح آفاق في المنهج الذي ارتضاه لنفسه، وأخذ نتاجه به، وهذا مانجده لدى العباقرة إذ يلتزمون في أوليتهم بمنهج يرتضونه، ثم مايلبثون بعد التمرس والتمكن والعبقرية أن يتجاوزوا هذا المنهج فيما يبدعون، حتى يأتي من النقد من يتخذ من إبداعهم منهجاً جديداً في الفن الذي أجادوه، وجددوا فيه. وفي هذا فليتنافس المتنافسون الذين يثرون الأدب، ويثرون الإنسانية بعطاء أصيل في ذاته، ومبشر بمنهج يأتي من بعده، ويستوحي من نتاجه، وهذا ماكان وسوف يكون في مسيرة الإنسانية في عالم الإبداع والفنون.

كلمة رئيس جامعة القرويين

الأستاذ الدكتور علي الصقلي الحسيني

يشرفني ويسعدني أن أفتتح أعمال الملتقى الدولي الخامس للأدب الإسلامي الذي ينظمه المكتب الإقليمي بالمغرب لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، بشراكة مع كلية اللغة العربية بمراكش إحدى المؤسسات التابعة لجامعة القرويين بفاس.

ويطيب لي في البداية أن أرحب باسم عمداء كليات جامعة القرويين وأساتذتها وموظفيها وطلبتها بالسادة المشاركين في هذا الملتقى العلمي الكبير، والوافدين من عدد من المؤسسات العلمية من داخل المغرب وخارجه.

أيها السادة.. لا يخفى عليكم الدور الذي نهضت به رابطة الأدب الإسلامي العالمية في خدمة القيم الإسلامية، والسعي إلى إبداع أدب رفيع في مختلف المجالات من شعر ونثر ونقد ورواية.

وقد تحقق لها ذلك من خلال الملتقيات السابقة بوجدة والدار البيضاء وأكادير وفاس، فأتاحت الفرصة لتواصل علمي جاد بين الباحثين في الأدب الإسلامي، وإحداث تنسيق بين جهودهم في هذا الميدان، وتمكنت بطبيعتها الدولية من استقطاب الباحثين والمبدعين في الأدب الإسلامي من عدد من الجامعات العربية والإسلامية، فأنشأت بذلك جسرا للتواصل الأدبي بين المشرق والمغرب، ومكنت الأدباء والشعراء والنقاد من التعارف والتعاون خدمة للأدب الإسلامي.

إن اختيار جامعة القرويين من خلال كلية اللغة العربية بمراكش له دلالات واضحة، لما أسدته هذه الجامعة بمختلف كلياتها من خدمات جليلة للعلوم والثقافة الإسلامية على وجه العموم، ومنها الأدب الإسلامي الذي يعتبر العمود الفقري للدراسات التي تقوم عليها مقررات كلية اللغة العربية وفصولها ومسالكها، وهي دراسة اللغة العربية وآدابها بمرجعية إسلامية.

كما أن اختيار أحد أعلام الجامعة اليوسفية، وأحد أبرز علماء مدينة مراكش في العصر الحديث: العلامة المرحوم أحمد الشرقاوي إقبال رمزا لهذا الملتقى الخامس، كان موفقا لما عرف به هذا الأديب العالم من أخلاق سامية، وتفرغ للتربية والتدريس والتأليف في مجالات اللغة والأدب، وقد خلف عشرات المؤلفات في الثقافة الإسلامية، منها المطبوع ومنها المخطوط كما سيتجلى ذلك في الجلسة المخصصة له.

إن من أهم نقط القوة في ملتقيات الرابطة ذلك التنوع، والتميز في اختيار شعار كل ملتقى من الشعر، إلى النقد التطبيقي، إلى القصة.... ومن المؤكد أن اختياركم للرواية لتكون موضوعا لهذا الملتقى الخامس (نحو منهج إسلامي للرواية) هو اختيار موفق بحول الله، لما تطرحه الرواية من إشكالات سواء في أصولها التراثية، أو فيما عرفته من تطورات بعد الاحتكاك الحاصل بين الثقافتين العربية والغربية، وما شاب ذلك من خطابات وآراء تحتاج إلى ندوات علمية لغربلتها وإعمال منهج إسلامي، يخلصها من تلك الشوائب، لتتضح رؤيتها خصوصا بعد ما قيل حولها من كلام يحتاج إلى المزيد من التمحيص والبحث بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب.

إن كثافة برنامج الندوة وتعدد محاورها ومستوى المتدخلين فيها وتنوع ثقافتهم والمؤسسات التي ينتمون إليها يبشر بنجاحها بحول الله، وتحقيقها للأهداف المسطرة لها، لذلك فإنني أهنيء اللجنة المنظمة للملتقى. من المنتسبين للرابطة ولكلية اللغة العربية. على المجهود الذي بذلوه في التنظيم طيلة عدة شهور حتى ظهر بهذا الوجه المشرف، متمنيا للجميع النجاح والتوفيق.

وأؤكد أن الجامعة بكل مكوناتها على استعداد للتعاون البناء والمثمر مع رابطة الأدب الإسلامي العالمية في مجال تخصصها خدمة للثقافة الإسلامية واللغة العربية.

ولايفوتني بهذه المناسبة أن أوجه شكري للسادة الأساتذة الذين تجشموا عناء السفر للمشاركة في هذا الملتقى وإنجاحه، وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في تهيئ الملتقى وإنجاحه. والسلام عليكم ورحمة الله.

كلمة حميد كلية اللغة العربية .مراكش

الأستاذ الدكتور حسن جلاب

تشرف كلية اللغة العربية بمراكش من خلال جامعة القرويين بفاس باستقبال أعضاء رابطة الأدب الإسلامي العالمية، وضيوفها الكرام المشاركين في هذا الملتقى الخامس وترحب بالجميع في رحاب هذه الجامعة العتيدة التي تعد من أقدم الجامعات الإسلامية... والتي يعرف الجميع الجهود التي نهضت بها عبر العصور في خدمة اللغة العربية والثقافة الإسلامية...

لقد كان سرورنا كبيرا عندما اقترحت علينا اللجنة المنظمة للملتقى الخامس من الرابطة استضافة هذه الندوة والمشاركة في تنظيمها وتهيئتها بعدما تم تنظيم الملتقيات السابقة في وجدة والدار البيضاء وأكادير وفاس... وكان ردنا تلقائيا ومرحبا، وانخرطنا مع الزملاء من أعضاء الرابطة في التحضير والتنظيم... وإنني بهذه المناسبة أشكرهم على الجهود المتواصلة والمضنية التي بذلوها في التحضير والتهيئ وما تطلب من تنقلات وأسفار.

وقد اقترحنا أن تسمى الدورة. كما جرت العادة في الدورات السابقة باسم أحد أعلام العلماء والأدباء بمراكش في القرن العشرين وهو فضيلة الأديب اللغوي والمربي المرحوم أحمد الشرقاوي إقبال المعروف في المغرب والمشرق بأخلاقه السامية وأدبه الغزير ومحفوظه الكبير. ويشهد على ذلك تلامذته الذين تخرجوا على يديه، والذين أشرف على أطاريحهم الجامعية، وتعهدها بالتوجيه والإرشاد والتصحيح والمراجعة في تطوع ونكران ذات. كما شهد على ذلك مؤلفاته الكثيرة وتحقيقاته الرصينة التي طبع الكثير منها في لبنان والمغرب، وما زال الكثير منها محفوظا في مكتبته العامرة بمنزله. كما تشهد على ذلك التكريمات التي نظمت له في حياته وبعد مماته والجوائز السنوية التي توج بها كجائزة الاستحقاق الكبرى وغيرها... وستتيح الجلسة الأخيرة من الملتقى

الفرصة لتسليط المزيد من الأضواء على هذه الشخصية الرائدة في مجال الأدب واللغة بمراكش.

إن الأهداف التي رسمتها رابطة الأدب الإسلامي العالمية لنفسها والتي تتجلى في خدمة الأدب الإسلامي على اعتبار أن الأدب ضمير الأمم ووجدان الشعوب... لذا تدعو إلى تخليصه من الشوائب، وإعادته إلى صفائه ونقاؤه، ليعود كما كان رمزا للحق والجمال والإبداع الخالص...

وقد حققت الرابطة الكثير من ذلك في دوراتها السابقة في موضوعات مختلفة ورائدة. وإن اختيار الرواية في هذا الملتقى تحت شعار (نحو منهج إسلامي للرواية) له دلالاته.. فما أحوجنا في هذا الوقت بالذات إلى إثارة هذا الموضوع نظرا لأهمية الرواية في عصر الثورة التكنولوجية، والإعلامية والرقمية.. لأنها أصبحت العمود الفقري لكثير من الأعمال المسرحية والتلفزيونية... وإن من شأن مقاربتها أن يساهم في الحوار حول مضامينها وأشكالها، فيما سيكون له أثر محمود لا محالة في مستقبلها.

ومن المؤكد أن الأهداف المرسومة للملتقى ستتحقق إن شاء الله اعتبارا لتنوع محاوره، وتغطيتها لكل جوانب الموضوع، ومستوى المشاركين في الملتقى من أساتذة وباحثين من مختلف الجامعات المغربية والعربية والإسلامية...

ولا تفوتني هذه الفرصة دون تجديد الشكر والامتنان لرابطة الأدب الإسلامي العالمية لإدارة، ولجانا وأعضاء على تعاونهم، وجهودهم في خدمة الأدب الإسلامي، ولكل المشاركين في الملتقى من أساتذة وباحثين، ولكل من ساهم من قريب أو بعيد في تنظيم الملتقى وإنجاحه...

وإن جامعة القرويين بكيانها وأساتذتها - كما عبر عن ذلك السيد الرئيس منذ قليل - مستعدة للمساهمة في كل عمل علمي جاد يتوخى خدمة الثقافة العربية والإسلامية ليستمر إشعاعها كما كان متألقا وهاديا إلى الصراط المستقيم. والسلام عليكم ورحمة الله.

كلمة رئيس المكتب الإقليمي للرابطة بالمغرب

الأستاذ الدكتور محمد خليل

الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على أشرف المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحابه أجمعين.

- السيد رئيس جامعة القرويين

- السيد عميد كلية اللغة العربية بمراكش

- السيد رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية

- السادة العمداء

- السادة الأساتذة

- أبنائي وبناتي الطلبة والطالبات

- السيدات والسادة الضيوف الكرام

يتشرف المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية في المغرب، بتنظيم هذا الملتقى، الملتقى الدولي الخامس للأدب الإسلامي، بهذه الكلية التي تعد امتدادا لجامعة ابن يوسف التي تأسست في هذه المدينة منذ حوالي عشرة قرون.

وقد سبق لرابطة الأدب الإسلامي العالمية من خلال مكتبها الإقليمي في المغرب أن عقدت أربعة ملتقيات مماثلة خلال السنوات الماضية..

حيث انعقد الملتقى الدولي الأول بالتعاون بين كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الأول بوجدة ومجلة «المشكاة» في شهر سبتمبر (أيلول) ١٩٩٤م. في موضوع: «رسالة الأدب والشهود الحضاري»، وفي ذلك الوقت لم يكن المكتب الإقليمي للرابطة في المغرب قد تأسس بعد.

وانعقد الملتقى الدولي الثاني بالتعاون مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية (جامعة

الحسن الثاني عين الشق بالدار البيضاء) في شهر أبريل (نيسان) ١٩٩٨ م. في موضوع: «النقد الأدبي بين التأصيل والتجريب»، وسمي دورة عبد الله كنون.

وانعقد الملتقى الدولي الثالث في شهر يناير (كانون الثاني) ٢٠٠١ م. بالتعاون مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة ابن زهر بأكادير في موضوع: «النقد التطبيقي بين النص والمنهج» وسمي دورة محمد المختار السوسي.

وانعقد الملتقى الدولي الرابع في شهر مارس (آذار) ٢٠٠٤ م. بالتعاون مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراس التابعة لجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، في موضوع: «أدب الحركة الإصلاحية.. مفاهيم وقضايا» وسمي دورة علال الفاسي.

واليوم نحتفل جميعا بافتتاح أعمال الملتقى الدولي الخامس للأدب الإسلامي (دورة أحمد الشرقاوي إقبال)، الذي ينعقد بجامعة القرويين العريقة التي تعد أقدم جامعة في العالم، وفي رحاب كلية اللغة العربية العريقة التي تعد - كما قلت سلفا - امتدادا لجامعة ابن يوسف العريقة.

وينعقد هذا الملتقى لدراسة موضوع جد مهم في الأدب الحديث بصفة عامة وفي الأدب الإسلامي الحديث بصفة خاصة، وهو الذي اختير له عنوان: «نحو منهج إسلامي للرواية».

وتأمل اللجنة المنظمة أن تتمكن البحوث التي ستقدم في هذا الملتقى - التي يقارب عددها الأربعين - من معالجة هذا الموضوع المهم، واللجنة المنظمة متفائلة في هذا الجانب لكون الأساتذة الباحثين المشاركين في هذا الملتقى ينتمون إلى مختلف الأقطار العربية والإسلامية من جهة، وينتمون إلى اتجاهات علمية متنوعة، الأمر الذي سيساعد - ولا شك - على تبادل الآراء والتحاور في هذه الموضوع بروح علمية أكاديمية عالية ومجردة.

ولا يفوت المكتب الإقليمي في المغرب أن ينتهز هذه الفرصة لتقديم جزيل الشكر وخالص التقدير إلى كل من ساهم في إعداد هذا الملتقى العلمي وإنجاحه، وعلى رأسهم الصديق القديم والأخ العزيز الأستاذ الدكتور حسن جلاب عميد كلية اللغة العربية، الذي لم يتردد في قبول التعاون معنا في تنظيم هذا الملتقى ماديا ومعنويا، وقضى معنا حوالي سنة كاملة في الإعداد العلمي والمادي والمعنوي. ونشكر السيد رئيس جامعة القرويين الذي سارع إلى

الموافقة على طلبنا بتنظيم هذا الملتقى في هذه الكلية الأصيلة، داعين الله العلي القدير أن يجازي خيرا كل من له اليد في تقديم العون من قريب أو من بعيد في تنظيم هذا الملتقى.

ونشكر جميع الأساتذة الباحثين المشاركين ببحوثهم العلمية في هذا الملتقى، مقدرين ما تحملوه من عناء وتعب، سواء في إعداد بحوثهم، أو في تحمل مشقة السفر سواء من داخل المغرب أو من خارجه. طالبين من لم يوافقونا منهم ببحوثهم أن يسارعوا إلى ذلك خلال أيام هذا الملتقى.

وإذا كان هناك من فضل في استمرار تنظيم دورات هذا الملتقى في مواعيدها، فإن الفضل في ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى رئيس الرابطة الأستاذ الدكتور عبد القدوس أبو صالح، التي كان يتتبع شخصيا مراحل التحضير لهذه الملتقيات، ويهيئ لها ظروف نجاحها المادي والمعنوي.

كما لا تفوتنا هذه الفرصة لنترحم على روح الرئيس المؤسس لرابطة الأدب الإسلامي العالمية سماحة الشيخ أبي الحسن الندوي تغمده الله برحمته، وأسكنه فسيح جنته، الذي حضر شخصيا أعمال الدورة الأولى لهذا الملتقى سنة ١٩٩٤ م.

وفي الختام أرجو لجميع المشاركين - من باحثين وأعضاء الرابطة في المغرب المدعوين لمتابعة أعمال هذا الملتقى - أن يقضوا في مدينة مراكش الحمراء أياما طيبة وممتعة علميا ونفسيا.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

obeikandi.com

الرواية العربية وسلطة المنهج

الدكتور إسماعيل إسماعيل علوحي - المغرب

كلية الآداب والعلوم الإنسانية - وجدة

لقد أصبح للرواية شأن كبير في زمننا هذا. وقد اهتم بها الخطاب النقدي الحديث اهتماما خاصا، وعالجها من خلال مجموعة من المناهج للكشف عن عوالمها التخيلية والواقعية. واستطاعت الرواية العربية أن تنال حظا من التطور الحاصل في هذا المجال. وكان ذلك من خلال الاحتكاك بالكتب والدراسات والأبحاث التي تخوض في مجال الرواية ومناهجها.

ومن ضمن ما يثير الانتباه والتساؤل الاهتمام بالمنهج في معالجة الرواية، وما يترتب عن ذلك من تطوير المفاهيم والمصطلحات، وما ينتج عنه من إغناء الحقل الروائي، ثم ما يعقب ذلك من إشكاليات وأسئلة.

وقد تنبه كثير من الدارسين إلى أهمية المنهج حيث اعتبرت «قضية المنهج في طليعة اهتمامات الدارسين والنقاد العرب، إذ يرونها حجر الزاوية لتجاوز الأزمة التي يعانيها الفكر، وكذا تخطي الواقع في شتى مظاهر معاناته»^(١).

والاهتمام بالمنهج سواء في مفهومه العام أم في مفهومه الخاص له أهمية خاصة بالنسبة إلينا، وجدير بنا أن نبحث في مضماره. وما دمنا بصدد الحديث عن سلطة المنهج في الرواية العربية فإننا من دون شك سنكون في فناء الخطاب المنهجي الغربي باعتبار احتضانه للرواية وللمناهج النقدية على حد سواء، وتطويرة لها في مستويات عدة.

(١) عباس الجراري «خطاب المنهج»، منشورات النادي الجرازي (٨)، الهلال العربية، الرباط، ط٢، رجب ١٤١٦هـ

/ دجنبر ١٩٩٥م، المقدمة، ص ٥.

وعندما ننظر في الخطاب النقدي العربي الحديث نجد أنه قد تعامل مع كثير من المناهج النقدية الغربية، واستطاع أن يقدمها^(١) للقارئ العربي وصفا وتطبيقا، بل ونقدا لها أحيانا.

وقد كان لمجهود النقد أثر طيب في تطوير الرواية العربية وجعلها على صلة بما يستجد في هذا العالم من مصطلحات ومفاهيم إجرائية. ويبرز مجهود النقد العرب في أنهم استطاعوا أن ينقلوا لنا عالم تلك المناهج برغم البعد الزمني الذي يفصلنا عن إنتاجها، إضافة إلى محاولة تكييفها مع الرواية عندنا.

ولكن بقدر هذه الإيجابيات تظهر سلبيات عدة في هذا المنحى حيث إن تطبيق تلك المناهج على الرواية العربية جعلها تعالج وفق منظومة فكرية وجمالية مخالفة في كثير من جوانبها عما يقوم عليه التصور النقدي عندنا. وكثيرا ما طرحت هذه النقطة للنقاش عند النقد والمهتمين بعالم الرواية. وذلك لأهميتها ودلالاتها، بل إن الرواية نفسها بما هي عليه الآن ليست إلا نتاج الفكر الغربي، وأن تطورها ناتج عن دور المناهج في تقويمها وتوجيه خطاها. وقد قال د. أحمد بسام ساعي: «يجب أن نعترف إذن بأنه ليس هنالك قواعد «فنية» محددة لأسلوب القصة الإسلامية، نعم هناك قواعد «فكرية» على الكاتب أن يلتزم بها، ولكن عندما نتحدث عن الأسلوب أو القواعد الفنية فيجب أن ننسى كل شيء ونتجه إلى قواعد القصة الغربية، فالغرب هو الذي جعل من القصة فنا.»^(١) وعندما نتحدث عن القصة فإننا من دون شك إزاء عالم الرواية التي سطر الغرب قواعدها الفنية، ونسج عوالمها الشكلية.

وقد حرص هؤلاء النقد العرب على النظر إلى المناهج انطلاقا من تربتها وإطارها العام، إلا أنهم لم يبلغوا مستوى إنشاء رؤية منهجية تستجيب للرواية العربية، وتكشف عما تحمله من دلالات مميزة وإشارات حية.

• قام مجموعة من النقد في المشرق والمغرب باعتماد مجموعة من المناهج منها التاريخي، والنفسي، والبنوي، والبنوي التكويني....

(١) انظر أعمال الملتقى الدولي الثالث للأدب الإسلامي. أحمد بسام ساعي، النقد التطبيقي بين النص والمنهج. الفن القصصي في الأدب الإسلامي ونقده، ط ١، عام ٢٠٠٤، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص ٣٩٥.

ولا شك في أن المناهج التي نشأت لأجل رواية وأدب بعينه - كما هو الشأن في الرواية الغربية - لا تتلاءم كلياً مع الجهة التي كانت مستقبلة، ومستوردة لتلك المناهج قصد النظر والتحليل. كما هو حال الرواية عندنا.

والآن أين تتمثل سلطة المنهج في الرواية العربية؟

لا بد في هذا المضمار من النظر إلى السلطة من زاويتين، زاوية المناهج الغربية في حد ذاتها كما استوردناها، وزاوية تعاملنا معها وتبنينا لها وتطبيقها على المتن الروائي.

أما على المستوى الأول فإنه يتجلى في أن هذه المناهج النقدية الغربية ظلت تمثل سلطة من حيث إنها أولاً جاءت من الآخر الذي نطن أنه متفوق علينا، قادر على وضع الصيغ والمصطلحات والمفاهيم ومستويات التحليل. كما أن سلطة تلك المناهج آتية من خلال المستوى العلمي الذي تشتمل عليه في كثير من جوانبها، وإن كان بعضها يتجاوز بعضاً بعد حين من الزمن. وإلى جانب ذلك نذكر أن سلطتها جاءت أيضاً من انطلاقها من فلسفات بعينها تعضد تلك المناهج وتسندوها. وقد أشار كثير من النقاد إلى أن غياب هذا السند الفلسفي يعد نقصاً وضعفاً في مجال النقد الأدبي الذي لا بد أن يتأسس على رؤية فلسفية.

أما المستوى الثاني فيتمثل في كون الناقد المستقبل يحس بسلطته المعرفية والعلمية، حيث إنه استطاع أن يفتح نافذة على الغرب المتقدم في مجال المناهج. وكثيراً ما تتجلى تلك السلطة في القدرة على الترجمة والنفوذ إلى عمق تلك المناهج ومعرفة أصولها الفلسفية، زيادة على قدرته على التواصل مع المتن الروائي العربي ومعرفة كثير من خباياه.

والحديث عن المناهج سواء عندنا أم عند الغربيين يعني السعي إلى امتلاك أرضية صلبة للتعامل مع الإبداع والمعرفة. إذ «من المؤكد أن الشيء الوحيد الذي يجمع سائر الدراسات النقدية الأوروبية المعاصرة هو سعيها للحصول على منهج؛ لأن هذا الأخير يعد الأرضية اللاتئة التي ينطلق منها كل تأمل حول قيمة المعرفة»^(١) وهذا التوجه

(١) حسن المنيعي، «أزمة المنهج في النقد العربي (النقد المغربي نموذجاً)، الثقافة الجديدة، عدد ١٠-١١، س ١٩٧٨، ص ٦٦.

المنهجي نحو امتلاك المعرفة لامتلاك السلطة كان مما يقوي إشكالية المناهج، وفي هذا يقول محمد خرماش: «لعل شدة التهافت على مختلف العلوم الإنسانية أملاً في التسلح بمعطياتها لمواجهة الظاهرة الأدبية مما يصعد إشكالية المناهج ويزيد من تشعبها»^(١).

ولما أصبح الناقد المستورد ذا سلطة منهجية، وقوة معرفية نشأ هنالك نمط من العلاقة بين الناقد والروائي وهي «علاقة متفوق مستجلب للمصطلحات والنظريات بمتفردٍ متدرب يفترق إلى التقنية الناجعة المتطورة»^(٢) وهنا تظهر السلطة جلية عند الناقد.

ولما كان الأمر كذلك تجاسر بعض النقاد كثيراً في تناولهم للنصوص الروائية العربية. فإذا كان الناقد منطلقاً من المناهج المادية وما يتفرع عنها غلب عليه البعد الأيديولوجي القاتل لنفسه وللمتن المقروء. وإذا كان بنيويًا ظل يحوم حول بنية مغلقة لا تعترف بما يشارك في إنتاج النص الروائي. وإذا كان يعتمد منهجاً نفسياً، فإن سلطته تتجلى في وسم هذا العمل أو ذاك بمجموعة من المصطلحات كان أكثرها مضللاً للمتلقي الذي يكون لنفسه صورة عن هذا العمل أو ذاك دون أن يجزؤ على تجاوز تلك الصورة إلا بعد أن تظهر مواطن ضعف هذا المنهج.

وتتمثل تلك السلطة بالإضافة إلى ما ذكر في أن التعامل مع هذا المنهج أو ذاك غالباً ما يأتي في فترة زمنية واحدة ويشكل -من خلال متبنيه- سلطة تبلغ أحياناً حد خنق كثير من الأعمال التي لا تتماشى مع هذا المنهج. ولنا فيما كان للمنهج التاريخي والاجتماعي والبنيوي والنفسي ما يدل على ذلك.

وقد أدى هذا إلى أن بعض النقاد أصبحوا يكيفون النصوص حسب ما تأمر به تلك المناهج. ويصلون إلى نتائج وأحكام تغدو بدورها سلطة أمام المبدع والقارئ على حد سواء. وإذا كان الأمر كذلك فأى خير يرجى من وراء سلطة المناهج إذا كان دورها يقف

(١) محمد خرماش، "إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر -٣- البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق" مطبعة أنفو - برانت، فاس، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٢٢

(٢) الرواية العربية واقع وآفاق، "مجموعة من الدارسين، محمد براءة، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١، ص ١٠

عند مستوى إلغاء نصوص بعينها والغضب على أخرى، وتقديم ثالثة بوصفها النموذج ما دامت تستجيب لمتطلبات المنهج؟

ولا أريد هنا أن أستشهد بما حدث لروايات عربية بعينها فهي كثيرة في المشرق والمغرب. وحسبي أن أقتصر على تبيان كيف أن تلك المناهج شكلت سلطة في عالم الرواية العربية. وهي تقوم أساسا على عناصر التفوق وامتلاك المعرفة، والسبق التاريخي، والقدرة على تفكيك النصوص.

ومما يدل على سلطة المنهج أن الخطابات النقدية أصبحت تولي اهتماما كبيرا للمناهج من حيث أصولها ومفاهيمها ومصطلحاتها قد يفوق الاهتمام بعالم الرواية. مما يؤثر سلبا على تقدم النظر في عالم الرواية، وإن كان يجلي لنا مكونات المناهج النقدية.

إن ما تجدر الإشارة إليه في البداية أن استيرادنا للمناهج وضعنا أمام عدة مشكلات وصعوبات تطرق إليه كثير من النقاد العرب، وهم على وعي تام بما يتصل بهذا الموضوع.

وإننا إذا نظرنا في مناهجنا النقدية الحديثة نجد أنها تطرح مشكلة وقضية من أهم القضايا التي تعرفها الساحة الأدبية، وترتبط أساسا بالمنهج. وذلك أن المنهج لا يتصل بالمؤلف فحسب، وإنما يتصل بالنص وبالمتلقي كذلك من حيث استقباله للكيفية التي تعالج بها القضايا والمسائل الأدبية؛ ومدى فعاليتها في تنظيم الأفكار والإقناع بها.

ونشير هنا إلى أن التصور والثقافة والحضارة والتكوين والذوق تتدخل كلها في عالم المنهج الذي يعكس بدوره المرجعية الفكرية لصاحبه. ومن هنا تكون للمنهج سلطة وأثر بالغ في الجانب التربوي والفكري والمعرفي والتصور، سواء لدى الناقد نفسه أم لدى المتلقي الذي يتأثر سلبا وإيجابا بهذا المنهج أو ذاك. ولنتذكر ما فعلته بعض المناهج بعقول مجموعة من الناس وبعواطفهم.

ولا بد أن نشير هنا إلى إمكانية الاستفادة من المناهج في عدة مستويات، كأن نفتح الباب للنهل من هذا المنهج أو ذاك بما نراه ملائما لسياق ما كنا بصددده. ونجد من

النقاد المغاربة مثلا من لم يمنعه تعامله مع منهج ما أن يستفيد من أبعاد منهجية أخرى، ولهذا نجد حميد لحمداني يستفيد من الحوارية الباختينية^(١) رغم تعامله مع البنيوية التكوينية.

وقد تعرضت المناهج الغربية - على أهميتها وسلطانها - لانتقادات كثيرة، بل إن بعضها قد قام على أعقاب بعض. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المناهج النقدية عندنا حيث تعرضت للتقويم والانتقاد.

وفي هذا الإطار تم انتقاد المناهج في عالم السرد عامة. وهذا نص يتناول المناهج في القصة، فيقول: «منهجان إذن ينتجهما دارسو القصة: المنهج الأكاديمي الشكلي، والمنهج التحليلي. وعيب المنهج الأكاديمي الشكلي أنه يعتمد على النظر إلى المقررات الشكلية الخاصة بفن القصة، كالشخصية والحادث والبناء والصورة... وينتهي إلى إصدار حكمه بناء على هذه النظرة. وصحيح أن الشخصية والحادث والبناء والصورة عناصر قصصية، لكنها لا تكفي لصنع قصة في مستوى معين. والخطأ عادة يأتي من أننا نتصور أنه عندما نتكلم عن قوة التشخيص وروعة الحكمة عند مؤلف ما، أو عن موهبته السردية مثلا أننا نصدر أحكاما نقدية في حين أننا في الحقيقة لا نصنع أكثر من أننا نباشر المهارة التي أبداءها المؤلف في هذا المجال. ومن أجل هذا أصبح من غير المجدي التعويل على هذا المنهج، وتقدم عليه المنهج التحليلي الذي يقف دون الحكم النقدي النهائي، وإن كان يرتاد بنا العمل الفني في جوهره»^(٢).

إن هذا النص يبين لنا وجه النقص في المنهج الأكاديمي الشكلي، وهو الوقوف عند مستوى الشكل دون العبور إلى مستويات أخرى تتم بها العملية النقدية على وجه أكمل. ويشير هذا النص أيضا إلى أن التوصل إلى إصدار أحكام نقدية لا يستخلص من دائرة الجانب الشكلي فقط، وإنما يجب أن يكون هناك جانب تحليلي يراعي باقي العناصر الجمالية الأخرى. وهذا أمر يجب أن يستفيد منه المنهج الإسلامي الذي نهو إليه حتى

(١) انظر مؤلف من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية (رواية المعلم علي نموذجا) ١٩٨٤.

(٢) عز الدين إسماعيل "روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة" دار الرائد العربي، بيروت، لبنان

١٩٧٨، ص ٣٥٢-٣٥٣

لا يركز على جانب دون آخر. وحتى يكسب سلطة حقيقية نافعة؛ لأننا إذا ملنا الميل كله لتناول الرواية أو الإبداع بصفة عامة من خلال جانب واحد، فسيكون ذلك مجلبة للجمود، ومطية للتجاوز.

وقد أدرك بعض النقاد خطر التركيز على تناول الجانب المضموني في العمل الإبداعي ونهبوا إلى ضرورة سبر أغوار النص من حيث البعد الفني. ولنا فيما وصل إليه المنهج - الذي يؤسس ذاته من خلال البعد الأيديولوجي فقط - ما يبين فشل كل منهج يدور في فلك المضامين وحدها.

وقد عبر كثير من النقاد عن هذا الأمر كما أشار إلى ذلك د. عماد الدين خليل بقوله: "إن معظم القراء والنقاد.. وهم يتعاملون مع هذه القصيدة أو القصة أو الرواية أو المسرحية... إلخ، يقفون عند المضامين، ولا يمنحون الخصائص الفنية والجمالية سوى هامش محدود، بل إنهم أحياناً يبخلون على القارئ حتى بهذا الهامش المحدود."^(١) وهذا أمر لا يستقيم معه البحث، ولا يمكن لمنهج يستند إلى المضامين وحدها أن يقدم الكثير للأدب والنقد. وهذا ما يدفع إلى الاستفادة مما كتبه الشكلاونيون الروس، وجيرار جنيث^(٢)، و«رولان بارت» وغيرهم ممن يولي أهمية للبعد الفني والتقني في العمل الإبداعي.

وفي الأخير نشير إلى أن السلطة الحقيقية التي نطمح إليها في المنهج هي أن يكون لنا منهج يستجيب لحاجياتنا الحضارية والفكرية والجمالية. وأن ينظر للرواية بعين تتنبه إلى ما يقوم عليه عالم الرواية من أبعاد فكرية وفنية.

ولا غرابة في أن يستفيد الناقد من كل ما من شأنه أن يخدم عالم الإبداع سواء الرواية أم غيرها لكن «هذه الاستفادة لا يمكن أن تتم بصورتها المرجوة بتركيب مجموعة أدوات من مناهج مختلفة، وتعليق لافتة إسلامية على واجهتها الخارجية. وإنما ينبغي أن تتبثق

(١) انظر أعمال الملتقى الدولي الثالث للأدب الإسلامي، عماد الدين خليل "حول إشكالية النقد التطبيقي لدى أدباء الإسلامية، ص ١٥.

(٢) انظر Gérard Genette «frontières du récit in Communications 8» (٢٠٠١) (Editions du Seuil..1981).

الأدوات المنهجية من محيط المنهج الإسلامي بأصوله وغاياته ومقتضياته المعرفية والجمالية، وخصوصيات البناء الجمالي في النص موضع المقاربة.»^(١)

وقد عبر د. عماد الدين خليل عن هذا الأمر بقوله: «يجب ألا يضيع المنهج الذي نرجو قيامه في غمار المناهج الأخرى وهو يتعامل معها فيفقد ملامحه وشخصيته.»^(٢) وإذا استطعنا أن نقيم منهجا يراعي ما أشرنا إليه فإنه سيمارس آنذاك سلطة طبيعية بعيدة عن الإكراه والإقصاء والتجاوزات؛ لأنه يستمد قوته من ذاته. وهذا لا يعني أن ذلك المنهج لا يتطور، بل لا بد من أن يتطور، وأن يستشرف المستقبل بما يفيد المبدع والنص والمتلقي.

إننا من خلال ما أشرنا إليه نخلص إلى أن المنهج النقدي يمثل سلطة حقيقية في يد الناقد. لكن هذه السلطة يجب أن توجه لخدمة الرواية أو غيرها من الإبداع. ولن تكون هذه الخدمة في المستوى المطلوب دون تحقيق استقلال منهجي واضح يعتمد رؤية إسلامية تتفتح بقدر ما ينفعها على كل العلوم والمعارف لكي تستجيب لما تطرحه الرواية العربية والإسلامية عموما من هموم وإشكالات مضمونية وفنية.

(١) سيد سيد عبد الرازق، «المنهج الإسلامي في النقد الأدبي»، دار الفكر المعاصر، بيروت- دمشق، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٨٣.

(٢) انظر أعمال الملتقى الدولي الثالث للأدب الإسلامي، د. عماد الدين خليل، ص ١٥.

الرواية الإسلامية والمناهج الغربية: الكائن والممكن

الدكتور عبد العالي بوطيب - المغرب

كلية الآداب - مكناس

تعالج هذه الدراسة، كما يكشف عن ذلك عنوانها، إشكالية العلاقة بين الرواية الإسلامية من ناحية، والمناهج الغربية من ناحية أخرى، في محاولة لضبط أوضاعها الراهنة، السلبية منها والإيجابية، كخطوة أساسية أولى على طريق رسم آفاق علاقة بديلة أحسن وأنضج، تتجاوز أخطاء العلاقة القائمة وتصحيحها.

وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن هذه الدراسة تنطلق من مسلمتين رئيسيتين:

الأولى: تقر بوجود اختلافات فكرية جوهرية بين الرواية الإسلامية والمناهج الغربية المعتمدة في دراستها، لأسباب موضوعية عديدة سيتم توضيحها لاحقاً.

أما الثانية: فمرتبطة بالأولى، ومتولدة عنها، فتعترف بوجود آثار سلبية لهذه الاختلافات على معظم الدراسات النقدية الروائية الإسلامية الحالية، مما يستوجب، بالضرورة، اتخاذ مجموعة من التدابير، العلمية والعملية، لإقامة الانسجام المطلوب بين هذين الطرفين، تفادياً لمضاعفات الوضعية المختلة الراهنة.

لبلوغ ذلك قررنا تقسيم مداخلتنا منهجياً لقسمين رئيسيين، مختلفين ومتكاملين:

الأول خصص للحديث عن المناهج الغربية في علاقتها بالرواية العربية عامة والإسلامية منها على وجه الخصوص، بغية الوقوف على أبرز هذه الاختلافات الجوهرية العميقة القائمة بينهما.

و الثاني لإبراز مظاهر وتجليات انعكاس هذه الاختلافات على الممارسة النقدية

الروائية الإسلامية الحالية، و التدابير الواجب اتخاذها لتصحيح هذه الوضعية المختلة و تقادي آثارها السلبية.

الرواية الإسلامية و المناهج الغربية : أية علاقة؟

لا يختلف اثنان في أن الرواية لون تعبيرى غربى دخل البلاد العربية حديثا، مع بداية القرن الماضى، إثر اتصال الشرق بالغرب، و ما تولد عنه من تفاعل حضارى كبير، كان من نتائجها الواضحة تعرف العرب على بعض الأجناس الأدبية الحديثة كالرواية والمسرح وغيرهما. و يجمع على ذلك أغلب الباحثين. فمن الحقائق المسلم بها في الأدب العربى الحديث.. أن فن الرواية قام في ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها، مع قيام المطبعة العربية وانتشار جمهور القراء، تحت تأثير الآداب الغربية. «وأكد بعضهم أن هذا النوع الأدبى لم يكن له وجود في الأدب العربى قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر، سواء عن طريق السفر إلى أوروبا، وخاصة فرنسا وإنجلترا، في بعثات تعليمية، أو عن طريق قراءة المؤلفات الغربية في لغاتها الأصلية، أو عن طريق ترجمات الآثار الغربية»^(١). وإن كان البعض لا ينفي وجود بعض الإرهاصات السردية، أو ما يسميه بالأشكال ما قبل الروائية، في تراثنا العربى القديم كالمقامات والتراجم والسير... إلخ. مما لا يسمح، مع ذلك، بادعاء عروبة أصول الكتابة الروائية، وإن كان يعد عنصرا أساسيا في محاولات تأصيلها، وإضفاء الصبغة المحلية الخاصة عليها: «من التعسف القول: إن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين، أو في نهاية القرن التاسع عشر من لا شيء، إذ إنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة في القص، فما من شك في أن الأدب العربى عرف فن القص من قديم العصور، من ملاحم و قصص شعبية و مقامات»^(٢).

وبما أن وجود النقد عادة ما يرتهن بوجود سابق للأدب، نظرا للعلاقة المتينة القائمة بينهما، لدرجة يستحيل معها تصور وجود الأول دون الثانى، و العكس صحيح، مما أدى ببعض المنظرين لتعريفه بكونه خطابا فوق خطاب أو ميتا-أدب، وهم يقصدون بذلك تبعيته المطلقة للخطاب الإبداعى الأول، و وقوعه الزمنى بعده: «فالناقد، كما

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص: ١٩.

(٢) سيزا قاسم: مرجع سابق، ص: ٢٤.

قال بارت، يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحما للعلامات»^(١). وهو ما يعني بعبارة أخرى: «أن النقد ليس ملحقا سطوحيا للأدب، وإنما هو قرينه الضروري»^(٢)، كما يرى تودوروف؛ مما يسمح لنا بالقول تأسيسا على ذلك: إن العرب لم يعرفوا النقد الروائي كذلك، إلا في مرحلة لاحقة عن تاريخ معرفتهم الرواية، ما دام يستحيل تصور قيام نقد روائي في غياب وجود رواية. وهو ما يعني أن التراث العربي لا يمتلك في هذا المجال زادا معرفيا حقيقيا يمكن أن يشكل خلفية معرفية صلبة لقيام ممارسة نقدية روائية فاعلة، خلافا لما هو عليه الحال في مجالات إبداعية أخرى، كالشعر مثلا، التي تعد بمثابة الدعائم الأساسية لمقومات الثقافة العربية الأصيلة، حيث يجد الباحث نفسه محاصرا بركام هائل ومتنوع من الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية الرصينة، تجعله في شبه اكتفاء ذاتي عن معارف الشعوب والحضارات الأخرى.

ولعل هذا ما يفسر الانجذاب المطلق للناقد الروائي العربي نحو المنجزات النظرية الغربية وتهافته عليها، باعتبارها تشكل الرافد المعرفي الوحيد المتاح لمسايرة التطورات الحاصلة في هذا المجال: «إن نقد الرواية لا يمتلك جذورا في التراث النقدي العربي، الغزير والمتنوع في مجال دراسة الشعر وقضاياها، ولذلك كان على الناقد العربي، إن شاء متابعة هذا الجنس الأدبي الحديث الذي نشأ وتطور واستجاب لواقع المجتمع العربي، أن يلتفت أساسا إلى النقد الأوروبي، ويعتمد على نظرياته ومفاهيمه كأدوات نظرية وإجرائية لمقاربة الأعمال الروائية العربية»^(٣). وما غزارة الإحالات على المراجع الغربية، المترجمة والأصلية، التي تزخر بها أغلب الدراسات النقدية الروائية العربية، إلا دليل على ذلك.

غير أنه إذا كان لهذه الحالة ما يبررها بالنظر للخصائص المعرفية العربية الحاصل

(١) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنashرين المتحدنين، ط١، ١٩٨٥، ص: ٦٩.

(٢) تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة: سامي السويديان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص: ١٦.

(٣) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص: ١٩٠.

في هذا المجال، من ناحية، ومشروعية الاستفادة من التجارب والخبرات الأجنبية، باعتبارها تشكل تراثا إنسانيا عاما لاحق لأحد في فرض وصاياته المطلقة عليه، من ناحية أخرى: «لأن تلك المناهج العلمية ملك مشاع، وإنجاز إنساني للجميع، ولعل من لم يسهم في تشكيلها أشد حاجة إليها ممن تتوفر لديه العوامل لإنضاجها وبلورتها»^(١). فإن هذا مع ذلك، لا يبرر، بأي حال من الأحوال، وضعية الانفتاح غير المشروط على الثقافة الغربية في غياب استراتيجية واضحة ومحددة من شأنها تحصين هذه العملية، ومساعدتنا على تجاوز سلبياتها، وتوفير شروط الاستفادة منها استفادة حقيقية تراعي خصوصيتنا الثقافية والحضارية. علما بأن هذه المعارف المستقدمة من الغرب، ومن بينها طبعا مناهج الدراسة الروائية، ليست متعالية عن خصوصيات المراحل التاريخية التي أوجدتها، وهي بالتالي لا تملك كفاية إجرائية مطلقة تتجاوز الحدود الزمنية والمكانية، وتعاين كل النصوص الروائية على اختلاف بيئاتها وانتماءاتها. وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن التهاافت الأعمى على هذه المناهج الغربية، مهما كانت قيمتها العلمية ودرجة كفايتها الإجرائية، من شأنه إلحاق أضرار كبيرة بالممارسة النقدية الروائية للبلدان المستقبلية، ما لم ترفق عملية استقدامها وتوظيفها باحتياطات معرفية دقيقة تدخل في اعتبارها حجم المسافة التاريخية والحضارية الفاصلة بين البيئتين، وتحاول من خلالها، في الوقت ذاته، ملائمة المناهج الغربية والروايات العربية والإسلامية: «لأن ما يجمع بين هذه المذاهب هو كونها وليدة حضارة أجنبية، إذ هي عصارة ما أنتجته أمم شرقية وغربية، غريبة عن تاريخنا وحضارتنا في مسيرتها الطويلة عبر تفاعلات عدة، ومهما يقل عن علمية بعض هذه المناهج، وعن عدم اتسامها ببناء على ذلك بطابع حضاري خاص، فإنها تخفي أبعادا إيديولوجية لا يمكن إنكارها»^(٢).

فالمناهج، عكس ما يعتقد بعضهم، ليست مجرد أدوات إجرائية مفصولة عن كل خلفية معرفية مؤطرة، فهذه لا تمثل في رأي بعض الباحثين سوى مظهرها السطحي المرئي

(١) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٨٠، ص: ١٤.

(٢) عبد السلام شقور: أوليات النقد الأدبي بالمغرب، ضمن أعمال ندوة حول جوانب من الأدب في المغرب الأقصى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، المملكة المغربية، ط ١، ١٩٨٦، ص: ٢٥.

فقط، أما جذورها فتمتد لترتبط بقسمها الخفي غير المرئي، المتمثل في الرؤية المعرفية المحددة لأهدافها ومراميها، والتي لا يعدو أن يكون مظهرها المرئي ترجمة عملية لها، بحيث يستحيل فهم الشق الأول دون الثاني والعكس صحيح، لأن العلاقة بينهما جدلية كعلاقة العلة بالعلول، ولا يتحقق الفهم الشامل والعميق للمناهج إلا في إطار هذا التصور الكلي المتكامل: «لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة، وفحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة، وتقديم الدليل عليها، هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا، لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج، أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج.. ولكن هناك جانب آخر غير مرئي، باعتبار المنهج، أولا وقبل كل شيء، وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة. من هذين الجانبين: المرئي وغير المرئي يتكون المنهج، أي منهج صحيح، من حيث هو منظومة متكاملة ومتناسقة»^(١).

لذلك؛ وفي غياب هذا الوعي النقدي القائم على إدراك المنهج في شموليته والفوارق بين أوضاع إنتاجه واستخدامه^(٢)، على حد تعبير إدوارد سعيد، يفقد هذا الانفتاح مشروعيته المعرفية، بوصفه ظاهرة صحية فاعلة في تطوير المعارف وتبادلها بين الشعوب والحضارات، ليصبح اختراقا فكريا يطمس هوية الأنا، ويكرس تبعيته للآخر.

وعليه؛ فإذا كان الفراغ النظري والمنهجي الذي يستشعره الناقد الروائي العربي في تراثه الأصيل، يحتم عليه، بالضرورة، الانفتاح على الغرب للاستفادة من منجزاته العلمية الرائدة في هذا المجال، فإن هذا ينبغي، مع ذلك، ألا ينسبه خصوصيات أعماله الروائية، وما تشكله من حواجز تحول حتما دون النقل الحر في لهذه المناهج الغربية، وتطبيقها بشكل آلي على نصوصنا الروائية دون فحص أو تمحيص، وكأنها خطوات إجرائية مجردة معزولة عن كل ارتباط تاريخي محدد؛ لأن من شأن ذلك الإساءة لأصول الممارسة النقدية السليمة، ولما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين المناهج الغربية والنصوص الروائية الإسلامية المدروسة، تماما كما هو حاصل اليوم في أغلب التجارب النقدية الروائية العربية الإسلامية.

(١) عباس الجراي: خطاب المنهج، منشورات السفير، ط١، ١٩٩٠، ص: ٤١/٤٠.

(٢) إدوارد سعيد: انتقال النظريات، مجلة الكرمل، عدد: ٩/ ١٩٨٢، ص: ٢٧.

واقع الممارسة النقدية الروائية الإسلامية اليوم

ما من شك في أن ممارستنا النقدية الروائية العربية الإسلامية عرفت تطورا ملحوظا في العقود الأخيرة، بفعل عوامل عديدة، داخلية وخارجية، معروفة(*) . غير أن هذا المظهر الإيجابي ينبغي، مع ذلك، ألا يحجب عنا بعض «الظواهر المرضية»(**) . التي مازالت تشكو منها، خصوصا فيما يرتبط بإشكالية علاقة المناهج الغربية بالنصوص الروائية العربية الإسلامية.

وفي مقدمة هذه الظواهر المرضية العالقة نجد طبعا التعامل الاختزالي المتهافت مع المناهج النقدية الروائية الغربية باعتبارها مجرد خطوات إجرائية مفصولة كليا عن أي خلفية إبستمولوجية مؤطرة لها، مما سهل توظيفها بشكل مشوه أفقدها الكثير من كفايتها الإجرائية وأبعادها المعرفية. ناسين أو متناسين، أن هذا المستوى لا يشكل سوى مظهرها السطحي المرئي فقط، وأن جذوره العميقة تمتد أبعد من ذلك بكثير لترتبط برؤية فكرية لا مرئية شاملة، من دونها يفقد المنهج كل قوته وفاعليته، ليتحول في الأخير لجملة خطوات إجرائية باهتة فاقدة لكل حياة.

هذا التغييب، الواعي حيناً، وغير الواعي أحيانا كثيرة أخرى، للخلفية المعرفية العميقة الضابطة والموجهة للمنهج في ممارستنا النقدية الروائية، هو ما أضفى عليها نوعاً من السطحية واليسر، حولها لمجرد تطبيقات آلية لخطوات إجرائية عادية، لا تتطلب أي مجهود فكري يتجاوز نطاق المهارة العملية ليطول مجال طرح الإشكاليات الأساسية الحساسة المرتبطة بحقيقة هذه المناهج التاريخية والحضارية في علاقتها بخصوصية نصوصنا الروائية الإسلامية.

لهذا؛ فلا غرابة إذا ما وجدناها، في مجملها، باهتة متشابهة لا تختلف فيما بينها إلا من حيث تنوع النصوص الروائية المدروسة، واختلاف درجة مهارة كل ناقد في توظيف المنهج المعتمد، لا أقل ولا أكثر، بحكم انجذابها لنموذج منهجي غربي واحد، يشكل

* انظر بهذا الخصوص دراستنا: راهن النقد الأدبي بالمغرب، الإيجابيات والسلبيات، ضمن كتاب: النقد الأدبي بالمغرب، مسارات وتحولات، منشورات رابطة أدباء المغرب، سنة: ٢٠٠٢، ص: ١١٥ وما بعدها.

** نجيب العوفي: ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢.

خلفيتها النظرية المشتركة. ولعل هذا ما يفسر، في تقديري، هيمنة صيغة المقارنة كآلية رئيسية معتمدة في أغلب الأبحاث العربية المنجزة في مجال نقد النقد الروائي، حيث نلاحظ اهتماما كثيفا برصد الاختلافات الموجودة بين النماذج العربية وأصولها الغربية، على المستويين النظري والتطبيقي، في محاولة لضبط درجات تمثل الناقد الروائي العربي لهذه المناهج الغربية، وكأنه طالب يمتحن فيما تلقاه من دروس عن أساتذته الأجانب، والشاطر من استطاع تحقيق أكبر قدر من الانصهار في الآخر والذوبان فيه، أو تحول بكل بساطة: «لخواجة عارف بأفكار الغير»^(١)، على حد تعبير إلياس خوري في «الذاكرة المفقودة». خصوصا بعدما أصبح نقاد النقد الروائي عندنا يصنفون التجارب العربية الإسلامية في ضوء أصولها الغربية، مصادرين بذلك أحقية الذات في التمايز والاختلاف والاجتهاد، كما تبين ذلك ملاحظاتهم وخلاصاتهم، يقول أحدهم في هذا الإطار: «أما ما استنتجناه، ونحن ندرس هذه التجارب النقدية هو أن النقد العربي قد استضاء بنظريات ومناهج النقد الغربي، غير أنه لم يحسن الاستضاءة، فجاءت تحليلاته عبارة عن بنىويات أخرى أقل مستوى من البنىويات الغربية»^(٢).

نفس الرأي تقريبا عبر عنه ناقد آخر، مع اختلاف طفيف طبعا فيما يخص أسباب تفسير هذا القصور، يقول: «لكن ظاهرة التصرف في المناهج الغربية واضحة، فلا نجد اتباعا كليا لتلك المناهج، وإنما استلهم نقادنا مبادئها العامة... ولعل هذه الظاهرة تجعل نقدنا اللساني يتسم بالسطحية»^(٣).

ومهما اختلفت وتنوعت مآخذ هؤلاء الدارسين وملاحظاتهم بخصوص ممارستنا النقدية الروائية هاته، فإنها تظل، مع ذلك، في اعتقادنا جزئية وهامشية، لا تلامس جوهر الإشكال، بقدر ما تشغل بمضاعفاته السلبية الشكلية فقط، مكرسة في الوقت ذاته هيمنة النموذج الغربي، باعتباره المعيار النقدي الوحيد الذي تقاس عليه باقي التجارب الأخرى، رغم اختلاف الظروف التاريخية والحضارية. وبذلك تعطي الأولوية للذاكرة على العقل،

(١) إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ١، ١٩٨٢، ص: ٤٤.

(٢) محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، ج ٢، منشورات إفريقيا الشرق، ١٩٩١، ص: ١٦٢.

(٣) توفيق الزبيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص: ١٥٧/١٥٨.

وللتقليد على الإبداع، خلافا لما تشده في شعاراتها اليومية، مما يكشف عن مفارقة رهيبة في التفكير العربي الإسلامي بين الغاية والوسيلة، وبين الشعار والإستراتيجية.

ولاحظ ذلك خلدون الشمعة في كتابه «المنهج والمصطلح»، قائلا: «المفجع في الحياة الفكرية العربية، كما تتجلى في بنيتها النقدية المركزية، أنها لا تزال نتاجا تلقائيا للتلقين، المفجع أنها تريد أن تتعلم الديمقراطية بطرق ديكتاتورية، ولهذا فهي إذ تحتفي بالعقل احتفاء عاطفيا غير عقلاني، إنما تغفل ضرورة بلورة العقل/الأداة، أو ما يمكن أن أدعوه لغة النقد الأدبي»، ويضيف قائلا: «ذلكم هو الشأن في علاقة الجزء الأعظم من النقد الأدبي في ثقافتنا العربية المعاصرة بالفكر النقدي الحديث. إن هذه العلاقة تقوم على أساس من التلقين الحريفي... إنه يقوم بدور البغاء المقلد فقط»^(١)، وهو ما يزيد طبعا في تعميق الإحساس بالنقص لدى الناقد العربي، ويدفعه بالتالي لبذل المزيد من التنازلات لتمثل النموذج المنهجي الغربي حرفيا، دون تعديل، ولو كان ذلك على حساب خصوصية النصوص الروائية العربية الإسلامية المدروسة. همم الأول والأخير امتلاك منهج غربي يساعده على تسلق درجات الحداثة النقدية، أو ما يعتقد أنه كذلك، بغض النظر عما إذا كان هذا المنهج ملائما أو غير ملائم لواقعنا، ولخصوصيات أعمالنا الروائية. مما يضي في النهاية على ممارستنا النقدية صبغة اختزالية، غالبا ما تكون الأعمال الروائية المدروسة ضحيتها، حيث تتحول لفضاء لإظهار واختبار مدى كفاية المنهج، لتصبح بذلك النصوص في خدمة المناهج، لا العكس، كما تقتضي بذلك الأعراف العلمية، مما يكون سببا في إخفاق هذه الممارسات النقدية المتهافئة، ويعرض نصوصنا الروائية بالتالي للتشويه؛ لأن: «الناقد الذي يتقيد بعروض نظرية دقيقة وصارمة، يسعى إلى تطبيقها على النص بطريقة وفيية، لا أثر فيها للمرونة... يكون مهددا بالإخفاق في كل خطوة يخطوها»^(٢).

لهذا نعتقد أنه إذا كان الانفتاح على الثقافة الغربية أمرا مشروعاً، وحاجة ملحة يفرضها الخصائص النظري الذي نعاني منه في هذا المجال، فلا أقل من تقنينه وضبط شروطه، لتحسين ممارستنا النقدية الروائية من آفاته المحتملة، وجعلها أكثر فاعلية مما

(١) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص: ٣١.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص: ٢٢.

هي عليه الآن. وفي هذا الإطار أعتقد أن أفضل وسيلة لتحقيق ذلك، إنما تكمن فيما يمكن تسميته بعملية تأصيل هذه المناهج النقدية الغربية، في محاولة لجعلها ملائمة لخصوصية واقعنا العربي الإسلامي ونصوصه الروائية ذات المواصفات الإبداعية والفكرية المتميزة. لما فيه مصلحة العملية النقدية خاصة، والحركة الثقافية بوجه عام. علما بأن الاستفادة الحقيقية والفعالة من هذه المناهج المستوردة: «لا تكون بنقلها وتكرارها، أو بوضعها قيد الاستعمال في سوق النقد الأدبي العربي، بل بإعادة إنتاجها وتشغيلها على النص الأدبي العربي»^(١)، كما تقول الناقدة يمنى العيد، إذ ما معنى أن نستعير المناهج، ونتحدث عن الاتجاهات والمذاهب النقدية، طالما نحن عاجزون عن تعريبها، أي عاجزون عن قراءتها في سياق واقعنا التاريخي الراهن، لأن التعريب، ليس كما قد يعتقد ترجمة للنصوص، بل هو وضع لها في سياق مشكلتنا الثقافية^(٢). وهو ما لا يتأتى، في تصورنا، إلا عن طريق التأصيل بالمفهوم التاريخي للكلمة، بعيدا عن المعنى الفولكلوري القائم على إلصاق علامة خاصة مميزة للحضارة العربية بهذا المنتج الثقافي أو ذاك، لإضفاء الصبغة القومية عليه، مما لا يعدو أن يكون مجرد تمويه شكلي لا يتجاوز المستوى السطحي للمسألة، ولا يغير بالتالي من واقع الأمر شيئا.

إن التأصيل كما نفهمه ليس معطى جاهزا، ولا سمة حضارية قارة مرتبطة بمرحلة تاريخية محددة، بقدر ما هو رؤية تاريخية تقوم على دراسة متأنية ومعقدة للتراث النقدي الروائي الغربي المستورد، لفرز الطالح من الصالح، وتكييف هذا الأخير لمقوماتنا التاريخية والحضارية الخاصة، بما يضمن لنا الاستفادة الفعالة والإيجابية من جهة، ويوفر لنا، من جهة أخرى، فرص المساهمة الفاعلة في تطويره، بعيدا عن كل تبعية فكرية أو استلاب حضاري، وهو بهذا كله يشكل: «الشرط الضروري لتأصيل المعاصرة فينا، أعني تحويلها من معاصرة قائمة على التبعية والنقل والاستنساخ، إلى معاصرة قائمة على المواكبة المساهمة، إنتاجا وإبداعا»^(٣).

(١) يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣، ص: ٢٠.

(٢) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٢، ص: ٢٦٨.

(٣) محمد عابد الجابري: إشكالية الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص: ٣٨.

ولبلوغ ذلك لابد من وضع إستراتيجية محكمة تكون بمثابة الترجمة العملية للرؤية الفكرية المعبر عنها سابقا، توكل إليها مهمة بلورة هذا التصور النظري على المستوى الفعلي، وتحديد الخطوات الإجرائية المناسبة الكفيلة بتطبيقه على أرض الواقع، وفي هذا الإطار أقترح خطة عمل مماثلة، إلى حد ما، لتلك التي اقترحها الدكتور محمد عابد الجابري لدراسة التراث العربي في كتابه القيم «نحن والتراث»، مع تعديل طفيف يمس بعض المفاهيم المستعملة، ومجال توظيفها لا أقل ولا أكثر، اقتناعا منا بتشابه القضايا الجوهرية المطروحة في دراسة كلا التراثين، من ناحية، وصلاحيّة الحل المقترح لهما، من ناحية أخرى، تماما كما يؤكد ذلك أحد الباحثين قائلا: «إذا كان هذا هو الموقف الذي يتعين علينا أن ندرس التراث من خلاله، فهذا الموقف نفسه هو الذي يتعين علينا أن نفهم تراث الآخرين من خلاله»^(١).

وتتكون هذه الخطة من مرحلتين رئيسيتين، متتاليتين ومتكاملتين، تقوم أولاهما على مبدأ فصل الذات عن الموضوع، أو ما أسماه الجابري: «بخطوة فصل المقروء عن القارئ»^(٢)، بهدف تحقيق أكبر قدر ممكن من الحياد الفكري والعاطفي بين الناقد العربي والمنهج النقدي الروائي الغربي، وتخليص الذات، بالتالي، من كل أنواع التصورات الجاهزة المسبقة عنه، في محاولة لتكوين علاقة جديدة سليمة مع هذا المنهج، قوامها النظرة الموضوعية، بعيدا عن كل ما من شأنه تحريف الدراسة عن مسارها العلمي المرسوم، مما سيمكن حتما من فهم المنهج فهما صحيحا لا أثر فيه للنزوات الشخصية الذاتية والأفكار الجاهزة المسبقة، ولإضفاء المزيد من الضبط والفعالية على هذا الإجراء نقترح تقسيم هذه المرحلة الأولى لخطوتين إجرائيتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الوقت:

الأولى: نسميها على رأي كولدمان «بالفهم»^(٣)، وتتوخى دراسة المنهج النقدي الغربي في متونه الأصلية، كبنيات نصية مستقلة ومكتفية بذاتها، في محاولة لإدراك مكوناتها البنوية إدراكا موضوعيا متحررا من كل التأويلات الجاهزة المسبقة، إيجابية كانت أو سلبية، معتمدين في ذلك كله على المكتسبات العلمية التي حققها المنهج البنوي في هذا

(١) نصر حامد أبو زيد: مرجع سابق، ص: ٥٢/٥١.

(٢) محمد عابد الجابري: مرجع سابق، ص: ٢٢/٢١.

(3) Lucien goldmann: marxisme et sciences humaines. éd: gallimard. coll: idées. 1970. p: 6667/

المجال: «إن القاعدة الذهبية في هذه الخطوة الأولى، كما يقول الجابري، هي تجنب قراءة المعنى قبل قراءة الألفاظ... والتحرر من الفهم الذي تؤسسه المسبقات التراثية أو الرغبات الحاضرة، ووضع كل ذلك بين قوسين، والانصراف إلى مهمة واحدة، هي استخلاص معنى النص من النص نفسه، أي من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه»^(١).

أما الخطوة الثانية في هذه المرحلة الأولى، فأسميها على رأي نفس الباحث كولدمان «بالترسيم»^(٢)، وتتحدد مهمتها في استكمال المعرفة العلمية السابقة عن المنهج النقدي المستورد، لكن هذه المرة في شرطه التاريخي والحضاري الذي نشأ فيه، واعتبر إفرازا فكريا لمعطياته وخصائصه، وهو ما سيمكننا في مرحلة أولى من اختبار مدى صحة خلاصات التحليل البنيوي السابق، من حيث ملاءمتها أو عدم ملاءمتها لمواصفات هذه المرحلة التاريخية، كما سيمكننا، في مرحلة ثانية، بمعرفة سوسيولوجية شاملة بالمنهج المدروس، وكذا الأدوار الإيديولوجية والفكرية الموكولة له داخل حقله المعرفي الأصلي: «إن هذا الربط -يقول الجابري- ضروري من ناحيتين: ضروري لفهم تاريخية الفكر المدروس و(جينيولوجيا)، وضروري لاختبار صحة النموذج، البنيوي، الذي قدمته المعالجة السابقة. والمقصود بالصحة هنا ليس الصدق المنطقي، فذلك ما يجب الحرص عليه في المعالجة السابقة، بل المقصود الإمكان التاريخي، الإمكان الذي يجعلنا نتعرف على ما يمكن أن يقوله النص، وما لا يمكن أن يقوله، وما كان يمكن أن يقوله، ولكن سكت عنه»^(٣).

أما المرحلة الثانية، في هذه الإستراتيجية العامة، فتقوم، خلافا لسابقتها، على ما أسماه الجابري: «بوصل القارئ بالمقروء»^(٤)، بغية إعادة ربط الذات القارئة، بكل ما تحمله من خصوصيات تاريخية ومعرفية وحضارية، بالمنهج المقروء من جديد، بعدما كونت عنه في المرحلة الأولى فكرة علمية موضوعية مبنية على الانفصال، والقراءة المحايدة للمنهج المدروس في ذاته ولذاته، بعيدا عن تاريخية الذات القارئة وملاساتها

(١) محمد عابد الجابري: التراث ومشكلة المنهج، ضمن كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، منشورات توبقال، ط١، ١٩٨٦، ص: ٨٥.

(2) Lucien goldmann"op.cit.1970.p"6667/

(٣) محمد عابد الجابري: مرجع سابق، ١٩٨٦، ص: ٨٦/٨٥.

(٤) محمد عابد الجابري: مرجع سابق، ١٩٨٦، ص: ٢٦/٢٥.

الخاصة، وبذلك يعاد ربط الاتصال بهذا المنهج ثانية، لكن في شروط تاريخية ومعرفية أقرب ما تكون ملائمة لخصوصيات الذات القارئة منها لمواصفات المنهج المقروء، بعدما تم تخليصه وتشذيبه من أبعاده الإيديولوجية وخلفياته السوسيولوجية الأصلية، ليحمل بأبعاد وخلفيات جديدة تناسب الشروط الاجتماعية والحضارية والتاريخية لمجال تطبيقه الجديد.

وهو ما يعد، في نظرنا بمثابة تأصيل تاريخي، يقوم أساساً على إعداد الظروف الموضوعية المناسبة لإنجاح عملية استقدام النظريات والمناهج الغربية بمنظور عقلاني، يضمن لها فرص التأقلم وخصوصيات الواقع الجديد، بعيداً عن كل أشكال التهافت الأعمى السائد حالياً، مما يضيفي فعالية أكثر على هذا التلاقح المعرفي، ويجعله أكثر خصوبة مما هو عليه الآن، كما يستغل، في الوقت ذاته، كصمام أمان يحول دون تسرب الأفكار الهدامة وغير الملائمة لمشهدنا النقدي الإسلامي العربي، ويساعدنا بالتالي على فرز الصالح من الطالح، في ضوء ما يسميه العروي: «بالمسافة التاريخية»^(١) الفاصلة بين فضائي النشأة والاستقبال.

وبذلك نتجاوز سلبيات «الموقف الليبرالي»^(٢)، الداعي للانفتاح غير المشروط على كل المناهج النقدية الروائية الغربية، كيفما كانت طبيعتها وخلفياتها، دون فحص أو تمحيص، بدعوى مواكبة المستجدات المعرفية الحاصلة في هذا المجال، ناسين أو متناسين، محدودية كفاية هذه المناهج الإجرائية ونسبيتها، في ارتباطها الكلي بخصوصيات موضوعات معينة من ناحية، وشروطها التاريخية الخاصة من ناحية أخرى، وما نجاح

(١) عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص: ٧٤.

(٢) يراجع بيان هذا الموقف في الكتب التالية على وجه الخصوص:

- عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
- محمد عابد الجابري: نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، ط٥، ١٩٨٦.
- محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٢.
- محمد عابد الجابري: إشكالية الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشرة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشروق، ط٦، ١٩٨٠.
- نصر حامد أبوزيد: إشكالية القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٢.

بعض المناهج النقدية الغربية عندنا، وفشل أخرى، سوى دليل قاطع على ذلك؛ لهذا فإن أي توظيف لهذه المناهج خارج هذا الإطار، من شأنه إلغاء هذه النسبية، وبالتالي القفز على المسافة التاريخية الفاصلة بين بيئات هذه المناهج الأصلية وبيئات استقبالها الجديدة، مما سينعكس سلباً على فاعليتها، لدرجة قد تتحول معها لعوامل استلاب وتبعية، عوض وسائل نهضة وتقدم: «ففي هذا الاتجاه يصبح الانفتاح الثقافي مستوى من مستويات الانفتاح الاقتصادي، وتبريرا له، وتكريسا لقوى التخلف المستفيدة منه»^(١)، كما يؤكد ذلك بعض الباحثين، وعليه؛ فإذا كنا نحتاج فعلاً لهذه النظريات والمناهج النقدية الروائية الغربية لأسباب موضوعية عديدة ومتنوعة معروفة، لا مجال لذكرها، خلافاً لما يدعيه أنصار الموقف المحافظ»^(٢)، فإن ما نحتاج إليه أكثر، علاوة على هذه المناهج والنظريات: «هو الاعتراف النقدي بأنه لا توجد هناك نظريات قادرة على التغطية والتطويق والتنبؤ المسبق بكافة الأوضاع التي يمكن استخدامها فيها»^(٣)، كما يقول إدوارد سعيد.

وما الوعي النقدي إلا إدراك للفوارق والمسافات التاريخية القائمة بين بيئات نشأة هذه النظريات وبيئات تطبيقها، وبذلك نكون قد وفرنا التربة الصالحة لاستنبات هذه المفاهيم وتأسيسها في واقعنا العربي الإسلامي، بكل ما تحمله هذه الصفة من خصوصيات حضارية وفكرية متميزة، بدل الاقتصار على استيرادها واستهلاكها فقط: «ذلك أنه إذا كنا نعاني اليوم من كثير من مظاهر الاستلاب إزاء الغرب، فلأننا نأخذ منه النتائج والثمرات، ونعرض عن المبادئ والأسس، نستورد منه لنستهلك، وليس لنغرس ونستنبت! ومن دون شك فإن النجاح في عملية الغرس والاستنبات يتوقف على إعداد التربة الصالحة، والتربة الصالحة لا تستورد»^(٤).

وفي غياب ذلك تبقى كل المحاولات المطروحة في هذا المجال باهتة متعثرة لا تقوى على ترجمة الطموح لحقيقة، بفعل تجاهلها للخصوصيات التاريخية والحضارية العربية

(١) نصر حامد أبو زيد: مرجع سابق، ١٩٩٢، ص: ٥٢.

(٢) يراجع بيان هذا الموقف في كتب الإحالة السابقة رقم ٢٦.

(٣) إدوارد سعيد: مقالة سابقة، ص: ٢٧.

(٤) محمد عابد الجابري: مرجع سابق، ١٩٧٩، ص: ٣٥/٣٤.

الإسلامية، وما تضعه من حواجز تحول دون استغلال هذه المناهج والنظريات النقدية الروائية الغربية المستوردة الاستغلال الأمثل.

بقي أن نشير في نهاية هذا العرض إلى أننا إذا كنا لأسباب خاصة مرتبطة بحدود الموضوع المطروح، قد ركزنا الحديث هنا عن إشكالية تأصيل المناهج الغربية في الممارسة النقدية الروائية الإسلامية العربية وحدها، فينبغي ألا يفهم من ذلك طبعاً، أننا نعتبر هذه القضية مفصولة عن باقي جوانب إشكالية النهضة العربية الإسلامية الأخرى، وأن حلها يمكن أن يتم بمعزل عن هذا الإطار العام، بقدر ما هو إجراء منهجي فقط، حاولنا من خلاله تسليط الأضواء الكاشفة على وجه من وجوه هذه المعضلة الكبرى التي تواجه فكرنا العربي الإسلامي المعاصر، لا أقل ولا أكثر.

المنهج لرواية في طهر التلوين

الدكتور مسلك بن ميمون - المغرب

باحث، وأستاذ في التعليم الثانوي - أغادير

يقول الله تعالى: ﴿لِكُلِّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَكِنْ لِيَبْلُوَكُمْ فِي مَاءِ آتِنَاكُمْ فَاسْتَفِئُوا الْخَيْرَاتِ إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فِئْتِنًاكُمْ بِمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾ (المائدة) صدق الله العظيم.

يقع الخلط غالباً بين المنهج Méthode، وبين المذهب doctrine فالمنهج يعني: «سلسلة من العمليات المبرمجة، والتي تهدف إلى الحصول على نتيجة مطابقة لمقتضيات النظرية»^(١) أما المذهب الأدبي فهو يعني: «مبادئ وآراء متصلة ومشتقة، لفرد أو مدرسة. والمذهب: تجمع، ينظر للإنتاج الأدبي في سياق نزواته الأساسية. والمذهب: عقيدة، ترتبط بعصر ما وممارسة ثقافية محددة»^(٢).

ويوضح د محمد مندور مسألة المذهب من حيث النشوء فيقول: «في العصور القديمة لم تُعرف المذاهب الأدبية، كما لم تُعرف في العصور الوسطى، وإنما أخذت تتكون ابتداء من عصر النهضة... والذي تجب الفطنة إليه عند البحث في نشأة المذاهب الأدبية هو ألا نتصور أنه قد قصد إلى خلقها، فوضع الشعراء أو الكتاب أو النقاد أصولها من العدم، ودعوا إلى اعتناق تلك الأصول، وذلك لأن الحقيقة التاريخية هي أن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ، وملا بسات الحياة في العصور المختلفة، وجاء الشعراء والكتاب والنقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولاً وقواعد تتكون من مجموعها المذاهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - عرض و تقديم و ترجمة - د سعيد علوش، مطبوعات المكتبة الجامعية،

الدار البيضاء، ط ١، ص ١٢٩ .

(٢) نفس المرجع .

لكي يتحرّروا منها، وبذلك خلقوا مذهباً جديداً، على نحو ما ثار الرومانتيكيون على الكلاسيكية»^(١).

لذا أصرّ على توضيح هذا منذ البداية، فلقد وقع الخلط حتى أصبح بعض النقاد يتحدثون عن المنهج كحديثهم عن المذهب، وكأنّ الأمر يتعلق بترادف، لقد أوضح ذلك الدكتور شكري عياد حين قال: «القاعدة العلمية أنّ مادة العلم تملي منهجه، هذا جانب من جوانب المشكلة، والجانب الآخر أنّ كلّ ثقافة لها تراثها، ولها خصوصيتها. والمنهج طريقة هي أشبه بالطرق العلمية، وأشبه بالمبادئ الرياضية»^(٢) ويؤكد ذلك د عبد الحميد إبراهيم حين سئل عن منهج للنقد الأدبي الإسلامي، فقال: «المطروح أن يكون لنا أدب إسلامي ونقد إسلامي، أمّا المنهج فهو أداة علمية يمكن أن أستعيرها من المنطق الأرسطي مثلاً، أو يمكن أن أستعيرها من البنائية في العصر الحديث التي تلجأ إلى الجداول والإحصائيات، وتلجأ إلى المعامل والمختبرات للبحث عن الكلمة الأساسية التي تتردد في قاموس الشاعر. فالمنهج باعتباره منهجاً أداة علمية ليس حتماً أن تكون إسلامية، أو تكون غربية... ويوضح مصدر الخلط، ويقول: «وهذا الوهم، أو هذا الخلط جاء من أنّ بعض المناهج في العالم العربي تتحول إلى مذاهب، خذ مثلاً البنائية. في العالم العربي. تعبّد الناس به وحولوه إلى طقوس، وأصبح مليئاً بالغموض، وأصبح يحارب المناهج الأخرى، ويحارب التيارات الأخرى فتحوّل من منهج إلى مذهب... ويوضح أكثر، فيقول: والخلاصة أنّ المنهج شيء علمي نفيده منه، وهو شيء يختلف عن النقد الأدبي، ويختلف أيضاً عن النصّ الأدبي»^(٣).

ويرى عبد الله العروي أنّ: «المنهجية علم قائم بذاته، يأخذ الطرائق المتبعة في دراسات الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النفس، إلخ... لينظر في أسسها العامة. المنهجية دراسة استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة»^(٤). ولعلّ إغفالنا وتلاهيها عن

(١) د محمد مندور، في النقد الأدبي، القاهرة ١٩٥٢، ص ١٠٤ - ١٠٥.

(٢) د شكري عياد، مجلة الأدب الإسلامي، العدد ٥٣، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٧م، ص ٧٥.

(٣) مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثانية / المجلد الثاني / العدد الثامن / ربيع الثاني ١٤١٦، ص ٢٢.

(٤) د عبد الله العروي / المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية / دار توبقال للنشر، ص ٩٦.

المنهج سبب فيما تعانیه أمتنا الإسلامية في جميع الميادين ما دفع د. الشاهد البوشيخي إلى القول: إن «مشكلة المنهج هي مشكلة أمتنا الأولى، ولن يتم إقلاعنا العلمي ولا الحضاري إلا بعد الاهتداء في المنهج للتي هي أقوم، وبمقدار تفقهننا في المنهج ورشدنا فيه يكون مستوى انطلاقنا كمّاً وكيفاً... إن الحال العلمية عندنا تشكو من عديد من الأمراض، منها: التّكديس بدل البناء، والاستهلاك بدل التّصدير، والجمع بدل البحث، والارتجال بدل التّخطيط، والفردية بدل الجماعية، والتّسرع بدل التّأني، والتّعميم بدل التّدقيق، والفوضى في عدد من المجالات بدل الضّبط... ومرّد ذلك كلّّه عند التّأمل - إلى فساد المنهج»^(١).

بعد هذا يتّضح أنّ هذه الأداة العلمية، وهذه الطريقة النّاجعة، خطيرة فيما إذا أسئ استعمالها. أو انحصر فهمها وتمثلها؛ لأنها ليست أداة بريئة، بل هي في معظم عناصرها - تشكّل حمولة خاصّة. والخطر الماحق يوجد في هذه الحمولة وهذه الخصوصية. هذا من حيث وجود المنهج. أمّا في ضياعه وعدم التماسه وإيجاده فالخطر أعظم.

لهذا حين نتحدث عن المنهج في نقد الرواية، والرواية الإسلامية بخاصّة، نجد أنفسنا أمام إشكالية ذات أبعاد وجودية تتلخص في الأسئلة التالية:

- هل نملك تراكماً إبداعياً في الرواية الإسلامية؟

- هل نملك مذاهب أدبية إسلامية صرفة؟

- هل عملنا على أسلمة وتأصيل المذاهب الغربية؟

- هل تمّ الاجتهاد في إيجاد وإعداد مناهج ملائمة؟

إذا كان الجواب بالنفي بالنسبة للسؤال الثاني والثالث والرابع، فماذا عن السؤال الأول؟ هل نملك تراكماً إبداعياً في الرواية الإسلامية؟ في الحقيقة لا نملك ذلك. ولا نرى الرواية الإسلامية تساوي في حجمها كمية ما لدينا من شعر. وإذا كان الاهتمام قد انصرف إلى الشعر نسبياً، فلائنا ورثنا رصيذاً كبيراً من الإبداع الشعري، واهتماماً محترماً من التتبع النقدي.. وإن كان د. عبد القادر القط يلاحظ أنّ تراثنا النقدي العربي

(١) الشاهد البوشيخي / مصطلحات النقد العربي / الطبعة الأولى ١٤١٣، ١٩٩٣، ص ٢٢/٢١.

ضئيل في كمّه، ضعيف في كيفه، إذا قيس بألوان أخرى من التراث، مثلما يؤكد أنّ النقد لم يكن الشغل الأول للمؤلفين القدماء. ولذلك لم يعرف هذا النقد النظرة الكلية الشاملة، بل النظرات الجزئية المتناثرة، ولم يتوقف عند القصيدة الكاملة، بل عند البيت أو الأبيات. ولم يقترب من الفلسفة اللغوية للإبداع بل ركّز على النظرة البلاغية المنصرفة إلى العبارة لا إلى البناء. ولم يعرف النقد العربي القديم البناء النظري المتكامل في التأليف بل النزعة الشكلية المنطقية.^(١)

فإذا كانت الرواية الإسلامية بهذه الضآلة بصفاتها فنا دخيلا، لم يعرفها العالم العربي إلا أوائل القرن العشرين أو أواخر القرن التاسع عشر، وهي وليدة عصر النهضة الأوروبية، تتسم بخصوصية فنية وتنوع بنيوي، وتستقطب أروع الأقلام وأشهرها في العالم، بل وتستقطب الشعراء. وكأنني بهم ضاقوا من فضاء القصيدة، وهبوا إلى فضاء الرواية الرحب، مثل: جوتيه وبوشكين وفكتور هيغو، ودانتلي في ملهاته... هذا الفن الذي من خصوصيته أنه لم يُسجل له تعريف محدد، فهو: «نمط سرديّ يرسم بحثاً إشكالياً، يقيم حقيقة لعالم متقهقر، في تنظيم لوكاتش، وكولدمان. والرواية هي الطابع المتشابه، عند كريستيفا في عملها عن -نص الرواية- حيث إنّ وحدة العالم ليست حدثاً، بل هدفاً يقتحمه عنصر دينامي. وتمثل رواية المثالية التجريدية عند كولدمان شكلا روائياً يتسم فيه وعي البطل بالضيق، لتعقد العالم التجريبي، مثال: دون كيشوت، وتعريف الرواية المعاصرة بالنسبة للرواية الكلاسيكية، كرواية غياب الفاعل.^(٢) هذا فضلا عن تنوع الرواية: رواية تاريخية، رواية الخيال العلمي، الرواية التراسلية، الرواية السياسية، الرواية السيكلوجية، الرواية العاطفية، رواية الفنان، رواية المغامرات، الرواية المقنعة، رواية الأطروحة... فضلا عن خصوصية البناء السردى وأشكاله ومستوياته، والشخصية وأنماط اللغة الروائية ومستوياتها وأصناف الوضعيات السردية الروائية: كوضعية المؤلف الكلي المعرفة، ووضعية السارد المشارك في العمل الروائي، ووضعية المحكي المسرود. ثم هناك الرؤيات الثلاث كما يرى تودوروف:

(١) د عبد القادر القط / النقد العربي القديم و المنهجية / مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث / أبريل ١٩٨١م.

(٢) انظر معجم المصطلحات الأدبية، ص ٦٠٩ .

- الرؤية من الخلف vision par derriere وتوظف في الغالب في الروايات الكلاسيكية.

- والرؤية المرافقة avec- vision وتوظف بخاصة في النمط الجديد للكتابة الروائية.

- والرؤية من الخارج vision du dehors وهي قليلة الاستعمال، فالسارد فيها أقل معرفة من أي شخصية.

أمام هذا الفن الذي لا زال فيه تنظيرنا العربي دون المستوى المطلوب. ولا زال الناقد عندنا يستعير مناهجه ومصطلحاته من النقد الغربي، حتى قال الناقد محمد سويرتي: «... ما استنتجناه ونحن ندرس هذه التجارب النقدية هو أن النقد العربي قد استضاء بنظريات ومناهج النقد الغربي، غير أنه لم يحسن الاستضاءة، فجاءت تحليلاته عبارة عن بنيويات أخرى أقل مستوى من البنيويات الغربية»^(١).

ويقول الناقد توفيق الزايدي في نفس المعنى: إن «ظاهرة التصرف في المناهج الغربية واضحة، فلا نجد اتباعاً كلياً لتلك المناهج، وإنما استلهم نقادنا مبادئها العامة... ولعل هذه الظاهرة تجعل نقدنا اللساني يتسم بالسطحية»^(٢) بل لا زال الروائي العربي في معظم الحالات مقلداً للأعمال الغربية أي يقوم بدور البغاء المقلد فقط على حد تعبير خلدون الشّمة. بمعنى أن خصوصية الرواية العربية في حاجة إلى قالب عربي، ولن يتأتى هذا إلا بوجود مذاهب أدبية عربية تنشأ عنها مناهج إجرائية للإبداع والنقد. فما بالك بالرواية الإسلامية العربية من جهة، والرواية الإسلامية عموماً؟.

فإذا كنّا لا نعرف عن الرواية الإسلامية في العالم الإسلامي إلا النزر القليل، لقلة التواصل إلا ما كان من جنكيز آيتماتوف القيزغيزي المسلم الذي ذاعت شهرته في الاتحاد السوفياتي البائد والذي كتب رواية: جميلة، التي حاز بها على جائزة لينين سنة ١٩٦٣، ووصل إلى العالمية إذ ترجمت هذه الرواية إلى اللغات الأوروبية والشرقية.. والثاني جنكيز ضاغجي القرمي المسلم الذي له عشر روايات وأشهرها رواية: السنوات الرهيبة، التي

(١) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ج٢، منشورات إفريقيا الشرق، ١٩٩١، ص١٦٢.

(٢) توفيق الزايدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب ١٩٨٤، ص١٥٧-١٥٨.

صدرت سنة ١٩٥٦، فإن الرواية الإسلامية العربية تبقى قليلة الكم حتى لا تكاد تذكر أمام وفرة جنسها عند الآخر.

وإنّ المتحمسين - منّا - لوجودها سرعان ما يذكرون الروايات التاريخية لعلي أحمد باكثير، ويستشهدون بإنتاج نجيب الكيلاني، وعبد الحميد جودة السحار، ويأتون بندق من هنا وهناك من باب: عندنا إنتاج روائي! إلا أنّ غربال النقد الموضوعي لا يرحم؛ لأنّ «النقد ليس ملحقاتاً سطحياً للأدب، وإنما هو قرينه الضروري»^(١).

فلو أقيم النقد لما هو كائن وفق ما هو متعارف عليه لأصبح الإنتاج الروائي العربي الإسلامي يعد على رؤوس الأصابع. فأهمّ روائي إسلامي عربي من حيث الكم والكيف: هو نجيب الكيلاني.

يقول عنه د. عبده زايد: «تري رابطة الأدب الإسلامي العالمية أنّ د. نجيب الكيلاني هو أقرب الروائيين العرب تمثيلاً للرواية الإسلامية، وهو رائد الرواية الإسلامية بلا منازع»^(٢). وسئل عن رواياته د. جابر قميحة، فكان جوابه: «أرى أنّ بعضها جميل وبعضها متوسط القيمة»^(٣).

بينما الناقد الإسلامي عبد الحميد إبراهيم لم يستشهد في كتابه الرابع النقدي: الوسطية العربية - نحو رواية عربية.. إلا برواية واحدة لنجيب الكيلاني. ويرى أنّ جمال الغيطاني هو أقرب الروائيين العرب تمثيلاً لجوهر الحضارة العربية الإسلامية.^(٤)

وهكذا يتضح أننا لا نملك تراكمًا روائياً إسلامياً. فهل ما عندنا من رصيد ضئيل - وإن كان فيه الغثّ والسمين - يسمح بالتفكير في المنهجية؟ علماً أنّها وليدة مذهب أو مذاهب أدبية لا نملكها إلا مستوردة ومستعارة!.

(١) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط ١ / ١٩٨٥ ص ٦٩.

(٢) مجلة الأدب الإسلامي، المجلد الخامس - العدد ١٨ / ١٤١٩ هـ، ص ٩٠.

(٣) حوار بين د. السيد البحراوي، ود. جابر قميحة، انظر إسلام أون لاين، ثقافة وفن.

(٤) د عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية. الكتاب الرابع - نحو رواية عربية، ص ٤٠٥ - ٤٠٦.

ومع ذلك لا ينبغي الوقوف واستمراء التساؤل؛ لأنّ الذي يحفز في هذا الشأن «أنّ قدرتنا على الإبداع تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ، ومن دون المناهج الصّالحة تبقى المعطيات خرساء نستنطقها فلا تجيب»^(١) غير أنّ المشكل ليس في المذهب أو المناهج واستعارتها من ثقافة الغرب للتطبيق النّقدي في مجال الرواية أو غيرها من أجناس وفنون القول، ولكن ينبغي أن نعي جيداً أنّ «ما يجمع بين هذه المذهب هو كونها وليدة حضارة أجنبية، إذ هي عصارة ما أنتجته أمم شرقية وغربية، غريبة عن تاريخنا وحضارتنا في مسيرتها الطويلة عبر تفاعلات عدّة، ومهما يُقلّ عن عملية بعض هذه المناهج، وعن عدم اتسامها بناءً على ذلك بطابع حضاري خاص، فإنها تخفي أبعاداً أيديولوجية لا يمكن إنكارها»^(٢).

فالرومانسية إطار للتوقع واعتزال الحياة، ومذهب الفن للفن يرى الإبداع إمتاعاً لا إقناعاً ولا انتفاعاً، والالتزام وهم وخيال.

أمّا الواقعية النقدية فقد أشاعت الأحقاد بين طبقات المجتمع، واحتقت بالمفاهيم المادية.

أمّا الواقعية الجديدة أو الماركسية، فقد حوّلت الأحقاد إلى صراع، وتبرأت من الدين، وادّعت أن: لا إله والحياة مادة! فوظفت الآداب، وهاجمت الأديان.

ثم ظهرت الرمزية لتجد ضالتها في اللغة فتغير مجراها بدعوى الإيحاء، فأصبحت التعابير كالطّلاس أحياناً!

ثم كانت الحداثّة، وكان العداء المبرم لكلّ قديم في المفاهيم واللّغة، وظهرت تفاسير للأدب والتاريخ والاعتقاد. وتوالى الهجمات على الدين واللّغة وموسيقى الشّعور.

أمّا المنهج التاريخي «فيقودنا إلى سمات معرفية وفنية صارت الأساس الممهد لجملة من المشكلات التي غدا الحسم فيها صعباً ومنها: التقسيم المنهجي للأدب العربي وفق

(١) الطاهر وعزيز، مقدمة كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، ص ٧.

(٢) عبد السلام شقور، أوليات النقد الأدبي بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط ١٩٨٦، ص ٢٥.

عصور يحددها التاريخ السياسيّ بخاصة»^(١) وتوالت المناهج من نفسي، واجتماعي، وبنوي... وكلّ له ما له، وعليه ما عليه!

ومع ذلك فهذا لا يعني الدّعوة للانغلاق والتقوقع، ولا الدّعوة للخوف والإحباط، وإقامة سور طروادة حول أنفسنا وإشاعة المنهجفويا... ولكن هذه دعوة صريحة محفّزة، لوقفه متأنية، قصد التأمّل والتدبر.

لقد خبرنا المناهج المستوردة، فهي على أهميتها في حاجة إلى تأصيل وتهذيب وملاءمة للمبادئ الإسلامية. لأننا حين نطالب بالمنهج فذلك «ليس باعتباره مجرد أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تيسّر السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولكن (نطالب به) كمنظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنه اللامرئي، وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق ذلك الوعي وتلك الرؤيا من خلال الكشف والفحص والدّرس والتحليل والبرهنة، للإثبات أو النّفي»^(٢).

فالتعامل مع المناهج الغربية كالبنيوية مثلاً، فهو أمر ساري المفعول في إطار النقد العربي. وكما قال د. شكري عياد: «لا مانع أن نستعين بالبنيوية وسواها من مناهج النقد لبناء نظريتنا أو ثقافتنا المستمدة من بيئتنا ومواقف أمتنا ولكن مع الحرص على الاستقلالية ولا فخر»^(٣).

وهذا يعني أنّ تطبيق المناهج عندنا لا ينبغي أن يكون بالوتيرة، والصّورة نفسها في الغرب؛ لأنّ الناقد العربي المسلم ينبغي أن «ينقل فهمه لهذا المنهج من خلال ثقافته الخاصّة، ومن خلال رؤيته الخاصّة. إذن ليس لدينا منهج بنوي، وإنما عندنا فهم (شخصي) للبنيوية وغيرها من المناهج الحديثة؛ بمعنى أنّ الفهم (الشخصي) لا يأتي من فراغ، وإنما يأتي من خلال رؤية كوّنها الباحث الذي يتعامل مع هذه المناهج، ومن

(١) د. عمر بوقرورة، النقد الأدبي بين التأصيل والتجريب، ص ٢٥٥١٧.

(٢) د. عباس الجراي، خطاب المنهجة، منشورات السفير، ط ١، مكناس ١٩٩٠، ص ٧ وما بعدها ١٨٠.

(٣) د. شكري عياد، مجلة الأدب الإسلامي، العدد ٥٣، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٧م، ص ٧٤١٩.

خلال تصوره لاحتياجات واقعه الثقافي ودوره فيه. وهذه الرؤية لا تتكوّن بمعزل عن الإيديولوجيات والفلسفات الإنسانية المختلفة»^(١).

ومن ذلك تصبح عملية التراكم الإبداعي الإسلامي ضرورة ملحة ينبغي الحثّ عليها وتشجيعها، وذلك في نطاق المتابعة والنقد البناء، مع الحرص على التّقدم بوعي وتبصّر؛ واعتماد التمثّل الصّائب، للاستفادة من جودة عطاءات كلّ المناهج الأدبية. فمن غير تراكم حقيقيّ ومتنوع، في ظلّ حرية الإبداع الممكنة... يصبح الحديث عن المنهج الذي يرتضيه الإبداع الروائي الإسلاميّ أحاديث آمال وأحلام، قد تتحقق يوماً ما، وقد لا يكتب لها ذلك؛ لأنّ العمل الأدبي، والإنتاج الإبداعي يمليان المنهج الفعّال، وعملنا وإنتاجنا الروائي الإسلامي لا زال في طور التّكوين. وقد نكابر، ونجا في الحقيقة إذا ادّعينا غير ذلك. فالدافع المأمول أن نسعى إلى تحقيق التراكم المطلوب في مجال الفن الروائي. فذلك حافز موضوعي وطبيعيّ، لا ابتكار مذهبية ومنهجية إسلامية، في هذا المجال.

(١) د صبري حافظ، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١، ص ٢٤٥-٢٤٦.

obeikandi.com

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 لا يعتد 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 زمننا، وما زال يعاني، شأنه في ذلك شأن الأدب الملتزم برسالة أو موقف، والطريق إلى اعتناقه من ذلك هو الصدور عن وعي عميق بالمنجز الجمالي الإنساني، والإمام به إماما 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 الإمام إماما 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 متاح في هذا المؤتمر قد يضيق بالمعالجة الشاملة والمقاربة المطلوبة.

ضبط المصطلح:

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

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

وأما الرواية الإسلامية فتعني بها العمل الروائي الذي اكتملت سماته الجمالية بوصفه جنسًا أدبيًا متعارفًا 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 وفقًا لرؤيته - كماركسي - يعتمد 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 ما يكون إلى الملحمة التي تدور حول البطولة، وتصور النماذج والمواقف تصويرًا فنيًا باعتبار أن الأدب موازاة رمزية للواقع كما تقرر نظرية الانعكاس.^(١) ويرى علماء السرديات أن السمة الجوهرية للرواية هي خاصية السرد بوصفه بنية دلالية.^(٢)

ونحن لانستطيع في تعريفنا للرواية الإسلامية أن نتجاهل هذه التعريفات ولا أن نقرر أن الرواية منفصلة العرى عن التحولات الاجتماعية، ولكننا لانسلم بالقوانين المادية الجدلية التي تربط ربطًا انعكاسيًا بين الأدب والبنية التحتية ممثلة في علاقات الإنتاج، بل إننا نتفهم مسألة العلاقة بين الرواية والحراك الاجتماعي، وما يفرضه 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 طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص ٢٨ وما بعدها.

(٢) د. عبد الله إبراهيم، الرواية العربية (الأنبئية السردية والدلالية) مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢٨ هـ، ص ١٥.

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 مقارنة التقنيات المختلفة في بناء الشكل الروائي في الرواية الإسلامية من خلال نماذج روائية ذات قيمة، إذ لا بد 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»^(١) 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»^(٢) 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 مخططة 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 بالسير النبوية، وأعمال كامل الكيلاني التي تبدو أقرب إلى المنهج التعليمي مركزة على بساطة الحكمة، وتحقيقه التتابع في أبسط صورته. وقد اتبعا أسلوبا مقاربا لأسلوب الحكيم 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 السردى 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، خصوصاً لدى عميد الرواية العربية نجيب محفوظ؛ كان من الطبيعي أن تنحو الرواية الإسلامية هذا المنحى في الحدود التي فرضتها الرؤية الإسلامية، وخصوصاً 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^(١)، وكذلك الرواية التاريخية، وما يمكن أن يسمى بالرواية السياسية مثل رواية «عمر يظهر في القدس»^(٢) وغيرها، ثم الرواية الواقعية الإسلامية التي بدا فيها متأثراً بنجيب محفوظ خصوصاً «اللس 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، ص ١٩.

(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، ف وقعت معركة ضارية استخدمت فيها العصي في سوق إحدى القرى، وظهر الأخوان على الظلمة وأعانهم فهربوا، الأمر الذي حاز على رضا عمدة القرية، مما استفز 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 وكيلًا له في حل مشكلاته مع الفلاحين على أساس العدل والإنصاف، وقد نَمى الكاتب شخصية الإقطاعي وطورها من خلال سلسلة من الوقائع أهمها مرضه الخطير الذي أشرف به على الموت، وكان لهذا الأمر وقعه الحاسم على الإقطاعي فغادر بلده 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 نموذجاً لشريحة اجتماعية، وبناء النموذج بوصفه ممثلاً 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 تتعله الرواية الواقعية الاقتصادية أو الواقعية الاشتراكية

(١) حلمي محمد القاعود، مرجع سابق.

التي تركز على الطبقة البرجوازية ومثاليها 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.

* الأمثلة الرمزية (الأليجوريا):

وهذا يقودنا إلى شكل آخر من أشكال الرواية الإسلامية وهو شكل الأمثلة الرمزية (الأليجوريا) القائمة على التشكيل الرمزي؛ حيث يتم ترميز الشخصيات والأمثلة وتحديد دلالاتها تحديدا واضحا كما في رواية «الكابوس» لأمين شنار^(١)، فكل شخصية من شخصيات الرواية تدل على معنى معين أو موقف، وكذلك الأمثلة. ففي جبل البخور تبدو دلالة الاسم واضحة، فالبخور له إحياءات 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 تجسيدا 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، وتكب 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 توحى 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، ص ٧٩ 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 ما فيها 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 بجذ فرحات الذي ترك أوراقا تروي تاريخ القرية، وتحفز عرفات على معرفة سر الشيخ الكبير وأتباع 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 التناول 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 أقتعة فكرية، وتحكم في سلوكها ووجهها، وليس هناك ما يمنع على المستوى الجمالي من ترميز الشخصيات وتصميمها وفق مخطط مرسوم سلفا، ولكن بشرط ألا تسلب هذه الشخصيات هويتها وقدرتها على الحركة ككائنات حية.

إن الرواية الإسلامية استفادت في بنائها لهذا الشكل الروائي الذي يستثمر الأمثلة الرمزية «الأليجوريا» من تقنيات الرواية الغربية والعربية، فقرية الجبل تشبه تلك التي نجدها لدى جارتها 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.^(١)

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

إننا أمام محددات فكرية شديدة الوضوح، ولا تحتمل آفاقاً رمزية أوسع، من هنا كانت الأمثلة 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 وسلي»^(١) لها الفيصل، حيث يستوعب هذا الشكل الأسطوري، والشعبي، والابتهالات والطقوس، ويتسع لما يشبه الشطحات الصوفية ذات الطابع الحكمي الروحي.

وقد حاولت أن أتبع في هذه الورقة تقنيات هذا الشكل لدى الكاتبة في روايتها، ولاحظت أن الجانب التعليمي الدعوي كان حاضراً 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 التماساً للخلاص الروحي مدفوعاً برؤيا متكررة، فغادر بلده 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 ألواناً من الأهوال، وتعرف إلى الكثير من الشخصيات. وتكتظ الرواية بالحكايات الأسطورية، ليس هذا فحسب؛ بل إن الرواية تشكل نمطاً متميزاً في خطابها ليلائم منحها 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، وتقسح المجال أمام الرؤى المختلفة (سلي) قد ترمز إلى الدنيا بما فيها من

(١) مها محمد الفيصل، توبة وسلي، 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 معتقلاً لطالبي المتعة من اللاهثين خلفها. وفي مقابل سليّ هناك توبة، ولعل في المادة اللغوية ما يومئ إلى دلالاتها، فهي على نقیض سلیّ من السلوی، فالتوبة واضحة في إشارتها إلى الرغبة الصادقة في العودة إلى الله (سبحانه وتعالى).

أما الرحلة التي شرع فيها فارس فهي أشبه ببداية البحث والتدبر والتفكير، 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 بأكوها العجيبة، وقد نتج عن هذه الرحلة الرئيسة رحلات أخرى كلها تتجه إلى الخلاص من أوزار الدنيا، والتطهر من دنسها، والخلاص من مغرياتنا وشرورها.

ومهما يكن من أمر فإن تقنيات الرواية ببعدها الفانتازي تتيح للقارئ أن يبحر في عابها باحثاً هو الآخر عن لآئ 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 تمثل للبنية الاستطراذية 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 الحكيم 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 يعتدل 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 منته 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 السردى مثخناً بالوقائع، ومضطرباً بالمواقف والانفعالات.^(١)

ويمثل هذا الشكل من أشكال البناء في الرواية الإسلامية كما سبق أن ذكرنا «توبة وسلي» و«سفينة وأميرة الظلال»^(٢) 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 يتشكل عالمها العجائبي، إنها صانعة التحولات والتطورات التي تنبع من داخلها وتتمو بنموها وتنبض بنبضها، وهذا ما تقضي 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»^(٣).

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 تخيلياً يتكئ على رؤية الذات وتأملاتها وفضائها الخاص.

(١) راجع فتاة البتراء، دراسات في الأدب النسائي، قراءة في رواية توبة وسلي، 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 ٢٥/٢/٢٠٠٤، ص ٨.

إن الأنا الثانية للكاتب تنحل عبر الشخصيات التي تصنعها بلغتها الخاصة، لذا فإن الخطاب يغلب على التاريخ على حد تعبير الشكلايين؛ 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 الحكيم لصالح هذا الخطاب. من هنا تطفئ 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 يخيّل 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^(١).

إن استيلاء 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 وسلي): «فما هي إلا أيام تمضي، وأحلام تفتنى، وأجساد تبلى»^(٢).

ويقول على نحو مباشر لفارس بني رخوان: «يا فارس! ليس لك إلا أن تتجرع صدقاً، فيكون لك الود خلاصاً، والعمل فلاحاً، والحياة لك منجاة»^(٣).

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، ص ١٠١، ١٠٢.

(٢) مها الفيصل، توبة وسلي (مصدر سابق) ص ٢٠٣.

(٣) مها الفيصل، توبة وسلي (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 باستلهاهم التقنيات الحديثة في الحكيم. فالحصانان تأخذهما سارة لتدق إحدهما الأخرى، فينسب الشرر ينبوعاً من لهب أزرق، حيث يمتد نهراً من نار، ثم بحراً ملاً الأفق سعيماً. 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 السردية العجائبي التخيلي.

إن وظيفة اللغة في مثل هذا اللون من ألوان الحكيم 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 تتي عن صنع مداراتها الخاصة بها. وإذا كانت الأزمنة والأمكنة منعقدة من هذه الحدود والحدود فإن الدلالات والإيحاءات تبدو كذلك أقرب إلى الإشارات الحرة المتكاثرة والمتنوعة، ويفسر هذا قول الكاتبة: «إن 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 تخلق الوضع الجمالي، فبدلاً من أن تكون اللغة وسيلة لنقل الحكاية لتصبح هي الوسيلة لنقل الخطاب الحكيم منساعة لمنطق تعليمي وعظمي، 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 الخيوط وشدته بين العصوين أخذت حفنة من التراب وهمست في التراب: «هذه هي الأماني».

ثم وضعت التراب على جزء من ذلك الخيوط 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 يشغل بالسرد كفن، فهو يعتمد على ما يسمى بالتوالد السردية 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 الحكيم 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 تطوراً 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 فإن 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 إسطنبول 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).

وتمتد 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، وتتقوى 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 مسبقا 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 خلفوه وراء ظهورهم، وهم يفادرون 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.

فالرواية التي تتكون من ثمانية فصول معنونة بعناوين تومئ: إلى وقائع وأحداث، كما يومئ بعضها إلى نتائج ومصائر وبواعث وأكوان.

ومن الواضح - من خلال إشارة المؤلف إلى من ساعدوه 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.

هناك إشارات واضحة إلى لورانس العرب، وإلى رموز السلطة العثمانية، وإلى الشريف حسين بن علي والثورة العربية الكبرى، وإلى السلطان عبد الحميد الثاني. ولكن الكاتب لم يستسلم لغواية التاريخ، بل حرص - كما هو مألوف في الرواية التاريخية التقليدية - على موازنة الوقائع التاريخية المسرودة في الرواية بقصة تاريخية غرامية تشد انتباه القارئ وتغريه بمتابعة القراءة، وحرص على أن تترافق رحلة البحث عن الكنز الذهبي مع رحلة الغوص في أعماق النفس الإنسانية.

ففي الوقت الذي كان يتابع فيه مشاعر القائد العثماني وردود فعله النفسية تجاه الوقائع الحربية مع كبير المهندسين كان يرصد المشاعر الداخلية لزوجته التي أدركت أن زوجها قد تعلق بامرأة غيرها، ويسجل ملامح الخيبة والانكسار التي ألمت بها، وكأنها معادل موضوعي للهزيمة التي منيت بها الجيوش العثمانية، تقول في رسالة لها لزوجها مختار:

«مم الخوف وكل شيء هبناه وخفنا منه قد وقع في داخل دولتنا السنية، وفي داخل أنفسنا المكلومة، أماننا وأحلامنا الشخصية ذهبت أدراج الرياح»

حرص المؤلف على توظيف القفزات الزمانية والمكانية الشاسعة، وقابل بين مشهدين مهمين: مشهد الحرب ومشهد البحث عن الذهب، ففي الفصل الذي عنوانه بـ«خرائط يوم الثلج» ينتقل الكاتب من الحجاز إلى عمان، ومن موقع الحرب المؤذنة بالهزيمة إلى موقع نقيض داخل الفندق في عمان، ومن عام ١٩١٧ إلى عام ٢٠٠١، هذه الحركة يوظف فيها الكاتب أسلوب القطع السينمائي، ويفجر فيها المفارقة عبر 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 أشكالاً 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 ١١ سبتمبر، وكما كانت النذر تتوالى في الفصل الأول من الرواية فيما يخص الحرب فهذه 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 الفوز 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 توظيفاً جيداً، وعمد إلى استثمار أسلوب التحليل في السرد، ولكن ذلك يأتي على لسان الشخصية الروائية فهو يقول على لسان السعدي:

«لم يكن شيخ القاعدة جهولاً، 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»^(١) 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 رسالة من خالد السعود إلى حمد بن محييميل، وهي حافلة بتفاصيل يطغى فيها الخطاب على التاريخ أحياناً، وهي لا تفضي بوقائع تلك المرحلة التاريخية من منظور

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

أحد المشاركين فيها فحسب بل تعتمد إلى تحليل الوقائع تحليلًا فلسفيًا، ويستهل أغلبها بمقطوعات شعرية أو مقاطع نثرية تومئ إلى رؤية فلسفية توحى بها كل رسالة، والكاتب في نهاية الرواية يشير إلى صدقية المعلومات التاريخية الواردة فيها مشيرًا إلى المكانة الكبيرة للجانب المتخيل منها، وموثقًا 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 روايته: «الموت عشقا» و «العاشق ينتظر»^(١). ويعلق عليهما الدكتور حلمي القاعود بقوله: «فيهما تحقق للكاتب المعادلة بين الفكرة والصيغة، والمضمون والأسلوب، لقد كان - صاحبهما - مفاجأة الوسط الأدبي، ويتنبأ له بأن يكون نجيب محفوظ الرواية الإسلامية، ويشير إلى جهاد الرجبى وسلام إدريسو وعماد الدين خليل وعصام خوقير، وغيرهم.

ولكن هذه الأعمال الروائية لم تخرج في مجملها عما أشرنا إليه من أشكال روائية^(٢)، 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 التغيرات 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 عشقا، والعاشق ينتظر، راجع حلمي محمد القاعود نحو رواية إسلامية، ص ١٦.

(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 والمشايع 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 العشماوي اسم والده على نحو صريح (الشيخ صالح)، وسرد بما يذكر به كداعية معروف فسرده 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 ما يلاحظ 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 تفاوتاً واضحاً، إذ تجاوز بعضها الصفحات العشر، بينما لم يتجاوز بعضها الآخر الصفحة الواحدة، ولابد من الإشارة إلى أنه وضع عنواناً وحيداً، 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 التعميط أي تشكيل وقائع نمطية مألوقة من مجتمعات المغربي كذهاب الزوجة إلى زوجها في الشعب لإحضار طعام الإفطار، وهنا يبدو الحوار الذي يدور بين الاثنين نمطياً أيضاً؛ لذا بدا منهجه أقرب إلى منهج النسخ أو التسجيل واضحاً فيما يقوله الراوي، بالإضافة إلى توليف الوقائع بحيث تأتي متناسبة مع الرؤية الدعوية التي يسعى الكاتب إلى إيصالها، إذ يتصادف وجود الشيخ اليماني في سوق الغمامرة عند

نزول محمد بن علي إليه في أعقاب حكاية الأثر التي روتها زوجته ليتحدث في الموضوع ذاته، ويحذر من الذهاب إلى الأطباء الذين يطلق عليهم (الفقهاء)، كل ذلك يجري في إطار (الاسترجاع) التقنية التي لجأ إليها الشاعر العشماوي في روايته، ويكثر من القصص الفرعية المستثمرة جيداً في خدمة الموضوع الدعوي كقصة وفاة أحمد اليماني.

ومن التقنيات التي استثمرها المؤلف ما عرف بالثغرة في أدبيات النقد الروائي فبعد عملية الاسترجاع التي عاد فيها العشماوي إلى الماضي، وفتح ذاكرة القرية على مصراعها ليروي منها كل ما يتعلق بشخصيته الأثيرة محمد بن علي وزوجه لجأ إلى تجاوز الفترة الفاصلة بين رحيل محمد بن علي وإيابه بالإشارة إلى مرور الأيام ثقيلة بطيئة ليفتح بذلك فترة جديدة في الرواية. والثغرة تأتي مصحوبة بما عرف بـ (التلخيص) حيث يشار مجرد إشارة إلى الوقائع الماضية كقوله على لسان الراوي: «وسمعت أم أحمد» من خالتها فاطمة قصصاً وأخباراً كثيرة عن حياتها الماضية ومعاناة الجيل الذي تنتمي إليه... إلخ»^(١).

والكاتب مولع بالتعريف والوصف في تقديمه للشخصيات الجديدة وهي شخصيات ثانوية يرى أنها تخدم موضوعه، ولكنه يستطرد إلى تقديمها والحديث عنها كما فعل مع (فاطمة) خالة (مسفرة) امرأة أبي محمد بن علي، وهذا يعمق الملمح السيري للرواية، فلولا واقعية هذه الشخصية ووجودها الحقيقي في حياة المترجم له لما عني بأمرها على هذا النحو، وهي التي لا تؤثر في مجرى الحدث الروائي في شيء. وقد بدا واضحاً أن الكاتب يستثمر أسلوب التلخيص ليسد به ثغرة في تسلسل مجرى الحدث وفي مؤازرة التلخيص كانت هناك الإشارة إلى الوقائع النمطية في حياة محمد بن علي في مكة، حيث عمل المغني مع الرجل القاسي الذي لا يتورع عن السباب والبذاءة، وكذلك ذكر الشيخ صالح وحلقته عند باب السلام في المسجد الحرام في مكة المكرمة، وكان محمد بن علي يتردد على هذه الحلقة طيلة الشهور الستة التي قضاها في مكة، وهنا تتقاطع السيرة الذاتية مع الرواية في مجرى الحدث، فالشيخ صالح هو والد عبد الرحمن الذي ذكره قرب نهاية الرواية وهو «المؤلف» فيما يبدو واضحاً، وعند نقطة بعينها يعود الراوي إلى

(١) عبد الرحمن صالح العشماوي، في وجدان القرية، ص ٧٢.

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 تقارير 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 أنماطاً من شخصيات أرباب العمل مشيراً 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 ابتداءً 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 الشكلاونيون.

إن الخط السردى الواضح في الرواية، والذي يحكم البنى السردية في الرواية؛ التعريف بالشخصيات المهمة وتحليلها. فبعد محمد بن علي والشيخ صالح واليماني يأتي عبد الله العيسى 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 النمطية الطابع، غير أن عبد الله العيسى كان يشكل تنويعاً 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 جزءاً مستقلاً من الرواية، وأتبعه المؤلف بجزء آخر كشف فيه عن حقيقة الأمر على لسان محمد الزهراني، كما أفرد جزءاً 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 عبد الله في غيابه، لقد جاءت تبرئة عبد الله 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 نصوصاً موازية لنصه الروائي كما أشرنا، وهي نصوص دينية إسلامية تحمل مغزى ذا طابع دعوي، وهذا يؤمّن إلى ظاهرة جمالية تتمثل في التناص، أي التداخل النصوي، 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 الموشى بالنجوم، ويرى أن جهاز التلفاز أحدث في النفوس هزة كبيرة، وأن الحياة الجديدة سلبتها هدوءها وروح التألف 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

سؤال الشيخ القادم من البادية حول الراعيات اللواتي يسرحن بالغنم ولا يعدن إلا قبيل الغروب^(١)، وتتحول لغة الشيخ عندئذ إلى لغة نمطية خطابية ذات طابع تحليلي.

ومن المعروف 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 كاتباً روائياً في كثير من الأحيان.

وفي إطار الاتجاه الواقعي في الرواية الإسلامية تأتي رواية (البحث عن الجذور)^(٢) لمؤمنة أبو صالح واحدة من الأعمال السردية المهمة التي أثرت المكتبة الروائية الإسلامية، وهي مع أخواتها حنان لحام وجهاد الرجبى وغيرهما يعتبرن من الطليعة المؤسسة لمشروع روائي إسلامي يعد بشكل أو بآخر مرحلة جديدة في تطور هذا المشروع الذي شهد أمجد تجلياته على يدي الكاتبين الكبيرين الرائد علي أحمد بكثير ونجيب الكيلاني. وهذه الرواية التي تعد من الروايات ذات الرؤية الحضارية للأدب الإسلامي ذات موقف إسلامي للعلاقة بين الشرق والغرب؛ تضيف إلى ما سبقها في تراثنا الروائي العربي لدى توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق»، والطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال»، وسليمان فياض في «أصوات»، وغيرها من الأعمال البارزة في هذا المجال نزعة دعوية شفيفة يستشعرها الأديب المسلم رسالة عليه أن يؤديها بإخلاص. وقد أوجدت هذه النزعة إشكالية تتصل بالعلاقة بالأدب بوصفه «رؤية ورسالة».

ولعل كثيراً من التوفيق قد حالف الكاتبة في فض هذه الإشكالية، وتمثل في هذا النفس السردى الأصيل بتلقائيته وحرفيته معاً على نحو ما سنلاحظ لدى تحليلنا للرواية، فكان لا بد من التوضيحية بشيء من قيم الفن أو تكييفها مع مستلزمات الدعوة ظهر في المباشرة والتقرير خلال الحوار بطبيعته الفكرية ونزعتة 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 «مصدر»، والمصدر يدل على حدث مطلق متحرر من قيد الزمان والمكان، ولكن هذا الإطلاق يتم تحديده داخل الرواية عبر وقائع معينة زماناً ومكاناً وطبيعة، أما الجذور فهي تعادل في معناها العام مصطلح الأصول بمختلف دلالاته، وهو مصطلح شائع. 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 الملح العلمي العقدي بثباته ورسوخه ممثلاً في الجذور.

وقد عمدت الكاتبة إلى تنظيم بنية العالم الفني لروايتها، وإقامة التوازن بين الخطاب والتاريخ لأن الوعي بعلاقات النص «يمد الرواية بقوة تركيبية ودلالية، وبالذات فيما يتعلق بالحدث والشخصية. مشكلة البناء في الحدث تتمثل في ترتيب الوقائع التي تشكل (المتن الحكائي) الأمر الذي يفضي إلى (المبنى الحكائي)»^(١)، وهو مناهج الجمالية فيها، وأساس الرؤية الدلالية كذلك. والكاتبة قامت بترتيب هذه الوقائع ترتيباً متصاعداً ومتراجعاً في آن، فبدأت من نقطة البداية على لسان 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 السارد محددة ما يسمى (بالتبئير) في أدبيات النقد الروائي، إذ أرادت الكاتبة أن تمنح الرؤية سمته الدلالية عبر الإطلالة الأولى للراوي (المشارك)، وهو البطل الذي اعتلى منصة السرد، ولكي يمنح موقفه مصداقية كان لابد من التوثيق، فنقل عن الأم التي لخصت قصة زواجها من الأب زارة - منذ البداية - (المفارقة) التي تشكل العقدة الرئيسية في الرواية جمالياً ودلالياً ممثلة في الانتماء إلى قضية (الشرق والغرب)، مما أدى إلى العمل على استنبات درامية الموقف فيما يختص على البذرة للمحمية 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 التسلسل عبر محطات تدخل فيها عوامل جديدة طارئة تغير

(١) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناسرين المتحدنين، 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، والحبوبة إلى عاشقها، فيتزوج يوسف من سلمى التي سعت إليه بمراسلتها لوالده شاهدة على بنوته الصادقة لأبيه.

بدأت الرواية كتيار سردي مستمر، تتخلله مشاهد حوارية كثيفة تميظ 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 بغض النظر عن هذه الفصول، يطول فيصل إلى ثلاثين صفحة، علماً أن عدد صفحات الرواية (١٢٢) 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 حدثية، 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 بدأت 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 تماماً.

وقد بدأت رحلة البحث عن الأب في الفصل الثاني بناء على ما سمعه (الراوي المشارك) وهو يوسف من أمه، فبدأ النمو الحداثي نموا عضويا متواشجا مع قاعدة الانطلاق الرئيسة في الفصل الأول، واكبه البحث عن الأب الباحث عن الهوية في تهئية 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 وصالح 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 النقطات 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 لقاءه بسلمى سببا في إصلاح الأمر واعترافه بيوسف.

من هنا كان المكان سببا للتحويلات الحداثية المهمة، 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 تماماً وكأنها 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 (البولوفونية) 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، فضلاً 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 أيضاً.

وفي مقابل هذه الحوارات هناك حديث النفس الذي لا يصل إلى مستوى المونولوج الداخلي، غير أن لفته 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 بجدته...» إلخ^(١).

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)، ص ٤٤.

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 توحى به تلك المشاهد الحوارية المطولة.

الحبكة في الرواية بسيطة شديدة الإيحاء بالمغزى، فيها بعض التشعبات التي كان يمكن أن تقسد 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 باحث 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 مجالاً للتأويل أو التحليل.

ورحلة البحث عن الأب هذه فكرة راسخة في كثير من النماذج الإبداعية في الآداب الإنسانية ابتداءً من (أوديب) لسوفكليس، وانتهاءً 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 الوجد)^(١) 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 والمغرب، إلى طلال ونورة، إلى الأب والأم، إلى القاتل والمقتول، إلى جاكين 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 وجاكين وتكثيفها، ومناجاة النفس بغزارة تعكس المخزون الهائل من التوتر والترقب الذي يتنامى بفعل تكثيف الأسئلة التي تترع وعيه بحدة:

«أنسى أخي المسجون؟! ووالديّ المفجوعين؟! وأختي المطلقة؟ وابن عمي المقتول؟
أنسى دراستي وزوجتي وطفلي؟! أخفي ما تخبئه 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 الحديثة ليزرعها في بقية الفصول، ثم تبرز القضية المحورية ممثلة في سرقة السيف التي تنفجر دلاليا ووقائعا 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 الوجد، مصدر سابق، ص ٣٥.

الحلم والمشاهد الرامزة كقصته مع طبيب الأسنان وخلعه للضرس الذي ألمه ألماً شديداً، 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 ووظفها توظيفا جيدا ومتقدما على الرغم من أن كثيرا من الروائيين قبله سبقه إليه، ولكن توظيفه كان مناسباً جداً 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، فتبدت 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 قائم يصادر كل إمكانات الانفراج في المستقبل.

وبدا النسق الرئيس في الخطاب الروائي متصاعداً 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 جاكين التي تقاطعت مع الحدث الرئيس، وبدأت مجدولة مع خيوطه، وتراوح الإيقاع بسرعة وبطئا فجاءت بعض الفصول طويلة نسبيا خصوصا تلك التي احتوت على الرسائل والمذكرات، ووظف 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 موارده 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 الحكبات الصغيرة، وهذه الحكبات تمثل بعدا تراكميا أفضى إلى تحول نوعي داخل الحبكة الرئيسية، من هنا كان اختياره للجمع في عنوان الرواية: (تضاريس) مما يوحي بتعدد الأزمات. إن هناك ضفيرة واحدة تلتف خيوطها معا، فتتوازي حيناً وتتقاطع حيناً آخر، ثم تتقاطع فيما بعد، فليس ثمة استقلال لهذه الحكبات؛ لأن الأحداث جميعاً 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 تعاملًا 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 معلماً 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 فني (غدا أنسى)^(١) 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 مسرحية الحدث فاستهلكت الرواية بالحوار دون ذكر للراوي، واستثمرت في تعليقها على الحدث ما يشبه أسلوب الحديث النفسي.

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

وعلى الرغم من تعدد الشخصيات واختلاف مستويات الخطاب فيها فإن أسلوب الكاتبة يظل في مستوى واحد لا يتغير 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؛ فالتنوي يحترق بنيران ظلمه، وعبد المجيد ينتهي إلى أزمة نفسية وجسدية حادة. وثمة نزعة مثالية رومانسية لدى بعض الشخصيات؛ فمحسون يضحى 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 تيماء أن ترحل وحدها، وتقطع تلك المسافات الطويلة، وتبيت في الحرم لسنوات طويلة، وتلتقي بابتها «إسلام» يوميا في حجرة المدير، وتتصرف بحرية وعلى نمط مكرور دون سدود أو حدود وكأننا في دولة أوروبية؟! وتستخدم أسلوب التلخيص حيث تقلص 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 أقتعة فكرية أحيانا، ولكن الكاتبة استنقذتها من خطر التجريد، وأثرتها بالحياة خصوصا شخصية عبد المجيد، فعمدت إلى تشكيله تشكيلا فنيا.

أما روايتها (لا عاش قلبي)^(١) التي تدور حول الرباط الخاص بالنساء في مكة المكرمة فقد نحت منحى متقدما نوعا ما في أسلوب السرد حيث تعدد الرواة، وبدأت 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 باليؤس والضعف.

أما رواية (آدم يا سيدي)^(١) 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 دائماً، وقد اختارت شخوصها لكي يمثلوا كافة شرائح المجتمع، ولكن الرواية تقع في شرك التقريرية أحياناً، وتستقطب مع حمزة مجمل أحداث الرواية.

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

ثمة الكثير من الأعمال الروائية الإسلامية التي تستثمر جماليات الرواية الواقعية، ولكن المجال لا يتسع لمقاربتها نقدياً، لذا اقتصرنا المعالجة في هذه الدراسة على النماذج التي ذكرناها.

مما سبق يتضح أن الرواية الإسلامية استثمرت التقنيات الجمالية الروائية، سواء ما كان منها تقليدياً 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،

الشخصيات النمطية أحادية الجانب، واستخدام الأقتعة الفكرية - أو التقنيات الحديثة التي لاتعتد بالتتابع الزمني في بناء الحكمة، 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 وبدأت تباشيرها متواصلة مع الموهبة الروائية الإسلامية الكبيرة ممثلة في نجيب الكيلاني (رحمه الله).



الرواية الإسلامية ومجالات الالتزام

الأستاذ رشيد أركيبيج - المغرب

كلية الآداب - الجديدة

إن المتأمل في حصاد الدرس التحليلي الروائي، يسهل عليه ملاحظة هيمنة تيارات ومذاهب نقدية لسانية وبنوية موهلة في الاهتمام بدراسة شتى المظاهر الفنية والشكلية للنص الإبداعي، متجاهلة ما يعكسه النص من حمولة فكرية ورؤية تصويرية، ربما كانت هي الأساس وراء إنتاج النص الإبداعي، ومؤسسة في الوقت ذاته، لتلك القطيعة المفتعلة بين مضمون العمل الأدبي وصورته التعبيرية.

وأمام هذا الإجحاف في حق بنية النص الإبداعي ورؤية مبدعه التصويرية، كان لابد من تدارك هذا الأمر والالتفات مرة أخرى إلى حقيقة الخطاب الإبداعي في شموليته التي تستوعب الصورة التعبيرية استيعابها للموقف الفكري والرؤية التصويرية لصاحب النص.

إن أغلب الدراسات التي أفلتت من ضغط النزعة الشكلية واللسانية واهتمت برؤية الكاتب، لم تفلح مع ذلك في تقديم قراءة نقدية تحليلية لكافة الاتجاهات الالتزامية، بل تقوَّعت داخل إطار الالتزام بمفهومه الاشتراكي، متجاهلة باقي الاتجاهات الأخرى وعلى رأسها الاتجاه الالتزامي الإسلامي.

إزاء كل هذه الحثثيات كان لابد من إعادة الاعتبار لقضية الالتزام في الرواية، وخاصة الرواية الإسلامية، والاهتمام بهذا الموضوع من خلال دراسة جادة ومستوعبة لكافة إشكالاتها وأسئلتها.

وابتداء يمكن القول: إن مصطلح الالتزام وإن كان في أصله مصطلحا فلسفيا يعني اعتناق وجهة نظر في الحياة يدافع عنها الفيلسوف، ويدلل عليها بكل الوسائل الفكرية

والجدلية التي يحوزها، فإنه مع ذلك أكثر ما يكون وضوحا وتحديدا في ميدان الأدب، حيث يعني مشاركة الفنان في شؤون عصره ومجتمعه مشاركة فعالة ونابعة عن وعي تام، أي أن الأديب الملتزم يجب أن يحمل في طوياه رؤية الفنان لقضايا عصره وأن تكون له رسالة وغاية، وينبغي ألا يعيش في برج عاجي، بل إن ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه وبين مجتمعه. فإنه لا وجود لأديب أو فنان - مهما حاول ادعاء ذلك - يعيش بمعزل عن واقعه ومجتمعه. فأن تكتب - يرى ج.ب. سارتر - يعني أن تتحدث، وأن تتحدث يعني أن تكشف عن جانب من العالم بهدف تغييره. الأدب إذن هو نتيجة لموقف من العالم سواء أكان عن وعي أو عن غير وعي.⁽¹⁾

وعلى العموم، فقد شكلت علاقة الفن بالمجتمع والحياة، باعتبارها لب فكرة الالتزام وجوهرها، مثار اهتمام أغلب الأدباء على مر العصور، وراح كل منهم يعبر عن هذه العلاقة، ويترجم آفاقها بلغة إبداعية متميزة، يتناغم معها الهم الذاتي بالبعد الموضوعي، على نحو من التكثيف الجمالي الفني بالدلالات الاجتماعية والواقعية، مما ارتقى بوظيفة الفن من مجرد وظيفة جمالية خالصة إلى وظيفة رسالية تروم التغيير نحو الأفضل، ولن تتبلور فكرة الالتزام بوضوح إلا مع بروز الفلسفتين الواقعية والوجودية اللتين منحتا فكرة الالتزام في مجال الأدب شحنة قوية عن طريق صياغة منظومة فكرية ونقدية متوازنة تنأى بالأدب عن الشطحات الرومانسية الحاملة والذاتية المفرطة لتتنزل به إلى أرض الواقع.

ولم يشذ أدبنا العربي الحديث، ومنه أدبنا الإسلامي المنطلق من الرؤية الإسلامية، عن هذه القاعدة، وخاصة عند مطلع القرن العشرين وما تلاه من عهود اتسمت بمخاض سياسي واجتماعي شامل يروم تنمية المجتمع وتحديثه انطلاقا من نزعات فكرية مختلفة، إذ سرعان ما تشكلت سمات وآفاق فكرة الالتزام، واستقطبت نحوها كثيرا من الأعلام النقدية والإبداعية المختلفة، والتي جد أصحابها في منح الأدب فعالية جديدة في مسار الصراع ضد عوامل الجهل والتخلف والاستبداد.

فقد جد، حينها، ثلة من أقطاب التيارات الفكرية والأدبية العربية المختلفة وأتباعها، في بلورة رؤية التزامية تنظر لخطاب أدبي عربي ملتزم مسؤول وجاد. وكان الاتجاه

(1) J.P.SARTER: Situation 2 p: 185. Ed: Gallimard - Paris: 1975

الإسلامي أحد هذه الاتجاهات الالتزامية التي قدمت رؤية التزامية متوازنة تنطلق أساسا من الرؤية الإسلامية باعتبارها مرجعية أساسية، توجه كل الجهود وتحدد مختلف المعالم الرامية إلى إنتاج عمل أدبي ملتزم، يعالج مختلف قضايا الحياة والمجتمع والتاريخ.

وقد بدأ الاهتمام بالموضوعات والقضايا الإسلامية في أدبنا العربي منذ وقت مبكر، وتحديدا عند مطلع القرن التاسع عشر، وتكرس هذا الاهتمام على الخصوص لدى جيل النهضة والإحياء الذين جدوا في تضمين أعمالهم الشعرية والنثرية كثيرا من القضايا والموضوعات الإسلامية التي تهم واقع العالم العربي والإسلامي، وكل ذلك انطلاقا من قناعات دينية استقوها من الوعي الديني الإيجابي الذي كان قد نشره معظم رواد الإصلاح الفكري والاجتماعي حينئذ انطلاقا من جمال الدين الأفغاني ومرورا بمحمد عبده ومحمد رشيد رضا وغيرهم...

ومن أهم القضايا التي شغلت بال أدباء النهضة حينئذ:

- قضية الخلافة الإسلامية ودورها في جمع كلمة المسلمين والذود عن حياضهم.
- قضية الهوية الإسلامية وما يتعلق بها من قيم دينية ولغة عربية.
- قضايا الواقع الاجتماعي وما ارتبط به من أمور تمس معاش الناس ومشاكلهم الاجتماعية المختلفة، وتوقعهم إلى بناء مجتمع العدالة والمساواة والحرية انطلاقا من المرجعية الدينية.

وستتوالى جهود الأدباء عبر عقود القرن العشرين في مجال الاهتمام بالفكرة الإسلامية، وجاء هذا الاهتمام نتيجة طبيعية للظروف العصيبة التي واجهت المجتمع من جراء التمزق السياسي، والصراع الحزبي، وفساد السلطة، وهيمنة الأجنبي على مقدرات البلاد... إضافة إلى ظهور بعض التنظيمات السياسية المعادية للدين، فكان الاتجاه إلى التاريخ العربي والإسلامي من بعض الأدباء تعبيرا عن إحساس بالانتماء القومي، ومحاولة للبحث عن الخلاص، وإيماننا بالفكر الإسلامي الأصيل وقدرته على حل معضلات الحياة^(١). فوجدنا أعمالا قصصية عديدة لعدد كبير من الأدباء كان عبد

(١) صفوت يوسف زيد: التيار الإسلامي في قصص عبد الحميد جودة السحار، ص ٢٢، الهيئة العامة المصرية للكتاب.

الحميد جودة السحار في مقدمتهم، وصدر علي أحمد باكثير في معظم إنتاجه عن هذا الاتجاه نفسه، واهتم محمد سعيد العريان بالتاريخ العربي، وبعده محمد عبد الحليم عبد الله خاصة في روايته "البحث عن الحقيقة".

وامتد هذا الاهتمام بالتاريخ الإسلامي إلى فترة ما بعد ثورة ١٩٥٢ في مصر، ولدى بعض الكتاب اليساريين الاشتراكيين من أمثال فتحي رضوان الذي كتب عن شخصية النبي في "الثائر الأعظم"، وكتب الشرقاوي "محمد رسول الحرية"، وغيرهما من الكتاب الذين شدهم التاريخ الإسلامي بكل ما يحفل به من بطولات وأمجاد.

لكن هذا الاهتمام بالموضوعات والقضايا الإسلامية في المجال الروائي تقلص واندثر مع مرور الوقت، وهيمنة النزعات العلمانية والماركسية على الساحة الثقافية العربية منذ منتصف القرن العشرين، وانحصر في خانة الرواية التاريخية ولدى قلة من الروائيين الذين استمروا في الاعتراف من التاريخ الإسلامي، بينما اتجه باقي الروائيين في صياغة أعمالهم الروائية انطلاقاً من فلسفات اجتماعية وواقعية مادية وماركسية مختلفة وأبعد ما تكون عن تمثيل الرؤية الإسلامية.

ولن يكون من المبالغة في شيء - ترى سماح إدريس - الزعم بأن الرواية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة أثبتت أنها رواية علمانية... فالإسلام لا يقدم لشخصيات الرواية العربية أكثر من عزاء فردي، أو أكثر من مقياس يقيسون به راهنهم المظلم، وينتقدونه، كما أنه شذ أن وجدت شخصية روائية في المؤسسات الدينية أداة تغيير سياسي واجتماعي، بل إن تلك المؤسسات قد اعتبرت في الأعم الأغلب نصيرة الوضع القائم^(١).

ولم تعد الصبغة الإسلامية إلى بعض الأعمال الروائية إلا على يد أبناء الصحوة الإسلامية، انطلاقاً من خمسينات القرن العشرين، حيث وجدت ثلة من الكتاب ذوي الاتجاه الإسلامي في بلورة نظرية التزامية إسلامية، انطلاقاً من حقيقة الرؤية الإسلامية، فقد اعتبروا التزام الأديب بمعالجة قضايا واقعه، وأداء رسالة اجتماعية هو استجابة حتمية لمعطيات الرؤية الإسلامية، التي يستحيل عليها أن تبقى مجرد شعور

(١) المتحف العربي والسلطة: دار الآداب - بيروت، ط١ - ١٩٩٢، ص ١٧٤

وجداني في أعماق الضمير، إنه لا بد لها أن تندفع لتحقيق ذاتها في عالم الواقع، ولتتمثل حركة إيجابية إبداعية في عالم المنظور، حركة تبدع الحياة كلها، وما ينشأ عنها من ألوان وأطياف.

ومن ثم - يؤكد سيد قطب - أن الأدب والفن المنبثق من التصور الإسلامي، أدب أوفن موجه، بحكم أن الإسلام حركة تطويرية مستمرة للحياة، فهو لا يرضى بالواقع ولا يبرره أو يزينه لمجرد أنه واقع. فمهمته الرئيسية هي تغيير هذا الواقع وتحسينه، والمقصود بالأدب الموجه، ليس التوجيه الإجباري، إنما المقصود به أن تكيف النفس البشرية بالتصور الإسلامي للحياة، هو وحده سيلهمها صورا من الفنون متناغمة مع طبيعة التصور الإسلامي للحياة^(١).

ومن ثم كان صدور الأديب المسلم عن رؤيته الإسلامية، يعني منطقيا صدوره عن رؤية ملتزمة تشده أكثر إلى واقع الناس، وقضايا المجتمع، وتوقفه على حجم وحقيقة مسؤوليته في توظيف الكلمة المعبرة ضمن خدمة محيطه، وكل ذلك يتم عفويا ودون إكراه أو إلزام.

ويضيف محمد قطب أنه: لا يمكن أن يكون التزام الأديب المسلم التزاما بالمعنى الضيق، فهو لا يلتزم "بمذهب معين" ولا هو كذلك يدعو إلى فكرة معينة بطريقة الوعظ والدعاية المباشرة، إنما هو يلتزم فقط بمجارة الناموس الكوني في جماله وتناسقه وتوازنه، ويهدف إلى إنشاء إنسان صالح ومجتمع صالح^(٢).

ويرى أحمد بسام ساعي أن الالتزام الإسلامي لا يعني أن يعيش الأدباء المسلمون إحساسا واحدا، واهتمامات متشابهة وعواطف وتصورات وانفعالات نفسية واحدة، فوحدة الفكر لا تعني أبدا وحدة الفن، وبلغة أخرى "مسخ الفن" فالأديب أولا ابن ذاته، والمحاولة المتحققة من لقاء الاقتناع الإسلامي أو العقيدة الإسلامية بالذات الإنسانية ستنتج حتما في شكل فني جديد وخيال جديد وممارسات فكرية جديدة^(٣).

(١) النقد الأدبي مناهجه وأصوله، ص ٢١٦، دار الشرق - بيروت.

(٢) منهج الفن الإسلامي، ص ٢١٨، الطبعة ٦، دار الشروق - بيروت.

(٣) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ٢٢١، دار المنارة - جدة.

وقد عمل أغلب رواد ومريدي هذا الاتجاه الإسلامي الحديث في الأدب على ترجمة هذه الرؤية الالتزامية بقضاياها المتفرعة عنها، عبر إنتاجات إبداعية عديدة في الشعر والقصة والرواية والمسرح، فضلا عن اضطراد عملية التنظير النقدي والأدبي لديهم لما أسموه بنظرية الأدب الإسلامي الحديث.

وفي المجال الروائي - موضوع بحثنا - لمعت أسماء ثلة من الكتاب الذين انطلقوا من رؤيتهم الإسلامية، لصياغة أعمال روائية عديدة ملتزمة بمعالجة قضايا الواقع والمجتمع، وحافلة بشتى المواقف الإيجابية التي تنشئ التغيير وإعادة بناء المجتمع وفق مبادئ جديدة تستند إلى الرؤية الإسلامية، ونذكر منهم، نجيب الكيلاني، وعماد الدين خليل، وعبد الله عيسى السلامة... وغيرهم كثير من أبناء الصحو الإسلامية الحديثة.

ويمكن اعتبار كل من علي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار أبرز كتاب التيار الإسلامي في مرحلته الريادية الأولى. فقد حاول باكثير بلورة رؤية التزامية إسلامية جادة، واضحة المعالم، تتبنى مختلف القيم والمبادئ الإسلامية الداعية إلى الأخوة والمساواة وإحقاق العدالة الاجتماعية الشاملة. وقد اتكأ الكاتب في معظم ما كتبه من أعمال إبداعية على التاريخ الإسلامي بمختلف حقبه وأعلامه، وركز على لحظات الانتصار تركيزه على فترات الانكسار، لاستنباط العبر والعظات الكفيلة برد الشعوب الإسلامية إلى سالف عزها ومجدها الغابرين.

وفي المجال الروائي، قدم لنا باكثير أربع روايات تاريخية، تنطق برغبة أكيدة من الكاتب في استثمار المعطى التاريخي، خاصة الإسلامي منه، لتقديم قراءة نقدية اجتماعية لقضايا الواقع الحاضرة، وتذكير المسلمين بصور مشرقة من كفاح أجدادهم وصعد عدوان الغاصبين.

فكتب "والإسلاماه"، وانتقى لها أحداثا وشخصيات تاريخية غنية بالمواقف الإيجابية والحافزة لأبناء الحاضر على التغيير، وضرورة إعادة بناء المجتمع وفق الأسس والمبادئ الإسلامية التي استطاعت - وبشهادة التاريخ - أن تنشئ أمة قوية وذات إشعاع حضاري امتد لعدة قرون.

وكان عبد الحميد جودة السحار أيضا كاتباً إسلامياً بامتياز، يستلهم رؤيته الفكرية وزاوية نظره في معالجة قضايا الواقع والمجتمع، انطلاقاً من المعطيات الدينية الإسلامية؛ وظل على امتداد أغلب أعماله مؤمناً بالفكرة الإسلامية، وداعياً إلى الالتزام بمبادئها المختلفة.

وأوضح ما تتجلى رؤية السحار الإسلامية، في أعماله التاريخية المختلفة، والتي شملت مختلف عهود التاريخ العربي والإسلامي قديمها وحديثها. وقدم السحار من خلالها نماذج لشخصيات إيجابية نابضة بالحياة وبالمواقف المشرقة، وشاهدة على قوة وأصالة المبادئ الإسلامية وقدرتها المتجددة على مد كل الأجيال بكل حوافز التغيير نحو الأفضل، فمن العهد الإسلامي الأول قدم "أبو ذر الغفاري ١٩٤٣"، و"سعد بن أبي وقاص ١٩٤٥"، و"بلال مؤذن الرسول ١٩٤٤"، و"أبناء أبي بكر الصديق ١٩٤٦". ومن التاريخ الحديث قدم "قلعة الأبطال ١٩٥٤" و"السهول البيض ١٩٦٥". وفي كل هذه الأعمال عرض صوراً مشرقة للحياة الاجتماعية التي عاشها العرب والمسلمون في ظل كفالة الدين ومثله العليا ونماذجها الراشدة وأبطاله الذين ساسوا الناس بالعدل وقاوموا الظلم.

كما حاول السحار أن يقدم البديل الأمثل للإنسان المعاصر، والحلول العملية لصالح حال الحياة، مستوعباً مشاكل الإنسان وهمومه، وإيحاء وتلميحا منه بضرورة التغيير على أساس من هداية الدين ومبادئه، واقتداء بجهاد أبطاله.

وعلى أساس هذا الفهم تكون رؤية السحار الفنية والفكرية نابعة من إيمان يقيني بالقيم التي قدمها، وقدرتها على التغيير في المجتمع المعاصر. ومن ثم تكون هذه الرؤية موصولة بالتاريخ ومرتبطة بالواقع الاجتماعي والقومي التي عاشه الكاتب^(١).

ويعد نجيب الكيلاني بحق رائد الاتجاه الإسلامي في أدبنا العربي الحديث، وأحد أهم وأغنى الأصوات الإسلامية التي ساهمت في بلورة رؤية التزامية إسلامية شملت مختلف المجالات الأدبية والنقدية والإبداعية، وذلك من خلال مجموعة من الدراسات النقدية النظرية في مجال الأدب الإسلامي الحديث، والأعمال الروائية والقصصية والمسرحية

(١) صفوت يوسف زيد - م. س. ص ٦٤-٦٥.

والشعرية التي عكست في مجملها، رؤية إسلامية واضحة ومعبرة، فضلا عن إسهامات أخرى كثيرة في مجال الفكر والدعوة الإسلاميين، والتوعية الصحية، وخلاف ذلك.

ويعد الكيلاني الالتزام جزءا من طبيعة الإسلام "ومسؤولية من مسؤوليات الأدب الإسلامي الكبيرة والكثيرة، وطريقة من طرائقه في التواصل بين الإسلام وبين البشر قاطبة"^(١).

لكن الكيلاني، مع ذلك لا يفهم الالتزام بالإسلام، على أساس أنه إلزام، أو تقييد لحرية الكاتب، وتوجيه لمواقفه. فالالتزام "ليس قييدا على الأديب، إذ إنه أساسا ينبع من معتقداته.. أو من موقفه الذاتي.

ومجال الالتزام للأديب المسلم مجال رحب.. فالأديب المسلم حين يعالج مشكلة الفقر.. أو يعالج أزمة نفسية، أو حدثا عاطفيا، أو قلقا فكريا، فهو بذلك لم يخرج عن دائرة الالتزام بمعتقدات إسلامية، كل ما في الأمر أنه يعالجها من وجهة نظره التي هي وجهة النظر الإسلامية التي اقتنع بها (عن طواعية) وتشربها"^(٢).

فالالتزام حسب منظور الكيلاني يقوم على علاقة ثلاثية جدلية بين الأديب والرؤية الإسلامية والواقع، وما يطبع هذه العلاقة هي الاقتناع والتلقائية بين الأديب ورؤيته، فهو الذي اختار الرؤية، واقتنع بمعطياتها.

ومن هنا يدفع الالتزام بمفهومه الإسلامي، الأديب المسلم، على المشاركة في بناء أو إعادة بناء المجتمع، ويجعل له دورا وظيفيا حساسا يجاوز مجرد الوصف الموضوعي إلى التبشير عبر الأفق، بسبل الخلاص.

وقد بدأ الكيلاني رحلته الالتزامية من المجال التاريخي حيث أبدع العديد من الأعمال الروائية التي تعكس رغبته في استثمار معطيات التاريخ، على نحو من الإيجابية والفاعلية التي من شأنها إحداث هزة لدى الأمة في عصرنا الحاضر لتعالج واقعها المتردي على ضوء تجارب الأمم السابقة.

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي - مؤسسة الرسالة، بيروت - ص ٨٥٨

(٢) نفسه - ص ٢٢.

وأكد الكيلاني على هذه الرغبة في أكثر من سياق، فالأديب الإسلامي حين يتناول موضوعاً تاريخياً، لا يهرب في الواقع من مجابهة المجتمع أو الحياة الحديثة، إنه يتناول التاريخ وعينه على الحاضر، ففي التاريخ كنوز ثمينة من التجارب الإنسانية العامة الشاملة التي لا تموت بمرور السنين، إنها قضايا الماضي والحاضر والمستقبل... والتاريخ فيه قضايا متجددة هي قضايا كل عصر^(١).

وحاول الكيلاني ترجمة هذه الرؤية التاريخية من خلال روايات عديدة تناولت عهوداً مختلفة وشاملة لكل العصور والأمم الإسلامية، وقد حصر اهتمامه في التاريخ الإسلامي والبلدان الإسلامية، دون الالتفات إلى عهود أخرى، كالعهد الفرعوني، كما صنع كتاب الرواية التاريخية الآخرون الشيء الذي يضيف على الكيلاني سمة التخصص في مجال الرواية التاريخية الإسلامية، إذ ظل هاجسه دوماً هو الإسلام وموضوعه هو المسلمين في جهادهم ودعوتهم وبناء مجتمعهم ومقاومتهم لكل مظاهر الظلم والطغيان المسيطرة عليهم من حكامهم ومن أصحاب الملل الأخرى قديماً وحديثاً. وذلك من خلال روايات: نور الله، ودم لفطير صهيون، ورمضان حبيبي، وعمر يظهر في القدس.. وغيرها.

ومن المجال التاريخي عمد الكاتب في أعمال أخرى إلى الاحتكاك مباشرة بالواقع الاجتماعي والسياسي المعيش، وخاصة خلال الحقبة الناصرية التي ظلت تشكل خلفية بيئية في أغلب أعماله الروائية، ولجأ إلى اصطناع أحداث وشخصيات من خياله الخصب، ودفعها إلى الاحتكاك بالواقع بمختلف تعقيداته وتناقضاته، ليخلص إلى صوغ خطاب التزامي واقعي واجتماعي ينهل من الرؤية الإسلامية، ويقدم المبادئ الإسلامية حلولاً لكافة المشاكل التي يتخبط فيها واقعنا المعاصر.

وطغى على رواياته في هذه الفترة، النبوة السياسية التي هيمنت على مجمل الأحداث والشخصيات الروائية، ووجد الكاتب في تصوير مختلف مظاهر الصراع السياسي التي قامت على عهد عبد الناصر، وتداعياتها الاجتماعية والنفسية على أبطال الروايات دون أن يهمل القضايا والمشاكل الاجتماعية الأخرى الخاصة بتصوير معاناة الناس وخضوعهم لأشكال من الحيف والحرمان والحاجة والفقر، وصراعهم من أجل لقمة العيش.

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي. م. س. ص: ١٠٣

وصور الكيلاني كل ذلك من خلال عدسة الكاتب الملتزم الإسلامي، والذي يرى دوماً في المبادئ الإسلامية خير منقذ للناس من ترديهم في مهاوي التخلف والحرمان والجهل والاستبداد. ومن أهم أعماله في هذا السياق حكايات جاد الله، والذين يحترقون، وثنائية عبد المتجلي.

وعلى العموم يمكن إجمال أهم المكونات الفنية والتصورية لكتاب هذا الاتجاه الالتزامي الإسلامي كما عكستها أعمالهم الروائية في النقاط التالية:

١- ارتباط روائي هذا التيار - شأنهم في ذلك شأن روائيي التيارات الأخرى - بتصوير قضايا الواقع والمجتمع، لكن الذي ميزهم عن غيرهم من روائيي التيارات الأخرى، هو صدورهم عن رؤية إسلامية واضحة تستمد مقوماتها من النصوص المقدسة (القرآن والسنة)، ومن اجتهادات علماء الأمة وإجماعهم؛ ومن نظرتهم الذاتية المتفاعلة إيجاباً مع عقيدتهم.

٢- تصويرهم لكافة مظاهر الصراع بين قوى الخير والشر، وانتصارهم للقيم النبيلة الخيرة التي يرونها نزعات أصيلة في الإنسان وجب نفص الغبار عنها لتجليتها ودفعها لأداء دورها الإيجابي في الحياة.

٣- معالجتهم لقضايا الواقع والمجتمع انطلاقاً من نظرة شمولية تعم كل مكونات الإنسان وحاجياتها المادية والعاطفية والروحية، دون تغليب جانب على آخر، ما دامت الرؤية الواقعية الإسلامية تقر أن الإنسان ليس عقلاً فحسب، وليس مادة فحسب، بل هو روح ومادة وعقل وما وراء العقل، وواقع وحقيقة. ويؤكد د. أحمد بسام ساعي أن كلا من الواقع الأرضي والمادي والحقيقة السماوية العليا، يتعاضان لقيام الواقعية الإسلامية في الأدب، كما أن مفهوم الواقعية الإسلامية يتجلى أيضاً في ذلك الرباط السليم بين الأرض والسماء، بين الطبيعة والمحسوسات^(١).

٤- ومن ثم كان اهتمام الروائي المسلم، بحاجات الإنسان المادية، بقدر اهتمامه أيضاً بحاجاته الروحية، فتوسعت حينئذ رقعة الحياة لديه فاتصلت السماء بالأرض،

(١) م. س. ص: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد.

والدنيا بالآخرة، وحاجيات الفرد بحاجات الجماعة، فلا الفردانية تطفئ على الروح الجماعية، ولا الجماعية تهشم الفرد وتقصي دوره وتطلعاته لحساب الجماعة، بل لكل طرف دوره وحضوره في معترك الحياة.

٥- تسليط الضوء على الجانب الديني، وأثره في تقويم حياة الناس، وضبط سلوكهم، ودفعهم نحو بناء مجتمع فاضل، تسوده قيم المساواة والعدالة والحرية، وتصوير الشخصية المتدينة تصويراً إيجابياً يرقى بها إلى مستوى الوعي الديني الإيجابي الذي تحمله، وفسح المجال للشخصيات المتدينة شأن شيخ المسجد أو طالب الأزهر أو أي شخصية أخرى ذات توجه ديني، لتمارس دورها الإيجابي الفعال في المجتمع. وهذا خلاف ما وجدنا عليه الأمر لدى كتاب التيارات الأخرى التي حرصت على تغييب دور الدين في حياة الأفراد والمجتمع. وإن اضطرت أحياناً إلى تصوير شخصيات متدينة فعلى نحو من السلبية والتهميش كما هو الأمر عند الشرقاوي ونجيب محفوظ وغيرهما.

٦- التزامهم أيضاً، الصدق الفني في إبراز الظروف الموضوعية ووصفها، وعدم الاقتصاد على تصوير الشخصيات السوية والموضوعات الإيجابية فقط، بل تقديم قراءة نقدية موضوعية شاملة لكل الموضوعات والمواقف والشخصيات الخيرة منها والشريرة، المتدينة منها وغير المتدينة، على نحو يؤكد الرغبة في تقديم رؤية متكاملة للواقع وقضايا المجتمع، ولكن دون تضخيم عنصر الشر، أو ترجيح كفة ذوي المواقف المنحرفة. وإن كانت الرواية الإسلامية، غالباً ما تميل في نهاياتها إلى تغليب عنصر الخير، وترجيح كفة الشخصيات الإيجابية المستقيمة، بل ودفع الشخصيات السلبية والمنحرفة إلى مراجعة مواقفها، وفتح باب التوبة والأمل والتفاؤل أمامها، مما يحيل العمل الروائي الإسلامي عالماً زاخراً بشتى القضايا والمواقف المادية منها والروحية التي تتناغم فيما بينها لتقدم لنا حقيقة الشخصية الإسلامية المتكاملة خلاف كتاب التيارات الأخرى التي ركزت فقط على الجوانب المادية لشخصياتها.

٧- انفتاحهم على مستوى الصياغة الفنية على أغلب المذاهب الأدبية دون التقيد بمقاييس أوقواعد فنية وشكلية محددة على نحو يؤكد لنا بأن مسألة اختيار الشكل الفني

متروكة لمزاج الكاتب وميولاته الذاتية، مع مراعاتهم لطبيعة المضامين الإسلامية التي تأبى على الكاتب الإسلامي محاكاة بعض الأساليب الموهلة في الغموض والتعقيد، والأساليب التي يولع أصحابها بالمبالغة في تصوير الشر ومظاهر البؤس في نبرة سوداوية متشائمة، أو الأساليب التي يعنى فيها الكاتب بوصف مظاهر الانحراف الخلقي والجنسي في لغة كاشفة ساقطة ومغرية. مع محاولة الاستفادة أيضاً من أهم الأساليب الحكائية التراثية وخاصة منها القصة القرآنية وقصص السنة النبوية.

لكن حماس كتاب الرواية الالتزامية الإسلامية، وسعيهم الدؤوب نحو إقناع القارئ بمدى جدية هذه الرؤية وجدواها في إعادة بناء الواقع، ساهما - أحياناً - في تسطيح رؤيتهم الفنية، ودفعهم نحو افتعال أساليب فنية تقليدية تكاد تفتقر في أغلبها إلى أهم سمات التحديث والتوظيف الفني الناجح للتقنيات السردية المختلفة. ونحن نرى هذا، أمراً عادياً، بالنسبة للروائي الملتزم، الذي نظر إلى الرواية باعتبارها أداة ووسيلة دعائية لتمرير خطاب فكري وإيديولوجي معين، فكان من الطبيعي، أن يكون اهتمامه بالجانب الفني متخلفاً عن اهتمامه بالجانب الفكري، إذ ظل أغلب الروائيين مهووسين بالدور الاجتماعي للعمل الروائي، لهذا فلا عجب إن وجدنا أغلب تقنيات الرواية التقليدية هي المهيمنة على الصياغة الفنية لأعمالهم الروائية، وذلك من قبيل اللجوء إلى تقنيات الراوي العليم بكل شيء، والسرد المباشر المثلث بالمقاطع الوصفية (غير الوظيفية) للعالم الخارجي وللشخصيات والأمكنة، مع حشو السياق السردى بكثرة الاستطرادات التقريرية، والتعقيبات الخطابية المباشرة، فضلاً عن العناية الكاملة بتجويد لغة تعبيرية منمقة بلاغياً.

الشخصية في الرواية الإسلامية

الأستاذ الدكتور وليد إبراهيم قصاب - سورية

أستاذ بقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي

بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية - الرياض

تمهيد:

إن حضور القص في الضمير الإنساني قديم حديث، إذ لم يخل مجتمع بشري منه، بل إن الأمر لأبعد من ذلك؛ فعنصر القص أو الحكيم حاضر حتى في كلام الناس العادي أحياناً.

يقول بارت مبيناً أن من الصعب: "أن نتخيل نصاً في التحقق الاتصالي لا يتضمن حكايات، فابتداءً من تحليل الرواية والأقصوصة - وهما الأكثر وضوحاً - حتى المحادثة اليومية، ومروراً بالنص السينمائي والنكتة والأسطورة والمسرح، نجد أنفسنا بشكل اضطراري مع تصنيف الحكاية.." (١).

وللقص - بأشكاله المختلفة - حضور طاع في الثقافة العربية الإسلامية، وحسبك ما حفل به القرآن الكريم من قصص، وما حفل به حديث رسول الله ﷺ من نماذج مختلفة للقصة، وذلك كله تأصيل لهذا الفن الأدبي، وإشعار بأهميته وقدرته على التأثير.

وعلى أن هذا الحضور للقص يزداد بشكل لافت للنظر في العصر الحديث، وذلك لأن القصة قد دخلت اليوم إلى كل بيت، وانسربت في جوانب كثيرة من حياة الناس، بما هيأت لها التقانات الحديثة من وسائل الانتشار؛ إذ هيأت لها أن تصبح مسرحاً، وتمثيلية، ومسلسلاً، وفيلمًا، وما شاكل ذلك.

(١) نظرية اللغة الأدبية: ص ٢٤٧.

وهذا الانتشار الطاغى للقصة هو الذي يحمل بعض المتحمسين لهذا الجنس الأدبي على عدها فنَّ العصر الحديث، وعلى عدَّ زماننا المعاصر زمنَ الرواية، وتصويرها على أنها ديوان العرب الحالي بدلا من الشعر الذي كان ديوانهم في الماضي.

يقول نجيب محفوظ: "ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر - عصر العلم والصناعة والحقائق - فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق - على قدر الطاقة - بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر الحديث بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موافقا للعصر. فالقصة - على هذا الرأي - هي شعر الدنيا الحديثة." (١).

ويعقب جابر عصفور على الكلام السابق قائلاً: "أصبحنا - نحن النقاد - نصف زمننا العربي بأنه زمن الرواية، ويتحدث بعضنا عن الرواية بوصفها ديوان العرب المحدثين." (٢).

وعلى ما في هذه الآراء من مبالغة إلا أن انتشار القصة الطاغى في العصر الحديث مشاهد محسوس، ساعد على هذا الانتشار - كما ذكرنا - ارتباطها بالدراما بشكل خاص، وليس بكونها كتابا يقرأ، وهي عندئذ لا تبدو على مثل هذه الحالة من الحضور الباهر.

يقول أحد الباحثين الغربيين: "إن وضع الرواية الراهن - في كل من إنجلترا وأمريكا - يسلمنا إلى فكرة قاتلة مفادها أن ليس في الإمكان أن تستمر الرواية.. وهذا القلق حول مستقبل الرواية نابع من حقيقة لا جدال فيها، وهي أن الرواية لم تعد الشكل الرئيسي في التعبير الأدبي بعد الربع الأول من القرن الحالي. لقد احتلت الدراما والشعر مكان الرواية كشكل مفضل لدى الفنانين العظام من أجل إيصال رؤيتهم للحياة" (٣).

(١) زمن الرواية: ص ٥.

(٢) السابق.

(٣) مقال "حاضر الرواية" ضمن كتاب "نظرات في مستقبل الرواية" ص ٦٢.

ولكن هذا الجنس الأدبي المهم قد أصابه ما أصاب الأدب الحديث عامة من سقوط وانحراف. وإن من يقف على فيوض الإبداعات السردية - عربيا وعالميا - ليقف على ما آل إليه حال هذا الفن الأدبي - الذي هو فن إسلامي عظيم - من إسفاف وانحطاط، ولا سيما عند الرادة المشهورين من أعلامه.

أصبحت القصة الحديثة - في غالب نماذجها - مزرعة للزذيلة، ومستتبنا للفحش والعهر والإباحية والكفر، يمارس ذلك كله تحت مسمى "حرية الفكر" و"حق التعبير" و"كسر القيود" أمام المبدع حتى يحلق في آفاق الدهشة والإبهار.

خرجت القصة العربية الحديثة - إلا في القليل النادر - عن جادة التصور الإسلامي، لأن مرجعيتها كانت ثقافة الآخر الغربي بتصوراته الفكرية الخاصة، وهذا ما عبر عنه أحد الباحثين العرب بقوله: "كنا - في تلك الحقبة - أغلبنا أبناء جي دي موباسان، وبلزاك، ودستوفيسكي، وتورجنيف، وتشيكوف، وتولستوي... هذه حقيقة أحب أن أذكرها. لم نخرج من ثوب (زينب) ولا من حديث عيسى بن هشام، وإنما من ترجمات محمد السباعي، والمنفلوطي، وأحمد حسن الزيات، وأنطوان الجميل، والمازني"^(١).

وإن القصة - ولا سيما الرواية، كما يقول كثير من النقاد - لا ترسم حدودا مسبقة. وإن مجال الإبداع والابتكار فيها كبير، إذ إن لكل رواية قانونها الخاص، ولذلك فإن - من الحق الفني، والحق الفكري كذلك - أن يكون للرواية الإسلامية تميزها وقانونها الخاص، وأن تخط مسارها بما يحفظ عليها خصوصيتها التي تتفق مع العقيدة التي تنطلق منها.

وهذا البحث محاولة متواضعة لتقديم رؤية نقدية حول عنصر "الشخصية في الرواية" وذلك من خلال تصور يتفق مع منهج الأدب الإسلامي، ونظرته إلى هذا العنصر المهم من عناصر الرواية الإسلامية.

وهي رؤية تلتقي في جوانب وتفترق في جوانب أخرى مع المفاهيم المتداولة عند نقاد الرواية، ولكنها - في جميع الأحوال - تميز "شخصية الرواية الإسلامية" وتمثل خصوصيتها، لأنها منضبطة بضوابط العقيدة.

مفهوم الشخصية الروائية:

تعد الشخصية من أبرز عناصر العمل الروائي، فهي مادة السرد، وهي صانعة الأحداث، بل هي صاحبة هذه الأحداث، ومنها تشع الحياة والحركة في أوصال العمل الروائي.

وقد عرف مفهوم الشخصية الروائية تطوراً كبيراً خلال مسيرة الرواية العالمية والعربية على حد سواء.

كان هنالك المفهوم الكلاسيكي الموروث الذي نظر إلى الشخصية على أنها ذات متعينة في الزمان والمكان بأوصافها المختلفة، بل إن هنالك مفهوماً ربط - كما يقول تودوروف - " بين الشخصية والشخص الحقيقي، حتى لقد أمكن كتابة سير للشخصيات بلغت من الاستقصاء حد استكشاف جوانب من حياتها غير واردة أصلاً في الكتاب الذي اختُلقت فيه." (١)

ولكن مفهوم الشخصية الروائية أصابه تغير جذري قادت إليه الاتجاهات الحديثة وما بعد الحديثة.

لقد هدم واحد مثل " آلان روب غرييه " المفهوم التقليدي للشخصية وذلك في كتابه " نحو رواية جديدة " إذ ألغى كل دور سياسي أو اجتماعي للرواية، ونادى بما سماه " رواية بلا شخصيات." (٢)

ومضى الشكلاونيون أيضاً في التشكيك بمفهوم الشخصية، بل في إنكار ضرورتها، باعتبار الرواية نظاماً من الحوافز، وهاجموا بعنف التصور التقليدي الذي ربط - كما ذكرنا - بين الشخصية الروائية والشخصية الاجتماعية بل عد الأولى تمثيلاً لها. ونظر الشكلاونيون إلى الشخصية الروائية على أنها كائن لغوي لا وجود له خارج الكلمات، وهي تشبه العلامة اللغوية المكونة من دال ومدلول، وإن وجودها ليس منجزاً بشكل مسبق بل هو مرتبط بالتحليل وآلياته وبالقارئ من خلال فهمه وتأويله للعمل الروائي.

(١) مقال " الشخصية " لتودوروف، مجلة الحرس الوطني: ص ١٠٦.

(٢) انظر كتاب " نحو الرواية الجديدة " لجرييه.

إن الشخصية - كما يقول تودوروف - : "مسألة لسانية قبل كل شيء، ولا وجود لها خارج الكلمات، وإنها كائن من ورق."^(١)

إن الشخصية - في هذه النظريات النقدية الحداثية - ينظر إليها على أنها مكوّن حكائي لا وجود له إلا داخل العمل الحكائي المتخيل، فهي - إذن - ليست فردا اجتماعيا متعيّنًا ينظر إليه بوصفه عاكسا لواقع اجتماعي أو سياسي.

إن الشخصية - كما يعرفها بارت - "نتاج عمل تأليفي، أو أنها كائن من ورق من صنع الخيال لا غير."

ومن ثم وجب التمييز - باستمرار - بين الشخصية والشخص، إذ لا علاقة بينهما، بل إن هذه العلاقة - كما يقول تودوروف - هي علاقة عبثية، فالشخصية مشكلة لسانية لا وجود لها إلا داخل اللغة، والشخصيات تمثل الشخص ببناء على صيغة تخيلية، ولا علاقة لها بالواقع المادي.

إن الكلام عن رواية بلا شخصيات "رواية اللاشخصية" حيث تختفي الشخصية، أو البطل من العنوان، لتبرز القصة أو الفكرة كما لو أن البطولة قد انتزعت لصالح الفكرة، أو الزمان، أو المكان.^(٢)

وهكذا تفرغ مثل هذه التصورات الحداثية الشخصية الروائية من مدلولها، إذ تنفي وجودها ذاتا لها كينونة خاصة متعينة في زمان أو مكان محددين، حتى ليبدو الإنسان وكأنه قد آل إلى مجرد أو علامة، وهو عندئذ كأنه يفرغ من محتواه الإنساني، ويصبح مجرد علامة كما أرادت له الاتجاهات الشكلانية، كالبنيوية، التي وصفها: روجيه غارودي بأنها "فلسفة موت الإنسان."^(٣)

والحق أن هذا مفهوم سقيم للشخصية الروائية، وما الكلام عن رواية بلا شخصيات أو عن رواية اللاشخصية إلا ضرب من العبث، فالشخصية عنصر أساس

(١) انظر مقال "الشخصية" لتودوروف، مجلة الحرس الوطني: ص ١٠٦.

(٢) السابق.

(٣) انظر كتابه "البنيوية وفلسفة موت الإنسان"، وانظر كتابنا "مناهج النقد الأدبي: رؤية إسلامية" ص ١٥١.

في العمل السردي كله، بل إن بقاء هذا الفن الأدبي مرتبط بوجود الشخصية، ذلك أن كل رواية مهما اختلفت مناهجها وأساليبها - هي أحداث أو أفعال - ولا بد أن يقوم بها فاعل معين وهو الشخصية، حتى إن تودوروف نفسه الذي عد الشخصية مسألة لسانية قبل كل شيء، يقول مستدركا: "ومع ذلك فمن العبث إنكار وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص، ذلك أن الشخصيات تصور أشخاصا وفق طرائق خاصة بالتخييل".^(١)

إن الشخصيات في الرواية تمثل كائنات بشرية من لحم ودم، ولكن هذا لا يعني أن نربط بينها وبين أشخاص حقيقيين بأعيانهم، وإن الشخصية في الرواية لا ينبغي أن ينظر إليها من حيث إنها حقيقية أو غير حقيقية، ولكنها تشبه الشخصية الحقيقية من حيث المظاهر والعلاقات، وهي بالتالي "كائنات بشرية أو تبدو أنها كذلك".^(٢)

والشخصيات - من ثم - مرتبطة بالحياة وإن كانت شخصيات حكاية خيالية، إنها - كما يقول أوستن وارين - شخصيات نموذجية، وهي - بتعبيره - "مزج النموذج مع الفرد لإظهار النموذج في الفرد، أو الفرد في النموذج، فالشخصية التي هي فرد بقدر ما هي نموذج ألقت بحيث تظهر أنها نماذج متعددة، فهاملت عاشق، أو عاشق سابق، وبجائة، وخبير بالدراما، ومبارز حاذق. كل إنسان ملتقى للنماذج وصلة بينها..".^(٣)

ومهما كان المصدر الذي تستمد منه الشخصية الروائية: الواقع المعيش، أو التراث، أو التاريخ، أو القراءة والسماع، فإن صلتها بالحياة لا تنقطع. نعم قد تفقد ملامحها الأصلية، وتغدو مجازية مقنعة ومتساوقة مع محيطها ومع نفسها، ولكنها - في جميع الحالات - لا تبدو منقطعة عن الحياة، بل هي متصلة بها، وهي تقدم في الرواية في حال الفعل خلال فترة متخيلة من الزمن.^(٤)

(١) مقال "الشخصية" السابق

(٢) انظر أركان الرواية لفورستر: ص ٣٦.

(٣) نظرية الرواية: لأوستن وارين / ورينيه ويليك: ص ٣٧.

(٤) نظرية الرواية، لجون هالبرين: ص ٦٢.

علاقة الروائي بشخصياته:

الروائي هو مبدع الشخصيات، وهو الذي ينطقها بما يريد، ويحملها ما يحملها من المعاني والدلالات والرموز، ومن ثم يعكس تصوير الروائي للشخصيات فلسفة معينة تجاه الحياة. فالرواية - في الأصل - من أكثر فنون الآداب اهتماما بعلاقة الإنسان بالحياة وصلته بالمجتمع، وهي - على رأي بعضهم - ملحمة الإنسان أو ملحمة العصر.

ومهما توخى القاص الحياد في عرض شخصياته فلا بد أن تظهر وجهة نظره وموقفه الفكري بشكل أو بآخر، وقد أشار إلى ذلك فرانسوا موريyak حين قال: "إن الحياة تكشف للروائي عن مطلع الطريق فيسلكه في غير الاتجاه الذي اتجهت إليه الحياة، فيبرز المضمّر، ويحقق الممكن، ويجلو الغامض، وتراه حينما يتجه إلى عكس اتجاه الحياة، فيقلب الأوضاع، ويعرض لبعض المآسي التي عرفها، فيرى فيها الجلال هو الضحية، ويرى فيها الضحية هي الجلال".^(١)

وإلى مثل هذا المعنى أشار الروائي الشهير سومرست موم كذلك حين قال: "إن الكاتب لا ينسخ نماذجه نسخاً من الحياة، ولكنه يقتبس منها ما هو بحاجة إليه. يضع ملامح استرعت انتباهه هنا، أو لفظة ذهنية أثارت خياله هناك، ومن ثم يأخذ في تشكيل شخصيته. ولا يعنيه أن تكون صورة طبق الأصل، بل ما يعنيه حقاً هو أن يحقق وحدة منسجمة محتملة الوجوه، تتفق وأغراضه الخاصة".^(٢)

إن الكاتب إذن هو الذي يصنع شخصياته على النحو الذي يريد لتحمل رؤيته التي يود إيصالها، إن الفن انتقاء واختيار، وانتقاء الفنان ما ينتقيه من النماذج هو صورة من عقله، وهو انعكاس لرؤيته الفكرية للأشياء.

وتختلف مواقف الروائيين من شخصياتهم في العادة بحسب مذاهبهم واتجاهاتهم، "هناك بعض الكتاب الذين ينظرون إلى الشخصيات التي خلقوها نظرة ملؤها الإعجاب والتقدير. فولتر سكوت مثلاً كان ينظر إلى بطلاته نظرة إجلال وتقدير قد تصل به أحياناً

(١) فن القصة، محمد يوسف نجم: ص ٩٣.

(٢) السابق نفسه.

إلى حد العبادة! وهذا شأن أكثر الكتاب الرومانطيين، إذ إن بعضهم كان يسمح لنفسه أن يركع على قدميه، ويجمع كفيه، وينظر إلى بطلاته نظرة تقديس قد تنسيه في كثير من الأحيان واجبه الفني أمامها، فيهمل رسم جوانب كثيرة منها. وعلى العكس من ذلك نرى أن بعض الكتاب - ومنهم فلووير، وزولا، وموريالك، ونجيب محفوظ - ينظرون إلى شخصياتهم نظرة احتقار أو عداوة، فيعاملونهم بقسوة وعنف.. فنجيب محفوظ كان يقسو على شخصياته ويرهقها بالمظالم، ويلهب ظهرها دائماً بسوطه، وذلك لكي يبين أثر المجتمع القاسي فيها، وعدوان الطبقات بعضها على بعض. وهو لا يكتفي بهذه المداعبة الممضة، بل كثيراً ما يقودها إلى الانتحار أو الانهزام التراجيدي من الحياة بسهولة ويسر.^(١)

وهناك موقف الحياد الذي تدعو إليه "رواية اللاشخصية" بشكل خاص، وهي التي تمثل مرحلة الحداثة، إذ تدعو المؤلف إلى أن يقف من شخصياته على الحياد، أي أن تكون هنالك مسافة تفصله عنهم، فهو يعرضهم من غير تدخل، ويسمي نقادها هذا الموقف بـ "الموضوعية".^(٢)

ولكن هذا الحياد لا يمكن تحقيقه في رأينا، إذ إن من الصعب ألا تشف عروق الرواية عن موقف الكاتب من شخصياته، كما أن التصور الإسلامي لا يتفق - في رأينا - مع هذا الحياد، فالأديب الإسلامي لا بد أن يكون صاحب موقف يتجلى فيما يكتبه وفيما يعرض له من شؤون الحياة، ولا بد أن نلمح موقفه من الشخصيات وما تأتية من تصرفات وأفعال. ولكن هذا الموقف لا يعني أن يتحكم القاص في شخصياته، فيجعلها فاقدة الإرادة، ناطقة باسمه، معبرة عن آرائه، خادمة له خدمة عمياء ساذجة، إن هذا يفقد الشخصيات حيويتها وقدرتها على التأثير.

إن الروائي الماهر هو الذي يجعل شخصياته تتحرك بعفوية وتلقائية، وتتصرف بحرية وإرادة، وهو قادر - من خلال أسلوب الفن المتميز - أن يشعر المتلقي بصوابها أو خطئها، بسدادها أو انحرافها، ومن ثم فإن عاطفة الروائي تجاه شخصياته هي التي تحدد موقفه

(١) السابق: ص ٩٥.

(٢) انظر مقال "رواية اللاشخصية في الأدب المعاصر" لمحمد معلوط، مجلة الحرس الوطني (عدد ربيع الأول:

١٤٠٩هـ / أكتوبر: ١٩٨٨) ص ١٠٥.

الفكري، ولكنه - في جميع الأحوال - يحذر أن يكون ظهور هذه العاطفة فجأ أو مباشراً، ويجتهد - من خلال أسلوب القص الرفيع - أن يبدو هذا الظهور محتجبا غير سافر أو مفضوح، وإلا تحولت الرواية إلى خطبة أو إلى نوع من الوعظ المباشر غير الفني.

وسواء عرض الروائي شخصياته بالطريقة التحليلية المباشرة، فرسمها من الخارج، وشرح تصرفاتها وأفعالها، أم عرضها بالطريقة التمثيلية فتحنى جانباً تاركاً إياها تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة؛ فإن موقفه من الشخصيات لن يخفى، وسيبقى مطلاً علينا بأسلوب الفن الرفيع الذي أشرنا إليه، وهو - في العادة - يحملها آراءه، أو يجعلها ذات رسالة تؤذيها كما يريد منها القاص.^(١)

ملامح الشخصية في الرواية الإسلامية :

قد تبدو الشخصيات من أهم عناصر العمل الروائي كما ذكرنا، حتى إن هنالك نوعاً من الروايات التي تسمى "رواية الشخصية" في مقابل ما يسمى "رواية الحدث".

وللرواية الإسلامية - شأن الأدب الإسلامي التي هي جنس من أجناسه - رؤيتها الخاصة التي تميزها، وتشكل فرادتها، وموقفها الفكري والفني.

وهي - شأن أجناس الأدب الإسلامي كلها - قد تلتقي مع الروايات الأخرى في جوانب، وتفترق عنها في جوانب، وهي - في هذا الالتقاء أو الافتراق - لا تعتمد ذلك تعمداً، ولا تسعى إليه سعياً، بل يملئ ذلك عليها - وبشكل تلقائي عفوي - تصورهما الإسلامي الذي تصدر عنه.

وسنجد فيما يأتي من صفحات أن نرصد بعض الملامح الكبرى التي نحسب أنها تميز الشخصية في الرواية الإسلامية من غيرها من شخصيات الروايات التي تنطلق من تصورات مخالفة.

* طبيعة الشخصية :

لا نحسب أن الرواية الإسلامية تمنع من تناول أي نوع من أنواع الشخصيات الإنسانية، وليس ثمة ما يمنع أن تأخذ أي شكل من الأشكال المتعارف عليها في هذا الجنس الأدبي العالمي. كأن تكون نامية متطورة أو ثابتة مسطحة، وإيجابية أو سلبية، وصالحة أو

(١) انظر " النقد الأدبي الحديث " لمحمد غنيمي هلال: ص ٥٦٩.

طالحة، ورئيسة أو ثانوية، وما شاكل ذلك من ضروب الشخصيات المتعارف عليها فنيا في هذا الجنس الأدبي. وذلك من منطلق أن الحياة - سواء أكان المجتمع إسلامياً أو غير إسلامي - تحفل بهذه الأنواع جميعها.

إن الشخصية في الرواية الإسلامية هي شخصية واقعية عادية، نقابلها ونعرفها جيداً، وقد نلتقي بالعشرات من أمثاله في حياتنا اليومية، فهي ليست شخصية مثالية، ولا خارجة على المألوف، إنها ليست شخصية "السوبرمان" مثلاً، بل يعترها ما يعترى الآخرين "من تقلبات وتغيرات، ومد وجزر، تفرح وتحزن، وتبتهج وتكتئب".^(١) وهذا ما نجده متحققاً في نماذج راقية للرواية الإسلامية وهي روايات الكاتب الكبير نجيب الكيلاني رحمه الله تعالى.

يتسم رسم الشخصية في الرواية الإسلامية بالصدق والواقعية، ولا يعني هذا أنها صورة فوتوغرافية عن شخصيات الحياة، بل يعني - بتعبير فورستر - "أن تتوازي الشخصية مع الحياة اليومية، لا أن تتطابق معها تماماً".^(٢)

فهي - من ثم - بعيدة عن الفلو والجانب الأحادي من الحياة، لأن الحياة ليست أحادية الوجه أبداً.

لقد اتهم بعض النقاد نجيب محفوظ مثلاً بأنه لم ير في كثير من الشخصيات التي رسمها إلا جانب الشر والرذيلة. يقول أحد الباحثين: "لا تكاد تخلو رواية لنجيب محفوظ من شخصية تنال الإحباط، أو امرأة تتعرض للسقوط، وكأن سقوط المرأة في حفر الرذيلة أمر سهل، وهو ما يختلف عن الحقيقة؛ فالمرأة في الأحياء الشعبية أكثر تمسكاً بعرضها، وأقوى إيماناً بشرفها، وهي لا تفرط بنفسها بهذه السهولة التي يصورها محفوظ في رواياته".^(٣)

إن الشخصية في الرواية الإسلامية - ومن باب الصدق والواقعية - ليست شخصية خارقة للمعتاد، وهي ليست مثالية دائماً، ولا ملائكية مبرأة من العيوب والنقائص، بل قد تكون - كشأنها في الحياة - خيرة أو شريرة، صالحة أو طالحة.

(١) انظر "الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني" لحلمي القاعود: ص ٥٥.

(٢) أركان الرواية: ص ٥٢.

(٣) انظر "هل نحن في عصر الرواية؟" مصطفى بكري السيد: ص ٧٦. ضمن كتاب "الرواية بوصفها الأكثر حضوراً".

وليس العبرة - في العادة - بنوع الشخصية التي يقدمها القاص، وإنما العبرة - كما سوف نبين - بموقف الكاتب الفكري منها، وبنوع العاطفة التي يثيرها في نفس المتلقي تجاهها؛ فقد نجد كاتباً يتعاطف مع أهل الرذيلة، ومع الشخصيات المنحرفة، ويدافع عنها، أو يسوغ انحرافها وسقوطها. وقد نجد في مقابل ذلك - وهذا شأن الرواية الإسلامية - إدانة لهذه الشخصيات، وبياناً لانحرافها، وقدرة على إثارة النفور والاشمئزاز منها. ويتم ذلك كله - كما ذكرنا - بأسلوب الفن الرشيق، الذي يوحي إحياء، من غير مباشرة، ولا فجاجة في الأداء.

وفي كل الأحوال فإن من عناصر نجاح الشخصية الروائية - زيادة على الصدق والواقعية - ما سماه النقاد "المعقولة" ومعناها أن تكون التصرفات التي تصدر عن الشخصيات متفقة مع طبيعتها، "أي إن هذا الشخص الذي ابتدعه المؤلف يتصرف على نحو متساق متسجم مع شخصيته، وأن تكون الشخصية منسجمة مع أفعاله".^(١)

* الشخصية بين الثبات والنماء:

يتناول نقاد الرواية مصطلحين وضعهما فورستر في كتابه "أركان الرواية"^(٢) وهما "Flat character"، و "Round character" يترجم المصطلح الأول بالشخصية الثابتة، أو المسطحة، أو الجاهزة، أو السكونية، وتعرف هذه الشخصية بأنها شخصية مكتملة من أول القصة، لا يحدث في تكوينها أي تغيير، وتصرفاتها لها دائماً طابع المحكي، وهي تمثل - في حالات - نمطاً معيناً، كالبخيل الذي يظل على الدوام بخيلاً.^(٣)

ولا يميل مستعملو هذا المصطلح - في العادة - إلى هذا النمط من الشخصية، ويصفونها "بأنها لا تدهش القارئ أبداً بما تقوله أو تفعله"^(٤) و "أنها نمطية معتادة."^(٥)

(١) انظر مقال "الشخصية المسرحية" ترجمة أحمد زياد محبك، مجلة الحرس الوطني (عدد ذي الحجة: ١٤١٨ هـ / إبريل: ١٩٨٨ م) ص ١١٠.

(٢) أركان الرواية: ص ٥٤ وما بعد.

(٣) مقال مجلة الحرس الوطني المشار إليه: ص ١٠٧.

(٤) انظر "معجم المصطلحات الأدبية" لإبراهيم فتحي: ص ٢١٢.

(٥) مقال "الشخصية المسرحية" ص ١١٠.

وأما المصطلح الثاني فيترجم بالشخصية النامية، أو الممتلئة، أو المتطورة، وهي عكس السابقة، تتطور وتتمو بتطور الأحداث، وتظهر لنا في كل موقف بشكل جديد، وهي تتكشف للقارئ تدريجيا كلما تقدم في القصة، ولا يتم تكوينها إلا مع نهاية القصة.

ومستعملو هذا المصطلح يؤثرون هذه الشخصية، لقدرتها على المفاجأة والإدهاش وإحداث الصدمة.^(١)

ولكن الذي نراه أن الشخصية في الرواية الإسلامية - سواء أكانت شخصية رئيسية أم ثانوية - يمكن أن تكون ثابتة أو نامية متطورة، ولا تعد إحدى الشخصيتين إيجابية أو سلبية إلا من خلال نوع الثبات أو التطور الذي ترسمه القصة؛ فالثبات قد يكون على الحق وهو عندئذ محمداً، والتطور قد يكون على الباطل، أو لونا من التذبذب والنفاق وهو عندئذ مقبحة.

كما أن الشخصية الثابتة قد تكون في الرواية شخصية إسلامية وليست فقط شخصية من شخصيات الرواية الإسلامية، لتعبر عن نموذج أو نمط، أو لتجسد فكرة الثبات على المبدأ، والرسوخ على الحق، والقدرة على مواجهة الظروف والتحديات.

وفي الرواية الإسلامية المعاصرة نماذج من هذه الشخصيات، كشخصية "محمد أحمد حسب الله" في رواية "ملكة العنب" لنجيب الكيلاني رحمه الله، فهو شخصية إسلامية، يمثل الثبات على الحق، يتسم بالإرادة الصلبة، والعزيمة الراسخة، لا يعتريه الضعف والخور. ولعل الكيلاني أراد أن يجسد فيه شخصية عالم الدين الذي يفترض فيه الثبات على المبدأ، وعدم الخضوع للتهديد والخوف من السلطة.^(٢)

كما نجد مثل هذه الشخصية الثابتة الإيجابية في رواية "دفع الليالي الشاتية"^(٣) لعبد الله العريني "إذ نجد عبد المحسن، الشاب السعودي الملتزم، وهو مثال للمسلم الذي يعيش في أمريكا، ولا تتغير شخصيته، أو يؤثر فيه نمط الحياة الغربي، بل يبقى ثابتاً على قيمه الأصيلة التي تعلمها في مجتمعه.

(١) انظر "الأدب وفنونه" لعز الدين إسماعيل: ص ١٩٢.

(٢) الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني: ص ٦٠.

(٣) دفع الليالي الشاتية، لعبد الله العريني.

وكذا شخصية "نبيل" في رواية "القادمون من الآفاق" لنزار أباطة^(١) فقد بقي نبيل - وهو شخصية رئيسية في الرواية - محتفظا بمواقفه، محافظا على قيمه الإسلامية التي تربى عليها، وهو في فرانكفورت بألمانيا، وسط مجموعة من العرب والمسلمين الذين تخلى أغلبهم عن عاداته وتعاليم دينه من أجل أن يجاري حياة المجتمع الغربي. ظل نبيل شخصية ثابتة، تصرفاته ذات طابع واحد، لم تتطور على طول الرواية لتجاري الآخرين، ظل صريحا، عرف من أول لحظة بأنه إنسان مسلم ملتزم، لا يصادف النساء، ولا يشرب الخمر، ولا يدخل السجائر، ولا يأكل لحم الخنزير، أو ما شاكل ذلك.

وإذن فالشخصية في الرواية الإسلامية - وإن كانت شخصية رئيسية أو ثانوية، أو كانت شخصية إسلامية، أو واحدة من شخوص الرواية - يمكن أن تكون نامية متطورة متحركة تتطور مع الأحداث، وتتفاعل مع الظروف، وتستجيب للمستجدات، ويمكن أن تكون ثابتة مكتملة لا تتطور. ولا يعد الثبات أو التطور محمداً أو منقصة في حد ذاته، بل يحدد ذلك نوع الثبات أو التطور، والقيم التي ينطلق منها، وعندئذ قد يكون محموداً أو مذموماً. وقد لاحظ تودوروف نفسه - وهو يستعمل مصطلح الشخصية "السكونية" لما سماه فورستر "الشخصية المسطحة أو الثابتة" أن هذه الشخصية قد تكون نموذجاً أو نمطاً "وتمثل في الغالب غاية محمداً، أو غاية مذمة، نحو البخيل الذي يظل على الدوام بخيلاً".^(٢)

ومن ثم يبدو لي أن الأدق أن نستعمل في تمييز مثل هذه الشخصية "Flat character" مصطلح "الشخصية الثابتة" بدلا من المسطحة، أو الجاهزة، أو الراكدة، أو السكونية، لما تحمله هذه المفردات من دلالات سلبية فقط، على حين أن مفردة "الثابتة" قد تكون ذات دلالة إيجابية أو سلبية بحسب نوع الثبات كما ذكرنا.

* الشخصية بين الصلاح والفساد:

والشخصية في الرواية الإسلامية - سواء أكانت رئيسية محورية أم كانت ثانوية هامشية - قد تكون خيرة أو شريرة، صالحة أو فاسدة. وها هو ذا القرآن الكريم

(١) القادمون من الآفاق، لنزار أباطة.

(٢) مقال تودوروف في مجلة الحرس الوطني.

- مصدر كل قيمة خيرة - تقدم قصصه نماذج متنوعة من شخصيات الخير والشر "ففيها المؤمن والكافر، والكريم والبخل، والصادق والكاذب، والوفى والغادر، والصديق والعدو، والشاكر والجاحد.. وهذه الشخصيات تمثل نماذج مختلفة من طبقات المجتمع، وهي تعرض علينا - بقوتها وضعفها، وعلوها وانحدارها - بصدق واقعي مؤثر." (١)

والعبرة - كما ذكرنا - ليست في نوع الشخصية، بل في موقف الكاتب منها، وأسلوبه في تصويرها، ونوع المشاعر التي يثيرها في نفوس المتلقين تجاهها.

إن الرواية الإسلامية لا تحمل على التعاطف مع شخصية منحرفة، أو شاذة، أو شريرة، وهي لا تثير تجاهها إلا مشاعر الاستياء والسخط والنفور. إنها ترسخ في نفس المتلقي - بأسلوب الفن المتميز البعيد عن الفجاجة والمباشرة - حب الشخصية الخيرة المتدينة، والتعاطف معها، وعدها الأصل الذي تمثله الفطرة الإنسانية السليمة. وأما الشخصيات المنحرفة فهي شخصيات ممجوجة، قد يحمل الروائي المتلقي على الإشفاق عليها، والاعتاظ بحالها، عن طريق تحليل عيوبها، وبيان زللها من أجل الدعوة إلى تجاوزها والانتصار عليها.

إن وجود الشخصيات الخيرة إلى جانب الشخصيات الفاسدة الشريرة هو من طبيعة الحياة والواقع، وهو صورة أزلية منذ أن خلق الله الكون وحتى نهاية الحياة الدنيا. الحياة فيها الخير والشر، والحق والباطل، والإيمان والكفر، وقد يمر كل منهما بحالات من المد والجزر، والظهور والانقباض، بحسب المجتمعات والأحداث، ولكن أحدهما لا يزول أبداً، ولن تسلم الحياة لواحد منهما، لن يكون الواقع شراً كله كما يقول أصحاب الواقعية الأوربية الانتقادية بشكل خاص، ولن يكون ملائكياً وردياً كما يحلم بذلك المثاليون. كلاهما موجود على الأرض، بهما يقوم الابتلاء والتدافع والصراع.

ولكن الرواية الإسلامية - مؤسسية في ذلك بالقصة القرآنية - تقدر الشخصيات الخيرة، وتعلي من مقامها، لأنها عادة "تتصر للحق، وتعلي من شأنه، وتدين الباطل وتسفه، وهي تعد الشر حالة طارئة، مألها إلى الزوال، وتعد ما في الإنسان منه نقاط

(١) انظر كتابنا "في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم" ص ٢٠١.

ضعف، ومرحلة سقوط، وخللا نفسيا، بل خروجا على فطرة الإنسان السوية التي فطره الله عليها.^(١)

لقد مضت روايات كثيرة منطلقة من تصورات غير إسلامية تنتصر للشخصيات المنحرفة، وتدافع عنها، وتلتمس لها الأعذار والمسوغات، فمن الأوضار الكثيرة التي حملتها الروايات الرومانسية مثلا فكرة التهوين من شأن الإثم الفردي، إذ هي تعد المجتمع مسؤولا عن سقوط الفرد، وتحمله وحده تبعة سقوطه. وقد مضى الأدباء - انطلاقا من هذه الفلسفة - يدافعون عن شخصيات البغايا والعاهرات واللصوص والقتلة، ممن توهموهم ضحايا أبرياء يحمل الآخرون وزر سقوطهم، مسقطين بذلك معايير القيم الدينية والخلقية في الحكم على الخاطئين، الذين لا يعفيهم انحراف المجتمع من الذنب. ورحت تجد في الروايات الرومانسية ما يحمل أمثال هذه العنوانات: اللص الشريف، البغي الفاضلة، المومس الطاهرة، وما شاكل ذلك مما يشير إلى هذه الدلالة التي نتحدث عنها.^(٢)

لقد احتشدت الروايات العربية المعاصرة المنطلقة من تصورات فكرية غير إسلامية بشخصيات منحرفة كثيرة، وعرضت فيها على نحو لا يصور بشاعتها وسقوطها، إن لم يحمل على التعاطف معها.

ومن هذا الغيظ من فيض هذه الروايات "الخيوط الضائع" لإحسان عبد القدوس، إذ إن جميع شخصيات هذه الرواية منحرفة شاذة، وهي مهزوزة غير سوية، تعرض الرواية قصة عالم قبيح الشكل، صغير الحجم، يحب فتاة، ولكن الفتاة لا تحبه بل تشفق عليه، فتعطيه كل شيء حتى جسدها، تعيش معه عشيقة زانية، تدفعه إلى العلم والنجاح، ولكنها لا تحبه بل تسعى إلى امتلاكه بعد أن تألق ونجح اعتقادا منها أنها هي التي صنعتها.

وجميع الشخصيات - كما ذكرنا في هذا الخيط الضائع الذي هو الفاصل - كما يقول الكاتب - بين غريزة التملك وغريزة الحب - شخصيات غير صالحة، فالعالم

(١) السابق نفسه.

(٢) انظر كتابنا "الحدثا في الشعر العربي المعاصر: حقيقتها وقضاياها" ص ٤٢.

الشاب يجري وراء فتاة ساقطة حتى كاد ينتحر مرة، ويحتسي الخمرة لأجلها مرات، ويركع تحت قدميها مرات قائلًا لها: "أنت ربي ومعبودي. الرب يعطي ولا يأخذ، ويكفيه عبادة خلقه..." والفتاة عاهرة تنتقل من رجل إلى آخر، بحجة أنها لا تحب العالم الشاب، بل تعطيه ما تعطيه من الحرام إشفاقًا ورغبة في تملكه، كما أن جميع شخصيات الرواية إما زان، أو مراب، أو سكير. وتدور الأحداث في الحانات والبارات.^(١)

وفي رواية "الطريق" لنجيب محفوظ نرى أشخاص الرواية يمارسون الجنس، ويرتكبون الجريمة، ويبدو الروائي متعاطفا معهم، يحاول التماس العذر لهم، وكأنه ينطلق من مفهوم واقعي يرى الواقع كله شريرا بطبيعته، مما يخفف من شأن الشر إذ يجعله جلة في الإنسان مفطورا عليها، وهو عندئذ قدر مقدور لا مهرب منه.^(٢)

* شخصية البطل:

وأنا أعتقد أن الشخصية الرئيسة في الرواية الإسلامية يمكن أن تكون كذلك خيرة أو شريرة، وهي تخضع للمعيار الذي ذكرناه، وهو أن العبرة ليست بنوع الشخصية، بل بأسلوب الروائي في عرضها، وموقفه منها، والعاطفة التي يثيرها في نفس المتلقي تجاهها.

وقد اعتاد النقاد أن يطلقوا على هذه الشخصية الرئيسة اسم "البطل"، ولكن مفهوم البطولة هنا لا ينصرف إلى الدلالة الخلقية للكلمة، فهو ليس دائما الرجل النبيل الشريف، أو الفارس المثالي العتيد، كما في الملاحم وقصص الفروسية المعروفة، بل يقصد به الآن الشخصية المحورية الرئيسة التي يعنى بها الكاتب أشد العناية. فالبطولة - عندما تستعمل الآن مصطلحا في الرواية الحديثة - ليست حكما إيجابيا على الشخصية، ولا تعني تمتعها بقيم خلقية أو إنسانية تجعلها جديرة بهذا الاسم ذي الدلالة اللغوية المعروفة.

لقد كانت شخصية "البطل" مثلا في الرواية الإنجليزية الحديثة في القرن التاسع عشر شخصية عفيفة، فَحَذَفَتْ من شخصية هذا البطل كل ما يمكن أن يسيء إليها

(١) الخيط الضائع، إحسان عبد القدوس: ١٠٣، ١٠٦، ١٠٧ وغيرها.

(٢) الطريق، لنجيب محفوظ.

"كعنصر النزق، والدم الدافئ، فأضحى عفيفا نقيا لا تشوب حبه شائبة من شهوة أو جموح." (١).

ثم تغيرت ملامح الشخصية كثيرا في روايات القرن العشرين، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، فأصبح "البطل" على سبيل المثال "شابا وضيعا، يقضي جزءا كبيرا من وقته في الحانة، له غراميات متعددة يمارسها في غير تحمس كبير، يقع في مشكلات مع أسرته، مع رئيسه في العمل، ويتشاجر مع صاحبة البيت.. وإن القارئ لا يشعر نحوه بعطف كبير، بل إنه ليضحك مما يصيبه من عثرات." (٢)

وعندما جاءت الواقعية الأوروبية بانحرافات المعروفة في أن الإنسان شرير بطبعه، أصبحت معظم الشخصيات - ومنها شخصية البطل - من أرباب الشذوذ والانحراف، أو النفاق والغش، أو الكذب والمداجاة، لأن هذه طبيعة الإنسان فيما يدعون. أصبح البطل هو "الشاطر" الذي يعرف من أين تؤكل الكتف، غير محلل ولا محرم، ومن غير مراعاة لقيم أو مبادئ أو أخلاق، فهذه كلها أباطيل لا وجود لها على أرض الواقع. (٣) وراح الكاتب يتعاطف مع هذه الشخصيات، ويحمل المتلقي على التعاطف معها كذلك، من منطلق أنها النموذج الواقعي الحقيقي.

وبسبب ما اعترى مفهوم "البطولة" في الرواية الحديثة من انحراف وزيف، ولأنه انفك عن مدلوله اللغوي، فلم يعد يعني الشهامة، أو الفروسية، أو الخلق الرفيع، أو النبل والتضحية والفاء؛ فإننا نؤثر في النقد الإسلامي ألا نستعمل هذا المصطلح، وأن نستعمل مصطلح "الشخصية الرئيسة" أو "الشخصية المحورية" وهما تسميتان يستعملهما بعض النقاد أصلا.

ويتعزز هذا الرأي إذا عرفنا أن بعض النقاد يرى أن مصطلح البطل لا يعني دائما الشخصية الرئيسة: "ليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائما، ولكنها دائما هي الشخصية المحورية." (٤)

(١) انظر "سحر الرواية" ص ٥٣.

(٢) السابق: ص ٥٨.

(٣) انظر "الأدب ومذاهبه" لمحمد مندور: ص ٨٥.

(٤) معجم المصطلحات الأدبية: ص ٢١٢.

* الانتماء الطبقي للشخصية:

والشخصية في الرواية الإسلامية - سواء أكانت رئيسة أم ثانوية - ليست طبقية أو قُتُوبية، بمعنى أنها لا تنتمي إلى طبقة معينة، أو فئة خاصة، تحظى باهتمام الكاتب، أو يرى أنها الأصل، أو المعنية بخطابه كما هو الحال عند بعض المدارس الأدبية الحديثة.

لقد اهتمت الكلاسيكية بطبقة النبلاء والأرستقراطيين والكبراء وعلية القوم، واتجهت الرومانسية بخطابها إلى الطبقة البرجوازية المتوسطة، وأما أصحاب الواقعيات فاتجهوا إلى طبقة الفقراء والعمال والكادحين، إلى ما سموه "البروليتاريا".

وأما خطاب الأدب الإسلامي فهو خطاب إنساني عام، إنه - كالدين الذي ينطلق منه - ليس موجهاً إلى فئة، أو طبقة، أو جنسية، أو شعب، أو أمة بعينها، بل هو خطاب عالمي، يخاطب الإنسان في كينونته الإنسانية العامة، يخاطب الناس كافة: غنيهم وفقيرهم، عربهم وأعجميهم، سيدهم ومسودهم، وهم كلهم سواء في هذا الخطاب، مهتم بهم جميعاً، من غير تقريظ ولا تمييز، ولا انحياز ولا تخصيص.

وينبني على عمومية خطاب الأدب الإسلامي أمران:

- ١- أن شخصيات الرواية الإسلامية تصلح أن تنتمي من أي طبقة، أو فئة، أو جنس.
- ٢- أن الصراع في الرواية الإسلامية ليس بين شخصيات تمثل طبقات متناحرة كما تصور ذلك الواقعية الاشتراكية مثلاً. في الرواية الإسلامية لا صراع بين الفقير والغني، أو العامل وصاحب المصنع، أو الفلاح وصاحب الأرض. الصراع بين الشخصيات - وهو عنصر مهم من عناصر الرواية - ليس لسبب طبقي أو مادي، بل هو - في العادة - صراع وتدافع بين المبادئ والأفكار، بين الحق والباطل، بين الإيمان والكفر، وأي من هذين الطرفين ليس حكراً على طبقة أو فئة؛ فقد يكون الحق مع شخصية الفقير مثلاً قد يكون مع الغني.

إن الشخصية في الرواية الإسلامية لا تصوّر مبرأة لمجرد أنها شخصية فقير، أو عامل، أو كادح، ولا تصوّر مدانة متهمة لمجرد أنها شخصية غني، أو مالك أرض، أو صاحب مصنع، بل يبرأ أي منهما أو يدان بحسب التزامه شرع الله أو خروجه عليه.

إن التبرئة أو الإدانة للشخصية في الرواية الإسلامية ليستا متوقفتين على نوعها أو طبقتها، بل هما متوقفتان على سلوكها، على الأفعال والأحداث التي تصدر عنها، وفقا لمعايير الحق والباطل كما أقرها شرع الله الحنيف.

* الشخصية الإسلامية :

ثمة فرق كبير لا يخفى على أحد بين الشخصية الإسلامية في الرواية الإسلامية وبين الشخصية في الرواية الإسلامية، إذ إن الأولى هي شخصية ملتزمة خيرة ذات ملامح فكرية عامة نتحدث عنها في هذه الفقرة. وأما الثانية فهي شخصية عادية قد تكون - كما ذكرنا - خيرة أو شريرة، صالحة أو طالحة، إيجابية أو سلبية.

ملامح الشخصية الإسلامية :

ما أكثر ما شوهت الشخصية الإسلامية في الروايات العربية الحديثة التي انطلقت من تصورات غير إسلامية، فظهر الشخص المتدين في كثير من الروايات: إما مهزوزا، أو ساذجا، أو قدرا، أو منافقا ينطوي على ظاهر يخالف الباطن. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى. فتجيب محفوظ في "ثرثرة فوق النيل" يشوه كثيرا من الشخصيات، فها هو ذا العم عبده "المتدين" يعمل في "العوامة" التي تضم السكارى والحشاشين والهاربين من الحياة، ويصور مصليا مؤذنا في المسجد، ولكنه "قواد" يجلب العاهرات وفتيات الليل و"الكيف" لمرتادي العوامة، وبعد أن ينتهي من هذه المهمة القذرة يحيي ويقول: "أنا ذاهب لصلاة الفجر".^(١) ويدور بينه وبين "أنيس" الشخصية الرئيسة في الرواية الحوار التالي الذي يشف عن شخصية "عم عبده":

يقول له أنيس: "متى عشقت امرأة آخر مرة؟"

فيقول: "أوووه.."

فيسأله أنيس: "وبعد العشق ألم تجد شيئا يسرك؟"

فيقول عم عبده: "قرة عيني في الصلاة"

(١) ثرثرة فوق النيل، لتجيب محفوظ: ص ٤٢.

فيقول له أنيس: "جميل صوتك وأنت تؤذن" ثم: "ولست دون ذلك جمالا حين تذهب لتجيء بالكيف، أو تغيب لتعود بفتاة من فتيات الليل." (١)

وشوهت صورة الشيخ العالم فسمي "رجل الدين" وصور منافقا يظهر الدين ولكنه يستغله للتكسب والضحك على الذقون، ومثله خطيب المسجد، والمأذون الشرعي، والقاضي الشرعي، وغيرهم. (٢)

- إن الشخصية الإسلامية هي شخصية خيرة فاضلة، ويفترض أن تحظى باحترام الكاتب وتوقيره في رواية إسلامية، ولكن هذا لا يعني أن يغلو الروائي في تصويرها، فيجعلها ملاكا معصوما، أو مثالا نقيًا من كل شائبة أو عيب، إذ يفترض أن تكون واقعية صادقة كما ذكرنا، قد يعثرها الضعف، أو تساورها الظنون، وقد تتعرض للحظات خور يوقعها في بعض الزلل، كما نجد مثلا في شخصية "سهام" في رواية "الشارع الجديد" لعبد الحميد جودة السحار، فقد تعلقت بخالد الذي لم يبادلها المشاعر، فتزوج غيرها وتزوجت سهام غيره، ولكنها ظلت متعلقة به، ويوما قابلته، وضعفت فأفضت له بما تكن، وتواعدا على اللقاء، ولكنها أفاقت قبل أن تقع في الحرام، أعادتها قوة الإيمان إلى صوابها ففرت منه: "فتحت باب السيارة، وانفلتت منه شاردة، كأنما تفر من شبح يطاردها"، وكتبت إليه رسالة مؤثرة تقول له فيها: "إنني امرأة على شفا جرف هار، إن هي إلا دفعة منك فتزلق إلى طريق الغواية والضلال.. أهيب بك أن تعف.. فصن هذا الإيمان، ولا تتقدم تنقذ امرأة أحببتك من أن تتردى في مهاوي الذل والعار.. إنها معلقة في خيط واحد فلا تقطعه فتفصل بيني وبين كل ما هو طاهر في حياتي." (٣)

- إن السقوط حالة طارئة بالنسبة للشخصية الإسلامية سرعان ما تستفيق منه، ويتغلب فيها جانب الخير، فتثوب إلى رشدتها كما رأينا في شخصية سهام عند السحار.

- والشخصية الإسلامية تتسم بالإيجابية والصبر والتحدي، ويميزها الجلد والإصرار، فهي - وإن تعرضت للإحباط، أو الهزيمة، أو السقوط - لا تيأس، ولا يعثرها القنوط.

(١) السابق: ص ١٦.

(٢) انظر "دراسات في القصة الإسلامية المعاصرة، لمحمد حسن بريغش: ص ٤٨.

(٣) انظر رواية "الشارع الجديد" ص ٤٩٢ - ٤٩٨.

ومن أمثلة ذلك شخصية "عبد المتجلي" - ولاحظ دلالة الاسم - في رواية "ملكة العنب" لنجيب الكيلاني رحمه الله " فهو ليس (السوبرمان) الذي لا ينهزم، والذي لا يخطئ، ولكنه يتعرض لكثير من الهزائم والأخطاء، ومع ذلك يواجهها بصبر وأناة. يتألم ويأسى، لكن الإصرار ينسيه الألم والأسى. وبالرغم من كل شيء يحلم، يواصل الحلم، ولا شك أن التصور الإسلامي كان وراء صموده." (١)

- إن الشخصية الإسلامية إذن هي شخصية إيجابية فعالة، شخصية مقاومة غير مستسلمة، شخصية ثائرة غير راكدة، تنكر الظلم وتعافه، وتثور عليه بالطريقة المناسبة.

- وليس من الضروري أن تنحصر الشخصية الإسلامية في الرواية، وإن كانت شخصية رئيسة، أو شخصية بطل، فمن الممكن أن تنحصر الشخصيات الشريرة كما يحصل في واقع الحياة حيناً وأحياناً، ولكن ما يميز الشخصية الإسلامية من غيرها أنها - وإن انهزمت، أو تهافتت - لا تستسلم ولا تقنط، وهي تدرك أن الهزيمة مرحلة مؤقتة، لها أسبابها وسننها الكونية التي بينها الدين.

- إن الهزيمة - وإن وقعت، وهي تقع كثيراً في حياة المسلمين المعاصرة - ليست نهاية الطريق، ولا خاتمة المطاف، والنصر - وإن تأخر - آت لا محالة، وانتصار الحق وظهور الصالحين لا ريب فيهما... ﴿وَإِنَّ جُنَدَنَا لَهُمُ الْغَالِبُونَ﴾ (الصافات: ١٧٣).

- إن الشخصية الإسلامية - وإن كانت بطلا - يظل ما يميزها الإيجابية، فهو - وإن لم يستطع التغيير أو الإصلاح - يظل يأمل فيه، ويسعى إليه، قد يسقط - كما قلنا - وقد ينهزم، وقد يموت، وهذا ينسجم مع الواقع، ومع طبيعة الحياة المعيشة في أيام المسلمين هذه بشكل خاص، ولكنه يظل فياضاً بالأمل، يستشرف المستقبل، ويبحث عن الخلاص.

- ولا نحسب أن الشخصية الرئيسية - أو شخصية البطل - في الرواية الإسلامية ينبغي أن تكون شخصية فاضلة بالضرورة، فقد تكون شخصية شريرة، تقدم بشكل منفرد، يحمل على العبرة والاتعاظ مما يؤول إليه حالها.

(١) الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني: ص ٥٥.

وبسبب من ذلك، ولكون الشخصية الرئيسة في الرواية قد تكون شريرة، وبسبب انفكك الارتباط بين المعنى اللغوي الخلفي لكلمة البطل والمعنى الاصطلاحي الذي تستعمل فيه في النقد الروائي، رأينا أن النقد الإسلامي يحسن به أن يستعمل مصطلح "الشخصية الرئيسة" أو "الشخصية المحورية" بدلا من مصطلح "البطل" إلا إذا كان هذا البطل بطلا حقا، بالمعنى الديني الخلفي لهذه الكلمة فلا بأس عندئذ من إطلاقه على الشخصية الرئيسة الفاضلة.

مصادر البحث:

- ١- الأدب وفنونه: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة: ١٩٦٨ م.
- ٢- الأدب ومذاهبه: محمد مندور، دار نهضة مصر - القاهرة.
- ٣- أركان الرواية: إ. م. فورستر، ترجمة موسى عاصي، لبنان، طرابلس: ١٤١٥ هـ / ١٩٩٤ م.
- ٤- البنيوية وفلسفة موت الإنسان: روجيه غارودي، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: ١٩٨٥ م.
- ٥- ثثرة فوق النيل: نجيب محفوظ، مكتبة نهضة مصر - القاهرة.
- ٦- الحداثة في الشعر العربي المعاصر: حقيقتها وقضاياها. وليد قصاب - دبي - دار القلم ١٤١٧ هـ / ١٩٩٤ م.
- ٧- الخيط الضائع: إحسان عبد القدوس، أخبار اليوم، القاهرة.
- ٨- دراسات في القصة الإسلامية: محمد حسن بريغش، مؤسسة الرسالة، بيروت: ١٤١٤ هـ / ١٩٩٤ م.
- ٩- دفء الليالي الشتائية: د. عبد الله العريني، دار إشبيليا، الرياض.
- ١٠- الرواية بوصفها الأكثر حضورا، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ١٤٢٤ هـ.
- ١١- زمن الرواية: جابر عصفور، مكتب الأسرة، القاهرة: ١٩٩٩ م.
- ١٢- سحر الرواية: فاطمة موسى، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٣ م.

- ١٣- سوسيولوجيا الإبداع، لتوني بنيت، ترجمة خيرى أبو دومة، القاهرة: ١٩٧٧م.
- ١٤- الشارع الجديد: عبد الحميد جودة السحار، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.
- ١٥- الطريق: نجيب محفوظ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.
- ١٦- فن القصة: محمد يوسف نجم، دار بيروت: ١٩٥٩م.
- ١٧- في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم: د. وليد قصاب. دبي، دار القلم: ١٤٢١هـ / ٢٠٠١م.
- ١٨- القادمون من الآفاق: نزار أباطة، دار الفكر، دمشق.
- ١٩- معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، تونس: ١٩٨٦م.
- ٢٠- مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، د. وليد قصاب، دار الفكر، دمشق: ٢٠٠٧م.
- ٢١- نحو الرواية الجديدة، لجرييه.
- ٢٢- نظرات في مستقبل الرواية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، تعريب حسين جمعة، عمان: ١٩٨١م.
- ٢٣- نظرية الرواية: أوستين وارين، ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق: ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م.
- ٢٤- نظرية الرواية: جون هالبرين، ترجمة محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٨١م.
- ٢٥- نظرية اللغة الأدبية: خوسيه ماري إيفانكوس، ترجمة د. حامد أبو أحمد، القاهرة، مكتبة غريب.
- ٢٦- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت: ١٩٨٧م.
- ٢٧- الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني: د. حلمي القاعود، مطبوعات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، دار البشير: ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م.
- قام مجموعة من النقاد في المشرق والمغرب باعتماد مجموعة من المناهج منها التاريخي، والنفسي، والبنوي، والبنوي التكويني.

obeikandi.com

الصراع في الرواية الإسلامية

الأستاذ الدكتور أحمد السعدني - مصر

الأستاذ المتفرغ بكلية الآداب - جامعة المنيا

يقف البحث أمام محور الصراع في الرواية الإسلامية، ويتطلب الأمر أن أقسم
البحث إلى:

مدخل ١: ما الصراع؟

مدخل ٢: دائرة الصراع ثقافيا وأيديولوجيا.

مقدمة كبرى: الصراع في الأدب عامة، وفي جنس الرواية خاصة (نموذج).

مقدمة صغرى: الصراع الحضاري.

نتيجة: المنهج.

- ١ -

مدخل ١ : ما الصراع؟

الصراع ملمح واضح في حياة الإنسان منذ خلق الله الحياة، بل من أجل البقاء،
صراع مرتبط بالغريزة؛ غريزة حب البقاء بجانبها، التناسل والطعام. هذه الغريزة
مسيطرة على حياة الحيوان.

ففي عالم الحيوان هذا الصراع المخيف بين الأنواع المختلفة، وداخل النوع الواحد
انطلاقاً من هذه الغريزة. أما الإنسان فقد هذب الله سبحانه وتعالى فيه هذه
الغريزة، فغريزة حب المقاتلة عند الإنسان تنفس عن نفسها بالتنافس في شتى مناحي
الحياة. وما الرياضات المختلفة إلا الصورة المهذبة لغريزة حب المقاتلة، الرياضات
في شكلها المختلفة. هناك صراعات شتى في حياة الإنسان، أولها صراعه مع البيئة،

زمانا ومكانا. وقد وهبه الله سبحانه القدرة والإرادة على تطويع هذه البيئة لصالحه بإعمال عقله، ومن ثم اكتسب خبرة تحولت إلى علم في التعامل مع البيئة مع تعدد البيئات وتعدد الأزمنة وتعدد الأمكنة.

ثاني هذه الصراعات الصراع مع الآخرين من أجل البقاء؛ وهو صراع الآخر الذي يريد أن يسلبه حق الحياة ليحقق حياته هو- وكل الشعوب القديمة مارست هذا النوع من الصراع- وما كان الصراع في العصر الجاهلي بين القبائل المختلفة إلا من أجل الكلاً والماء والمرأة، وجاء الإسلام فجعل الناس أمة واحدة. فيها التكافل، وبها التكامل من أجل استمرار الحياة الحرة الكريمة، ومن أجل إنسانية الإنسان.

١-١- لا بد إذن أن نقف أمام حقيقة أقرتها الثقافة والحضارة، لأن لكل من اللفظين في العربية دلالات وتعريفات خلاف اللغات الأوروبية التي تجعلها في لفظة واحدة، ربما كان السبب ثراء اللغة العربية بمفرداتها- هذه الحقيقة هي أن الأدب أحد شكول التعبير؛ شأنه في ذلك شأن الفنون الأخرى (الرسم- التصوير- الموسيقى وغيرها)- تعبير عن الثقافة والحضارة والهوية، والهوية بروافد تكوينها: الزمان والمكان. لذلك تتعدد شكول التعبير في الأدب، بتعدد اللغات بما تحمل كل لغة من رواسب ومن مكونات ومن تجذر ثقافي وحضاري تشكل به الأعراف والتقاليد والأخلاق والسلوك.

والأديب يعبر بأحد أجناس الأدب التي يحسن التعبير بها، وللأدب أجناسه المختلفة؛ الشعر، والدراما، وفن القص الذي يتناول الرواية والقصّة والقصّة القصيرة والصورة. وهو في تعبيره لا ينطلق من أنا واحدة، وإنما ينطلق من اثنتين: الأنا الفردية، والأنا الاجتماعية- الأنا الفردية التي تشكل ذات الأديب عقيدة وفكراً وثقافة وعلماً وتجربة، تجربة الحياة التي يعيشها الأديب، أو التجربة الفنية التي يعانيها حين يعاني الحياة فنا بتجارب الآخرين في الحياة أو الفن، أو بالقراءة أو بالرحلة أو بشكول الاتصالات المختلفة في عالم اليوم.

أما الأنا الاجتماعية فتتشكل من الحضارة والهوية، المجتمع الذي يعيش فيه الأديب، بما في هذا المجتمع من أعراف وتقاليد وسلوك وأخلاق وقيم ترتبط

بالزمان والمكان، والعصر والبيئة، وكل ما في العصر والبيئة من مؤثرات. ونحن بالطبع مدركون كيف يختلف التعبير بين أديب وأديب باختلاف هذه الارتباطات التي أشرت إليها. فأن يكون الأدب أدبا إسلاميا يعني أن يقوم الأديب بالتعبير عن الثقافة الإسلامية والهوية الإسلامية والحضارة الإسلامية.

١-٢- إذا انطلقنا من هذه الرؤية وأشرنا إلى الصراع، فإننا نفرق بين الصراع في العمل الأدبي، والصراع في شتى نواحي الحياة، لنجمع بين هذين الشكليين من شكول الصراع في معادلة تؤكد أن الصراع في العمل الأدبي تعبير عن الصراع في شتى نواحي الحياة.

يتطلب الأمر أن نقف أمام الصراع في شتى نواحي حياة الإنسان المسلم التي يعبر عنها الأدب- وهي شكول كثيرة:

أولها: وأهمها الصراع مع النفس، النفس الأمارة بالسوء، الشيطان الذي يجري من بني آدم مجرى الدم، الغرائز والأهواء، شتى شكول المغريات في الحياة الدنيا.

وثانيها: الصراع مع المجتمع الذي تختلف أجزاؤه في رؤاهم وتوجهاتهم باختلاف تجذر العقيدة في أعماقهم.

وثالثها: الصراع مع الآخر الذي تتعارض رؤيته مع رؤيتنا، وتتعارض مصالحه مع مصالح الإنسان المسلم، بل يكون له قوة القهر وفرص الإبادة - للحاجة إليه.

ليس الصراع إذن وقفة أمام تقنية فنية في جنس الرواية أحد أنواع فن القص، ولكنه الصراع التعبير. وخاصة أن الصراع ألصق بالأدب التمثيلي (الدراما) منه بفن القص. الصراع هنا في وقفنا هذه تعبير فني عن الصراع الذي يعيش الإنسان المسلم في المأزق الحضاري الذي نحن فيه.

١-٣- ليس من نافلة القول أن أشير إلى نظرية الأدب تقف أمام طبيعة الأدب ووظيفة الأدب.

١-٤- فطبيعة الأدب في رؤيتين: الأدب محاكاة، والأدب تخيل. المحاكاة رؤية لطبيعة الأدب قبل أفلاطون وعند أفلاطون وعند أرسطو، ولم تزل ممتدة إلى نظريات الأدب المعاصرة. والأدب تخيل نراه عند "حازم القرطاجني" وعند "كولردج" - وهذه الرؤى تدخل في إطار علاقة الأدب بالطبيعة.

أما في إطار علاقة الأدب بالإنسان، فنرى المدارس المختلفة؛ فالأدب حدس عند "برجسون" و "كروتشه"؛ والأدب سرور ولذة عند "سانتيانا"، والأدب خبرة عند "جون ديوي".

أما وظيفة الأدب فتتعدد المدارس أيضا، فقد تكون تسلية ولعبا على اعتبار أن اللعب عمل كما عند "ديوي" و "كانت" و "شيلر" و "سنيسر"، وقد تكون معرفة كما عند "كاربت" و "أدمان"، وقد تكون معرفة ومنفعة كما عند "أرسطو"، وقد تكون منفعة كما عند "فيشر" و "بريخت".

مهما يكن من أمر فإنني أرى طبيعة الأدب إعادة خلق وتعبير والتزام. وأن وظيفة الأدب ترسيخ القيم وتربية الذوق والوجدان، وبناء التفكير بناء جماليا، وغرس الوعي الجمالي في نفس المتلقي - وليس الحديث عن الوعي الجمالي ترفا.

وأحب أن أشير إلى نقطة إعادة خلق؛ "فمن معاني الخلق الإنشاء والاختراع كما في قوله تعالى "وتخلقون إفكا" (تفسير القرطبي - ص ١٩٥) - إعادة الخلق فيما أرى - إعادة تشكيل ما كان قائما بشكل أو بآخر. أما التعبير فهو تحول في المواد الأولية أو المادة الخام التي يختزنها الأديب ثم يخرجها من داخله بعد اعتصارها كما يعبر التعبير "Expression".

أما الالتزام فأن يتخذ الأدب موقفا يكون مسؤولا عنه في حرية شأنه؛ شأن المفكر مسؤول عن صمته، ومسؤول عن موقفه. وقد أشرت إلى أن وظيفة الأدب ترسيخ القيم وتربية الذوق والوجدان، وغرس الوعي الجمالي في نفس المتلقي، وأمامنا النموذج الأمثل، فالقرآن الكريم من حيث هو نص لغوي، جاء بناؤه الجمالي متحديا البناء الجمالي للنص الأدبي الذي كان قائما إذ ذاك وهو الشعر الجاهلي، وقد كان بناؤه جماليا راقيا.

خلاصة الأمر أن الصراع التعبير في الأدب الإسلامي لابد أن يكون بناء جماليا في تعبيره، وأن يكون ملتزما. وليس معنى الالتزام أن يتحول الأديب إلى واعظ يلقي خطبة منبرية في عمله الأدبي، ولكن الالتزام يعني أن يكون الأدب فنا بعيدا عن الإسفاف، وبعيدا عن القيم التي تتصادم مع القيم الإسلامية، وأن يكون في الوقت ذاته بعيدا عن المباشرة والتقريرية التي تقسد الفن.

-٢-

مدخل ٢- دائرة الصراع ثقافيا وإيديولوجيا

تتشكل دائرة الصراع ثقافيا وإيديولوجيا في مجموعة من الأطر، لكل بعد روافده.

فالبعد الثقافي له روافده، فإذا وضعنا في الاعتبار أن الثقافة هي الأساس الأول لتكوين الحضارة، فإن الروافد هنا تكون: الهوية- العقيدة- الجنس-، ومن ثم تشكل الثقافة في نسيج من السلوك والأخلاق والعادات والأعراف والتقاليد.

والبعد الإيديولوجي - كذلك- له روافده، وهذه روافد تكون الفكر والعقيدة. ومن ثم تتحول الإيديولوجيا إلى قوة مهيمنة على السلوك والأخلاق والعادات والأعراف والتقاليد. ولنا أن نلاحظ أن العقيدة قاسم مشترك بين الثقافة والإيديولوجيا.

يترتب على ذلك مكونات الثقافة وروافد الإيديولوجيا في الهوية الإسلامية التي عقيدتها الإسلام، فتذيب عناصر الجنس واللغة، وكل الثقافات والإيديولوجيات في بوتقتها، ولا ننتقي من اللغات إلا اللغة العربية لغة دستور الإسلام، القرآن الكريم، وحديث الرسول ﷺ.

-٣-

مقدمة كبرى:

الصراع تقنية فنية في أجناس الأدب المختلفة بيد أنه ألصق بالدراما، فلا دراما بلا صراع. أما شأنه في الشعر فهو خافت، وكذلك الأمر في فن القصص. وإذا كان الصراع عنصرا من عناصر الدراما، فهو عنصر أكثر وضوحاً في الملحمة. ولا يعرف

الأدب العربي من الملاحم إلا ملاحم «كامل أمين» التي تكتمل عنده كل عناصر الملحمة. «القادسية- عين جالوت- السموات السبع». وفي كل منها صراع، مما يدخلها في الأدب الإسلامي.

الصراع - إذن- في الرواية يأتي تعبيراً عن الصراع الإنساني بشكوله المختلفة؛ صراع في الفضاء الروائي يأتي في نسيج العمل من حيث هو وحدة جمالية، نسيج جمالي تتبدى فيه كل آليات العمل الروائي، الصراع لا يأخذ - إذن- الشكل التقريري أو الإخباري، فالتقرير مفسدة للفن.

٣-٠- وقد اخترت نموذجاً لظاهرة الصراع في الأدب الإسلامي، روايتي «مها الفيصل» «توبة وسلي» و«سفينة وأميرة الظلال» فهي في روايتها تتقف أمام الشرح القائم في العقل العربي المسلم.

ترصد في فنية جيدة العوامل والروافد في وجود الشرح ورأيه الخطأ في تتبع الدرب والضمير الجمعي الإسلامي يرى أن العلم حتمية للعقل المسلم؛ به قامت الحضارة الإسلامية، وبه تقوم الحضارات؛ فأهم عوامل قيام الحضارات؛ العقيدة والفكر، والحضارة الإسلامية كانت عقيدتها الوجدانية والتجريد؛ وجدانية الله سبحانه، وتجريده عن الزمان والمكان والشيئية. تمثل في فكر يخدم هذه العقيدة، في علوم في جانبي الدين والدنيا، ولأن العقل العربي كان حقل الأديان المنتج منذ إبراهيم عليه السلام، لذلك فقد قام العقل العربي بتشكيل العقل المسلم باختلاف أجناسه وعناصره انطلاقاً من عربية النص القرآني، وعربية نص حديث رسول الله ﷺ.

وقد وقفت الكاتبة أمام أمرين: ١- تتبع الدرب ٢- العلم.

٣-١- جاءت الروايتان بضمير المتكلم، وفي استعمال ضمير المتكلم أداة فنية مجموعة من الدلالات تشكل في ضفيرة واحدة سداها ولحمتها العقل العربي المسلم. وضمير المتكلم هنا إبحار إلى أعماق الذات، فرحلة الكاتبة إذن رحلة إلى أعماق الذات عبر ضمير المتكلم بكل الأبعاد (الحلم- اللا شعور- الضمير الشعبي الجمعي وما يحيط به من أبعاد دينية).

هل يمكنني القول بأن الكاتبة تبحث عن ذاتها عبر هذه الرحلة إلى أعماق النفس البشرية، ولا أقصد الذات الفرد، ولكن أقصد الذات الجماعة، الإنسان المسلم في هذا المنعطف الحضاري (زمانا ومكانا)؟

وما يؤكد هذا التصور عندي أن الكاتبة قامت بعمل نسيج فني في البناء الروائي بين الخاص والعام، وبين الذات الفردية والجماعية، فأنت لا تستطيع أن تفصل انطلاق الشخصية الروائية من ذاتها أو من ذات الجماعة، لأن الكاتبة تأخذ من الأدب الشعبي تعبيره عن الضمير الشعبي الجمعي، ولا تقف عند عمل بعينه كالليالي، بل تقف عند الإطار، وعند أدوات البناء المتمثلة في قصص الليالي، والجن والعفاريت، وحديث الحيوان والزواحف مع الإنسان، والأبعاد الأسطورية والخرافية، وحديث النفس من خلال تيار الوعي، وخاصة تلك النفس الصالحة الملامح المتشكلة إسلاميا فكراً ونفساً وسلوكاً وتعبيراً التي جاءت في شخوص الروايتين الأساسية، وليست الشخوص الثانوية. لذلك نلاحظ الإطلاق في الشخوص وفي الأزمنة والأمكنة، لا يجمعها إلا شيء واحد هو أنها شخصيات مسلمة تبحث عن العلم.

الروايتان دفقة شعورية واحدة، ولا أرى العمد من جانب الكاتبة، بل التلقائية والعفوية، والفن الصادق ما يأتي عفواً وقديماً وقف أجدادنا ومشايخنا من النقاد أمام قضية الطبع والصناعة، ولدي أدلة واضحة على ما أذهب إليه:

١- العنوان: اسم رجل واسم امرأة في العملين جميعاً. وهذا الأمر يوقفنا أمام قطبي الحياة وعناصر استمرارها، ولكن أية حياة، إنها حياة الإنسان المسلم، فالشخوص الأساسية في العملين سماتها الإطلاق وليس التحديد، بيد أنه الإطلاق في إطار الإسلام، وليس في إطار البشرية، فهموم الإنسان المسلم العربي خاصة تثقل عقل الكاتبة.

٢- الروايتان رحلة بحث؛ بحث عن الذات وعن الهوية؛ بحث عن مدينة العلم في «سفينه»، وبحث من أجل كتاب في «توبة»، والمتحكم في الأمر جميعاً امرأة: تطلب المستحيل، أميرة الظلال تطلب من «سهل» أن يحضر لها (طوقاً من

رماد، ومداد من دخان، ورسائل من هواء)، الرحلة شاقة مضنية، وتهون المشاق في سبيل تحقيق العلم، الكتاب، المعرفة، الثقافة، الهوية.

٢-٣- ولأن البناء في الروايتين بناء غير تقليدي، لذلك فلن نحكم على العمليتين بأدوات النقد التقليدية، فالحمل يفرض أدوات النقد على الناقد - وكما سبق أن أشرت، العمالان في دفقة شعورية واحدة، ورؤية عقلية واحدة، وفي تعبير فني واحد ممتد بين العاملين، ولن أقف أمام هذا التقسيم التعسفي من شكل ومضمون، أو لفظ ومعنى؛ ثنائية العقل العربي، لأن كليهما في نسيج جمالي واحد هو العمل الفني.

تبدأ رواية «توبة» وسليى بمفتاح الرواية، أو إن شئنا الدقة قلنا: إنها مجمع أبعاد الرواية ودلالاتها وأحداثها أبصرت طريقا ثم أضعته، فكأنما شيء من خيال جال فظفت في خاطري لأتبعه، بيد أن الحقيقة تتأى وأنا سائر جواب أحلام (ص ٥)، وفن القص العربي أو الحكى العربي لا يعرف هذا التقديم، بل تعرفه الدراما الشعرية اليونانية منذ «أسخيلوس» (قبل الميلاد) في الكورس أو الجوقة التي تحكى الأحداث وتعلق عليها.

وفي هذا رؤية واضحة؛ إرادة الإنسان المسلم الذي أضاع ما كان أمامه، مما يترتب عليه أنه قد أصبح جواب أحلام.

أليس المسلمون قد أضاعوا ما جاءت به الحضارة الإسلامية من مجد وعظمة نقلت البشرية نقلة حضارية من عصر التجسيد إلى عصر التجريد، وإعمال العقل بروح توحيد، ونفس ترى الله سبحانه في أعماقها، وفي خارجها، وقبل كل شيء، وفوق كل شيء! وما نفعه نحن - المسلمين - اليوم أننا نحلم بمجدنا الذي كان، كانت لنا حضارة، فأين نحن الآن؟! ابتعدنا عن عوامل بنائها، فابتعدنا عنها، ونحلم بعودتها!

«فارس» في يوم عرسه يرى حلما فيه نعش، وبعد أن يصلي على الميت الذي رآه، يختفي النعش، ويقول الرجل: إن ما يجب أن يروعه طول اجتراحه السيئات. وتكرار الحلم بعد سبعة عشر عاما وزواجه وإنجاب أربعة أبناء عليهم دلالة

الحماقة المبكرة. فقرر أن يبحث عن الحلم، ولازمه الفشل وهو يبحث عن حكيم أو عالم أو شيخ يشفيه مما يجد. فشل في البر فجرب البحر، فأدخل في سرداب ضيق فيه باب صغير يفتح عن غرفة كالنعيم كل ما بها، ثم يجد كتابا يخرج الطيب من صفحاته، وكان مداده صار نغما يرى، وبدأ في قراءته.

الصورة من الليالي، القصور والطيور والذهب والجوهر، بيد أنها في بناء جديد، أخذت جزئيات من الليالي، وأعيد البناء، فتمنمات وبلوريات ملونة وضعت في نسيج غير النسيج. وهذا من إبداع الكاتبة.

وتبدأ قصة «سفينة وأميرة الظلال» بمفتاح مماثل، مجمع أبعاد الرواية ودلالاتها وأحداثها «وجدتها تجلس على بساط ممتد ما رأت عين قط أحسن من هذا البساط.... أنا رجل خرجت أبحث عن «مدينة العلم» وقد أخطأت دربي (ص ٧).

البدائتان في خط واحد، وفي توجه واحد؛ بحث عن العلم، وعن الكتاب، وعلى الرغم من الخطأ في تتبع الدرب إلا أن المحاولة قائمة ومستمرة. الكاتبة تتكأ الجرح العربي الإسلامي، الهم العربي الإسلامي.. العمود الفقري في الحضارة الإسلامية انطلاقاً من العقيدة الإسلامية- العلم- الأمر الذي يجعل المتلقي يفتح عينيه بقدر طاقته على مسؤوليته، وما يجب عليه؛ هذه النظرة البريختية لإشراك المتلقي في الحكم، وجعله في قلب الحدث، مع ملاحظة أن الكاتبة بطريقة لاشعورية، ولا تبغي المتلقي العادي، ولكن تبغي المتلقي المثقف، لأنه هو الذي يفهم الرموز والدلالات في أدائها الفني. يتمثل هذا الأداء الفني في النقاط التالية:

- ١- القادم باحث عن الحقيقة التي تنأى بما جعله جواب أحلام في «توبة» هو نفس القادم بحثاً عن مدينة العلم في «سفينة»
- ٢- ما رآه المتكلم في الحلم في الرواية الأولى يخرج إلى مرحلة الشك بين الواقع والحلم. وما رآه المتكلم في الرواية الثانية يخرج إلى مرحلة الشك في محدثته.

٣- تبدأ رحلة البحث عن الحلم في الرواية الأولى بعد سبعة عشر عاماً من الرؤيا الأولى، وتبدأ رحلة البحث عن مدينة العلم في الرواية الثانية بعد لقاء مع فتاة تطلب المستحيل.

٤- البساط العجيب المختلف الألوان، الدائم التجدد الذي لا يصيب طول تأمله الملل لغرابته، ولتمام حسن الفتاة التي تجلس عليه في «سفينة» هو ما آلت إليه السجادة في «توبة»، وهي سجادة صنعتها «سلي» تحبس فيها الأحياء، وهي امرأة حسناء.

٥- القصر الأسطوري الذي بناه الخيال العربي في الليالي تبدى في العاملين في البساط والسجادة؛ القصة تسلم إلى قصة أخرى في تداخل يبعد عن منهج الحكي الكامن في تلايف العقل العربي. في «توبة» البحث عن الشيء المخفي، من الليالي، يسلم إلى كتاب، وقراءة الكتاب تنقل المتلقي من قصة إلى قصة. وفي «سفينة» تدل الفتاة الحسنة «سهلا» على من يبحث عن «هلياجه» وفي نقل من قصة إلى أخرى. أو ما يمكن القول بأنه القصة العنقودية.

اللغة في الروايتين مركزة ومكثفة، وفيها تأثر واضح بلغة القرآن الكريم. نرى مثلاً على ذلك قول الرجل «لفارس»: أما يكون الأجدى أن يروعك طول اجتراحك للسيئات - حمال «فالتركيب اللغوي: اجتراح السيئات لم يرد في القرآن الكريم إلا مرة واحدة في قوله سبحانه وتعالى: ﴿أَمْ حَسِبَ الَّذِينَ أَجْرَحُوا السَّيِّئَاتِ أَنْ نَجْعَلَهُمْ كَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَوَاءً مَحْيَاهُمْ وَمَمَاتُهُمْ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾ (١١) (الجاثية).

٦- ومن اللافت للنظر أن الكاتبة حريصة أشد الحرص على أن تتفرد لغتها، في بناء الجملة، وفي السياق، وفي استعمال دلالات اللغة، وفي استعمال الرمز.

٣-٣ من المخزون الديني والعربي جاء البئر في الروايتين:

في البئر قص في «توبة»، وفيه قرط في «سفينة». أما المخزون العربي، الديني فيتمثل في جب «يوسف» عليه السلام. وأما المخزون العربي، فيتمثل في دلالة

البئر عند الإنسان العربي، إذ يمثل الماء أكبر دور في حياته، ونضع في اعتبارنا أن الكاتبة لم تأت باسم للمكان في الروايتين، فلا اسم للمدينة، ولا اسم للقرية! هذا الإطلاق يثري البناء الفني والدلالة. وهذا يدفعنا إلى التساؤل: هل هي رحلة العقل المسلم، ورحلة العقل العربي خاصة الذي أسرف فيما يملك، فضيعه، وبدأ يبحث عما فقده في محاولات أقرب إلى التهويم منها إلى الواقع، شأن واقعنا الحضاري، نخرج من موضوع إلى موضوع آخر قد يكون ثانويا نسبة إلى الأول، فندور معه حتى ننسى موضوعنا الأساسي؟.

«أميرة الظلال» في «سفينة» هي «سيدة الظلال» في «توبة» بما تفعله من خيوط الظلال والنور والدخان، تحقق في «توبة» عملا وأصبح مطلباً في تحقيق «سفينة»، فإذا كانت رواية «توبة» أسبق من رواية «سفينة» إبداعاً، فالرؤية عند الكاتبة: تكون تحقيقاً ثم تكون أمنية... هنا تتحقق المعادلة: طلب المستحيل تحقيقاً أو أمنية.

في الروايتين نرى أن محاولات الخلاص تأتي من البئر والكهف، وهذا ملمح من ملامح أخذ الكاتبة من المخزون الديني، ففي البئر والغار الخلاص، البئر كان طريق خلاص «يوسف» عليه السلام من الكراهية، وفي الغار كان طريق محمد ﷺ إلى الخلاص من الكراهية والانطلاق إلى التأمل والحب والخلاص له ولأمته. وكما تخرج الأحياء الجديدة من رحم الأشياء القديمة، كذلك الشأن في الأفكار والقيم والنظم، فمن رحم البئر والغار انطلاقات تكوين أمة ودولة، كما حدث مع يوسف ومحمد عليهما السلام.

٣-٤- في الروايتين إشارتان؛ الرمز، والمعرفة تأتي من الآخر، وهاتان الإشارتان من مخزون الحكيم الجمعي المتمثل في الليالي وحكايتها العنقودية.

يتمثل الرمز في السلحفاة التي تتمتع بالحكمة، وكيف حبست «هليانة» «سفينة» في كهف الزمان، ويتمثل أيضاً في «هوي» التي أحبها «سفينة» التي تكتحل بالليل كله، ورداؤها ألقت يد الشمس عليها يكسوها الهناء، يعجب من جمالها كل الوري، ولو كانت أمنية لصارت بين الأماني غاية المنى!

وتتوالى الرموز، ففي قصة «توبة» الظلال تقود إلى الأصوات، والأصوات بدورها تقود إلى الموازين، والقائد إلى الموازين طائر أشار إليه فرد يطحن الجواهر، فيصدر عن الطحن صواعق صامته ذات ألوان عديدة؛ الخيال والوهم والظلال والأضواء والأصوات، والكائن الحي سواء كان إنساناً أم نباتاً أم حيواناً. كذلك الجماد.. الجماد أيضاً فيه حياة لأن كل ذرة في أي جماد تتكون من نواة وإلكترونات وبروتونات تدور حول النواة ﴿وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ﴾ (الإسراء: ٤١).

كل هذا يقودنا إلى قلعة صاحب الموازين التي «مثلما يفتح كتاب كبير (ص ٦٦) «وينزل صاحب الموازين من مدرج بين «دفتي القلعة» الكتاب هنا، ومدينة العلم في «سفينة» هما ما يستحقان الجهد الكبير للبحث عنهما - وهي «رؤية الكاتبة» لمسيرة العقل العربي المسلم للبحث عن الخلاص. يقول صاحب الموازين: «لم أجد مقاييس لشيئين؛ الإيمان والحب.» (ص ٦٧) تأتي إيجابية الفتاة: «الحب والإيمان يعرفان لا يقاسان، ولا يجدهما إلا من صارع الأوان فعرفه فانيا، وكاشف الأمور فصارت للمنتهي جسورا» (ص ٦٧).

وإذا أعملنا المنهج التفسيري في الأدب، فإننا نذهب إلى أن الحب والإيمان - فيما ترى الكاتبة - مصدرها واحد هو القلب (النفس - السريرة - الوجدان)، والإيمان هو ما وقر في القلب، والإيمان والحب شيء واحد، لأن المؤمن لا يكون مؤمناً إلا إذا كان الله ورسوله أحب إليه مما سواهما، ولا يدرك الحب والإيمان إلا إن عرف أن الآن فان وليس دائماً، وأن أمور الحياة كلها جسر للآخرة والأبدية.

وإذا تابعنا قول صاحب الموازين: «الوقت أيضاً له ميزان كثير أتى قبلي وكثير سيأتي بعدي» (ص ٦٧) فسوف نرى هنا الإشارة إلى الوقت، لأنه من هموم العقل المسلم، لأننا لا ندرك قيمته، ونسرف فيه إسرافاً وتبذيراً لا نستفيد منه، بل نهدره، كما نهدر الإنسان، وحضارتنا الإسلامية قامت لأنها أفادت من الوقت، ولم تسرف فيه، وما الصلاة إلا تنظيم للوقت في جانبه الحياتي، كما أفادت حضارتنا من احترام إنسانية الإنسان.

يأخذ صاحب الموازين الراعي والفتاة إلى بستان الكلمات؛ الكلمات التي تحمل آلام البشرية وآمالها، والتي لا تموت بمجرد سماعها: «إن الله في جلاله ورحمته قد أعطانا الاسم لنقضي أعمارنا بحثاً عن أصواته» (ص ٦٨)، وعن نبرته الأبدية وعن جماله فتحيا في بستان الكلمات: «الأشجار غير الأشجار فكأنما أوراقها من ماء أخضر يموج بأنوار زمردية كاملة الحسن، تلقي بظلال لا تخفي النور.. الأشجار قديمة بقدر شوق الإنسان أن ينهي غربة روحه» (ص ٦٨).

الكلمة نور إذن! غربة الروح آفة تبرأ منها الدين والعقيدة. وتتوالى في الروايتين التوجهات الإسلامية؛ فصاحب الموازين يوصي الراعي بانتظار الزمن حتى يعطيه نعيماً بعد الزهد فيه، ويعطيه فضلاً بعد الغنى عنه، «ويعطيه» غناء نفس عن كل شيء سوى مبدع حي (ص ٧١). تأتي وصية صاحب الموازين وهو يزرع الجواهر من الكيس الذي أخذه من القرد: «هذه كلمة خيرة، وهذه حكمة سمعت، وهذا أنين تائب» (ص ٧١)، الكلم نور، وليس للإنسان إذا أراد أن يطلب النور إلا الزهد في الدنيا، وغنى النفس عن كل ما عدا الله.

٣-٥- من محاور فن القص عند «مها الفيصل» النور والماء، وهما ركيزتا حضارة الإنسان المسلم، الماء أصل كل شيء، والماء والنور يتفقان في الدين. وأذهب إلى أن حضارتنا حضارة الماء، وحضارة الغرب حضارة النار. وأزعم- وقد يكون زعمي صحيحاً- بأنهم أتباع الشيطان الذي خلق من نار.

دائماً تفاجئنا الكاتبة باستعمالها أداة فنية جديدة قل استعمالها في فن القص، وكذا استعمالها في فن الدراما. هذه الأداة هي: النظر التاريخي والنظير الواقعي، استبدلت به الكاتبة هنا النظر الحكائي والنظير الحلمى «فسفان» في «توبة» يقص على «فارس» حلم تاجر الإسكندرية بعد أن سألته عنا أخرجه وعرف أنه حلم، التاجر الذي اشترى لؤلؤة سحرته بجمالها، ونام ليرى حلماً؛ سلم عظيم أوصله إلى معبد خاوا لا يذكر فيه إلا صمت أرواح انتهت بعد، لأزمان ما عرفها أحد من قبل، ولا أنسها حضور بشر سواه، كان لقاء بين ماض حصين وحاضر متوجس، أحس بوجود غيره في المكان، لمحها،

وحين لحق بها أرتته ما كان مكتوبا على راحتها، وكان ما قرأه هو ما حدث له في التو، وهنا يلتقي النظيران النظير الحلمي بالنظير الحكائي.

٦-٣- ولأن الكاتبة قد استعملت أدوات فنية رأتها تحقق هدفها الفني في الرواية، ومن هذه الأدوات القصة العنقودية؛ فقد نلاحظ أن الروائتين يتحقق في كليهما الحلم المؤقت وليس الحلم الكبير لخروج كل من «فارس» في «توبة»، و«سهل» في «سفينة». إذ وصل «فارس» إلى ما كان يبحث عنه وهو كتاب «سلي»، ووصل «سهل» إلى ما طلبته منه «أميرة الظلال» بعد أن مر بمجموعة من المحن والمشقات انتهت به إلى الحبس في الغار مع «سفينة»، وكان يأتيهم بالطعام ثعبان أبيض يقال له «زخرف»، وعندما يسأل «سفينة» «سهلا» عن كيفية وصوله إلى هذا المكان، يجيبه بأنه خرج يبحث عن مدينة العلم، فدخل مدينة عظيمة ظن أنها مدينة العلم لها اثنا عشر بابا، كل باب أعظم من الآخر، ولكل باب اسم، فدخل من باب «الوجود» الذي كان مفتوحا بلا حراس.

وإذا عدنا إلى المنهج التفسيري، فسوف نقف أمام باب الوجود المفتوح بلا حراس، وهذا بدوره يدخلنا إلى أن وجود الإنسان في الحياة لا يحده شيء؛ لا حراسة ولا رقابة ولا مسؤولية. وتأتي الرقابة والحراسة والمسؤولية أحد عشر باباً بعد باب الوجود. ويساير هذا المفهوم الإسلامي بأن الإنسان يولد على الفطرة، وأنه يولد حراً، ويظل حتى سن التكليف بلا مسؤولية ولا حراسة ولا رقابة من الآخرين عليه. ثم تأتي المسؤولية والرقابة والحراسة من داخله، انطلاقاً من دستور الإسلام القرآن الكريم وحديث رسول الله ﷺ.

يدخل الحيوان ليقيم علاقة مع الإنسان «حسونة» السلحفاة، والثعبان الأبيض «زخرف»، أبيض لأنه يفعل الخير، وكأنه تخلص من ثعبانيته التي فيها سم وشر ببياض لونه وفعله. وهناك حيوانات أخرى في الروائتين؛ القرد، والأسد. هناك أيضاً الألوان وهي أداة فنية عند الكاتبة. اللون يختلف باختلاف زاوية الرؤية، المداد، والذهب، واللون الفضي - نلاحظ مثالية النظرة إلى الأشياء -

وهذا فيما أرى مسؤولية الكاتبة الفنية على طريق الرمز والقناع الأسطوري، من منطلق المنظور الإسلامي للوجود. فالكاتبة حين تقف أمام الألوان، لا تقف أمام الألوان المتضادة فحسب، بل تقف أمام كل الألوان، بيد أنها تركز تركيزاً شديداً على النور بما له من دلالات روحية، وإضاءات إلى نقاء القلب وبياض السريرة، والحرية والعدل، أما اللون الأسود، فهو دلالة على الشر.

وقد أكون متعسفاً إذا ذهبت إلى أن القرد الذي يطحن الجواهر، إشارة إلى العلاقة بين إسرائيل - أبناء القردة - والذهب منذ قيام دولتي «إسرائيل»، ويهوذا وسامرا» على يد «داود وسليمان» عليهما السلام. بل منذ خروجهم من مصر مع «موسى» عليه السلام وعبادتهم العجل المصنوع من الذهب «أوزار القوم» الذي سرقوه من النساء المصريات.

يقع «فارس» في أيدي قوم يبيعونه عبداً، فيجد نفسه مع الآخرين يعملون في منجم ذهب وهو القيد، يسمع صوتاً في الليل ﴿وَإِذَا رَأَيْتَ نَمَّ رَأَيْتَ نَعِيماً وَمُلْكاً كَبِيراً﴾ (٢٠) (الإنسان) فيعرف أنه السقاء. إنه لن ينجو إلا إذا فعل ما جاء به في قوله تعالى: ﴿وَيُطْعَمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حَيْءٍ مُّسْكِيناً وَيَتِيماً وَأَسِيراً﴾ (٨) (الإنسان). فظن الرجل مجنوناً، لأنه ليس لديه من فضل إلا الشقاء والنكد.

وحين يعرف في اليوم التالي أن الرجل قد مات، فيقرر الخلاص لنفسه من الذل؛ الأمر الذي يختلف فيه عن العبيد الذين يعملون معه في منجم الذهب، الذين لا يعنيهم شيء من أمر أنفسهم. ولكن كيف الخلاص؟ هنا تكون المعادلة الصعبة، قوم يرون الخلاص من العذاب بالسكوت على الهوان واستمرار العبودية، وهو يرى أن الخلاص يجب أن يكون بقوة الإرادة أول الأمر، ثم بتكسير القيود بالقوة، وقد ترتب على هذا أن كسر قيده الحديدي بحجر "حجر يغلب حديداً، حجر يغلب الحديد." (ص ١٤٥).

توظف الكاتبة الآية القرآنية توظيفاً فنياً، أي تضعها في مكانها من السياق. وهذا هو الفن. ليس الأدب الإسلامي أن نحشد النص بآيات من القرآن، أو بأحاديث رسول الله ﷺ، بشكل مباشر وتقرير، فالمباشرة والتقرير مفسدة للفن.

والقضية المطروحة هنا كيف الخلاص؟ هناك اتجاهان: السلبية ضمنا للسلامة، والقوة وأولها الإرادة التي تجعل الحجر يغلب الحديد. وأمامنا شاهد من تاريخنا، في غزوة بدر انتصر المسلمون وهم أقل عددا وعدة، لأن لهم إرادة منطلقة من عقيدة الإيمان بالله سبحانه. وفي تاريخنا الحديث انتصرنا على «إسرائيل» في حرب ١٩٧٣ ونحن أقل عتادا بكثير، فكان «الآر بي جي» يدمر دبابة؛ لأن المقاتلين كانوا يعبرون القناة وهم يقولون: الله أكبر! لجأنا إلى الله فنصرنا.

هذه هي المعادلة التي يواجهها العقل المسلم، رؤيتان نراهما في واقعنا السياسي في مواجهة الحرب الشرسة التي يواجه بها العالم الإسلامي الإمبريالية العالمية- أمريكا- محالفة إسرائيل.

مقاومة سلبية، هناك من لا يفعل شيئا سوى الحرب بالكلمات. وهناك من يقف في الأتون أمام محاولات تدمير الحضارة الإسلامية، بالتدويب أو بالتفتيت أو بطمس الهوية الإسلامية. بين السلبية والإيجابية. ولعل الحجر الفلسطيني في يد الطفل قاوم حديد دبابات إسرائيل، ففوة الإرادة وراء الحجر.

الرصد الواعي هنا يحمل رؤية. أدخل فيما يسمى بوجهة النظر، وهو اتجاه ظهر في القصة العربية منذ أن بدأ فن القص. بيد أن التنظير لها جاء متأخرا متزامنا مع ما ارتأته المذاهب النقدية. ينطلق «فارس» فرحا بالخلاص من الأسر، ويظل يسير حتى يغمى عليه، فيحمل إلى المسجد، وينتهي به الأمر إلى أن يقول: «صرت من حملة القرآن وأصحاب الليل، فسبحان من لا يشغله شيء عن شيء!» (ص ١٧٨).

الدخول إلى دائرة الإيمان، لا ملجأ إلا إلى الله، الرؤية نفسها نراها في رواية «سفينة»- حين خرج الرجلان من البئر كان «سفينة» يخرج مع الناس إلى الحقول، وكان «سهل» يطالع ما في مكتبة المسجد من صحائف.

٧-٣- هناك ظاهرة واضحة في الأدب العربي، والأدب الإسلامي، وهي ظاهرة الانتظار، وللظاهرة أسبابها الدينية والتاريخية والحضارية.

نرى الظاهرة واضحة في «سفينة» إذ تستمر رحلة اللاوعي حين يبصر «سفينة غزالة» هوي فيجري وراءها و«سهل» معه، حتى وصلا إلى خيمة ينبعث النور من داخلها، دخلا الخيمة، وجلسا ينتظران، دخل أسد من باب الخيمة يحمل قردا، بال القرد على طرف السجادة التي يجلس عليها الرجلان، فلم يفعلوا شيئا خوفاً من الأسد - بيد أن «سفينة» قال: «لا أخشى أسدا صار مركبا لقرد!» (ص ٦٤) في الوقت نفسه كان «سهل» ومعه «حسونة» السلحفاة في انتظار عودة «سفينة» - فخرجا للبحث عنه.

الانتظار والبحث عن الغائب توليفة فنية تعبيرا عن العقل العربي. تتكرر الإشارة إلى سكون الإنسان وانتظاره وترقبه لأمر يريده، دون أن يعمل إرادته، ودون أن يتحول إلى الفعل! وأزعم أن الكاتبة تجعل من قصتها قناعا يشير إلى عبثية الوعي التي نعيشها نحن - المسلمين - وإن صدق زعمي؛ فإن الأسد هو الإمبريالية العالمية المتمثلة في الولايات المتحدة، والقرد هو إسرائيل الذي يركب الأسد، إذ تطوع الصهيونية العالمية كل طاقات العالم لخدمتها: الاقتصاد، والسياسة، والمجتمعات، والثقافة، والفكر، والتزييف.

احتفل يهود العالم عام ١٩٩٥ بمرور ثلاثة آلاف عام على إنشاء أورشليم القدس، إذ أسس داود وسليمان عليهما السلام دولتي اليهود، كما أشرت سابقا. يعني في الألف السابقة على الميلاد. في حين أن نصوص التوراة التي كتبوها بأيديهم تفيد أن «أورشليم» كانت موجودة قبل أن يدخل بنو إسرائيل أرض فلسطين. فالرب كلم «يوشع بن نون» خادم موسى عليه السلام بأن موسى قد مات، وعليه أن يعبر الأردن إلى الأرض التي أعطاه لبني إسرائيل.

وفي الإصحاح الثاني عشر من سفر يوشع يذكر أسماء الملوك الذين ضربهم يوشع وبنو إسرائيل في عبور الأردن... وأعطاهم يوشع لأسباط إسرائيل - ملك أويجا الأردن وملك أورشليم واحد... ملك حيررون واحد... جميع الملوك واحد وثلاثون (سفر يوشع إصحاح ١٢، ص ٣٥٧) وقد عدد النص الملوك الواحد والثلاثين. مهما يكن من أمر فإن تزييف التاريخ من قبل إسرائيل يعد من عوامل قيامها.

٨-٣- كما أشار البحث سابقاً إلى النظرير الحكائي والنظرير الحلمى، يمتد الأمر إلى النظرير الحلمى فى مواجهة للنظرير الواقعى سياسياً. هذه النظائر تفتح أعين المتلقين، وتشحذ وعيهم، وتثير ضميرهم الجمعى، فالفن (والأدب خاصة) يشكل الوجدان، ويمكن الانتماء إلى الجذور، ويبعث بإشارات سداها الود والحب، ونواتها الفهم وصولاً إلى العقل. «فسهل» فى رواية «سفينة» هو الشخصية المحورية فى القصة، والتي تأتي الأحداث على لسانه تعبيرا عن موقف الكاتبة ورؤيتها يجعلها تقف أمام الإنسان العربى المسلم، وقد «حبس فى ثوب عذاب ضيق على الرغم من الفضاء والفراغ الذى كنت أسير فى ساحاته» (ص ٦٩). من الذى حبس الإنسان المسلم فى ثوب عذاب ضيق على الرغم من فضاءاته الشاسعة، بيئة وحضارة وعقلا ووجدانا؟.. على كل المستويات: المستوى الاقتصادى، والمستوى الاجتماعى، والمستوى السياسى، هو لصالح القرد الذى يركب أسداً!.

أما كيف السبيل إلى الخروج؟ فهو يأتي فناً فى أن «سهلا يرى فتاة تحمل إناء ماء صغيراً ترش الأرض، ويسمع صوتها ترتل قوله تعالى: ﴿فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ فِي زِينَتِهِ﴾ قَالَ الَّذِينَ يُرِيدُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا يَلِيتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَدْ رَأَوْا إِنَّهُ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٧١﴾﴾ (القصص).

تنبه الفتاة «سهلا» إلى أن غولا عظيماً يخرج عند حلول الظلام - الإشارة واضحة إلى هذه المفارقة الموجودة فى العقل العربى، كيف السبيل إذن إلى مواجهة قوى الرعب وإن كثرت؟ هو الفعل وقوة الإرادة - أن نفيق من نومنا «كيف لنائم أن يفيق؟» (ص ٧٣) تكرار الإشارة إلى القوة الغاشمة؛ الغول، الأسد، لعله خرتيت «يوجين يونيسكو» عند «فريدريش ديرنمات».

هذه الرؤى بأبعادها المختلفة تستقطرها الكاتبة فى قول «سفينة»: «الكنوز ما تحفظه صدور الورى لا ما تخفيه قبور الثرى» (ص ٨٣) وفي هذا إشارة واضحة إلى أن المعرفة هي الكنز الحقيقى، وهذا بدوره يتناسب مع الخط الرئيسى فى الروايتين: العلم والعلم وحده هو الكنز الحقيقى. وتتوالى أحاديث

«سفينة»، حديث فيه حكمة، إشارة إلى الماضي من الأخبار، إرهاب لما سوف يحدث - شأن الجوقة عند اليونان... وشأن الحكواتي في فن القص العربي، وفي الحالين جميعاً تعبير عن الضمير الجمعي الإسلامي؛ الله قبل كل شيء، والله بعد كل شيء.

٩-٣- من مكنونات العقل البشري البحث عن المجهول، سواء كان هذا المجهول أمراً يمكن الوصول إليه، أو كان أمراً في عداد المستحيل. والروايتان بحث عن مجهول بالنسبة لمن يبحث، مجهول من حيث الهوية والصفات، ولكنه معروف من حيث الكينونة.

ففي رواية «سفينة» نجد «سهلاً» المحاصر بعجزه (ص ١١١) الذي كان طفلاً وجده رجل رباه في المسجد، وكان يقوم بتنظيف مصابيح المسجد، فنشأ يجوب في ساحات العلم الواسعة في المسجد - لاحظ العلاقة بين العلم والنور والمصباح -، ولرغبته الشديدة في البحث عن مدينة العلم مر يوماً بساحة وجد بها جمعا غفيرا من الناس وبينهم رجل جالس على صندوق خشب جميل يقول: «وهنا تجدون مدينة العلم، فإن وجدتموها فعدوا أنفسكم من السعداء» (ص ١١٤) تبع «سهل» الرجل، ولكن من دون جدوى، فعاهد نفسه أن يجد مدينة العلم. وضع العقل والضمير الجمعي يده على المفتاح التقدم والحضارة بعد أن أغفى غفوة طويلة، حتى كاد المفتاح أن يصدأ، مفتاح قدمه الإسلام للبشرية لتتويعا لمسيرة الحضارة الإسلامية.

هناك تركيز واضح على العلاقة القائمة بين المسجد والعلم. «سهل» يجد في القرية مسجداً «بديع الصنع كأنه جوهرة نسيها الزمن في هذا المكان النائي» (ص ٩١) تشبيه المسجد بالجوهرة واضح الدلالة. يقول شيخ المسجد: «لا تعرف الناس إلا بأفعالهم، هذا باني بغداد، وذلك كاتب الموطأ... بماذا يا ترى نعرف نحن؟» (ص ٩٤). هذه المواجهة بالواقع المر الذي نعيشه، فيها دفع للعمل والإرادة - كما أن الإشارة إلى أن من بنى المسجد مات من الجوع ليوفر ثمن الطعام لبناء المسجد، فيها الدلالة؛ عمل وإرادة وموت في سبيل الله.

يدخل في دائرة المجهول تلك الإشارة إلى الفتاة اللطيفة «سهى»، والصدفة المحروسة «نعمة»، التي تسكن في أعماق البحر جاءت من شاطئها الضحل لتبقى بجوار حبيبها الحوت الأزرق (نون) - وكانت الفتاة اللطيفة «سهى» تسكن في طرف السماء الشرقي المحاط بسحب فضية وذهبية، الفضية تحبس ضوء القمر، والذهبية تحبس ضوء شمس النهار، وكانت هذه السحب تشتعل وتتلاأ بهذه الأنوار المحبوسة طوال الليل. هنا تبدو ملاحظتان:

١- الحوت الأزرق من أشرس أنواع الحيتان، تجعل منه القصة محبوباً من الصدفة الجميلة «نعمة» التي تسكن أعماق البحر، لماذا؟ «لأننا لا نحسن النظر إلا بالقلب» (ص ١٠١).

٢- تسكن «سهى» في طرف السماء الشرقي المحاط بسحب فضية وذهبية يحبسان ضوء القمر وضوء الشمس - الشرق مهبط الأديان. دائرة النور ليلاً ونهاراً، فضياً وذهبياً. رصيد نون في العقل المسلم، مرتبط بالإرادة ﴿رَبِّ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ (١) ﴿الْقَلَمِ﴾ (٨٢) (يس)، العلم والإرادة هما العمود الفقري في الروايتين، الوصول إلى العلم مفتاحه الأول الإرادة.

في دائرة المجهول يتداخل النظيران: النظير الديني والنظير الواقعي. إذ نرى الطفلة «سارة» وهي تسير مع «سهل» في رحلة بحثه عن مدينة العلم تخرج من جيبها حصاتين صغيرتين تدق إحداهما بالأخرى فتخرج شرراً يصبح ينبوع لهب، يمتد فيصبح نهراً من نار، ثم من سعيير، «وسهل» يريد العبور لمواصلة بحثه، بيد أنه ينكفئ على عقبه خوفاً من السعيير، وبدأ يدعو «يا منجي يونس من الحوت» (ص ١٠٤).

وهذا هو النظير الديني، بيد أن هنا مفارقة، فدعاء «يونس» عليه السلام كان فعلاً، أما دعاء «سهل» فكان قولاً وبكاءً، وبحر حوت «يونس» كان بحر ماء - أما البحر هنا فهو بحر سعيير!.

أما النظير الواقعي فنلمسه في قول السلحفاة «حسونة» «لسهل» عن بحر السعيير: «لعله وهم... هل يعقل أن تصنع طفلة صغيرة بحراً من السعيير؟»

(ص ١٠٥-١٠٦) فهل بحر السعير كان وهما غرسته طفلة صغيرة - دولة صغيرة - اسمها «سارة»؟ وكيف النجاة؟! تقول «حسونة» في تجنب الخوف للنجاة منه (ص ١٠٥) - هل يمكن إسقاط هذه الرؤية على العقل العربي؛ السلبية، والأقوال لا الأفعال، والخوف المسيطر المتغلغل، وكل هذه المفاهيم خروجاً على الإيجابية والإرادة والفعل التي جاءت بها الحضارة الإسلامية؟ يدخل في هذا الإطار تعامل الكاتبة مع الزمن النفسي بأكثر مما تتفاعل مع الزمن الطولي الذي يتزامن مع الأحداث وتنامي الخط الدرامي (الصراع) في الروايتين. ويتمثل هذا في البناء في رواية «توبة» إذ نراه قسمين، وكلا القسمين بناء درامي قائم برأسه ١ - «فارس وسلي» ٢ - «فارس وتوبة». القسم الأول استغرق من الرواية تسعة أعشارها. أما القسم الثاني فاستغرق عشر الرواية فقط.

القسم الأول كان لقاء فارس بسلي وبجته عن كتابها، وحين وصل إلى الكتاب وذهب ليعطيها إياه وجده عندها.

أما القسم الثاني فقد كان عن «فارس وتوبة» الذي التقى به أثناء رحلة بحث عن الكتاب.

وكلا القسمين بناء فني متكامل، المعاناة كثيرة والأهوال التي لقيها «فارس» لا حدود لها، أهوال فيها الكثير من البناء الأسطوري والخرافي، إذ يقوم الوهم والخيال بأدوار كثيرة.

وفي رواية «سفينة» بناء درامي يقوم فيه الوهم والأسطورة والخرافة - والثلاثة تشكيل نفسي فيه من رواسب العقل البدائي الكثير - بدور كبير - وهذا البناء فيه الإطلاق الذي أشار إليه البحث قبل ذلك، وهو ما يجعله يدور في إطار الزمن النفسي.

ففي الرواية سوق للعقول، يذهب كل إنسان ليشتري عقلا، وحين يشتريه يجد أنه اشترى عقله! يتفق هذا مع المفهوم المنطلق من التفكير الشعبي الجمعي بأن كل إنسان لو خير لما اختار إلا عقله. وفي الاختيار الكثير من الرضا - بالقضاء

والقدر- ومن يرفض هذا يطلب المستحيل. هذا الإطار النفسي الذي تدور فيه الأحداث لتشكيل الوهم نسيجها الفني، لا بد من الإشارة إلى الدلالة؛ مثلاً حين ينظر «سهل» إلى «بحر السعير» بعين العارف لا الخائف تفرج الغمة. أليست إشارة إلى أنه لا مخرج لنا من بحر السعير الحضاري والسياسي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي إلا بمعرفة العقل قدر نفسه، وبتحريره من الجهل ومن الخوف النفسي. هذا السعيد الذي تحجبه وقفة الشيطان الثلاثي الأذرع من العالم العربي والإسلامي بل من الحضارة الإسلامية.

١٠-٣- أوقفنا الروايتان أمام «الخروج»، فخرج «فارس»، «وسهل» كان بداية الأحداث. والخروج ظاهرة في العقل السامي. ولو أننا وقفنا أمام هذه الظاهرة في فن القص العربي فقط دون الأجناس الأدبية الأخرى لرأينا نماذج كثيرة جداً، ولكل سبب للخروج، بيد أنها تتفق جميعاً في الظاهرة. كذلك الشأن في الأدب العبري، بل إنها جزء من تكوين العقل اليهودي، فخرج موسى عليه السلام ببني إسرائيل من مصر يمثل ظاهرة واضحة في الأدب العبري. فهناك عشرات الأعمال الأدبية في الأدب العبري وخاصة الدراما باسم «الخروج»، ولعل جذور هذه الظاهرة كان في خروج إبراهيم عليه السلام من العراق إلى فلسطين، ثم إلى مصر، ثم العودة إلى فلسطين ومعه هاجر التي أنجبت إسماعيل عليه السلام، وإنجاب سارة لإسحاق عليه السلام، ثم بأمر من الله سبحانه ذهب إلى البيت الحرام بإسماعيل وأمه هاجر. ثم خروج إبراهيم إلى فلسطين. هكذا استقر الخروج في العقل السامي عبر عنه الأدبان العربي والعبري.

١١-٣- توقفنا رؤية «مها الفيصل» المتمثلة في الروايتين أمام «ملحمة الفردوس المفقود» لـ «ملتون» وذلك لسببين:

- ١ - تشابه الظروف السياسية والثقافية والفكرية وقت ظهور العملين.
- ٢ - النهاية بالخلاص عند كليهما: «ملتون» و«مها الفيصل»، وكلا الكاتبين يشيع الجو الأسطوري والخرافي في عمليهما.

«نشرت الفردوس المفقود» عام ١٦٦٧، والقرن السابع عشر يتسم بالاضطراب الشديد في شتى مناحي الحياة في بريطانيا. إذ ظهرت الفلسفة العلمية وازدهر العلم الطبيعي، وكانت هناك تطورات اقتصادية وسياسية غيرت مجرى الحياة في أوروبا إلى جانب فتن دينية وسياسية أثرت في البناء الاجتماعي والاقتصادي. ونشرت روايتا «مها الفيصل» عام ٢٠٠٣ والعالم العربي يضطرب اضطراباً شديداً على كل المستويات؛ السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفكري. والعقل العربي يعاني من شرخ يتمثل في تفسخ عربي؛ دول عربية إن لم تكن متناحرة، فهي في أحسن الأحوال ليست متفقة على سياسة واحدة إزاء عدو اغتصب أرضاً عربية، واحتلها احتلالاً استيطانياً، وبدأ في تغيير ديموغرافية المنطقة، بل وفي تغيير هويتها بالتفتيت والمسخ والتتصل من الجذور. هذا التآمر على الحضارة الإسلامية يحاول عزل الدول الإسلامية عن بعضها، بل والعمل على تناحرها.

«ملتون» كان راصداً لواقعه في رؤية خاصة منه. أما «مها الفيصل» فقد رصدت ثم رأت رؤية خاصة في السبيل إلى الخروج من المأزق؟ والاختلاف هنا اختلاف بين رؤيتين ترتبط كل منهما بعصرها.

أنهى «ملتون» «الفردوس المفقود» في الكتاب الثاني عشر والأخير بتلخيص «ميكائيل» تاريخ البشرية من الطوفان حتى يوم القيامة.. «ويدرك آدم طبيعة الأمور ويتقبلها فهو قد تعلم طاعة الله، وأصبح يدرك أن التواضع والخشوع أقوى في نهاية المطاف من كبرياء إبليس، ويتسلح آدم وحواء بهذا الإدراك ويستعدان للحياة به على ظهر الأرض» (الفردوس المفقود ص ٢٣).

اتفقت الرؤيتان في الخلاص. أفاد «ملتون» من نصوص الكتاب المقدس - العهد القديم والعهد الجديد -. كذلك أفادت «مها الفيصل» من نصوص القرآن الكريم، بل وظفت النص في عملها بفنية دون مباشرة أو تقريرية. الروايتان: «توبة» و«فارس» فيهما التزام إنساني الذي هو التزام إسلامي؛ غوص إلى الجذور، ورجوع إلى الأصول، ووقف أمام تكوين العقل المسلم، ورؤية للخروج من المأزق الحضاري.

- ٤ -

مقدمة صغرى: صراع الحضارات

٤-١- لنا أن نضع أمام أعيننا صراع الحضارات أو ما يسمى تخفيفاً للوقع حوار الحضارات. ودعونا نتكاشف؛ أليست الحضارة الإسلامية في مأزق؟ بشكل أكثر وضوحاً أليس أبناء الحضارة الإسلامية في مأزق؟ في ركن تحيط به الصخور من كل جانب إلا الجانب الذي يتلقون الضرب منه، على المستوى الثقافي، وعلى المستوى السياسي، وعلى المستوى الاقتصادي، وعلى المستوى الاجتماعي. هذه المستويات الأربعة من شكول المحاولات التدميرية تهون أمام الجانب الأكثر خطورة وفتكاً؛ وهو جانب التفكيت والتذويب للهوية الإسلامية التي أفرزت الحضارة الإسلامية، الحضارة التي إن قامت همشت غيرها، وإن نامت همشت نفسها.

ولست ممن يؤمنون بثقافة المؤامرة، بيد أنه لا ينكر أحد أن المحاولات مستميتة للقضاء على الحضارة الإسلامية بل القضاء على الإسلام من حيث هو عقيدة وفكر قامت الحضارة الإسلامية على هذه العقيدة وهذا الفكر. ولأننا نحن نقع فريسة الخديعة التي تنصب حبالها حولنا فتخرجنا من وقفنا أمام القضية الرئيسية لتوقفنا أمام قضايا فرعية تبعدنا عن قضيتنا الرئيسية، فلنسمه ما نشاء؛ مؤامرة، محاولات... مع ملاحظة أن هذه المحاولات تأخذ شكلاً حداثياً يتفق مع العولمة. ألا تتفق مقولة الحداثة من أنها تحطيم كل ما هو قائم ومنها القيم الدينية وإعادة البناء من جديد. أقول: ألا تتفق هذه المقولة مع الفوضى الخلاقة التي تنادي بها أمريكا للمنطقة العربية؟

مهما يكن من أمر فطرنا الصراع الحضارة الإسلامية في جانب في مواجهة الهجمة الشرسة للخرتيت (الصهيواوروأمركي) - الخرتيت أكثر الحيوانات قوة وغباء-. الإسلام هو العدو الأول والحرب معه حرب صليبية، والهدف هو تغيير ثقافة المنطقة العربية - مركز العالم الإسلامي وبؤرته- بما فيها الثقافة الدينية. وإعادة تقسيم المنطقة وتفتيت دولها إلى كيانات صغيرة تحول دون

تجمعها صراع المصالح، وتؤجج نيران تقسيمها النعرات العقيدية والقومية لتجعلها في صراع دائم؛ لتحقيق القوى المعادية للإسلام خريطة العالم تحت شعار الفوضى الخلاقة! أما بلاد العالم الإسلامي الأخرى فتتبع معها الطريقة نفسها أو لتأجيج نيران الفتنة والتقسيم منها.

٢-٤- وأكد أن الصراع في الرواية الإسلامية تعبير عن هذا الصراع. والأديب لا يكون ملتزماً إلا إذا تحقق في أدبه هذا التعبير عن الصراع؛ لأنه لا يمكن فصل أي جانب من جوانب الحياة عن الجوانب الأخرى. فالإسلام عقيدة وشرعية، دين ودنيا، يتناول العلاقات الثلاث: علاقة الإنسان بربه، وعلاقة الإنسان بنفسه، وعلاقة الإنسان بغيره.

٣-٤- صدرت في السنوات الأخيرة مجموعة من الكتب عن صراع الحضارات تشير إلى الإسلام ونظرة الغرب إليه. مثلاً: كتاب هنتجتون - صراع الحضارات ٢٠٠٢، وكتاب ميشيل نوفاك - الجوع العالمي للحرية ٢٠٠٤، وكتاب جوناثان ساكس - أساس الاختلاف كيف نتجنب صراع الحضارات ٢٠٠٢، وكتاب ديتير سينجاس - صراع الحضارات ١٩٩٨. وهناك كتب كثيرة بهذا الشكل لا يخلو أحدها من الإشارة إلى الإسلام والحضارة الإسلامية في تركيز على الإسلام من حيث هو عقيدة ودين، إما بالإشارة إلى موقف الغرب منه، أو بعرض تاريخي للإسلام، ثم وقفة أمام الأصولية الإسلامية - كما يقولون - والإرهاب. أو إشارة إلى الديمقراطية، وهل عرفها الإسلام؟ وهل عرف الإسلام حقوق الإنسان؟

ومن اللافت للنظر أن هذه الكتب تقف في مواجهة كتب صدرت منذ مطلع القرن العشرين وحتى منتصفه، تتحدث عن ظاهرة الفراغ الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة، مثل كتب: فلسفة الحضارة لاشفتشر، وكتاب الإيمان والمدنية لهارولد لاسكي، وكتاب سقوط الحضارة لكولن ولسون، وغيرها.. تجمع على حاجة العالم إلى نظرية كونية تقوم على الفلسفة والأخلاق، والفكر والسلوك.

ومن اللافت للنظر أيضا أن «بوازار» في كتابه «إنسانية الإسلام» يؤكد على أن كتاب الغرب قد غالوا في الركون إلى التفوق المادي للغرب مما حال بوعي أو بغير وعي دون إنشاء حوار حقيقي، والأمر الذي ساعد على إيجاد جفوة بين الفريقين، مما تسبب في وجود صراع بين الغرب والإسلام.

-0-

نتيجة :

الصراع قائم، والشيطان الثلاثي الهوية يستعمل الثقافة أداة، وهي أداة فعالة لطمس الهوية الإسلامية، وتذويب الثقافة الإسلامية بدءا بالاختراق القائم الآن وتغيب العقل، ولكل صراع أدواته. فالصراع في ميدان الثقافة أدواته كل شكول التعبير فكرا وإعلاما. وهنا يتضح أن دور الرواية الإسلامية دور مؤثر في التعبير عن الصراع الذي تواجهه الحضارة الإسلامية، ويواجهه الإسلام عقيدة فكرا. دورها التعبير عن المكنون والتطلعات والاستشراف لمستقبل ديننا ليعيد المسلمين إلى ما أسنده الله إليهم من مسؤولية؛ إيماننا وقيما وسلوكا وأخلاقا ونورا ليطفئ ظلام الشرك.

موقف الأدب الإسلامي من الجنس

في الرواية الإسلامية

الأستاذ الدكتور عبد القدوس أبو صالح

رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية

موقف الإسلام من الجنس^(١)

يقف الإسلام من مختلف الغرائز موقفاً واحداً، ذلك أن الله تعالى هو الذي أودع في الإنسان هذه الغرائز لحكمة بقاء الإنسان واستمرار نوعه.

وما كان الإسلام ليجعل تحقيق هذه الغرائز لغاياتها أمراً محرماً، ولكنه يفتح للفرصة طريق التحقيق المشروع حرصاً على مصلحة الفرد وسلامة المجتمع، وهو يعلم الإنسان كيف يصقل غرائزه، وكيف يهذبها، وكيف يصعدها.

وعلى ضوء هذا الموقف العام من الغرائز نستطيع أن نتبين موقف الإسلام من الجنس. وهو موقف يتجلى في الحدود التالية:

(١) ينظر الإسلام إلى الجنس على أنه غريزة أودعت في الإنسان لحكمة إلهية، وعلى أنه بجميع أحواله وجميع مستوياته "حقيقة عميقة في حياة البشر؛ بل في كل كيان الحياة"^(٢) ﴿سُبْحَنَ الَّذِي خَلَقَ الْأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ وَمِنْ أَنْفُسِهِمْ وَمِمَّا لَا يَعْلَمُونَ﴾ (يس).

(١) انظر كتاب "الإسلام والجنس" للأستاذ فتحي يكن.

(٢) منهج الفن الإسلامي للأستاذ محمد قطب، ص ٩٨.

وإذن فالإسلام لا يدعو إلى قتل هذه الغريزة أو كبثها باسم الرهبانية، ولا يحرم اللذة التي تصاحب تحقيقها مادامت هذه اللذة لم تصبح الغاية الوحيدة في حد ذاتها، ولم تخرج عن الاعتدال إلى البهيمية، وعن الاستواء إلى الانحراف.

(٢) ولهذه الغريزة في الإسلام أهداف كثيرة، منها: استمرار النوع وتكاثره، وهما الغايتان الأوليان للغريزة الجنسية، ومنها: إشاعة السكينة النفسية في نفس الزوجين بما يقوم بينهما من روابط المودة والرحمة، ومنها: تكوين الأسرة التي تعد اللبنة الأولى في بناء المجتمع. ومنها: إعفاف الرجل والمرأة وصونهما عن مهاوى الانحراف والزنا.

وما أصدق قول ابن قتيبة: "إن التشبيب قريب من النفوس لأئط بالقلوب؛ لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام" (١).

(٣) والإسلام يجعل الزواج الوسيلة الطبيعية لإرواء الغريزة الجنسية، ويدعو إلى الزواج المبكر، كما يدعو إلى كبح جماح الغريزة الجنسية بالصوم، يقول الرسول ﷺ: «يا معشر الشباب من استطاع منكم الباءة فليتزوج، فإنه أغض للبصر وأحصن للفرج، ومن لم يستطع فعليه بالصوم فإنه له وجاء» (٢).

(٤) ويقدر الإسلام الفروق الفردية بين الناس في الطاقة الجنسية واختلاف الظروف الأسرية بينهم، فيبيح تعدد الزوجات بشرط العدالة، ويبيح الطلاق ويجعله أبغض الحلال إلى الله، وبذلك يحمي المجتمع من الدعارة السرية التي تفشت في الغرب حتى أصبح لكثير من الأزواج خليات، ولكثير من الزوجات أخدان.

(٥) والإسلام يهذب الغريزة الجنسية في طريق الأداء رفعا للإنسان عن بهيمية الحيوان؛ فيقول الرسول ﷺ: "لا يقعن أحدكم على امرأته كما تقع البهيمة، وليكن بينهما رسول، قيل: وما الرسول يا رسول الله؟ قال: القبله والكلام" (٣).

(١) الشعر والشعراء، ص ٢٠.

(٢) رواه البخاري ومسلم.

(٣) رواه الديلمي في سنن الفردوس.

كما يبدو تهذيب الإسلام للفرقة الجنسية في الحش على الحياء والستر في أدائها؛ إذ يحذر من ممارسة الجنس علانية، أو إفشاء ما يكون منه بين الزوجين، وفي هذا يقول الرسول الكريم ﷺ: «شر الناس منزلة يوم القيامة الرجل يفضي إلى المرأة وتفضي إليه ثم ينشر سرها».

٦) والإسلام يدعو إلى كبح الفرقة الجنسية حين تقوم أمام الإنسان عوائق تحول دون إشباعها، وذلك عن طريق الصيام كما تقدم، أو عن طريق الدعوة إلى العفة وتجنب الزنا.

موقف الآداب العالمية من الجنس

يقول الأستاذ محمد قطب في كتابه منهج الفن الإسلامي: "لقد كان الأدب الإغريقي يفسح مجالاً واسعاً لمشاعر الجنس، وذلك جانب من جوانب اختلافاته الكثيرة. وكانت أوروبة وريثة التراث الإغريقي تحافظ على سعة هذا المجال الجنسي في فنونها، ولكنها مع ذلك كانت (معقولة) موزونة إلى حد... حتى ظهر فرويد، يطبق في عالم النفس النظرة المادية الحيوانية للإنسان، ويفسر السلوك البشري كله من خلال الجنس، وعندئذ انطلقت الحيوانات المسعورة تلتطخ صفحة الفن بحركات السعار الجنسي المنهومة الطائشة، وتعري الإنسان من كل (ملابسه) الحسية والمعنوية، لترسمه في لحظة الجنس وحدها وترسمه عرياناً..."^(١).

وكان من أوائل الأدباء الأوربيين الذين يفيض إنتاجهم بالأدب الجنسي المنحرف الشاعران الرمزيان الفرنسيان: بودلير وفرلين، ثم جاء بعدهم الكاتب القصصي الإنجليزي أوسكار وايلد؛ الذي لم يجد غضاضة في الحديث عن شذوذه الجنسي، ثم اندفع الكتاب الوجوديون في حماة الجنس دون قيد أو تحفظ.

ولم يكن الأمر في أمريكا أقل فداحة، ويكفي أن نضرب مثلاً من رواية مترجمة للقصص الأمريكي أرسكين كالدويل، وعنوانها: "أرض الله الصغيرة" حيث يصور في قصته أسرة أمريكية لا يتورع فيها الوالد العجوز عن اشتها زوجه ابنه، ولا يكتف

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١١٨.

ذلك عنها حين يتلصص ليتفرج عليها وهي تخلع ملابسها، ثم يصور أحد الإخوة يتربص بزوجة أخيه إلى أن يتاح له أن يعتدي عليها جنسياً. ويتفنن الكاتب في إثارة المشاعر الجنسية حين يصور مقاومة المرأة لهذا الاعتداء مقاومة ما تلبث أن تتقلب إلى الرضى بعد التمتع. ومن العجيب أن الكاتبة الأمريكية بيرل بك - وقد عرفت برصانتها في روايتها التي نالت عليها جائزة نوبل وهي "الأرض الطيبة" - ما لبثت أن جارت التيار في كثير من المواقف في روايتها المسماة "نسل التين".

أما رواية "الجدور" للكاتب الأمريكي الزنجي أليكس هالي وهي من أشهر الروايات المعاصرة، وقد أخرجت في مسلسل تليفزيوني رائع، فإن الجنس يبدو مادة رئيسية معتمدة في كثير من المواقف في هذه الرواية التي تتناول حياة أجيال عديدة من زنوج أمريكا.

وما لبث الأدب الجنسي المكشوف أن طغى على الفنون العالمية كلها، وبخاصة فن السينما والتلفزيون وأشرطة الفيديو، حتى أصبح من النادر أن ينتج فيلم لا يكون للجنس فيه نصيب كثير أو قليل.

وما من شك في أن هذا الأدب الجنسي شوه أصالة الآداب العالمية فأصبحت آداباً مزورة، تعنى بالعواطف البهيمية، وتبالغ في إعطاء الجنس مساحة أكبر من حقيقته، وبذلك أصبح هذا الأدب أدباً هشاً بعيداً عما يتسم به الأدب الخالد من سمات الصدق والأصالة والإنسانية.

بل لقد أصبح هذا الأدب مع الثورة الجنسية معولاً يهدم الحضارة الغربية وينخر في كيانه المهترئ، ولا يخفى على أحد دور اليهودية العالمية الذي رسم بجلاء ووضوح في بروتوكولات حكماء صهيون.

الأدب العربي والجنس

كان الأدب العربي منذ الجاهلية معنياً بتصوير الحب تصويراً يعكس مكانة المرأة من نفس العربي الجاهلي، ولذلك كان الغزل تقليداً لازماً في مطلع القصيدة الجاهلية، ولكن الغزل التقليدي لم يشتمل في تصوير مشاعر الحب، ولم ينزل بها إلى

دائرة الجنس إلا في شعر امرئ القيس الذي قيل: "إنه كان ممن يتعهر في شعره"^(١)، وكان تصويره للحظات مجونه صدقاً لحياته اللاهية المترفة.

ولما جاء الإسلام رفع من شأن المرأة، ودعا إلى العفة، وإلى صون الأعراض، فكانت المدرسة العذرية التي أعطت لمشاعر الحب مساحة كبيرة جداً، ولكنها لم تخرج بها عن دائرة العفة، مثلما فعل العمريون الذين يبدوون بعثاً جديداً لغزل امرئ القيس.

ويمتد الزمان بالمسلمين، فيتغير بهم الحال ويزداد بعدهم عن مثل الإسلام، حتى إذا جاء العصر العباسي وجدنا في مدرسة بشار بن برد وأتباعه مجوناً صريحاً، ووجدنا في مدرسة أبي نواس وأتباعه انحرافاً جنسياً بشعاً، يتردد في كثير من أشعارهم.

وانقلبت الواقعية التي كانت تبدو في تلك الأشعار وفي بعض النصوص النثرية ذكراً للعورات والأفعال الجنسية إلى أدب مكشوف في العصر العباسي!. وقد دافع الجاحظ عن هذا الأدب، ومضى ينثره في كثير من كتبه ورسائله، وجاراه في ذلك منافسه ابن قتيبة، فعقد في عيون الأخبار فصلاً في أخبار النساء ملاًه بالأدب المكشوف دون تحرج!.

وانتشر هذا النوع من الأدب الجنسي في الشعر والنثر مما نجده ماثلاً في أشعار ابن الجعاج وفي فصول كثيرة من "يتيمة الدهر"، بل إننا نجد في تراثنا المخطوط عدداً كبيراً من الكتب الخاصة بأدب الجنس، ومن ذلك رسالة "العروس" المنسوبة إلى الجاحظ، ورسالة أخرى للسيوطي. أما قصص "ألف ليلة وليلة" فإننا نجد فيها ما لا نجده لدى كتاب الجنس المعاصرين، وكل ذلك يعكس على مدى القرون ابتعاد المسلمين عن مثل دينهم وآدابه، كما يعكس غياب دور الدولة في الرقابة والتوجيه.

ونأتي إلى العصر الحديث لنشهد فيه مؤخراً نكسة الأدب العربي من الأصالة إلى تقليد الأدب الغربي في لهائه وراء الجنس، ونرى ممن تربع على عرش القصة

(١) الشعر والشعراء، ص ٥٧، وانظر طبقات فحول الشعراء، لابن سلام ص ٤١.

المصرية يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس اللذين كانت معظم رواياتهما تصور طبقة المترفين اللاهين في المجتمع المصري وهو ما سمي بالمجتمع المخملي أو مجتمع "الصالونات" المختلطة، وهو مجتمع ينحرف عن الإسلام وأخلاقه بمقدار ما يتيح له المال من لهو وترف، وبمقدار ما يتيح له مثله الهابطة أن يقلد المجتمعات الأوروبية المنطلقة من كل قيد ديني أو خلقي. ولقد كانت روايات هذين الكاتبين تعتمد اعتماداً واضحاً على إثارة الغرائز الجنسية أو مداعبتها لدى المراهقين الذين كانوا يمثلون الكثرة الكاثرة من قرائهما.

وإذا كانت روايات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي تعنى بالطبقة المترفة فإن غيرهما من الكتاب مضوا يتحدثون عن سائر طبقات المجتمع، واتفق معظمهم على جعل الجنس هو المحور الأساس في البناء القصصي، أو أعطوه من المساحة أكثر مما يشغله في واقع الحياة مجازاة للموجة الجنسية الجارفة في الآداب الغربية.

فها هو ذا توفيق الحكيم وهو من جيل سابق لجيل يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس يكتب في رواية "الرباط المقدس" صفحات مطولة يسوّغ فيها الخيانة الزوجية، ويتفنن في وصف المشاعر الجنسية لدى المرأة تفناً يثير الغرائز، ويغري المرأة بالانحلال والسقوط مما يجعل من يملك مسكة من عقل أو دين يربأ بنفسه أن يدخل إلى بيته هذه الرواية الذائعة الصيت خشية أن تغري أبناءه وبناته بالانحراف.

وقد علق الأستاذ سيد قطب - رحمه الله - على قصة الرباط المقدس بقوله:

"القصة.. قصة امرأة تخون، امرأة منحرفة، تدعوها نوازع اللحم والدم فتستجيب، وتغريها بدعة العصر في التحلل من القيود، فتفلسف السقوط بالحرية والتجديد، وتتنظر إلى ما تسميه "مغامرة" نظرتها إلى أمر يومي صغير، لا يجوز أن يحطم عشاءً، ولا أن يحدث ضجة، ثم تسخر ما شاءت لها السخرية من رجعية الرجل ومن أنانيته، لأنه يتطلب منها فراشاً نظيفاً، وذرية مضمونة.

وقصة رجل سوي الفطرة، تربى في إنجلترا، ولكنه لم ينحل، وعرف كيف يؤدي حقوق الزوجة كاملة، ولكن في حدود الفطرة السوية، فضاعت المرأة المنحرفة بهذه الحدود، وتاقت نفسها إلى "المغامرة" اللذيذة، والاستجابة الممنوعة!.

وهي تصف في مذكراتها - الكراسية الحمراء - لحظات هذه الاستجابة وصفاً حسياً عنيفاً، تصفها كما وقعت محوطة بالوهج واللهب، مغلفة باللذة الحيوانية الهائجة، غارقة في بحران الغيبوبة.

إن هذه المرأة هي المرأة كما يتصورها توفيق الحكيم، فالمرأة إما حورية مقدسة، وإما بغي فاجرة، ولا وجود للمرأة السوية في كل أعماله^(١).

وينهي المرحوم سيد قطب تعليقه قائلاً: إن الطبيعة لأحكم من كل فلسفة أخلاقية، ومن كل سفسطة إباحية، وإن كل انحراف عن سنتها لهو انزلاق إلى مهاوي الفناء. ذلك مما يجب أن نلقي بالنا إليه ونحن نعالج مثل هذه الأمور سواء في البحوث العلمية أو الآداب والفنون^(٢).

وها هو ذا نجيب محفوظ - وهورائد الرواية العربية وأكبر كتابها - يعطي الجنس قيمة كبرى في رواياته، بل قد يعطيه القيمة الأولى في بعض رواياته.

ولنبداً بالاحتجاج لما نقول؛ فنشير إلى روايته المعروفة "زقاق المدق" وهي الرواية التي أراد بها أن يبين أثر الحرب العالمية الثانية في تغيير القيم الاجتماعية. ويدور محور الرواية حول فتاة فقيرة من حي شعبي ما تلبث أن تسقط سقوطاً جنسياً على يد أحد السماسرة، فتعمل راقصة تباع جسدها للجنود الإنجليز، وتأبى لرغبتها بمزيد من المال من خلال تعاملها مع الجنود الإنجليز أن تعود مع حبيبها إلى حياة الشرف مفضلة حياة الانحراف والسقوط، ولا تبالي أن ترى فتاها الذي كانت تبادله الحب صريعاً تحت أقدامها بيد الجنود الإنجليز المخمورين.

وما أشبه هذه الرواية برواياته الأخرى "بداية ونهاية" حيث يدور محور الرواية حول "الفتاة التي نكبت بوجه دميم وجسد يغلي، فلم يكن أمامها طريق أفضل من أن تدفن دماستها في صدر كل رجل يستطيع أن يدفع غائلة الفراغ عن أمعائها وبطن إخوتها، ولا تغنيه الدمامة في غمرة ذهوله الحسي بين ثنايا جسدها، ولم تكن دماستها هي "العامل الحاسم" في سقوطها؛ فالسقطه الأولى

(١) كتب وشخصيات، لسيد قطب، ص ١٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣١.

في حياتها كانت احتجاجاً لا واعياً على دماستها، أرادت به أن تؤكد ذاتها وتحقق وجودها" (١).

ويضيف الناقد غالي شكري قائلاً: "ولعلني لم أصادف أبشع وأروع من هذا التصوير لامرأة تجمدت خلايا ذهنها وقلبها ونفسها في بقعة دموية ذاهلة تدعى الجنس" (٢).

وفي رواية "القاهرة الجديدة" يؤكد نجيب محفوظ اهتمامه بالجنس في أشد صوره انحرافاً إذ يدير محور الرواية على شاب مثقف يرضى أن يقوم بدور القواد بل الدبوث في سبيل تدعيم مركزه وضمان مستقبله، وتساق زوجته بتدبير من أبيها إلى أن تكون خلية للوزير العجوز، وهي تستقبله في بيت الزوجية، بينما يفض الزوج بصره عما يجري في بيته.

أما رائعة نجيب محفوظ الثلاثية فقد أدار فيها موضوع الجنس ليصلي بناره معظم أبطال روايته على ما بينهم من الاختلاف في مفهوم الجنس وموقفهم منه، وهو موقف يتغير بتغير المجتمع وتطوره.

فها هو ذا أحمد عبد الجواد - وهو تاجر من الطبقة المتوسطة - يعيش حياة مزدوجة، والجنس هو دافع هذا الازدواج ومحوره، فهو في البيت رجل جبار رهيب، يعامل زوجته معاملة الرقيق، ولا يفتح لها قلبه ولا حواسه لأنه ينظر إليها على أنها وسيلة لإنجاب النسل، وهو أمام عشيقاته من "العوالم" إنسان آخر، ظريف الروح حلو المعشر، تتلاعب به "العوالم" حتى يخرجنه عن وقاره فيغني ويرقص، وينفق على معشوقاته الأموال الطائلة في سبيل متعته الجنسية المحرمة.

وابنه الأكبر ياسين شخصية "وارثة" يرث عن أبيه ضراوة الشهوة، ويرث عن أمه المطلقة ميلها إلى التبذل والإسفاف، وهي التي طلقها أبوه لعلاقاتها المشبوهة، وهكذا كان الولد صورة مصغرة من والديه، ينطلق وراء الجنس، وكأنه لا يعرف غيره،

(١) أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، ص ١٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٤.

ويسف فيه إسفافاً حيوانياً حتى ينتهي به المطاف إلى الزواج من إحدى "العوامل" التي كانت لها من قبل علاقة أثيمة بأبيه.

أما كمال - وهو بطل الثلاثية الأول - وأخو ياسين من أبيه فإنه كان شخصية (مأزومة) كما يقول أنور المعداوي^(١) الذي يرفض رأي غالي شكري في أن البطل (كمال) كان مشوّهاً في تكوينه النفسي وسلوكه الاجتماعي، وأن هذا يبدو في عزوفه المطلق عن الزواج، وفي خطواته الوجلة المتعثرة نحو بائعات اللذة، وفي الحركة الميكانيكية الصماء التي يمارس بها هذه العلاقة (الجنسية المحرمة).

ويقول أنور المعداوي في دفاعه عن سلوك كمال المشوه: "أما أن يكون كمال قد أكسب الجنس قيمة رومانسية فهذا صحيح، ولكن كلمة "مشوه" بالنسبة إلى تكوينه النفسي وسلوكه الاجتماعي، تبدو لنا وهي تعبير غير دقيق، فليس كل عازف عن الزواج يعتبر تركيبة نفسية مشوهة، وعلى الأخص إذا كان واحداً من هذا النمط الذي ينسب إليه كمال، ويرتبط بقيم ثقافية معينة، وقد يكون العزوف بالنسبة إلى المثقفين موقفاً من المواقف إزاء الحياة الزوجية، أو خطأً من خطوط الاتجاه العقلي في لقاء الوجود، إن سيمون دي بوفوار مثلاً في كتابها "قمة أيام العمر" تفسر لماذا اتجهت عقلياً إلى أن تكون - بالنسبة إلى سارتر - رفيقة فكر، وليست رفيقة حياة، ولماذا قررت ألا تكون زوجة يترتب على ارتباطها به أن تتجبد عدداً من الأبناء. إن الوجود في رأيها مزيج من العبث، وهي لا تريد - كما تقول - أن تشارك عن طريق الزواج والنسل في التكثيف الكمي لهذا العبث"^(٢).

وهكذا نجد المعداوي يدافع عن السلوك المشبوه البعيد عن الإسلام بما ينقله من أقوال سيمون دي بوفوار خليعة الفيلسوف الوجودي سارتر. ولكن هذا الناقد لا يحاكم سلوك البطل - وهو مسلم مصري - ولا يفسره بأنه نتيجة طبيعية لبعده عن الإسلام، ذلك أن كمالاً بطل الثلاثية الأول أصبح بفكره ووجدانه نهياً للمذاهب المستوردة الهدامة من شيوعية ووجودية وعبثية، وهي مذاهب تختلف فيما بينها، ولكنها تتفق

(١) كلمات في الأدب، أنور المعداوي ص ١٠٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٥ - ١٠٦.

في شيء واحد وهو الإلحاد بالله، والكفر بالدين وما يتبعه من ترد خلقي محتوم،
وصدق الله تعالى: ﴿أَوْ يُؤَيِّدَهُنَّ بِمَا كَسَبُوا وَيَعْفُ عَنْ كَثِيرٍ﴾ (الزخرف).

ومن شخصيات "السكرية" - وهي الجزء الأخير من ثلاثية نجيب محفوظ
- شخصية رضوان بن ياسين، وقد استطاع عن طريق الشذوذ الجنسي ومخادنته
لأحد الوزراء أن يصل إلى ما لم يصل إليه أحد من إخوته أو أعمامه.

وربما أراد نجيب محفوظ من وراء هذه الشخصية أن يبين - كما أشار
المعداوي: أن "الانحلال الخلقي سيطر على المجتمع، وأصبح المنحلون أخلاقياً
- من أمثال رضوان ياسين - هم أصحاب الحظوة والنفوذ لدى المسؤولين من
رجال الحكم، أما هو (أي كمال) - الإنسان الجاد الذي كان مرتبطاً في
حياته بقيم ومبادئ - فقد بقي مدرساً مغموراً يلقي مبادئ اللغة الإنجليزية
لتلاميذه الصغار، واستمر موظفاً صغيراً لم يتخط بعد عشرة أعوام من العمل
المرهق حدود الدرجة السادسة، وحين يتقرر نقله إلى أقاصي الصعيد لا يجد من
يتوسط له ويبقيه في القاهرة غير ابن أخيه الناعم المنحل الذي لا يعرف مبادئ
الشرف"^(١).

ولكن المأخذ الكبير على نجيب محفوظ في ثلاثيته أنه يقف عند الجنس وقفات
طويلة، ويعطيه مساحة أكثر مما ينبغي له، وذلك حين يعتمد نجيب محفوظ إلى
التفصيلات الجزئية: "في جو المغامرات الجنسية لطبقة العوالم المغنيات من أمثال
زبيدة وجليلة وزنوبة"^(٢) بل حين يصف السقطة الأولى لرضوان بن ياسين في حمأة
اللواط، فيسجل تفصيلات تلك الليلة تسجيلاً دقيقاً، ويستغرق فيها استغراقاً مثيراً
للتساؤل، وهو يفعل الشيء ذاته كلما عمد إلى تصوير الجنس، لا في الثلاثية وحدها
بل في معظم قصصه، وهذا ما دفع بأنور المعداوي إلى أن يتساءل: "لماذا يتعرض
نجيب محفوظ للجنس، ويهدف عامداً إلى تشريح العلاقة الجنسية في أكثر أعماله؟
هل يعتمد إلى هذا بقصد إثارة القارئ كما يفعل غيره من الكتاب بغية الزواج، أم

(١) كلمات في الأدب، ص ٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٢.

أن له اتجاهاً معيناً يتسم بالمنهجية التي يلتزمها كلون من ألوان التعبير عن الوجود العقلي؟^(١).

ويستعير المعداوي رد غالي شكري على هذا التساؤل في كتابه "أزمة الجنس في القصة العربية" ويصفه بأنه رد الباحث المقنع، حيث يقول غالي شكري: "إن منهج نجيب محفوظ في التفكير يرى العلاقات الاجتماعية جميعها مترابطة بخيوط واحد، لا تتفصل إحداها عن الأخرى، ولا يمكن رؤيتها الواحدة بمعزل عن الكل، لأن العلاقة في مفهومها تتحدد بالضرورة والحتمية مع بقية العلاقات الإنسانية بين الأفراد، كإفراز طبيعي للمجتمع، يتلون بلونه، ويتشكل في قالبه، ويتسم برائحته، لذلك يمضي الجنس في أعماله في مؤازرة العلاقات الأخرى بحركة تلقائية عفوية، ونجيب محفوظ في "القاهرة الجديدة" و "بداية ونهاية" بذل جهداً رائعاً في أن يتجه بلوحاته الإنسانية إلى ذلك المنهج العميق. فلقد رأينا يطرح للمناقشة الجادة قضية هذه الفئات السفلى من الطبقة المتوسطة في مصر، ثم يتتبع تشابك علاقات أفرادها وتعتقد الحياة من حولها. فإذا انحدرت بأحدهم علاقة ما - كالجنس - إلى الحضيض، فلأن كافة العلاقات الأخرى لا ترتفع عن مستوى التراب، وهنا يتألق منهجه في التعبير، إذ هو يتخير بإحساس مرهف وشفافية، الزاوية النموذجية للكشف عن جوهر الحدث أو الشخصية أو الموقف الدرامي"^(٢).

والذي أراه أن ما يقوله غالي شكري لا يصلح أن يكون رداً على تساؤل المعداوي، لأن السؤال لم يكن عن اختيار نجيب محفوظ للمواقف التي يعتمد فيها تصوير أبطاله "وقد انحدرت بأحدهم علاقة ما - كالجنس - إلى الحضيض"، ولأن نجيب محفوظ لا يتناول الجنس "بحركة تلقائية عفوية"، كما يزعم غالي شكري، وكما يوافق المعداوي مناقضاً نفسه إذ يقول في مجال حديثه عن الثلاثية بالذات: "وهناك قطاعات عريضة قليلة تخرج عن نطاق البعد الموضوعي الرئيسي للمشكلة في خطوطها العامة.. وذلك حين يعتمد نجيب إلى التفصيلات الجزئية لما يدور أحياناً

(١) المصدر السابق، ص ١٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٨ - ١٠٩.

من أحداث ذاتية في الجو العائلي لآل شوكت، أو في جو المغامرات الجنسية لطبقة العوالم المغنيات من أمثال زبيدة وجليلة وزنوبة^(١).

والحقيقة أننا نجد حين نستقري معظم روايات نجيب محفوظ أنه - رغم رصانته الناجمة إلى حد بعيد عن حذره الشخصي - يجري الموجة العالمية التي سيطرت على الفنون كلها وفي مقدمتها فن الرواية، كما يجري إلى حد ما وبشكل مختلف كتاب بيئته من أمثال إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي، ومع ذلك فإننا نسجل لنجيب محفوظ أنه لم يسف إسفاف غيره من تجار الرواية، ولكننا نضيف إلى الدوافع السابقة أنه ينطلق في تصوير الجنس وتضخيمه من تصور فكري متأثر أيما تأثر بمذهب فرويد وبفلسفات العصر المنحرفة التي نراها أوضح ما تكون في شخصية كمال، وليس هذا بمستغرب لأن نجيب محفوظ مجاز في الفلسفة، وتصوره الفكري في قصصه كلها هو امتداد وانعكاس لشخصية كمال بطل ثلاثيته الذي قال: إنه يمثل إسقاطاً طبيعياً لشخصية نجيب محفوظ ذاته.

وهكذا نحاول عبثاً أن نجد لدى نجيب محفوظ - وهو الكاتب اليساري الحذر إلى درجة التقية - موقفاً حيادياً من الدين حتى ننتظر أن يكون مقارباً للتصور الإسلامي في موضوع الجنس.

ومع ذلك فإن روايات نجيب محفوظ تبقى رصينة أمام موجة الروائيات الجديديات من أمثال كوليت خوري وغادة السمان ولىلى بعلبكي وديزي الأمير اللواتي جاءت رواياتهن تقليداً مشوهاً للكاتبة الوجودية فرانسوا ساغان، وأصبح الجنس في رواياتهن محوراً اتجاهياً للسلوك إن لم نقل المحور الأول في البناء الروائي، وأصبحت الرواية على أيديهن وأيدي أمثالهن من الروائيين معرضاً للتبدل والانحلال الجنسي.

(١) المصدر السابق، ص ١٠٨ - ١٠٩.

معالم مضيئة

وقف بعض القصاصين والروائيين من موضوع الجنس موقفاً قريباً من الاعتدال وقريباً من التصور الإسلامي للجنس. ومن أبرز هؤلاء الأستاذ يحيى حقي، وعبد الحميد جودة السحار، وعلي أحمد باكثير.

فأما القاص الناقد الأستاذ يحيى حقي، فيكفي أن نستشهد بما قاله فيه الناقد غالي شكري من أن الجنس في قصصه: "يتجلى لنا وهو قوة ذاتية دافعة، ولكنها ليست القوة الوحيدة في توجيه السلوك الإنساني، وبذلك يختلف مع فرويد وأنصاره من الأدباء والفنانين حين يجعلون من الجنس محوراً اتجاهياً لهذا السلوك"^(١).

وأما عبد الحميد جودة السحار فيكفي أن نستشهد بقصته المطولة "همزات الشياطين"^(٢) وهي القصة التي أشاد المرحوم سيد قطب بها قائلاً: "وإن المؤلف الشاب ليستطيع أن يلقي بكل أعماله إلى البحر، ثم يقف بهذا العمل الفني وحده"^(٣).

وتدور هذه القصة الرائعة حول شاب صالح تسرب الشيطان إلى نفسه من زاوية الغرور حين صور له أنه بلغ ما يشبه حد العصمة، ولكنه سرعان ما يتعرض إلى الفتنة ويسقط فيها، وكأنما أراد الله أن يعلمه من ضعفه ما كان عنه مستوراً، ثم شاء له أن يتوب، فمضى يتمم وهو يسمع أذان الفجر، والدموع تخضب وجهه: "اللهم إني أستغفرك وأتوب إليك".

وحين نقرأ هذه القصة التي ذكر سيد قطب أن نقل مقتطفات منها لا يصورها بل يشوهها؛ فإننا نجد أن السحار جعل من الجنس قصة هادفة تعلم الإنسان مدى ضعفه أمام فتنة المرأة وغريزة الجنس؛ حتى لا يقع فيما يمكن أن يسمى غرور الاهتداء أو توهم العصمة، كما تعلم أن باب التوبة مفتوح "وكل ابن آدم خطاء وخير الخطائين التوابون".

(١) المصدر السابق، ص ١١٢.

(٢) من مجموعته القصصية التي نشرت بعنوان "همزات الشياطين".

(٣) كتب وشخصيات، ص ١٩٧.

وقد استطاع السحار أن يصور بدقة طغيان الجنس على الإنسان في لحظات الضعف؛ سواء كانت تلك السيطرة لضعف في الإيمان أو بسبب الغرور بالإيمان. وكان الكاتب أصرح ما يكون في وصف مواقف الجنس وفتنة المرأة؛ ولكنه وصف لا يثير - فيما أعتقد - غريزة القارئ أو لا يهدف إلى ذلك أصلاً، بل إنه لا يصور من لمحات الجنس إلا القدر الذي يرى أنه لا بد منه؛ وهو القدر الذي لا يوحى بتسويغ الخطيئة والانحلال، ولا يقرر استعباد الجنس للإنسان.

وأما الكاتب الإسلامي الكبير علي أحمد باكثير فقد جارى تقاليد الرواية الغربية في موقفها من الجنس في روايته "الثائر الأحمر" عندما تحدث عن الليلة الإباحية التي يحييها أتباع حمدان قرمط، وقد وصف ما يقع في هذه الليلة وصفاً جنسياً مثيراً. ولكن موقف باكثير يأتي مغايراً في رواياته الأخرى، وهو موقف ملائم للتصور الإسلامي للعلاقة بين الرجل والمرأة، سواء في رواياته التراثية "سلامة القس" و "سيرة شجاع" و "إسلاماه" و "الفارس الجميل" أو في روايته المعاصرة "ليلة النهر".

وكذلك نجد الموقف ذاته لعميد الرواية الإسلامية الدكتور نجيب الكيلاني فقد علق الأستاذ محمد حسن بريغش - وهو أكثر النقاد دراسة لروايات الكيلاني - على الموقف الأول للدكتور نجيب بقوله: "كان اهتمام الكاتب بالمرأة كبيراً، وكانت متابعاته ووقفاته بغير ضرورة فنية إلا أن تكون مواصفات القصة الفنية الحديثة فرضت ذلك، فخضع لها الكاتب، وجعلها الأساس الذي لا يرى تجاوزه، ولا يقدر عليه"^(١).

ويقول الأستاذ بريغش في دراسته لرواية "الربيع العاصف" للدكتور الكيلاني: "وقد دفعه هذا الهدف إلى إبراز الصور الجسدية المغرية، والإلحاح على اللحظات المثيرة بشكل يخرج عن الضرورة الفنية للقصة، ويبرز الصورة الجنسية بصورة فاقعة"^(٢).

(١) دراسات في القصة الإسلامية - محمد حسن بريغش ص ٥٧، ٥٨ - مؤسسة الرسالة - بيروت ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م.

(٢) القصة الإسلامية المعاصرة - محمد حسن بريغش ص ١٢٥ - مؤسسة الرسالة - بيروت ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.

ويؤكد الدكتور عبد الله العريني ما ذهب إليه الأستاذ بريغش قائلاً: (فالاتجاه الإسلامي لا نجده في قصة "ليل الخطايا" التي نرى فيها إسرافاً في التعبير عن الرغبات الآثمة.. وقريباً من تلك الرواية نجد روايتي "الربيع العاصف" و"في الظلام" وإن لم يبلغا في البعد عن الإسلامية ما بلغته "ليل الخطايا"^(١).

ولكن الدكتور نجيب الكيلاني ما لبث أن تبنى ما قرره النقاد الإسلاميون في التنظير لموقف الأدب الإسلامي من الجنس، وتأثر تأثراً بالغاً بما أخذه عليه الأستاذ بريغش في هذا المجال، بل لقد شكّا إليّ ذلك وبخاصة عندما نشر الأستاذ بريغش شيئاً من نقده له في مجلة المجتمع، فأخذه على ذلك أحد كبار إخوانه الذي كان الكيلاني يحلّه ويحترمه، وقد أسرّ إليّ بذلك كله، وكان من نتيجة ما قدمناه ذلك التحول الكبير في سائر روايات الكيلاني المتتالية حتى كان من قول الأستاذ بريغش في التعليق على بعض رواياته: "ومن خلال هذه القصص لا ينسى إبراز العاطفة الإنسانية الصادقة دون تزييف أو تحريف، أو لجوء إلى اصطناع المواقف المثيرة، أو تضخيم اللحظات الشاذة - كما يفعل أكثر القصاصين المعاصرين - لتظهر وكأنها طابع الحياة كلها، ولتؤدي غرضهم من ورائها بإشاعة هذه الصلات الشاذة بين أبناء المجتمع"^(٢).

وهكذا نقرر أن أكبر كتابنا الإسلاميين في مجال الرواية - وهما باكتير والكيلاني - لم يضيعا موهبتهما الفذة في التفنن في إثارة الغرائز، أو الوقوف عند التفاصيل الجزئية في تصوير الجنس، كما يفعل معظم الروائيين المعاصرين ممن يقلدون كتاب الغرب في مجازاة تيار الثورة الجنسية العالمية التي ذهبت بأصالة الأدب وإنسانيته كما تقدم.

(١) مجلة الأدب الإسلامي - المجلد الأول - العدد الأول، ص ٨٨ - ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م.

(٢) في الأدب الإسلامي المعاصر - محمد حسن بريغش، ص ٢١٧ - مكتبة المنار - الأردن.

معالم التنظير

لعلنا نستطيع بعد أن ألقينا تلك الأضواء السريعة على موقف الإسلام من الجنس وعلى موقف الأدب العالمي والأدب العربي منه أن ننظر فيما يشبه أن يكون معالم أولية في الطريق إلى تنظير موقف الأدب الإسلامي من الجنس في الرواية الإسلامية وذلك ما نلخصه في البنود التالية:

(١) إن الحديث عن مشاعر الجنس أو عن العواطف التي يولدها ليس حراماً في نظر الإسلام، وإنما الحكم عليها - كما يقول الأستاذ محمد قطب: "هو الحكم على كل عمل آخر أو كل شعور.. الحكم المستمد من الناموس: هل تؤدي الدور الذي يتفق مع فطرة الكون، أم تتحرف عن الطريق؟

فأما إن كانت هذه العواطف - وهي فطرية في صميم الخلقة - تهدف إلى تحقيق هذه الحياة، تهدف إلى ارتباط شقي الإنسانية في علاقة نظيفة مثمرة منتجة، تهدف إلى تقوية كيان كل من الشقين ودفعه إلى طريق الصعود.. فهي طبيعية، متمشية مع الناموس، والحديث عنها ووصفها وإبرازها في صورة فنية جميلة موحية جزء من مهمة الفن الإسلامي الأصيل.

وأما إن كانت عبثاً.. لا يسعى إلى غايته الطبيعية؛ بل يجعل من نفسه غاية مستقلة منفصلة عن كيان الحياة.. فهي ليست جزءاً من مهمة الفن، لأنها ليست جزءاً من ناموس الحياة" (١).

(٢) ينبغي إعطاء الجنس المساحة الملائمة له في الأدب دون تضخيم ولا مبالغة، وفي هذا يقول الأستاذ محمد قطب أيضاً: "والواقعية الصادقة ينبغي أن تعالج الأمر على حقيقته، فهي ليست مأذونة أن تخدع الناس عن الواقع، أو تتخيله كما يتراءى لها وتصوره على هواها.

نعم.. توجد حقيقة واقعة في حياة البشر.. أنهم كثيراً ما ينحرفون عن طبيعتهم السوية، فيضخمون جانباً من جوانب وجودهم على حساب بقية العناصر المكونة

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ١٠٨ - ١٠٩.

لهذا الوجود، يضخمون مثلاً جانب الجنس، حتى يبدو كأنه هدف في ذاته، وكأنه الشغل الشاغل والهم المقعد المقيم.

نعم هذه حقيقة، ولكنها حقيقة منحرفة. والواقعية الصادقة ينبغي أن تصورها، ولكن تصورها على حقيقتها.. على أنها انحراف^(١).

(٣) وعلى هذا يستطيع الأدب الإسلامي "أن يتحدث عن علاقة حب نظيفة، لا تتحرف ولا تسف، وعن أثرها في نفس صاحبها، وما تدفع كل واحد منهما إلى إبراز أجمل ما عنده من مشاعر وأعمال، وما تقوي عزيمة كل منهما، وتعينه على تحديد هدفه في الحياة.. وما يربطه بالله...

ولكنه يستطيع أيضاً أن يتحدث عن مجالات الجنس الهابطة المنحرفة عن السبيل، فالواقعية تقتضي عرض الأبيض والأسود من باطن النفس وواقع الحياة"^(٢).

(٤) وإذا كان الأدب الإسلامي يستطيع أن يسجل مشاعر الجنس في حالات الصعود والهبوط فإنه لا يستبجح أن يعمد إلى الإثارة الجنسية، وهو ينظر إلى ما يفعله بعض القصاصيين والروائيين على أنه تجارة رخيصة مبتذلة، بل تجارة ينبغي أن تمنع كما تمنع تجارة المخدرات سواء بسواء.

(٥) والأدب الإسلامي لا يبيح الأدب الجنسي الصريح لأنه لا يبيح إشاعة الفاحشة، ولا ما يدعو إلى إشاعة الفاحشة في المجتمع المسلم، وهو يحرص دائماً على نظافة هذا المجتمع وصيانتها في أخلاق الناس وأعراضهم، كما يحرص أشد الحرص على بناء الأسرة المتين، وطهارة المجتمع كله من أمراض الجنس المعنوية والمادية.

(٦) والأدب الإسلامي يعنى بتصعيد الغريزة الجنسية حتى تسمو إلى مشاعر الحب السوي وإلى عالم الروح، ولا يغفل عن أن الإنسان روح وجسد.

(١) المصدر السابق، ص ١١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٢.

٧) إن الأدب الإسلامي لابد أن يميز بين المجتمعات الإسلامية والمجتمعات الغربية الغارقة في الانحلال الجنسي، وذلك حتى لا يأتي هذا الأدب أدباً مزوراً مقلداً للأدب الجنسي الهابط الذي تمارسه الآداب الغربية.

٨) ومع ذلك لا ينبغي أن تنقلب المعالم التي ترسم للأدب الإسلامي في هذا المجال أو غيره أغلاً تحول بين كاتب الرواية وبين تصوير العواطف والمشاعر الجنسية في حدود تتصف بالاعتدال والبعد عن التبذل والانحلال.

٩) وإذا كان لنا أن نعرّف المسلم بأنه إنسان ملتزم، فإن التزام الأديب المسلم نتيجة طبيعية لالتزامه نحو خالقه ونحو دينه ونحو مجتمعه الإسلامي.

ومن هنا لسنا نخشى على الأديب المسلم الملتزم أن يتناول مختلف التجارب الإنسانية؛ لأننا واثقون أن التزامه لن يمنعه من أن يثري الأدب الإسلامي بنتائج أصيل وأدب إنساني جدير بالبقاء.



بناء الرواية الإسلامية التاريخية

الأستاذ الدكتور سعد أبو الرضا - مصر

كلية الآداب - جامعة بنها

بين روايتين:

يمكن أن نمثل للبناء الفني للرواية الإسلامية التاريخية، بروايتي "غادة رشيد" لعلي الجارم^(١)، و"الجودرية" لمحمد جبريل^(٢)، وبرغم أن الفارق الزمني بينهما أكثر من أربعين عاما، لكنهما تتعاملان مع التاريخ، وقد وظف كاتباهما فترة زمنية واحدة، هي الفترة التي عاشتها مصر محتلة من قبل الفرنسيين من سنة (١٧٩٨ - ١٨٠١ م)، عندما احتلها نابليون بونابرت بغية إقامة إمبراطورية في الشرق تكون امتدادا لفرنسا كما يقاوم بها نفوذ بريطانيا الاستعماري في الهند^(٣)، ومصر في ذلك الوقت كانت تحت حكم العثمانيين والمماليك.

لذلك ربما كانت بعض مصادرهما التاريخية مشتركة بينهما، إذ يشكل كتاب "تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار" للشيخ عبد الرحمن الجبرتي (١٧٤٥ - ١٨٢٢ م) من أهم مصادرهما، وهو يسجل تاريخ مصر في هذه الفترة راصدا له، ويتضح ذلك لديهما من طبيعة صياغتهما للخبر التاريخي الذي يعتمدان عليه، فقد يتابعانه أحيانا بالطريقة نفسها التي نجدها في كتاب الجبرتي السابق، عندما يتابعان الخبر يوما بيوم أحيانا^(٤).

(١) انظر علي الجارم "غادة رشيد"، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٦٥ م.

(٢) انظر محمد جبريل "الجودرية"، مكتبة الأسرة، سلسلة الأدب، القراءة للجميع، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٦ م، والجودرية اسم شارع في القاهرة قريب من الأزبكية.

(٣) انظر السابق ص ١٢٠.

(٤) انظر "غادة رشيد" مثلا ص ٦٠، ٥٩، ٥٨ - وكذلك انظر الجودرية مثلا ص ١٥٣، ١٥٦، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٥٦.

وإذا كانت "غادة رشيد" لم تنص على ذلك صراحة، فإن عنوان "الجودرية" قد زاد فيه المؤلف (عن تاريخ الجبرتي بتصرف)، بالإضافة إلى بعض النصوص التي نقلها منه كما في (ص ١١١) مثلاً، لكنه حاول توظيف ذلك توظيفاً يوحي بهيمته على مادته التاريخية.

من ثم فهما يتفقان في المجالين الزمني والمكاني للأحداث في روايتهما، وكشفهما عن بعض جوانب صراع الأمة ضد المستعمر الفرنسي المحتل، بغية إضاءة الحاضر، فالتاريخ هو الشرط المسبق للموس للحاضر ومتغيراته، كما يتضح لديهما محاولتهما اشتقاق الشخصية الفردية للشخص من خصوصية هذه الفترة التاريخية بصفة عامة، كما يفعل كبار كتاب الرواية التاريخية مثل ولتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٢٢ م)^(١)، بل إنهما يعتمدان عليها في تشكيل إيقاع الحدث، عندما يتجلى لديهما البطل الملحمي فاعلاً في بناء الرواية، وهو في الوقت نفسه ذو ملامح تتصل بالتمثيل الواقعي لصورة الحياة^(٢)، كما تتجلى أبعاد الشخصية الثلاثة: الجسمي والاجتماعي والنفسي، برغم ما بين الشخصيات من تباين في التوظيف لديهما.

وإن كثيراً من الملامح الفنية السابقة قد تنتمي إلى الرواية التقليدية، على أن التقليدية هنا لا تعني أكثر من كونها شكلاً من أشكال الرواية، في مقابل الرواية الجديدة التي ظهرت ملامحها في الغرب عند طائفة من النقاد والروائيين منهم: رولان بارت، وترفتان تودوروف، وناتالي صاروت، وروب جرييه، وجيرار جينيت، وقبلهم جيمس جويس، وأندريه جيد، وفرجينيا وولف، وفرانز كافكا وغيرهم.

من ثم فأنا هنا لا أعد التقليدية عيباً، لأنها شكل من أشكال الرواية يعيش بيننا، وورودها هنا يشير إلى تطور الرواية من التقليدية إلى الجديدة، بالإضافة إلى أن

(١) انظر جورج لوكاش: الرواية التاريخية: ترجمة صالح جواد كاظم: المجلس الأعلى للثقافة مصر، سنة ٢٠٠٥، ص ١٢، ١٥.

(٢) انظر السابق نفسه ص ٢٦، ٣٦، ٥٤.

وكذلك انظر د. عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٢٤٠) شعبان سنة ١٤١٩، ديسمبر/ كانون الأول سنة ١٩٩٨، ص ٣٦ و١٣.

الروايتين موضع تمثيل للظاهرة التي أتحدث عنها قد يكون فيهما بعض ملامح الرواية الجديدة كتعدد الأصوات^(١) مثلا أو الاهتمام بالمكان كما سيتضح.

موقف الروائي من التاريخ:

وموقف الكاتب من التاريخ أهم من الملامح التي تشكل جوهر الرواية الإسلامية التاريخية، لحرص الكاتب على الصدق بوعي وخبرة، وإذا كانت الرواية تقدم رؤية الكاتب للتاريخ بصفة عامة، فهل يجب أن تلتزم بالأحداث التاريخية وشخصياتها، ليتحقق لها عنصر الصدق الأخلاقي؟

قد يتصور بعض الناس أن هذا الالتزام قد يخرج بالحدث والشخصية عن طابعهما الروائي الفني، ولكن يمكن أن يتحقق الجانبان الأخلاقي المتمثل في الصدق، والروائي الفني بتجنب التحليل المفصل للخصوصيات الصغيرة الإنسانية التي ليست لها علاقة بالرسالة للشخص المعني، وهكذا كان يفعل رائد من رواد الرواية التاريخية هو ولتر سكوت، عندما "يضيف طابعا إنسانيا على أبطاله، ويعكس الواقع التاريخي عكسا كافيا، وبذلك يقوم بتجديد قوانين الشعر الملحمي القديمة في طريقته الأصلية"^(٢).

وهنا يكمن فن سكوت في إفرااد "أبطاله التاريخيين بطريقة تدخل بها سمات فردية محضة معينة للشخصية، خاصة بها تماما في علاقة معقدة جدا، حية جدا مع العصر الذي يعيشون فيه، ومع الحركة التي يمثلونها، ويسعون إلى قيادتها إلى الانتصار"^(٣).

من ثم فالكاتب في مثل هذا التوظيف قد يحقق الصدق الأخلاقي وإن تجاوز التاريخ، لكنه ليس التجاوز الذي يضاد الحقائق ويخالفها، مادام قد احتفظ ببعض الجوانب التاريخية دون بعضها الآخر، خاصة وأن هذه الجوانب التي حافظ عليها

(١) انظر فاطمة موسى: سحر الرواية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢، القاهرة، الأعمال الفكرية، وكذلك انظر دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة سنة ١٩٩٨، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ص ٣٣

(٢) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ٥٤

(٣) السابق نفسه والصفحة نفسها

يوظفها الكاتب في الكشف عن الحدث والشخصية كليهما، بما يتلاءم مع رؤيته وفنه لبناء عمله الروائي. وليس هذا عند ولتر سكوت فحسب، فها هو ذا عباس محمود العقاد في عبقرياته كثيرا ما يصرح بأنه لا يهتم بالحادثة التاريخية لكبرها وهو يرسم معالم شخصية العبقري، وإنما قد يهتم بالحادثة الصغرى لأنها أكثر اتصالا بما يريد أن يجليه من معالم العبقرية الشخصية.

وبذلك فالكاتب لا يكتب تفصيلات الحياة التي لا تتصل بفكرة القصة، ولا تدل على الحالة النفسية لأشخاصه، أو يمكن ألا تدل على العادات والتقاليد ذات السلطان في المجتمع، وغير ذلك مما لا يكون له أثر في تطور القصة. وإنما يعنى بما يخص الصلات الإنسانية والنوازع النفسية، وهنا يتضح أن الشخصية ليست الصورة طبق الأصل للواقع أو التاريخ، بل يبعد بها الفن أو الخيال عن الواقع بقدر ما يهدف إلى تطوير المعاني الإنسانية^(١)، فما يهم الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، "بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث. وما يهمهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا تماما في الواقع التاريخي"^(٢).

وهكذا حاول كل من علي الجارم ومحمد جبريل - كما سيتضح، وعلى تباين بينهما في درجة ذلك - أن يلتزما ببعض الجوانب التاريخية محققين لعمليهما الصدق الأخلاقي، والصدق الفني في الوقت نفسه، مجسدين بذلك ملمحا من أهم الملامح الإسلامية في بناء الرواية.

فاعلية الشخصية والمكان في تشكيل الرواية :

أولا: الشخصية:

برغم أن روايتي "غادة رشيد" و "الجودرية" يوظفان فترة تاريخية واحدة - كما أشرت سابقا - لكنهما مختلفان تماما في بناءيهما، إذ تتعدد أشكال الرواية التاريخية،

(١) انظر د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة: سنة

١٩٧٩، ص ٥٢٨

(٢) جورج لوكاش: الرواية التاريخية ص ٤٦

فهناك من الكتاب من يوظف التاريخ ليبني الرواية على أساس جلاء "الشخصيات الرئيسية" كغادة رشيد "علي الجارم". وهناك من يوظف التاريخ ليبني الرواية على أساس تجلي فاعلية "المكان" في الكشف عن بنائه مثل "الجودرية" لمحمد جبريل، وكما فعل نجيب محفوظ في الثلاثية، وغيرها.

وهذا العنصر الذي يعتمد الكاتب أساسا لبنائه الروائي سواء كان الشخصية أو المكان لا تتجلى فاعليته في بناء الرواية إلا بتأزر غيره من العناصر الروائية الأخرى معه كالزمان أو الإيقاع أو العقدة أو الحل وغيرها، خلال لغة فنية يمكن أن تتصل بالشعر في بعض مظاهره، مما يعلي من قيمة الرواية وفاعليتها بالنسبة للمتلقي والكشف عن الواقع ومتغيراته، بل والإرهاص بالمستقبل المرجو، مع أنه يوظف التاريخ.

لذلك وجدنا علي الجارم في "غادة رشيد" برغم اهتمامه بتصوير مقاومة المصريين في الإسكندرية ورشيد والقاهرة للحاكم الظالم سواء كان من قبل المماليك أو العثمانيين، ثم الفرنسيين ويكشف الجوانب الوطنية والبطولات العظيمة للشعب. لكنه يولي "شخصية زبيدة" إحدى الشخصيات الرئيسية فيقوم برسمها مبرزا الملامح التي شكلتها منذ تنبأت لها العرافة "رابحة" بأنها ستكون حاكمة مصر^(١)، ومما طلتها لابن خالتها محمود العسال الذي يحبها وتحبه، وقد كان وطنيا مخلصا لوطنه وأسرته، ولكن ترائي رؤية العرافة لها، وأملها في تحقيقها برغم بعدها عنها جعلها تتردد في قبول ابن خالتها أو غيره من أبناء رشيد، مهما كانت درجة ثرائهم ووساطتهم إليها، خاصة وقد كانت الابنة الوحيدة لأبويها مع أخيها علي، وقد عزم هذان الأبوان على ألا يفرضا عليها أمرا في علاقتها بمن تختار زوجا لها.

بالإضافة إلى أن جمالها أصبح مضرب المثل في كل رشيد، إنها زبيدة بنت محمد البواب التاجر الكبير^(٢)، وقد كشف ذلك علي الجارم موظفا "المناجاة والحوار"، مازجا بينهما في الفصل الأول من روايته لكشف داخل الشخصية، وزبيدة أمام المرأة

(١) انظر علي الجارم "غادة رشيد" ص ١٢، ١٤.

(٢) السابق نفسه ص ٦٨، ٦٩.

تحدث نفسها بما تتطلع إليه من حكم مصر، وبما تلمسه في نفسها من جمال فريد، ليتعمق الكاتب داخل الشخصية أكثر^(١)، ويجلي بعدا سياسيا مهما عندما يمزج بين هذه المناجاة وما دار في حوار بين العرافة وأمها، تلك الأم التي أنبت العرافة لتنبئها بهذه النبوءة المستحيلة التحقيق في نظرها، فأين هم من حكم مصر التي يحكمها العثمانيون والمماليك ظلما وعدوانا؟ وقد أصبح أهلها غرباء فيها، كما كان اتصال حوار زبيدة مع قطتها أيضا خلال هذه المناجاة كاشفا لتطلعها لكشف هذه النبوءة، كما كشف عن حبها لابن خالتها محمود العسال عندما وحدث بين نفسها وبين هذه القطة في تعلقها بمن تحب.

ثم كان ترددها بين قوة تحقق النبوءة وضعفه كاشفا عن طبيعة الإنسان وداخله عندما تضطرب نفسه بين الأمل واليأس، والرجاء والضياع، والتحقق وعدمه.

وتنتقل زبيدة إلى القاهرة في زيارة لخالتها هناك، ويراهها الطبيب الفرنسي شوفور في زيارة طبية، هو صديق القائد الفرنسي مينو الذي تولى قيادة الفرنسيين في مصر بعد مقتل كليبر، وعندما يشكو إليه مينو ما في حياته من فراغ وضياع ووحد، ينصحه بالزواج من أجمل جميلات مصر... زبيدة. ثم يعلن مينو إسلامه ويعرب عن رغبته في توطيد علاقته بمصر والمصريين، حتى يتم الزواج على سنة الله ورسوله^(٢)، ولكن والد زبيدة يختفي رافضا هذه المصاهرة غير المتكافئة على أي وجه من الوجوه، فهو الوطني المسلم الذي قاوم المستعمر الفرنسي، وقبل ذلك قاوم ظلم العثمانيين، وهو الذي لا يفرط في وطن أو عرض، بل إنه كرس حياته لمقاومة الفرنسيين في مصر حتى استشهد في القاهرة وهو متخف، بعد أن ظل يقاوم المستعمرين الفرنسيين حتى رحلوا، وقد انتقم الوطنيون المصريون من أحد أقربائه الذي ذل لمينو كل العقبات في سبيل هذا الزواج، عندما تخلصوا منه بالقتل كغيره من الخائنين، فقد تم هذا الزواج دون موافقة والديها^(٣).

(١) انظر أركان القصة: إ.م فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة حسن محمود، مهرجان القراءة للجميع

سنة ٢٠٠١، مكتبة الأسرة، ص ١١٢

(٢) غادة رشيد، ص ٩٢، ٩٤

(٣) انظر غادة رشيد، ص ٩٥، ٩٦، ٩٧

وبرغم أنها أصبحت زوجة مينو حاكم مصر، لكنها لم تصبح هي حاكمة مصر كما تنبأت لها العرافة، بل لقد ضاقت بهذه الحياة، فهي لا تزور أهلها، وقد لا تتصل بأحد، وبرغم أنها حملت منه، كما رافقته إلى فرنسا من أجل ولدها ومعها خادمها سرور، عندما رحل الفرنسيون من مصر، لكنها عادت إلى وطنها عندما ضاقت بالحياة هناك، تاركة الولد وأباه.

وإذا كانت النبوءة وسيلة تعبيرية لدى الكاتب حتى يسوغ زواج زبيدة من مينو، فهل حققت هذه الوسيلة غايتها الروائية الفنية والمنطقية؟

لقد تم هذا الزواج دون موافقة والديها، وربما لم تكن هي أيضا مقتنعة به، فالحرية لا تشتري بالذهب، والغاية لا تسوغ الوسيلة إلا إذا جمع بينهما شرف المقصد ونبيل الهدف، وربما كان هذا الزواج تزجية للوقت بالنسبة لمينو، من ثم فلن نتحقق لمثل هذا الموقف أهداف سامية، وما يمكن أن يناط به من مودة ورحمة وسكن، لافتقاد الكفاءة الشرعية بينهما، مما هدد تسويق الكاتب لهذا الموقف منطقيا برغم أنه ربما يكون قد نجح فنيا بذلك، ومن ثم فقد ظهرت فجوة بين المنطق والفن كان يجب أن تلتمس.

ومهما يكن من ولاء لدى الكاتب وحرصه على حيده، ومهما كان في استطاعته " في معظم الأحيان أن يختار أفعيته، فإنه لا يضمن اختفاءه من على مسرح العمل القصصي"^(١)، وربما كان ذلك مما كان يكشف اختيار الكاتب أن يكون في موقف الدفاع عن زبيدة، فالنزاهة الكاملة مستحيلة.

فالكاتب على ولاء لشخصية "زبيدة"، و"الرشيد" المكان، لأنه فعلا من رشيد وأسرته من الأسر المشهورة تاريخيا فيها.

فعلي الجارم قد جعل "الشخصية الرئيسية" عنوانا لعمله وكرس الرواية لإبرازها، لكنه في نفس الوقت جعل الأحداث والزمان والمكان والإيقاع تتآزر للكشف عن أبعاد

(١) وين بوث " بلاغة الفن القصصي" ترجمة أحمد خليل عردات، د. علي بن أحمد الغامدي، مركز بحوث كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض ١٤١٥، ١٩٩٤م ص ٩٢ وما بعدها

شخصياته، فزبيدة بنت محمد البواب، أحد أثرياء رشيد تلك المدينة الساحلية التي ينزل فيها كثير من القادمين إلى مصر، للتجارة من الداخل ومن الخارج، مما جعل أهل رشيد يختلطون بغيرهم من البشر القادمين، فيتصلون بمتغيرات الحياة على نحو ما، ليس بالنسبة للبضائع وماديات الحياة فحسب، ولكن أيضا بالنسبة للأفكار والقيم والسلوك وبعض العادات، برغم محافظتهم على طبيعتهم الشرقية كإكرام الضيف، ومعاونة المحتاجين والوفاء والإباء وغير ذلك من القيم، مما جعل زبيدة توطد علاقتها بلورا ابنة نيكلسون التاجر الإنجليزي الذي استقر برشيد، كما توطدت علاقة محمود ابن خالة زبيدة - التي أحبها - بنيكلسون نفسه الذي شاركه الكفاح ضد الفرنسيين في القاهرة بعد ذلك، كما تزوج محمود لورا ابنة نيكلسون التي رعتة واهتمت به عندما أصيب في مقاومة الفرنسيين مما قرب بينهما وجدانيا، بالإضافة إلى أن زبيدة كانت قد تزوجت من مينوقائد الحملة الفرنسية في مصر بعد نابليون وكليبر.

وقد قاد محمود العسال ابن خالة زبيدة المقاومة ضد الفرنسيين في رشيد، ثم في القاهرة على نطاق أوسع، حيث أتاحت له القاهرة "مكانا" فسيحا متعدد الأحياء، يضم عددا أكبر من المقاومين الفرنسيين على حد سواء، كما جمعت القاهرة نفسها في النضال بين محمود وزوج خالته والد زبيدة محمد البواب الذي كان متخفيا، حتى اكتشف محمود وجوده في النهاية عندما استشهد، وقد تحقق النصر على الفرنسيين.

ثانيا؛ المكان:

إذا كانت رواية "غادة رشيد" قد كشفت اهتمام علي الجارم بالشخصيات كأساس لبناء روايته، فهو لم يهمل المكان، لكننا في الجودرية سنجد العكس، فمحمد جبريل يصرف مساحة كبيرة جدا من روايته "الجودرية" لتفصيلات المكان وجمالياته وأهميته في تشكيل الرواية، وقد كان "العنوان" أول عتبة في اهتمامه بالمكان، إذ مثل قصر خليل البكري بشارع "الجودرية" البيئة المكانية التي شهدت اجتماعات الشيخ خليل البكري نقيب الأشراف بعد أن قلده نابليون هذه المكانة إثر هجرة عمر

مكرم - النقيب الوطني السابق - القاهرة أمام زحف الفرنسيين عليها، وفي هذا القصر كان يلتقي الشيخ خليل البكري برجال الديوان ومعظمهم على ولاء للفرنسيين، وإليهم ترفع شكاوي المصريين التي تواجه بالجد حينا، وبالتراخي في معظم الأحيان، ومن ثم فقد كان هذا المكان بصاحبه رمزا للخيانة والعمالة للفرنسيين، مما جعل رجال المقاومة ضد الفرنسيين عندما اشتدت يتجهون إلى هذا القصر ويقبضون على الشيخ خليل البكري وأسرته، وتم تجريسهم وفضحهم والانتقام منهم، حتى توسط بعض المخلصين فأوأمهم بعد تشريد، وكساهم بعد عري، وآمنهم بعد خوف^(١).

وربما في هذا المكان "الجودرية" - القريب من قصر الشيخ خليل البكري في الأزبكية - لمح نابليون زينب ابنة الشيخ بكري، الخارجة عن كل الأصول والأعراف والعادات الشرقية، الراغبة في حياة الفرنسيين، والارتباط بهم وتقليدهم في كل شيء، ومن ثم فقد كانت فريسة سهلة لنابليون القائد العام، عندما وسط مسز بولين الخياطة في نقل رسالته إليها كي يراها وتتصل به، وربما يكون نابليون أيضا قد لمحها هي وأمها عندها^(٢)، من ثم فقد كان حمام "مرزوق" وهو حمام نساء الأثرياء. "مكانا" لالتقاء زينب المتكرر بمسز بولين لنقل رسائل نابليون إليها، حتى توطدت صلتها به وبالفرنسيين، ثم لفظها بعد أن فقدت جاذبيتها لديه^(٣).

بل ارتبطت المقاومة "بالمكان" ارتباطا وثيقا، من ثم عني محمد جبريل بتفاصيل الأماكن التي كان يجتمع المقاومون فيها بقادتهم خاصة الشيخ المهدي، ومختار الرمادي صهر المعلم شيحة زعيم الفتوة الذي علم (مختار) كثيرا من ضروب المقاومة والمعارك، حتى اشتد عوده وتسمن قيادة المقاومين، وقد زوجه المعلم شيحة من تغريد ابنته مكافأة له على إنقاذه من طعنة خنجر كان يمكن أن تودي بحياته، ولقد كانت تغريد وسيلة مختار في معرفة أخبار زينب البكري واتصالاتها بالفرنسيين، ومراقبتها، فقد جعلها تدخل بيت "الجودرية" كدلالة تباع ملابس النساء وما يحتجن من أدوات، حتى وثقت زينب بها وكثرت لقاءاتهما في بيت "الجودرية".

(١) انظر الجودرية، ص ١٤٧

(٢) انظر السابق، ص ١٣٣

(٣) انظر السابق، ص ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤

وفي بيت "المعلم شيحة الذي ترك لمختار الدور العلوي ليتزوج فيه، كانت بعض لقاءات المقاومين أيضا، وفي هذا المكان نفسه بيت "الجودرية" كان "المكان" الذي تربت فيه زينب ونشأت بين والديها، وكان هذا "المكان" القريب من "الأزبكية" حيث البيت الآخر للشيخ البكري، الذي يشهد جده ولهوه، وكانت أصدااء هذا اللهو تصل إلى زينب، وربما كان ذلك مما دفعها إلى التماهي في غيها وعلاقاتها بنابليون وبالفرنسيين، وهكذا يلعب المكان "الجودرية" دورا مهما في تشكيل أحداث الرواية وتساعدنا حتى شهد المكان نفسه "الجودرية" قتل زينب أمام أبيها وأمها عندما أطبق مختار الرمادي قائد المقاومة يده على رقبتها، فأنهى حياتها عقابا لها على خيانتها.

وربما لأهمية "الجودرية" كمكان شهد كثيرا من أحداث الرواية ونموها، كان تسمية الرواية به.

وما أكثر الأماكن التي اهتم الكاتب محمد جبريل برسمها، وإبراز تفاصيلها دعما للأحداث ونموها وتساعدنا، خاصة عندما تجلت مقاومة المقاومين، وساعدتهم هذه الأماكن على تنظيم صفوفهم، منها "الجامع الأزهر" الذي كان ملجأ كثيرين من أبناء الشعب والمقاومين، والنقائهم بشيوخهم وقادتهم، لمكانته الروحية والتاريخية. وعندما وطأته خيول الفرنسيين للقضاء على ثورة الثائرين^(١)، تأججت المقاومة التي اتجهت إلى الإعداد المحكم والترتيب السري، تمهيدا لثورة القاهرة الثانية التي كانت إيذانا برحيل الفرنسيين، وكان لمختار الرمادي دور قيادي فيها.

كما كان "للأروقة" وهي أماكن حول "الجامع الأزهر" أهمية خاصة في تجميع الطلبة القادمين إلى القاهرة، فهي منازل للإقامة، وإيواء هؤلاء القادمين، كما تساعدهم على الاتصال بمن يريدون الاتصال به، وكذلك فقد اختار مختار الرمادي من "رواق الصعايدة" مجموعة من الرجال الأشداء ضمهم إلى فريق المقاومة ضد الفرنسيين^(٢).

(١) انظر السابق نفسه، ص ١٥١

(٢) انظر السابق نفسه، ص ١٠١

ولذلك فقد حظي رسم المكان وإبراز تفاصيله وجمال هندسته ومعماريته باهتمام الكاتب محمد جبريل، لما للمكان بصفة عامة من أثر في تطور الأحداث ونموها، وفاعلية الشخصيات واحتكاكها بغيرها.

اهتمام محمد جبريل في "الجودرية" بالشخصيات؛

يحاول محمد جبريل أن يفسر مسلك نابليون تفسيراً نفسياً في علاقاته النسائية، فليست زينب البكري هي فقط التي وقعت في شركه، ولكنه أيضاً وطد علاقاته بزوجة الضابط الفرنسي الصغير الملازم (فوريه)، عندما أرسله إلى فرنسا في مهمة رسمية، ليخلو هو وزوجته في القاهرة، وغيرهما، من ثم فقد رأى الكاتب أن نابليون بذلك يعوض نفسياً خيانة زوجته جوزفين في فرنسا التي حملت له الأخبار أنباء خيانتها له، وهكذا أصبح في نظر الكاتب "سلطاناً شرقياً" بالنظر إلى علاقاته النسائية المتعددة^(١).

وبرغم أن التفسير النفسي لشخصية نابليون على هذا النحو يمكن أن يكون مقبولا، لكن تصور علاقات نابليون النسائية ربما كانت أمراً عادياً بالنسبة له كفرنسي، تختلف عاداته وتقاليده عن عادات الكاتب وتقاليده الإسلامية الشرقية التي جعلت الكاتب ينظر من خلالها إلى سلوك نابليون فيحكم عليه هذا الحكم.

وهكذا برغم اهتمام الكاتب محمد جبريل بالمكان كأساس لروايته وجعله عنواناً لها فهو لم يهمل رسم الشخصيات، ولذلك فقد عرض لأبعاد شخصية زينب الجسمية والاجتماعية والنفسية التي سوغتها للقيام بالدور الذي قامت به، النشأة في بيت الجودرية القريب من بيت الأزبكية حيث مجال عمل أبيها في جده ولهوه، وتهاون أمها معها، وجمالها، وتطلعها إلى حياة الفرنسيين والاختلاط بهم، واتصالها بنا بليون، ثم كان قتلها، علماً بأن ما جاء متعلقاً بها في كتاب الجبرتي لا يتجاوز بضعة أسطر^(٢)، بينما شغلت شخصيتها في الرواية ما يقرب من عشرين صفحة، كما

(١) انظر السابق، ص ١٢٥، ١٣٦.

(٢) انظر عبد الرحمن الجبرتي "عجائب الأخبار في التراجم والأخبار" ج ٧، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، سنة ٢٠٠٣ تحقيق د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، ص ١٤٤.

كانت شخصيتا المعلم شيخة ومختار الرمادي من إبداع الكاتب، وقد اتخذهما وسيلة لتجلي الروح المصرية في المقاومة للمستعمر الفرنسي والحرص على الوطن والتمسك بالإباء والشرف والكرامة، هذا بجانب الشخصيات التاريخية الأخرى كمحمد كريم في الإسكندرية، وعمر مكرم في القاهرة، والمشايخ والسادات والمهدي والشرقاوي و خليل البكري وغيرهم مما جسد تقابلا حادا بين الوطنيين منهم والخونة، وهو "تقابل" أسهم في تجلي المصريين ومصريتهم في مقاومتهم وحرصهم على وطنهم ودينهم، كما أسهم في التشكيل الفني لبناء الرواية.

وهكذا فالعمل الروائي يعتمد على تأزر كل عناصره الفنية في تشكيله، وإن تجلت هيمنة بعض عناصر الرواية دون غيرها مما تشكل منه الرواية.

البطولة الملحمية :

وكلا الكاتبين علي الجارم ومحمد جبريل كانا حريصين على إبراز بطولة بعض الشخصيات الرئيسية إبرازا ملحميا، تجلى ذلك في رسم شخصية محمود العسال في "غادة رشيد"، ومختار الرمادي في "الجودرية" ف كلا البطلين قاوم المستعمر مقاومة شديدة، تم تنظيمها وترتيبها تحت سمعها وبصرهما، وكلا البطلين تجاوزا كل العقبات التي واجهتهما في هذا السبيل، وتغلبا عليها، بل لم تقف أي عقبة في سبيلهما، برغم ضراوة المستعمر الفرنسي، حتى تحقق النصر وخرجت الحملة الفرنسية من مصر.

حقا هناك عوامل متعددة أسهمت في هذا الرحيل، كضغط الإنجليز ورفض العثمانيين لوجود الفرنسيين، كما أن الفرنسيين أنفسهم قد ضاقوا بمقاومة المصريين لاحتلالهم، فأخذوا يبحثون عن مخرج لأنفسهم في هذه الأزمة التي أرهقتهم ولم تنته إلا برحيلهم عن مصر.

وتحتل بطولة هذين البطلين مركزا متميزا في الروائيتين، كما تتجلى خيريتهما في حبهما للدين الإسلامي ولوطنهما، وولائهما لقومهما، وبغضهما لأعداء الدين والوطن، وهكذا شغلها هم الدين والوطن وأهله بما يكشف عن تحقق قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: من لم يشغله أمر المسلمين فليس منهم"، مما يجعل ذلك

ملمحا إسلاميا متميزاً في هذين البطلين، وقد تأكد مما سبق بتحقيق النصر على المستعمر الفرنسي ورحيله عن مصر.

وقد كشفت ملحمتا هذين البطلين عن تشكيلهما للبعدين الاجتماعي والنفسي في رسم شخصية محمود العسال في "غادة رشيد"، ومختار الرمادي في الجودرية، وإسهامهما في بناء هاتين الروايتين.

علاقة الرجل بالمرأة:

وتتضح هذه العلاقة في أمرين: أولهما إبراز ملامح جسم المرأة، وثانيهما الجنس. وهنا أقرر أنه ليست دعوة بلزك والواقعيين إلى تشريح المجتمع والواقع، وكذلك آراء فرويد في أهمية الجنس كغريزة تشكل حياة الإنسان، ليس كل ذلك مسوغاً للإيغال في تصوير ملامح المرأة والعلاقات الجنسية بينها وبين الرجل في الرواية، بل العكس من ذلك هو الصواب، فاعتدال تصوير هذه الملامح وتلك العلاقة واستقامتها من أهم ما يميز الرواية الإسلامية، عندما تحكم الشرعية هذه العلاقات وتلك الملامح سلباً وإيجاباً؛ سلباً بمعنى رفض التجاوزات في تصوير هذه العلاقة، كونها وسيلة لدغدغة المشاعر واستثارتها لدى المراهقين والشباب، وإيجاباً بمعنى قبول الاعتدال والاستقامة في عرضها، بما يكشف عن إرضاء مشاعر التقوى والخوف من الله، وإشباع النوازع الخيرة في هذا المجال، ولنا في قصة يوسف عليه السلام وامرأة العزيز في سورة يوسف في القرآن الكريم خير نموذج لذلك.

نعم؛ الجنس حقيقة في حياتنا، لذلك فعرض صور علاقة الرجل بالمرأة في الرواية الإسلامية ليس مرفوضاً، مادام في إطار هذا التصور المشار إليه سابقاً، ليسهم في تحقيق الغايات الإنسانية للفن، كي يرقى بالفرد والمجتمع والأمة في مدارج السمو والأخلاق الكريمة، فليس الواقع كله شراً، بل فيه جوانب الخير التي يمكن أن تجليها الرواية بجانب الشر، فتحجب المتلقي في الأول، وتوفره من الثاني. وحبذا لو كان عرض صور الجنس بدون إطالة أو استثارة.

وقد تحقق ذلك في كلتا الروايتين: "غادة رشيد" و"الجودرية" بصور مقبولة، فعلي الجارم في الرواية الأولى أبرز ملامح جمال "زبيدة" سواء وهي تقف أمام

المرأة تتملى محاسنها وترى ذلك من مؤهلات تحقيق نبوءة العرافة رابحة لها، وأنها ستحكم مصر، أو والفتيات الأخريات يضربن بها المثل في الجمال والفتنة، وحتى عندما كان الطبيب الفرنسي شوفور يغري مينو بالزواج منها، فقد تم ذلك دون تفصيلات تخرج بملامح هذا الجمال عن الحدود المقبولة، أو إطالة في وصف هذه الملامح^(١).

كذلك كان محمد جبريل في "الجودرية" سواء وهو يصف علاقة نابليون بزينب البكري وغيرها، أو علاقة مختار الرمادي بزوجه تغريد، وبرغم خروج العلاقة الأولى عن حدود الشرع فلم يستغرق الكاتب فيها، ومع ذلك فقد صور نابليون معجبا بها وبعينيهما، ولم يظهر هذا الخروج إلا في بعض اللمسات التي لا تثير المشاعر أو تدغدغ العواطف، مع قصرها في الوقت نفسه^(٢).

أما بالنسبة لمختار الرمادي فقد صوره الكاتب وقد أوى إلى حضن زوجته بعد جولة ترقب ومطاردة له من قبل المستعمرين، ليجد في هذا الحضن الأمان والاطمئنان والراحة، وذلك خلال سطرين، كشف فيهما عن مشاعر الحب والمودة والسكن، ودون إثارة أو استثارة^(٣).

الرؤية السردية وتعدد الأصوات:

وهو ملمح فني روائي يكشف عن طبيعة الشخصيات الروائية كما يبين عن الرؤى التي ينبغي على الكاتب إبرازها، وقد أضحت تعدد الأصوات من أهم مواصفات الرواية الحديثة، وذلك عندما تتجلى في العمل الروائي تعدد وجهات نظر الشخصيات في مواجهة المواقف المختلفة التي تشكل أحداث الرواية^(٤)، وبرغم أن ذلك يكون مبدأ

(١) انظر غادة رشيد، ص، ١٠٦، ٨٨، ٨٧.

(٢) انظر الجودرية، ص ١٢٨، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦.

(٣) نظر السابق نفسه، ص ٢٠٤.

(٤) د. فاطمة موسى: سحر الرواية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، سنة ٢٠٠٣، الأعمال الفكرية - القاهرة.

وانظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٤ وما بعدها، ط ١، سنة ١٩٨٩ المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - الشارع الملكي - الأحباس - المغرب.

روائيا عاما لكنه يبدو أكثر اتصالا بتوظيف التاريخ في بناء الرواية، لتقليب وجهات النظر المختلفة وصولا إلى المواقف التي تحدد العقدة والحل، كما تكشف عن إيقاع تتابع الحدث نفسه.

ويتضح ذلك بصورة أوضح في رواية الجودرية، على سبيل المثال الفصل الأول من الباب الثاني نجد " الشيخ بدر الدين المقدسي " وهو يمثل رجل الدين الذي يتمتع بثقة جميع من يتعاملون معه واحترامهم، لأنه يلتزم مبادئ الدين والحق والخير والعدل، كما أنه لم يكن يتردد في نقد أمراء المماليك والحكام العثمانيين، وكان يتوسط للكثيرين دفاعا عن المبادئ التي يؤمن بها، وكثيرا ما حذر الناس ونبههم إلى مزاعم الفرنسيين، بينما نجد " مختار الرمادي " قد جعل كل همه التخلص من المحتل الفرنسي، وحاول جمع كل الطوائف في هذا الاتجاه عندما لاحظ تشتت ولاءاتهم وانتماءاتهم إلى أمراء ومشايخ وعلماء ووجهاء وذوي نفوذ، لكننا نجد في مقابل ذلك بعض الشخصيات التي تتخذ بمزاعم الفرنسيين من أنهم يؤمنون بالتوحيد، بل قد ينطقون الشهادتين، وهناك من يرى أن القانون الذي جاء به نابليون قد جاء به من فقه الإمام مالك، إلى غيره من هذه المزاعم التي ردها طلبة (أبو سليمان) الكتبي بالصناديقية والتاجر عفيفي عبد المولى، يضاف إلى ذلك المعلم شيحة نفسه الذي كان من أكثر الناس اهتماما بأمور الدين، وهكذا تتعدد الأصوات إلى أن يصبح التخلص من المستعمر هو هم الجميع الذي ينصرفون إليه حتى يتم الانتصار ويرحل المستعمر الفرنسي، وهكذا تتجلى الرؤية السرديّة خلال تعدد الأصوات.

الإيقاع:

وله أنواع؛ منها إيقاع الأحداث، ويتمثل فيما يكتبه الكاتب من توازن وتتابع بين الأحداث سرعة وإبطاء. وهناك إيقاع آخر هو إيقاع اللغة الموظفة، وسيوضح ذلك في مكانه عند حديثي عن اللغة.

إيقاع الأحداث:

يبدو أن المساحة التاريخية للأحداث متسعة، وهي ثلاث سنوات، وأنها حاشدة بضروب المقاومة الوطنية، في مواجهة ظلم المستعمر الفرنسي، وعسف المماليك،

وتجاوزات العثمانيين، كل ذلك في حياة مليئة بالأعراف والتقاليد صالحها وطالحها، صحيحها وفاسدها، قد كثفت من الأحداث، وأمام المساحة الورقية المحدودة للرواية مهما كانت فقد نجد إبطاء في الفصول الأولى من كلتا الروايتين، كما نجد إسراعاً في الفصول الأخيرة، وكأني بالكاتبين يحاولان تدارك عرض هذه الحشود من الأحداث، وربما كان ذلك من أسباب تقسيم "الجودرية" إلى أبواب وفصول لتتجاوز الرواية هذا الموقف.

شعرية اللغة:

ويقصد بالشعرية هنا "كل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"^(١).

وسنجد أن ميخائيل باختين يحرص في كتابه "الكلمة في الرواية" على أمرين مهمين هما: شعرية الكلمة^(٢)، والتنوع الكلامي المنظم، وذلك لتجسيد فنية الرواية الذي يتضح خلال تباين الأصوات، والأنماط الأسلوبية الأساسية التي يتفكك إليها العمل الروائي عادة، بشرط ألا يغيب الكل الأسلوب للرواية^(٣). وذلك ما يمكن أن نعتبره الاختلاف في إطار الوحدة، وهو ما يكشف عن فنية الرواية.

أما شعرية الكلمة فليس المقصود بها الكلمة المفردة مجردة، وإنما علاقاتها بالجملة ثم الخطاب كله في علاقة متجانسة بين الجملة والخطاب، بل إن هذا لا يتضح إلا إذا ضبط التنظيم الشكلي نفسه كل الأنظمة الإشارية مهما كانت أبعادها وموادها"^(٤).

(١) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سنة ١٩٩٠، ص ٢٢

(٢) انظر باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، سنة ١٩٨٨، ص ١٩

(٣) انظر السابق نفسه ١١، ٩٧، ١٠١، ١٠٥

(٤) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياش - ط٢، نشر مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م، ص ٣٢

وبذلك لم تعد الشعرية خاصة بالشعر فحسب، ولكن الرواية تقترب من ذلك بلغتها وتقنياتها وتكثيفها وإيحائها وتجسيدها وتصويرها، خاصة في تعبير الرواية الجديدة عن انشطارات الوعي وتمزق الداخل، ومن ثم لا يستطيع الكاتب التعبير "عن هذه اللحظات باللغة المستخدمة في الأشكال التقليدية، وأصبح التعبير عن هذه اللحظات المتغيرة يحتاج إلى ابتكار لغة خاصة، لغة جديدة تقوم على التجسيد والتصوير في تنقل حر سريع، كما تقوم على الترميز لأنه يمكن التعبير عن كل ما هو مميز وفريد وغامض وسريع وعابر بعبارات مباشرة"^(١).

أما التنوع اللفظي المنظم، فيمكن أن يتضح بمقارنة طبعية للغة الرواية مثلاً، فهناك المؤلف المهيمن على الرواية، لكننا في الوقت نفسه نجد الراوي الداخلي، الذي يمكن أن يكشف عن بعض وجهات نظر المؤلف، لكن صوته مختلف، ورغم أنه يعبر عن رأي مختلف في بعض المواقف، ذلك المؤلف الذي مهما هيمن على الرواية، فإنه في الرواية الحديثة لا يقيد الشخص أو يقف دون تفاعلها، وكشفها عن شخصياتها في الوقت نفسه، كما يتضح في رواية "الجودرية". قد يكون لذلك صلة بالرؤية السردية وتعدد الأصوات التي سبقت الإشارة إليهما^(٢).

ويتضح كثير من مظاهر الشعرية في رواية علي الجارم "غادة رشيد" فلفته لغة بيانية، وإن كانت تتسم بالتعقيد في بعض الأحيان^(٣)، لكن مرد ذلك أنه جاء في نهاية مرحلة كانت تحرص على هذه اللغة الرصينة الجزلة التي كان يمثلها المنفلوطي وأضرابه، لكن علي الجارم في الوقت نفسه اعتمد على شيء من تيار الوعي الذي تمثل في "المناجاة الداخلية" التي كشفت عن مشاعر زبيدة وتطلعها إلى حكم مصر، وذلك في الفصل الأول من روايته، وتحسرها على مصيرها هي وأمها في الفصل الحادي عشر أيضاً.

ولقد هيمن المؤلف على روايته وأشخاصه هيمنة واضحة، وبرغم تباين صوتي الراوي كلي العلم والراوي الداخلي، لكن ذلك لم يخفف تلك الهيمنة التي يمكن أن

(١) د. محمود الحسيني "تيار الوعي في الرواية المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٧ ص ٩٩

(٢) انظر هذا البحث، ص ٩٩... (يحدد عند طباعة الكتاب)

(٣) انظر غادة رشيد، ص ١٠، ١٢، ١٦، ٢٣، ٣٩، ٤٠، ٨٨، ١٤٠ الخ

تلحق رواية " غادة رشيد " بالشكل التقليدي، فمقارنة زبيدة بين محمود العسال ابن خالتها، ومحمد ابن خالتها الأخرى، وأن في الأول خشونة الرجولة التي تشتهيها كل فتاة لتكمل بها ما في أنوثتها الناعمة من نقص، إنما هو صوت المؤلف لا صوت شخصية زبيدة^(١)، وكذلك استجابة مينو للأذان مثلاً لا يمكن أن تكون استجابة حقيقية^(٢)، وإنما هي تكشف اعتقاد المؤلف وولاءه للدين الإسلامي لا ولاء شخصية مينو الذي يستخدم الدين لتحقيق مآربه في خداع الناس وإيهامهم بإسلامه، وهو أبعد ما يكون عن الإسلام الحقيقي.

وما أكثر استثمار علي الجارم لأسلوب القرآن الكريم وتناسه معه لإثراء دلالة روايته^(٣)، وما أكثر صوره التي تدعم نمو الحدث وتكشف عن حركة الشخصيات وتفاعلهما^(٤).

كما نجد في رواية " غادة رشيد " كثيراً من مظاهر الإيقاع الموسيقي^(٥)، وكل هذا مما يكشف مظاهر شعرية هذه الرواية برغم تقليديتها.

الكاتب بكل ذلك، وبإعلائه من الحب كقيمة إنسانية، وبخياله الخصب يتصل بالرومانسية في صميم خصائصها الفنية أيضاً.

على أن ما سبق من مظاهر الشعرية لا يأتي منفصلاً عن بناء الرواية نفسها لكنها تتأزر في الكشف عن بنائها، " فالواقع والخيال هما القوتان الرئيسيتان اللتان تشكلان السرد " ^(٦).

أما رواية " الجودرية " فلعل أول ملمح في لغتها هو " التنوع الكلامي " بأوسع معانيه ومظاهره، حيث يستخدم الكاتب المصطلحات التي تطلق على الشخصيات

(١) السابق نفسه، ص ٧٣

(٢) غادة رشيد، ص ١٣١

(٣) السابق نفسه، ص ١٥، ١٧، ١٨، ٣٠، ٥٢، ٦٠..... إلخ

(٤) انظر السابق ص ١٠٣، ٨٢، ٧٨، ٧٠، ٥..... إلخ

(٥) كما في ص ١٨٤، ١٧٩، ٨٨، ٧..... إلخ

(٦) دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي

للترجمة، القاهرة، سنة ١٩٩٨، ص ٦٠

في فترة العصر المملوكي: الزعر، الحرافيش، والجعيدية.. والآغا.. وغيرها كوسيلة لاستعادة الملامح التاريخية للواقع الذي تتعامل معه الرواية، كما يضيء حركة الشخصيات في تفاعلها مع الحدث ونموه حتى تتجلى الرؤية السردية، خاصة وقد تمثل هذه الشخصيات أفاقاً لغوية تربطها ببيئتها، كما تحمل أيديولوجياتها، مما يساهم في الكشف عن كثير من أفكار الكاتب وأهدافه.

أما المظهر فهو " ثنائية الأصوات " التي تكشف عن صوت المؤلف وفي الوقت نفسه تضيء موقف الراوي الداخلي، فها هو ذا مستر روزيتي القنصل النمساوي في محاوره مع مراد بك أحد زعماء المماليك، المكلفين بالدفاع عن مصر، وقد أخذ الأول يبحث الأخير للاستعداد والدفاع عن مصر " قال روزيتي: إنهم لم يأتوا إلى مصر لكي يرحلوا عند أول إنذار.

قال مراد بك في صوت متلئئ: عليك أن تطالبهم بالرحيل.

افترت شففا روزيتي عن بسمة باهتة، وقال: هم لم يحضروا بإذني فيخرجوا منها بإذني..". وهكذا حتى يقول روزيتي: أخشى أن عليكم الاستعداد للدفاع".^(١).

ففكرة الدفاع والاستعداد لمقاومة الفرنسيين وطردهم هي ما يعنى الكاتب بإبرازه خلال هذا العمل الروائي، لكن الفكرة تتضح على لسان بعض الشخصيات مثل روزيتي في هذا الحوار السابق وبصوته وطريقته.

وقد لا تأتي " ثنائية الصوت " خلال الحوارات، وإنما تتضح في شيء من السرد كما في موقف زينب وهي تراقب خفية مجلس الديوان وأعضاءه برئاسة أبيها يتلقون شكاوى الناس، وبينما يقول شاب لأعضاء الديوان:

نحن نعتب على بعض أعضاء الديوان أن أولا البلد خدم عند الفرنسيين؟

وها هو ذا الكاتب يصف موقف زينب معلقاً على ذلك: " وغاظها وهي تنتظر من خلال الباب الموارب - إلى الرجال المجتمعين في القاعة، تعلو أصواتهم بالأسئلة

والأجوبة والمناقشات والشكوى، تمت لو أنها نصحتهم أن يثوبوا إلى رشدهم، ويحكموا العقل، ويرعوا مصلحة الناس.."(١).

فهذه النصيحة هي نصيحة الكاتب نفسه، وصوته الذي يقترب بوعي زينب الذي يتدفق تياره.

وهكذا يتضح أن "كل مظاهر السرد، وبضمنها الموضوعات المعالجة، عناصر شكلية لا يمكن أن تفهم إلا من خلال دراسة قوانين البناء اللغوي والفني"(٢).

وتتميز الصور الفنية في "الجودرية" بالإيجاز الشديد، والكشف الثري الواضح المبين، وذلك من أهم ملامح شعريتها، خاصة عندما تضيء موقف الشخصية، وهي تحتك بغيرها، وطبعاً لا تقف هذه الصورة منفردة، وإنما تتأرز مع غيرها كشفا وإبانة، وخاصة عندما تحمل أفقا لغوياً خاصاً يساهم في الكشف والإبانة، ولنأخذ مثلاً بطريقة عشوائية يوضح ذلك:

فبينما يتحاور مراد بك مع مسيو روزيتي بشأن الفرنسيين القادمين بعد أن هاجموا مالطة وأصبح مقصدهم مصر.. يقول مراد بك مبدياً شجاعته وعدم خوفه:

"- إذا فرضنا وصولهم إلى أرضنا... فإن ممالك الخزنة وحدهم يكفوننا المؤنة، ويقطعون دابرهم...

ويلق الراوي كلي العلم (المؤلف) على ذلك، بقوله: يثق في قدرة جنوده على تحطيم جيش الفرنسيين بسنابك الخيل، وحصد رؤوس الجنود ببوارق السيف...

- سيدي

- قاطعه مراد بك بإشارة من يده:

- إنهم فستق خلق للأكل لا للحرب!

ثم يعلق الراوي نفسه (المؤلف) على ذلك بقوله:

(١) الجودرية، ص ١٣٠

(٢) دالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص ٦١ (مرجع سابق).

كان مراد بك أقرب في طبعه إلى الخوف وإيثار السلامة، وإن غلف ذلك بكلمات تبين عن الشجاعة والاندفاع.. لم يأخذ شيخ البلد ولا الأمراء كلماته مأخذ الجد حين أقسم أن يقيم من جماجم الفرنسيين منارات في ميادين القاهرة، كان أسلوبه العسكري يعتمد على الكر والفر، فهو يهاجم إذا لاحت ثغرة، وينسحب إذا تأزمت الأمور، وكان أهم ما يعتز به امتلاك أعداد من أجمل المسدسات الدمشقية والغدارات والأحجار الكريمة والتحف والملابس الموشاة^(١).

نلاحظ هنا أولاً حشداً من الصور التي تسمح لنا بأن نسميها: اللغة التصويرية - وذلك ملمح من الملامح الفنية الشعرية لهذه الرواية - ويتضمن هذا المقطع لونين دلاليين من الصور، أولهما يحمل معاني "القوة" في الحرب، ويجسد وجهة نظر إحدى الشخصيات الرئيسية وهو مراد بك الذي يمثل في الوقت نفسه جانباً من تاريخ هذه الفترة التي تعالج الرواية: (ويقطعون دابرهم - تحطيم جيش الفرنسيين - حصد رؤوسهم).

أما الدلالة الثانية للصور فهي تقابل الأولى، ويمكن أن تجليها كلمة "الضعف" وتمثل رأي الكاتب (الروائي كلي العلم)، ورأي بقية الشخصيات في مراد بك وهي تتصل به (إنهم فستق خلق للأكل - إيثار السلامة - غلف خوفه بكلمات الشجاعة - ينسحب...).

من ثم يتضح هنا تعدد الأصوات وهي تساهم في تجلي الرؤية السردية وحرص الكاتب على مقاومة الفرنسيين، كما يتضح من هذا الحوار الذي غالباً ما يأتي تدخل الكاتب معلقاً بعده كاشفاً أبعاد الشخصيات الاجتماعية والنفسية، في الوقت نفسه يدعم هذا التعليق نتيجة الحوار.

وهذا مقطع عشوائي آخر يمكن أن يكشف عن شعرية اللغة في رواية "الجودرية": طوح مختار الرمادي شومته في الهواء. تلقفها وهو يدور حول نفسه، وهوى بها على جسد غير مرئي، دار في وقفته، ثم عاود الضرب..

هتف الناس باسم عمر مكرم. بدا المنقذ والأمل المرتجى..

(١) الجودرية، ص ١٧، ١٨.

وضع مختار الرمادي والذين معه أسلحتهم تحت يد السيد عمر مكرم، يأمر باستخدامها على النحو الذي يريده، وفي المكان - أو الزمان - الذي يحدده.

قال الرمادي:

- اغتصب البكري منصب نقيب الأشراف، والأولى به منصب نقيب الخونة!

خرج السيد من عزلته الاختيارية. لزم بيته منذ أن أعاده نابليون من يافا إلى القاهرة. غضب من تخاذل المماليك. لم يعد أمامه إلا أن ينادي المصريين ليدافعوا عن أنفسهم.

سار المنادون في المدينة يذيعون في الناس ما ينبغي لكل واحد أن يقوم به. وما يجب على الجميع أن يفعلوه.

لبى الناس نداء عمر مكرم. خرج كل من كان في القاهرة من الرجال. لم يبق في داخل المدينة إلا العجائز والنساء والأطفال. تنازل الجميع عن معظم ما يملكون لشراء السلاح والذخيرة والخيام^(١).

ولعلنا نلاحظ هيمنة الكاتب، لكنها ليست الهيمنة التي تعوق حركة الشخصيات وتفاعلهما في الرواية، برغم أن الكاتب (الراوي كلي العلم) هو الذي يسرد واصفا حركة الثورة ضد المستعمر.

ولقد سبق هذا المقطع ما يكشف بعض جوانب الفساد من بعض المصريين كزنب ذات العلاقات المتشابكة بالضباط الفرنسيين وقد انتهت حياتها بالقتل، أو أبيها خليل البكري الذي كان خائنا وعميلا للفرنسيين، وتخلّى عن خدمة الناس، وقد انتهت حياته بافتضاح أمره، وتجريد الناس له من كل قيمة. وسواء كان هذا الفساد من الفرنسيين وما أوجدوه من ضروب اللهو والخمارات والملاهي والعبث.

من ثم يأتي هذا المقطع في "مقابلة" مجسدا جدية المصريين ووطنيتهم وخلصهم لمقاومة المستعمر والحفاظ على دينهم، وهنا شخصيتان أخريان صالحتان خيرتان

(١) السابق نفسه، ص ٨٨

هما مختار الرمادي وهو شخصية مصرية من إيجاد الكاتب وتشكيله، والسيد عمر مكرم وهو شخصية تاريخية قيادية في هذه الفترة التي تعالجها الرواية، وقد انضوى تحت إمرته كل الناس تقريبا بأنفسهم وأموالهم وأسلحتهم للذود عن مصر وطردهم الفرنسيين.

ويمكن أن نلاحظ هذا "التقابل" كمحور رئيس تنضوي تحته كل أبواب الرواية وفصولها، فتتجلى الرؤية السردية كاشفة أهداف الكاتب في إبراز حب المصريين لحريتهم ودينهم ووطنهم، وبغضهم للمحتل في أي وقت في الماضي والحاضر والمستقبل، ويوضح ذلك أزمنة الأفعال المستخدمة ودلالاتها المتصلة بذلك، كما يكشف هذا "التقابل المحوري" إيقاع الحدث على مستوى الرواية في الوقت ذاته.

وإذا كان مختار الرمادي في بداية هذا المقطع يعرض خفته ومهارته كاشفا براعته في الضرب، وسرعة حركته، فقد كانت اللغة المعبرة عن ذلك موائمة للشخصية وحركتها وموقفها؛ تجلى ذلك في قصر الجمل وتوزيع حروف المد مشكلة إيقاعا صوتيا سريعا يجسد سرعة حركة الشخصية وخفتها.

ويتآزر الوصف والحوار في دعم "التقابل" في هذا المقطع، - مثل كثير من فصول الرواية - عندما يقول مختار الرمادي:

- "اغتصب البكري منصب نقيب الأشراف، والأولى به منصب نقيب الخونة".

بل إن حركة الثورة، وتجمع المصريين وتهيؤهم للمعركة، وإبراز الجميع سرعة تلبيتهم نداء الزعيم عمر مكرم، وتقديمهم كل ما يملكون لشراء السلاح ليتجلى في جمل متتابعة متصلة قد أسقط الكاتب روابطها النحوية من حروف العطف وغيرها لتشكيل هذا الموقف، وهكذا نرى خطابا قصصيا ثوريا شكلا ومضمونا.

كما يستثمر الكاتب التناص مع القرآن الكريم لإثراء دلالاته، فيستشعر قول الله تعالى في سورة التوبة ﴿لَكِنَّ الرُّسُولَ وَالَّذِينَ ءَامَنُوا مَعَهُ جَاهِدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ﴾ (التوبة: ٨٨)، متمثلا ذلك في وضع مختار الرمادي "والذين معه" أسلحتهم تحت يد السيد عمر مكرم، فيتضاعف إحساس المتلقي بالرؤية السردية التي يبتغي الكاتب إظهارها.

بل إن هذه الروح المخلصة للوطن وقضيته لترهص "بالحل" بعد أن تأزمت الأمور بين المصريين والفرنسيين وكشفت "العقدة" ذلك، من ثم فلا سبيل إلا لرحيل هؤلاء الفرنسيين وقد تحقق ذلك تاريخيا وفنيا، وهذا الإحكام للعقدة والحل وثيق الصلة بشعرية الرواية وبلاغتها، وقد برزا متآزرين نتيجة تفاعلها مع غيرهما من العناصر السردية في الرواية؛ الشخصيات والمكان واللغة بصفة عامة.

وهكذا تتجلى بعض معالم البناء الفني للرواية التاريخية عند كل من علي الجارم في روايته "غادة رشيد"، ومحمد جبريل في روايته "الجودرية"، وإذا كان الفارق الزمني بين الروايتين ما يقرب من نصف قرن تقريبا، فقد تجلى عند الأخير منهما كثير من تقنيات السرد الحديثة التي تمثلت في أهمية المكان وجمالياته، وتعدد الأصوات، والرؤية السردية، واللغة الشعرية، التي تتسع للماضي والحاضر والمستقبل مجلية بلاغة الرواية بصفة عامة.

وأخيرا فقد ظهرت أهم معالم الرواية الإسلامية التاريخية: الموقف من التاريخ، والبطولة الملحمية، واتزان علاقة الرجل بالمرأة، وبلاغة اللغة الشعرية التي تتناص مع القرآن الكريم وحديث رسول الله ﷺ وتقيد من التراث، كما تقيد من المتغيرات. ولعل دراسات أخرى في هذا المجال لبعض المخلصين تتآزر نتائجها مع ما توصلت إليه من نتائج إضافة أو نفي أو إثباتا.



الرواية والتاريخ والمعرفة

الدكتور عبد السلام أقليمون - المغرب

أستاذ في المدرسة العليا للتسيير والتدبير

جامعة ابن زهر - أغادير

مقدمة :

إن الاهتمام بالرواية في سياق البحث الموجه في إطار ما تتجزه الجامعات من دراسات علمية لفهم مكونات المجتمع الثقافية، وتفكيك أبنيتها اللغوية ورموزها الفكرية؛ سمح بإضفاء تصور جديد على الأعمال الروائية، ومنحها طابعاً علمياً سلب منها طويلاً، لما كانت وجهة النظر السائدة ترى فيها تنميماً لسياق شعبي في الأدب خلفته الثقافة العالمية، ومنذ القديم، على هامش اهتماماتها.

والثقافة العربية إلى حدود العصر الحديث لم تدخر وسعاً في قراءة النص الشعري، وما يتعلق به من نظريات في الصناعة والجمال، ولكنها أغفلت الأدب النثري إغفالاً كبيراً، خصوصاً ما كان منه حكياً وقصاً... ومع ذلك فحركة الإبداع السردية استطاعت تجاوز ذلك الغض العلمي لتراكم جملة من النصوص السردية والإبداعية في مجالات القصة والسيرة والحكي بوجه عام.

وإذا كانت الرواية العربية الحديثة وريثاً طبيعياً للأدب النثري العربي والقصصي منه بالخصوص، فإنها سترث مع ذلك شيئاً من الغض والتدني في مجتمع يحتفل أكثر بالمنظوم. لولا أن المدة الأخيرة من عمر الثقافة العربية شهدت نماء مطرداً في حركة الإبداع السردية إلى حد حمل بعض كتاب الرواية على اختيار قولة شهيرة دوت طويلاً في مسمع الفكر العربي، ليردده معكوسة فيقول: "الرواية ديوان العرب في القرن الواحد والعشرين"^(١).

(١) القولة لحنا مينه، وهو يعارض بها القولة الشهيرة لابن خلدون "الشعر ديوان العرب"، انظر "عالم حنا مينه الروائي"، محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد. دار الآداب، بيروت ١٩٧٩.

استطاعت الرواية إذن أن تثبت موقعها، وحظيت باهتمام من قبل الباحثين والدارسين الذين وجدوا فيها الوجه الفني الأكثر إبرازا للعمق الاجتماعي.

لماذا الرواية؟ وماذا تقدم في سياق الفكر والثقافة من خدمة؟ وأي شيء تخدمه الرواية: العقل أم الوجدان؟ الفرد أم المجتمع؟

أسئلة نقترح أن نقرأ ضمن أبعاد تاريخ روائية؛ لأن ذلك قادر على أن يزود نظرنا بما تحتاجه من مقارنة ومقايضة، وقادر على إفادة الوعي بما يلزمه من التدقيق في صنفين من المعرفة هما معا يحاولان تخليد صدى الأزمنة وصناعة ذاكرة المجتمع. كما أن أشكال التبادل بين ثالث: المجتمع والتاريخ والرواية، سيمدنا بدنامية وحيوية التفاعل بين عناصر طالما درست مجزأة. ثالث تتحدد أبعاده الممكنة عبر المساحات الآتية:

- قراءة المجتمع في الرواية والتاريخ.

- قراءة التاريخ في الرواية والمجتمع.

- قراءة الرواية في المجتمع والتاريخ.

نقصد بالمجتمع حركة الناس في الواقع، حركة تتخذ أشكالا متعددة حملت ابن خلدون على أن يصوغ لها نظرية متكاملة سماها علم العمران البشري، وتطورت خطوطها البارزة مع (السوسيولوجيا) المعاصرة مع توزيع المجالات إلى تخصصات جزئية.

وأما التاريخ فهو شريط يحاول تخزين الوقائع الاجتماعية: كما يحلوه أحيانا أخرى أن يفلسف الوجود البشري، باحثا عن أسباب الفعل البشري ومسبباته. وقد يمتد إلى الوراء فيغامر بتدوين نشأة العالم، ويمتد إلى الأمام فيصف ما بعد العالم.

وأما الرواية فلها في ميثاق الفن فسحة تغنيها عن وقائعية التأريخ، وأقيسة (السوسيولوجيا)، مما يؤهلها إلى نظم الوقائع على النحو الذي تشترطه الدلالة في الفن، والوظيفة في الأدب، وليس على النحو الذي تستلزمه موضوعية العلم، وحرفية الحقائق.

وإذا كانت الرواية التاريخية ألزمت نفسها بشيء من التأريخ، فعلى وجوه تملئها حاجات الفن، وغايات تطلب استعارة التأريخ لصالح التاريخ، أي لصالح الأفضل في الحياة الاجتماعية.

لا يخفى أن الرواية كما الفن بوجه عام، وكيفما كان اختيارها التكويني، تساهم في تخليد لحظات إنسانية وظروف اجتماعية، لأنها لا تكون إلا قطعة منتزعة من الواقع أو للواقع، فأیما طريق سلكه الدارس لنقدها ودراستها لا بد أن يرده إلى الحياة ويقوده إلى المجتمع.

الرواية وسيرورة العالم:

إن التاريخ يحاول أن يرصد تطور الحقائق، وأما الفن فيحاول رصد حقيقة التطور. ذلك أن الفن ليس مجردا لوقائع متنامية في الزمان بل تصويرا للجوهري في الحياة الإنسانية. لهذا فخطية التاريخ مسألة مرجوحة من منظور الفن، إذ لا سبيل إلى الحديث عن عمق إنساني يتطور. فالجواهر حقيقة ثابتة مهما تلونت أعراضها:

"إن الفن بمعنى من المعاني خارج عن الزمان وخارج عن التاريخ. قد يكون له صعود وهبوط، ولكن ليس له تطور ولا تاريخ بالمعنى العادي للمصطلح. ليس في الفن احتواء للمعرفة أو الخبرة كما في العلم. فمنذ العصر الحجري حتى اليوم لا نرى أي زيادة في القوة التعبيرية للفن تحقق عن طريق التطور"^(١).

إن هذا التصور لا يلغي إسداء الفن معرفة ما، ولكن ينفي أن تكون المعرفة مطردة نوعيا بحيث يكون التقدم فيها تقديما بها، بل المعرفة في الفن إنتاج تتجدد فيه الصيغة دون الجوهر، وقد يتطور إلى الأدنى إذا أمكن فيه تطور:

"لقد ألف يورويديس مسرحية "نساء تروجان" ثم ألف سارتر مسرحية بنفس العنوان. وهكذا في إطار الفن يمكن لفنانين يفصلهما عشرون قرنا من الزمن، أن يكونا مؤلفين مشاركين في عمل واحد، فنكتب عنهما هكذا "نساء تروجان" تأليف "يورويديس" و "سارتر". ولكن هذا ليس ممكنا في العلم؛ فماذا بقي لنا من طبيعيات "أرسطو"، أو من فلك "بطليموس"، أو من طب "جالينوس"؟ لقد تحدث برتراند راسل عن عمليين من أعمال "أرسطو" في مجال العلم وهما "الطبيعيات" و "عن السماوات"، فقال: في ضوء العلم الحديث لا توجد في أي من هذين الكتابين جملة واحدة تعتبر اليوم صحيحة"^(٢).

(١) علي عزت بيغوفيتش، "الإسلام بين الشرق والغرب"، ترجمة محمد يوسف عدس، مجلة النور الكويتية ومؤسسة بافاريا للنشر والإعلام والخدمات، ط ١٩٩٤، ص: ٢٢٥.

(٢) نفسه... ص: ٢٢٢.

تحليل دقيق من هذا النوع ينتهي على أن يضع حداً بين وجهين متوازيين من أوجه الحياة، الأول وجه خارجي يرتبط بالحضارة والعلم والتقدم، وهي أمور تؤمن بالخطية، وتسجلها وفق كميات شاهدة على مقادير النماء فيها؛ ووجه داخلي مرتبط بالثقافة والكينونة واستفهامات الوجود والعاطفة. وهذا التمييز شديد الأهمية في توزيع أصناف المعرفة بناءً على طبيعة الإجابة التي تقدمها. فالأمر لا يتعلق بسؤال واحد يفرض إجابتين، ولكن بجوابين عن سؤالين:

"موضوع الثقافة موضوع ثابت هو: لماذا نحيا؟ أما الحضارة فهي تقدم متصل يرتبط بسؤال آخر: كيف نحيا؟ الأول سؤال عن معنى الحياة، والثاني عن كيفية هذه الحياة. ويمكن تمثيل الحضارة بخط صاعد على الدوام من اكتشاف النار، مروراً بالطواحين المائية، والحديد، والكتابة، والآلة، وحتى الطاقة الذرية، ورحلات الفضاء. أما الثقافة فهي بحث دائم يعود إلى الوراء، ثم يعود من جديد. إن الإنسان كموضوع للثقافة بأخطائه النمطية وفضائله وشكوكه وخطاياها، وكل ما يشكل وجوده الداخلي يبرهن على أولويته الفائقة. ونستطيع أن نقول أيضاً: وعدم قابليته للتغيير"^(١)

وتكشف كتب التاريخ عن تراجعها بين قطبي: حضارة وثقافة. فتارة تهتم بسؤال: "الكيف"، وتارة تهتم بسؤال "الماهية". فهي حين تقدم إحصاءات وأرقاماً، وتعدد أشياء الفترة والحوادث والزمن... تكون عملاً خارجياً راصداً لأشياء الزمن. وأما حين تعود على التأمل في الزمن ذاته والنفوذ إلى دواخله فهي تحاول الإجابة على سؤال آخر يمزج بين السؤالين ويجعلهما قابلين للتأمل: "كيف نحيا حياة أفضل؟".

وتشترك مع الكتابة التاريخية في الإجابة على هذه الأسئلة كتب الفلسفة السياسية، أو ما يسمى أحياناً أخرى بفلسفة الأخلاق، خصوصاً تلك التي ركزت على أحوال السلطان. غير أن فلسفة الأخلاق والمؤلفات السلطانية، لا يمكن أن تقوم لها قائمة دون سند من التاريخ، وهو شريط متصل يستعرض أنماطاً من الحياة الاجتماعية والسلوك السلطاني، يفترض أنهما وقعا على النحو الذي ذكرنا به. ووقعهما على ذلك النحو، منه ما هو مستحب ومنه ما هو مستشنع. وأما إنماء جوانب الإيجاب في حركة التاريخ، والحد من

(١) بيغوفيش، المرجع السابق... ص: ٢٢٢.

جوانب السلب فهو ما تسعى هذه الفلسفات إلى إنجازه. وقد يحدث أن المؤرخ نفسه يعتمد إلى ممارسة ذلك الدور وتعقب تلك الحركة واستخلاص الدروس والعبر.

أما الرواية فهي استلهاًم لروح التاريخ بعد تصفيته ثقافياً من الأعللق الحضارية؛ فيتخفف من الأرقام والإحصاءات والأعيان التاريخية، مع الاحتفاظ بأسئلة داخلية وتحريكها في واقع ورقي محكوم بالقانون الشعري، ولكن مع ذلك كله فيه استحضار لكل الوقائع المعيشة والمفترضة للدفع بحركة التغيير نحو الأفضل، وممارسة وظيفة التطهير (الكاتريسيس)، وهي أبرز وظائف الأدب منذ أقدم العصور.

بين الرواية والتاريخ:

إن أكثر من وشيجة تمتد في نسغ الكتابتين الروائية والتاريخية تملئ علينا ضرورة التوقف لرصدها، وضرورة النظر في كل عنصر على حدة قبل تنقية أمشاجهما المتأزرة بحوار يمتد عبر آلاف السنين، أي قبل أن تتضح الفروق بين الخرافة والواقعة؛ عندما كانت الحكاية بنية متعالية تمزج في قلب الأسطورة بين الواقعي والمتخيل، والحادث والمفترض؛ والحلم البعيد والأمل القريب. بل إن شعوباً بأسرها ما تزال تعيش على حقائق أسطورية، ولا فرق عندها بين الخيال الرحيب والواقع المحدود.

عن استقصاء التطور التاريخي لجنس الكتابة السردية يتجلى في ذلك السرد الهجين الذي يكون تارة عنصراً روائياً في قلب الكتابة التاريخية، ويكون تارة أخرى عنصراً تاريخياً في قلب الكتابة الروائية؛ وهي أنوية وخلايا دقيقة يمكن الاستدلال عليها بتعقب فاحص لأطوارها وللشكل الذي تتخذه وهي تنتقل من نوع إلى آخر. والحال أن التماهي بلغ أحياناً حداً من الالتباس يمكن ترجمته في سؤال ساذج: ما الفرق بين الرواية والتاريخ؟ فهما كثيراً ما يلتقيان على أرضية يفرضها الموضوع المشترك: (أحداث سياسية، حروب، ظروف حرجة، شخصيات جبارة...).

"إن الأعمال الروائية والسردية بوجه عام لا تتناقض مع الحقيقة التاريخية، وإنما العيب كل العيب أن نتكلف نشدان التاريخ في الرواية بشكل يزدجي بعض الروائيين والنقاد التقليديين معاً، أن يعدوا الرواية وثيقة من وثائق التاريخ، وشاهداً من شهود العصر وهو موقف ساذج لتمثل وظيفة الأدب بالاجتهاد في ربطها بالتاريخ (...). وإذا

فكما لا يستطيع أن يكون روائيا أو أدبيا ولو أراد ذلك (...) فإن الروائي لا يستطيع أن يكتب التاريخ...^(٥).

والكاتب لا ينفي عن الرواية أن تحمل طابعا تاريخيا، بل حتى الأعمال الروائية التي تصف نفسها بالتاريخية هي عنده فنية في آخر المطاف. فالرواية بهذا المعنى لا تستطيع التجرد من الفنية؛ ولكن ينبغي التوسع في فهم المراد بالفنية حتى لا تكون معادلا للخرافة، ما دامت هذه الفنية والاستثمار لها هو الذي أفضى إلى أن تتقمص الرواية شكل التاريخ، وتكوينها الفني يسعفها - بما هو انفتاح نصي- على الاستفادة من مختلف الأجناس وأشكال الخطاب. بل فوق ذلك كله فالرواية تمارس التأريخ ولكن بطريقتها الفنية وليس بطريقة التاريخ الوثائقية.

الرواية والمعرفة:

ربما يكون ميثاق التلقي واحدا من أبرز الخصائص الفارقة بين الكتابة التاريخية باعتبار ولائها لميثاق الواقعي، والكتابة الروائية بالنظر إلى ارتباطها بالخيال. غير أن هذا نفسه هو الذي يبرر هشاشة الفروق بين النوعين. فأنت تستطيع أن تزعم عن قصة واقعية أنها متخيلة بمجرد أن تستهلها بقولك: "يحكى أن..." أي أن تفرغها في قالب حكائي مع الإيهام بلا واقعيته. وتستطيع في الوقت نفسه أن تجعل قصة خيالية حكاية واقعية بمجرد أن تزعم أنك شاهدت وقائعها أو أن أحدا حكى لك تلك الوقائع.

وحتى السيرة الذاتية وهي الأكثر ارتباطا بالواقع في مملكة السرد، لا تسلم من عناصر "الاستيهام" ومن شوائب "الاستذكار الخلاق"، حيث الذاكرة تعيد إنتاج عناصر الواقع بشكل جديد لتخرج منها حقائق جديدة.

وشيء من ذلك نجده في الرحلة أيضا، رغم ما يفترض من نقل السارد لمشاهد عينية ونقله لموصوفات العالم كما مر بها؛ ومع ذلك فكثير من الباحثين يرون أن الرحلة مخترقة بفجوات تخيلية، خصوصا الرحلات الاستذكارية، أي تلك التي يعود الرحالة إلى تذكر

(١) "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد" عالم المعرفة، ع ٢٤٠، ديسمبر ٩٨، ص: ٣١.

وقائعها بعد زمن طويل فاصل بين معاشة الرحالة وبين حكيها⁽¹⁾. وأبرز شاهد على ذلك رحلة ابن بطوطة، وما أثير حول عوالمها المذكورة من استسهامات.

لنلاحظ إذن أن علاقتنا بالواقع تمر عبر جملة من الوسائط الشفيفة، لا نستطيع أن نعبر إلى الأشياء إلا من خلالها، ومن ثم يستحيل الاتصال بالواقع من طريق مباشر. ولابد من الوعي بوجود هذه الوساطات من أجل تقدير أفضل لحجم الحقيقة في الحياة. فتوهم الواقع مجالا للحقيقة مطلقة في مقابل الخيال مجالا للمجازفة والتجديف مطلقين، يزيد من تعميق الهوة، ويولد إحساسا متضخما بتقديس الواقع وأصناف المعرفة التي يفترض أنها تقدمه في مقابل تحقير واستخفاف مرتبطين عادة بما يعتقد أنه "لا واقع"؛ أي أطراف عالم شبح خارج حدود الإدراك العيني والمباشر والبسيط.

ويضاف إلى هذا الاعتبار وهم العلمية - بالمعنى الوضعي الجاف - الذي يجعل حقائق الواقع تعاني ببؤسة كبيرة عندما يقتصر الإدراك فيها على مجرد المظاهر والأشياء الخارجية. أما أسئلة العالم الداخلي فذلك ما تعجز عنه مدا ميك العلم الطبيعي، ولا يرقى إلى مصاولته في تخومه البعيدة غير توقد الفكرة واشتعال الرمز. ومن أجل إعطاء صورة معنوية لما ليس له صورة مادية يتجلى بها في أرض الواقع فأسئلة الوجود غير المادي، ودواخل النفس وآمال الإنسان... كلها صور داخلية لا يمكن إظهارها بغير وسائل معرفية تعتمد على "حقيقة" الخيال.

إن المعرفة في الرواية والفن - عموما - نسبية جدا إلى الحد الذي سلبها صفة العلمية، لكن موضوعها من جهة أخرى شديد الأهمية عكس ما يمكن تصوره. فمن خلال الرواية استطاعت أوروبا أن تبني جزءا من ذاكرتها القومية، وبوساطتها استطاعت عرض مجموعة من الأدواء الاجتماعية والبحث عن السبل الكفيلة بتجاوزها، كما رسمها أوحت عليها كل من: بلزاك، وفلوبير، وتولستوي، وزولا، ووالتر سكوت... وغيرهم.

ونحتاج في عالمنا العربي إلى شيء من الإنصات العميق لصوت الرواية، إسهاما في تجاوز الانحسار والعقم الاجتماعيين.

(1) Voir: Analyse sur C.L.strauuss Tristes Tropiques. Ouvrage collectif. Copyright 1992

بنفاذ كبير، تستطيع الرواية أن تقتحم مجالات فسيحة وأغوارا عميقة سواء في اتجاه العالم الخارجي: الكون والحياة وصخب الاجتماع الإنساني، أو في اتجاه العالم الداخلي، أعماق النفس وأسرار الباطن:

"فقد غدت الرواية علاوة على كونها سردا أو مغامرة، نظرة علنية وتحليلا باطنيا، وكانت على أهبة اللوج بقوة لا تكبح في هذا العالم المضطرب الذي هو كبرياء الفرد، وسر الضمير، وتفصيل الأحاسيس، وحقارة الكائن الإنساني، وعظمته الداخلية".

إن الرواية - كما يقول بول غادين - تجيب عن فضول الإنسان نحو الإنسان الذي يستطيع أن يمضي مثله من أحط الأشكال إلى أسماها"، وهذا هو المجال الذي لم يستطع أي فن آخر أن ينتهكه، لأن الشعر لم يسمح لنفسه بزيارة هذا المجال، أو الكشف عنه إلا تحت ستار غنائية عذبة"^(١).

إن الرواية مؤهلة لاقتحام أغوار الأرض لجعل العالم السفلي مرئيا بوضوح أكثر. فهي أشبه ما تكون بقوة سحرية تخترق سمك الحدود والحواجز لتنفذ إلى قلب الأرض إرضاء لفضول إنساني لا متناه لمعرفة الحقائق. حقيقة قد تكون مطوية في أنفاق سحيقة، وتكون الحياة ألبستها ثوبا من القبول. غير أن الرواية وهي تتخذ - في أعمال روائيين أفضاذ - طابع الروح الإنسانية مجردة من كل تمييز تغوص في أسرار "التحت" لتجعله مكشوفًا ومضاء.

إننا نعتقد أن الأسرار كلها لا تستطيع الانحجاب عن التفكير الروائي، مما سمح لمجموعة من الروائيين أن يسهموا في تأمل المصير الإنساني داخل معترك التطور. نجد على سبيل المثال هذا الإسهام حاضرا في عمل رائد هو "جرمينال" لإميل زولا؛ فمع هذا المبدع نحس أن الرواية أكثر من أي شيء آخر تستطيع إضاءة الأنفاق وتجليه أسرار المناجم، وسبيل الرواية إلى ذلك يكمن في استنفار مكونات المعمار الروائي ومكونات التشييد الدلالي: شخوصا وفضاء ولغة وسردا وزمنا... استثمار بلغ في تقدير هنري ميتران حدا أسطوريا؛ فالغبار ورائحة الصدا وانسداد الفضاء على صدور مجعدة

(١) ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، بيروت-باريس، منشورات عويدات، ط٢،

تتجرع الحرارة والغبار والهواء الملوّث، وانحباس الأنفاس تحت ثقل الأرض الرهيب. ومع ذلك لا أحد من هؤلاء البؤساء المنجمين يستطيع أن يكف عن مواصلة الطرق والعمل المجهد.^(١)

إن الدلالة في المقاطع الوصفية المنتقاة بدقة تشتغل وفق سنن إحالي واضح، حيث الوصف يدل على الموصوف، وهما معا يقودان إلى كشف ثنائية العالم، ما دامت التلغظات في الرواية تنتج عناصر ذات بعد استعاري لتجلية التناقض بين المظهر الصناعي الضخم تستفيد منه فئة متنفذة، والانسحاق البشري في خنادق تحت الأرض هو حظ فئة مسحوقة.

وفي مؤشرات من نوع: الضوضاء والاختناق والحرارة والضيق والغبار والظلام... تكمن محددات تمييزية لأفق بشري تعرفه جرمنا بأنه: "أفق البؤس المغلق تماما كالقبر"^(٢).

وفي هذه الحيوية تكمن أهمية المعرفة في الرواية، لأنها معرفة "دينامية" ليست محكومة بقسرية العلم واصطلاحاته، بل هي تقدم حياة متحركة صورة لحياة متحركة:

«الحقيقة الكاملة عن البشر، الحقيقة التي يشعرون بها في ذواتهم، وحقيقة القوى التي تلفهم، والعذوبة والألم الحاضران، وخلفهما مسيرة القدر كأنها مدبرة، والاحتميات البيولوجية والاجتماعية، ومن خلال ذلك كله المشاكل الكبرى والقلق المنبعث كالصراخ...»^(٣).

وبذلك فالرواية تتضمن، بالقوة، جملة من المعارف والعلوم الإنسانية. هذه الأخيرة عندما تدخل عالم الرواية ويستوعبها النص، تصبح محكومة بقانون الصوغ الروائي الذي يلبسها صبغة جديدة، لتكف عن الظهور بشكلها المعهود، وتستسلم لدينامية الفعل الروائي: وتصير بدورها دينامية معرفية داخل المحفل السردي.

(1) H.Mitterand. Le discours du Roman. Puf 2ed. 1986.p:142

(2) Ibid. p:143.

(٣) تاريخ الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص: ٩٣.

الرواية والتاريخ المظلم:

تمتد المعرفة في الرواية إلى مختلف الميادين، غير أن أبرزها هو ميدان التاريخ. والسبب الأساس يكمن في المؤهلات الطبيعية للنص الروائي، تلك التي تتبع من أصل مشترك مع الكتابة التاريخية. وقد صار أليفاً إلى النقد الأدبي أن يصنف جملة من الإنتاج الروائي في خانة "رواية تاريخية"؛ خانة تعبر عن وضع أجناسي محفوظ لهذه النصوص المتنوعة تنوع الأزمنة والأحداث والقضايا في التاريخ العربي الإسلامي.

وإذا كنا سنعمل على كشف جوانب الإثارة الفنية والموضوعية في الرواية التاريخية بتفصيل، فإن الإشارة إلى قضية بؤرية في الإنتاج التاريخي روائي لا بد منها.

لقد ركزت الرواية التاريخية على لحظات مظلمة من تاريخ الإنسان العربي، وعرضت صوراً من الظلم وهدر الكرامة وإباحة الدم ببرود وإسراف مثيرين فعلاً؛ مما يجعل المتلقي حين ينعم النظر في ذلك الهول المشخص روائياً يقف على زمن تاريخي يراه زمناً قاتماً. والواقع أن هذه الصور والألوان المشخصة إذا كانت الدراما الروائية تمنحها طاقة جديدة لبعثها حياة ناطقة.. فهي موجودة بشكل تسجيلي في متون التاريخ^(١) عند عديد من المؤرخين القدامى أمثال الطبري والمسعودي، وعند مؤرخين متأخرين أمثال المقرئزي وابن تغري بردي وابن إياس والجبرتي.

والسؤال الذي يواجهنا في هذا المستوى من القراءة هو: لماذا الإصرار في البعث التاريخي على هذه الألوان القاتمة لتشكيل لوحات النص؟ هل هو نوع من اليأس تجرعه الفنان في سياق تبئس عام، أم هو تقهقر عاطفي لمشاركة الإنسان في الماضي مأساته الرهيبة، أم هو تأشير فني على إيقاع التوازي لسرد حاضر تبئس؟

إن التاريخ في الرواية المعاصرة هو استعارة بلاغية يمكن وصفه في دائرة البلاغة السردية بـ "التشبيه الحداثي"، وهو اختيار روائي لحدث أو أكثر في الماضي تسمح قرائن

(١) نعتبر الحكاية في التاريخ تسجيلية وفي الرواية درامية. والفرق هو أن التاريخ محكوم بقسرية السرد الذي يتولاه سارد متباين حكاثياً أي غير مشارك وهو المؤرخ. بينما في الرواية تسمح الصياغة الدرامية بالاستفادة من السرد والعرض معاً، أي تجاوز سرد الوقائع إلى تمثيلها. وهي الحيوية التي قلنا إنها تميز الرواية من الناحية المعرفية عن مختلف المعارف المجاورة.

التوظيف بالإلماع لشبيهه في الزمن الحاضر، فيكون الاشتغال على المادة التاريخية تشغيلًا روائيًا لاستدرا دالات مرتبطة بالزمن الحاضر.

فالتشبيه الحدثي يحافظ على عناصر التشبيه الأساسية حيث يكون "الحاضر" هو المشبه، ويكون "الماضي" هو "المشبه به"، وأما أوجه الشبه فهي ما يحرص كل نص على تبئيره بدرجة أو بأخرى، رغم أننا نستطيع تجميع وجوه أساسية للتشبيه يكاد كل سرد لا يخطئها وتمثل في: القهر والتسلط والاستغلال والاستفراد بالخيرات... ويخلصها جميعا: الظلم.

هذه النزعة المفردة في "سرد البؤس" تجعلنا نتساءل: عما إذا كان داخل المجتمع قلق يمكن أن نسميه قلق الروح الكبير؟ فرغم مباحج الحضارة وتحسن مستوى الحياة خارجيا بما حققته التكنولوجيا والوسائل المعاصرة... ما تزال الحياة داخليا تعكس بؤسا قلبيا يتفق فيه الماضي والحاضر. وهذا القلق تترجمه أعمال تاريخ روائية كثيرة منها:

- القلق الصارخ في أعمال بن سالم حميش، حيث يصل السرد مرتبة هذيان محموم أسهم به الخطاب السردى في عكس متن حكائي ليس سوى حكاية كبيرة لجنون كبير في رواية "مجنون الحكم".

- ويترجم مجيد طوبيا قلقه منذ عتبة روايته "تغريبة بني تحوت" في سخرية سوداء حين يعلن النص تسلط الفأر على القط، وركوع الأسد للقرد.

- وتعرض "الزيني بركات" القاهرة، كناية عن فضاء أوسع، معصوبة العينين مطروحة أرضا تنتظر في فزع داهم قدرها الخفي وجود به الزيني بركات عبثا وقهرا ونفاقا.

- وحتى جرجي زيدان في رومانسيته التاريخية لم يفته تسجيل استهتار بشع في مشهد زمني يعكس عينة اجتماعية انتهكها الاستبداد، ووطئها الجبروت الغاشم في روايته "استبداد المماليك".

يمكن أن نعتبر هذا الإظلام الداخلي تعبيرا طبيعيا ومعادلا فنيا للزيف الخارجي، وهو شعور عارم كان سائدا حسب ألبيريس في أقصى شمال أوربا أيضا، يقول:

"وسنجد في القرن العشرين هذا التشاؤم وقد ألانته الشفقة لدى الكاتب التشكيلي "كارل تشايبيك" في روايته "المن الشديدة" و"قصص مضنية"، وسنجد عنيقا

وشهوانيا عند الكاتب البولوني "بيرزيبزويسكي" في روايته "قداس الموتى" و"أولاد الشياطين". وسيتخذ في فرنسا مظهرا أكثر جمالية وأشد دأبا وأرهف أيضا، وذلك في حكايات "فيللي دوليل آدم القاسية"، و"برباي دوروفيلي" و"هيسمان". فهؤلاء القصاصون كانوا يبحثون في الوحشية عن تأثير فني أكثر مما كانوا يعبرون عن غم جوهرى. وهم بهذا المعنى يقتربون في نهاية المطاف من تقليد صغير هو تقليد "رواية الغم، أو" الرواية المسعورة" التي ولدت في إنجلترا في مطلع القرن^(١).

إذا كان ألبيريس يرى في ما يسميه الشيطانية الفرنسية والقنوط السكندنا في مجرد وسيلة تستثمر الغم فنيا، فإنه يعتبر ذلك الإحساس أصيلا في تجربة الكتاب الطبيعيين^(٢). ونحن نجد في مقابل ذلك كله أن الرواية العربية رغم اقترابها من المذهب الطبيعي في الإحساس بالمعاناة وحجمها إلا أن الغم من الناحية النصية يمكن اعتباره وراثته فنية للجانب المظلم من السرد التاريخي مسنودا باستمرار مبرراته في الواقع.

إننا في نهاية المطاف أمام سيرة الحياة تعرضها نصوص كثيرة، تارة في شكل حكاية سلطانية يقدمها التاريخ وهو يشفق أن ينساب الزمن كله عبر كوة العدم، أو في شكل سلطان يتوج به الحكى ذاته ليبرهن أن لذة الحكى تعادل لذة الحياة نفسها، بل لا وجود لحياة لا تُسرد أو تُسرد!. وذلك درس معرفي كبير تحرص الرواية على ترسيخه.

(١) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس... ص ٧٦.

(٢) نفسه... ص ٧٦.

استدعاء التاريخ في الرواية العربية الإسلامية

الأستاذ الدكتور أحمد زلط - مصر

أستاذ الأدب والنقد بجامعة قناة السويس

ووكيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية

مدخل :

لا يمكننا التواصل المنهجي، أو القرائي، للمادة التي كتبت تحت عنوان البحث، إلا بالتأكيد على الثوابت الآتية:

- أن علم التاريخ هو أقرب العلوم الإنسانية في لغات العالم بأسرها، لعلم الأدب.
 - أن الأدب الإسلامي في جوهره، أدب إنساني، مثلما هو أدب لغات الشعوب الإسلامية.
 - أن الرواية- أقدم بل أطول- فنون الأدب القصصي، لها تاريخها البعيد، وليست ثمرة مستحدثة من صنع الغرب، اللهم إلا تعقيد أسس عناصر البناء والمصطلح الحديثين.
 - في ضوء تلكم الثوابت سيحاول الباحث- أثناء التنظير والتحليل- تحليل ما ذكرناه.
- أما الرواية الإسلامية، فقد وقفت عند النماذج المثلى المعاصرة في أدبنا العربي في مصر، باعتبارها قطرا عربيا إسلاميا، بادر بمعطيات وأنواع النهضة التجديدية منذ طلائع العصر الحديث.

في عناصر التاريخ واستلهامه :

العناصر الرئيسية للتاريخ تكمن في:

- الإنسان (صانع الفعل التاريخي، ومنجزه، ومدونه أو محققه).
- ثم المكان: (مسرح وقوع الحدث أو الظاهرة، أو الواقعة).
- فالزمان (المدة الزمنية التي تشهد الفعل والواقعة).

ومن مجموع تلكم العناصر الأساسية يستحضر المؤرخ أو المحقق أو المبدع معطيات التاريخ بعدما يستقري الموضوعية في استحضار الميراث التاريخي، أي يتجنب بعض المبالغات الزائفة التي قد ترد في بعض النصوص التاريخية المسترفدة في عمل أدبي ما.

وإذا كانت مادة التاريخ نستقيها من التراث، عبر العصور المتتالية، في الأنواع الأدبية، فإنني أراهما عند عملية الاستحضار (وجهان لعملة واحدة) «...ومن منظور فكري معاصر يمكننا من إعادة امتلاك هذا التراث على أساس جديد، تتكون عناصره المعرفية والفكرية من مجموع العناصر الحية والمحركة لعملية بناء الحاضر المعاصر التي هي في الوقت نفسه عملية بناء للمستقبل المنشود»^(١).

وقد نسترفد مادة التاريخ في الأعمال الأدبية بعامة، والروائية بخاصة، من الموروث الهائل للتراث، في شكل خطاب تضميني مباشر، أو بإسقاط رامن عنه، ومنه نثبت - هنا - مقولة د. سامية الشوابكة: «...والواقع أن عملية الاستلهم ليست إلا عملية تسويغ لقيم الحاضر بإسقاط غطاء تراثي عليها، والذي يحدث عمليا أن الحاضر هو الذي يفرض قيمه ويلزم بها.. وهذا يعني أن نستلهم من التراث مواقف أو أفكارا أو قيما ندمجها في أحوالنا الراهنة التي أسهم العالم الحديث في تشكيلها إسهاما حاسما، وذلك بأن ننتقي من التراث جملة المواقف والمفاهيم التي تصلح لأن تسهم في تدبير حياتنا وأمورنا، ونجعلها نمطا سلوكيا أو ذهنيا لنا في تفكيرنا وفي فعلنا»^(٢).

وتتعدد أشكال استلهم الفن الروائي للتراث تبعا لتعدد وجهات النظر، واختلاف زوايا الرؤية، وتباين الأيديولوجيات والثقافات، وقدرة الكاتب على التمثل والغربة، ومدى امتلاك صاحب الرؤية لأدواته التعبيرية في تطويع العناصر التراثية للتعبير عن التجارب المعاصرة، بشكل أو بآخر.

ولو تأملنا المقولة الآتية لغالي شكري، طالعتنا العناصر الكبرى اللازمة في عملية الاستدعاء أو الاستحضار التاريخي فيذكر: « والتراث الإنساني عامة والعربي خاصة

(١) د. محمد رجب النجار، مصادر الموروث الشعبي في التراث العربي، ندوة الآداب، ع ١-٢، من ٣٥، ١٩٨٧، ص ٥١.

(٢) فهمي جدعان، نظرية التراث، ص ٢٦، بتصرف. نقلا عن التراث والبناء الفني، د. سامية الشوابكة، ط ١، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥ م.

تراث غني العناصر، حافل المعطيات، ثري الدلالات، وهو أوسع من أن يشطب بجرة قلم، وأكبر من أن يحجب بستائر اللامبالاة والإنكار أو التجاهل، فهو ليس شيئاً جامداً ولا مقدساً ولا مطلقاً خارج الزمان والمكان، وإنما هو إحدى ثمرات فكر الإنسان^(١).

فلسفة التاريخ وعلاقته بالأدب:

ومع أن التاريخ، بمادته ومغزاه، يعد حقيقة ماثلة في سائر حضارات الشعوب، إلا أنه يخضع للتأويل تارة، والاتهام تارة أخرى، وفي النهاية نستدعيه في أدبنا وفكرنا جيلاً بعد جيل، ومنه يعترف (برهان غادامير) بأن التطبيق المضمن في عملية التأويل ليس محض جهد حديث، بل هو فعال ضمناً في بدايات مواجهة النص الأدبي والماضي التاريخي على وجه التحديد، وبذا فإن احتمال الفهم التاريخي (الهرمنيوطيقي) يجعل مثل هذا الفهم مختلفاً عن الملاءمة العملية: « إذ ينبغي على الفهم التاريخي أن يتحدى، باستمرار، فاعليته وافتراضاته الخاصة، والأهم من ذلك يكشف الكيفية التي يتطلب فيها الفهم (الهرمنيوطيقي) فهماً ذاتياً، فلكي يفهم الماضي ينبغي لنا أن نحاول فهم افتراضاتنا وأحكامنا المسبقة لغرض إدراك الكيفية التي تتوسط فيها هذه الأمور إدراكنا الحسي للماضي، وفي الوقت ذاته، نظراً إلى أنه من غير الممكن فهم الماضي إلا باكتساب بعض المسافة عنه، يمثل البحث في الماضي خطوة أساسية للتوصل إلى فهم الحاضر وتلازمه في التراث»^(٢).

إن المبدع الروائي أو المؤرخ الموضوعي يجب عليهما حتمية تمحيص تاريخ من بين زخم التراث، فالمستترقد منهما يجب أن ينظر إلى « ماضيه أو تاريخه نظرة احترام وتقدير، وربما نظرة إجلال وتقديس... ينظر إلى أسرته، إلى آبائه وأجداده، فلا يترك من سيرتهم كلمة ولا من تاريخهم عملاً. فباطنه عامر دائماً بالتاريخ: تاريخ أسرته وتاريخ طبقته وتاريخ مجتمعه. وفوق ذلك ذكرياته الذاتية التي هي حصيلة تجربته في الحياة، والذكريات الذاتية الوجودية هي التي تكون - فيما نرى - الجانب الأكبر من شخصية

(١) د. غالي شكري، التراث والثورة، ط ١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣ م، ص ٤٣.

(٢) د. الأدب والتاريخ، تأليف د. ديفيد ك. هـ..، ترجمة خالد حامد، ط ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥ م، ص ١٣٤.

الإنسان إن لم تكن في ذاتها تمثل روح تلك الشخصية، فتحركها وتدفعها إلى حيث تريد. كما أنها تتولى جانباً كبيراً من صياغة فكر المرء وتشكيل خياله وتحديد كلماته.. هذا هو لباب الوعي التاريخي وعمله ورسالته»^(١).

والتفسير المكاني للتاريخ حين نستحضره، قال به العلامة عبد الرحمن بن خلدون في مقدمته فيذكر: «وقد بينا أن المعمور من هذا المنكشف عن الأرض إنما هو وسط لإفراط الحر في الجنوب منه والبرد في الشمال. ولما كان الجانبان من الشمال والجنوب متضادين في الحر والبرد وجب أن تدرج الكيفية من كليهما إلى الوسط فيكون معتدلاً، فالإقليم الرابع أعدل العمران والذي حفافيه من الثالث إلى الخامس أقرب إلى الاعتدال والذي يليهما... والثاني والثالث بعيدان من الاعتدال، والأول والسابع أبعد. ولهذا كانت العلوم والصنائع والمباني والملابس والأقوات والفواكه بل والحيوانات وجميع ما يتكون في هذه الأقاليم الثلاثة المتوسطة مخصوصة بالاعتدال، وسكانها من البشر أعدل أجساماً وألواناً وأخلاقاً وأدياناً»^(٢). ثم يحمل رؤيته المبكرة الثاقبة في عبارة تقول: «... وتتبع ذلك في الأقاليم والبلدان تجد في الأخلاق أثراً من كيفيات الهواء»^(٣).

أما التفسير الديني للتاريخ عند أحد أقطاب الفكر الإسلامي الحديث وهو عباس محمود العقاد، فيراه تفسيراً إيمانياً بعيداً عن الفلسفات المادية المتغيرة فيذكر: «أما الإيمان بالشعور فذاك أن مزاج التدين ومزاج الأدب والفن يلتقيان في الحس والتصور والشعور بالغيب، وربما كان وعي الحياة شعبة من وعي الكون أو من الوعي الكوني الذي يتعلق به كل شعور بعظمة العالم وعظمة خالق العالم... والوعي الحيوي مصدره النفس، والوعي الكوني مصدره الدين»^(٤).

«والوعي» الذي قال به العقاد، لم يدرك شمولية نظريته، بعض أصحاب التيارات المادية التاريخية، أو دعاة الحداثة وما بعد الحداثة، فالوعي بمنجزات تراثنا الماضوي في الأدب القصصي، هائل ومائل، قبل الإسلام، وطوال الحضارة الإسلامية في العصر الوسيط،

(١) العقاد فيلسوف التاريخ، د. محمد عبد الواحد حجازي، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٤ م، ص ٢٨.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ص ٦٩-٧٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٢، ط دار الشعب، القاهرة، د.ت.

(٤) أنا، تأليف عباس محمود العقاد، ص ٩٥.

بل أثبت نقاد الأدب الكبار وجود النماذج الفنية الروائية والقصصية في الأدب الحديث والمعاصر^(١)، وعلى وجه الخصوص الروايات التاريخية الإسلامية.

وعلى جانب آخر يقول حسن طلب إذ يومئ إلى تميز الفني على الديني فيما أزعـم: « وقد عرف المسلمون القيمة الوظيفية للقصص، وانتبهوا إلى اعتماد القرآن عليه، بحيث ترد القصة الواحدة بشكل موجز ومكثف في سورة ما، ثم ترد بتفاصيل أكثر في سورة غيرها، وهذا هو ما جعلهم يبررون التكرار في قصص القرآن، وانتشر في العصور اللاحقة الوعظ عن طريق القصص، فالتناس ليسوا على استعداد لأن يستمعوا إلى سلسلة جافة من المواعظ المباشرة. وقد عرف الفقهاء والأئمة الوعاظ ذلك، فأكثرُوا في سرد القصص من القرآن والأثر أحياناً، ومن بنات أفكارهم أحياناً أكثر.

إن الرمزية التي تحكم القصص في الخطاب الديني ليست سوى نوع من الرمزية محدود. فالقص هنا ليس مقصوداً لذاته، إنه وسيلة تحقيق غرض آخر وهو أن ينقل ذهن القارئ والسماع إلى شناعة الشرك والمعاصي، وإلى أن عقاب الله شديد مع من يخالف أوامر الدين، وإلى ضرورة الإيمان بنصر الله تعالى وتأييده مهما طاللت المحنة، هذا هو الغرض الوعظي المباشر، ولذلك فقد كان أحمد بن حنبل يقول: « ما أحوج الناس إلى قاص صدوق. غير أن المشكلة تكمن في الخوف الذي يداخل الديني دائماً من الفني، فكثيراً ما تتكرر هذه العلاقة بتفاصيلها: يبدأ الدين فيعتمد على الفن لأنه لا سبيل أمامه إلى قلوب الناس إلا الفن، ولكن لا يلبث الفن حتى ينزع إلى الاستقلال فيعمل لحسابه الخاص»^(٢).

وأرد في موضوعية لا تعرف الخوف - على حد تعبيره... - عبر تساؤل لن يخالفني طرحه: إن الأديب المسلم في أدب الشعوب الإسلامية بعامة، وأدب العربية بخاصة قدم عبر العصور المتتابعة روائع الأعمال الباقية، مستلهمها التراث، مسترفدا التاريخ في (فنية) ووظيفة (أخلاقية) مع غيرها من وظائف الأدب، لذا... أدعوك للإجابة عن

(١) ينظر على سبيل المثال: مؤلفات جرجي زيدان، العقاد، هيكـل، طه حسين، شكري عياد، حمدي السكوت، محمود شوكـت، عبد القادر القط، زغلول سلام، أحمد الهواري، وغيرهم.

(٢) فصول مجلة النقد الأدبي، حسن طلب، مج ١٢، ع ١٢، القاهرة، ١٩٩٣ م.

تساؤل يقول: « هل الرواية التاريخية في العصر الحديث والمعاصر، رواية عظيمة، هدفها دعوي، أم بنيانها تلقيني ومباشر أو رمزي محدود فحسب؟... وقبل شروعي في الإجابة، أحيلك على ما قال به فاروق خورشيد: « نحن نستطيع القول الآن بأن المرحلة الأولى في الرواية العربية والتي أسميناها بعصر التجميع تنقسم إلى أقسام ثلاثة:

١- الأساطير والروايات ذات المضامين الدرامية، والتي عرفها العرب عن أبطالهم القدامى منذ خلق الله آدم إلى عام الفيل وأحداثه... ويقف على قمة هذا القسم كتاب التيجان لوهب بن منبه... وهدف أصحابه يتجه إلى الإمتاع من ناحية، وإشباع حاجة العرب إلى أبطال يحوون جماع فضائلهم....

٢- أساطير وروايات موجهة، أي راعى جامعوها أن تساير الروح الإسلامية، والعقلية الإسلامية، وأن لا تتعارض مع ما جاء في القرآن من قص إن كان الموضوع واحداً، فإن اختلف الموضوع فإن المضمون توجيهي إسلامي، يخرج دائماً بحكمة لا تتعارض ومبادئ الدين الجديد... ويقف على قمة هذا اللون كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد ابن شرية...

٣- حكايات السيرة، وهي حكايات تتعلق بحدث واحد هو الإسلام، وشخص واحد هو محمد ﷺ. إلا أن هذه الحكايات تبدأ منذ يتخيل جامعوها أن هناك صلة بين ما يروون والرسالة الجديدة... فهي تأخذ من الكتب الأخرى ما يخدم هذا الحدث ويتركون ما عدا»^(١).

لنتأمل أيضاً في العصر الوسيط نتاج ابن طفيل، وسهل بن هارون، والسهروردي، وابن أبي الخصال وغيرهم.

أما العصر الحديث والمعاصر فالنتاج القصصي والروائي الإسلامي لأسماء مثل علي أحمد باكثير، ومحمد سعيد العريان، ومحمد فريد أبو حديد، ومحمد كامل حسين، وعلي الجارم، وكامل كيلاني، ونجيب الكيلاني، وعبد الحميد جودة السحار، ومحمد جبريل، وغيرهم... أعتقد جازماً بأنهم جمعوا بين الفن والأخلاق، إبداعاً وسلوكاً.

(١) الرواية العربية، فاروق خورشيد، ط دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٥ م.

وليس من شك في أننا واجدون، بعد ما ذكرناه، بعض الأصوات الأخرى، التي تنفي ربط التراث = التاريخ بالرواية العربية، يقول عبد الرحمن منيف: «...إن الرواية العربية بلا تراث، وبالتالي فإن أي روائي عربي معاصر، لابد وأن يبحث بنفسه عن طريقة في التعبير بدون أي دليل (١٩٠٠) أو بأقل ما أمكن من الأدلة، ولذلك فإنه معرض إلى أن يقع في الأخطاء...»^(١).

إن تراثنا البعيد والوسيط، والقريب مملوء بالنفائس، في أغلب أشكاله وأنواعه ومادته، وتنوع شخصياته ومعطيات تاريخه، لذا يمكن لصاحب المقولة الآتية أن يعيد النظر بما ظنه صحيحا، لأنني سأحيله إلى ما سبق أن أعلنه «جسترتن» وغيره من المفكرين، منذ النصف الأول من القرن العشرين، إزاء نظرتهم للتراث.. للتاريخ الأدبي: «...في أنهم يرون في تلك الجواهر والكنوز والملاذات والمخلوقات التي تفيض بها الحكاية ترميزا للحياة بغناها وتنوعها، كما يعرض بها الفن، ويعلي من شأنها بصفته هو الآخر حضورا ترتجي الحياة بلوغه. لكن الحياة تتنوع، فهي قد تلجأ إلى الشعر تجميلا للسرد وتشويقا، يتمدد فيه الرواة والمستمعون، الحكاة ومجالسهم، يستدعون فيه ما يألفون وما يعرفون»^(٢).

وقد فطن د. أحمد الهواري إلى ذبوع (الاستحضار أو الاستدعاء أو الاستمداد) في الرواية التاريخية من التاريخ فقال في كتابه (مصادر نقد الرواية): «...إن الأغلبية الساحقة من القصص التاريخي المعاصر، يستمد موضوعاته، إما من التاريخ العربي الإسلامي، وإما من التاريخ الفرعوني...»^(٣).

وفي صدد استحضار التاريخ يطرح د. عبد الرحيم الكردي (مفرداته الفنية) من خلال استحضار الصفات والأماكن في الأعمال الروائية فيذكر: «...مثلما يستخدم السرد الأفعال ذات الطابع الزماني فإنه يستخدم أيضا الصفات ذات الطابع المكاني، وكما أنه يستخدم الزمان فإنه كذلك يستخدم المكان، فهناك علاقة وثيقة بين كل من

(١) مجلة المعرفة، لقاء مع عبد الرحمن منيف، ع فبراير، ١٩٧٩ م.

(٢) مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، مج ١٣، ع ١، ١٩٩٤ م.

(٣) مصادر نقد الرواية، د. أحمد الهواري، ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ م ص ٤٧.

الزمان والفعل والصفة. ويمكننا إجمال طرق استحضار الزمان والفعل في السرد الروائي المعاصر في أربعة أشكال^(١):

أولها: الشكل التقليدي القائم على التعبير بالفعل السردى عن حدثين وزمانين، فعل القول وزمانه، وفعل الحدث وزمانه، القائم أيضا على التعبير عن الزمان عن طريق عدد من الوحدات الزمانية الدالة على الزمان، مثل الفعل والظرف الزماني والكلمات الدالة على مرور الزمن، وانتظام أزمنة هذه الأدوات كلها في سلك له نقطة إسناد زمنية أو عدة نقاط، وعن طريق تحديد نقاط هذا الإسناد وتراتبها يمكن تحديد الزمان الذي يتخذه أي فعل في الرواية.

وثانيها: الشكل الذي يفتقد فيه نقاط الإسناد، فيصبح الزمان كله مفقودا في أحداث الرواية وأقوالها.

وثالثها: الشكل الذي يصبح الزمان فيه زمان الوعي والفعل، بل يصبح زمانا للوعي فحسب. ورابعا: الشكل السردى الذي يفتقد فيه الزمان ويفتقد فيه الفعل أيضا، ويتحول السرد إلى مجرد إبراز صارخ لمجموعة من الأشكال والهيئات والألوان الحسية^(٢).

تنويعات الخطاب الروائي في الرواية التاريخية:

لجأ كتاب الرواية التاريخية في أدبنا- منذ الروائيين البناة- وإلى وقتنا الحاضر، لجؤوا إلى تنويعات في بناء الخطاب الروائي كالاتي:

- خطاب روائي تقليدي (شكل سردي مباشر).
- خطاب روائي تجديدي (شكل سردي مباشر ومتخيل في آن).
- خطاب روائي تجريبي (شكل سردي رامز وإسقاطي).

والتنويعات الآتية كانت في أغلبها معرضا للحياة في البيئة الإسلامية من خلال المعايير الجمالية، سواء بالسلب أو بالإيجاب. فهو حين يعرض للاختلالات الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية أو النفسية أو الخلقية... يعرضها على أنها (قبح) ينا في حقيقة

(١) أوافق الناقد على رؤيته- هنا- جميعا فيما عدا ما جاء (رابعا) الباحث.

(٢) السرد في الرواية المعاصرة، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٦ م، ص ٨٦.

الجمال التي ينبغي أن تكون راسخة في حياة البشر، لأنها راسخة في بنية الحياة والكون كله، الظلم الاجتماعي قبح لأنه يناهض جمال العدل، والحق النفسي قبح لأنه يناهض جمال الحب، والانحلال الخلقي قبح لأنه يناهض جمال التسامي والارتفاع.

وهكذا كل ما يعرض لحياة البشر من انحراف واختلال هو قبح لأنه خروج عن الجمال الواجب الذي يتسق مع إرادة الله في خلقه الكون»^(١).

ونومئ - هنا - إلى الخطابين التجديدي والتجريبي، بصفتها نقطة انطلاق الفنان المسلم طول النصف الثاني من القرن الفائت، إن أشهر رواية تاريخية إسلامية في المكتبة العربية (اسما وصفة) هي رواية «وإسلاما» لعلّي أحمد باكثير، فقد عرض فيها الكاتب صورة حياة لفترة من فترات تاريخ الإسلام في مصر، حيث كرس عناصر التاريخ لتأكيد مغزى الجهاد ضد التتار والصليبيين، وعبرت شخصيات الرواية عن الفعل التاريخي الخلاق، الإنسان البطل ومساعدوه من الشخصيات المحورية والثانوية، وتمحور البناء الروائي ليقدم ما يقرب من عشرين شخصية هي (محمود، قطز) (جهاد، جلنار)، شاه خوارزم جلال الدين - الأمير ممدود - عائشة خاتون - جيهان خاتون - بدر الدين - الشيخ سلامة - بيبس - غانم المقدسي - العز بن عبد السلام - الملك الصالح أيوب - شجر الدر، وغيرهم، بحيث طوف علي أحمد باكثير بالشخصيات في مسرح المجتمع الإسلامي، قاعدته مصر، في العصرين المملوكي والأيوبي. إن صيرورة اضطراب نجاح الرواية، وتدريسها طلاب العلم مدة نصف قرن يؤكد الصدق الفني عند الروائي، ودقة استحضار التاريخ في شتى عناصره، من الإنسان (الشخصيات)، والمكان (المجتمع الإسلامي)، والزمان (فترة حضارية من تاريخ الإسلام في صد الغزاة).

أما الخطاب الروائي التقليدي، فيظهر في روايات عبد الحميد جودة سحر (١٩١٣ - ١٩٧٣م)^(٢) وأجودها فنا، واستحضارا للتاريخ رواية «أميرة قرطبة»، بحيث يبدو من عنوانها توظيف التاريخ الإسلامي في الأندلس، خاصة بداية ضعف الحضارة الإسلامية

(١) منهج الفن الإسلامي، محمد قطب، دار الشروق، القاهرة، ص ١٨٢.

(٢) من جيل الروائيين الرواد، برز نتاجه الملحوظ في تأليف الكتب التاريخية، والسيرة النبوية، وقصص الأنبياء، والصعابة، والخلفاء الراشدين، في أسلوب روائي تقليدي متقن، وأهم رواياته التاريخية الإسلامية «أميرة قرطبة» ١٩٤٩ م. (الباحث).

فوق شبه الجزيرة الأيبيرية، والتي تمثلت في الفرقة ودسائس قصور الخلافة الإسلامية - يومئذ - وفي ذلك، يفندها د. حلمي القاعود قائلًا: «تتحدث رواية «أميرة قرطبة» عن مرحلة من مراحل الحكم في الأندلس، كانت البلاد تتأرجح فيها بين عدو خارجي يمثلته الفرنجة المتربصون للهجوم واجتياح الثغور كلما سنحت لهم الفرصة، وعدو داخلي يتمثل في التنافس بين الطامعين في السلطة، والطامحين إلى الحكم على حساب المبادئ والقيم والأعراف، حتى لو اضطروا إلى استباحة الدماء في بعض الأحيان... أو إهمال مصالح البلاد والعباد، ولا غرو أن تكون الدسائس والمؤامرات مزدهرة داخل قصور الحكام والوزراء، وأعوانهم، وتبدو أحداث الرواية متشابهة للفترة التي كتب فيها السحار هذه الرواية، وما جرى فيها من حوادث على الصعيد السياسي، حيث كانت الأحزاب السياسية ورجال الحكم في مصر يتنافسون من أجل مصالحهم الخاصة»^(١).

ويظهر للقارئ العادي، الخطاب التقليدي الروائي، في رواية «هاتف من الأندلس» لعلي الجارم، بحيث وقع أسير اللغة الشاعرة، وتضمن الشعر في قالب فائق البلاغة، وهو استدعاء تاريخي لمجدنا التليد في الأندلس أيضا، ومنه نثبت بعض فقرات من روايته التاريخية الإسلامية، يقول على لسان متحاورين (أب مسيحي وابنته) في الرواية: «...إن هذا الخليفة العربي الذي يسمونه المنصور لن يستقر له قرار حتى يخضع جميع بلاد أسبانيا، وحتى يزحف سيّله إلى الأرض الكبيرة، على أنه استولى على ليون، وأذل نافار، وإذا لم يملك قشتالة اليوم فسيملكها غدا، أتعرفين أن غزوته لشنّت يا قُب إنما هي الغزوة السادسة والأربعون، وأنها ستتلوها غزوات وغزوات، إن من الخير لنا أن نلجأ إلى قرطبة عاصمة الإسلام لنأمن من شر الغزو إلى الأبد، ونعيش بين المسلمين أنفسهم، لأنهم لا يؤذون ذميا ولا مستأمنًا، وكل ما يطلبونه من مثلي جزية لا تزيد على اثني عشر درهما في العام، هلم إلى قرطبة يا بنيتي، فإن المثل الأسباني يقول: «إن صديق الأسد لا يخاف وثبته»^(٢).

وفي موضع آخر تقول «نائلة» إذ تومئ لبداية الانحسار: «...أبوح بذلك للأصدقاء ليس غير يا أسبيوتو، إن الحال في قرطبة لا تعجبني، أنا أريد حكما سمحا لطيفا لا يحس

(١) الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، د. حلمي القاعود، دار الاعتصام، ص ٢١٤.

(٢) هاتف من الأندلس، علي الجارم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢ م، ص ٦٩.

المحكوم فيه بسيف الحاكم يلمع فوق رأسه. فأصاب أسبيوتوشيء من الدهشة لأنه سمع كلاماً جريئاً لم يَألف سماعه في قرطبة فقال:

«- العرب يا سيدتي من أصلح خلق الله لحكم الأمم، وإن من يقرأ القرآن ويتفهم ما سن من قوانين لسياسة الحكم، وحسن معاملة الأمم المغلوبة يملؤه العجب والإكبار معاً.

- صحيح. ولكن من يعمل الآن بكتاب الله وما فيه من هدى ونور؟ أترى هذا التنازع والتحاسد بين أمراء الأندلس؟ إنه كارثة جاثقة»^(١).

وقد أعجبني في الرواية رسالة الاستعطاف التي كتبها ابن زيدون من داخل سجنه، يقول فيها: «يا مولاي وسيدي الذي ودادي له، واعتمادي عليه، واعتدادي به، وامتدادي منه، ومن أبقاها الله ماضي حد العزم، واري زند الأمل، ثابت عهد النعمة، إن سلبتني أعزك الله لباس نعمائك، وعطلتني من حلي إيناسك، وأظلماتني إلى برود إسعافك، ونفضت بي كف حياطتك، وغضضت عني طرف حمايتك، بعد أن نظر الأعمى إلى تأميلي لك، وسمع الأصم ثنائي عليك، وأحس الجماد باستحمادي إليك، فلا غرو قد يغص بالماء شارب، ويقتل الدواء المستشفي به، ويؤتى الحذر من مأمنه، وتكون منية المتمني في أمنيته، والحين قد يسبق جهد الحريص.

كل المصائب قد تمر على الفتى وتهون غير شماتة الحساد

ثم يقول: «هذا العتب محمود عواقبه، وهذه النبوة غمرة تجلي، وهذه النكبة سحابة صيف عن قليل تقشع»^(٢).

محمد جبريل^(٣) وهندسة توظيف التاريخ في البناء الروائي:

من المأثورات القولية لنجيب محفوظ في خطابه لحفل جائزة نوبل العالمية قوله: «... أنا ابن الحضارتين: الحضارة العربية والحضارة الإسلامية». ومحمد جبريل من أقرب

(١) المرجع السابق، ص ١٦٢.

(٢) المرجع السابق، نفسه ص ١٩٠-١٩١.

(٣) محمد جبريل (١٩٣٨-...) روائي وصحافي مصري معروف، من ألمع كتاب الرواية وأجودهم، يتجه نتاجه الفني الملحوظ، في غزارة، إلى التنويع والتجديد والتجريب، أفضل من يستلهم التاريخ ويمزجه بالواقع والخيال والرمز الباحث.

مريديه، وأجود مزامنيه، ويشي نتاجه الروائي بالتمحور حول مقولة أستاذه العميد: «لذا لا يمكننا قبولته مبدعا وإنسانا تحت أي مذهب مادي آخر، همه الأول وطنه وأمته.. أما التاريخ فيمثل درة تمثله في أدبه، استلهاما وتوثيقا، وعلاقة الروائي محمد جبريل بالتراث، علاقة الوعي المدرك، فهو مهندس استدعاء التاريخ في البناء الروائي.

وروايته «إمام آخر الزمان» و«من أوراق أبي الطيب المتنبي» من العلامات الفارقة في حياة الروائي من ناحية، واستحضار التاريخ فيهما يعكس ظاهرة ذبوع الاستدعاء التاريخي من ناحية ثانية. وعناصر التاريخ الرئيسة، (الإنسان: البطل...سائر الشخصيات). و(الزمان فترة الماضي المستلهمة بالإسقاط على الحاضر وحلم المستقبل). و(المكان مسرح الأحداث الروائية) جميعها موظفة في هندسة روائية بالغة الدقة، ثاقبة الوعي، تتناغم في هدف نهائي هو جمالية البناء، فلا نلمس اهتزاز خيوط البناء الروائي، أو تدني الخطاب وترهله؛ فالاقتباسات المستحضرة، أو المسترفة المأخوذة من وقائع التاريخ وشخصياته أو فتراته الزمنية، نشعرنا بنبض الروائي وشعوره أثناء السياق الروائي والتضمين التاريخي.

ولا تدل جماليات المكان عند جبريل على الثبوت بل تدل على جغرافية متحركة متقنة الرسم من قبل المبدع الذي ينقلك من حارة إلى حارة عبر أزقة وشوارع لها بعدها التاريخي والزمني، ولها هالة حضارية تتفاعل فيها عواملها الثقافية المختلفة من تاريخية وفنية وشخصانية لها من المجد العلمي والإنساني والسياسي والتاريخي والفني ما لها من قيمة تحيل القارئ إلى مرجعيات ثقافية لها خلفيتها المتوارية التي لا يمكن فتح شفراتها إلا بالعودة إليها في منابعها»^(١).

وأميل مع رأي د. سامية الشوابكة بشأن نجاح الروائي محمد جبريل في توظيف مفردات مقتبساته، أو استحضارها، إذ: «تناسب المقتبسات في رواية (إمام آخر الزمان) مع عملية المزج بين الماضي والحاضر، فتمتد لتشمل الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث الربانية القدسية، والأحاديث النبوية الشريفة، وخطب الخلفاء ووصايا الأئمة، والأدعية

(١) عبد الرحمن تبرماسين، جماليات مد الموج، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص ٤، غير منشور، مرسل من الباحث للباحثة د. سامية الشوابكة، مرجع سابق، ص ٤٠٦-٤٠٧.

المأثورة، والأقوال التاريخية المعروفة، والأشعار الدينية. إذ تركز الرواية على حديث قدسي يرفض الظلم، وينبذ الخضوع في معصية، ويدعو إلى طاعة الإمام الهادي: لأعذب كل رعية في الإسلام أطاعت إماما جائرا، وإن كانت الرعية في أعمالها برة تقية، ولأعفون عن كل رعية في الإسلام أطاعت إماما هاديا من الله، وإن كانت الرعية في أعمالها ظالمة مسيئة»^(١). وتختتم الرواية بدعاء يؤكد مدى حاجة الناس إلى من يأخذ بأيديهم فيرفع الظلم عنهم بعدله، ويغير بؤس الواقع بحلمه، ودوام تعلقهم بظهور الإمام الغائب المنتظر الذي يرد الجور، ويعيد الحق إلى نصابه: « اللهم إنا نشكو إليك فقد نبينا، وغيبة ولينا، وكثرة عدونا، وقلة عددنا، وشدة الفتن بنا، وتظاهر الزمن علينا، فصل على محمد وآله، وأعنا على ذلك بفتح منك تعجله، وبضر تكشفه، ونصر تعزه، وسلطان حق تظهره»^(٢).

ويقيني- هنا- تأكيد قوة وحلاوة النصوص التي تستدعي شواهدا من القرآن الكريم، والأحاديث القدسية. أما الأحاديث النبوية فهي جميعها تزيد النص التاريخي أو غيره، بإشراقه التفرد ومغزى الاستلهام.

لقد نجح محمد جبريل في طرح الشخصيات الواقعية والتاريخية والمتخيلة، بل المواقف والمناسبات التاريخية: « والآراء في قضية الإمامة تتوالى في الرواية في تناصات مباشرة حيناً وغير مباشرة حيناً آخر، وصور معاناة الحسين الشهيد وذكرى عاشوراء، ودم الشهادة والحزن المشوب بالأسى، وتراجيديا الألم، وتلمي روح الرفض والتحدي، وتعزز دور الثورة على الكائن ومحاولة تغيير سلبية الواقع المعيش»^(٣).

ويرى د. حلمي القاعود، أن رواية «إمام آخر الزمان» يتعاقب فيها التاريخ والخيال فيقول: «لكننا نجد في هذه الرواية وبقية الروايات التي كتبها محمد جبريل ملامح الواقع الراهن ماثلة أمامه في كثير من البلدان العربية والإسلامية، وبخاصة مصر، من خلال الأحداث أو الأشخاص. وإن كانت بعض الروايات تتفاوت فيما بينها من حيث التحديد الزمني والمكاني، ومن حيث الدخول إلى عالم (الفتازيا)، أو الاستعانة به.. فإذا كانت

(١) إمام آخر الزمان، محمد جبريل، ص ٤-٢٠٢.

(٢) المرجع السابق.

(٣) التراث والبناء الفني في أعمال محمد جبريل الروائية، د. سامية الشوابكة، هيئة الثقافة، القاهرة ٢٠٠٥ م.

رواية (إمام آخر الزمان) تفرق في عالم الخيال أو (الفتنازيا) من خلال فكرة (المهدي المنتظر) الذي يملأ الأرض عدلا ويخلص الناس من المتاعب والمصاعب، فإن رواية (من أوراق أبي الطيب المتنبي) تبدو أكثر تحديا، وأدق معالجة، وأقرب إلى الواقع المصري زمانا ومكانا وإطارا...»^(١).

ويطرح د. حسين علي محمد رأيه المعلن مشيرا للأسباب إعجابه بالرواية فيذكر: «...نتناول روايته من أوراق أبي الطيب المتنبي، هنا، لعدة أسباب:

- ١- أنها من روايته التاريخية التي للبطل فيها دور بارز على مستوى فنه الروائي جميعا.
- ٢- وهي تستخدم شكلا فريدا من بين رواياته جميعا، فقد اختار لها شكل الكتاب التراثي المحقق.
- ٣- وأنها تظهر صورة جديدة لمطاردة البطل، لم تأت في رواياته المعاصرة أو قصصه القصيرة»^(٢).

وتكشف د. سامية الشوابكة مسألة تأزر الشكل مع المضمون هنا- والتي سبق أن طرحتها بتوسع في كتابي: دراسات نقدية في الأدب المعاصر- فتذكر: «ويتأزر المضمون الروائي مع الشكل الفني التحقيقي في رواية (من أوراق أبي الطيب المتنبي)، فتصبح الرواية في شكلها التجريبي الواعي الذي تتشابه في نسيجه معطيات التراث التاريخي الأدبي، وصور الحاضر المعيش معلما بارزا من معالم الرواية العربية المعاصرة، إذ تمتلئ الرواية بالتناسلات الأدبية الشعرية التي تمتزج مع السرد والحوار، معبرة عن مواقف الشخصية الأدبية (المتنبي)، مجسدة بعض الأحداث، مسائرة في توظيفها المتغيرات السياسية والاجتماعية الحاضرة، لا التراثية فحسب»^(٣).

إن أوراق المتنبي المؤتلفة في قالب روائي وقفت من حيث الشكل عند التجريب في أدبنا الروائي المعاصر، وهو تجريب فني واع يتأزر فيه الشكل مع المضمون.

(١) الرواية التاريخية، د. حلمي القاعود، ص ٣٦٢.

(٢) البطل المطارد في روايات محمد جبريل، د. حسين علي محمد، ص ٢٤.

(٣) التراث والبناء الفني، د. سامية الشوابكة، مرجع سابق، ص ٤٩٠.

وعلى ضوء ما تقدم نميل إلى الرأي القائل بأن كل تصنيف لعمل من الأعمال الفنية والأدبية لابد أن يعتمد على السمة الغالبة على العمل، وليس على تمثيله النقي والكامل لكل صفات النوع^(١).

وإنما (أوراق المتنبي) مغامرة تشكيلية معاصرة تسترشد الشخصية التاريخية الحقيقية في قالب أدبي روائي، في مزاجية بين علم التاريخ وعلم الاجتماع الأدبي. والتاريخ والمجتمع هما دائماً الهم الأول بل المسيطر على أدب محمد جبريل منذ ربيع قرن، يسيطران على ذهنه الواعية، وأحاسيسه النابضة.

في رواية (أوراق المتنبي) يجدد محمد جبريل فيخرج على المؤلف التشكيلي.. الذي ألفه أدباء الرواية التاريخية في الشرق والغرب، حينما وظفوا التاريخ بعناصره في قوالب روائية. إن تجربة محمد جبريل المعاصرة فيها ابتكار في تناول حيث مادة التاريخ تقف في كفة راجحة من حيث الشكل، أمام كفة مادة الأدب الروائية.

لقد نجح محمد جبريل في تحويل الأوراق المادية، والتعليقات المتخيلة، والحوادث والوقائع الحقيقية إلى سرد أو قول روائي منظم، وهي مهمة فنية في غاية الصعوبة في النشر على عكس الشعر؛ لأن الأخير يسترشد الرمز أو يضمن الأسطورة في اختزال موجز هو المعادل الموضوعي للاستعمال التاريخي.

إن الكاتب (المؤرخ، المحقق) يقف عند الحوادث والوقائع والشخصيات والتفصيلات وقوفا يتسم بالاستقراء المفصل تارة أو النقول التاريخية اللازمة في لحمه العمل الروائي تارة أخرى. وتكمن الصعوبة في إيجاد النادر نوعاً من الإيقاع الروائي المنظم؛ لأنه إيقاع طارئ عليه من الخارج، شأنه في ذلك شأن مضمونه هناك.. إن الحكمة تظهر بوصفها إيقاع المضمون. إن الحكمة الفنية تبدو جلية في رواية (أوراق المتنبي) في نهج الكاتب لعرض مادته التاريخية، وأسلوب تقييمها هو نهج يتسم بتجويد وقدرة، بل وتلمح معاناة الكاتب في أسلوب للممة وبث الأوراق القديمة، ومن ثم الإسقاط المعاصر حولها^(٢).

(١) تطور الرواية العربية الحديثة، د. عبد المحسن طه بدر، ص ٩، ط ٣، دار المعارف، ١٩٧٧ م.

(٢) دراسات نقدية في الأدب المعاصر، د. أحمد زلط، ط ١، دار المعارف، ١٩٩٣ م.

ولا يستند محمد جبريل على الاستدعاء التاريخي فحسب، وإنما يوظفه فنا وغاية في سياق الروائي ككل، وقد يأتي السياق التاريخي بوسيلة فنية حقيقية أو مضافة أو متخيلة بين ماض وحاضر، وإمساكه بالخیوط الروائية واستلهاقات التاريخ عبر السرد تجعله واعيا بما يبدع أو يؤثر للإسقاط على الواقع المعاصر أو العكس... وإذا أردنا أن نأخذ مثالا على ذلك فسوف نجده عند الحديث عن القلاقل والاضطرابات التي جرت في عصر كافور، حيث قامت المظاهرات إلى بيت مال كافور لنهبه ردا على نهب بيوت الناس، والموت في ذلك أو النصر!..

ويعلق الكاتب في الهامش على المظاهرات: نافيا من خلال ذلك أقوال المؤرخين، حيث يقول: «تؤكد روايات المؤرخين أن المتنبى - إبان إقامته في مصر - لم يشهد قلاقل أو اضطرابات من أي نوع، وإنما كانت الحياة هادئة وادعة، والإدارة حكيمة، والحدود آمنة، وممتدة، - أيضا - إلى فلسطين - وبعد مدن الشام وبلاد ما وراء البحر الأحمر. ولعل تلك القلاقل والاضطرابات التي أشار إليها أبو الطيب، مبعثها خياله الشعري، لا الحقيقة الموضوعية»^(١).

مال محمد جبريل إلى التنويع في السرد الروائي بهدف بنائي وتشويقي، فلكي يبرز الاستدعاء التاريخي، والإسقاط المعاصر، يقول في أكثر من موضع حول الغلاء والفساد، أو تقول الأوراق: «...علا صوت الغلاء فأصم الآذان، وشحت الغلال، وارتفع الخبز من الأسواق، ووقفت الأحوال. أعلن الناس سخطهم لارتفاع الأسعار، وتعسف الكتبة والجباة، وخرج العامة في مظاهرات يصنعون كلاما ويلحنونه، معناه وفحواه فقدان الحيلة أمام ارتفاع الأسعار. وصلوا إلى الجامع العتيق في يوم جمعة، وازدحموا عند المحراب، فمات العديد تحت الأقدام»^(٢). أو قولها - أي: الأوراق - حمل الأهالي أسلحتهم، ولأزموا السهر بالليل في الشوارع والحارات والأزقة، وعلى أبواب البيوت، يطوفون في الأرجاء بالنبايب والشوم، يلعنون ظلم الإخشيدي وفساده»^(٣).

(١) الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، د. حلمي القاعود، ص ٣٦١/ ينظر الرواية ذاتها، ص ١١٠.

(٢) من أوراق أبي الطيب المتنبى، محمد جبريل، ص ٩٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٣.

ومنه « أمر المخصي أعوانه، فنادوا في الناس بالأمن والأمان، والبيع والشراء، وشاركهم في المناداة بذلك حملة العمائم لما لهم من سطوة وتأثير... سار في الشوارع والأخطاط رجل على فرس يقرأ من ورقة أن الأستاذ قد أزال المظالم، وهو يأمر الناس بتقوى الله، وطاعة أولي الأمر... ونودي.. بالأمان، والماضي لا يعاد»^(١).

لكن كافورا - بعد ذلك - أصبح يسمى في أدبياته هذه الانتفاضة.. وفي خطبه وتصريحاته (غضبة اللصوص)، ورفض تفسير ابن رشد بن أن ما جرى كان تعبيرا عن (غضبة الجياع) على الظروف الصعبة^(٢).

واستحضار التاريخ هو تصور أراه لا يختلف عن تعريف (دايفيد لودج) في حالة محمد جبريل ونظرائه عندما يتوسلون بالتاريخ فيقول: «إننا نعامل الأحداث الروائية وكأنها نوع من التاريخ أو لتشير إلى الجمال الأدبي في الإدلاء بالحقيقة»^(٣).. غير كافور الإخشيدي نجد المتنبي هو الرصيف المنأى في أحداث ووقائع رواية (من أوراق أبي الطيب المتنبي) .. لقد وفق محمد جبريل في اختيار شخصيتيهما شخصيات محورية رئيسية وهما يتمتعان في أذهان القراء برصيد نفسي من الخصال الخلقية والخلقية.

أما التوفيق الأكثر نجاحا فهو البنى الاجتماعية من صفوف الصانع التي جعلها الكاتب تصوغ مع الشخصيات المحورية أو البطل المستلهم أحداث الرواية ووقائعها.

لا جدال حول أهمية توظيف شخصيات التاريخ في الأدب شعره ونثره، والعكس صحيح!... فالعلاقة جدلية بينهما شريطة ألا يجور أحدهما على الآخر؛ بحيث لا يجد القارئ أنه أمام بحث تاريخي كتب بلغة أدبية بحتة، أو نص أدبي أغلب مادته (تاريخية مادية بحتة).

إن الروائي محمد جبريل يستهدف استلهام التراث العربي في مصر لعهد الإخشيديين، لكن مدى نجاحه يكمن في الأخذ بمعطيات التاريخ وهو يصوغ القالب الروائي وكيف يصب مادته..

(١) المرجع السابق، ص ١١٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢١.

(٣) دراسات نقدية في الأدب المعاصر، د. أحمد زلط، مرجع سابق، ص ٢١.

وإذا كانت الرواية التاريخية تمجد نوعاً من الوعي بالموروث فإن (أوراق المتنبي) لمحمد جبريل تقترب من هذا المفهوم؛ لأننا إزاء عناصر البناء الروائي الخاص بذلك اللون، تمليه في تسلسل منطقي أركان (السرد) و (الوقائع) و (الأحداث) تارة، وشروح الكاتب عليها تارة ثانية.

لقد حاول الكاتب أن يعقد اتفاقاً للتآخي بين التاريخ بوصفه علماً، والأدب بوصفه فناً، لذلك لم يترك الوقائع التاريخية كما أوردها في السياق الروائي ليفسرها القارئ، بل فسرها بالشرح أو التعليق؛ مما أسلم القراء إلى مزلق قرائي وهو قراءة مصدر تاريخي على حساب متابعة السرد الروائي الأساسي.

ظواهر فنية في رواية (من أوراق أبي الطيب المتنبي):

يمكننا القول بأن تنوع التشكيل الفني وقف عند مستويين هما:

* الاجترار التاريخي بعناصره الدالة:

الإسقاط المعاصر ثم استدعاء التاريخ، في شخصيات تاريخية وواقعية وجمل وتراتب معاصرة تحمل دلالات مجتمعية آنية، فالمستوى الأول تمثله على سبيل المثال والاستشهاد- الصفحات أرقام (١١، ١٢، ١٧، ١٩، ٣١، ٣٣، ٥١، ٦٢، ١١٧، وغيرها) طالع الرواية. أما المستوى الثاني فتمثله أيضاً على سبيل القياس الصفحات أرقام (٢٢، ٥٠، ٥٥، ٦٦، ٦٧، ١٠٧، ١٠٨، وغيرها) طالع الرواية.

* توظيف الخيال الارتسامي:

الخيال الذي نقصده هنا هو المسوق بالتوهم وليس الخيال التقليدي المسوق بالصورة الفنية، وهو خيال ارتسامي، رسمه الكاتب في وعي ظاهر عندما استثار القراء منذ المقدمة إلى أن أغرقهم في لجة الأوراق.. ففي حكاية الأوراق أو المقدمة على سبيل المثال يكتف الكاتب من جرعة التساؤلات لنتخيل أو نتوهم مصدر الأوراق (انظر: ص ٨-٩).. هل تركت في موضع مقتله، أم في حقيبة؟ أم داخل متاعه ونقلت لبغداد إلى أن وصلت!!.. أم صارت في حوزة أحد اللصوص. لكن كاتبنا يعود فيتحرز بعد طرحه لخياله الارتسامي ليومئ إلى كون الأوراق متخيلة في أسلوب إسقاطي عصري هو- هنا- أسلوب الروائي محمد جبريل.

التأكيد على مهمة المؤرخ: منذ البداية وإلى ص ١١، يؤكد الكاتب ذكره في نهاية المقدمة من أنها- الأوراق- ذات قيمة تاريخية وأدبية، ضاع بعضها أو طمس، لذلك بدأ عمله بترقيم داخلي استهله بالرقم ٦ متناسيا الورقة الأولى إلى الورقة الخامسة مع أن الكاتب ألقى معاذيره، فنرى صوت مؤرخ الموثق في الهامش، وهذا ما فيه من عمل المؤرخ أكثر من الروائي. إن وصول المتنبى إلى مصر حيث موقع الأحداث بعد الرقم ٦ أو قبل ذلك لا يفيد الروائي أكثر مما يفيد المؤرخ الدقيق، والموثق جميعا.

يوثق الروائي نقوله عن مصادر تاريخية أثبتتها في تسع ومئة مرة بهامش الرواية، وهو عدد كبير جدا بالقياس لعدد صفحاتها البالغة جملته مئة وأربعا وخمسين صفحة.. ومن المعروف أن تكثيف الشروح والتعليقات بهوامش الرواية تهم المؤرخ بدرجة تفوق العمل الأدبي في الأساس.^(١)

أما بعد؛ ففعل أمتع ما يشد قارئ الرواية الحواريات التي تقنن الكاتب في صياغتها صياغة عصرية لا تفك عن جذرها التراثي، وهذه الحوارات متكررة وممتعة وهادفة، ولا تنفصل عن سياق العمل الفني.

(١) دراسات نقدية في الأدب المعاصر، د. أحمد زلط، دار المعارف، مصر، ص ١٢١..

obeikandi.com

التوظيف الإعلامي للرواية الإسلامية

في الإعلام المرئي (سينما - تلفاز)

الدكتور أحمد حسن محمد أحمد - السودان

أستاذ مشارك في الإعلام الإسلامي

مستشار رابطة الأدب الإسلامي العالمية - الرياض

مقدمة :

لم يعد الإعلام المعاصر مجرد وسيلة للترويج والترفيه، أو حتى مجرد نقل خبر أو نشر إعلان، ولكنه أصبح أداة تغيير وعامل تأثير إيجابي في المجتمع الإنساني. فالرسالة الإعلامية تحمل العديد من الموجهات والمضامين التي تخاطب العقل والعاطفة في وقت واحد، ويقوم عليها مختصون لهم أهدافهم وتوجهاتهم وأفكارهم ومبادئهم التي يسعون لنشرها ودعمها، في الوقت الذي يعمل فيه الكثير منهم على زعزعة مبادئ وقيم الجماهير المستهدفة من هذه الوسائل الإعلامية.

والإسلام اليوم من أكثر المبادئ والقيم استهدافاً من الإعلام الغربي بصفة خاصة، والذي من أهم أسلحته برامج الدراما والأفلام والمسرحيات التي رصدت لها بلايين الدولارات، وأنشئت من أجلها آلاف المؤسسات ومراكز الإنتاج، وهي جميعاً تعتمد على فكر أدباء وكتاب يمولونها بما تريده من موضوعات تخدم أهدافهم؛ مما أتاح الفرصة للأدب غير الملتزم بالخلق والفضيلة أن يكون مادة للروايات والقصص والمسرحيات التي تسوق أفراد الأمة نحو الانحلال والتحرر من قيود الأخلاق، والدعوة السافرة لكل ما هو محرّم ومنكر، وقام عليها رجال ونساء لم يعرف عنهم غيرة على دين، ولا حرص على كرامة أمة هي خير أمة أخرجت للناس.

ولعل الناظر إلى قائمة ما تقدمه السينما والتلفاز في بلادنا الإسلامية يدرك بكل بساطة مدى تواضع الرواية الإسلامية بين ما يقدم من أعمال درامية في هذه الأجهزة، وحتى في حالة تسرب رواية لكاتب مسلم فإنها تكون عرضة للتغيير والتعديل وإدخال ما ليس منها من حوار مضلل، أو مشاهد مستتكرة، أو إبراز كل ما هو سلبي، وإخفاء ما هو إيجابي بما يشوه صورة الفضيلة والعمل الصالح في عقول ناشئة هذه الأمة، ناهيك عن التعرض لأحكام الله وشريعته في قضايا الزواج، والطلاق، وتعدد الزوجات، وأمور الاختلاط بين الرجال والنساء، وما يصاحب ذلك من تشويه لصورة العلماء والمشايخ، وحفظه كتاب الله، ودعوة صريحة للتبرج وإظهار المرأة حتى بملابس النوم، وتشجيع الشباب على سلوك طريق الإجرام وتشكيل العصابات المنحرفة..

وانطلاقاً من واجب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وحرصاً على قيم الأمة ومثلها العليا وأخلاقيها كان على أدبائنا المسلمين (وهم بحمد الله قدر التحدي) تقديم روايات تحمل قيم الإسلام ومبادئ الأخلاق وفق صياغة ميسرة، ومعالجة موضوعية تحقق للمنتج الإعلامي نجاحاً وكسباً في ميدان التنافس القائم الآن بين مؤسسات الإعلام المرئي بصفة خاصة، وذلك وفق مقومات إعلامية وفكرية هادفة تحمل مضامين بانية تترجم هدى الله للناس.

وهذه الورقة محاولة متواضعة لعرض واقع الرواية عامة، وفي الإعلام المرئي على وجه الخصوص، وما يجب أن تكون عليه الرواية الإسلامية يوم تتحول إلى عمل مرئي في التلفاز أو السينما.

الإعلام والإنتاج الأدبي:

يعد الإنتاج الأدبي - بكل أشكاله وفنونه - مجالاً مهماً من مجالات الإبداع الفكري، يثري الحياة الإنسانية بالعديد من الأفكار والموجهات، يقدم على شكل كتب ونشرات مدونة، يسعى إليها القارئ طلباً للاستفادة أو المتعة الذهنية..

إن هذا الإنتاج يظل حبيس دائرة محدودة تمثل فئة المثقفين أو المؤلفين أو الناشرين إلى أن تتاح له فرصة الترجمة من كلمات مطبوعة إلى كلمات منطوقة عن طريق الراديو (الإذاعة المسموعة)، أو إلى مشاهد متحركة مرئية يقدمها التلفاز

أو السينما؛ مما يتيح فرصة أوسع للانتشار والوصول بفكر الكاتب وأدبه إلى العامة والخاصة في وقت واحد، بل ويكتب للإنتاج دواماً واستمراراً لأزمة طويلة يتداولها الناس في مجتمعاتهم.. والشاهد على ذلك أن العديد من قصائد الشعر العربي المتميزة أصبحت أكثر شهرة وانتشاراً عندما قدمها الإعلام غناءً أو إنشاداً على لسان مطربين ومنشدين، وكذلك الحال مع كافة ألوان الأدب الأخرى عندما تجد مكانها ضمن برامج الإعلام في وسائله المتعددة. ومن هنا تتأكد أهمية الاستفادة من وسائل الإعلام التقليدية والحديثة لما تتمتع به من قدرة على مخاطبة جماهير المتلقين على كافة مستوياتهم وانتشار أفرادهم؛ حيث إن الإنتاج الأدبي مهما ارتقى مستواه، وسما معناه يظل حبيس فكر صاحبه، لا أثر له ولا استجابة ما لم تحمله وسيلة إعلامية فاعلة إلى الجماهير سماعاً أو رؤية أو قراءة.

ويتأكد هذا الأمر عندما يكون هذا الإنتاج الأدبي صادراً عن مضمون دعوي، ومعبراً عن التزام أخلاقي وعقدي صحيح.. هذا من جانب، ومن جانب آخر أصبح الإنتاج الأدبي رافداً مهماً من روافد البرامج الإعلامية، ومصدراً من مصادر موادها بصفة عامة. وتأتي الرواية لتمثل جانباً حيوياً من جوانب البرامج الإعلامية عامة والمرئية خاصة يوم تعرض على المشاهد أحداثاً متحركة مرئية على شاشة السينما أو التلفاز، أو يسمعها حواراً ناطقاً في الإذاعة المسموعة، فيتعايش مع أحداثها، ويجد فيها المتعة والترويح..

وكلما كانت الرواية الأدبية مستمدة من واقع الحياة المعيشة، مترجمة لصور واقعية للمجتمع، منطلقة من قيم ومسلّمات المتلقي كانت أقدر على إثارته قارئاً كان أم مستمعاً أم مشاهداً، فيتابع أحداثها، ويصاحب فكرتها متفاعلاً مع مضمونها قبولاً أو نقداً.. ومن هنا يمكن القول: إن الأدب يسهم بفاعلية في تقديم برامج إعلامية تحقق الترويح الممتع والتوجيه المفيد إذا أحسن اختيار مادته. ويتأكد ذلك بصورة أكثر فاعلية في مجال القصة والرواية عندما يتم تشخيص أبطال أحداثها حكاية مشاهدة، تماماً كما تفعل القصيدة الشعرية التي تحمل المقاصد الطيبة والمعاني والأفكار الهادفة فتؤثر في المتلقي (مستمعاً أو مشاهداً) وتثير في نفسه المتعة والشعور بالجمال^(١).

(١) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ١٩٧٦م، ص ٢٢

الرواية الإسلامية في برامج التلفاز والسينما :

تعد البرامج الدينية بصفة عامة من المعالم المميزة في الهيكل البرامجي لمعظم أجهزة المحطات التلفازية في البلاد العربية وبعض البلاد الإسلامية رغم ما يشوب بعضها من نقص في القدرات وعجز في العرض. وتمثل برامج التمثيل والدراما جانباً كبيراً من ساعات البث التلفازي تستمد مادتها من روايات وقصص اجتماعية أو سياسية أو تاريخية، ويظهر من بينها روايات وقصص يتخللها مواظب دينية أو آيات قرآنية، ولكنها تظل في جانب الروايات العامة..

وتأتي الرواية الإسلامية متميزة بعرضها لموضوع مباشر يركز على هدى القرآن الكريم وسنة رسول الله ﷺ سواء كان ذلك من خلال قصة نبي من الأنبياء أم رسول من الرسل -عليهم صلوات الله وتسليمه- أو عرض لمواقف علماء الإسلام وسيرهم، أو قياداتهم وسرد جهادهم في نشر الدعوة إلى الله. ويدخل في ذلك كل إنتاج روائي يحمل مضامين القيم الفاضلة والأخلاق المرعية شاملة للمعروف، مستكرة للإفساد والانحراف معالجة لقضايا جادة يحتاج إليها المتلقي بأسلوب وفكر وتوجيه مهتدي بهدى وأدب الإسلام.

إن الرواية عندما تعرض لمثل هذه الموضوعات والقيم تجد إقبالاً من جانب القطاع المعترف من أهل الثقافة والتوجيه وممن هم على فطرتهم التي فطرهم الله عليها ومن ثم تؤكد إيجابية التجاوب مع مضامينها والتأثر بما تدعو إليه من أفكار أو قيم وأخلاقيات كما تشير بذلك كل من هيرمان وويلز في كتابهما (الاتصال الجماهيري) حيث يقولان: إن الناس يميلون إلى إدراك ما يرغبون في إدراكه فعلاً، كما أنهم يكونون أكثر اشتياقاً إلى الاتصال الذي يعالج الأمور والمواقف التي يتحيزون لها، ويدافعون عنها والتي اقتنعوا بها من قبل. وترجع أهمية هذه الموضوعات لما تجده من إقبال المتلقين أو على الأقل احترامهم..

وعلى ذلك فإن الرواية الإسلامية عندما يلتزم فيها الكاتب بمصادر قيمة ومنابع مستقيمة موثوقة مأمونة إنما تكون - ولا شك - أكثر فائدة وأقوى إقناعاً للمتلقى.

المقومات الإعلامية للرواية الإسلامية :

إذا كانت الرواية بصفة عامة تمثل عنصراً أساسياً يقوم عليه نجاح العمل الدرامي في التلفاز أو السينما فإن الرواية الإسلامية تتمتع بمقومات متميزة إذا أحسن إعدادها وصياغتها واختيار موضوعها ومضمونها، ولعل من هذه المقومات ما يلي:

١- إن الرواية الملتزمة بهدى الإسلام تحقق وظيفة الإرشاد والتوجيه لمساحة واسعة من المتعاملين مع وسائل الإسلام ومشاهدي برامجها، فهي بجانب كونها مادة للتسلية والترفيه فهي أيضاً بما تحمله من موجهات ومضامين مادة للثقيف والتوعية - إذا أحسن اختيار موضوعها ومضمونها - لكثير ممن لا يقبلون على القراءة المباشرة.

٢- تعد الرواية الإسلامية وسيلة فاعلة من وسائل التنشئة الاجتماعية والتربية والتوجيه، وخصوصاً للنشئة والشباب والعامة من أفراد المجتمع حينما تقدم لهم في صورة تمثيلية أو مسرحية مشاهدة في السينما أو التلفاز، فيقبل عليها ويتمتع بها وهو في حالة استرخاء وراحة.

٣- إن نجاح الرسالة الإعلامية يتوقف على مدى إقناع المتلقي بمضمونها، والتوافق مع ما تحمله من فكر، وتعد القصة - وهي أساس العمل الدرامي في الإعلام - من الفنون التي تتمتع بجاذبية منذ القدم. ويوم أن تكون الأحداث والمواقف مرتبطة بمعتقد وفكر المتلقي فإنها تصبح - أي الرواية - من الأمور المحببة إليه عندما يشاهدها صوراً أو مشاهد في مسلسل أو فيلم سينمائي بما يوفر الإقناع المطلوب والاستجابة الإيجابية.. والرواية الدينية عند تقديمها في صورة مسلسل أو سهرة تلفازية إنما تحقق الإقناع المطلوب لقدرتها على تقديم ما يحتاجه المشاهد فعلاً، وما يلبي حاجته ورغباته إلى حد كبير بما يوفر لها التفوق على موضوعات درامية أخرى حيث تؤدي إلى دعم اتجاهات المتلقين النفسية والعقدية وتعزيز القيم التي يعايشونها والمستندة على أصول الشرعية المعتمدة.

٤- تنطلق الرواية الإسلامية عامة والتاريخية منها بصفة خاصة من حيث الموضوع والفكرة من خلال أحداث حقيقية عاشتها البشرية وجربتها، فهي بعيدة إلى حد

كبير عن الخيال أو الصناعة المتعمدة، وتمثل أحداثاً تمتلك مقومات صحيحة من حيث البداية والمقدمة والصراع ومواقف التأزم بما يضيق مجالات الشك والإبهام، ومواقف المبالغة والإسراف في العواطف التي تخرج الإنسان عن طبيعته وفطرته.

٥- إن ما ينسب إلى الدين لا يمكن أن يتجرد من القيم الفاضلة والأخلاق الحسنة، وبالتالي فإن الرواية الإسلامية والدراما المترجمة لها عندما تقتزن بالدعوة والدين فإنها تقترب من القيم العليا والمثل التي تدعو إليها الأديان السماوية المنزلة عامة، والإسلام خاصة في التعامل والأحداث والحوار وظهور الشخصيات في ثوب محترم محتشم، وزينة لا تخرج عن أدب اللباس والمظهر، وستر ما أمر الله به أن يستر، وعدم الخضوع بالقول، والابتعاد من مواطن الزلل وأسباب الفساد.

٦- عندما ترتبط الرواية بالإسلام ومنهجه فإنها لابد أن تكون انعكاساً لحضارة هذا الدين من خلال وقائعها وأحداثها، ومواقف الحوار فيها؛ بما يعين المتلقي على التعرف على أمجاد أمتة وقيادتها الراشدة، وإيجابيات وإنجازات علماء المسلمين، وما قدموه للبشرية في مجال الحضارة. وبذلك فإن الترجمة المصورة لمثل هذه الرواية إنما هي في الواقع دعوة متجددة تخاطب العقول على اختلاف مستوياتها بأسلوب سهل ممتع.

تلكم هي بعض مقومات الرواية الإسلامية عند تقديمها من خلال وسائل الإعلام- المرئية بصفة خاصة- غير أنه لابد من الإشارة إلى أن مثل هذه المقومات لا تسلب الرواية الإسلامية متعة الترويح والترفيه والتسلية والتشويق، حيث لابد لها من عرض فني بديع يريح النفس، ويزيل همومها، ويدعو إلى البشاشة والبشر؛ حيث إن الإسلام هو دين المسرة "ابتسامتك في وجه أخيك صدقة".

وجاءت الأعمال الدرامية أكثر تأثيراً أو التصاقاً ووضوحاً في الإعلام المرئي من سينما وتلفاز بهذا الفكر المستورد.

الرواية الأدبية والفكر الغربي المعاصر:

مع ظهور التيارات الغربية المعاصرة أصبح الفكر المادي من أخطر الاتجاهات التي قادت هجمة معادية، شملت الكثير من موجات الفكر العربي المسلم بما في ذلك مجال الأدب الذي تأثر بالاتجاهات الغربية المعاصرة، وشمل هذا التأثير مجال الفن والنقد الفني في مؤسسات الإعلام والأندية الثقافية.

ولما كانت الرواية عملاً أدبياً إنسانياً تتأثر بما حولها من ثقافات واتجاهات، فإنها لم تسلم من هذا التأثير الناتج عن التقاء الفكر العربي بالفكر الغربي، وظهر ذلك واضحاً في أعمال عدد من الأدباء في البلاد الإسلامية، ممن نشؤوا وتثقفوا في ظل الحضارة الغربية سواء في بلاد الغرب نفسها وجامعاتها، أو على يد أساتذة ومؤلفات وصلت ديار المسلمين وإلى مؤسساتهم العلمية والثقافية، فأصبح الأدب العربي ومنه الرواية تحمل العديد من ملامح الفكر الغربي وعاداته وطبائع أهله بما فيها من انحرافات ومساوئ سلوكية وعادات غريبة. ولعل ذلك ما يفسر ظهور هذه المدارس والتيارات الأدبية التي تحمل فكراً غريباً بعيداً إلى حد كبير عن الفكر الإسلامي الأصيل، مع ظهور مذاهب أدبية جديدة لم يكن العالم العربي والإسلامي ليقبلها ما لم تجد هذه المقومات التي مهدت لها.

لقد أثر الفكر الغربي في الفن الأدبي على أصالة الفكر العربي والإسلامي الذي سجل تراجعاً واضحاً أمام هذا الزحف الوافد، وعلى الرغم من استفادة كثير من الأدباء الشباب بخبرة الغرب وتعدد فنونه، وقواعد العرض والأداء؛ إلا أنهم لم يستغلوا ذلك لخدمة أصالتهم، ولم يحافظوا عليها بالقدر المطلوب؛ حيث انسلخ بعضهم عن مورثاتهم الفكرية، وقدموا أدباً غريباً عن المجتمع يحمل سمات الغرب وثقافته بحروف عربية وأسلوب عربي.

وبناء عليه فقد تمت ترجمة العديد من الأفكار الغربية من خلال الأعمال الأدبية الحديثة، وتحويلها إلى أعمال درامية تحمل ثقافة الغرب وعاداته أكثر مما تحمله من أصالة الأمة وقوانينها، فاتجهت الكثير من الروايات الأدبية والقصصية نحو الموضوعات المثيرة للشباب، ونحو القضايا الهامشية من مواقف الحب والغرام والاستعراض الغنائي الراقص، بينما لا تجد في المقابل الكثير من معاني القيم العالية والأصالة العربية والإسلامية والعادات الشرقية مكانها اللائق في هذه الأعمال التي سادت أجهزة الإعلام المرئي في البلاد العربية

والإسلامية؛ بل كانت المحاربة والرفض لكثير من القيم والمثل العليا ومحاربتها على اعتبار أنها قواعد رجعية يجب التخلص منها^(١).

ولما كانت الدراما سواء في مجال السينما أم الإذاعة أم التلفاز تصدر عن الإنتاج الأدبي من قصص وروايات حديثة، فقد تسربت هذه الأفكار الجديدة المتأثرة بالفكر الغربي إلى عالمنا الإسلامي تحت شعار الحداثة والتجديد.

الالتزام وفن الرواية الأدبية:

تعد الرواية الأدبية والإنتاج المسرحي بصفة خاصة ضرباً من ضروب الفن بكل المقاييس؛ لذا فإنها تخضع لضوابط الدعوة الإسلامية عندما يراد تقديمها لمجتمع مسلم؛ بما يجعل أحداثها ومضامينها خدمة للحياة الإسلامية تمثل واقع الأمة في مجتمع يلتزم هدى الله تعالى، وتتقيد بالعنصر الأخلاقي كما يقول الأستاذ أحمد أمين: "إن الروائيين العظماء في العالم كانوا أخلاقين، واهتموا كثيراً بالمعاني الخلقية، ولكن يجب على الروائي ألا ينقلب واعظاً؛ فكل الفن العظيم يجب أن يكون أخلاقياً.

ومن ذلك تتأكد حقيقة الالتزام بضوابط الدعوة الإسلامية في كافة مجالات الفنون، وفي مقدمتها أدب الدراما وبرامج الإعلام بصفة عامة؛ حيث يحمل العمل أهدافاً للبناء، وغاية لدعم القيم والمثل العليا، وخدمة عقيدة الأمة ومبادئها وثوابتها الأساسية. وليس هذا الالتزام نقيضاً للحرية، بل هو معظم لها؛ حيث يذكر الروائي الأمريكي تورمان مانر "أن الالتزام هو بمثابة طوق النجاة في خضم القيم المتصادمة في عالم اليوم صداماً أدى إلى الفوضى، لذلك يجب أن تدين بالولاء لفكرة واحدة أو لحقيقة واحدة، فمن خلال هذا الولاء وحده يمكننا أن نتعلم شيئاً وأن نقرب من إمكانية الرؤية الكاملة"^(٢).

وإذا كان هذا هو مفهوم أديب أمريكي غير مسلم؛ فإنه حري بالكاتب المسلم والفنان المسلم أن يلتزم بمنهج الإسلام، فهو يحمل عقيدة متميزة يمارسها ويعيشها ليس تطوعاً ولا مجاملة، إنما هي تكليف شرعي حمله الله أمانتها، وهو مكلف بالتعبير عنها ليحمل للناس شريعة الله في ضوء عقيدته ونور شريعته السمحاء. ولا بد أن يكون هذا الالتزام نابعاً

(١) محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٧م، ص ٣٥٢

(٢) عبد الله العويشق، الأدب في خدمة الحياة والعقيدة،، بيروت، ١٩٧٠م، ص ١١٠

من أعماق النفس، وبذلك فإن الأدب يكون منضبطاً بقواعد الدعوة الإسلامية وأصولها، متصلاً اتصالاً وثيقاً بالعقيدة، وكل أدب بعيد عن هذه الضوابط فهو أدب بعيد عن الحياة الإسلامية.

ومما يجدر ذكره أن العلاقة وثيقة بين الفن والعقيدة ولا تعارض بينهما، كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "لم تخل أعمال الفنان الصادق في أي وقت من أن تكون كذلك تعبيراً عن عقيدة ما، ولقد تأكدت منذ وقت مبكر في تاريخ الإنسان العلاقة بين الفن والعقيدة"^(١).

حاجة أدب الدراما للالتزام الإسلامي:

إن المسلم في كل أعماله وأقواله إنما يكون ملتزماً بعقيدته مهتدياً بما أمر الله به وبما جاء به المصطفى عليه الصلاة والسلام، مصداقاً لقوله تعالى: ﴿قُلْ إِنْ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ (١١٢) لَا شَرِيكَ لَهُ، وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ ﴿١١٣﴾ (الأنعام).

وعن مالك رضي الله عنه أنه بلغه أن رسول الله ﷺ قال: "تركت فيكم أمرين لن تضلوا ما تمسكن بهما: كتاب الله وسنة نبيه"^(٢)، وكانت وصية رسول الله ﷺ للأمة التمسك والالتزام الكامل بسنته ﷺ وسنة الخلفاء المهديين من بعده؛ حيث يقول ﷺ: «أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة وإن عبداً حبشياً، فإنه من يعش بعدي فيسرى اختلافاً كثيراً.. فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء المهديين الراشدين تمسكوا بها.. وعضوا عليها بالنواجذ، وإياكم ومحدثات الأمور فإن كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة"^(٣).

وهكذا يتبين أن الالتزام في المنظور الإسلامي هو أمر عبادة وطاعة لله سبحانه ولرسوله ﷺ، وإخضاع الأفعال والأقوال لأحكام الحق سبحانه: "والأدب قول، والكلمة أمانة محترضة على الفعل باعثة عليه، فليس من حق الأدب أن ينساق إلى أي معنى، وضيعاً كان أو رفيعاً، حقاً كان أو باطلاً، بشروط الجودة الفنية.

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر، الدار العصرية للتأليف، ١٩٦٦م، ص ١٧

(٢) الإمام مالك بن أنس، الموطأ، المكتبة العصرية، كتاب القدر، حديث رقم ١٦٦٢، ص ٥٠٢

(٣) أبو بكر عبد الله بن أبي داود السجستاني، سنن أبي داود، حديث رقم ٤٦٠٧، القاهرة، دار الحديث.

إن الأديب الذي يمتلك الأدوات الفنية ويجودها هو فنان مجيد، وقد يكون بالمعايير الفنية فحلاً، ولكنه حتى يكون أديباً إسلامياً لابد أن تلتقي في إنتاجه الرؤية الفكرية النابعة عن تصور إسلامي للفن، وأن يعتنق المعنى الكريم باللفظ الرشيق والقيم الخيرة الفاضلة بالأسلوب المبهج المتميز.. إن الالتزام الأدبي شامل لكل ضروب الكلام سواء كان شعراً أو قصة أو مسرحية، حيث إن كل أشكال الكلمة في المنظور الإسلامي هي موضع الأمانة والمسؤولية، وهي رسالة ذات شأن ولا بد من أن توظف في خدمة الحق والخير والقيم الفاضلة^(١).

إن الحاجة ملحة لتوظيف ملتزم للرواية الإسلامية في وسائل الإعلام المعاصرة وفي مقدمتها السينما والتلفاز، ولا سيما قد أصبح الفضاء مفتوحاً الآن، ولم يعد بالإمكان الحجر على أي فكر مع انتشار الشبكات المتعددة، ولم يعد للمسلمين أي عذر في التقصير عن الأخذ بالأسباب؛ حيث أصبحت الفرصة متاحة لنشر دعوة الله عبر فنون المسرح المختلفة، ومن خلال وسائل الاتصال الحديثة.

إن كثيراً من القنوات الفضائية لترحب بالإنتاج الفني بأشكاله العديدة لحاجتها لمواد إعلامية على مدار الساعة إذا توفرت لها عناصر الجودة الإعلامية، وما نلمسه اليوم من ظهور أعمال كانت محظورة، فأصبحت تبث من قنوات ومنافذ أتاحت لكثير من العلماء الذين كانت تحجب عنهم أضواء الإعلام، فأصبحوا فرساناً لقنوات مشهورة^(٢).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مفهوم الالتزام لا يعني أن الأدب الإسلامي مجرد وسيلة وعظ وخطابة دينية.. فالأدب الإسلامي أدب قبل أن يكون دعوة إلى خير أو حرباً على شر. وليس في أخلاقية الأدب الإسلامي ما يقيد حركة الأديب، ولا ما يعوق انطلاقه أو يقيد خياله، عندما يغترف من نبع الإسلام فلا يضيق آفاقه أو لا يقص أجنحة الخيال، لأن الإسلام ليس كغيره من الأديان والعقائد الأخرى محبوباً في أمور العبادة والعقيدة وعلاقة الإنسان بخالقه، وما شاكل ذلك من قضايا الإيمان البحتة، بل للإسلام شموله واتساعه، فهو دين الحياة جميعاً، فالأديب المسلم يمكنه بسهولة التحرك في ساحة الحلال الحسن، وفي ساحة المباح غير الممنوع، مبتعداً عن ساحة الحرام المحظور.

(١) د. وليد قصاب، في الأدب الإسلامي، دار القلم، ط١، ١٤١٩هـ، ص ١٠١

(٢) فريد جوهر، مقابلة عن طريق شبكة الأدب الإسلامي.

إن جميع تجارب الحياة الإنسانية هي مادة صالحة للأدب الإسلامي سواء كانت قضية حياتية أو عقدية أو فلسفية أو غيبية، فكلها في حاجة إلى الأدب الإسلامي لي طرح فيها رأيه، ولا سيما بعد أن عرضت الآداب الأخرى ذات التوجهات المخالفة للإسلام تصورات مغلوطة عن كثير من هذه القضايا مما يتطلب التصحيح وفق الرؤية الفكرية السليمة التي يقدمها الإسلام مهتدياً بالأسلوب العف النظيف الذي لا يخدش الحياء حتى ولو كان معبراً عن أمور خاصة معينة^(١).

ويظل القرآن الكريم هو النموذج الأمثل والأعلى في طهارة الكلمة ونظافة التعبير، فقد عبر عن خصوصية العلاقة بين الرجل والمرأة في أكثر من موطن منه، وعبر عن رغبة ابنة شعيب المشروعة في موسى عليه السلام، وعن مراودة امرأة العزيز غير المشروعة ليوסף عليه السلام، وعن تطلع قوم لوط الدنيء للملائكة.. وغير ذلك من مواقف، في لغة لا ترى العذاري فيها حرجاً عند سماعها قرأناً يتلى^(٢).

وعلى ذلك فلا بد من إنتاج أدبي يحمل وظائف تثري الحياة الإنسانية بالتجربة والخبرة والتوعية والتوجيه السليم، وتثير الهمم، وتوقظ المشاعر الطيبة من دون أن يغفل جانب الجمال والإمتاع بما يحقق للنفس الإنسانية الرضا، ويتيح لها الاستفادة من الخبرات الاجتماعية والتزود بقيم الخير والحق..

إن الإنتاج الأدبي - ولا سيما في مجال الدراما - يتطلب مضامين أساسية تجمع مطالب النفس الجادة، وما تعيشه من ظروف وأوضاع الكد والتعب ومواقف الصراع مع مطلوبات الحياة، وبين طبيعة الإنسان في ميله إلى ساعات من اللهو البريء والترويح والتسلية والبسمة المعبرة ابتعاداً عن مواقف الحزن والشدة..

ويتأكد هذا المفهوم بصفة أساسية في الإنتاج الأدبي عندما يلتزم بالإسلام والذي يتهمة أعداؤه - ومن يجلهه - بأنه دين يحارب متع الحياة ويدعو إلى مواقف الحزن والكآبة والشدة، ولا يعنى بمطالب النفس الإنسانية من حيث الترويح والتسلية والتسرية وهذا

(١) د. وليد قصاب، في الأدب الإسلامي، مرجع سابق، ص ٥٨-٦١

(٢) د. أحمد محمد علي، الأدب الإسلامي ضرورة، نشر رابطة الجامعات الإسلامية، دار الصحوة، القاهرة، ط ١،

١٩٩١م، ص ٨٤

ولا شك اتهام تدحضه آيات الله في كتابه العزيز: ﴿يُرِيدُ اللَّهُ بِكُمُ الْيُسْرَ وَلَا يُرِيدُ بِكُمُ الْعُسْرَ﴾ (البقرة: ١٨٥). وتؤكد عليه سنة رسول الله ﷺ كما جاء في حديثه ﷺ حيث قال: "إن الله تعالى رضي لهذه الأمة اليسر وكره لها العسر"^(١).. إن الإسلام يضع قضايا الإنسانية كلها في ميزان العبودية لله رب العالمين لا يفصل بين ما هو للحياة الدنيا والحياة الآخرة، وهكذا يحقق الالتزام بالإسلام عدلاً بين الطبيعتين الروحية والمادية وفق توازن، دون تطرف أو مغالاة^(٢).

الرواية الأدبية من الكتاب إلى الشاشة:

تعتمد وسائل الإعلام المرئية على ما يصدر من روايات وقصص يكتبها أدباء متخصصون، وذلك بغرض تحويلها إلى مسلسلات أو سهرات برمجية في صورة أعمال درامية، هذا بجانب ما قد يكتب خصيصاً للعمل الإعلامي المرئي، ويتسلمه المنتج والمخرج من المؤلف مباشرة دون طباعته في كتاب أو إصداره في مجلة، حيث يخضع الإنتاج الروائي لعمليات إعداد وتحضير ومعالجة وفق متطلبات تقنيات الوسيلة الإعلامية التي سيعرض عليها (تلفاز / سينما)، ويعرف في هذه الحالة بالنص الدرامي الذي يتضمن عنصرين أساسيين: قصة، وشخصية. أما باقي شخصيات وأحداث الرواية الأصلية فتستخدم في النص الدرامي لتأكيد القصة الرئيسية وإبرازها فقط؛ حيث يتم إبعاد أي شخصية من النص الأصلي ما لم يكن لها علاقة تحتاجها الشخصية الرئيسية، ومع ذلك فإن القصة المرئية كثيراً ما تتضمن خطوطاً ومسارات متعددة، تقود جميعها نحو النسيج العام الذي يؤدي إلى ما تسعى إليه الرواية، والحرص على البناء القصصي من حيث البداية والنهاية والصراع..

ولعل في ذلك ما يتيح لغير المؤلف التدخل في إحداث تغييرات جوهرية في سير أحداث الرواية المكتوبة وتحديد شخصياتها، والتي قد ينتج عنها اختلافات في المضمون الرئيسي الذي كان يسعى إليه مؤلف الرواية؛ لذا فإن تحويل أي رواية إلى عمل درامي في الوسيلة المرئية غالباً ما يتطلب تفهماً ونقاشاً بين كل من الأديب الكاتب للرواية،

(١) التفسير في شرح الجامع الصغير، الإمام المناوي، ٢٥٩/١.

(٢) عفيف طبارة، روح الدين الإسلامي، دار العلم للملايين، ط١٦، ١٩٧٧م، ص ٦٣-٦٥.

والمنتج، والمخرج؛ بغرض تحقيق تقارب الآراء حول ما يجب عمله ليصبح النص المكتوب عرضاً مرئياً.

وعلى ذلك فقد قدم التلفاز ومن قبله السينما عدداً كبيراً من الروايات الأدبية التي كتبها أدباء معروفون بجانب اختيار أحداث تاريخية، وشخصيات علمية وقيادية، وسير ذاتية قام عليها كتاب متخصصون لتصبح فيما بعد أفلاماً وتمثيلات قصيرة وطويلة تعرض على المشاهدين. وقد حظيت كثير من الروايات والقصص بأن تكون مادة للأعمال الدرامية وتم إنتاجها في صورة مسلسلات وأفلام وجد الكثير منها إقبالا من المشاهدين، مثل ثلاثية نجيب محفوظ، وروايات محمد عبد الحليم عبد الله (شمس الخريف - لقيطة - بعد الغروب)، والعديد من روايات إحسان عبد القدوس، وصلاح جاهين وغيرهم، بل إن هذا اللون من الروايات كانت له الغلبة في الظهور أعمالاً درامية لما تحتويه من مشاهد وحوارات تشبع رغبات مرتادي ومشاهدي السينما في الوقت الذي يسعى فيه منتجوها إلى الانتشار والربح المادي على حساب القيم والأهداف التربوية العالية.

الرواية الإسلامية في الإعلام المرئي؛

ظهرت الرواية الإسلامية عملاً درامياً في السينما متأخرة عن غيرها من الروايات الأخرى، ولعل ذلك يرجع إلى موقف بعض علماء الدين الإسلامي من الإعلام عامة والسينما والتلفاز على وجه الخصوص، وما بدا من إحجام بعضهم عن التعامل مع هذه الوسائل وإثارة الشبهات حولها؛ مما جعل الميدان واسعاً أمام مؤلفين ومنتجين ومخرجين غير ملتزمين بالإسلام فكراً، بل أحياناً غير ملتزمين به سلوكاً أيضاً...

ومع الصحوة الإسلامية المعاصرة وأمام الثورة الإعلامية وثورة الاتصال وتأثيرها المتنامي في المجتمع الإنساني عامة اتجه الرأي بحثاً عن موضوعات هادفة تخاطب طبيعة الفطرة الإنسانية مما لفت الأنظار نحو الرواية الإسلامية، والتي كانت متوافرة بحمد الله على يد أدباء ملتزمين بدينهم عاملين لدعوتهم أمثال الداعية الأديب الدكتور أحمد الشرباصي - يرحمه الله - والذي يرجع إليه الفضل بعد الله سبحانه في ظهور فيلم هجرة الرسول ﷺ، حيث تبني الشيخ الشرباصي إعداداً فنياً وعلمياً، وقام بوضع تخطيط لديكورات (مناظره) وزخارفه، وملابس ممثليه، وما يتطلبه من (إكسسوارات)، ويعد هذا الفيلم

بداية لروايات إسلامية ترجمت ووظفت في التلفاز والسينما نذكر منها على سبيل المثال وليس الحصر:

أولاً: من القصص القرآني:

- مسلسل عن قصة يوسف عليه السلام.
- مسلسل عن قصة موسى كليم الله.
- تمثيلية أهل الكهف.

ثانياً: من أحداث السيرة النبوية الشريفة:

- على هامش السيرة - طه حسين.
- محمد رسول الله ﷺ - عبد الحميد جودة السحار.
- هجرة الرسول ﷺ - عبد المنعم شمس.
- فجر الإسلام - عبد الحميد جودة السحار.
- انتصار الإسلام - أحمد الطوخي.
- الرسالة - إخراج مصطفى العقاد.
- فرسان الله - أمينة الصاوي.

ثالثاً: الصحابة والتابعون:

- فيلم خالد بن الوليد - أحمد الشرباصي.
- بلال بن رباح - أحمد الطوخي.
- حدود الله (عن قصة فاطمة بنت الأسود المخزومية).
- قلوب مؤمنة (عن قصة الصحابي خبيب بن عدي).

رابعاً: من التاريخ الإسلامي:

- مسلسل: عمر بن عبد العزيز.
- مسلسل: الإمام الشافعي - قصة أحمد علام.
- مسلسل: السيد البدوي - بيرم التونسي (وفيه كثير من الفساد والانحراف).

- مسلسل: الحب الإلهي - عن قصة رابعة العدوية^(١).
- مسلسل: الشيماء - عن قصة شادية الإسلام - علي أحمد باكثير.
- وقد تميز كل من الأدبيين الأستاذ علي أحمد باكثير والدكتور نجيب الكيلاني (رحمهما الله) بقسط مقدر من الروايات الإسلامية، والتي وجدت طريقها للمشاهد من خلال السينما ومسلسلات التلفاز نذكر مما أنتجه الأستاذ باكثير^(٢):
- القادسية، إنتاج مؤسسة السينما - ١٩٨٢ م.
- واسلاماه، إنتاج رمسيس نجيب - ١٩٦١ م.
- مسمار جحا، إنتاج أنور وجدي - ١٩٥٢ م (سحب هذا الفيلم بعد أسبوعين من عرضه).
- سلامة القس، إنتاج توجو مزراحي - ١٩٤٥ م.
- أما الدكتور/ نجيب الكيلاني فقد قدم للإعلام العديد من الروايات نذكر منها:
- ملكة العنب.
- حكاية جاد الله.
- حبيبتى سراييفو.
- ليل وقضبان - عن رواية ليل العبيد ١٩٦٤ م.
- الليل الموعود - وتحولت لمسلسل إنتاج مصري.
- وقد تميز الكيلاني بقدرته على إخراج الرواية، يطوف بها ومعها خارج حدود بلده، فكان مع ثوار نيجيريا في "عماقة الشمال"، وفي إثيوبيا في "الظل الأسود"، ودمشق في "دم لفطير صهيون" و"على أسوار دمشق"، وفي فلسطين "عمر يظهر في القدس"، وفي أندونيسيا في "عذراء جاكرتا" وتركستان في "ليالي تركستان".
- وقد قيل عنه الكثير من أنه منظر الأدب الإسلامي؛ لما تحمله أعماله الروائية من ملامح نظرية أدبية لها حجمها وشواهد القوية، والتي عززتها دراساته حول "آفاق الأدب

(١) مجلة المجتمع، العدد ١٤٩٨، بتاريخ ٢٧/٤/٢٠٠٢ م، الكويت.

(٢) موقع باكثير في السينما - إنترنت.

الإسلامي"، و"الإسلامية والمذاهب الأدبية"، و"الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق"، و"تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية"^(١).

وإذا كان لكل من علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني مثل هذا الجهد المقدر في تقديم الرواية الإسلامية الملتزمة بالأدب الرفيع والأخلاق والقيم، فإن عدداً كبيراً من الكتاب والرواة عملوا في نفس المجال، وقد ظهر لبعضهم إنتاج في الإعلام، وبعضهم لم يجد الفرصة بعد.

وفي هذا المجال لابد من الإشارة إلى ما قام به بعض الدعاة والعلماء من تبني الرواية الإسلامية وتحويلها إلى عمل إعلامي مرئي سواء من أجهزة السينما أو التلفاز أو على خشبة المسرح.

ونذكر هنا ما قام به الدكتور أحمد الشرباصي - يرحمه الله - والذي تبني فكرة إنتاج الرواية الإسلامية ابتداء من فيلم هجرة رسول الله ﷺ، وفيلم فجر الإسلام ١٩٧١م المأخوذ عن قصة الكاتب الأديب عبد الحميد جودة السحار. وقد حرص على دعوة شيخ الأزهر فضيلة الدكتور محمد الفحام لحضور التصوير، فأناوب عنه وفداً من رجال الأزهر.

ولعل في مثل هذه المبادرة من علماء لهم مكانتهم الدعوية والعلمية ما يشير إلى أهمية مساهمة الدعاة في مجال فنون الإعلام ولا سيما الرواية المرئية. يقول الشيخ أحمد الشرباصي "على عالم الدين أن يتقن - وعلى رجل الفن أن يتدين!"، ولقد خاض فضيلته - يرحمه الله - هذه التجربة، واستفاد من فريق المسرح والتمثيل بجمعية الشباب المسلمين في تمثيل الأدوار وأداء المشاهد.

موجهات التوظيف الإعلامي للرواية الإسلامية :

عادة تنطلق الرواية الإسلامية من فكر أديب ملتزم بدينه وعقيدته، أو على الأقل ليس له مواقف سلبية حيال الدعوة الإسلامية؛ حيث إن الإنتاج الأدبي عندما يكون في خدمة الدعوة والعقيدة فإنه يكون مهتدياً بأدب الإسلام وشرائعه، وبالتالي فإن العمل الروائي الصادر عن مثل هذا الاعتقاد لابد أن يلتزم هدى الدين وموجهاته عندما يتحول إلى عمل إعلامي في

(١) أون لاين، محمود خليل، (الكيلاني منظر الأدب الإسلامي)

صورة مسلسل أو تمثيلية. ويشمل ذلك الأحداث والمواقف والحوار وشخصيات الرواية، حيث إنهم يقومون بدور الدعاة، يلزمهم ما يلزم الداعية المسلم من السلوك المستقيم والمظهر الطيب والسمعة الحسنة.. والكاتب الروائي عندما يقدم عملاً يتصف بالإسلام فإن عليه تحري الدقة والأمانة في تناوله للقصة أو الرواية وموضوعاتها، وسرد الأحداث عند المعالجة الإعلامية، سواء كان ذلك عن طريق الفكرة أم عن طريق تناول المادة العلمية التي تمثل مضمون الرسالة المطلوب تحقيقها، وذلك باعتماد المصادر الأساسية الشرعية والمراجع المعتبرة الموثوقة، من دون إخلال بمضمونها الفكري بما يحول دون نقل معلومات خاطئة تقود إلى مدلولات ومفاهيم خاطئة..

إن القائم على رواية إسلامية توظف إعلامياً مطالب بالموضوعية والنزاهة والأمانة في نقل الأحداث وتحقيق الروايات، مع الحرص على نقل القيم والتعاليم الشرعية كما جاءت في مصادرها الموثوقة.. فالروائي الأديب يقدم إنتاجه وفكره ليحملها المنفذ الإعلامي بكل أمانة وموضوعية باعتبار أن العمل في هذه الحالة إنما هو أمانة في حد ذاته يحملها المرسل الذي يأمره الله بأدائها سليمة حيث يقول سبحانه: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الْأَمَانَاتِ إِلَىٰ أَهْلِهَا﴾ (النساء: ٥٤)، وأن يتم ذلك بعيداً عن هوى النفس أو عرض الدنيا الذاتي. قال تعالى: ﴿فَلَا تَتَّبِعُوا الْهَوَىَٰ أَنْ تَعْدِلُوا وَإِنْ تَلَوْا أَوْ نَعِزُّوا فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا﴾ (النساء: ١٣٥).

إن الرواية الإسلامية عندما توظف في وسيلة إعلامية إنما تكون بمثابة دعوة للعامة والخاصة تقود الناشئة وعامة أفراد المجتمع ومتقفيهم نحو تفكير مستنير يحرر العقل المسلم من سلبات الضلال والشعوذة والانحراف، وذلك بما تقدمه في صورة تمثيلية ناجحة لها قدرة الإمتاع وجاذبية المشاهدة، فترتفع بالفكر الإنساني والعقل البشري إلى مستوى القيم العليا المستقيمة والمعاصرة البصيرة لمستحدثات القضايا العلمية والثقافية، وخصوصاً إذا ما التزمت المقومات الأساسية التي سبقت الإشارة إليها في هذه الورقة.

لقد أصبح التلازم بين الأدب والإعلام أمراً واقعاً ومطلباً حيوياً، ويتأكد ذلك في مجال المواد التمثيلية، والتي تعتمد في معظمها على الرواية بكل أبعادها وأشكالها معبرة عن فكر الأديب.

مضامين إعلامية للرواية الإسلامية :

لما كانت الفنون التمثيلية تمثل وسيلة أساسية للترويج والتسليّة بصفة عامة فإنها أيضاً تمثل جانباً توجيهياً وتنقيفياً للمتلقّي سواء كان قارئاً أم مشاهداً؛ مما يتعين التزامها بمضامين هادفة تحقق تفاعل المجتمع وتعامله بأحداثها. ويتأكد هذا الالتزام عندما تصدر عن فكر إسلامي تشغله هموم الدعوة إلى الله لهداية البشر إلى طريق الصلاح والخير.. الأمر الذي يتطلب موجّهات أساسية يسعى إليها الأديب المسلم عندما يعرض للكتابة الروائية. ومن بين هذه المضامين يمكن الإشارة إلى ما يأتي:

أولاً: أن يركز المضمون على مقاصد الشريعة الإسلامية باعتبارها الموجه الصالح للحياة الإنسانية بما يصبغ كافة الأحداث والمواقف والمشاهد بصبغة المعروف الذي يُرجى، وأن المنكر تأباه النفس وترفضه، فيقدم الحلال الذي أحله الله تقديماً يرغبه المتلقّي، ويقدم المنكر على حقيقته البغيضة الكريهة بما يتيح إنتاجاً يدعو ويحث على الفضائل ومكارم الأخلاق وصلاح العقيدة واستقامة السلوك، ويرفض الفن الذي يحمل فساد الفكر وانحراف الفطرة^(١).

ثانياً: تأكيد مضمون حسن التوكل على الله في جميع الأعمال والتصرفات والابتعاد عن التواكل الذي لا يعتمد على إيمان ومقصد سليم، مع ربط ذلك بهدي الإسلام في الأخذ بالأسباب، وبذل الجهد والعمل المخلص، ومن ثم الرضاء بقدر الله تعالى في جميع الأحوال والمواقف.

ثالثاً: إحياء مضامين الإخاء الإنساني والتعارف والترابط بين أفراد المجتمع، وأهمية التعاون بين الناس، ورفض أسباب الخلاف والنزاع سواء على مستوى المجتمعات المحلية أم الدولية بما يحقق مفاهيم السلام الاجتماعي، والأمن في البلاد، ويحقق معاني الوحدة الإسلامية.

رابعاً: تأكيد مضمون كرامة المرأة ومكانتها الاجتماعية، وحققها في الرعاية والحماية والتراحم والمودة، ويتحقق ذلك بالابتعاد بالمرأة عن مظاهر الانحلال، ومشاهد العري، ومواقف الإغراء حتى يتحقق الحفاظ على كرامة المرأة بصفاتها إنسانية كرمها الله تعالى.

(١) د. إسحاق عبد الله السعدي، تميز الأمة الإسلامية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٢٦هـ.

خامساً: عرض مضامين الشريعة الإسلامية ومقاصدها في كافة أحكام الأحوال الشخصية من زواج وطلاق، وتعدد زوجات، وحضانة أطفال؛ بما يحول دون ما انسأقت إليه بعض الأعمال الأدبية الدرامية من شبهات باطلة في هذه المجالات الأسرية المهمة.

سادساً: إحياء مضمون العمل والكسب الحلال، والابتعاد عن أساليب النصب والاحتيال في طلب الرزق، مع تأكيد معاني القناعة والرضا في غير مذلة لدنيا أو لشهوة عابرة بما يستنكر معه سلوك النصب والاحتيال والاختلاس، وما يتبع ذلك من أعمال القتل والسرقة والتجارة المحرمة كوسائل للثراء السريع وفق ما جرت عليه كثير من الأعمال الدرامية اليوم.

سابعاً: إحياء معنى الحياء، وعدم الإسراف في مسلك الفحش والرذيلة باعتبار أن الحياء قيد ضابط للفرائض الإنسانية المنحرفة.

ثامناً: التأكيد على مضمون الحوار واحترام الرأي والرأي الآخر، والجدل والمناقشة بالتي هي أحسن، بما يحول دون الاعتداء على النفس، أو إشيع روح الخوف في النفوس، ويزعزع قواعد الأمن في المجتمع. ويدخل في ذلك مضمون حرمة النفس الإنسانية والاعتداء عليها بالقتل أو السلب أو الاختطاف أو أي صورة من صور الاعتداء الظالم.

تاسعاً: إحياء مضمون قيمة الوقت وضرورة استثماره بما يعود بالنفع والفائدة. وهذا أمر حرص عليه الإسلام كثيراً فنظر إلى قتل الوقت وضياعه فيما لا يفيد على أنه ضياع للفرد والجماعة، بينما في استثماره في منهج الدين أمر يتطلب مداومة الجهد وبذل الطاقة وعدم الاسترخاء. إن ضياع وقت المسلم أمام برنامج سلبي يفنقر إلى المضمون الهادف البناء، يعتبر انشغالا بباطل. وكما قيل: إذا لم تشغل نفسك بالحق شغلتك بالباطل.

عاشراً: مضمون الاحترام والتقدير لكل نفس إنسانية باعتبارها خلقاً من خلق الله عز وجل، وذلك بالابتعاد عن مواقف السخرية والاستهزاء واللمز، وخلع ألقاب منفرة على الآخرين، كما يحمل هذا المضمون احترام المهن المختلفة، أو تقدير العمل والعمال مهما كانت طبيعة عملهم، والابتعاد عن تحقيرهم. فقد جرت العادة بالسخرية من بعض الطوائف، وأصحاب بعض المهن المتواضعة، في بعض المسلسلات أو التمثيليات التي تنتج في مجال الترويج المعاصرة.

حادي عشر: مضمون السعادة والتبشير والبعد عن الحزن والهم ومواقف التنفير، والتشاؤم والدعوة إلى القنوط والعبوس؛ حيث إن النفس الإنسانية تتوق لما يسعدها عندما تتجه إلى برنامج تروحي يشيع البسمة والبهجة في صدور المشاهدين. ولقد كان رسول الله ﷺ هاشماً باشاً في وجوه أصحابه، لا فظاً ولا غليظاً؛ قال الله عز وجل: ﴿وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ﴾ (آل عمران)، وهذه دلالة تقود إلى حب الابتسامة والابتعاد ما أمكن عن مواقف الكدر والحزن.

ثاني عشر: دعم مفاهيم ومضامين الصدق، فليس معنى الترفيه والابتسامة أن يلجأ الناس إلى مضامين الكذب، فليس من اللائق أن تكذب لتضحك الناس، فقد حذر رسول الله ﷺ من الكذب لتضحك الناس: "ويلٌ للذي يحدث بالحديث ليضحك منه القوم فيكذب، ويلٌ له، ويلٌ له!" (١).

بهذا تتضح تلك العلاقة التي تربط طبيعة هذا الدين بطبيعة الحياة الإنسانية، ولا سيما في مجال من مجالاتها الدنيوية والترويحية، حيث إن الإسلام لا يقف حائلاً دون متع الدنيا، ولكن يبيحها وفق قواعد وأصول تضمن صلاح الإنسان، وتحقيق هدفه في العمل الإيجابي..

إن الرواية الإسلامية عندما توظف إعلامياً تصبح نبعاً صافياً نظيفاً ترتوي منه برامج التمثيل خاصة والبرامج الإعلامية بصفة عامة، وستكون بعون الله أداة دعوة صالحة تخاطب الفطرة السليمة.. ولعلها دعوة صريحة لأدباء المسلمين ومفكرهم للاستفادة من وسائل الإعلام المتطورة ليحملوا الناس على كلمة الصواب، ويفتحوا أمامهم أبواب الخير وصدق رسول الله ﷺ حين قال: "إن من الناس ناساً مفاتيح للخير، مغاليق للشر، وإن من الناس ناساً مفاتيح للشر مغاليق للخير.. فطوبى لمن جعل الله مفاتيح الخير على يديه.. وويل لمن جعل الله مفاتيح الشر على يديه" (٢).

(١) ابن الأثير الجزري، جامع الأصول، حديث رقم ٨١٨٦، مكتبة دار العلوم، ١٩٧٢م

(٢) صحيح الجامع، محمد ناصر الدين الألباني، حديث رقم ٢٢١٩، ص ٢٤٧

علي أحمد باكثير رائد التصور الإسلامي

في الرواية العربية التاريخية

الدكتور محمد أبوبكر حميد - السعودية

ناقد وباحث ومستشار إعلامي

يعد علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩م) من أشهر من كتب الرواية والمسرحية في أدبنا العربي الحديث، فقد تألق نجمه سريعاً بعد هجرته إلى مصر سنة ١٩٣٤م، واستطاع خلال سنوات قليلة أن يصبح واحداً من أبرز كتّاب الرواية المسرحية في مصر، ومن أهم الأدباء العرب وأنضجهم في القرن العشرين، وذلك لغزارة إنتاجه وتنوعه ولريادته الفنية المتعددة، ولجراته في طرح قضايا أمته العربية والإسلامية في مرحلة من أخطر مراحل تاريخها الحديث، وهي مرحلة الكفاح ضد الاستعمار وتحقيق الاستقلال.

دخل علي أحمد باكثير مصر شاعراً يحلم بإمارة الشعر بعد شوقي، إلا أنه بعد التحاقه بكلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة)، تخلى عن هذا الطموح لصالح فن المسرحية. وفي الوقت نفسه الذي دلف فيه إلى حلبة المسرحية افتتح ميدان الرواية بجراً وافتتار، وحقق نجاحاً باهراً، إذ حصد بها الجوائز في المباريات الأدبية، وقررت بعض رواياته على طلاب المدارس، وأخرجت أفلاماً للسينما.

ولكن هذا النجاح في الرواية لم يصرفه عن كتابة المسرحيات التي أعطاها جُلُّ إنتاجه، وإجمالي نتاج باكثير في السرد الروائي ست روايات هي: (سلامة القس ١٩٤٣م) استلهم موضوعها من تاريخ القرن الأول الهجري، و(والسلام ١٩٤٤م) من أحداث القرن السابع الهجري، و(ليلة النهر ١٩٤٦م) الرواية الوحيدة من التاريخ المعاصر، و(الثائر الأحمر ١٩٤٩م) من أحداث القرن الثالث الهجري، و(سيرة شجاع ١٩٥٥م) من أحداث القرن السادس الهجري، و(الفارس الجميل ١٩٦٥م) من أحداث القرن الأول الهجري،

وقصة قصيرة واحدة يتيمة هي (عودة المشتاق). ورغم قلة عدد هذه الروايات قياساً بمسرحياته، فإن باكثير الروائي كان يزاحم باكثير المسرحي، بل كان يسير موازياً له لا من حيث غزارة الإنتاج بل من حيث نوعيته فنياً ورؤيته فكرياً وتأثيره جماهيرياً.

ظهر اسم باكثير الروائي في مصر في بداية الأربعينيات من القرن العشرين، فقد كان هو ونجيب محفوظ من أوائل المنضمين للجنة النشر للجامعيين^(١) التي أسسها عبد الحميد جودة السحار سنة ١٩٤٢م لنشر أعمال الأدباء الشباب. تعاهد الزملاء الثلاثة السحار وباكثير ونجيب محفوظ - الذين تخرجوا حديثاً آنذاك من الجامعة - على نشر أعمال أدبية ترتقي بمستوى الرواية العربية فنياً وفكرياً، فأتجهوا إلى كتابة الرواية التاريخية برؤية جديدة تجعل من أعمالهم الامتداد المتطور لما كتبه أبناء الجيل السابق لهم أمثال محمد فريد أبو حديد وعلي الجارم وربما محمد سعيد العريان - إلى حد ما. كانت الرؤية الجديدة التي قرروا الانطلاق منها هي الاهتمام بتوظيف موضوعات التاريخ لخدمة الواقع المعاصر، وتصوير الشخصيات التاريخية من خلال رؤية إنسانية واسعة تخرجهم من إطار الواقع التاريخي الضيق إلى آفاق عالمية، ذلك لأنهم رأوا أن بعض أعمال الجيل السابق لهم لم تكن أكثر من إعادة صياغة التاريخ بشكل فني دون محاولة تقديم تفسير جديد لأحداثه، أو طرح رؤية خاصة تعبر عن رأي المؤلف في أحداث معاصرة.

ونتيجة لهذا الطرح الجديد حققت الروايات الثلاث الأولى: (أحمس بطل الاستقلال) للسحار، و(زادوبيس) لنجيب محفوظ، و(سلامة القس) لباكثير التي أصدرتها «لجنة النشر للجامعيين» ترحيباً نقدياً وثقافياً ممتازاً، خاصة وأن جمهور القراء قد تعرف عليها، وأعجب بها عندما نشرت مسلسلة في (مجلة الثقافة) آنذاك، إذ فازت روايتا باكثير ونجيب محفوظ بـ «جائزة السيدة قوت القلوب الدمرداشية»، فاقسما قيمة الجائزة، وحصل كل واحد منهما على أربعين جنيهاً، وكانت تلك أول جائزة يحصل عليها باكثير ونجيب محفوظ في تاريخهما الأدبي، ثم فازا بعد ذلك - بالاشتراك أيضاً بـ «جائزة

(١) أبلغني بذلك الأستاذ سعيد جودة السحار في حديث شخصي معه بمكتبه بدار مصر للطباعة بالقاهرة في ١٩٩١/٨/٢٥م، وأيضاً راجع: السحار، عبد الحميد جودة، صور وذكريات، مكتبة مصر، القاهرة، ص ٣٨.

وزارة المعارف» سنة ١٩٤٤م باكثير عن رواية (وإسلاماه)، ونجيب محفوظ عن رواية (كفاح طيبة)، ثم قررت رواية (وإسلاماه) على طلاب المدارس ابتداءً من سنة ١٩٤٥م لعدة سنوات في مصر وبعض البلاد العربية.

ومع أن السحار ونجيب محفوظ قد بدأ إنتاجهما الروائي بموضوعات من التاريخ الفرعوني إلا أنهما سرعان ما انفصلا عنه حيث استقر نجيب محفوظ على استلهاهم الواقع الاجتماعي والسياسي المصري الذي بنى عليه شهرته، وانضم السحار إلى باكثير في إبداع أدب عربي جديد يستلهم التاريخ والواقع المعاصر من منظور التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون، ويؤكد ذلك شهادة نجيب محفوظ لزميله باكثير والسحار بعدم تأثرهما بظروف الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥م) واستمرار وضوح الرؤية الفكرية والتفأؤل لديهما حين قال: «حينما أنشأ عبد الحميد السحار لجنة النشر للجامعيين وفرج بها أزمة النشر لدى جيلنا، كنا خمسة من جيل واحد بدأنا نشر أعمالنا معاً: السحار، وعادل كامل، وأحمد زكي مخلوف، وباكثير، وأنا... وحينما أعود بذاكرتي إلى هذه السنوات أجد أن باكثير والسحار لم يداخلهما أي شك في قيمة إنتاجهما ووجوب استمرارهما فيه، فقد كانا مهملتين بالإيمان والتفأؤل. أما الثلاثة الآخرون - عادل كامل وزكي مخلوف وأنا - فقد كنا نعاني من أزمة نفسية غريبة جداً طابعها التشاؤم الشديد، والإحساس بعدم قيمة أي شيء في الدنيا...»^(١).

ويبدو أن الاتجاه نحو استلهاهم التراث الفرعوني بقصد التعبير عن رؤية معاصرة كان رغبة مشتركة، فقد سبق باكثير زميله إلى هذا الاتجاه في مسرحياته حين كتب سنة ١٩٣٨م أولى مسرحياته في مصر بعنوان (أخناتون ونفرتيتي) ونشرها سنة ١٩٤٠م. وقد أثار اختياره موضوعاً من التراث الفرعوني يستهل به حياته الأدبية في مصر استغراب بعض النقاد. ولكن الحقيقة أن ذلك لم يكن عجباً، فقد وصل باكثير إلى مصر سنة ١٩٣٤م، وعلى الساحة الثقافية والفكرية طائفة من أدبائها يدعون إلى ارتداد مصر إلى فرعونيته، وينكرون عليها عروبتها وارتباطها بالعرب. وبالمقابل يقف ضده تيار عروبي

(١) (دائرة، فؤاد، عشرة أدباء يتحدثون، (حوار مع نجيب محفوظ) سلسلة كتاب الهلال، عدد (١٧٢)، يوليو ١٩٦٥م

ينعى على مصر اعتزازها بتاريخها الفرعوني ويدعوها للاكتفاء بتاريخها العربي بعد الإسلام. وقد رأى باكثر في كلا الرأيين تطرفاً لا يمكن قبوله، فليس من المنطق أن تحمل مصر على تناسي حضارتها الفرعونية القديمة التي أذهلت العالم، وصارت تراثاً إنسانياً مشتركاً يُعنى به العلماء في جميع الشعوب. والحل الذي وصل إليه، أنه من حق الشعوب العربية - وفي مقدمتها مصر - أن تفخر بتاريخ حضاراتها القديمة التي أصبحت تركة إنسانية تضاف أمجادها التاريخية القديمة إلى رصيد أمجاد الأمة العربية المسلمة وارثه هذه الحضارات كلها، وصاحبة الأرض التي قامت عليها هذه الحضارات ^(١) بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يميل أن الفراعنة هاجروا إلى مصر من جنوب شرق الجزيرة العربية في زمن عاد ^(٢). كان هذا هو السبب الذي جعله يبدأ حياته الأدبية في مصر باستلهاام التراث الفرعوني، وينعطف نحوه تلك الانعطافة الكبيرة في عدد من مسرحياته، وهو ما سنتوقف عنده في المجلد الخاص بتلك المسرحيات.

أما اتجاهه في رواياته إلى التاريخ العربي الإسلامي المرتبط بمصر، فيعود إلى إيمانه العميق بأهمية قيادة مصر لأمتها العربية، وهو رأي رسخ في يقينه قبل وصوله إلى مصر، وعبر عنه في نتاج مراحل حياته السابقة. فمصر هي أرض الكنانة وموئل العروبة وانطلاقة الإسلام ومركز القيادة في معارك التحرير والانتصارات الكبرى فلا عجب أن يقول:

صلوات الله يا مصر عليك
وتحيات ملايين القلوب
كلها ينبض تحناناً إليك
ويضدّيك على رغم الخطوب

يا رجاء العرب من قاص ودان

(١) باكثر، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ط٢، ١٩٩١م، القاهرة، ص ٤٣.

(٢) نجده يقول في أول قصيدته له بعد وصوله إلى مصر نشرت في صحيفة البلاغ في ٢٩/٤/١٩٣٤م أشار فيها إلى رأي للإمام محمد رشيد رضا:

(فرعون) من (عاد) تفرع جذمه قد قاله في الباحثين (رشيد)

ويُصدّر مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) بهذا البيت من إحدى قصائده يخاطب به المصريين:

أبوكم أبي يوم التفاخر يعرب وجدكم فرعون أضحى بكم جدي

ولهذا كتب (وا إسلاماه) مذكراً بنصرة الإسلام وتحرير الأرض بقيادة مصر، وكتب (سيرة شجاع) محذراً قادة مصر من الخلاف داعياً إلى الوحدة وجمع شمل العرب والمسلمين، وهي فكرة ترددت كثيراً في شعره ومسرحياته فضلاً عن رواياته.

وهكذا نجد أن مخالفة باكثير لزميليه نجيب محفوظ والسحار اللذين اتجها في باكورة أعمالهما الروائية إلى استلهاهم التاريخ الفرعوني، تعود إلى إلحاح فكرة أهمية قيادة مصر لأمتها العربية والإسلامية في تلك المرحلة الحرجة من تاريخها وهي الفترة التي سبقت حرب فلسطين وقيام دولة إسرائيل سنة ١٩٤٨ م.

سلامة القس ١٩٤٣ م:

كانت ردة فعل أخلاقية لشاب قادم من مجتمع محافظ في حضرموت صدمته قصص الحب الحسي التي تصورها الروايات والأفلام السينمائية العربية، فلا عجب أن يختار باكثير من التاريخ الإسلامي هذا الموضوع الذي يمثل الحب العذري العفيف في قصة سلامة، وليس أدل على المضمون الأخلاقي الذي أراد باكثير التعبير عنه من تصديره هذه الرواية بالآية الكريمة: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ، وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَنَ رَبِّهِ، كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾ (يوسف).

فكان معنى هذه الآية محور الصراع الذي انتقل بأحداث الرواية من المثالية الرومانسية إلى الواقعية الإسلامية التي تعترف بضعف الإنسان لأنه جزء من بشريته، وتعدُّ حياته صراعاً من أجل المكانة التي كرّمه الله بسببها فجعله خليفة في الأرض. ولعل هذه المعالجة الواقعية للقصة الرومانسية في هذه الرواية كانت وراء اختيار إخراجها للسينما في فيلم غنائي يحمل عنوانها طارت به شهرته، ولا يزال (فيلم سلامة) يعرض إلى اليوم.

وا إسلاماه ١٩٤٥ م

وبعد النجاح الكبير الذي حققته (سلامة القس) روائياً وسينمائياً كتب باكثير أشهر رواياته على الإطلاق، وهي رواية (وا إسلاماه) التي صدرت عن لجنة النشر للجامعيين سنة ١٩٤٥ م، وكان لابد أن يكون موضوعها استجابة لمطالبات الطرف التاريخي الحرج الذي تمر به مصر والأمة العربية والإسلامية، إذ كانت مصر تعيش اضطرابات سياسية

وصراعات داخلية تفت في عضدها وتشل حركتها عن قيادة أمتها، وكانت الحرب العالمية الثانية في أتونها وبقية الأوطان العربية والإسلامية تتساقط في يد الاستعمار بالقوة وبالغدر معاً، وفلسطين مهددة بالسقوط في أيدي اليهود.

في هذه الظروف العصبية وجد باكثر نفسه ملزماً - بصفته أديباً عربياً مسلماً صاحب رسالة - أن يتجه للتاريخ العربي الإسلامي - وليس للتاريخ الفرعوني الذي لن يسعفه بما يريد - ليذكر بزعامة مصر لأمتها يوم رفعت لواء الجهاد بقيادة زعيمها المظفر قطر، فانتصر المسلمون على الصليبيين في «فارسكور» وعلى التتار في «عين جالوت» الانتصار الشهير الذي أعاد للعرب والمسلمين هيبتهم وأنقذ أوطانهم من السقوط في أيدي أعدائهم.

كانت هذه الرواية صرخة تحذير ودعوة استنهاض للجهاد ضد المستعمر الغربي والمستوطن اليهودي. وكعاداته في تصدير كل عمل له مسرحي أو روائي بأية قرآنية يكون معناها محور الصراع الأساسي في العمل الفني، فقد صدر (وإسلاماه) بأية قرآنية ذات صلة بمضمونها.

فازت رواية وإسلاماه بـ «جائزة وزارة المعارف»، ثم قررتها على طلاب المدارس الثانوية، فكانت أول رواية لأديب غير مصري تقرر على طلاب المدارس في مصر^(١)، وقد عرف الجيل الذي تخرج من المدارس الثانوية في الفترة من ١٩٤٥م حتى قيام الثورة المصرية سنة ١٩٥٢م مؤلف (وإسلاماه) من خلال هذه الرواية، فضلاً عن التلاميذ الذين درسوا على يديه في هذه المدارس^(٢).

ورغم النجاح الكبير الذي حققه الإخراج السينمائي لهذه الرواية إلا أنه لم يكن راضياً عن الخاتمة السينمائية التي خالفت الأصل، إذ كان يرى أن جلنار - التي قامت بدورها الممثلة لبنى عبدالعزيز - كان ينبغي أن تعيش بعد إصابتها لكي يتم الانتصار من خلال

(١) حصل على الجنسية المصرية سنة ١٩٥١م قبل الثورة بسنة، وبعد سبعة عشر عاماً من إقامته بمصر.

(٢) تخرج من كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية بجامعة فؤاد الأول سنة ١٩٣٩م، وحصل على دبلوم معهد التربية سنة ١٩٤٠م وعمل مدرساً بمدرسة الرشاد الثانوية بالمنصورة لمدة سبع سنوات، وفي سنة ١٩٤٧م انتقل للقاهرة وعمل مدرساً بمدرسة الدواوين الثانوية لمدة سبع سنوات أخرى، وفي سنة ١٩٥٥م عُيِّن في وزارة الإرشاد ثم في وزارة الثقافة حيث شغل وظيفة مدير الرقابة على المصنفات الفنية إلى وفاته.

إحساس درامي فاجع، وذلك عندما تسقط جريشة فيترك قطز أرض المعركة ويحملها بين يديه إلى الخيمة وهو يقول لها: «واحببتاه...»، فتصيح به قائلة: «لا تقل واحببتاه، بل قل: وإسلاماه»^(١).

وقد نال باكثير سنة ١٩٦٣م «وسام العلوم والفنون» من الطبقة الأولى، و«وسام عيد العلم» اعترافاً بمكانته الأدبية. وفي السنة نفسها أيضاً تم إنتاج (وإسلاماه) إلى فيلم سينمائي عالمي باللغتين العربية والإنجليزية، وذاع صيت هذا الفيلم ولا يزال يُعرض اليوم في المناسبات الدينية وفي أوقات الأزمات.

ليلة النهر ١٩٤٦م

وبعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها سنة ١٩٤٥م يستريح باكثير عن مواصلة سيره على درب الرواية التاريخية، فيلتفت إلى موضوع معاصر، ويكتب رواية (ليلة النهر) التي نشرت سنة ١٩٤٦م لتكون الرواية الوحيدة التي كتبها في موضوع اجتماعي، حيث استوحى قصتها من حياة الموسيقار المصري فؤاد حلمي مستعيناً بالمذكرات التي استعارها من صديقه الحميم مراد السعيد، كما ذكر في مقدمة الرواية.

ويبدو موضوع هذه الرواية اليتيمة للوهلة الأولى خارجاً عن اهتمامات المؤلف التي تصب معظمها - وحتى العاطفية منها - في إطارات مستوحاة من التاريخ أو الأسطورة. ولكن بتأمل حيثيات موضوع (ليلة النهر) نجده قريباً كل القرب من منطقة ظلت خضراء في قلبه.. منطقة ظل الحب فيها يتدفق جنباً إلى جنب مع مشاعر الحزن والشجن، إذ لم يستطع تعاقب السنين وكر الأيام أن يوقف هذا التدفق طوال حياته.

رواية (ليلة النهر) قصة حب نقي رعاها الصبا بطهره وبراءته، ونماه الشباب باندفاعه وطموحه الوثاب، حب تفجر في قلب شاعر وموسيقي شاب، فأجاد بشعر رقيق رائع، صاحبه موسيقى في ألحان أخّاذة، ولكن الشاب يصطدم بعقبة كأداء تحول بينه وبين الزواج من محبوبته، إذ إن خالها القيم على شؤونها يفضل عليه شاباً آخر ليس له من المؤهلات إلا أنه ابن أحد أصحاب الثراء وحملة الألقاب! وهذا الجزء الذي هو محور

(١) حوار مع باكثير أجراه محمد السيد شوشة، مجلة الجيل الجديد ١٦/٤/١٩٦٢م، القاهرة. راجع كتابنا: علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، ١٩٩٧م، ص ٤٦.

الصراع وعصب المأساة في هذه الرواية يمس وتراً حساساً في حياة المؤلف الشخصية، فما قصة فؤاد حلمي مع محبوبته إلا إسقاط - بطريقة أو بأخرى - لما تعرض له باكثر نفسه في حضرموت عندما أراد الزواج من الفتاة التي أحبها وعشقتها منذ صباه، والفرق بينهما أن المؤلف استطاع الزواج في النهاية من محبوبته وبطل الرواية لم يستطع، ذلك لأن باكثر يفقد محبوبته بعد زواجه منها بقليل، ويظل حياته كلها يعاني - بوفاء عظيم - من مأساة موتها المبكر، أما بطل (ليلة النهر) فيموت حزناً وكمداً بعد أن يفقد محبوبته التي أكرهت على الزواج بغيره.

وظلت مأساة باكثر الشخصية مع المرأة التي حصل عليها بالحب، وفقدها بالموت في حضرموت، تلح عليه في كثير من أعماله، ابتداء من القصة الكاملة لهذه المأساة في مسرحيته الشعرية (همام أوف بلاد الأحقاف) ١٩٣٣م أولى مسرحياته مروراً بمسرحية (أخانتون ونفرتيتي) ١٩٣٨م الشعرية باكورة أعماله في مصر، وانتهاءً بآخر مسرحياته على الإطلاق وهي مسرحية (عاشق من حضرموت) ١٩٦٩م الشعرية التي كتب معظمها، وحال الموت بينه وبين إتمامها.

الثائر الأحمر ١٩٤٨م

وفي سنة ١٩٤٨م كتب باكثر روايته التاريخية السياسية (الثائر الأحمر)، وصدرت سنة ١٩٤٩م عن لجنة النشر للجامعيين، وقد أثارت جدلاً واسعاً لخطورة موضوعها وجراته، فقد اتخذ من تاريخ الحركة القرمطية والظروف السياسية والاجتماعية التي أدت إلى ظهورها وسيلة للتحذير من انتشار الشيوعية في العالم العربي والإسلامي، فلم تظهر الحركة القرمطية إلا نتيجة للظلم الاجتماعي الذي ساد دولة الخلافة الإسلامية آنذاك، وانتشار نظام الإقطاع الذي حوّل صغار الفلاحين إلى عبيد لا يكادون يحصلون على ما يسد الرمق، في حين استأثرت فئة محدودة من الناس بتمركز في عاصمة الخلافة بغداد بالمال والأرض والإنسان.

ومن خلال معاناة أسرة حمدان قرمط يعرض لنا باكثر كيف يؤدي التطرف في الظلم إلى تطرف في المطالبة بالعدل، إذ ينضم حمدان إلى جماعة متطرفة «جماعة القдахين» تعمل تحت ستار الدين، وتعد بالعدل والمساواة والملكية المشاعة، ويصبح حمدان قرمط

فيما بعد زعيماً لهذه الحركة، ويحتل مدينة مهيما باذ شرق الكوفة ويجعلها دار هجرة لأتباعه الذين يحلمون بتطبيق العدل الشامل، ولعل باكثير أراد أن يقول - آنذاك - إن هذا العدل الشامل الذي وعدت به الحركة القرمطية في ظل الإباحية وتفكك الأسرة والملكية المشاعة لكل شيء لو تحقق للقرامطة آنذاك فإنه سيتحقق للشيوعية. وقد صدق الرؤية فكرياً وأبدع فنياً، إذ وصلت الشيوعية في العالم كله إلى النتيجة نفسها التي وصلت إليها الحركة القرمطية في التاريخ وفي الرواية.

ويحق لنا أن نتساءل: عن السبب الذي دفع باكثير إلى كتابة هذه الرواية قبل ظهور الثورات والأنظمة الاشتراكية واستفحال أمر الأحزاب السياسية والشيوعية في العالم العربي ١٩؟

والجواب في رأيي أن هناك ثلاثة عوامل كانت وراء اختيار باكثير لموضوع هذه الرواية في ذلك التوقيت:

أولها: أن سنة ١٩٤٨ م كانت من أصعب السنوات في تاريخ مصر والعالم العربي بل والإسلامي، ففي هذه السنة منيت الجيوش العربية مجتمعة بهزيمة ساحقة انتهت بقيام دولة إسرائيل في فلسطين.

وثانيها: حدوث الصدام الدموي بين جماعة الإخوان المسلمين وحكومة الملك فاروق الذي انتهى بحل الجماعة واغتيال زعيمها الإمام حسن البنا.

وثالثها: تفاقم أزمات النظام السياسي في مصر وتسلب الإقطاع على رقاب الفلاحين، الأمر الذي أدى إلى إيجاد بيئة خصبة لظهور المنظمات السرية ومنها الشيوعية للترويج لمبادئها، حتى انتهت الأمور في (٢٣ يوليو ١٩٥٢ م) بنجاح حركة الضباط الأحرار في قلب نظام الحكم.

ولا عجب في ذلك فقد كان باكثير يكتب بحاسة المسلم الصادق المخلص لدينه وأمته، وهذا ما جعله لا يكتفي فقط بوضع رؤية لنهاية الشيوعية والرأسمالية، بل وضع أيضاً تصوراً لانتصار العدالة الإسلامية التي قدمها حلاً بديلاً لكلا النقيضين. وهذا ما أشار إليه العنوان التوضيحي على الغلاف «قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية في الكوفة». وكان هذا العنوان الفرعي موجوداً على الطبعة الأولى التي صدرت في القاهرة

عن «لجنة النشر للجامعيين»، واختفى هذا العنوان من الطبعة الثانية التي صدرت بعد الثورة عن «نادي القصة»، سنة ١٩٥٢م.

وقبل وفاته بسنوات قليلة نشر باكثير النص الكامل من (الثائر الأحمر) عن دار الكتاب اللبناني في بيروت وحمل عنواناً فرعياً على الغلاف أكثر شمولاً في التعبير عن فكرة الرواية، وهو: «قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية والعدالة الإسلامية» وصدرت منه الطبعة الثانية سنة ١٩٨٤م.

سيرة شجاع ١٩٥٥م

وفي سنة ١٩٥٤م وبعد الثورة المصرية عادت فكرة قيادة مصر لأمتها العربية والإسلامية تلح عليه مرة أخرى، فكتب رواية (سيرة شجاع) ونشرت سنة ١٩٥٥م، وتدور أحداثها في الفترة بين أواخر حكم الدولة الفاطمية وبداية الدولة الأيوبية. يشير باكثير إلى أهمية اختياره لموضوع هذه الرواية: أنه كان هناك في هذه الفترة احتكاك بين مصر وسوريا، انتهى في مناقشة قضية الزعامة في مواجهة الخطر الصليبي. هل تكون العاصمة في دمشق أو في القاهرة؟ فكان الإجماع أن تكون القاهرة مركز القيادة. ويعمل ذلك بقوله: «إن القاهرة كانت مركز القيادة والزعامة للعالم العربي في عهود كثيرة مثل عهد أحمد بن طولون الذي امتد سلطانه إلى شمال أفريقيا وبرقة وطرابلس، ووصلت فتوحاته إلى محاربة الروم. وكانت الزعامة الفعلية وقتئذٍ في القاهرة رغم أن الخلافة كانت في بغداد. وفي عهد الفاطميين بسطت مصر زعامتها على دول كثيرة منها المغرب واليمن، ولم يكن يمنعها من زعامة جميع دول العربية إلا المذهب الفاطمي الشيعي الذي حورب أشد المحاربة حتى في مصر نفسها، إلى أن استقلت مذهبياً وأصبحت سنية بعد الدولة الفاطمية»^(١).

وقد قدم باكثير في (سيرة شجاع) نموذجاً من الصراع على السلطة في التاريخ الإسلامي، حيث تنتصر في النهاية - بعد سلسلة من الأحداث - الوطنية على الخيانة، والإيثار على الأثرة، ولا يكون إلا البقاء للأصلح، وذلك من خلال تصوير فني هادف للصراع بين

(١) المرجع السابق ص ٤٦.

الوزيرين شاور وضرغام في عهد الخليفة الفاطمي العاضد، وهو الصراع الذي استعان فيه أحد الطرفين بالأجنبي عدو العرب والمسلمين للانتصار على أخيه المسلم.

ولاشك أن اختيار باكثير لموضوع هذه الحقبة من تاريخ مصر ليس ببعيد عما شهدته مصر والعالم العربي من أحداث سياسية كان في مقدمتها الصراع على السلطة في مجلس قيادة الثورة المصرية الذي حُسم سنة ١٩٥٤م بانتصار جمال عبد الناصر وإقصاء محمد نجيب. وقد حملت هذه الرواية بين طيات صراعا أحداثاً تاريخية فيها إسقاطات على الحاضر قابلة لشتى التفسيرات، انطوت من مغبة الخلاف وتأثيره على زعامة مصر للأمة العربية.

وبما أن العمل الفني لا يمكن أن ينفصل تماماً عن عواطف ومبادئ ومواقف صاحبه - مهما ادّعى الموضوعية - فإن القارئ والدارس لابد أن يجد ما يفيد في فهم إسقاطات النص والنسيج الروائي لأحداثه من خلال علاقة باكثير بالأطراف المعنية من رجال ثورة ٢٣ يوليو، والظروف الشخصية التي دعت لكتابة هذه الرواية. ولعل أحد مفاتيح هذا الفهم الإهداء الذي كتبه في بداية الرواية «إلى جمال عبد الناصر ورفاقه الأبطال»، والدلالة التي تحملها دعوته في نهاية الإهداء أن تكون أحداث هذه الرواية «عبرة لمن اعتبر، وذكرى لمن اذكر». وقد كان جمال عبد الناصر عبر له عن إعجابه برواية (وا إسلاماه).

وقد سرى هذا الإعجاب إلى بعض أعضاء مجلس قيادة الثورة، فقد كان كمال الدين حسين من المعجبين بأدب باكثير، وبرواية (وا إسلاماه) على وجه الخصوص، وبعد أن أصبح وزيراً للتربية والتعليم (١٩٥٤-١٩٥٥) بعث لباكثير سنة ١٩٥٥م برسالة إعجاب وتقدير يطلب منه أن يؤلف رواية أخرى^(١) تقرر أيضاً على طلاب المدارس، فكانت رواية (سيرة شجاع). وقد ذكر باكثير في مسودة خطاب بقلمه كتبه أوائل سنة ١٩٥٥م، يقول فيه: «لما انتهيت من تأليف قصتي سيرة شجاع رأيت أن أتقدم بنسخة منها إلى السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم إذ ذاك لما كان يسبغه من عطف علي، ومن اهتمام بنتاجي القصصي منذ ألفت (وا إسلاماه)، فكان يشجعني أن أكتب قصة قومية مثلها، فلما ألفتها رأيت أن أقدمها إليه تحية له، ورأت الوزارة بعد دراسة الكتاب أنه يصلح للقراءة الصيفية للطلبة فقدرته»^(٢).

(١) حصلت على الخطاب ضمن أوراق باكثير التي احتفظت بها أسرته في القاهرة.

(٢) مسودة خطاب موجه إلى مسؤول لم يذكر اسمه.

ومع ذلك فقد ربطت باكثير باللواء محمد نجيب معرفة شخصية منذ سنة ١٩٤٢م من خلال زوجته المصرية التي تمت بصلة قرابة لأسرة محمد نجيب، وتوثقت هذه الصلة بعد الصدى الوطني الكبير الذي أحدثه تمثيل مسرحيته (مسمار جحا) سنة ١٩٥١م، التي كانت صرخة جريئة في وجه الاستعمار الإنجليزي لمصر، وبعد نجاح الثورة استقبل الرئيس محمد نجيب باكثير وحيّاه على وطنيته، وقال له عبارة ظلت ترن في أذنه طويلاً، «لقد قدمت رأسك قبلنا يا أستاذ باكثير بأعمالك الوطنية قبل الثورة»^(١) وقد أشار زكي طليمات مخرج المسرحية إلى خطورة هذا العمل الوطني في ظل الوجود الإنجليزي بمصر في مقدمة طبيعتها الأولى وقال: إنه كان مشفقاً أن يقاد باكثير إلى السجن بسببها^(٢). وقد وجدت بين برقيات التعازي التي وصلت أسرة باكثير بعد وفاته برقيتين من اللواء محمد نجيب من سجنه بالمرج يدل محتواه على متابعتها إنتاج باكثير يقول في إحداهما:

«السادة آل باكثير: أشاطركم قلبياً، فقد خسرنا والعروبة والإسلام عالماً جليلاً وبطلاً عظيماً، فالرحمة للفقيد والصبر الجميل للجميع».

الفارس الجميل ١٩٦٥م

وكفّ باكثير عشر سنوات بأكملها عن كتابة الرواية، وانشغل بكتابة الكم الهائل من المسرحيات التي أنتجها في هذه الفترة، ويبدو أنه كان لا يلجأ لكتابة الرواية إلا عندما يرى أمته تعيش احتقناً يخاف عليها فيه من الانفجار، فيجد في رحاب الرواية سعة لا يجدها في المسرحية، فينطلق محذراً أو مبشراً من خلال إسقاط أحداث التاريخ المشابهة على الواقع المعاصر، ولهذا جاءت روايته الأخيرة (الفارس الجميل)، التي نشرها في ثلاث حلقات بمجلة القصة المصرية سنة ١٩٦٥م، على علاقة بحالة الاحتقان التي كانت تعيشها الأمة العربية في تلك الفترة، والتصنع الذي أصاب علاقة مصر ببعض أخواتها

(١) روت ذلك لي ربيبة باكثير السيدة إجلال محمد لطفي ابنة زوجته المصرية في منزلها في القاهرة بتاريخ ١٩٩٢/٨/١٢م.

(٢) راجع تقديم زكي طليمات للطبعة الأولى من مسرحية (مسمار جحا)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥١م، ص ٦.

العربيات، ومجموعة من الأزمات انتهت بهزيمة ١٩٦٧م، التي ضاعت بها فلسطين بأكملها وأراض عربية أخرى.

في (الفارس الجميل) يرسم باكثير صورة أخرى للصراع من أجل المصالح الشخصية والتوسع في السلطة على حساب وحدة الأمة ومصالحها الحقيقية. ويختار موقفاً من تاريخ الصراع بين بني أمية وبني هاشم، بين خلفاء معاوية بن أبي سفيان ويمثلهم عبد الملك بن مروان، وخلفاء علي بن أبي طالب-رضي الله عنه- ويمثلهم عبد الله بن الزبير وأخوه الفارس الجميل مصعب بن الزبير بطل الرواية. والإسقاط المعاصر في هذه الرواية يختلف عن الروايات السابقة التي كانت الأحداث فيها يتجاوز الأطماع الشخصية والصراع على السلطة إلى الجهاد من أجل دحر عدو أجنبي يهدد العرب والمسلمين والانتصار عليه كما في (وإسلاماه)، أو الاستعداد له كما في (سيرة شجاع)، أو تفنيد فكرة خطرة تهدد عقيدة الأمة وتفسد كيانها كما في (الثائر الأحمر).

أما في (الفارس الجميل) فالإسقاط يصور صراعاً كانت الأمة العربية تعيشه في السنوات التي أعقبت ثورة اليمن سنة ١٩٦٢م إلى هزيمة ١٩٦٧م. لهذا اختار باكثير من التاريخ ذلك الموقف المؤلم الحرج حيث كان عبد الملك بن مروان يزحف من بلاد الشام ليخضع العراق التي كان مصعب بن الزبير والياً عليها باسم أخيه عبد الله بن الزبير، والجانب المأساوي الإنساني الذي صورته هذه الرواية محاولة مصعب وعبد الملك الابتعاد عن المواجهة العسكرية التي تحتمها الأطماع السياسية، فضلاً عن كونهما أخوين عربيين مسلمين فهما صديقان حميمان منذ الطفولة، ولكنهما لم يستطيعا الانتصار على أطماع الأنظمة السياسية من أجل الأخوة والصداقة ومصلة المسلمين!

في هذه الرواية لم يغير باكثير منهجه في الاختيار من التاريخ فحسب بل غير أيضاً في وسائل التصوير الفني مستفيداً من التقنية الحديثة التي وصلتها الرواية العالمية، وربما لهذا السبب ختم أحداث (الفارس الجميل) بنهاية مفتوحة، وربما أيضاً لأن الأحداث السياسية المعاصرة آنذاك - لم تكن قد وصلت إلى نهاية - فكان استدعاء الحدث التاريخي المشابه تحذيراً من مغبة النهاية التي خشي منها باكثير على أمته، وقد حدثت سنة ١٩٦٧م.

ومن هذا كله نخلص إلى أن روايات باكثر التاريخية تدل على أنه عندما تعامل مع التاريخ كان على وعي تام بأن دور الأديب يختلف عن دور المؤرخ، فالمؤرخ لا يكتب إلا ما حدث بالفعل، أما الأديب فيقدم تفسيراً لما حدث من خلال توجيه جديد لسير الأحداث والشخصيات التاريخية. وبهذا يُعدُّ باكثر من الناحيتين الفنية والفكرية - في نظر كثير من النقاد المنصفين - رائداً في توجيه الشكل الفني للرواية العربية التاريخية توجيهاً جديداً ينطلق من التصور الإسلامي الصحيح بكل أبعاده الوطنية والقومية والإنسانية.



مفهوم البطولة في أعمال نجيب الكيلاني

الأستاذ المدانجي عدادجي - المغرب

أديب وكاتب - تازة

تمهيد :

قد يكون من باب تحصيل الحاصل الحديث عن مفهوم البطولة أو البطل، بوجه عام وذلك لاعتبار أن الموضوع قد أفيض فيه.. وخاصة من لدن الأبحاث الأكاديمية والجامعية المتخصصة.

كما أن معظم مفاهيم البطولة التي ركبت موجتها الرواية العربية، مستقاة من الغرب، وهذا طبيعي جداً باعتبار الرواية - ذاتها - غريبة المنشأ، لذا فلا غرابة أن تقد معها تقنياتها، وأدواتها أيضاً.

لكن، وما دام " لكل أدب قومي تصوّر عن بطله الخاص يتميز تماماً عن الآداب الأخرى" ^(١)، كان من الضروري البحث عن فضاءات أخرى للبطولة في أدبنا العربي، وبناء مفهوم جديد لها. ولعل ميلاد البطل الشعبي في الرواية العربية، كان من أولى إرهاصات هذا التحوّل.

ولكن حينما يتعلّق الأمر بالأدب الإسلامي، فالأمر يختلف؛ لأنه لم يتبنّ الطرح القومي ولا الشعبي الضيق، بل اختار الصعب، حين راح يبحث عن مفاهيم جديدة للبطولة يستقيها من رحابة الإسلام وأمجاد الخالدة؛ كما هو الشأن في بعض أعمال نجيب الكيلاني: كقاتل حمزة وعمر يظهر في القدس وغيرهما.. بل وفي أعمال أخرى تبنت الطرح الإسلامي في معالجة مضامين اجتماعية، واقتصادية، وحتى عاطفية أو سياسية.. بمنظور إسلامي صرف.

(١) الواقعية اليوم وغدا، بورسيف بورييس، ص: ١٢٧

البطولة من منظور إسلامي:

لا نريد هنا أن نعطي البطولة مرجعية محدّدة، انطلاقاً من تراكمية إبداعية أو نقدية بطبيعة الحال؛ لأنّ فاقد الشيء لا يعطيه - كما يقال - وإنما نريد أن نُؤطرها في جهاز مفاهيمي يرسم دلالاتها من خلال ارتباطها الانتمائي المباشر للإسلام. وهذا كفيّل بأن يعطيها الشرعية في الوجود، حتّى وإن لم تكن هناك قرائن مادية (إبداعية أو نقدية) تثبت هذا الحضور. لأنّ الأدب الإسلامي، بوجه عام، ينبغي أن يتناسق مع المنظومة الكبرى التي أنجبته؛ ألا وهي النظرة الإسلامية للكون بكلّ أبعادها ومراميها؛ لذا فالأدب الإسلامي لا يقبل التجزئ كما أن الدين الإسلامي لا يقبل ذلك بالتحديد.

وضمن هذا الترابط، والانتماء، يمكننا أن نحدّد ماهية هذه البطولة، انطلاقاً من الخطوط العريضة للإسلام.

كيف ذلك..؟

فالبطولة - منذ بدأت مفهوماً وفلسفة في الوجود - ارتبطت بأنموذج في الحياة (سواء كان طبيعة، أم آلهة، أم حيواناً، أم بشراً..) تفاعلت معه، وسقته هواجسها وأحلامها، ورغباتها الباطنة، والظاهرة.. ومع مرور الزمن وبالصقل، والتهديب، صار هذا البطل يحاكي الطبيعة، والإنسان. وفي النهاية سقط أسير جاذبية الواقع.

وما دامت كلّ ثقافة ترسم ملامح بطلها؛ أو نموذجها المرغوب، فلا غرابة أن تتحدّد ملامح بطولتنا الإسلامية، خاصة إذا علمنا أن التاريخ قد قدّم لنا نماذج فعلية واقعية، ارتضتها الشعوب، ونحتتها الأخيلة، واحتفظت بها الذاكرة طوال هذه السنين. والعائد إلى السير والتراجم سيجد مصداقية هذا الطرح.

إذن فهل لهذه البطولة ما يميّزها عن غيرها من البطولات..؟ ثم ما هي خصائصها أو ملامحها التي قد تحدّدتها حتى نطلق عليها مصطلح: البطولة

الإسلامية؟

ملاح البطولة الإسلامية :

بداية، فهي ليست بالبطولة الأسطورية (بطولة الخوارق) ولا بالمعضلة، أو السلبية وإنما هي بطولة طبيعية إيجابية تشمل جميع الطبقات، والمستويات.. وقد يجعلها هذا في إطار البطولة الكلاسيكية الجديدة.. لكن ما يميّزها عنها - حقاً - هو كونها بطولة ثابتة لا تعرف التغيّر. وقولنا (ثابتة) لا يعني أنها جامدة غير متطورة، وإنما نعني أنها مستقرة الرؤى، والمبادئ؛ لا تتأثر بالمستجدّات، والمتغيّرات والطوارئ؛ أو بمعنى آخر: هي بطولة المواقف، والالتزام بالنهج القويم.

و لعلّ من ضمن خصائصها ما يأتي:

أ - كونها غير ذاتية:

فهي تلغي الذات، وتتركها لحساب الآخر، وهموم الآخرين؛ فحتى الشعر الذي واكب أحداث الدعوة الإسلامية ونهوضها، حينما تعرض إلى ذكر شخصياتها، وعلى رأسهم الصحابة الأجلاء، لم يذكرهم لذواتهم، أو لخصائص عرقية أو قبلية أو مادية.. وإنما ذكرهم لمقوماتهم الجماعية لا غير، ولذوبانهم الفردي في النسيج العام، وما حقّقه لصالح الأمة، والجماعة من قيم الحق والخير والجمال؛ وكان مقياس التفاضل بينهم: ﴿إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ﴾ (الحجرات: ١٣).

وقد رُوي أنه وفد على رسول الله ﷺ جماعة من بني تميم، بعد فتح مكة ودخلوا المسجد وقالوا: يا محمد جئناك نفاخر بك؛ فائذن لشاعرنا وخطيبنا. فأذن لخطيبهم، فقام عطار بن حجاب بن زرارة. فأمر رسول الله ﷺ قيس بن ثابت فردّ عليه. ثم قام شاعرهم الزبرقان بن بدر فقال:

نَحْنُ الْكِرَامُ فَلَا حَيٍّ يُعَادِلُنَا مَنَا الْمُلُوكُ وَفِينَا يُقَسَمُ الرِّبْعُ
وَنَحْنُ نَطْعِمُ عِنْدَ الْقَحْطِ مَطْعَمَنَا مَنِ الشَّوَاءِ إِذَا لَمْ يُؤْنَسِ الْقَرْعُ

ولما فرغ الزبرقان بن بدر أمر رسول الله ﷺ حسان بن ثابت بالردّ عليه فارتجل

حسان قصيدته المشهورة:

إِنَّ الذُّوَابَ مِنْ فَهْرٍ وَإِخْوَتِهِمْ
قَدْ بَيْنُوا سُنَّةَ لِلنَّاسِ تَتَّبِعُ
يَرْضَى بِهَا كُلُّ مَنْ كَانَتْ سَرِيرَتُهُ
تَقْوَى إِلَهَ وَبِالْأَمْرِ الَّذِي شَرَعُوا
قَوْمٌ إِذَا حَارَبُوا ضَرُّوا عَدُوَّهُمْ
أَوْ حَاوَلُوا النَّفْعَ فِي أَشْيَاعِهِمْ نَفَعُوا

و الفرق هنا واضح بين الشاعرين، فالأول دائرته قبلية ضيقة، والثاني دائرته أممية واسعة، والأول هدفه أن يقال عنه وعن قبيلته أنهم كرماء، والثاني يرى ذلك واجبا وشرعة ومنهاجا. كما أن همم الزبرقان جاء دنيويا، أما همم حسان ففوق ذلك كله، فقد كان همما أخرويا بالأساس.. وكذلك الفرق بين الرؤيتين أو بين البطولتين.

ولذلك لا غرابة أن نسمع من: الأقرع بن حابس (وهو أحد رجال الوفد) لما فرغ حسان من قصيدته يقول: "والله إن هذا الرجل - يعني محمدا - لمؤتى له، ولخطيبه أخطب من خطيبنا، ولشاعره أشعر من شاعرنا، ولأصواتهم أعلى من أصواتنا"، ثم أسلموا.^(١)

ولما جاء عبد بني الحسحاس يمتدح عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - قال فيه:

عُمَيْرَةٌ وَدَّعَ إِنْ تَجَهَّزْتَ غَازِيَا
كَفَى الشَّيْبَ وَالْإِسْلَامَ لِلْمَرْءِ نَاهِيَا
فامتنع سيدنا عمر عن صلته، وقال له: كنت سأصلك لكنك قدّمت الشيب عن الإسلام. فالشيب من الذات، وعمر الورع لا يودّ أن يُقدّم ذاتيته على الإسلام حتى ولو كان ذلك مجرد تجاور أو ترتيب في التركيب اللغوي فقط. فهذه ثمرة من ثمرات تربية الإسلام لهم، والتي كانت تُسقى بماء القرآن، وعلى يد مهندس أخلاقي رفيع قال فيه ربّ العزة: ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾ (القلم).

ولما تعرض القرآن الكريم للنخبة المهمة وزبدة الأمة قال فيهم وفي نبيهم الكريم: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكْعًا سَجَدًا يَتَّبِعُونَ فَضْلًا مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَةِ

(١) أدب العرب في صدر الإسلام، د. حسين الحاج حسن، ص: ٧٩

وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ، فَتَزَرَّهُ، فَاسْتَعْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ، يُعْجِبُ الزُّرْعَ لِيَغِیْظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا ﴿٢٩﴾ (الفتح).

وحتى رسول الرحمة، وسيد الخلق، وبطل الأبطال، ومنقذها من الضلال، وهو من هو من عصمة وتقوى وجاء وسؤدد، وسمو في الأقوال والأفعال، ومحبة بين الجميع.. ومع ذلك لم يظهر عليه شيء مما سلف، بل تواضع وقال: ﴿مَا كُنْتُ بِدَعَا مِنَ الرُّسُلِ وَمَا أَدْرَى مَا يَفْعَلُ بِي وَلَا يَكْمُرُ إِنِّ أَنْبِئُ إِلَّا مَا يُوْحَىٰ إِلَيَّ وَمَا أَنَا إِلَّا نَذِيرٌ مُّبِينٌ﴾ (١) (الأحقاف).

أليست هذه ومثيلاتها من أروع مقومات البطولة التي نودّ ونروم؟

والأدب الإسلامي حين يعانق هذه القمم، ويقتبس من هذه القيم، لا جرم أنه يؤسس مفهوما جديدا لبطولته النموذجية.

وعلى الرغم من إيماننا الراسخ بأننا عاجزون كلّ العجز عن حماية الإبداع من ذاتية المبدع.. إلا أننا مع الكيلاني أمام شكل يختلف بعض الشيء عن هذا التعميم.

فالكيلاني حين يوظف الذات، فهي ذات جماعية، و"أنا" تختزل كلّ هموم، واهتمامات الآخرين؛ إلى درجة أنك حين تقرأ رواياته، تحسّ بانسجام تام، وبحالة من التقمّص لبعض شخصياتها.. ساعتها تدرك النفس الزكية، بل وتمسك باليد الخفية التي تحرك خيوط وانفعالات هذه الشخصيات.. إنها همسات دافئة لقلب دافق بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية الجياشة، التي لا تقف عند جنس دون آخر، بل هي لمسات لا يخطئ قارئها حين يردّها إلى المشكاة الروحانية التي تصدر عنها، وإلى النفس الأبية التي تحرّكها؛ نفس مرهفة الحس والوجدان، تسعى إلى نشر بواذر الخير والحق والجمال.. وتطمح إلى استئصال بواثر الجور والفساد.

(ب) كونها غير مكتملة:

هل هي ناقصة بالفعل؟ وما مظاهر هذا النقص بالمفهوم المتواضع عليه في النقد

الحديث؟

فهي غير مكتملة بالطبع، لكن الكيلاني أرادها كذلك لمسوّغين:

- المسوّغ الأوّل:

أن البطولة الحالية (بالمفهوم الإسلامي) لم تكتمل بعد، بل ما زلنا نبحث عن بطولات جديدة مثيلة لتلك التي قرأناها أو سمعنا عنها في الكتب، والحكايات، وبالتالي فهو يحمل أيقونا لواقع متوقّع، ولكنه يظلّ لديه غير مُحَقَّق.. في الحلم نعم ومادام مرفوعا، وغير ملامس للحقيقة، عمل الكيلاني على عكسه بهذا الشكل أو الوضع، حتى في رسم شخصياته.

لذا نجد هذه البطولة تأتي - في معظم رواياته - غير مكتملة، ليست في ذواتها (لأنهل ليست بطولة سلبية)، بل في أحداثها، إذ نلاحظ - مثلا - أن بطل "طلّاح الفجر" يموت في عزّ الانتصار، ويترك عروسه الجميلة نهبا للحيرة والدّمع المذرار. وكذلك "فاطمة" بطلة: "عذراء جاكرتا" تموت - هي الأخرى - ولما تذق بعد حلاوة الانتصار على أذنان الشيوعية. وشخصية "عمر" بطل "عمر يظهر في القدس" يختفي - هو أيضا - دون تحقيق الأمل؛ وهو تحرير القدس من يد الغاصبين..

فهذه النهايات النوعية وغيرها، تطرح أكثر من سؤال؛ لذا لم نجد لها غير مبرّر واحد؛ وهو: عدم اكتمال البطولة العربية والإسلامية بعد، وبالتالي عدم تشكّل واقعها بالأصل.

ولهذا جاءت بطولاتها بهذا الشكل المخالف لطبيعة البطولة؛ ذات النهاية السارة، ومع ذلك فهي ليست بالبطولة المنهزمة المحبّطة، لأن الأمل يبقى - دائما - الرؤية المرفرفة التي يحملها الكيلاني، ملوّحا بها للأجيال القادمة، وذلك في معظم رواياته التي خلفها - وقد تجاوزت الأربعين.

وليس هذا حكرا على "الكيلاني" فحسب، بل حتى شخصيات (أبطال) رواية: "الإعصار والمئذنة" للدكتور عماد الدين خليل تنتهي - هي الأخرى - بنفس الطريقة؛ فالأب "عبد الرحمن" وابنته "سلمى" والإمام "الشيخ عبد السلام" .. كلهم يسقطون - بعد حرب نفسية وكلامية - شهداء أمام رصاص الشيوعيين الغادر..^(١).

(١) قد يكون لواقعية الأحداث دخل في الموضوع، لكن مع ذلك يبقى الاعتبار لكيفية تناول الاختيار.

المسوّغ الثاني:

هو أن انتهاء البطولة بهذا الشكل ينسجم مع المفهوم الإسلامي للبطولة؛ لأن البطولة تكليف وليست تشريفاً، مثلها مثل المسؤولية تماماً، (أوليس جرّ خيوط الأحداث، داخل رواية ما، تعجّ بالأحداث، والشخصيات والمتناقضات.. أشبه ما تكون بالمسؤولية التي يتقلّدها حاكم ما في مجتمع ما..؟) كما أنها أمانة.

وما دامت تكليفاً؛ فهي بطولة منقضية بانقضاء واجبها، وبالتالي لا يبقى منها غير الذكر الطيّب والفعل الحسن.

ويمكننا أن نستحضر هنا بطولات سيف الله المسلول "خالد بن الوليد" العظيمة والتي بلغت الآفاق، تنقلها الركبان.. ومع ذلك ركن إلى الظل، كعامة الناس طائعا راضيا بقرار الخليفة آنذاك: "عمر بن الخطاب" - رضي الله عنهما - والقاضي بإقالته من منصبه، لصالح "أبي عبيدة بن الجراح" والمبّرر..؟: حتى لا تفتنه، وتفتن غيره توالي انتصاراته.

بل يتفنّن "الكيلاني" في رسم شخصية هذه البطولة المكمّلة الإيجابية والنموذجية في آن، إلى درجة نكران الذات، وذوبانها في ذات جماعية هدفها خدمة الصالح العام، ولعل أرقى نموذج لهذه البطولة؛ هو شخصية "المقنع" في رواية "طلائع الفجر" والتي استطاعت أن تتقمّص بطولتين في آن واحد؛ شخصية "إبراهيم" الشاب المجاهد الشجاع، وشخصية "المقنع" الجندي الغامض المكافح بكلّ تواضع، وبرودة أعصاب، دون افتتان، وبعيدا عن الأضواء؛ وهي بطولة مزدوجة أشبه ما تكون "بالسوبرمانية" الغريبة المستحدثة، لكنها أذكى وأظهر وأشبه ما تكون، أيضا، بأسطورة الجنديّ المجهول، لكنها على أرض الواقع حقيقة تلمس، وليست حكاية تُعاد؛ شخصية نستمدّها من روح الجهاد الإسلامي، ومفهوم البطولة الحقّة، بل في إرثنا العريق أكثر من مثال لهذا النموذج: فقد جاء في الأثر الشريف:

«طُوبَى لِعَبْدٍ آخِذٍ بِعِنَانٍ فَرَسِهِ فِي سَبِيلِ اللَّهِ، أَشَعَّتْ رَأْسُهُ، مُعْبِرَةً قَدَمَاهُ، إِنْ كَانَ فِي الْحِرَاسَةِ كَانَ فِي الْحِرَاسَةِ، وَإِنْ كَانَ فِي السَّاقَةِ كَانَ فِي السَّاقَةِ، إِنْ اسْتَأْذَنَ لَمْ يُؤْذَنْ لَهُ وَإِنْ شَفَعَ لَمْ يُشَفَّعْ»^(١).

ويروى أن المسلمين - زمن فتحهم بلاد الروم - أحدثوا نقبا في سور العدو، وأكلوا حراسته ليلا لأحد الجنود، حتى يطلع الصباح، فلما أصبحوا وجدوه قد أكمله وحده، فمكّن الجيش من الدخول منه، وبعد الانتصار في المعركة، نادى القائد^(٢) على صاحب هذا العمل، فلم يخرج إليه أحد.. فعزم عليه أن يقدم له نفسه في أي وقت. وذات ليلة جاءه رجل، وقال له: أنا أعرف صاحب النقب، وهو يشترط عليكم شروطا:

١- ألا تذكروا اسمه في صحيفة إلى الخليفة أو غيره.

٢- ألا تسألوه عن اسم أبيه أو عن اسم قبيلته.

٣- ألا تأمروا له بمكافأة.

فلما أجابه القائد إلى شروطه، وسأله عن صاحب هذا النقب، أجاب: أنا صاحب النقب، ثم انصرف. فكان القائد يدعو - بعد هذا الحدث - وعقب كل صلاة قائلا: اللهم اجعلني مع صاحب النقب.

فالمسلم في أي بطولة، وفي أي موقع، لا هم له سوى خدمة هذا الدين، وبالتالي مرضاة ربه دون سواه، لا من أجل دنيا يصيبها، ولا امرأة جميلة يغنمها، ولا من أجل منصب أو جاه، أو نياشين، أو أوسمة فارغة.. وتلك - والله - هي البطولة الحقّة دون افتتان، ولا اغترار. وهذا خالد بن الوليد وهو من هو في الإقدام والبطولة أو: (الرجل الذي لا ينام، ولا يترك أحدا ينام) كما وصفه أصحابه، يحدّد بعض ملامح هذه البطولة قائلا:

"مَا لَيْلَةٌ يَهْدَى إِلَيَّ فِيهَا عَرُوسٌ، أَوْ أُبَشِّرُ فِيهَا بِوَلِيدٍ، بِأَحَبِّ إِلَيَّ مِنْ لَيْلَةٍ شَدِيدَةِ الْجَلِيدِ، فِي سَرِيَّةٍ مِنَ الْمُهَاجِرِينَ أُصْبِحُ بِهِمُ الْمُشْرِكِينَ."^(٣).

(١) حديث شريف رواه البخاري، تحت رقم (٢٦٧٣).

(٢) هو مسلمة بن عبد الملك من قادة الدولة الأموية، غزا بلاد الروم، وحاصر القسطنطينية، توفي سنة: ١٢٢ هـ

(٣) رجال حول الرسول، خالد محمد خالد، ص: ٣٠٥

بل كانت مأساة هذا البطل في الحياة هي أن يموت على فراشه، حيث قال في آخر حياته والدموع تتثال من عينيه:

"لَقَدْ شَهِدْتُ كَذَا وَكَذَا رَحَفًا، وَمَا فِي جَسَدِي مَوْضِعٌ إِلَّا وَفِيهِ ضَرْبَةٌ سَيْفٍ، أَوْ طَعْنَةٌ رُمَحٍ، أَوْ رَمِيَّةٌ سَهْمٍ.. ثُمَّ هَا أَنَا أَمُوتُ عَلَى فِرَاشِي حَتْفَ أَنْفِي كَمَا يُمُوتُ الْبُعِيرُ، فَلَا نَأْمَتُ أَعْيُنُ الْجُبْنَاءِ!"^(١).

ونجيب الكيلاني حين يضع حدًا لأبطاله - بهذا الشكل - يكون قد قدّم البطل النموذج مبني، ومعنى للقارئ، حتى وإن كنّا نتعاطف معهم، ونتأثر لنهاياتهم، لكنّها الحقيقة، تبقى دائمًا فوق كل اعتبار.

هل «عبد المتجلي» هو الشخصية الإسلامية التي نريد؟

أظن السؤال جاء تقويماً للعمل كافة؛ فبعد فترة تأمل لما أنجز بشكل عفويّ أو واع.. اكتشف في النهاية أن شخصية "عبد المتجلي" قد سرقت منه الشيء الكثير من أحاسيسه ورؤاه.

صحيح أنّه لم يأت صورة طبق الأصل للكاتب، لأن هناك دائماً الشرطي الخفي القابع خلف ذاكرة كل كاتب، لذا لم نكن ننتظر أن تصبح إحدى شخصياته هي ذاته مئة بالمئة.. ولكننا أحسنا بتقارب كبير، وتعاطف جليّ بين الكيلاني وشخصية عبد المتجلي، ولنترك الكلمة الآن للكيلاني كي يجيب عن هذا السؤال: "إنه إنسان طيّب - يقصد عبد المتجلي - لكنّه "مجرّد مشروع" جيّد لرجل دعوة يمكن أن يُتناول بالصقل، والتدريب، والتعليم والخبرة؛ حتى يصبح على النحو الذي نريد، وعبد المتجليّ أنموذج لكثير من الشخصيات الإسلامية الطيبة التي تتوقّد حماسة، ورغبة في العمل الجاد من أجل التغيير، لكنّه يفتقر إلى الكثير من مقومات الداعية، وخاصة في مجال العمل والتخطيط"^(٢).

(١) نفس المرجع، ص: ٢٠٥/٢٠٦

(٢) تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، نجيب الكيلاني، ص: ٩١

إذن؛ فشخصية عبد المتجلي مشروع داعية/دعوي، لم يكتمل؟ ومن حقنا - طبعاً - أن نتساءل عن السبب:

فما هي معوقاته يا ترى..؟ وهل هي معوقات ذاتية أم خارجية..؟

بطبيعة الحال أجوبة هذه الأسئلة مبعثرة عبر صفحات القصة، وتبقى قناعة كل واحد منا في اختيار الجواب الأنسب والصحيح، لكنني أود أن أقف بكم - هنا - على ثلاث نقط أساسية، أراها تنسجم وروح هذا الموضوع:

أ- أن الكيلاني كان من الممكن أن يزيد أو ينقص قليلاً من جرعات هذه البطولة، كان من الممكن - مثلاً - أن يصل بشخصية "عبد المتجلي" إلى درجة السوبرمانية، لكنه تحفظ كثيراً في تحريكها، لأنه لا يريد أن يجانب الحقيقة، أو يُمَيِّع الواقع المعيش. فبطولتنا الحالية - في مواجهة كل أشكال الظلم والحيث والتدليس والاختلاس - ليست في المستوى المطلوب، بل ما زالت منحصرة في مستواها الثالث، حسب سلم تغيير المنكرات؛ أي: القلبية. وفي بعض الحالات القليلة تتعداها إلى الدرجة الثانية؛ وهي درجة اللسان. و"عبد المتجلي" من هذا الصنف، وظلّ يتراوح بين الدرجتين حتى ناله ما ناله من الخسف والتعذيب.

لذا، فالكيلاني لم يرد أن يخدعنا ببطولات جوفاء، وشعارات نكراء.. ولا بآمال فارغة. بل إنه يؤسس نظريته المستقبلية المشرقة، على رهن منحلّ مظلم، وعلى واقع مريض قاس.. وعلى هذه الأنقاض تنمو وترعرع فسائل الحياة.

ب- أن شخصيات الكيلاني هي شخصيات موجهة وليست سائبة أو متفلّنة تماماً، بل يتدخل من حين لآخر - برفق - ليوّجهها الوجهة الحسنة، التي تنسجم وطبيعة الإنسان؛ من حيث كوامنه الذاتية، والاجتماعية وحتى البيولوجية منها.. دون أن تنزلق في العبثية والوهم المسيطرين على معظم أبطال روايات معاصريه. وهذه النظرة التوجيهية تتمّ من خلف لا من الدّاخل، وذلك حتى يمنح مساحة من الحرية الطبيعية للشخصيات.. وحتى لا تتحوّل إلى دمي متحرّكة تعبر عن هلوسات صاحبها، أو نماذج تطبيقية عاكسة لهواجس الكاتب، وأحلامه.. وإنما يتدخل بفكره الثاقب الناقد، المتفحص لدقائق الأمور، وأهمّها.. فيُدير دفتي

الحوار والأحداث؛ لشحذ الشخصيات، ودفعها إلى الأمام لرسم عيوب المجتمع وتناقضاته، ورصد آثاره السلبية منها والإيجابية: "نعم - يقول الكيلاني فالكاتب يتوارى خلف أحداث معيّنة ليُطْلَقَ لنفسه العِنان في لعن الظلم، والفساد.. أيّ ظلم وأيّ فساد" (١).

ج - أن الكيلاني لم يكن يكتب عن نفسه، بقدر ما كان يكتب عن هموم غيره. وهي مهمة كل أديب، وأريب، بل هي الرسالة الحقّة لكلّ من يدّعي رفع القلم لمقارعة الظلم، والفساد.. وهي المطيّة المثلى لمن أراد السموق والخلود. ولذلك حينما استرعى ابن الأثير اهتمام المصريين وشغفهم بالمتنبي سأل القاضي الفاضل عن السبب فكان جوابه: "إِنَّ أَبَا الطَّيِّبِ يَنْطِقُ عَنْ خَوَاطِرِ النَّاسِ" (٢).

وهو نفس الجواب تقريبا الذي قاله الشيخ ناصيف اليازجي حينما سُئِلَ عن سبب شيوع، وذيع شعر المتنبي، فقال: "إنه كان ينطق بألسنة الحدثان، ويتكلم بخاطر كلّ إنسان" (٣).

فلا غرابة إذن؛ إن نحن قارنا بين الرجلين، فكلاهما جرّد حسام الكلم لردّ الجور وشحذ الهمم. فقط، كانت صولة هذا في الرواية، وصولة ذاك في الشعر.. وبفارق واحد بينها؛ هو أن غضبة المتنبي كانت للعروبة، وغضبة الكيلاني كانت للإسلام.

وأخيرا.. أي بطولة نريد؟

بطبيعة الحال - وإضافة لما سبق - نريدها بطولة بانية إيجابية واقعية تتشد قيم الخير والحق والجمال في القول والفعل والعمل، تنشر الفضيلة وتمتد الرذيلة. وإن أردنا أن نحيط بكلّ جوانبها فلنا في القرآن الكريم آية تمنحنا عنوانها، وكيفية رسم

(١) نفس المرجع، ص: ١١١

(٢) الوشي المرقوم؛ ص: ٥٧.

(٣) ناصيف اليازجي (١٨٠٠/٢/٢٥ - ١٨٧١/٢/٨ م) ولد في قرية كفر شيما ببلبنان، ونشأ في أسرة محبة للعلم والأدب، وعمل كاتباً لدى الأسرة الشهابية، ومن ذلك اكتسب لقب اليازجي، الذي يعني الكاتب بالعربية. أحد شراح ديوان المتنبي،، وشارك في أول ترجمة للإنجيل إلى العربية.

ملا محها؛ وهي في قوله تعالى: ﴿لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُوا اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيرًا﴾ (١٣) (الأحزاب).

قد يراها البعض مثالية بعيدة عن الواقعية التي تحدثنا عنها سابقا، نعم؛ فهي كذلك، ولكن لسنا مطالبين ديناً ولا أدباً أن نأتي بمثلها، فذلك شأن النبوة الذي لا يجارى ولا يقارب، وتلك سماء لا تطاولها سماء.

وإنما نحن نقارب محمداً الإنسان بكل ما في الكلمة من معنى، الإنسان الذي "كان يُرْفَعُ ثوبه، وَيُخَصَّفُ نعله بيده، ويخدم نفسه وَيَعْقِلُ بغيره، ويأكل مع الخادم، ويقضي حاجة الضعيف البائس." (١).

الإنسان البسيط، الذي كان يقول لمن يَهَيِّبُونَهُ: "هَوَّنُوا عَلَيْكُمْ، إِنَّ أُمِّي كَانَتْ تَأْكُلُ الْقَدِيدَ بِمَكَّةَ".

الإنسان العدل، الذي كان يستقبل الناس باكياً وهو يقول: "مَنْ كُنْتُ جَلَدْتُ لَهُ ظَهْرًا، فهذا ظَهْرِي فَلْيَقْنَدْ مِنْهُ.. وَمَنْ كُنْتُ أَخَذْتُ لَهُ مَالًا، فهذا مَالِي فَلْيَأْخُذْ مِنْهُ.." (٢)

محمد الإنسان الذي كان يُعْطِي عطاءً من لا يخشى الفقر، فكان يُسأل فيُعْطِي، ثم يُسأل فيُعْطِي، ثم يُسأل فيُعْطِي ثم يُسأل فيُعْطِي..

الإنسان المتواضع الذي كان إذا صافح أو صافحه الرجل لا ينزع يده، وإذا استقبله بوجهه لا يصرفه عنه، ولا يُرَى مقدماً ركبتيه بين يدي جليس له. (٣)

الأب الإنسان الذي كان يلاعب الصبيان، وَيُصَفِّهُمُ ثم يقول: من سبق إليَّ فله كذا وكذا، فيستبقون إليه فيقعون على ظهره وصدره فيقبلهم ويلتزم. (٤)

ويركبُ حفيده على عاتقه فيقول أحد أصحابه لهما: نعم الفرس فرسكما، فيردّ عليه: ونعم الفارسان هما.

(١) الرسول ﷺ سعيد حوى، ج ١: ص: ١٥٤.

(٢) رجال حول الرسول، خالد محمد خالد، ص: ١٧.

(٣) رواه الترمذي وابن ماجه، في البداية، ج ٦: ص: ٣٩.

(٤) الرسول ﷺ سعيد حوى، ج ١: ص: ١٧٥.

ويتأخر في سجوده ذات مرة فيسأله أحدهم: لقد أطلت السجود يا رسول الله؟
فيرد عليه: ارتحلني ابني فكرهت أن أعجله."

الرجل الإنسان الذي كانت الوليدة من ولائد أهل المدينة لتجيء فتأخذ بيده..
فما ينزع من يدها حتى تذهب به حيث شاءت." (١)

الإنسان الزوج الذي كان يلاعب أهله، ويُعينهن في شؤون البيت، فكان أفكاه الناس
مع نسائه.

الزوج الذي كان يجلس عند بعيده فيضع ركبته فتضع إحدى زوجاته رجلها على
ركبته حتى تتركب.

الإنسان صاحب الذي إن ركب ناقة أو بغلا أو حمارا أردف رفيقه خلفه، بل
وكان يُعاقب مع رفاقه.

الإنسان الذي كان يسبق حلمه جهله، ولا تزيده شدة الجهل عليه إلا حِلماً. كما
وصفه أحد أصحابه.

فهذه هي البطولة الحقة في أسمى معانيها، وهذه هي الشخصية التي نريدها بكل
أبعادها و مراميها، وإن كان كل ما ذكرنا إلا نقطة من بحر، فلو استغرقنا يوماً هذا
ووصلنا ليله بنهاره ما استنفدنا بعض بعض خلاله، ولا أحطنا بوصفه، ولا أدركنا
ساحل شأوه وجلاله.

لذا فإن كانت لدينا من بطولة ترام؛ فلا خير ولا أعظم من سيرة رسول الله ﷺ
وصحابته من بعده تكون لها قدوة ومثالا وبذلك: "تغدو شخصية النبي ﷺ شخصية
"دينامية" حاضرة بقوة، تستلهم الشخصيات الأخرى مواقفه ﷺ، وسيرته العطرة في
إيجاد حلول للإشكالات الروائية، وفي اتخاذ المواقف، وتكوين الرؤى. فتجري على السنة
الشخصيات أحاديته ومواعظه، ومواقفه في الحياة ليقيسوا بذلك الحاضر المائل على
الماضي الغائب.

(١) رواه ابن ماجه.

وشخصية النبي بهذه الصِّفة لا شكَّ في أنها حاضرة في العمل الروائي حضوراً "ظلالياً" شفافاً، وجوده وجود إيحائي يهيمن على جميع مستويات البناء الروائي.^(١)

وبهذا لن تغادر بطولاتنا الإسلامية شطَّ الأصالة والسمو المفعم بقيم الحق والخير والجمال بإذن الله تعالى.



(١) صورة النبي ﷺ في الأدب الإفريقي، د. آدم مباحص، المشكاة عدد ٤٨/٤٩، سنة: ٢٠٠٧، ص: ١٤٠.

المشاهد العاطفية الملتهبة في روايات نجيب الكيلاني

دراسة في الحضور والتصور

الدكتور الحسين زروق - المغرب

باحث - أستاذ في التعليم الثانوي - فاس

توطئة:

تكاد مجموعة من العناصر تشكل ثوابت الكتابة السردية لدى الدكتور نجيب الكيلاني

- رحمه الله - إضافة إلى التصور، وأهمها:

- الشيخ، وتتعدد صورته بين ولي من أولياء الله، وشيخ الخلوة، والناصح الأمين...^(١).

- المواويل والأهازيج^(٢).

- العلاقات العاطفية.

وسنعنى في هذا البحث بالعنصر الثالث لحساسيته، ولكون الحاجة ماسة إلى نظر

فيه، ونظر في النظر.

وكان بودنا أن نعنون بحثنا هذا بـ «المشاهد الساخنة...» ثم عدلنا عن ذلك إلى

«المشاهد العاطفية الملتهبة...» انسجاماً مع ما استعمله روائينا نفسه، وكرره مرات^(٣).

وعندما يستعمل الدكتور نجيب الكيلاني مصطلح «المشاهد العاطفية الملتهبة» في

حديثه عن بعض المشاهد في رواياته فهو يجعلنا نفهم أن أعماله الروائية تعنى بالعلاقات

العاطفية، وأن تلك العناية متعددة المستويات، وأعلىها «المشاهد العاطفية الملتهبة».

(١) ن. مثلاً رواية اعترافات عبد المتجلي، ص: ٧٥، وامرأة عبد المتجلي، ص: ٥٠ وما بعدها، ورأس الشيطان،

ص: ٢٠ و ٢٠٨ و ٢١٧، وعمايقة الشمال، ص: ٣٥ و ٩٥...

(٢) ن. مثلاً رواية امرأة عبد المتجلي، ص: ٦٠-٦١، ورأس الشيطان، ص: ٢٠٧ و ٢١٧ و ٢١٨.

(٣) مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، ص: ١١٠، وتجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، نجيب

الكيلاني، ص: ١٢٨.

وهو يستعمل تلك العبارة في سياقين اثنين: سياق التعقيب على نقاد انتقدوا توظيفه هذه المشاهد^(١)، وسياق تقديم التصور والمبررات النظرية التي جعلته يوظفها^(٢)، وفي الحالين معا يقصد بعبارته تلك مجموع المشاهد العاطفية التي تتضمن تدفقا عاطفيا يبدأ بالغزل، ويشعر في التصاعد مشتملا على المداعبة، وقد ينتهي بغرف النوم! فالمسألة إذن تتعلق بمشاهد مثيرة على مستوى القول والفعل، والأهم من ذلك على مستوى تطور المشهد وانسيابه من المقدمة إلى النتيجة، وبهذه المعاني سنستعمل تلك العبارة في بحثنا هذا.

وأمر آخر يحتاج توضيحا في هذه التوطئة هو أن التراكم الذي حققه الدكتور الكيلاني في مجال الأعمال السردية قد يبدو عائقا أمام دراسة المسألة العاطفية في أعماله، إذ كثرتها توحي أنه من غير العلمية الإحاطة بالظاهرة في بحث محدود زمانا ومكانا، ولذلك أشير منذ البداية إلى أن هذا البحث ينطلق من قاعدة بيانات تشمل ٢٤ عملا سرديا لروائينا بين رواية وقصة، وذلك لتكون على بصيرة من حجم الظاهرة وحدودها لديه، وذلك ما يسمح للنظر إلى أعماله السردية بتوظيف آليتين:

- التصنيف: باللجوء إلى تصنيف أعماله السردية بناء على مدى توظيفها للمشاهد العاطفية.

- المقارنة: بقراءة تلك الأعمال بعين على المشاهد العاطفية وأخرى على تصور توظيفها، وهو ما يُمكن من دراسة تلك المشاهد بناء على المبررات التي قدمها د. الكيلاني وتصوره للمسألة، وبذلك نمحص توظيف تلك المشاهد على ضوء مدى انسجامها مع مبررات التوظيف.

بناء على ما سبق بدا لي أن أتناول موضوع «المشاهد العاطفية الملتهبة في روايات نجيب الكيلاني» عبر محورين:

أرصد في الأول المشاهد العاطفية في روايات نجيب الكيلاني من حيث المبررات النظرية لها وحضورها في أعماله.

وأدرس في الثاني ذلك الحضور لتلك المشاهد في علاقته بالتصور.

(١) تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص: ١٠٣.

(٢) الإسلامية والمذاهب الأدبية، نجيب الكيلاني، ص: ٥٦-٦٢، وتجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص: ١٠١.

أولاً : توظيف المشاهد العاطفية بين التصور والإنجاز.

* المشاهد العاطفية تصورا وتبريرا:

يرفض الدكتور نجيب الكيلاني رحمه الله الأدب المكشوف لدوره «في إفساد الأخلاق وانحرافات العواطف»^(١)، وقد اتخذ ذلك الموقف بسبب وعيه بمدى خطورة هذا النوع الأدبي الذي لا يخاطب في الإنسان سوى غريزته، ف«الوصف الدقيق للجرائم الجنسية وإحاطتها بجو من اللذة المجنونة، والشهوات العارمة، والإلحاح في ذلك إلحاحا مسرفا، قد خرج بها عن دائرة الفن، ولم يبق فيها غير الإثارة البشعة، فجسمت المشكلة تجسيما مبالغا فيه، وأوقعت كثيرا من الأغرار في حمأة الخيالات الجنسية المؤرقة، وفي حضيض الكبت المعقد، وعطلت طاقات مادية وروحية كثيرة»^(٢).

وقد ميز الدكتور الكيلاني بين أدب الحب وأدب الجنس، ف«الإسلام لا يحارب الحب، ولا يقتل غريزة الجنس، وإنما يريد لهذه الغريزة التنظيم والتهديب والتسامي»^(٣)، وأدب الجنس أدب الفراش والتخدير ومن ثم اعتبره «جريمة في حق أخلاقياتنا»^(٤) ولا «يتفق مع الإسلامية التي نؤمن بها»^(٥)، ونزه المفكر الإسلامي عن أن «يقر هذه البذاءة الخلقية أو الدعارة الأدبية، فالمسلم عف اللسان، عف القلم، عف اليد»^(٦).

وكأنني بالدكتور الكيلاني إذ يميز بين أدب الحب وأدب الجنس، ويرفض النوع الثاني يتبنى النوع الأول ولا يجد في توظيفه في الأدب الإسلامي غضاضة، وهذا أمر يدعمه التوظيف الكثيف لهذا النوع من العلاقات كما سنرى قريبا بحول الله عند حديثنا عن المستوى العاطفي من العلاقات.

(١) الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص: ٥٦.

(٢) م.س، ص: ٥٦-٥٧.

(٣) م.س، ص: ٥٧.

(٤) م.س، ص: ٥٧.

(٥) م.س، ص: ٦٢.

(٦) م.س، ص: ٥٧.

وما سبق يجعلنا نتساءل عن سبب توظيف الدكتور الكيلاني للمشاهد العاطفية الملتهبة في رواياته، وفي الوقت نفسه نتساءل عما إذا كانت هذه المشاهد تندرج ضمن أدب الحب أم أدب الجنس!.

تحكم توظيف نجيب الكيلاني للمشاهد العاطفية خلفيتان:

خلفية قرآنية: إذ يعلن اقتداءه في ذلك بالقرآن الكريم؛ لأنه تناول في قصة يوسف مع امرأة العزيز «مشاعر الأنثى حين تثور وتشتعل، وتتحول إلى كائن حيواني نهم ظامئ، فتدوس على المتعارف عليه من القيم والتقاليد والأعراف. وتنسى في حمأة جنونها إنسانيتها ومكانتها وسمعتها»^(١)، ولذلك يجب أن يكون تصورنا لموضوع الجنس «واضحا دون تعقيد أو غموض، لأن القرآن الكريم - كتابنا المقدس - عرضها في قصة طويلة، حيث تحتدم الشهوة في جسد امرأة جريئة، تتحدى القيم والمواضعات الاجتماعية، وتلهث وراء نبي الله يوسف عليه السلام لتطفئ شعلة شهوتها وهياجها، وتعلن في تبجح أمام نسوة المدينة إصرارها على الإثم»^(٢).

وقصة يوسف مع امرأة العزيز ترصد لحظات «الضعف البشري بكل ملاساته، وانحرافات النفس الإنسانية ونزوعها إلى الشر» ثم لم تكتف بذلك؛ بل أضافت إليه تصوير «جوانب القوة المشرقة والعفة والطهارة والانتصار على حيوان الغريزة الجامح، والصراع العنيد بين الفضيلة والرذيلة في أعماقنا»^(٣)، ومن ثم كانت تلك القصة «قصة جنسية بكل مقومات القصة»^(٤)، وهي بطريقة تناولها للمسألة العاطفية تقدم لنا «النموذج الذي نريد أن يسير الأديب المسلم على نهجه، فيسلم قلمه من البذاءة، وينجو من وصمة الحيوانية والإثارة المدمرة»^(٥).

وخلفية واقعية: لكون المجتمع يعج بعناصر الخلل. ومهمة الأعمال السردية هي كشف «سوءات المجتمع في إطارها الضيق والواسع، أي: على مستوى الفرد والمجتمع

(١) حول القصة الإسلامية، نجيب الكيلاني، ص: ٦٥، ومدخل إلى الأدب الإسلامي، ص: ١١٤.

(٢) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص: ١١٤.

(٣) الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص: ٦٠.

(٤) م.س، ص: ٦٠.

(٥) م.س، ص: ٦١.

والعالم إن أمكن، وعليها أن تجسد تلك السوآت حتى تأخذ مكانتها في فكر المفكرين، ومخططات المصلحين»^(١)، وذلك الكشف وسيلة لبسط الظاهرة والإحاطة بها تمهيدا لمواجهتها، فالهدف «من الإشارة إلى النماذج المنحرفة من النساء، وفساد توجهاتها، وخطأ سلوكها، وسوء مآلها، واضطراب أفكارها وعواطفها» أن يتبين للقارئ «الصالح من الطالح، والضار من النافع»^(٢)، و«تسليط الضوء على القيم الخاسرة التي تشي بما يكون عليه هؤلاء الأشرار من إثم وجشع وتحلل»^(٣)، وليس لذلك حد ما، «فقد يكون الاستطراد والإطالة ضروريين لبسط الصورة، وتوضيح الفكرة، وتشريح السلوك المنحل، حتى يكون انطباع النفور قويا شاملا، وحتى يستطيع الأديب أن يوصل رسالته إلى المتلقي بوضوح وإيجابية»^(٤). والدكتور نجيب الكيلاني يدعم رأيه ذاك بفكرة جونسون: «لأن الرذيلة يجب أن تكشف، لا بد وأن تثير النفور دائما»^(٥). وقول الشاعر «والضد يظهر حسنه الضد»^(٦)، بمعنى أن القضاء على سلوك منحرف يمر عبر عرض هذا السلوك في بشاعته مما يولد نفورا لدى الناس فيتجنبونه.

ولذلك ليست وظيفة تلك المشاهد الترويح للانحراف؛ بل مواجهته؛ لأن توظيف المرأة المنحرفة الدالة على البيئة المنحطة، والسلوكيات المتهتكة ليس سوى تعبير «عن فساد ممارساتها وتكوينها، ولن تتسم تصرفاتها إلا بما يثير الاشمئزاز والضيق والنفور»^(٧)، ويقتضي ذلك نفي أن يكون ذلك متضمنا دعوة للاقتداء بها والنسج على منوالها^(٨).

إن ما سبق يجعلنا نخلص إلى أن توظيف المشاهد العاطفية هدفه لدى الدكتور نجيب الكيلاني مواجهة الانحراف لا الترويح له، أو توظيفه في الإثارة وجلب القراء، ولا تكون

(١) تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص: ١٢٧

(٢) حول القصة الإسلامية، ص: ٥١-٥٢

(٣) تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص: ١٠١-١٠٢.

(٤) م.س، ص: ١١٠.

(٥) م.س، ص: ١١٢.

(٦) حول القصة الإسلامية، ص: ٥١-٥٢.

(٧) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص: ١١٠.

(٨) م.س، ص: ١١٠.

هذه المواجهة في ظل غياب الوعي الحقيقي به، كما لا يحصل هذا الوعي في غياب إبعاد عناصر الانحراف وغض الطرف عنها.

وترتبط بتوظيف المشاهد العاطفية لدى نجيب الكيلاني أمور، منها:

- أن يضطلع الكاتب بمهمة «ماثير الرفض والإدانة لهذا المسلك المعيب، لا ما يبرر الانطلاق في دنيا الحرية الآثمة»^(١).

- أن العبرة ليست بحضور تلك المشاهد؛ بل «بالانطباع الأخير الذي يترسب في وجود المتلقي وفكره...»^(٢).

- أن المسألة ليست كمية بل نوعية^(٣).

- أن الهدف يظل دائما إصلاحيا، فلا علاقة لذلك التوظيف بجلب القراء، والرفع من كمية المبيعات، وتحقيق المتعة العاطفية...، إذ لا نجد ما يدل على ذلك لدى الدكتور نجيب الكيلاني، بل العكس هو الذي نجده^(٤).

*** المشاهد العاطفية في أعمال نجيب الكيلاني حضورا وإنجازا:**

أعمال الدكتور نجيب الكيلاني السردية صنفان:

صنف يكاد يخلو من العلاقات العاطفية ومشاهدها، وهذه هي السمة المهيمنة على أعماله القصصية القصيرة^(٥).

وصنف فيه علاقات عاطفية، وهذه سمة مميزة لأعماله الروائية، كما تظهر ذلك هذه النماذج:

(١) تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص: ١٠١-١٠٢.

(٢) م.س، ص: ١٠١-١٠٢.

(٣) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص: ١١٠.

(٤) م.س، ص: ١١٠، وتجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص: ١٢٧، وحول القصة الإسلامية، ص: ٥١-٥٢.

(٥) ن.مثلا «دموع الأمير» و«رجال الله» و«العالم الضيق» و«الكابوس» وقصصه ضمن «حول القصة الإسلامية»، ونادرا ما تتضمن قصصه القصيرة علاقة عاطفية كقصة «قلب الأميرة» و«المعطف الأسود» و«الحلم الجميل» ضمن المجموعة القصصية «فارس هوازن»، وأما المشاهد الملتهبة فلا وجود لها في قصصه أصلا.

الرقم	الرواية	طرفا العلاقة	طبيعة العلاقة
١	النداء الخالد	أحمد أفندي وصابرين	علاقة عاطفية
٢	دم لفطير صهيون/ حارة اليهود	عمر الفتال وكاميليا	علاقة جنسية
٣		عمر الفتال وأستر	علاقة عاطفية
٤	نور الله (ج ٢)	كنانة وصفية	علاقة زوجية
٥		العبد وزينب	علاقة جنسية
٦		عكرمة ولؤلؤة	علاقة جنسية
٧		الحويرث	علاقة جنسية
٨	مملكة البلعوطي	البلعوطي وزوجته الرابعة	علاقة زوجية
٩		فريد وريحانة	علاقة جنسية
١٠		عبد الفتاح ونعيمة	علاقة جنسية
١١	حمامة سلام	سكينة وربيع	علاقة عاطفية
١٢		أبوربيع (...) وسكينة	علاقة زوجية
١٣	قاتل حمزة	وحشي وعيلة	علاقة عاطفية
١٤		وحشي ووصال	علاقة جنسية
١٥	ليل وقضببان	عبد الهادي وعنايات هانم	علاقة زوجية
١٦		فارس وعنايات هانم	علاقة جنسية
١٧	رأس الشيطان	ضياء الدين وصفاء	علاقة عاطفية
١٨		بركات وحرم الباشا	علاقة جنسية

١٩	عمر يظهر في القدس	إيلي وراشيل	علاقة عاطفية
٢٠		عبد الوهاب ورجاء	علاقة عاطفية
٢١	عمالة الشمال	عثمان وجاماكا	علاقة عاطفية
٢٢	عذراء جاكوتا	الزعيم وزوجه	علاقة زوجية
٢٣		رئيس الزعيم وزوج الزعيم	علاقة جنسية
٢٤	امراة عبد المتجلي	عبد المتجلي وأم صابرين	علاقة زوجية
٢٥	اعترافات عبد المتجلي	عبد المتجلي وأم صابرين	علاقة زوجية
٢٦	ليالي تركستان	الصيني ونجمة الليل	علاقة زوجية
٢٧		مصطفى ونجمة الليل	علاقة عاطفية
٢٨	مواكب الأحرار	إبراهيم آغا وهيلدا	علاقة عاطفية
٢٩		ديبوي وهيلدا	علاقة جنسية
٣٠		ميلوس وهيلدا	علاقة جنسية
٣١	حكاية جاد الله	جاد الله وانتصار	علاقة جنسية
٣٢		محفوظ وانتصار	علاقة عاطفية
٣٣	ليالي السهاد	عبد القادر وصايف	علاقة زوجية
٣٤	رجال وذئاب	الطبيب ونادية	علاقة عاطفية
٣٥	أهل الحميدية	ملكة وعبد المغيث	علاقة زوجية
٣٦	الرجل الذي آمن	إريان وشمس	علاقة عاطفية

لقد اقتصر هذا الجدول على نماذج من العلاقات الثنائية بين النساء والرجال، ولم يعن بالتحرش من طرف واحد^(١)، ولا عُني بالعلاقات التي يُحدث عنها حديثا عابرا، وإنما ركز على العلاقات التي تشكل مشاهد عاطفية يقف عندها السارد ذاكرا أقوال طرفيها وأفعالهما، ومصورا حركية تلك العلاقة في لحظات التدفق العاطفي.

ويظهر الجدول أن روايات نجيب الكيلاني مختلفة من حيث حجم العلاقات التي ترصدها، ففي حين نجد أن بعض الروايات لا توظف سوى علاقة واحدة (النداء الخالد - عمالقة الشمال - اعترافات عبد المتجلي...) نجد أخرى توظف عدة علاقات (نور الله (ج ٢) - مملكة البلعوطي - حمامة سلام - قاتل حمزة - ليل وقضبان...)، وعند تعدد العلاقات قد يكون طرف ما مركزها كما في رواية «مواكب الأحرار» حيث تقيم هيلدا علاقة مع ثلاثة أشخاص (الرقم ٢٨، ٢٩، ٣٠)، وقد تكون متعددة الأطراف كما في «رأس الشيطان» حيث نجد علاقة بين ضياء الدين وصفاء (رقم ١٧) وبركات وحرم الباشا (رقم ١٨).

والجدول السالف الذكر ينبهنا إلى أن العلاقات العاطفية التي توظفها روايات الدكتور نجيب الكيلاني ذات مستويات ثلاثة:

- مستوى العلاقات الزوجية، والحديث عن هذا النوع من العلاقات هو حديث عن جوانب السكن والمودة الزوجية بين الزوجين: (٤، ٨، ١٢، ١٥، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٣٣).
- مستوى العلاقات العاطفية، وهو مستوى يقف عند حد التعبير عن المشاعر المتبادلة، وعبارات الغزل، واللقاءات بعيدا عن الأعين، وهي علاقات هدفها التمهيد للزواج: (١، ٣، ١١، ١٣، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٧، ٢٨، ٣٤).
- مستوى العلاقات الجنسية، وهي علاقات تتخذ شكل الزنى، وتجمع أحيانا بين غير المحصنين، وأحيانا أخرى بين المحصنين، وثالثة بين هؤلاء وهؤلاء: (٢، ٥، ٦، ٧، ٩، ١٠، ١٤، ١٦، ١٨، ٢٣، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢).

(١) كتحرش راشيل بعمر بن الخطاب في «عمر يظهر في القدس»، ص: ٢٩ و ٤٦ و ٧٧-٧٨، وتحرش اليهودية بعمر بن الخطاب في «نور الله (ج ١)»، ص: ٦٠-٦١، وتحرش رئيس التحرير ومدير الشركة بصافي في «رأس الشيطان»، ص: ٢٧١.

وكون المستوى الأول يتعلق بالعلاقات الزوجية لا يعني خلوه من العاطفية والجنس، وإنما يعني أنه يصهر المستويين الآخرين في بوتقة مشروعة هي العلاقة الزوجية، في حين أن المستوى الثاني وسط بين الأمرين لخلوه من العلاقة الجنسية، ولكنه يهدف في كثير من الأحيان إلى إقامة علاقة زوجية. وهذا موضوع نسأل الله عز وجل أن يوفقنا في تخصيصه بدراسة مستقلة، بينما نجد المستوى الثالث متعلقا بالمستوى الجنسي بعيدا عن العاطفة والنية في الزواج لكونه في كثير من الأحيان يكون بين المحصنين، أو يكون المحصن/المحصنة طرفا فيه.

ويعطينا حجم حضور تلك المستويات انطبعا يتعلق بسعة انتشارها بوتيرة متقاربة، وبصور متعددة للمجتمع الواحد تتراوح بين العلاقات المشروعة والانحراف، مما يجعل المسألة العاطفية وسيلة من وسائل محاكمة الواقع.

وإذا كان حضور المشاهد الزوجية - ولا سيما على مستوى التعبير عن العواطف والمشاعر بما في ذلك كلمات الغزل والمداعبة - أمرا قد يمكن تقبل حضوره في الرواية وفق التصور الإسلامي، فإن أمر المشاهد العاطفية والجنسية مختلف، ودرجة الاختلاف في الأولى أقل طبعا من الثانية.

والمشاهد العاطفية في أعمال الدكتور نجيب الكيلاني لها وجه مختلف عن غيرها من جهة طبيعة مصير العلاقة التي تربط بين أطرافها كما يظهر ذلك في الجدول الآتي:

الرقم	الرواية	طرفا العلاقة	مصير العلاقة
١	النداء الخالد	أحمد أفندي وصابرين	بقيا معا في منزل واحد دون زواج
٢		عمر الفتال وأستر	انتهت بالزواج
٣	حمامة سلام	ربيع وسكينة	تزوجت أباه
٤	قاتل حمزة	وحشي وعبله	اختفت عنه وهاجرت
٥	رأس الشيطان	ضياء الدين وصفاء	انتهت بالزواج
٦	عمر يظهر في القدس	إيلي وراشيل	أسلمت، وقتلت
٧		عبد الوهاب ورجاء	قتل
٨	عمالقة الشمال	عثمان وجاماكا	انتهت بالزواج
٩		مصطفى ونجمة الليل	انتهت بالزواج
١٠	مواكب الأحرار	إبراهيم آغا وهيلدا	استمرت العلاقة بينهما
١١		محفوظ وانتصار	انتهت بالزواج
١٢	رجال وذئاب	الطبيب ونادية	انتهت بالزواج
١٣	الرجل الذي آمن	إريان وشمس	انتهت بالزواج

والعلاقات الواردة بالجدول كلها عاطفية يقودنا تأمل مصيرها إلى تسجيل هذه الملاحظات:

أولاً: تتسم تلك العلاقات عموماً بكونها تمهد للزواج، ومن ثم ينبغي النظر إليها من زاوية مدى تحقق هذا الهدف، وانعكاس ذلك على الصورة التي تقدمها تلك المشاهد، ثم علاقة ذلك كله بنمط العلاقات الذي تكرسه...

ثانياً: انتهت سبع علاقات بالزواج (٢، ٥، ٨، ٩، ١١، ١٢، ١٣)، بينما استمرت اثنتان بالوتيرة نفسها (١، ١٠)، وفشلت أربع (٤، ٦، ٧، ٣).

ثالثاً: العلاقات التي لم تنته بالزواج مبررة، فالعلاقة الثالثة سببها خطبة والد ربيع سكيكة لنفسه بدل خطبتها لابنه ربيع، والرابعة سببها إسلام عبلة واختفاؤها، والسادسة سببها إسلام راشيل، والسابعة سببها اغتيال ضياء الدين. والمشاهد الملتهبة أكثر إلحاحاً علينا من النمطين الآخرين في تقليب النظر في توظيفها، لخطورتها أولاً، ولشدة حضورها في الأعمال الروائية للدكتور الكيلاني ثانياً، والجدول التالي يرصد المشاهد الملتهبة في نماذج من رواياته:

الرقم	الرواية	العلاقة		
		طرفاها	نوعها	مواضعها / الصفحة
١	دم لفطير صهيون/ حارة اليهود	عمر الفتال وكاميليا	جنسية	٢٧ و ٦٢-٦٣ ٢٩ و ٦٨-٦٩
٢	على أبواب خبير/ نور الله (ج ٢)	العبد وزينب	جنسية	٦٢ و ٦٣-٨٢ ٨٤ ٦٤ و ٦٩-٨٣ ٨٤
٣	نور الله (ج ٢)	عكرمة ولؤلؤة	جنسية	١٨٣ - ١٨٤
٤		الحويرث ولؤلؤة	جنسية	٢١-٢١٤ ٢٢٢-٢٢١
٥	ليل وقضبان	فارس وعنايات هانم	جنسية	١٤٥ و ٥٥-٥٤
٦	رأس الشيطان	رئيس التحرير وصفاء	محاولة اغتصاب	١٢٠-١٢٢
٧		ديبوي وهيلدا	جنسية	٩٥-٩٤
٨	حكاية جاد الله	جاد الله وانتصار	جنسية	٢١ و ١٢٦
٩	رجال وذئاب	عادل ونادية	جنسية	١٥٨
١٠	الربيع العاصف	الطبيب ومنال	عاطفية جنسية	٣٠-٣١ و ١٢٢، ١٧٣

نكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الملاحظات، وسنناقش هذه العلاقات في مدى انسجامها مع التصور الإسلامي بعد عرض أسس الدكتور الكيلاني في توظيف هذه المشاهد:

أولاً: الرواية الأولى نشرت عن دار النفائس بعنوان «دم لفطير صهيون»، وعن كتاب المختار بعنوان «حارة اليهود» وهي واحدة.

ثانياً: وردت العلاقة العاطفية الملتزمة بين زينب والعبد حرفياً في رواية «على أبواب خيبر» وفي رواية «نور الله / ج ٢».

ثالثاً: العلاقات التي يرصدها الجدول السابق من حيث طرفاها نوعان:

- علاقة أحد طرفيها متزوج (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٨).

- علاقة بين غير متزوجين (٦، ٧، ٩، ١٠).

رابعاً: العلاقات العاطفية السالفة الذكر حدثت تارة بمبادرة من المرأة (١، ٢، ٥، ٨)، وأخرى بمبادرة من الرجل (٦، ١٠)، وثالثة منهما معا (٣، ٤، ٧)، غير أن تلك المبادرة مختلفة الخلفيات، فهي عندما تكون من الرجل تكون نابعة من شهوة، وعندما تكون من المرأة تكون لأسباب معينة، ومن ذلك:

- تمكين زينب العبد من نفسها تأثيراً عليه ليقول محمدًا ﷺ.

- تمكين انتصار السجان جاد الله من نفسها ليخفف عن صديقها محفوظ المسجون، ولتوفير طلباته (تحسن الوضع، تسريب المخدرات...).

- تلبية لرغبة جنسية عجز الزوج عن تلبيتها بسبب مرضه (١، ٥).

ثانياً: دراسة في تصور الكيلاني للمشاهد العاطفية وتوظيفها:

عرضنا فيما سبق تصور الدكتور نجيب الكيلاني للمسألة الجنسية وأشكال ذلك الحضور في أعماله ونماذج منه، ونعني هنا بمناقشة دينك الأمرين: التصور والإنجاز والعلاقة بينهما، وسنقوم بذلك من خلال أربع خطوات:

- الأولى مدى علاقة التصور ومبرراته بالإنجاز.

- والثانية الخلفية القرآنية.

- والثالثة علاقة الخلفية القرآنية بالإنجاز.

- والرابعة هل المشاهد العاطفية ضرورة أم اختيار؟

* علاقة التصور بالإنجاز:

لابد أن نميز في مناقشتنا هذه بين أمرين: المشاهد العاطفية، والمشاهد الجنسية، أو ما وسمناه من قبل بالمشاهد العاطفية الملتهبة.

ففيما يتعلق بالمشاهد العاطفية لاحظنا أن د.نجيب الكيلاني جعل هذه المشاهد مقدمة للزواج، وأن النماذج التي لم تختتم بتلك النتيجة رغم قلتها لها أسبابها، مما يجعلها تكرر نمطا من التفكير قائما على أن الطريق إلى الزواج يمر عبر بوابة العلاقة العاطفية، وأن الفشل في هذه العلاقة راجع إلى أسباب خارجية عن الإرادة، وهو نمط من التفكير نعتبره متأثرا بثقافة يراد لها أن تسود مجتمعاتنا، وأن محل نمطنا الحضاري الشرعي الأصل القائم على اعتبارات منها تحريم الخلوة، وزنى النظر، واللسان... إلخ. ولا نظن أن د.الكيلاني كان غافلا عن هاتين الحقيقتين: حقيقة التأثير، وحقيقة المخالفة لقيمنا.

كما أن تلك الثقافة القائمة على التشجيع على العلاقات العاطفية بين الذكور والإناث بمبرر التمهيد للزواج ليست سوى أطروحة متهاقنة تُروج بهدف إحلال ثقافة الميوعة محل الحياء والحشمة، وما نعيشه الآن في مجتمعاتنا من شيوع الفاحشة والتحلل الأخلاقي ليس سوى ثمرة من ثمار عقود من التشجيع على هذا النمط من السلوك، وبمبرر فيه الكثير من دغدغة المشاعر والتغليب له بغلاف شرف القصد، مع أن الأمر فيه من المخالفات الشرعية ما لا يخفى!

والكيلاني عندما وظف تلك المشاهد إنما وظفها في سياق عام للكتابة الروائية العربية شكلت تلك المشاهد جزءا من ثوابتها، وهذا ما يفسر لم لجأ إلى توظيفها في أعمال روائية كثيرة؛ بل إنها في كثير من الأحيان تبدو مقحمة إقحاما، ولا أصل لها في الواقع ولا سيما في أعمال اتخذت من التاريخ مادة لها، فهذه عبلة قد أقحمت في علاقة مع وحشي في رواية «قاتل حمزة» دون أدنى مبرر^(١)، وهذه يهودية تتحرش بعمر بن الخطاب في «نور

(١) قاتل حمزة، ص: ٩ و ٥٠، و ٦٤...

الله»^(١)، وأخرى تبذل نفسها لعبد من أجل قتل محمد ﷺ في «على أبواب خير» و«نور الله»^(٢)، ويهودية أخرى اسمها راشيل تطارد عمر بن الخطاب في معظم الرواية وتتحرش به وتراوده قبل أن تعلن إسلامها^(٣)، وفي «عمالقة الشمال» تطارد الفتاة المسيحية «جاماكا» الفتى المسلم عثمان في جل الرواية، وتسلم بسببه، وتزداد العلاقة بينهما قوة ثم تنتهي بالزواج^(٤)،... إلخ. فكيف نفسر هذا كله إلا بكونه تأثراً بنمط من الكتابة الروائية كاد يشكل بسبب قوة وجوده لازمة من لوازم الكتابة الروائية العربية؟!

ونحن نعتقد أن الكتابة الروائية الإسلامية ينبغي أن تتخلص من رواسب علق بها نتيجة الوسط الروائي السائد، وأنها من أجل أن تتخلص منه عليها أن تعيد النظر في ذاتها هي، وفي مدى انسجامها مع التصور الإسلامي في إجماله وتفاصيله أيضاً، ثم أن تعلن القطيعة مع أنماط من التوظيف التي يراد لها أن تخدم مشاريع ثقافية وحضارية لا علاقة لها بمشاريعنا الحضارية ولا بقيمتنا، وأنها أقرب الطرق إلى قلوب الناس لجعل تلك المشاهد والعلاقات ضرورة في الحياة بعد أن جعلت ضرورة فنية، والهجوم الإعلامي الذي نراه يومياً وعلى مدار الساعات من أفلام عاطفية ومسرحيات وصور وبرامج... يؤكد أن الأمر قضي بلب، وأن الطريق إلى النهوض الحضاري يمر عبر تصفية مشاريعنا أولاً^(٥).

وقد محصنا المشاهد الساخنة على ضوء بعض النماذج، بالنظر إلى مبرر توظيف هذه المشاهد، وهو إثارة النفور لدى القارئ، والعبرة بنهايات الشخصيات المنحرفة سواء أتعلمت بالتوبة أم بسوء العقابة!

ولا بد أن نلاحظ أولاً انسجاماً بين ما صرح به د. الكيلاني من مبررات لتوظيف المشاهد العاطفية الملتهبة وبعض ما أنجزه في رواياته، والأمثلة في هذا متنوعة نكتفي منها بهذه النماذج:

(١) نور الله، ص: ٦٠-٦١.

(٢) على أبواب خير، ص: ٦٢-٦٣ و٦٥ و٧٥ و٨٢، ونور الله، ص: ٦٠-٦٣ و٦٤ و٦٩ و٧٥ و٧٧ و٨٢ و٨٤...

(٣) عمر يظهر في القدس، ص: ٢٩ و٤٦ و٧٧-٧٨.

(٤) عمالقة الشمال، ص: ١٦ و٨٤ و٨٩...

(٥) للدكتور حلمي القاعد كتاب متميز بعنوان «أهل الفن... وتجارة الفرائز»، ومن المباحث التي تهمننا في بحثنا هذا أكثر من غيرها «الشطارة والبطولة في الجنس والدعارة».

في رواية «حكاية جاد الله» أغرت انتصار جاد الله - وهو سجان متزوج - من أجل أن تخفف المعاناة عن محفوظ في السجن، ونمت علاقة آثمة بينهما أضيف إليها إشراكه في تجارة المخدرات وتزييف العملة، ثم تخلصت منه برفقة صديقها بعد خروجه من السجن من خلال الوشاية به، فسجن، ولما لم يتحمل ذلك انتحر.

وفي رواية «رأس الشيطان» أقام بركات الزناري علاقة آثمة مع حرم الباشا، ووشى بهما الخادم فضبطهما متلبسين بجريمتهم وطُرد بركات من البيت والعمل، وطلق الباشا حرمة لتعود إلى الرقص وحياة المراقص كما كانت من قبل.

وفي رواية «ليل وقضبان» أغرت عنايات هانم زوج مدير السجن فارسا المسجون بجريمة قتل، فعلم زوجها بتلك العلاقة ودس أحد سجنائيه السم لفارس فمات به.

وسَجَن جاد الله ثم انتحاره وطُرد بركات وحرم الباشا وقُتل فارس أمور تنسجم مع التصور الذي أعلن عنه د. الكيلاني المتمثل في أن العبرة بالنتيجة والمصير كما رأينا من قبل، فالرسالة التي تقدمها تلك الأعمال هي أن عاقبة الانحراف وخيمة، ومن ثم ينبغي تجنبه.

غير أن ذلك الانسجام بين التصور والإنجاز له وجه آخر يحتاج وقفات، ولنبدأ أولاً بنماذج بدت لنا متقلبة من ذلك القيد:

في الرواية التاريخية «مواكب الأحرار» وهي رواية تعالج أحداث الحملة الفرنسية على مصر والمقاومة الشعبية المصرية لها وظف نجيب الكيلاني شخصية هيلدا وما تتسم به من ميوعة أخلاقية^(١)، ليقدم صورة عن التفتت الأخلاقي للترك والمماليك بمصر، وفي الوقت نفسه ليقدم هذا التهتك في صورة أخف من تهتك الفرنسيين، وهو يقدم مقارنة بين نموذجين: زينب الفتاة المصرية التي استشهد خطيبها في المعركة وهي تجسد القيم الحقيقية للكفاح الشعبي، بينما هيلدا شخصية وافدة لا تهمها مصر إلا بالقدر الذي يتعلق بمصالحها. هذه الفتاة تتبادل القبل والغزل مع المملوكي المسلم إبراهيم آغا^(٢)،

(١) مواكب الأحرار، ص: ٩٢-٩٤.

(٢) م.س، ص: ٣٦.

ثم ترتمي في أحضان الجنرال ديبيوي^(١) فميلوس^(٢)....، وتنتهي الرواية باستدعاء والدها برتلمي لإبراهيم آغا إلى المنزل رغبة في كسب وده والاحتماء به إن حدث جلاء فرنسي فقبل إبراهيم الدعوة ورافقه^(٣).

وفي «حكاية جاد الله» ارتبطت انتصار بالسجان جاد الله بعلاقات آثمة، وذلك من أجل التخفيف عن محفوظ المعتقل بتهمة تزييف العملة^(٤)، ومكنته من نفسها، فبدأت المشاهد العاطفية الملتهبة^(٥)، وأشرك جاد الله في تزييف العملة، وعندما خرج محفوظ من السجن بعد أن عُفي عنه بعد نصف المدة^(٦) تزوج بانتصار، وورطا جاد الله للتخلص منه من خلال الوشاية به، ولم يتحمل ذلك فأنتهى الأمر بانتحاره، بينما اختفيا معا^(٧).

وفي «ليالي السهاد» تستغل الفنانة صا في الظروف القاسية التي يمر بها عبد القادر الذي يعاني من الاعتقال والاضطهاد السياسي، وتحاول معه بشتى الوسائل مرادته^(٨)، ثم ضغطت عليه ليتزوجها^(٩)، وقد وفق عبد القادر في الفرار من مصر متجها إلى الإمارات مع زوجته مطلقا الفنانة طلاقا غيايبا^(١٠).

وفي «رجال وذئاب» تُعين نادية ممرضة في منطقة نائية، وتجد نفسها حريصة على الاستمرار في العمل بسبب فقر أسرتها واضطرارها إلى إعالتها، واستغل الطبيب ذلك كله فصار يتحرش بها، وتحولت ممانعتها إلى استسلام كامل، فتعددت المشاهد العاطفية الملتهبة وتناسلت^(١١)، ثم انتهت هذه العلاقة بزواجهما^(١٢).

(١) م.س، ص: ٩٤-٩٥.

(٢) م.س، ص: ١٦٠-١٦١.

(٣) م.س، ص: ٢٥٠-٢٥٢.

(٤) حكاية جاد الله، نجيب الكيلاني، ص: ٢١٨.

(٥) م.س، ص: ٢١ و١٢٦.

(٦) م.س، ص: ٢١٨.

(٧) م.س، ص: ٢٣٨-٢٣٩.

(٨) ليالي السهاد، نجيب الكيلاني، ص: ١٠٢-١٠٣.

(٩) م.س، ص: ١٠٢-١٠٣.

(١٠) م.س، ص: ٢١٩.

(١١) رجال وذئاب، نجيب الكيلاني، ص: ٢٩-٣١، و١١٩ و١٢٢ و١٧٣.

(١٢) م.س، ص: ١٧١.

وفي «دم لفتير صهيون»/ «حارة اليهود» لجأت كاميليا أمام العجز الجنسي لزوجها إلى الخادم عمر الفتال وأغرته بمشاركتها في مشاهد ملتبهة^(١)، وعندما غادر زوجها السجن طلبت منه الطلاق، وأصررت عليه رغم شدة حبه لها وتمسكه بها ولاسيما بعدما ساندته خلال مدة اعتقاله^(٢).

وفي «ليل وقضبان» لجأت عنايات هانم زوج عبد الهادي مدير السجن إلى فارس السجين لتلبي رغبة عَجَزَ زوجها عن تلبيةها لها، وبعد أن فشلت في الانفصال عنه بطلبها الطلاق وإصراره هو وعائلتها على بقائها زوجا له، فعلت ذلك مرتين^(٣)، ثم اكتُشف أمرها فطلقت^(٤)، وردت الصاع صاعين له بأن شهدت ضده في قضية وفاة فارس مسموما فسُجن^(٥).

والمشترك بين النماذج الستة السالفة الذكر كامن في استفادتهن من تلك العلاقة الآثمة، وباستثناء نادية نلاحظ أن هيلدا وانتصار وصافي وكاميليا وعنايات هن اللواتي بحثن عن الرجال، وسعين إلى الفاحشة، كما أن اثنتين منهن هما كاميليا وعنايات متزوجتان، وقد عمدتا إلى الزنى نتيجة عجز جنسي لدى زوجيهما. وجميعهن لم ينعكس انحرافهن على حياتهن؛ بل لقد استفدن من ذلك:

فهيلدا الفتاة ذات الميوعة الأخلاقية الواضحة سرعان ما حصل أبوها على وعد من إبراهيم آغا بزيارة بيته مما يدل على عودة العلاقة بينهما إلى مجراها الطبيعي بعد فتور؛ بل إن أباهما صار أكثر ليونة في مناقشة مسألة زواجها وهي مسيحية من إبراهيم آغا المسلم^(٦).

وانتصار التي أغرت جاد الله وأغرقتة تزوجت محفوذا واختفيا معا.

(١) دم لفتير صهيون، ص: ٣٧ و٦١-٦٢، وحارة اليهود، ص: ٣٩ و٦٨-٦٩.

(٢) دم لفتير صهيون، ص: ١١٢، وحارة اليهود، ص: ١٢٢-١٢٣.

(٣) ليل وقضبان، ص: ٥٤-٥٥ و١٤٥.

(٤) م.س، ص: ١٧٢ و١٧٩.

(٥) م.س، ص: ١٨٢.

(٦) مواكب الأحرار، ص: ٢٦٤-٢٦٥.

وصا في الفنانة الماجنة التي استغلت ظروف عبد القادر السياسية القاسية رغم أنها طُلقت أخيرا بعد فراره مع زوجه الأولى غيايبا لم تخسر شيئا؛ لأنها كما قال عبد القادر نفسه لزوجه والطائرة تحلق بهما بعيدا عن مصر: «إن مثلها تستطيع أن تجد البدائل»^(١)، فهي تملك المال والشهرة... وبإمكانها أن تعثر على بغيتها بكل يسر.

ونادية رغم أن تمنعها في الأول تحول إلى استسلام للطبيب، وشاركته مشاهد ملتبهة إلا أنها ربحت من تلك العلاقة زوجا هو الطبيب نفسه^(٢).

وكاميليا التي أغرت عمر الفتال بتلبية رغبتها الجارفة مرتين، طلبت الطلاق من زوجها غير آسفة ولا نادمة؛ بل كان أحرص عليها من ذي قبل، كما تظهر ذلك هذه الخاتمة لقصة زواجهما: «قالت وهي تبسم في مرارة: "حان وقت الفراق.. ولا فائدة..". أحنى رأسه في ذلة.. فهم كل شيء.. اقترب منها في محاولة أخيرة، واختطف يدها وقبلها، ثم أقع كالكلب على قدميها، فرجعت إلى الوراء بحركة سريعة وقالت: "لن أعود في قراري"^(٣). وفي الوقت نفسه تزوج خادمها عمر بأستر التي كانت تربطه بها علاقة عاطفية رغم أنها هي التي اكتشفت العلاقة الآثمة التي ربطته بكاميليا^(٤).

وعنايات هانم التي مارست الفاحشة مرتين مع مسجون بعد أن فشلت تماما في وضع حد لحياتها مع زوجها عبد الهادي حصلت أخيرا على الطلاق بعد اكتشافه أمرها، وتلقت طلاقها وهي تقول: «لست آسفة، إنه يوم الخلاص»^(٥)، وردت التحية بأحسن منها بأن مدت نحوه حبل المشنقة، فقد ربح حريتها التي ناضلت من أجلها، وانتقمت منه أشد ما يكون الانتقام.

فما الذي خسره إذن؟! وهل فعلا كان مصيرهن مستجيبا لشرط توظيف المشاهد العاطفية الملتبهة في أعمال د. الكيلاني؟

(١) ليالي السهاد، نجيب الكيلاني، ص: ٢١٩.

(٢) الربيع العاصف، ص: ١٧١ - ١٧٥ و ١٧٨ - ١٨٠.

(٣) دم لفطير صهيون، ص: ١١٢، و حارة اليهود، ص: ١٢٢ - ١٢٣.

(٤) دم لفطير صهيون، ص: ٦٤، و حارة اليهود، ص: ٦٩ - ٧٠.

(٥) ليل وقضبان، ص: ١٧٩.

إن النماذج السالفة الذكر كافية لإثبات تقلت مجموعة من المشاهد من قيد توظيفها، وهو ما يعطي انطباعا مغايرا لما وظفت من أجله، ومن عناصر ذلك الانطباع:

- أن مسألة المصير تتعلق بطبيعة أطرافه، لا بنوع الانحراف، فإذا كانت انتصار قد زنت مرتين فقد انتصرت مرات: مرة لما لبَّت رغباتها دون خسائر، وثانية لما أنقذت صديقها محفوظا، وثالثة لما تزوجت به، ورابعة لما أغرقا معا جاد الله، في حين أن جاد الله الذي سجن وانتحر لم يلق ذلك المصير لكونه كان منحرفا؛ بل لكونه كان غبيا تارة، وجشعا تارة أخرى.

- أن نادية عرفت كيف تجعل الطبيب يتزوجها، فجمعت بين تلبية رغباتها وبين جعل تلك الرغبات وسيلة لمستقبل أفضل.

- أن كاميليا وعنايات هانم وُفقتا في توظيف الزنى في وضع حد لسنوات من المعاناة، ولذلك فإذا سدت الأبواب في وجه متزوجة، ورفض زوجها وعائلتها طلاقها فما عليها إلا أن تبحث لنفسها عن فتى يلبي رغباتها، فإن بقي الأمر سرا فهو المطلوب، وإن فُشي وطلقت في لحظة غضب من زوجها فهو الهدف الأصلي.

وما سبق قليل من كثير يمكن الخلوص إليه عند الوقوف على تلك النماذج المتفlectة، وهو ما يعني أن توظيف المشاهد العاطفية الملتهبة سيف ذو حدين، وإذا كان توظيفه مرتبطا برغبة صادقة في تعرية الواقع وفضحه فإن ذلك ليس مضمونا، هذا إذا التزم قَيِّدُ الخاتمة، وأما إذا لم يلتزم فالأمر أدهى وأمرًا.

وعندما نقارن هذه النتائج بالخلفية الواقعية لتوظيف المشاهد العاطفية الملتهبة لدى د. نجيب الكيلاني نلاحظ وجود خلل كبير بين التصور والإنجاز، وهذا الخلل يجعل القارئ يستنتج أن نتيجة الانحراف ليست دائما وخيمة! وما دام الأمر كذلك فإنه قد يؤدي نتائج عكسية، فمع أن هدف توظيف الانحراف مواجهته إلا أنه بسبب مثل تلك النتائج قد يحدث العكس، إذ يصير المبدأ مثلا كما نستنتج من تجربة منال مع الطبيب وانتصار مع محفوظ هو: نتيجة الانحراف ليست سلبية دائما، فقد تكون إيجابية، وأمر النتيجة يتعلق بكيفية إدارة اللعبة لا بالانحراف ذاته!.

* الخلفية القرآنية:

ارتبطت هذه الخلفية بقصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، وقد وظفت في هذه القصة عبارات ذات علاقة بما نحن بصددده هي: «وَرَوَدَتْهُ» و«هَيْتَ لَكَ»، و«وَهُمَّ بِهَا» و«قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا».

والمرادة كما قال الراغب: «أن تتنازع غيرك الإرادة، فتريد غير ما يريد، أو ترود غير ما يروود»^(١)، وبفيد هذا أننا أمام إرادة من جهة واحدة، وقد استعمل هذا اللفظ «المرادة» في القصة مرات:

استعمله الله عز وجل لإخبارنا بفعل امرأة العزيز: ﴿وَرَوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ﴾ (يوسف: ٢٣).

واستعمله يوسف في الدفاع عن نفسه أمام العزيز: ﴿قَالَ هِيَ رَوَدَّتْنِي عَنْ نَفْسِي﴾ (يوسف: ٢٦).

واستعملته النسوة في التعليق على فعلها: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَوِّدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾ (يوسف: ٣٠).

واستعملته امرأة العزيز في ردها عليهن: ﴿قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَوَدَتْهُ عَنْ نَفْسِهِ﴾ (يوسف: ٣٢).

فهو استعمال متداول شائع دال على الإغراء، وقائم على الإشارة لا صريح العبارة، والتلميح لا التصريح.

﴿وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ (يوسف: ٢٣) بمعنى هلم وأقبل، وفي قراءة ابن كثير «هَيْتَ لَكَ» بمعنى تهيأت لك^(٢)، وهذا يعني أن الأمر دائر بين إخبار باستعداد وأمر بالإقبال.

﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَا بُرْهَنَ رَبِّهِ﴾ (يوسف: ٢٤) من الهم وهو بتعبير الراغب «ما هممت به في نفسك»^(٣)، فهو خاص بحديث النفس عن الفعل، «والهم

(١) المفردات، ص: ٣٧١.

(٢) تفسير ابن كثير: ٢/ ٤٩٤-٤٩٥، والمفردات، ص: ٧٤٨.

(٣) المفردات، ص: ٨٤٥.

الذي هم به يوسف ما يخطر بالنفس ولا يثبت في الصدر، وهو الذي رُفع فيه المؤاخذه عن الخلق، إذ لا قدرة للمكلف على دفعه»^(١)، فهناك همٌّ منه «ولكن الخيط الأخير شده وأنقذه من السقوط فعلا»^(٢)، وهو «تصوير واقعي لحالة النفس البشرية في المقاومة والضعف، ثم الاعتصام بالله في العناية والنجاة»^(٣)، وهو ما يعني أن البشر ليس مطلوبا منهم أن يكونوا ملائكة؛ لأنهم بطبيعتهم يعيشون لحظات الضعف والقوة، وإنما يُطلب منهم أن يتعالوا عن لحظات الضعف بأن لا يقعوا فيها، وإذا ما غلبوا فوقعوا أن يُجيدوا النهوض بأن يتوبوا توبة نصوحا، ولذلك نجد سيدنا يوسف عليه السلام بعد لحظة الضعف السالفة الذكر - وهي لحظة نفسية داخلية - سرعان ما يسمو بنفسه بعد أن يعف عن الانغماس في الفحشاء والمنكر ويسارع بالفرار قاصدا الباب.

﴿قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا﴾ (يوسف: ٣٠) دال على أن حب امرأة العزيز ليوسف وصل إلى شغاف قلبها^(٤).

ما سبق يضاف إليه أن موضوع تحرش امرأة العزيز بيوسف عليه السلام قُدم في مشهد مفعم بالحركة: ففي المشهد مرادة وتغليق للأبواب ودعوة واستباق نحو الباب، وهذا المشهد دال على بلوغ الرغبة لدى امرأة العزيز مبلغا جعلها تقوم بأربع خطوات متتابعة مترابطة لجعل يوسف يستجيب لها:

أ - راودته عن نفسه.

ب - غلقت الأبواب احتياطا من دخول أحد فجأة، ولتضع يوسف أمام الأمر الواقع.

ج - دعتة إلى نفسها.

د - تبعته لما فر منها قاصدا الباب لتثنيه عن الخروج.

(١) الجامع لأحكام القرآن، القرطبي: ١٦٨/٩.

(٢) في ظلال القرآن، سيد قطب: ٤/١٩٥٤.

(٣) م.س: ٤/١٩٨١.

(٤) التفسير القيم، ابن القيم، ص: ٣١٤-٣١٥.

وذلك دفع محمد رشدي عبيد إلى تسجيل هذه الملاحظة: «ولا تكاد تجد منظرا يوحى بلغة الهوى وشدة الكلف، وعنف الرغبة واضطرام العاطفة والتهابها أقوى مما يوحى به هذا المنظر الوصفي الحافل بالحركة، والذي صور ببيان البارئ المصور الواحد، ومن زاويتين فقط: ﴿وَعَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ (يوسف: ٢٣)»^(١).

والملاحظ مما سبق أن المشهد وإن أُدي بالتصوير والحركة الدالين على شدة الرغبة وعنفوانها إلا أنه خال من مجموعة من الأمور التي يقتضيها المشهد: فهو خال من العبارات الجنسية الصريحة.

وخال من الأفعال العاطفية من مقدمات ومعقبات.

وخال من وصف الحال، فنحن لا نعرف كيف كانت امرأة العزيز، وكيف كانت تتحرك، وما طبيعة الألفاظ التي تلفظت بها، وكيف كانت نظراتها...

وقصة يوسف بذلك «لا تنقل ما دار بين امرأة العزيز وفتاها المليح يوسف من حوارات، ولا تصور محاولاتها الإغرائية له لجذبه وشده إليها، بالفتنة أو الحركة، أو التعابير الغزلية المثيرة، ولا بد أن كل ذلك أو بعضه قد بدر منها لكسبه إليها بالحسن، قبل أن تستئس منه وتغلق الأبواب عليه، وتقول له بكامل طغيان أنوثتها المتفجر ونفاذ صبرها المتكسر: «هَيْتَ لَكَ» ولا تذكر القصة تفاصيل مهما به، فهي قد «هَمَّتْ بِهِ» وحسب، أما كيفية الهم وأساليبه الواقعية فقد تركتها للتصور والتخيل أو المرور على سطحها مر الكرام»^(٢).

وكما أن إيقاع المراودة كان سريعا ساعد على سرعته توالي الأفعال (راودته، غلقت، قالت، استبقا، قدت) وتوظيف حرف الواو بدل ثم مثلا، فقد كان الخروج من هذا المشهد بالسرعة نفسها: ﴿وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا الْبَابِ﴾ (يوسف: ٢٥).

وفي المشهد أمر آخر هو أن كل لقطة منه أتبع بما يحد من تأثيرها على المتلقي فبعد: ﴿وَرَوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ، وَعَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ (يوسف: ٢٣)، قول يوسف: ﴿مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ

(١) قصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم، محمد رشدي عبيد، ص: ٦٠.

(٢) م.س، ص: ٩٠.

الظِّلْمُونَ ﴿٢٣﴾ (يوسف)، وبعد: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ يَهُودُ وَهَمَّ بِهَا﴾ (يوسف: ٢٤)، وصف حاله: ﴿لَوْلَا أَن رَّءَا بُرْهَنَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾ (يوسف)، وبعد: ﴿وَأَسْتَبْقَى الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا الْبَابِ﴾ (يوسف: ٢٥).

وهذا يقدم درساً في أن السلوك المنحرف إذا لم يبين أو لم ينقض بشكل من الأشكال؛ من شأن الحديث عنه أو وصفه أن يكون ترويحاً له بدل أن يكون علاجاً.

وأمر آخر يتعلق بما سبق هو أن يوسف عليه السلام فضل السجن على الاستجابة لرغبة امرأة العزيز^(١)، وأن امرأة العزيز تابت فيما بعد واعترفت بذنبها^(٢)، فالنتيجة تخدم الغرض العام من توظيف المشهد؛ مهما كانت الظروف ضاغطة فإن التتره عن الفاحشة هو الصواب، والثبات على هذا المبدأ من شأنه أن يدفع المخطئين إلى مراجعة أنفسهم وإعلان التوبة.

ونخلص مما سبق إلى أن المشهد بما فيه من حركة ودلالة على شدة الرغبة وعنقوانها يخلو من الإثارة لكونه يتجنب التفاصيل، ويكتفي بالتلميح، ولا يرصد بعض الأفعال التي تزيد مثل هذه المشاهد التهاها، ويقوم على الإيجاز والإيقاع السريع، وتتخلله عبارات تقلص من حدة تأثيره، ولا يوظف سوى عبارات عامة تصلح في المشهد العاطفي وفي غيره، والأهم من ذلك كله أنه وارد في سياقين يحدان تماماً من تأثيره: سياق خاص بالقصة قائم على تمنع يوسف عليه السلام وتفضيله السجن على ارتكاب الفاحشة، وتوبة امرأة العزيز، وسياق عام كامن في كون قراءة القرآن الكريم تحكمها شروط ومواصفات مخالفة تماماً لتلك التي تحكم قراءة القرآن للبشرية، فجلال القرآن الكريم وقديسيته وعظمته كل ذلك يجعل قراءة بعيدة عن التأثير بالمشهد العاطفي.

* بين الخلفية القرآنية وتوظيف المشاهد العاطفية:

عندما نقارن ما خلصنا إليه سالفاً بما في روايات د. نجيب الكيلاني نلاحظ:

(١) سورة يوسف، الآيات ٢٣-٢٤.

(٢) سورة يوسف، الآيات ٥١-٥٢.

أولاً: أن المشاهد العاطفية في رواياته لا تحكمها دائماً القاعدة التي اشترطها لتوظيف تلك المشاهد، وهي كما رأينا سابقاً كون العبرة بالنهاية، فقد رأينا نماذج لنهايات تخالف هذا الشرط.

ثانياً: أن تلك المشاهد لديه ذات إيقاع تصاعدي يبدأ بالغزل والتقبيل وقد ينتهي بغرف النوم، وإن كان لا يصف فعل الفاحشة لكنه يصف غرف النوم وإثارتها وانعكاسها على المشاعر، في حين أن إيقاع مشهد قصة يوسف تنازلي، يبدأ بالمرادة في اللحظات القصوى ثم يتدرج بسرعة نحو النهاية.

ثالثاً: أن قصة يوسف فيها مشهد واحد، في حين أن روايات الكيلاني تتعدد مشاهدتها وتكثر في النص الواحد.

رابعاً: أن القرآن الكريم كله لم يسبق المشهد العاطفي سوى مرة واحدة، وهو ما يوحي أن الأمر لا يتعلق بلازمة من لوازم القصة، في حين أن الكيلاني يكاد يلتزم بذلك في كل رواية، بخلاف القصص القصيرة فإنه يتجنب فيها ذلك.

خامساً: يعلمنا القرآن الكريم كيف نتعامل مع المشاهد العاطفية من خلال الجمع بين الإيحاء والاختصار والإيقاع السريع، في حين نجد في روايات الكيلاني إطالة وتفصيلاً، ولذلك فقله: «الأمر ليس أمر الكم ولكن الكيف، فقد يكون الاستطراد والإطالة ضروريين لبسط الصورة، وتوضيح الفكرة، وتشريح السلوك المنحل، حتى يكون انطباع النفور قوياً شاملاً، وحتى يستطيع الأديب أن يوصل رسالته إلى المتلقي بوضوح وإيجابية»^(١) كلام فيه نظر، لأن الصورة إذا رسخت من خلال البسط والاستطراد قد لا يمحوها سوء العاقبة، هذا إذا كان هناك سوء عاقبة أصلاً.

سادساً: لا يقتضي تصوير الانحراف التفصيل فيه، كما أن تقبيحه واستهجانه ليس بالضرورة مرتبطاً بتتبع مشاهدته، فقد يغني الإيحاء عن صفحات من تلك المشاهد، وعلى سبيل المثال يكفي أن نعلم أن انتصار استدعت السجان جاد الله

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص: ١١٠.

إلى منزلها وقدمت له الخمر ولم يغادر منزلها إلا صباحا لنفهم أن الأمر يتعلق بشخصين منحرفين، لا يتورعان عن فعل أو قول.

سابعاً: إن مواصفات المشهد في سورة يوسف غير تلك التي في روايات نجيب الكيلاني، وهذا يقودنا إلى أن الاقتداء بالقرآن الكريم في هذه المسألة لديه لم يكن موفقاً، فالشرط أولاً استيعاب التوظيف وشروطه قبل الاستفادة منه، وهذا ما لم نجده لديه كما يظهر من النماذج التي قدمناها سابقاً.

* توظيف المشاهد العاطفية ضرورة أم اختيار؟

إن ما سبق يجعلنا نخلص إلى أن تلك المشاهد العاطفية ليست شرطاً في الكتابة الروائية، وإنما لجأ إليها من لجأ تأثراً بكتابات لا تتسجم مع تصورنا للكون والحياة والناس، وهي كتابات لا تخلو من مزالق ومهالك، وتأثر كاتبنا الكبير الدكتور نجيب الكيلاني رحمه الله بها ناتج عن سببه في محاولة التوفيق بين التصور والأجناس المعاصرة، هذا فضلاً عن أننا نعتقد أن تصوره للمسألة العاطفية متأخر عن توظيفه لها في أعماله، فكأنها تبرير وتأصيل، بدل أن تكون كتابة وفق التصور، ومما يدل على ذلك أنه كتب روايته «الربيع العاصف» وهي رواية ملتهبة عاطفياً لما كان طالباً، ثم دافع فيما بعد عنها وبرر توظيف المشاهد العاطفية فيها^(١).

وقد أدرك الكيلاني ما قلناه في الفقرات السابقة متأخراً، وعبر عن ذلك صراحة، فقد قال معلقاً على روايته «قضية أبو الفتوح الشرقاوي»: «وهذه القصة تخلو من المشاهد العاطفية الملتهبة، والمواقف الجنسية الحارة تماماً، لكن بدائل هذه وتلك كثيرة في الرواية، وتجعل الرواية أكثر إثارة وجاذبية، وقد تثير الضحك في بعض الأحيان، وأحياناً أخرى قد تستدر الدموع. وهذا يؤكد مرة أخرى أن الكاتب يستطيع أن تكون له وسائل كثيرة ومؤثرة ومثيرة غير العاطفيات والجنس، فتصوير مثل هذه الأمور الأخيرة في هذه القصة بالذات لم يكن ضرورياً على الإطلاق»^(٢)، وكلامه يعني أن المشاهد العاطفية ليست شرطاً في الكتابة الروائية، وأن التعبير عن الانحراف لا يمر فقط عبر بوابة هذه

(١) تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص: ١١٥-١٢٢.

(٢) م.س، ص: ١٢٨.

المشاهد، وأن هناك أشكالاً أخرى «أكثر إثارة وجاذبية» يمكن توظيفها والاستعاضة بها عن تلك المشاهد.

كما أن الكيلاني قد قرر في السنوات الأخيرة من عمره أن يصحح أخطاءه من خلال تجريد أعماله من تلك المشاهد، فقد قال: «ويثير الكثيرون تساؤلات عن بعض المشاهد العاطفية (أو الجنسية) على اعتبار أنها قد تحرض بعض الشباب الذين لم يبلغوا درجة كافية من النضج. ولدي فكرة أتمنى تنفيذها بالنسبة لهذه القضية الشائكة، أمكن تطبيقها في رواية «الطريق الطويل» عندما اختيرت لتدرس لطلبة الصف الثاني من المرحلة الثانوية، ألا وهي حذف بعض المشاهد العاطفية التي لا تناسب الطلبة، وقد تم ذلك بنجاح. ونفس الشيء حدث بالنسبة لرواية «رمضان العبور» التي تم تبسيطها لتناسب طلبة الصف السادس الابتدائي، حيث حذفت المشاهد العاطفية، واستبدلت بعض الكلمات الصعبة بالنسبة لطلبة في اثني عشر عاماً. وأعتقد أن هناك إمكانية لتبسيط معظم قصصي لهذه الغاية، فلن يكون هناك صعوبة تذكر، وخاصة أن رواية مثل رواية «اليوم الموعود» التي قررت على طلبة الثانوي لم يحذف منها سوى عشرة أسطر تقريباً»^(١)، وفعله هذا يدفعنا أن نتساءل عن مصير المشاهد العاطفية في الأعمال الروائية الأخرى.

والذي نلاحظه أن إعلانه تمنيه فعل ذلك كان سنة ١٩٩٠، أو قبلها بقليل، وقد أورده في كتابه «تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية» الذي نشره بعد ذلك بسنة. وأعماله إلى الآن تحتفظ بتلك المشاهد، فإما أن الوقت لم يسعفه لفعل ذلك، أو أنه فعله ولم يصلنا، وفي الحالين معاً يكون قد منحنا تفويضا لنقوم نيابة عنه بتحقيق رغبته تلك، دِيناً له علينا، وأداءً لحقه في كونه هو من شق أمامنا طريق الرواية الإسلامية، ورصفها فوجدناها سالكة آمنة.

(١) م.س، ص: ١٠٢-١٠٣.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- اعترافات عبد المتجلي: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: ٤ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- امرأة عبد المتجلي: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: ٤ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- أهل الحميدة: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية: د. نجيب الكيلاني. دار ابن حزم، بيروت، ط ١ (١٤١٢-١٩٩١).
- التفسير القيم: ابن قيم الجوزية، جمع محمد أويس الندوي، تحقيق محمد حامد الفقي. من دون معلومات الطبعة.
- الجامع لأحكام القرآن: القرطبي. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ١ (١٤١٠-١٩٨٩).
- حارة اليهود: نجيب الكيلاني، كتاب المختار، القاهرة، ط ٢٠.
- حكاية جاد الله: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣ (١٤١٣-١٩٩٣).
- حمامة سلام: نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢ (١٤٠٥-١٩٨٤).
- حول القصة الإسلامية: د. نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١ (١٤١٢-١٩٩٢).
- دم لفطير صهيون: نجيب الكيلاني. دار النفائس، بيروت، ط ٨ (١٤٢٢-٢٠٠٢).
- دموع الأمير (مجموعة قصصية): نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٤ (١٤٠٧-١٩٨٧).
- رأس الشيطان: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١ (١٤٢٢-٢٠٠١).
- الربيع العاصف: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط (١٤١٤-١٩٩٣).
- رجال الله (مجموعة قصصية): نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- رجال وذئاب: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١٠ (١٤١٣-١٩٩٣).
- الرجل الذي آمن: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- رحلة إلى الله (قصة الإخوان المسلمين الدامية): نجيب الكيلاني، كتاب المختار، القاهرة، ط: ٢٠.
- طلائع الفجر: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٦ (١٤١٣-١٩٩٣).
- الظل الأسود: نجيب الكيلاني، كتاب المختار، القاهرة، ط ٢٠.
- العالم الضيق (مجموعة قصصية): نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٥ (١٤١٤-١٩٩٣).
- عذراء جاكرتا: نجيب الكيلاني، كتاب المختار، القاهرة، ط ٢٠.

- على أبواب خبير: نجيب الكيلاني، المختار الإسلامي، القاهرة، د.ط.ت.
- عمالقة الشمال: نجيب الكيلاني، كتاب المختار، القاهرة، ط ٢٠.
- عمر يظهر في القدس: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٤ (١٤٠٨-١٩٨٨).
- فارس هوازن (مجموعة قصصية): نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- في ظلال القرآن: سيد قطب، دار الشروق، بيروت/ القاهرة، ط ٢٢ (١٤١٤-١٩٩٤).
- في الظلام: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت.
- قاتل حمزة: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط (١٤٢٠-١٩٩٩).
- قصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم دراسة أدبية: محمد رشدي عبيد. منشورات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ط ١ (١٤١٤-٢٠٠٣).
- قضية أبو الفتح الشرقاوي: نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- الكابوس (مجموعة قصصية): نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٤ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- ليالي تركستان: نجيب الكيلاني، كتاب المختار، القاهرة، ط ٢٠.
- ليالي السهاد: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٤ (١٤١٤-١٩٩٣).
- ليل وقضبان: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٧ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- مدخل إلى الأدب الإسلامي: د. نجيب الكيلاني. دار ابن حزم، بيروت، ط ٢ (١٤١٣-١٩٩٢).
- المفردات: الراغب الأصفهاني، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق، ط ٣ (١٤٢٣-٢٠٠٢).
- مملكة البلعوطي: نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١ (١٤٢٠-١٩٩٩).
- مواكب الأحرار: نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٤ (١٤١٣-١٩٩٣).
- النداء الخالد: نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٦ (١٤١٤-١٩٩٣).
- نور الله (ج ١): نجيب الكيلاني، كتاب المختار، القاهرة، ط ٢٠.
- نور الله (ج ٢): نجيب الكيلاني، كتاب المختار، القاهرة، ط ٢٠.

مدنيان في الرواية الإسلامية التاريخية.. تطبيقاً على (السيف والكلمة)

الأستاذ الدكتور عماد الدين خليل - العراق

أستاذ التاريخ والحضارة بجامعة الموصل

حول قيمة الرواية

قد يكون غياب التوازن بين الكم الهائل المطروح من الشعر، والشحة الملحوظة في الأعمال الروائية في ساحة الأدب الإسلامي المعاصر، مبرراً كافياً للتأكيد على ضرورة منح هذا الجنس الأدبي المتميز الاهتمام الذي يستحقه. وقد يكون ضعف التغطية النقدية الروائية وانحسارها - وغيابها أحياناً - مبرراً آخر.

لكن هذا وحده لا يكفي إذا تذكرنا كيف أن الرواية، في العقود الأخيرة، غدت أكثر الأجناس الأدبية استهواءً لجماهير المعنيين بالهمم الأدبي، بل للقاعدة الأوسع من القراء بشكل عام.

إنها تتطوي على إغراء من نوع ما، فهي فضلاً عن الفضاء الواسع الذي تتسج خيوطها فيه، وشبكة الخبرات المزدحمة التي تتدفق عبر السرد وتشكل بها الحبكة، تقدم متعة بالغة للقارئ لا أظن أن أحداً منا ينكرها وهو يتذكر الخط الطويل من الروايات التي قرأها، والساعات السعيدة العذبة التي قضاها وهو يبهر في أمواجها المتلاطمة. بل إنه حتى الباحثون عن جماليات الأداء الشعري وشحناته التي تكهرب الوجدان، يمكن أن يعثروا على ضالتهم في الرواية، إذا تذكرنا أن الأعمال الروائية الكبيرة، كما يقول (غابرييل ماركيز) في (رائحة الجواقة): «نقل شعري للواقع».

ولن يكون نوعاً من المجازفة القول: بأن الرواية هي جماع الأجناس الأدبية كافة، إذ هي تضمّ جناحيها على التوتر الدرامي في المسرحية، ولحظة التجربة المكثفة في القصة القصيرة، والشحنة الوجدانية في القصيدة، والشهادة الانطباعية على العصر، في هذه البيئة أو تلك، فيما تمارسه السير الذاتية وأدب الرحلات.

وقد يكون مبالغاً فيه ما ذكره (د. هـ. لورنس) من أنه «يعتبر نفسه، لكونه روائياً، أرفع شأنًا من القديس، والعالم، والفيلسوف، والشاعر، وأن الرواية هي كتاب الحياة الوضاء»^(١). لكن مما لا جدال فيه أن المساحة التي يتحرك عليها الروائي كبيرة حقاً، وأن الدور الذي يمارسه ينطوي على فعالية بالغة.

الرواية هي «صورة للحياة» كما يقول (بيرسي لوبوك) في (صناعة الرواية) «والحياة أمر مألوف بالنسبة لنا، لذلك دعونا قبل كل شيء ندرك هذه الرواية، ومن ثم باستعمال ذوقنا. دعونا نحكم عليها فيما إذا كانت صادقة مضغمة كما هي الحياة في الواقع.

نحن نعلم أن النظرة تذهب إلى أبعد من هذا بقليل، فالرواية هي عبارة عن صورة أو لوحة، ونحن لا ننسى أن في اللوحة أشياء أكثر مما تنطوي عليه المشابهة. نحن نبحث في الرواية عن الشكل، الحبكة الروائية، البناء، كما هو الحال في أي عمل فني، فالرواية هي خير ما يحتوي هذه الأشياء. يجب أن تحصل على ذلك إذا كانت الرواية عملاً فنياً خالصاً، يجب أن تكون كذلك طالما كان من الواضح أن النقل الحريص للحياة هو أمر مستحيل»^(٢).

وفي رسالة موجهة إلى الأديب الفرنسي أوكتاف ميربوع عام ١٩٠٣ م ناقش (تولستوي) مسألة مهمة حيث كتب قائلاً: «أعتقد أن كل شعب يستخدم أساليب مختلفة للتعبير الفني عن مثل مشتركة، وبفضل هذا نتمتع نحن بلدة خاصة عندما نجد مثلنا وقد انعكست بشكل جديد غير متوقع»^(٣).

(١) د. سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي، بيروت. ١٩٨٢ م، ص ١.

(٢) بيرسي لوبوك: صناعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد. ١٩٨١ م، ص ٢٠-١٩.

(٣) ف. غ. ادينوكونوف: عن الأدب الروائي عند تولستوي، ترجمة د. محمد يونس، دار الرشيد، بغداد. ١٩٨١ م، ص ١٧.

إن (ديالكتيك الروح) عند (تولستوي) «هو كلمة جديدة حقا في الأدب (الروائي)، لقد كشف التركيب بين الملحمي والنفسي إمكانات عظيمة أمام الأدب لاستيعاب الواقع جمالياً»^(١).

إن الرواية الناجحة، كما يقول (كولن ولسون): «هي تلك التي تبني التوتر ثم تسمح له بالانطلاق كالرعد»^(٢).

وإذا كان الشعر يهزّ المشاعر ويؤجج العواطف فإن (الرواية) تبدّل الأفكار، وتغير المواقف، وتعالج مختلف قضايا الحياة ومشكلات المجتمع بإعطاء الحلول، أو فتح طريق للحلّ، وهذا ما لا يتسع الشعر له»^(٣).

ويتحدث (بيرسي لوبوك) في الفصل الثامن من كتابه (صناعة الرواية)، عن البانورامي (التصويري) والدرامي في العمل الروائي «وهما من أنواع التناقض الذي يبرز في الرواية باستمرار»^(٤). والحق أن البانورامي والدرامي لا ينطويان على التناقض بالضرورة، إذ هما يكمل أحدهما الآخر، فيعطيان للروائي مساحة واسعة للعمل لعرض «خبرته» بتفاصيلها وشحناتها معاً.

إن الكتابة الروائية «إلى جانب كونها رصدًا لبيئة اجتماعية، ونماذج بشرية، ومعايشة لهموم الأفراد والجماعات، فهي أيضاً إبداع يستوجب الإضافة، ولا يقف عند حدود الالتقاط الخارجي والانتقاء لهذا النموذج أو ذاك، ولكن بالصورة التي تضمن شروط الفن وتعطيه كينونته المتميزة»^(٥).

وما يمنح العمل الروائي قيمته أيضاً أنه في بدء التحليل ومنتهاه يعكس واقعاً ما، إذ لا يوجد أبداً. كما يقول (غارودي). فن غير واقعي، أي لا يوجد فن لا يستند إلى واقع

(١) المرجع نفسه، ص ٧.

(٢) فن الرواية، ترجمة محمد درويش، دار المأمون، بغداد. ١٩٨٦ م، ص ١٠١.

(٣) يحيى الحاج يحيى: القصص الإسلامي المعاصر، دار المجتمع، جدة. ١٩٩٤ م، ص ٢٥-٢٤.

(٤) صناعة الرواية، ص ١٠٧.

(٥) بول شاؤول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية، بيروت. ١٩٧٩ م، ص ٧٦.

متميز ومستقل عنه، وتعريف هذه الواقعية معقد للغاية، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود الإنساني في صميم الواقع، بوصفه خميرة الواقع»^(١).

وفي كل الأعمال الأدبية الناجحة «تتحد قوتان تسييران في اتجاهين متضادين لخلق قوة ثالثة عند زاوية قائمة. ويجري خلق وحدة أية رواية عظيمة بواسطة توتر القوى المتعاكسة»^(٢).

والعالم لدى الروائي (نمط) أو (بنية عضوية) يضم العقدة، والشخصيات، والبيئة، ونظرة إلى العالم، والجرس «وهو ما يجب أن نتفحصه حين نقوم بمقارنة الرواية بالحياة، أو نقوم بالحكم الأخلاقي أو الاجتماعي على عمل الروائي»^(٣).

حول شعرية الرواية

والرواية الكبيرة تنبض بروح الشعر، بالمنولوج الشعري، باللغة الشاعرة، وبصوت الموسيقى.. إنها نقل شعري للواقع، كما يؤكد كبير روائيي أمريكا اللاتينية (غابرييل ماركيز). ولأنني قد أعطيت هذه المسألة جلّ اهتمامي في روايتي (السيف والكلمة) فسأقف عندها قليلاً.

ولأبدأ بمنابع الموسيقى الظاهرة في الكلام الأدبي، والتي يمكن ردها إلى الأصول التالية: «هناك أولاً الموسيقى النابعة من تآلف أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وهناك ثانياً الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات حين تنتظم في التركيب فقرات وجملًا. وهذان الينبوعان يمكن أن يسترفدهما الأديب الفنان في قالب الشعر وقالب النثر على حد سواء فلا يستأثر بهما الشاعر دون الناثر. كلاهما قادر إذا أوتي الكفاءة التقنية اللازمة لعمله على استدرار الموردين الموسيقيين والإفادة منهما في حقل العمارة الفنية»^(٤).

(١) واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربي، القاهرة. ١٩٦٨ م، ص ٢٢٥.

(٢) كولن ولسون: فن الرواية، ص ٢٢٢.

(٣) أوستن واين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق. ١٩٧٢ م، ص ٢٧٨.

(٤) د. ميشال عاصي: الفن والأدب، الطبعة الثانية، المكتب التجاري، بيروت. ١٩٧٠، ص ٩٩-٩٨.

إن كل عمل أدبي فني - بما في ذلك الرواية - هو قبل كل شيء «سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى. هذه الطبقة من الأصوات تقل أهميتها في بعض الأعمال الأدبية، ولنقل بصراحة أنها تغدو شديدة الوضوح، كما في معظم الروايات، ولكن حتى في هذه الروايات تظل الطبقة الصوتية شرطاً مسبقاً ضرورياً»^(١).

والرواية كونها شكلاً فنياً «هي من طبيعة القول الشعري، وهي في أرفع أشكالها الحفيد الوليد للملحمة التي تعتبر هي والمسرحية شكلين أدبيين عظيمين»^(٢).

ومن خلال تجاربه المتطاولة مع الرواية يصل (كولن ولسون) إلى الاستنتاج التالي: «لقد ظل يبدو لي ممكناً أن من الجائز أن تخلق الرواية لغة أصيلة تامة، وأن ترقى إلى شكل جديد يتحد بالموسيقى»^(٣).

ويتحدث (غاستون باشلار) في (جماليات المكان) عن ثنائية العقل والروح، فكلاهما لا غنى عنهما لدراسة ظاهرة الصورة الشعرية في أدق ظلالها «وأن علينا في كثير من الظروف أن نقر بأن الشعر هو التزام الروح، وأن الوعي المتصل بالروح أكثر استرخاء وأقل قصديّة من الوعي المتصل بظاهرة العقل. إن هنالك قوى تتبدى في الأشعار لا تمر عبر دوائر المعرفة المغلقة. كما أن جدل الإلهام والموهبة يصبح واضحاً إذا أخذنا بالاعتبار قطبيه: الروح والعقل»^(٤).

و(تولستوي) نفسه «بدأ استخدام المنولوج الشعري في (اليوميّات) ، وواصله في ثلاثيته (الطفولة، الصبا، الشباب) منطلقاً من شخصيته الفريدة وتحليل الذات، مكتشفاً بالإضافة إلى ذلك، في الصورة الذاتية للمؤلف، جزءاً من الشيء العام، وهي القوانين الثابتة والمؤقّعة للحياة الإنسانية»^(٥).

(١) وارين وويليك: نظرية الأدب، ص ٢٠٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٧٥.

(٣) فن الرواية، ص ٢٧١.

(٤) ترجمة غالب هلسا، دار الحرية، بغداد. ١٩٨٠ م، ص ٢٤.

(٥) أدينوكونوف: فن الأدب الروائي عند تولستوي، ص ٢١.

وعندما أعلن الشعراء الرمزيون انتهاء نظرية (الجنس) أو (النوع) القاطع، وعزلته المفضلة على الأنواع الإبداعية الأخرى «وعندما سمحوا بالتزاوج بين النثر والشعر في عمل أدبي واحد، ظهر حينئذ نوع جديد من الروايات. إن روايات جيمس، وبروست، وجويس، وكونراد، وفوكز، وفرجينيا، وولف.. هي إلى حد ما الإرث الروائي الذي خلقه الشعر الرمزي الفرنسي»^(١).

بل إن الشعراء أنفسهم بدؤوا بمرور الوقت يعانون مما يمكن تسميته تسطح اللغة واستهلاكها «وغياب البعد الجوهري، أي الطاقة الحيوية عندهم، وشعروا بأن سطح اللغة لم يعد مضيئاً، لا.. بل أصبح معتماً، وكلما اقتربنا من العصر الحديث أصبحت هذه التجربة مألوفاً لنا»^(٢). والظاهرة نفسها لا تقتصر على حدود مملكة الشعر، بل تمضي - وبالإلحاح نفسه - إلى عالم الرواية.

حول قراءة الرواية

والهدف دائماً هو تفريغ الشحنة بأقصى وتأثر القدرة على التأثير في «المتلقي»، والشعرية هنا تبدو عاملاً مساعداً، بل عاملاً أساسياً. وتقول ناتالي ساروت مستمدة استنتاجها من خبرتها الذاتية: «أعتقد أننا متشابهون كثيراً في بعض الأحيان وفي بعض المجالات. حينما أشعر شخصياً بشيء وبغضب، وإذا استأثر به الأسلوب، فسينتقل بدوره إلى القارئ الذي سوف يستلمه على شكل تفريغ كهربائي عندما تتجح عملية الانتقال هذه»^(٣).

إنه جهد متواصل يتطلب الممارسة والمعرفة «من أجل إعادة خلق الرواية في صيغتها السليمة، وأن أفضل شكل تقمصته المادة، وعرضها المؤلف فيه لهو الجدير بالقبول. إن قارئ الرواية - الذي أعني به هنا القارئ الناقد - هو كاتب روائي، فهو صانع الكتاب الذي قد يرضي وقد لا يرضي ذوقه. إلا أن عليه أن يأخذ نصيبه في المسؤولية منه. إن

(١) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد. ١٩٩٠ م، جزء ٢ صفحة ١٩٧.

(٢) المرجع نفسه، ٢٥/٢.

(٣) ريمون ألاهو: حوار في الرواية الجديدة، ترجمة د. نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٨٨، ص ٥٤.

المؤلف ينجز نصيبه من الكتاب، ولكن لا يستطيع أن يتأكد من إتقان الناقد لعمله، ولذلك فإن على القارئ أن يصبح بالنسبة لنصيبه من العمل روائياً ليس له أن يسمح لنفسه أن يفترض بأن الكتاب إنما هو أمر يخص المؤلف وحسب»^(١).

ولكي نقرأ يجب أن نكون «على معرفة بالأساليب الأدبية والاصطلاحات التي ينشرها ذلك العمل، كما يجب أن يكون لنا مقدار من الفهم بقوانينه التي تعني القواعد التي تتحكم بوسائل صياغة المعاني»^(٢).

وليست القراءة - كما يقول إيفلتن: « حركة مستقيمة الخطوط أو عملية تجميعية. إن تأملاتنا الأولية تولد إطاراً مرجع نستطيع من خلاله تفسير ما يلي. ولكن ما يأتي فيما بعد قد يغير فهمنا الأساسي مسلطاً الضوء على بعض السمات ومبعداً الأخرى عن الأضواء. عندما نواصل القراءة نقدم الافتراضات، ونراجع المعتقدات، ونقوم باستنتاجات وتوقعات كثيرة ومعقدة. تفتح كل جملة أفقاً ثابتاً معرضاً للتحدي أو للنسف بتأثير النص. نقرأ من الخلف إلى الأمام، ومن الأمام إلى الخلف في آن واحد، فنتنبأ ونتذكر، وربما ندرك مفاهيم قد حرمتنا منها قراءتنا. ومع ذلك فإن كل هذه الفعالية المعقدة تجري على عدة مستويات في آن واحد، لأن للنص خلفيات وأماميات ووجهات نظر مختلفة من المعاني نتحرك من خلالها بثبات»^(٣).

حول تاريخانية الرواية

و (السيف والكلمة) رواية تاريخية وفق التصنيف التقليدي، رغم أنها تمارس تناصاً يلتحم بالعصر في جل مفرداته. فبغداد في منتصف القرن السابع الهجري هي نفسها في مطالع القرن الحادي والعشرين الميلادي، والقوى التي تصطرع فيها هي نفسها مع تغاير العناوين والأصول، والمذبحة البشرية والثقافية التي تعرضت لها يومذاك هي نفسها التي نتعرض لها اليوم، ومصائر أولئك الذين عاشوا المحنة هي نفسها هنا وهناك.

(١) بيرسي لوبيوك: صناعة الرواية، ص ٢٨-٢٧.

(٢) تريي إيفلتن: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - ١٩٩٢ م، ص ٨٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٣.

كتب (تولستوي) في مذكراته (٥ نيسان ١٨٧٠ م): «التاريخ هو فن، وكأى شكل من أشكال الفنون فهو لا يسير بالعرض بل بالعمق، ويجوز أن تكون مادته وصف حياة أوروبا بأكملها، أو أن تكون وصف حياة فلاح في القرن السادس عشر. وهذا ممكن لأن الفن وحده هو الذي لا يعرف حدود الزمن، ولا الفضاء، ولا الحركة، الفن وحده يعطي الجوهر»^(١).

ورغم أن (السيف والكلمة) كتبت في تسعينيات القرن الماضي، إلا أن الذي تشكّل فيما بعد جاء متماهياً مع مفرداتها، ولذلك لم أجد أفضل من عبارة الفيلسوف الإيطالي (بنيديتو كروتشه) المعروفة أصدر بها روايتي: «التاريخ كله تاريخ معاصر».

و (تولستوي) باعتباره أحد مهندسي الرواية التاريخية يكشف عن بعد آخر لهذا النمط من الروايات.. التحام الاجتماعي بالنفسي، والذاتي بالعام. وذلك هو أحد الخيوط الأساسية الذي يمسك برواية (السيف والكلمة) من بدئها حتى منتهاها: «هناك وجه واحد يطل علينا بإصرار في العديد من أعمال تولستوي.. وجه يتخذ أهمية نوعية (اجتماعية ونفسية) في لحظات الصراع القاسي، وفي مراحل الهزات النفسية، وفي مثل هذه اللحظات تتكشف الآفاق الاجتماعية والتاريخية للشخص.. يندمج جانبها الذاتي بالقضية العامة»^(٢).

والخبرة التاريخية تقودنا إلى الواقع بكل إشكالياته وبطبقاته المتعددة.. صحيح أن (السيف والكلمة) كانت أمينة إلى حدّ كبير لمعطيات الواقع التاريخي، ولكنها لم تقف عند هذا الحد بل تجاوزته، كسرت حواجزه، ومضت للتعامل مع الجوهر والمغزى، وهما كائنان في تاريخ كل أمة على تغيّار العصور والبيئات.

ولقد تعلمنا من النصّ القرآني كيف أنه لا يقف عند حافات الالتحام بالواقعة التاريخية، ولكنه يتجاوزها إلى المغزى الذي لا يأسره زمن أو مكان: ﴿قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكْذِبِينَ﴾ (١٣٧) هَذَا بَيَانٌ لِلنَّاسِ وَهُدًى وَمَوْعِظَةٌ لِّلْمُتَّقِينَ (١٣٨) وَلَا تَهْنَأُوا وَلَا تَحْزَنُوا وَأَنْتُمْ الْأَعْلَوْنَ إِنْ كُنْتُمْ

(١) أدينو كوف: فن الأدب، ص ١٥١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٨.

﴿١٣٩﴾ إِنَّ يَمَسُّكُمْ فَرَحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ فَرَحٌ مِّثْلُهُ، وَتِلْكَ الْآيَاتُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَيَتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَدَاءَ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ ﴿١٤٠﴾ (آل عمران)، ﴿لَقَدْ كَانَتْ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى وَلَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ ﴿١٣١﴾ (يوسف).

وأذكر هنا عبارات (لروجيه غارودي) في (واقعية بلا ضفاف) تحمل دلالتها في هذا المجال: «الواقعية في الفن هي الوعي بالمشاركة في تشكيل وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار، باعتبار أن هذا الوعي أرقى أشكال الحرية. أن يكون الإنسان واقعياً لا يعني على الإطلاق نقل صورة الواقع بل محاكاة نشاطه، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه، بل المشاركة في البناء المبدع لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه إيقاعه الداخلي. إن الفنان واحد من المناضلين له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية، وهو مطالب بكل إنسان آخر لا بالاكتفاء بتفسير العالم ولكن بالمشاركة في تغييره، ومهمة الفنان تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ، فهو ليس مطالباً بأن يعكس الواقع بأكمله»^(١).

في (وداعاً للسلاح) للروائي الأمريكي (أرنست همنغواي) وهي من أكثر رواياته شهرة، نلتقي بالتاريخي وغير التاريخي، فالرواية من جهة تستخدم ما يسميه (كولن ولسون) (التكنيك الفوتوغرافي) لنقل وقائع الحرب في ١٩١٤م «إلا أن ذلك الواقع الوحشي والعنيف تخترقه قصة حب بين البطل وممرضة في الجيش.. إن هذا التباين الحاد بين الكآبة المتشكلة في التاريخ والدفء المتشكل في وجدان الإنسان هو الذي منح الرواية تأثيرها العاطفي»^(٢).

وأذكر في هذا السياق. كذلك. حواراً جرى بين (هوتشنر)، رفيق همنغواي وبين الكاتب: «وسألته: كم يوجد في (لمن تدق الأجراس) من حوادث حقيقية؟ أجاب: ليس بالكثرة التي تتوقعها. وهناك مثلاً الجسر الذي دمر، وقد حضرت تدميره، وكذلك حادثة

(١) واقعية بلا ضفاف، ص ٢٢٧-٢٢٦.

(٢) كولن ولسون: فن الرواية، ص ١٦٠.

نسف القطار، لقد شاهدها بعيني كما وصفتها في الكتاب.. ولكني ابتكرت الشخصيات والحوادث التي في الكتاب من معلوماتي ومشاعري وآمالي»^(١).

والرواية التاريخية التي تنبض بالشعرية هي بالتأكيد «أكثر تفلسفاً وجدية من التاريخ، فالشعر - كما يؤكد أرسطو في كتاب الشعر - يدور في أساسه حول الحقيقة العامة (الكلية) على حين أن التاريخ يدور حول الحقيقة الجزئية. إن موضوع الشعر هو الحقيقة، لا الحقيقة الفردية المحلية، ولكن الحقيقة العامة التي تحكم الأفراد، وليست هي الحقيقة التي تقوم على أساس من المشاهدة الخارجية، وإنما تنقلها العاطفة حية إلى القلب»^(٢).

والسؤال الآن: هل يمكن اعتبار (السيف والكلمة) ملحمة؟ والجواب قد يكون: بنعم؛ إذا أخذنا في الاعتبار المناخ الشعري الذي اعتمدته لغة الرواية، هذا فضلاً عن أنها تعكس ما يمكن اعتباره معركة كبيرة بين قوتين أتت إحداهما على الأخرى، بينما سعت هذه وفق قدراتها الممكنة - إلى ألا تطويها إرادة الغالب.. والملحمة في التحديد الشائع «قصة شعرية طويلة تدور حوادثها حول معارك ضخمة وبطولات خارقة خاضها شعب من أجل قضية تتصل بوجوده الإنساني والقومي، ودفاعاً عن مآثوراته ومقدساته العريقة، وهي إذ تصف المعارك والبطولات تصوّر عصرًا بكامله من عصور هذا الشعب، وما يعيش فيه من تقاليد ويسعى إليه من مثل، ويتبناه من مفاهيم ومعتقدات وأفكار. وأما أبطال الملحمة فهم دائماً نماذج رفيعة لما يجسدونه في مشاعرهم وتصرفاتهم من واقع الناس والحياة في عصرهم وفي بيئتهم»^(٣).

ورغم أن الفضاء الروائي في (السيف والكلمة) مضغوط ببعديه الزمني (أربعين يوماً) والمكاني (بغداد)، إلا أنها تعكس خبرات عصر بكامله في جلّ تفاصيله وهمومه ومنحنياته.

(١) أ. إ. هوتشتر: بابا همنغواي، ترجمة ماهر البطوطي، دار الآداب، بيروت - بدون تاريخ، ص ١٧١.

(٢) إ. أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة - ١٩٦٣ م، ص ٣٢٨-٣٢٧.

(٣) د. ميشال عاصي: الفن والأدب، ص ١٦١-١٦٥.

وفي هذا السياق فإن الرواية تعكس - بشكل من الأشكال - رؤية التزامية يلتحم في نسيجها السياسي بالاجتماعي، وتدعو إلى المقاومة وعدم الاستسلام، وبذل الجهد في حدوده القصوى لحماية التراث والمقدسات والخصوصيات.. ليس هذا فحسب، بل إنها تبشر بالخلاص.. بالفجر القادم من (فلسطين) كما ينبئ المقطع الأخير لبطلها (الوليد).. ورغم أن الرواية تنتهي ها هنا، إلا أننا نعرف على المستوى التاريخي ما الذي حلّ بالفزاة في (عين جالوت) بفلسطين بعد أقل من سنتين، حيث كسر عنقهم هناك، وأوقف اندفاعهم، وأبيد جيشهم الزاحف غرباً باتجاه مصر، وقتل قائدهم (كتبغا). ولأول مرة تدفع هذه الهزيمة الساحقة الطاغية (هولاكو) إلى البكاء.. إنه أدرك بحسّه الثاقب أن الحلم المغولي بامتلاك العالم سيطوى، وأن زمن الانتصارات والاندفاعات الأسطورية لاكتساح العالم قد ولى.. فيما بعد - وتاريخياً أيضاً - أعلن المغول أنفسهم انتماءهم للإسلام، ووضعوا قدراتهم المدهشة تحت تصرف عالمه الممتد على قارات ثلاث.. إن نجاح (الوليد) في الوصول إلى حافات فلسطين في لحظات الرواية الأخيرة ينبئ بهذا كله، ويعكس موقفاً التزامياً بكل تأكيد.

إنه حتى الكتاب الحداثيون أكدوا المرة تلو المرة على هذا البعد في آداب الأمم والشعوب كافة. وقد صرح (ميشيل بوتور) قائلاً: «لست متفقاً مع الكتاب الذين يعتبرون أن الأدب يجب ألا يملك علاقة بالحياة الاجتماعية والسياسية. أنا شخصياً لا أعتقد بوجود أدب من أجل الأدب فقط، سواء كان هناك سلام أم حرب، فإن عالم الفلك الذي يستمر يتأمل النجوم بالرغم من أن ظروف الحرب تعرقل عمله الفلكي، وتجعل عمله فارغاً، ولا يحمل في طياته فائدة ما، لكن عمله في الواقع يجلب فائدة للإنسانية بغض النظر عن الظروف، وهكذا مع الأدب، إذ إن الأديب يعطي فائدة مباشرة أو فائدة غير مباشرة»^(١).

و (روب غرييه) يقول هو الآخر: «إنني أؤمن كثيراً بالدور السياسي للكاتب، وسيكون هذا الدور فاعلاً على المدى البعيد»^(٢).

(١) ريمون ألاهو: حوار في الرواية الجديدة، ص ١٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٧.

حول تجريبية الرواية

مارست (السيف والكلمة) قدراً من التجريب، إذا صحّ التعبير، دون أيّ مساس بالمطالب الفنيّة للبنية الروائيّة.. والتجريب بهذا المعنى أمر مقبول تماماً، إذ هو يمسك بالعصا من وسطها، فلا يفرط بالتراث العالمي للفن الروائي، وثوابته التي نسجت أجيال المبدعين، ولكنه في الوقت نفسه لا يقف ساكناً مستسلماً، إزاء حلقات أو مفردات هذا التراث.. إن عليه أن يمضي قدماً لكي يغيّر ويبدّل ويضيف وينوّع ويفتح ممرات جديدة في تقنيات العمل الروائي، من دون أن يضطره هذا الهدم أو تخريب «المتنق عليه» في بنية الرواية.

باختصار شديد، إن (التجريب) يجب ألاّ يتحول إلى (تخريب) نخسر معه تراث الأجيال الماضية، ويقذف بنا وبالقراء بعيداً في متاهات قد لا تبقى للرواية حتى اسمها المتعارف عليه.

توظيف البناءات اللغوية الشعرية، المنولوج الداخلي، انثيال الوعي واللاوعي وتداعياتهما، استغلال تقنيات الإسقاط التاريخي واللاشعوري، كسر التسلسل الرتيب للزمن، توظيف الأحلام والكوابيس، ضغط الفضاء الروائي، التغيير المفاجئ لضمائر الخطاب، فتح المنافذ على عالم الروح والخبرة الميتافيزيقية على مصاريعها، النسبية أو النظر إلى الحادثة الواحدة من زوايا متعددة، الحبكة التي تتعاقب على نسجها عدة أصوات يعود الدور على كل واحد منها بعد إتمام الجولة، لكي يتدفق السرد باتجاه المصب الأخير الذي تتكشف عبره دلالة الفعل الروائي.. ثم الترميز المشحون الذي ينطوي على عدة طبقات في الوقت نفسه.

هذا بعض ما نفذته (السيف والكلمة) في محاولة لتجاوز الرتابة والتقليد اللذين أمسكا برقبة الرواية رداً طويلاً من الزمن.

لنسمّه تجريباً، ولنتواضع أكثر فنعتبره «إضافات فنية» لمعمار العمل الروائي، وهي إضافات سبق إليها ونفذها كثيرون غيري بكل تأكيد.

سئل (روبير بنجيه): ما هي مفاهيمك للرواية؟ أو بالأحرى: ما هي في رأيك مميزات

الرواية الجديدة؟ فأجاب: الرواية الجديدة بالنسبة لي هي الرواية التي تجعلك تفكر بالطريقة التي كتبت فيها الرواية»^(١).

وهي التفاتة بارعة! إذ لابد أن نترك مساحة لمشاركة المتلقي في التعامل مع العمل الروائي، ومن أجل ألا يسحب الحدث إلى الداخل، فإننا قد ندفعه أحياناً لرؤية نقدية من الخارج يتساءل من خلالها: كيف كتبت الرواية؟

ولعل الإضافات التي حققها «جيل (التجاوز)» تكمن في إعادة تفكيك وبناء القوانين التي كانت تشكل بنية النص القصصي. فهذا التفكيك أصبح يتعامل بذكاء مع استخدام المخيلة التي لم تعد وظيفتها نقل مظاهر الواقع اليومي، بل أصبحت تقوم ببعد تفجيري ينطلق أولاً من المعطيات الواقعية ليعيد تشكيلها في فضاء قصصي تلعب فيه اللغة دوراً رئيسياً، ذلك أن اللغة لم تعد سكونية، كما هي الحال عند جيل الرواد مثلاً»^(٢).

ويؤكد (مالكوم براد بري) بعض ما ذهب إليه (شاؤول): «الابتعاد عن الأساليب التقليدية للكلام، والاهتمام الكبير بالمشاعر...»^(٣).

تفجير اللغة، والخروج على الأنماط الروائية السائدة، «وتجاوز الرؤية الواقعية، والوظيفة الميكانيكية للمخيلة إلى الوظيفة الابتكارية التي تشيد واقعاً جديداً هو الواقع الروائي لا الواقع المشاد عن طريق النقل الآلي أو الانعكاس. هذا كله جعل المبدعين يطمحون إلى تأسيس رؤية جديدة، وتقنيات جديدة، ولغة روائية جديدة تتجاوز المألوف والمعهود؛ إن من حيث تركيبها الدرامي أو من حيث لغتها المتفجرة، وهذا سيحد نوعاً من المغامرة غير المضمونة النتائج»^(٤).

«المغامرة غير مضمونة النتائج» هذا ما يجب أن يؤكد عليه الناقد المعاصر لئلا يتفكك العمل الروائي، ويفقد شخصانيته الفنية التي هي إرث القرون الطوال.. إن هذا «التجريب المغامر» في (وعي العالم الروائي) «يتجاهل كل ما سبقه من إبداع، كما

(١) المرجع نفسه، ص ٣٧.

(٢) بول شاؤول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة، ص ٨١.

(٣) الحداثة، ص ٢٤١.

(٤) محمد عزام، وعي العالم الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- ١٩٩٠ م، ص ٢٤١.

يتجاهل علاقة المبدع بالقارئ، وهذا بالطبع تجريب مجاني لا رصيد له ولا مستقبل، لأنه يعد الفن هذياناً أو هلوسة. وهناك التجريب المعتدل الذي يؤسس على إبداع سابق، ويحاول إيجاد صلة مع القارئ تعتمد على جماليات مشتركة بين المبدع والقارئ، وهو تجريب معقول ومسؤول^(١).

على من تقع مسؤولية الذهاب بالتجريب إلى حدوده القصوى التي تضيع معها مقومات هذا النوع الأدبي المتميز ذي الجماهير العريضة والتأثير البالغ في الفكر والثقافة؟ الرواية «التي ظلت تحمل هويتها حتى جاء جيمس جويس ومارسيل بروست فألغيا بعدي الزمان والمكان، ودمّرا الحواجز بين الشعر والرواية، ونزعا صمّام الأمان عن اللاوعي فتدفق المنولوج. ثم استكمل فرسان الرواية الجديدة: ألان روب غرييه وميشال بوتور وناتالي ساروت المغامرة الروائية فدقوا آخر مسمار في جثة الرواية التقليدية، ورفعوا شعار (اللارواية) أو (الرواية الجديدة) من أجل فسخ المجال للأشياء كي تسفر عن ذاتها بحرية ميلودرامية، وحياد بارد، و (موضوعية) تامة»^(٢).

إن إلغاء جميع العناصر الفنية قد أوقع الرواية التجريبية في مأزق اللاشكل، ففقدت الرواية هويتها، وضاعت بين الشعر والقصة والرواية^(٣).

والتجريب المطلوب هو «التجريب المنضبط الذي يحاول الاحتفاظ بقارئه وإن ظل يتقدمه عن بعد مناسب، ويرغمه على الانفتاح على عالم جديد ومثير، يعتمد التجريب والتجريد والترميز، وأحياناً الغموض، والشعرية في التقنية الروائية»^(٤).

وأخيراً؛ فإن ثمة سؤالاً ملحا يفرض نفسه: هل لابدّ من التجريب؟ من تقديم إضافات ومتغيرات نوعية في البنية الفنية للعمل الروائي؟ والجواب يفرض نفسه هو الآخر؛ وهو فيما إذا كان التجريب منضبطاً أم منفلتاً؟ فإنه في الحالة الأولى يصبح - بحق - ضرورة ملزمة إذا أردنا للرواية أن تواصل صيرورتها الفنية نحو الأفضل، ولأن «البناء الفني للرواية

(١) المرجع والصفحة نفسها.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٥-٢٤٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٤٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٤٢.

التقليدية يقوم على الحكاية، والزمن الواحد المسلسل، والراوي التقليدي المطلع والعارف بكل شيء، والتعليمات المباشرة، والخطابية، وتدخل المؤلف بالتعليق على الأحداث، والشرح، والفصول الطويلة التي تشكل حشواً وأوراماً، وتعرقل السياق الروائي، وتصيب بناء الرواية بالترهل، وتضعف من تطور أحداثها.. وتبدو مستقلة تماماً عن تصاعد الدراما في الرواية، كما أن الحوار طويل وغير درامي، ويكرر الكثير من الأفكار^(١).

السيف والكلمة : تقنية الرواية

كانت (الإعصار والمثذنة) خطوة على الطريق، ومعظم الكتاب. كما يؤكد (كولن ولسون) «يتعلمون من روايتهم الأولى أكثر مما يتعلمونه من أية رواية أخرى»^(٢).

أما هذه فإنني حاولت فيها. ما وسعني الجهد. أن أنجز عملاً يضيف قيمة فنية جديدة، وأركز على العبارة الأخيرة، لأن الأدباء الإسلاميين بحاجة إلى هذه.. إلى الإضافة الفنية التي لا يوليها الكثيرون منهم. للأسف. الاهتمام الكافي.

تحاول الرواية توظيف الغزو المغولي لبغداد من خلال تنامي الحدث عبر أربعة أصوات وبضماير متغايرة يغيب فيها الراوي تماماً - والذي تختبئ خلفه في معظم الأحيان اقتحامات فجأة للروائي نفسه كما فعلت في الإعصار والمثذنة - وذلك في محاولة لتنفيذ معمار أكثر حداثة في العمل الروائي الإسلامي.

لقد تم كسر حاجز الزمن وتسلسله الرتيب، ولكنه لم يغيب، كما يحدث في بعض أعمال الحداثة الروائية في الغرب، إنه حاضر في نسيج السرد، وليس من الضروري أن يكون هذا الحضور كعقرب الساعة الذي يدور على نفسه ويظل يدور. إن الزمن الروائي في (السيف والكلمة) يماثل سيرورة الزمن الموضوعي في شكل تتابع أفقي «وهذا لم يمنع من رجوع السرد إلى الماضي، فهناك انقطاعات عديدة في سيرورة السرد المستقيم. والرجوع إلى الماضي جاء وفق نسق مزدوج، فهو إما في شكل ذكريات يستعرضها بعض الأبطال، أو يتولون استحضارها لتفسير سلوكهم»^(٣).

(١) المرجع نفسه، ص ٥٤.

(٢) فن الرواية، ص ٢٧٠.

(٣) محمد عزام، وعي العالم الروائي، ص ١٢٢.

الرمز وظف هو الآخر في (السيف والكلمة) ليس رمزاً تجريدياً على أية حال، ولكنه مكسولحماءً ودماً.. إن الأبطال المحوريين الأربعة في الرواية هم في حقيقتهم رموز مجسدة لقوى الإنسان في مجابهة المصير.. شخوص تعيش الحياة، وتنبض بالهم والوجع، وتأكل وتنفس وتصارع وتحلم وتتعثّر وتقوم: العقل والروح والوجدان، كلهم يؤول إلى الضياع في نهاية الأمر، لأن الموقف الأحادي قبالة المصير محكوم عليه بالهزيمة، ليس بصيغة مجابهة غير متكافئة على الإطلاق، يتحكم فيها القدر بخناق الإنسان، ويسحقه، كما هو الحال في التراجيديات اليونانية الكلاسيكية، ولكن بصيغة اختيار قد يكون خاطئاً، وعلى صاحبه. من ثم. أن يتحمل نتائج عمله.

هذا المنظور الفني الصرف يعكس معادلاً موضوعياً إسلامياً: حرية الإنسان، والعدل الإلهي المطلق الذي يرتّب الأسباب على المسببات. إننا بأمس الحاجة إلى قيم فنية تعكس حالتنا الإسلامية بكل مفرداتها وحلقاتها.. تعكسها جمالياً، وليس عبر مقولات العقل الخالص، وهذه هي مهمة الأدب، ومن هنا يمكن للمرء أن يدين العديد من الأدباء الإسلاميين الذين لا يولون اهتمامهم للجانب الفني، ويرمون بثقلهم صوب المضمون. إنهم في هذه الحالة لا يكادون يفعلون شيئاً إذا أردنا أن نحاكمهم إلى مطالب النوع الأدبي، وليس إلى الخطابة أو التاريخ أو الإعلام.

مهما يكن من أمر فإن الذي ينتصر في «السيف والكلمة» هو واحد فقط من بين أربعة شخوص طوتهم المجابهة الصعبة.. لماذا؟ لأنه استطاع أن يتجاوز أسر الأحادية، وأن يتحقق إنسانياً وفق مطالب الشخصية الإسلامية التي نادى بها هذا الدين.

مرة أخرى يحدث هذا من خلال نبض البطل ومعاناته وتعامله مع الموجودات والخبرات والأشياء والمرئيات، وليس من خلال تجريد ذهني صرف.

حاولت أيضاً أن أوظف الجغرافيا والتاريخ قدر ما أطيق.. لقد درست بإمعان جغرافية بغداد بأحيائها ودروبها وجسورها وأسواقها ومدارسها وملاعبها وحوانيتها.. إلخ.. درست أيضاً تاريخ بغداد لحظة الغزو المغولي.. عادات الناس وتقاليدهم وطبائعهم وأزياءهم وطعامهم وشرابهم.. جدّهم وهزلهم.. خفقانهم الاجتماعي هنا وهناك.. لم أرد.. طبعاً.. أن أكتب عن تاريخ بغداد وجغرافيتها.. ولكن جعل الفضاء الروائي أكثر صدقاً فنياً.. كان علي أن أعرف حتى مقالات المتصوّفة - يومها - وتقاليدهم العلماء والطلبة والدارسين.

استعرت من (الآخر) بعض الخبرات الفنية.. ولم لا؟ ما دام الهدف هو توظيف التقنيات لإنضاج عمل فني يطمح أن يكون إسلامياً؟ ويمكن أن أشير هنا إلى واحدة من تلك الخبرات: ضمير الشخص الثاني الذي اعتمده الأديب الفرنسي المعاصر (ميشيل بوتور) والذي يقول عنه: إنه يؤدي دوراً سحرياً، وإنه يدعو القارئ إلى المشاركة بنشاط في حركة القصة..

الحق أنني وجدت في هذا الضمير ليس تنوعاً فحسب لضمائر الشخص في (السيف والكلمة) ولكنه.. فضلاً عن ذلك.. فرصة مناسبة تماماً للمناخ الدرامي، والمتوتر، والسريع الذي كانت الشخصيات الأساسية تعيشه.

سأضرب مثلاً واحداً فحسب.. منولوج يديره الأب بصيغة الضمير المذكور:

« ذهب إلى الكيلاني على استحياء والشوق يدفعك.. أشياء كثيرة أردت أن تقضي بها إليه.. قلبك الذي وسع بغداد كلها ينوء اليوم بهموم بغداد.. ليس هيناً أن ترى أصدقاء وإخوانك يقتلون أو يرحلون.. ليس هيناً أن تجتاز سوق الكتب فلا تجد فيه شيئاً.. لا أحداً ولا حانوتاً مفتوحاً ولا كتاباً.. ليس هيناً أن ترى كل شيء جميل يحترق، وكل عزيز عليك يمزغ عذابه بصمت.. لم يكن هيناً.. أيضاً.. أن ترى ابنك يغيب في الدروب فلا تكاد تلتقيه أو تعثر عليه.. ولا أن تعطي ابنتك السكين وتقول لها: اقطعي الحبل الذي يشدك إلى المحبوب.. الزمن المغولي يضرسك، وجناحك يهبط فيطير منه الريش.. طال يوم الخلاص يا عبد القادر فكيف السبيل؟

« ذهب على عجل، مجتازاً أحياء البدرية والجعفرية الأقل زحمة فقالوا لك: خير لك أن ترجع.. تساءلت ووجع القلب يشدد عليك الخناق: لماذا؟ قالوا: إنهم يسدون إليه الطرق.. صرخت: لماذا؟ قالوا: لن يسمحوا لأحد أن يزوره أو يلتقيه بعد اليوم.. صرخت مرة أخرى: لماذا؟ لم يجيبك أحداً! وكان عليك أن تسترجع الصرخة المدوّمة في الفضاء الذي لا شيء فيه.. أن تعقلها في روحك الموجعة، فهذا هوذا الفضاء الوحيد المتبقي الذي لن يخترقه المغول..»

لقد تعامل (المؤرخ) مع الغزو المغولي من الخارج، وهو لا يتابع الدقائق والتفاصيل، ولا يحاول النفاذ إلى العمق الإنساني للواقعة التاريخية، وإنما يكتفي برسم الهياكل الخارجية لها، في حين نحن بحاجة إلى رؤية الفنان لكي نسبر انعكاسات الحدث على النفس البشرية في أزقة بغداد ودورها وأحيائها ومساجدها وأسواقها وملاعبها ومكتباتها.. لقد حاولت الرواية أن تقدم انطباعاً مأساوياً للاجتياح المغولي لبغداد، وأن تومض - من وراء الحزن والانكسار - بسبل النهوض والخلاص.

ولقد حاولت أن أقيم معمار الرواية وفق صيغة رباعية الأدوار والأصوات ينمو فيها الحدث عبر نقلات أربع لزاوية الرؤية، ومن خلال فعل وتداعيات أبطال أربعة وهم يشاركون في صناعة الوقائع والأحداث، ويفرقون في تيارات وعيهم الباطن، ويدخلون سيلاً من المنولوجات التي تعكس رؤيتهم الانطباعية لتلك الوقائع والأحداث.. وهم ينطلقون منذ اللحظات الأولى كل من اختياره الحر لكي ما يلبث أن يجتاز شبكة من الدروب والصدمات والخبرات، يجاهد كي يجعل خياره قديراً على تجاوزها بنجاح.. ولكنه ينهزم في نهاية الأمر لأنه رمى بثقله صوب نقطة ارتكاز واحدة في الكينونة البشرية..

إنها دراما الصراع بين العقل والروح والوجدان والجسد.. ولن يقدر لأحد فيها الخلاص إلا من خلال بذل جهد استثنائي للتحقق بالوفاق، وذلك ما تومئ به شخصية البطل الرئيسي..

والرواية بتداخل أصواتها قابلة للتفكيك.. وسماع كل صوت منفرداً.. وهي في هذه الحالة - كذلك - تتابع تنامي الحدث ولكن بصيغة ميلودية مسطحة.. والمطلوب تعامل هارموني ينصت للأصوات جميعاً لكي يكتشف من وراء التغاير - وربما التنافر - توافقاً لا نشاز فيه، يقود الأشخاص والوقائع والأشياء إلى مصائرهما.

إن بناء الرواية «وفق الرؤية النسبية ليس جديداً في الأدب الروائي الغربي وحتى العربي، فمن المعلوم أن لورنس داريل بنى رباعيته (الإسكندرية) وفق هذا المنظور، وكذلك فعل وليم فوكنر في (الصخب والعنف)، ثم جاء الروائيون العرب فاستخدموا هذه التقنية المستحدثة: نجيب محفوظ مثلاً في روايته (ميرamar) حيث جعل لكل شخصية من شخصياتها وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر الشخصيات

الأخرى تجاه الحادثة الواحدة، ومثله فعل فتحي غانم في روايته (الرجل الذي فقد ظلّه) (١)...

(كلود سيمون) تحكي عن تجربتها هي الأخرى في هذا الاتجاه: «المشكلة التي واجهتني في (حامل لوحة) تتلخص كالآتي: كان عندي ثلاثة مجاميع مختلفة (أ، ب، ج) أو بالأحرى مجموعة الريف، ومجموعة المدينة، ومجموعة حافة البحر التي لا تمتلك ظاهرياً أية علاقة فيما بينها، وحاولت أن أجد بعض العلائق الصرفة التي يمكنها أن توحد هذه المجموعات وكيف تتراكب تراكمياً، كما هو الحال في الرياضيات، ولا ننس أن لغة الرياضيات تمتلك بالتأكيد مثل لغة الأدب، خصوصيتها» (٢).

لقد كان الغزو المغولي لبغداد مجزرة حقيقية على كل المستويات.. كان مذبحة إنسانية قبل أن يكون تصفية جسدية.. وكانت المذبحة تتطوي بالتأكيد على بعدها العقدي والحضاري معاً.. وليس بمقدور الصيغ التقليدية في بناء الرواية أن تتحمل هذا كله دون أن تثقلها الوقائع وتجنح بها صوب نوع من التقريرية، أو تحوّلها - في أحسن الأحوال - إلى (ريبورتاج) تاريخي، يمارس فيه الراوي دور السائل أو الصحفي.. وكان عليّ من أجل الانزياح بالتاريخ صوب المطالب الفنيّة أن أبحث عن صيغ جديدة في الأداء.

مرة أخرى.. رفضت.. منذ البدء.. اعتماد ضمير المتحدث الغائب العالم بكل شيء؛ لأنه سيفقد الرواية تركيزها وسيقودها إلى نوع من الفضفاضية التي تضعفها إلى حد كبير.. ليس هذا فحسب، بل إن الرواية سعت إلى توظيف ثلاثة أنماط من الضمائر لتحقيق التباين والتوتر في الوقت نفسه.. وكان على كل بطل من الأبطال الأربعة أن يتنقل وفق ثلاثة مستويات للخطاب تبعاً للحظة الزمنية التي يتحرك فيها.

إنهم جميعاً يتحدثون من الداخل، ولم يحاول الروائي أن يقتحم عليهم ضمائرهم ويتحدث نيابة عنهم، وذلك من أجل أن يمنح حوارهم وجدلهم مع المرئيات والأشياء صدقاً فنياً..

(١) المرجع نفسه، ص ٢٢٥-٢٢٤.

(٢) ريمون ألاهو: حوار في الرواية الجديدة، ص ٦٥.

وكان هذا -ربما- ردّ فعل لتجربتي في (الإعصار والمئذنة) .. كنت أقتحم على الشخص خبراتهم ورؤيتهم الذاتية بين الحين والحين بما قد يجعل القارئ أو الناقد ينزعج لمداخلات كهذه، قد يتقبلها المسرح الملحمي -مثلاً- لهذا السبب أو ذاك، ولكنها تسيء إلى العمل الروائي.. ولهذا تحاول تيارات الحداثة أن تتجاوزها فيما نلاحظه لدى ساروت وبوتور وسيمون وجنتر جراس وماركيز.. وغيرهم كثيرون.. إنهم يشكلون الفضاء المعرفي لشخصهم من خلال خبراتهم وقدراتهم ومرئياتهم وانطباعاتهم الخاصة التي تحدّد مساحات الفضاء، وليس من خبرات الروائي ومرئياته بطبيعة الحال..

تعكس الرواية -بشكل من الأشكال- أزمة الإنسان إزاء ثلاثية: العقل والروح والوجدان، وتشكل المعادلات الفنية التشخيصية لهذه القوى الثلاث، وتمنح القناعة في نهاية المطاف بأن التشبث بأحد أطراف هذه الثلاثية منفرداً، أو بعبارة أدق، منفصلاً عن القطبين الآخرين قد لا يأتي بطائل أو يقود صاحبه إلى الخلاص. فعبد العزيز الذي يعكس توق العقل لامتلاك الدنيا والكشف عن أسرار الكون والبحث عن سبل التفوق والخلاص، يسقط في الشرك، ويضيع حيث تغيب بوصلتا الروح والوجدان، وحيث تسيطر عليه حالة من العجلة والانتهازية واللامبالاة بالهمم العام، وركوب أقصر الطرق وأسهلها للحصول على كل شيء بأسرع وقت ممكن حتى لو كان ذلك على حساب منظومة القيم وحساسية الروح ونداء الضمير.

وكان عليّ - بعد أن بلغ به الأمر إلى أن يدلّ على قتل عمه (سليمان) بسيوف المغول - أن أعتمد تقنية الحلم في المقطع الأخير لكي أزيح الستار عن منطقة اللا شعور في شخصية البطل، ثم مضيت أبعد من ذلك باتجاه (الكابوس) الذي يعكس ورطته وتوقه العنيف - في الوقت نفسه - لربط مصيره بالمغول وبسيدهم (هولاكو) فيلتحم بغبار الكتل المغولية التي كانت ترقص بوحشية عند حافات بغداد.

وفي اعتقادي أن ذروة العمل الروائي قد تكون ها هنا: التداخل الرؤيوي بين الواقع واللاواقع، وبين المعقول واللامعقول، وبين الرؤية والحلم الذي يزداد غرابة وتوتراً فيصير كابوساً ثقیلاً. (ماركيز) نفذ هذا أكثر من مرة وبشكل مدّهِش في (مائة عام من العزلة)، وسبقه إليه (جويس) في (يوليسيس). ولا يزال القراء يتذكرون الفصل الخامس من الرواية والذي يمثل «كابوساً من الأوهام المتعاقبة في الذهن كتبت على شكل

مسرحية. ويساعد هذا جويس على توظيف تأثير الواقع. اللاواقع بكل درجات البراعة الفنية مما يوصله إلى الذروة عندما تقوم العاهرات المخمورات بالغناء والرقص على أنغام البيانولا، ويظهر شبح أم ستيفن من خلال الأرض أشيب أصيب بالجذام، وعليها إكليل من زهر البرتقال الداوي، وتضع خمار الزفاف الممزق، أما وجهها فكان متعباً بلا أنف، وغدا لونه أخضر معبقاً بعفونة القبر! (١).

بزائوية مغايرة، يعكس (سليمان) أشواق الروح وتجلياتها في مجابهة الفتن والظلمات.. هو الآخر يضيع، ومعهما تضيع (حنان) التي تعكس حالة الوجدان البشري المتلهف على التحقق بالتوحد والسعادة.

الشخصية الوحيدة التي تضع خطواتها الأولى على طريق الخلاص هو (الوليد) المتوحد عقلاً وروحاً ووجداناً، والذي يفيض حيوية وواقعية والتحاماً بالحياة، والذي يذكرنا بالشاعر (جون بيرس) الذي يرى (روجيه غارودي) في شعره «صيحة الفرح وحب الحياة، ولو أنه كان مؤمناً لكانت قصائده صلوات شكر.. إن الوقوف بكل حماسة إلى جانب قوى الحياة هو الفضيلة الكبرى، ونقصد الحياة هنا بجميع أبعادها، ابتداء من سريان كل عصابات الطبيعة في عروقنا حتى الإحساس بالطاقة البشرية العظمى المنتشرة عبر تاريخ الإنسان، والتي تمنحه الثقة في مستقبل أسمى. إن شعر بيرس يجعلنا نحس ونعيش تلاطم أمواج التاريخ، ويدفع انطلاقتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة» (٢).

وتنتهي الرواية بوصول (الوليد) إلى حافات فلسطين التي تمنح الوعد بالتصدي للعنفوان المغولي، ووقفه عن الاندفاع لافتراس عالم الإسلام. ونجد (عبد العزيز) في اللحظة نفسها يتخبط في شرك كابوس لا يرحم، ولا يعد بشيء، وهو ييتم شرقاً بحثاً عن هدفه لدى المغول أنفسهم. أما (سليمان) فانه يذبح، ورغم أن تجربته الروحية المدهشة وضعت بينه وبين الحزن والألم سداً إلا أنها لم تعطه السلاح الذي يدفع به عن نفسه واقعة القتل الوحشي تلك..

(١) كولن ولسون: فن الرواية، ص ٢٠٠.

(٢) روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف، ص ١١٧.

ما الذي تريد الرواية أن تقولها هنا بالذات، بعيداً عن التجريد الفكري الذي يطمس على ألق الفن، ومن خلال الشخصيات التي تحيا وتتألم وتنبض في عروقها الحياة؟! إنها الرؤية الإسلامية التي ترفض تجزئة الإنسان والخبرة البشرية، وتدعو إلى استجاشة الطاقات كافة في لحظات العتمة، بحثاً عن الإضاءات الكاشفة في نهاية النفق المظلم..

إننا هنا بخصوص توظيف مفردة - فحسب - من نسيج الخبرة الإسلامية، فماذا لو وسّعنا مدى التعامل الفني مع سائر المفردات؟! ألا ينفتح الطريق أمامنا لنسج شبكة من الروايات التي تحمل الهم الإنساني في كل زمن ومكان؟! حيث يغيب الفاصل تماماً بين التاريخ والواقع.. بل بين البيئات ذات الخصوصية وبين العالم، وحيث يستطيع الروائي المسلم أن يقدم أعمالاً ذات بعد إنساني مفتوح، يتجاوز الحدود والبقع الضيقة باتجاه العالم الواسع كالذي فعلته روايات كبيرة أدهشتنا جميعاً ووضعتنا في نقطة التوتر القصوى مثل (الحرب والسلام) و (الإخوة كارامازوف) و (الشيخ والبحر) و (قصة مدينتين) و (مائة عام من العزلة) و (خريف البطريق) و (ذهب مع الريح) و (الحقيقة ولدت في المنفى) و (الدون الهادي) و (دكتور زيفاجو).. وغيرها عشرات بل مئات من الأعمال الروائية التي فرضت نفسها على القراء في مشارق الأرض ومغاربها؟

الرواية الإسلامية في العالم الإسلامي غيد العربي

السنوات الرهيبة نموذجاً

الأستاذ الدكتور حلمي محمد القاعود - مصر

كلية الآداب - جامعة طنطا

- ١ -

«.. مات كثير منا وراحوا في ملف النسيان، راحوا بلا مقابر وبلا شواهد قبور، راحوا ونُسوا في الوديان وفي سفوح الجبال، في الصحارى المقفرة، بعيداً عن الوطن، بعيداً جداً.

كثير منا ينتظر أثناء نفينا في البلدان الأجنبية، المدد والعون من الله تعالى.. جرحى، مرضى، فاقدو الأقدام، فاقدو السيقان، أنصاف أجساد... إنهم ينفون من بقي في وطننا القرم؛ أطفالنا، آباءنا بلحاهم البيضاء، أمهاتنا، بناتنا. يملأ الشيوعيون بهم عربات الحيوانات والقطارات وينفونهم إلى غابات سيبيريا البعيدة الموحشة. أمة تن وهي تنادي قائلة: الوطن.. الوطن! وهي تحت سوط العدو. إن العداء الرهيب الذي بدأ عام ١٨٧٢م، يتمه اليوم هؤلاء الثملون، فاقدو الإحساس. خلال مئة وستين عاماً انسحقت أمة عظيمة شجاعة أبية، داخل صفائح الموت في غابات سيبيريا السوداء الوحشية، وفي نيران صحاري أوروبا وفي البحار الغائرة. ذابت هذه الأمة واختفت. الباقون أبعدوا نفيًا عن وطنهم.

أفكر: لماذا اضطهدت روسيا بكل هذا الشكل الذي يخلو من الشرف؛ هذه الأمة التتارية الشجاعة الشريفة. قال لي روسي من أنصار فلاسوف -جنرال حارب الروس بجيش من الروس الذين سقطوا أسرى عند الألمان في الحرب العالمية الثانية- متحضر للغاية، أثناء حديث مثير بيننا في قهوة وارسو عام ١٩٤٢، الكلمات الآتية:

- «إن حياتكم هذه التي تتم بالأسر، إنما تعني حماية كل روسيا. أيمن أن تكون روسيا روسيا بدون القرم وقفقاسيا وتركستان؟ إن روسيا سواء كانت روسيا البيضاء أو روسيا الحمراء ليست ضد أفكاركم الاستقلالية فقط، بل ضد وجودكم نفسه، وأعلم أن روسيا المستقبل، وبعد هذه الحرب، أيا كان لونها، ستكون ضدكم. ولهذا أقول لله: عليكم أن تتسوا الماضي وعليكم بالتفكير في مستقبلكم....».

تلخص هذه الفقرة المليئة بالشجى البالغ مأساة «القرم» الإسلامية بعد بطل رواية «السنوات الرهيبة»^(١) وقد وردت في بداية الفصل الخامس من الرواية، قبل أن يدخل إلى تفاصيل مرحلة الأسر في قبضة القوات الألمانية الغازية لروسيا، ومشاهدها المؤلمة الحزينة.

كثير من القراء لم يسمعو عن القرم، ولا يعرفون شيئاً عن موقعها ولا مأساتها التي تشبه مأساة فلسطين في أكثر من وجه..

فقد سُلِبَت من القرميين أراضيهم وديارهم وطرَدوا منها، وأُخذت من الفلسطينيين أراضيهم وديارهم وطرَدوا منها.

إلى القرم حدثت هجرات يهودية وصقلية وروسية إلى أن استولى الروس على هوية الأرض القرمية، وأعلنوا فيها دولة عام ١٩٤٦. وفي فلسطين حدثت هجرات يهودية إلى أن استولى اليهود بالقوة المسلحة على هوية الأرض الفلسطينية عام ١٩٤٨ م.

وإذا كانت فلسطين تقع شمال مصر وخليج العقبة، فإن القرم تقع في شبه جزيرة شمال البحر الأسود، يحيط بها بحر القازاق من الشرق، ويحيط بها البحر الأسود من الجنوب والغرب، وهي الآن تابعة لروسيا الاتحادية.

لقد وصل الإسلام إلى القرم عن طريق التتار، إذ اعتنقته «القبيلة الذهبية» عام ١٣٤٠ م، وأسس دولتها «باطوخان» أحد أحفاد جنكيز خان عام ١٢١٨ م، واستقر التتار في المنطقة وعمروها.

(١) ج. ضاغجي، السنوات الرهيبة، ترجمة وتقديم: محمد حرب، ط١، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة - السعودية، ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٨ م، ٢٩٢ صفحة، قطع كبير.

ظل الصراع بين روسيا والقرم قروناً؛ نتيجة أطماع الروس في شبه جزيرة القرم، واشتد الصراع في عهد البلاشفة، وقد أصدر «لينين» في أبريل عام ١٩١٨ م، أمره بالزحف على البلاد الإسلامية التي كانت خاضعة للقيصرية الروس.

وفي أبريل عام ١٩٢٠، صادرت قوات البلاشفة بلاد القرم، وشدت الحصار عليها، حتى حدثت مجاعة ضخمة، راح ضحيتها أكثر من مئة ألف قرمي وفقاً لتقرير قرم إلى عصبة الأمم، وذكرت صحيفة «أنفيتيا» الصادرة في ١٠/٧/١٩٢٢ م؛ أن الذين ماتوا بسبب الجوع من التتار القرميين بلغ أكثر من ستين ألفاً!

وفي عام ١٩٢٨؛ اعترض «ولي إبراهيم» رئيس حكومة القرم على قرار «ستالين» بإقامة دولة يهودية في القرم، كما احتج على تدفق الهجرات اليهودية إلى بلاده، فأصدر «ستالين» حكماً بإعدامه وإعدام أعضاء حكومته جميعاً! ولم يبق وطن لليهود في القرم، ولكن الهجرات اليهودية الكثيفة استقرت فيها.

وفي عام ١٩٢٩ م؛ أصدر ستالين قراراً بنفي أربعين ألفاً من مسلمي القرم إلى سيبيريا. ونقص عدد التتار القرميين في بلادهم إلى مئة وخمسين ألفاً عام ١٩٢٦ م، بعد أن كان عددهم مليوناً ونصف مليون عام ١٧٨٢ م.

وفي ١٨ من مايو عام ١٩٤٤ م؛ أصدر ستالين قرار الكارثة بنفي وطرد كل أتراك القرم من وطنهم إلى صحراء آسيا الوسطى، وتم نقل شعبه بأكمله في عربات السكة الحديد المخصصة لنقل الحيوانات إلى صحراء بلا حدود، بحجة أن القرم تعاونوا مع الألمان في الحرب العالمية الثانية^(١).

كاتب الرواية هو: «جنكيز أمين حسين ضاغجي»، ولد في قرية قيزيل طاش، تابعة لبالطا عام ١٩٢٠ م، سنة المجاعة نتيجة حصار البلاشفة، وهو من تتار القرم (تتاري تركي). شاهد احتلال الروس لبلاده، وأرض أبيه الفلاح، ورأى تحويل أصحاب الأراضي إلى (عبيد) في المزارع التعاونية (الكولخوز) عندما بلغ الثانية عشرة من عمره. كما رأى اعتقال عدد كبير من أهالي قريته فيهم والده وأعمامه، وبموجب قرار حكومي حُرمت بقية أسرته من العمل.

(١) راجع مقدمة الرواية التي كتبها المترجم "محمد حرب" لمزيد من التفاصيل.

وقد تلقى التعليم الابتدائي في مسقط رأسه، والتعليم الإعدادي في مدينة المسجد الأبيض (آق مسجد)، والتحق بمعهد التربية، ولم يكمل الدراسة نظراً لتجنيدِه في القوات المسلحة الروسية عند قيام الحرب العالمية الثانية. حارب من جهة أوكرانيا ضد الألمان، وأدخله الروس مدرسة الضباط في أوروبا، وتخرج فيها برتبة ملازم عام ١٩٤١، وفي العام نفسه أسره الألمان، وتحرر من الأسر في السنوات الأخيرة للحرب، ولجأ إلى الحلفاء، واستقر في إنجلترا مع زوجته البولندية وابنته الوحيدة، وافتتح مطعمًا في لندن.

وتكاد أحداث روايته «السنوات الرهيبة» تتطابق أحداثها مع أحداث حياته، ويكاد البطل «صادق طوران» يكون «جنكيز ضاغجي» ما يجعل الرواية تدخل تحت مسمى رواية «السيرة الذاتية».

وتدور رواياته بصفة عامة حول مأساة القرم السلبية، وأحلام الشعب القرمي في العودة. وللكاتب عشر روايات، هي - وفقًا لصدورها:

- ١- السنوات الرهيبة ١٩٥٦، ٢- الرجل الذي فقد وطنه ١٩٥٧، ٣- هم أيضًا، كانوا بشرًا ١٩٥٨، ٤- سنوات الموت والرعب ١٩٦٢، ٥- هذه الأرض كانت أرضنا ١٩٦٦، ٦- الحياة في الكولخوز ١٩٦٦، ٧- العودة ١٩٦٨، ٨- الشاب تيموجيه ١٩٦٩، ٩- الأطفال المشنوقون على أغصان شجر الزيتون ١٩٧٠، ١٠- الشارع المصاب بالبرد ١٩٧٢.

وقد تأثر «ضاغجي» في مقتبل حياته بعدد من الكتاب الروس والغربيين، منهم: تولستوي، وديستوفسكي، ونكراسوف، وتورجنيف، وجيمس جوي، وبروست، وجون شتاينبك...

وأضفى تعبيره عن الواقع الذي عاشه وخبره، قوة ملموسة على أعماله الروائية، ودفع القارئ إلى الإيمان بها دفعا، وجعل لها أبعاداً عالمية، خاصة في الثورة على الظلم، وبحث الإنسان عن نفسه^(١).

٢- السابق، ص ١٢ وما بعدها.

-٢-

ونلاحظ أن الناشر وضع رواية «السنوات الرهيبة» في سلسلة من «روائع الأدب العالمي»، ولم يشير إلى صفتها الإسلامية، وإن كان قد وضع على غلافها الداخلي عبارة تقول في وصفها: «رواية تصوّر مأساة المسلمين في شبه جزيرة القرم السوفيتية إبان الحرب العالمية الثانية».

والحق أن الرواية تنبض بروح الإسلام وإن كان بطلها - ومثله شعبه - قد حيل بينه وبين الإسلام أرضاً وعقيدة، كيانا وتعبيراً على النحو الذي سنراه من خلال مطالعة سيرته ومآساته، أو مأساة قومه.

تتكون الرواية من قسمين:

الأول، أو المدخل يضم تمهيدا وخمسة فصول، تتناول التعريف بالشخصيات الأساسية، أو قل: الشخصية الرئيسية، وهي شخصية السارد أو الراوي «صادق طوران» عبر المذكرات التي يقرأها علينا الكاتب، وفيها نتعرف على نشأته وتطور حياته منذ الطفولة حتى صار ضابطاً يقاتل على جبهة أوكرانيا مع الجيش الأحمر ضد الألمان في الحرب العالمية الثانية.

والقسم الآخر يتناول حياة البطل بعد أسره لدى القوات الألمانية حتى تحرره بعد انتهاء الحرب، وهروبه إلى الحلفاء ثم إلى إيطاليا، مروراً بتشكيل جيش التركستان الذي يتكون من الأسرى التتار لمحاربة الروس بجانب الألمان.

وتبدأ الرواية بتمهيد يتحدث عن مذكرات «صادق طوران» وقصتها، وقراءتها بقلب يحترق على ما فيها من شخصيات وأحداث وآلام.

إن التمهيد أو المدخل يعطينا دلالة عن طبيعة الشخصية، بل الرواية وأعماقها، وتبدأ بداية حركية مفعمة بأحداث ستأتي وسيكون تأثيرها بالغاً؛ مع أنها تجيء في إطار عفوي تلقائي:

« اسمي صادق، صادق طوران. وأنت ما اسمك؟

أجبتة بقولي:

- اسمي جنيكز..

كانت شخصية تماثل شخصية ذات أبعاد عريضة ومغزى عميق، كان من السهل قراءة آثار الماضي العميقة مسطورة على وجهه. وفي عينيه مسحة ألم مختلفة عن الأعوام الماضية. كان - بمنكبيه العريضين وصدره الفتى - يترك في الإنسان شعوراً بأنه يحمل على كاهله عبء حياة ثقيلة شديدة الوطأة. كان يبدو كمن يبكي بكاء حاداً وقد ألقى بنفسه على كرسي، أمام باب الشاعر وقد أخذ رأسه بين يديه... فكرت فيما بيني وبين نفسي فيما إذا كنت سأستطيع حمله على التكلم والإفصاح عن ألمه، فإذا فعل هذا فقد يستريح. وبينما كنت أقترّب منه، قلت له بصوت في غاية الهدوء:

- يا صادق، هل تذكر أحمد الفلاح، زميلنا الذي كان يؤدي الخدمة العسكرية معنا؟ لم يرفع صادق رأسه، لكنه قال:

- أحمد؟ المرحوم أحمد؟! أمن المعقول أن أنساه؟ لا أنسى أيضاً، أننا دفناه بالقرب من برفومايسكي، وكانت إصابة أحمد بالغة، وجرحه غائراً عميقاً، ولم ينج منه^(١).

ويشير الكاتب إلى أن ذكرى «أحمد» هذه حرّكت من «صادق طوران» قديم الذكريات، ودفعته إلى الكلام دفعا، فنبئنا عن المعارك والإصابات، ودفن الموتى، وفواجع الحرب ومآسيها... ويعد «جنيكز» صديقه في الرواية، بحكاية ما رأى حينما يزوره في الصباح. ولكن جنيكز يفاجأ بأن صاحبه «صادق» قد هاجر إلى الأرجنتين ومات هناك، بعد أن دون في لفافة من الأوراق قصة حياته الحافلة بالأسى والفواجع!

الرواية إذن تأخذ بناءً خاصاً، وفقاً لسياق المذكرات التي يسجل فيها الراوي مكان ما يكتبه وزمانه، وهذا يحرّره من البناء التقليدي، ونظامه الصارم، وخاصة فيما يتعلق بترتيب الأحداث. فيمكن أن يتجاوز أحداث فترات زمنية طويلة، ثم يعود إليها، ويستخدم الرسائل وسيلة من وسائل العودة إلى الماضي من خلال الحاضر، أو الإشارة من خلالها إلى المستقبل، إنه يوظفها عبر البناء بطريقة بسيطة عفوية تضمن للحكاية صدقية ملحوظة تقنع القارئ بما يحكيه ويرويه.

(١) الرواية، ص ١٥.

ونلاحظ - أيضاً - أن الرواية تتطابق في خطوطها الرئيسية مع حياة الكاتب «جنيكز ضاغجي» مع أنه يحاول في التمهيد أن يمؤّه، وأن يبعد نفسه عن دائرة الأحداث بوصفه متلقياً لها فقط، حيث يستمع لصادق طوران صديقه التتري القرمي، أو يقرأ مذكراته التي هزّته وأرعبته وأفزعته إحدى عباراتها التي تقول: «أدركنا يا رب! فإننا ننتهي.. إننا إلى زوال» وهي عبارة تشير إلى ما كان ينتظر شعب القرم المظلوم؛ الذي سحقه البلاشفة وشرّدوه في أرجاء الأرض.

إن هذه المذكرات التي كتبها «صادق طوران» ما هي إلا حياة «جنيكز ضاغجي».. هي سيرته الذاتية بكل تأكيد، وهي روايته الأولى التي يسجل فيها الكاتب عادة حياة روائية موازية لحياته الواقعية، أو يستعير كثيراً من حوادث حياته الواقعية في عمله الروائي.. إن تمويه جنيكز ضاغجي، وصل إلى حدّ الإقناع - دون أن يدري - بأنه هو بطل الرواية، وذلك عندما سجل بيت شعر تركي يقول: «أنا تركي. وأنا عدوك، حتى لو لم يبق من أمّتي إلا أنا فقط»، وهذه هي روح «صادق طوران» عبر الرواية، حيث أتبع ذلك بوصف صادق طوران: «كنت أقول لنفسي: إن صادقاً رجل ملّ دنياه، وخاف البشر. كنت أفكر في صادق بينما كان خياله يتراءى لي أمام ناظريّ. صادق.. هذا الرجل الخائف، ماذا يمكنه أن يفعل بعد هذا؟! وأنا...؟! ماذا سيكون مصيري؟ لست أنا فقط، بل نحن كلنا... نجد الذين خرجنا من هذه الحرب، أحياء. كيف كنا؟ وماذا سنكون؟ ما الذي كان في أيدينا أن نعمله؟ وماذا ستكون نهايتنا؟»^(١).

إن جنيكز يختم تمهيدته لروايته بقوله على لسان السارد عن مذكرات صادق طوران: «أعيد قراءتها باكياً بلوعة وحرقة من أعماقي» ولن يكون هذا البكاء الملتاع الحارق، إلا بكاء جنيكز ضاغجي على نفسه، أو على صادق طوران الذي هو صورة منه، وعلى وطنه القرم السليب!

(١) السابق، ص ١٦، وانظر صفحة ٤٩، حيث يصف "صادق طوران نفسه بأنه كاتب، وأن ما يكتبه لا يثير انتباه أحد، وأنه يكتب ليخلد أبطال القرم الذين طواهم الثرى.

-٣-

يتداخل الزمان والمكان في الرواية، فالمكان هنا هو هذا البطل الحقيقي، مع أننا نتعامل في الرواية مع بطل من لحم ودم، هو «صادق طوران» ولكنه يعيش بمشاعره في وطنه الذي تحول إلى أطلال وطن، وذكريات وطن، تحيا في دمه، وتسافر مع ماضيه وحاضره، ولا يفتأ يذكرها في قتاله ضد الألمان، ومن خلال أسره بمعرفتهم، وفي واقعه المعيش بعد نجاته من الأسر، وهروبه من الروس والألمان والأمريكان جميعا.

والزمان التاريخي الذي تتحرك فيه أحداث الرواية، هذا زمن الحرب العالمية الثانية، التي تشهد ضياع «القرم» كلها، ونقل ما تبقى من شعبها المسلم إلى صحراء آسيا الوسطى عقابا لهم على جريمة المطالبة بتحرير أراضيهم، وإن كان العدو قد رآها انضماما للألمان وخيانة له.

الحرب الثانية إذن هي الزمن التاريخي الذي دارت فيه الأحداث الرئيسية حيث كان «صادق طوران» يحارب على جبهة أوكرانيا، ويتعرض للأسر والعذاب ورؤية الموتى يتساقطون بأيدي الألمان أو أيدي الروس الغادرة. ويتمدد هذا الزمان ليغوص في عمق تاريخ شخصية صادق طوران منذ مولده، ومشاهدة بلاده تسقط في قبضة البلاشفة، إنه لم يفقد أباه وأهله وأحبابه فحسب، بل يرى عقيدته تتآكل بالإحلال الإلحادي، وتسقط مآذن بلاده أمام عينيه.. بل إنه يرى بلاده كلها تغادر أهلها وتتركهم في التيه والغربة والعذاب... ومع ذلك فإن سارد الرواية يكتف لنا هذا الزمن التاريخي في فترات قليلة هي زمن كتابة صادق طوران مذكراته عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية.. من أوائل عام ١٩٤٦ إلى ١٠/٨/١٩٤٦ م. كتبها وهو هارب في روما، بعد أن توقف قصف المدافع والطائرات، ثم لجوئه إلى إيطاليا، وسكون الخوف في قلبه.. وهو خوف لم يُجَدِّ معه الطبيب النفسي بعلمه وأدبيته، ولم يعرف أسبابه، مع أنه في الحرب لم يخف أبدا في ظل الموت الذي كانت «عينه في عينه»!

إن الزمان يدخل في المكان، والعكس صحيح، فمرحلة الحرب الثانية، هي مرحلة ضياع القرم، وضياع القرم هو ذكرى الحرب الثانية. ويكتف السارد عن ذلك منذ بداية

مذكراته حيث يحدد الزمن التاريخي أو الخارجي بعبارات هزيلة مؤلة؛ لم ير فيها بلاده مرة أخرى لأسباب يذكرها ضمناً، أو يذكر بعضها تحديداً:

« غادرت بلادي آخر مرة في خريف عام ١٩٤٢ ، كان فراق وطني أمراً صعباً ومراً . كنت أحسّ بأنني لن أستطيع العودة إليه مرة أخرى . في المحطة كانت أمي . وكان أبي والأقارب قد حضروا لوداعي . وكنت أنظر إليهم من مقصورتي بالقطار ، وأفكر في أيامي الحلوة وأيامي المرة أيضاً . كانت هذه هي المرة الأخيرة التي أراهم فيها ... وكان صادق طوران ينظر وهو في القطار إلى أرضه السليبية تشدو بأنشودة السنين الدامية ، وكان يدعو الله قائلاً :

- يا رب لا تحرمنا من هذه الأرض . نريد أن نبقى فيها ، ونعيش فيها ، حتى لونها جيعاً عراً ، حتى إذا متنا أيضاً ، فلنمت في هذه الأرض . إنها وطني يا ربنا»^(١).

هذه البداية الباكية تطورت إلى بكاء دائم ، وحزن مقيم على الوطن ، المكان الذي لم يعد حتى الآن ، وحمله صادق طوران على ظهره حتى وصل إلى الأرجنتين ، ليعمل مع آخرين في استصلاح قطعة أرض ، ولكنه مات هناك ، دون أن يتحقق حلمه بالعودة إلى بلاده السليبية .

وتظل القرم في الزمان الماضي الذي يشد إليه صادق طوران كثيراً ، حيث يعود إلى طفولته الوديعه ، وذكرياته مع أقرانه الأطفال وألعابهم على روابيها الجميلة ، ورؤية العساكر الروس المسلحين الذين يقطعون عليه وعلى رفاقه الفرع باللعب ، ويثيرون الفرع في قلوب الناس ، ويقتادون أباه وأقاربه إلى السجن فتتحول اللقمة الوحيدة إلى سمّ زعاف في أمعائه!

ويستعيد صادق طوران القرم في الزمان المستقبل حتماً يسعى إلى تحقيقه على أرضه بالعودة إليها ، واستئناف الحياة أو الموت فوقها ، مع أنه ذهب إلى أوروبا ، ويالطا ، وجبهة أوكرانيا ، والعديد من المدن والمواقع العسكرية في روسيا ، وانتقل أسيراً إلى معسكرات

الألمان، وهرب إلى الحلفاء، ثم إيطاليا، وأخيراً إلى الأرجنتين حيث ثوى جسده بعد الموت... كل هذه الأماكن كانت تتوارى أمام القرم.. الوطن، والغربة، والهوية، والتاريخ، والمستقبل...

الكاتب/ السارد صادق طوران ينجح دائماً في تفجير الدمع من عيوننا، وهو يحكي عن بلاده؛ وكل ذلك في إطار زمني قصير ومحدد وهو الزمن الفني الذي يملأ مئات الصفحات، ونستشعر بعد الفراغ من قراءة الرواية أن الرجل لديه الكثير مما يريد قوله، ولكنه سكت عنه، ولعله تكلم عنه فيما بعد في بقية الروايات العشر التي لم تصل إلينا بعد، أو لم تصل إليّ على الأقل!.

-٤-

- «يا صادق، أنت ممنوع من دخول المدرسة بعد اليوم، لأن... هل فهمت يا صادق؟ قلت لها: فهمت!»^(١).

كانت المعلمة «صفية» تشير إلى أن والد صادق، تم القبض عليه من جانب السلطة الروسية الاستعمارية، ومعنى القبض على رب الأسرة حرمانها من التعليم والعمل، ووضعها في خانة المنبوذين.

«بعد تمهيد حلّ بالقرية بعصبة القازاقيين، وقد أخذوا معهم عند مغادرتهم القرية؛ نصف أهلها، وكانت معلمتنا «صفية» من بين هؤلاء»^(٢).

«مررت فيما بعد، وكان ذلك في شتاء ١٩٢٩ بقريتنا، قبل ذهابي إلى الخدمة العسكرية، فوجدت بيتنا في القرية تسكنه عائلة روسية فرونجلية، وقد سقطت أشجار البلوط التي كانت شامخة أمام بيتنا، والسلم الخشبي قد انكسر، وكانت هذه العائلة الروسية تستخدم عتبة بابنا بديلاً لخشب الوقود»^(٣).

(١) الرواية، ص ٢٢.

(٢) الرواية، ص ٢٢.

(٣) الرواية، ص ٢٥.

هكذا يسرد صادق طوران المشاهد الأولى الأساسية في حياته، حيث العدو، يعمل باستمرار ووحشية لاستئصال أهل القرم، وتجريدهم من أبسط حقوق الحياة. ولم يكن أحد هنا يستطيع أن يصنع شيئاً لأي أحد. كان «محمد آغا» صديق العائلة وقريبها يتردد عليهم (عائلة طوران) يسأل عنهم، بقصد الاطمئنان، لكنه لم يكن يستطيع أن يعمل شيئاً غير الدعاء. كان يدعو الله لهم ويقول: ساعدكم الله وكان في عونكم!.

ولم تكن عائلة صادق تشكو.. فعلى فرضية أنها تريد الشكوى، فلمن تشكو؟ وممن؟ إن أهل القرم ليست لديهم القدرة على محاربة عدوهم المسلح الذي أسرهم وقذف بهم من بيوتهم ووطنهم وديارهم، وهم على حال من البرد والجوع. ماذا في أيديهم غير المعاناة، والدعاء أن يكون الله في عونهم؟

قال والد صادق له ذات يوم:

- «أريدك أن تتعلم يا صادق. أريد لك أن تدرس وتصبح رجلاً. أن تعلم أنني في حاجة إليك، ولكن لست أنا فقط المحتاج إليك. كل الناس ينظرون إلى الشباب مثلك وكلهم أمل. كل الناس في حاجة إليكم»^(١).

هذه هي الأجواء التي نشأ فيها «صادق طوران» وهذا هو الأمل الذي يعلقه أبوه، وتعلقه الأمة على أمثاله من شباب القرم كي يتعلموا ويحرروا وطنهم الأسير. وفي تضاعيف الرواية يخبرنا صادق عن الظروف اللاحقة التي مر بها، فقد راح يتعلم ويحصل دروسه بعد منعه من التعليم في مسقط رأسه، ثم عمل في جريدة «العالم الجديد» وأعطى راتبه لوالده كي يحصل عائلته على بيت جديد نظير هذا الراتب الذي سيدفعونه لموظفي البلدية، ويخبرنا عن توقف النفي الجماعي بعض الوقت، واختفاء صفوة المجتمع القرمي: الأطباء، والأساتذة، والمعلمين، والشيوخ، وأئمة المساجد، اختفاءً مفاجئاً مريباً، وتحولت الحداثق إلى ممتلكات للكولخوز، حيث يجمع الفلاح محصوله وفاكهته ويسلمها للحكومة، ثم يذهب ويقف في الصف من أجل كيلو من القمح. وينتظر حتى منتصف الليل، إلى أن يحين دوره أمام أبواب الجمعية التعاونية...

(١) الرواية، ص ٢٩.

لم يستمر صادق طويلاً في صحيفة «العالم الجديد» ولكنه اتجه مع صديقه سليمان إلى مدرسة القيادة الوسطى العسكرية في أوروبا. كان ذلك في شتاء ١٩٣٨، وهناك كان التلقين السياسي أكثر من التدريبات العسكرية ونظريات الحرب. وفي ربيع ١٩٤٠، انتقلت المدرسة العسكرية من أوروبا إلى مكان قريب من الحدود الرومانية. تخرج صادق وسليمان من مدرسة القيادة الوسطى برتبة «ملازم ثان»، وعين بالكتيبة ٩٤، من الفرقة السابعة والخمسين. ذهب صادق إلى قيادة الفصيلة الثانية، وسليمان إلى قيادة الفصيلة الثالثة. وبعد سنتين من التدريب والعمل العسكري، في ربيع ١٩٤١، رفضت القيادة طلباً للإجازة من صادق. وكان اتصاله بأهله عن طريق الرسائل البريدية التي يكتبها إليهم ويردّ عليها أخوه «بكر».

وتتعرض روسيا لهجوم ألمانيا الفاشية. كان الجيش الروسي ضعيفاً، قليل الدبابات، فانهارت الجبهات الروسية أمام تقدم الألمان. وكانت أول إصابة لصادق في المعارك جرحاً واضحاً على خده، لا يدري كيف حدث ولا يحسّ بوجع منه.

وفي أجواء الهزيمة العسكرية الروسية، بدأ الغضب على الروس يعبر عن نفسه من مختلف القوميات المظلومة التي يحكمها الروس. تجرأ الشباب على الكلام بحرية. أيقظت الحرب على ما يبدو الحرية الكامنة في قلوبهم، وكان منظر الخسائر والجنود الأسرى الروس مروّعاً. إن هذه الأمة - أرادت أم لم ترد - لابد أنها ولدت وفي قلبها الخيانة والظلم. ويفكر صادق فيما بينه وبين نفسه ويقول: ماذا لو يسر الله دخول الألمان موسكو في مدى أسبوعين...

وأخذ الجنرالات ينضمون إلى العدو! والجنود يسخرون من المسؤولين السياسيين في الجيش! أيمن أن يحارب جنود مثل واسيليف وجريشة؟ لو وجد هؤلاء الفرصة المناسبة لآبد أن يهربوا... السيطرة البلشفية تسقط أمام الأعين!

الجنرال مكسيمنكو ينضم مع مئة وخمسين من الجنود إلى الألمان... وترداد الخسائر. ويعود صادق مع سبعة جنود فقط من فصيلته بعد أن كانوا ٢٨، الآخرون قتلوا. وتم تدمير دبابات الفصيلة، الهزيمة - ترفرف - في كل مكان، ويلحظ صادق أن الروس كانوا يدفعون أبناء الأعراق غير الروسية إلى مقدمة الجيوش ويضجون بهم.

يموت سليمان زميل صادق. قتله الجنود الروس وهم ينسحبون ليرغموه على التوقف عن الدفاع، فيقسم بعض الجنود المسلمين ألا يحاربوا من أجل الروس الكفار. وسقطت «كرانوي» وقد ظل الدفاع عنها كما يقول صادق في مذكراته أدمى فاجعة في الحرب!

رأى صادق جندياً تتريراً من قازان وقد حضره الموت فقال له الجندي:

«لا تحارب..نحن يا أخي دماء مسفوكة في سبيل هذه الأمة الظالمة..أنا من قازان، أنا تتاري من التتار. تعلمت وأصبحت طبيباً. اسقني ماء يا أخي. في عام ١٩٣٥ أخذوني، أبعدوني عن زوجتي وطفلي، وأحبهما أكثر من روحي، حبسوني، ألغوني في السجن، لماذا؟ لا أعلم، هلهلوني في سجون جي.ب.يو، وقبل تهديدي أخذوني من السجن وأحضروني هنا، اخترقت رصاصتان ألمانيّتان بطني، أعرف أن الطبيب لن يفيدني يا أخي! استمع إلى ما أقوله لك! دعك من الحرب ولا تحارب»^(١).

في الوقت نفسه، كانت هناك منظمة سرية تتابع الجنود الروس. والجنود يتحنون الفرص للهرب من الجيش إلى جانب العدو قبل أن يموتوا برصاص أمّتهم! يعبر ضابط روسي عن الهزيمة وهول ما جرى للجيش الروسي قائلاً بصوت أجش متوحش:

«- اخترقونا! لم تعد هناك جبهة. داسوا على أجسادنا بدباباتهم! حطموا عظامنا! وخرّ واقفاً على الأرض وأخذ يئن ويقول:

- آه يا أمي! ساروا فوق أجسادنا»^(٢).

كانت الدبابات عتيقة وغير مؤثرة. يا لها من دبابات: ب ٢٧، ب ٢٨، المدافع كلها قديمة..من عهد القيصر نيقولا. ومع ذلك كانت أفضل نسبياً من الدبابات ويمكن الحرب بها...إنهم يسمّون الدبابات في روسيا بتوايت المدفعيين! إنها أسلحة جيش مهزوم، كان لابد أن ينهزم!

(١) الرواية، ص ١٠٨.

(٢) الرواية، ص ١١٥.

وتمهّد الهزيمة الساحقة على جبهة أوكرانيا لأشياء كثيرة، منها أسر صادق طوران» وكثير من التركستان على تنوع مواطنهم، وفي الأسر كان العذاب رهيب والبؤس القاتل والجوع المدمر والوحشية البشرية! وقد تجرع صادق طوران ذلّ الأسر وقهره البشع، وإن كان ذلك لم يحل بينه وبين تذكّر بلاده الجميلة والتفكير فيها، وفي كل حديقة من حدائق قريته، بل كل شجرة، وكل بيت، وكل عين ماء. وترتبط البلاد عادة لدى صادق طوران بوجه أمه بكل جماله وبكل رحمته، إنه لا ينسى عينيها اللتين تشبهان ياسمنتين وهي تنظر بهما إليه. إنه يحن إلى لمس شعرها الأبيض والارتواء على صدرها أو ضغط رأسها على صدره. إنها تختفي أحياناً من أمام ناظره، ولكنه يحاول استرجاعها، ولكن صوت الألماني الرهيب يقطع هذه المحاولة ويندس بين الأب وأمّه، وهو يقول:

« بولشفيك! روسكي.. روسكي! ».

وفي الأسر رأى صادق طوران «نماذج عديدة للوحشية الإنسانية، التي تتخلّى عن كل قيمة خلقية، لحساب قيمة واحدة هي الصراع الوحشي. فالألمان يجعلون الأسرى يحفرون حفرات عميقة، ثم يأخذون «القماصرة» - القادة الروس - ويجعلونهم أمامها على ركبهم، ويطلقون عليهم الرصاص. ناهيك عن إذلالهم للضباط والجنود في المكان الذي يجرونهم فيه، وفي الطعام، والشراب، ثم تعذيبهم، وقتل من يريدون عشوائياً أو لأسباب تافهة، والسطو على الأسرى لسلبهم أي شيء له قيمة، كما فعلوا مع صادق حيث استولوا على حذائه الجديد، وكان البولنديون يقومون بهذه المهمة داخل معسكرات الأسرى، ولكن الجنود الألمان، رأوا أنهم أولى من البولنديين للقيام بها.

وفي معسكر الأسرى «أومان» علق الأسرى على المشانق، وكانت فرق الأسرى بقيادة الألمان تقوم بجمع الموتى من رفاقهم بجوار الحائط كما يجمعون الحطب. لقد كان الأسرى يرقدون في الوحل. وهو منظر يتفوق على جحيم «دانتى» الشاعر الإيطالي الشهير. إن الرصاصات الألمانية لم تكن تفرق بين محارب أو مسالم. لقد كانت تتطوّل في وجوه الفتيات الأوكرانيات اللاتي كن يلقين الخبز إلى الأسرى الروس والتتر.. وقتلت امرأة حاملاً!!

ويلجّ صادق طوران على ذكر مشاهد قتل الأسرى اليهود في أكثر من موضع، مع أن بعض اليهود كانوا يعملون جواسيس للألمان على الأسرى.. ولم يسلم هؤلاء الجواسيس أيضاً من القتل.

ولم يتوقف الصراع الوحشي بين الألمان والأسرى، ولكنه امتد إلى الأسرى أنفسهم، الذين كانوا يتقاتلون فيما بينهم على أشياء صغيرة ولأسباب بسيطة، بل كانوا يتصارعون مع الموتى من رفاقهم، مع أن حالتهم بصفة عامة كانت تدعو إلى الرثاء والحزن والأسى.. لقد عضّهم البرد، وآذاهم القمل نتيجة القذارة، بل إن القمل - كما يقول صادق - كان يهرب من على أقميتهم السوداء وشعرهم القذر!

ويلحظ القارئ أن البطل صوّر العلاقة بين الأسرى المسلمين التتر على نحو من الإيثار الفريد، حيث كان بعضهم يعطي زملاءه، قبل أن يأخذ لنفسه، ويتطوّع من أجل مساعدتهم مستهيناً بالصعاب التي تقابله، دون أن يجد في ذلك انتقاصاً منه.

إن صادق طوران يحيك مأساة الأسر ممزوجة بأسر بلاده ومأساتها. إنها لا تنفصل عن وجدانه لحظة، حتى في أشد لحظات المعاناة قسوة، تطل من بين الأحداث، وتقف أمامه وجهاً لوجه، وتعمق لديه في قلب المحنة ضرورة الحرب من أجل الحياة.. حياة وطنه وشعبه وأمتة المظلومة.

لقد اضطر بعد صراع عنيف في داخله على الانضمام لجيش التركستان الذي كوّنه الألمان من الأسرى لمحاربة الروس، ولكنه بعد حين استطاع الهروب إلى الحلفاء، ثم إلى إيطاليا، بعد أن اكتشف الوجوه الحقيقية للقوى المتحاربة والخصائص الذاتية لشعوبها. فالشعب الروسي يجثو على ركبتيه سريعاً أمام قوة يحس أنها تفوقه. ولم يتحدث أحد من الأسرى الروس الذين قابلهم صادق طوال أسبوعين عن بلاده التي تتحرق ألماً، وتعرضت للاحتلال، بالعكس كانوا يبدون أنهم على استعداد لأن يحبوا ذلك الذي غلبهم وسحقهم!

الألمان أيضاً ديوثون، وقد صور صادق الفظائع التي صنعوها، والوحشية التي مارسوها.

أما الأمريكيان، فهم مخادعون، لا خلاق لهم ولا أمان. وكان صادق طوران يشك في طبيبه النفسي الذي يعالجه من روما، ويرى أنه لو عرف أنه من القمر، فسيخبر الأمريكيان، الذين يسلّمونه بدورهم إلى الروس. وكانت الوقائع الحية تؤكد على غدر الأمريكيان دائماً.

ففي العاشر من مايو ١٩٤٥، عند الصباح، قام الأمريكيان بشحن الأسرى في سيارات نقل مكتظة في طريق قرب الحدود السويسرية، ونقلوهم إلى المعسكر الذي تتماوج على أبوابه الأعلام الحمراء. وأحس صادق، وزملاؤه بالطبع، وكأن لكمة سدّت إلى حلقه، كانوا في الطريق يسمعون أشياء سيئة عن الأمريكيان ولم يكونوا يصدقونها. أما في هذه اللحظة فإن الأعلام البلشفية تموج على الأبواب جنباً إلى جنب مع الأعلام الأمريكية.. وكان هذا أكبر مصدر للخوف في حياة الأسرى، لم يفهمه الأمريكيان وإن فهمه الأسرى الذين كانوا يعلمون أنهم سيذهبون إلى الموت لدى الروس البلاشفة! وهو ما دفع الأسرى إلى الثورة وتمزيق الأعلام الحمراء - والهروب إلى الجبال حتى حدود إيطاليا، والعيش في خوف مجهول الأسباب!

لا ريب أن شخصية صادق طوران مثلت أحداث فترة عصيبة شهدها وعاشها وتعذب بها، ولكن الأهم من كل ذلك، رصده لعملية استئصال الإسلام من بلاده، وتقريتها من شعبها، وتشريدهم بالموت والجوع والنفي، وسأشير إلى بعض ملامح هذه العملية فيما بعد، لأتوقف في إشارة سريعة عند بعض الشخصيات التي شاركت في صنع أحداث الرواية..

إننا لا ننسى على امتداد الرواية شخصية «القومسير شيشكوف» وهو موجه سياسي بالدرجة الأولى في الجيش الأحمر، ومهمته هي التحدث عن تعاليم الماركسية وإنهيار الرأسمالية الغربية، وانتظار البروليتاريا المسحوقة في كل أنحاء العالم، الخلاص والنجدة من الاتحاد السوفياتي والجيش الأحمر.

لقد اهتم شيشكوف بتعقب صادق طوران، وصديقه سليمان خطوة خطوة، وكان له مقصد خفي لم يعلن عنه، ولكنه دائماً كان قريباً منهما في الحرب والأسر على السواء، حتى فترة الاستعداد للهروب من المعسكر الأمريكي، بعد تمزيق الأعلام الحمراء، كان

شيشكوف يهدّد ويتوعد التتار المتمردين كما توعد من قبل الجنرال ماكسيمنكو الذي انضم بمئة وخمسين جندياً روسيا إلى الألمان بدفنه تحت الأرض، أو تعليقه مع الآخرين في الميادين العامة ليلقوا جزاءهم!

ستقابلنا شخصيات عديدة في الرواية من الروس والتتر، ويلاحظ أن معظم هذه الشخصيات بسيطة في تفكيرها وسلوكها، تتحرك بفطرتها بعيداً عن الخبث الشيوعي أو المكر البلشفي، إنهم يستجيبون لفطرتهم وعقولهم وليس لتوجيه القماسة أو القادة الشيوعيين. هذا هو الجادي (الرقيب) واسيليا ينجو من الدبابة المحترقة، فيقول: «لقد أنقذني الله يا سيدي القائد. هل ينجو الإنسان وهو وسط النار؟ هأنذا قد نجوت. بعد ذلك سأكسر دماغ من يقول: إن الله ليس موجوداً»^(١).

وهناك العديد من الشخصيات التترية البسيطة نماذج حيّة وطيبة، منها شخصية المجند «أوصقال» إنه لا يعترف بالجبهة ولا بغيرها. إنه يقيم الصلاة بمجرد سماع الفرسعة، إنه أوزبكي من بخارى، رجل حنون، يصلي بزملائه بين الأدغال الذين يملؤون بأصواتهم الهامسة قلب صادق طوران بأشياء يحسّها فقط، وإن كان لا يستطيع فهمها ولا شرحها.. إن اسم الله الذي يصدر من أفواه ثمانية جنود أو عشرة من هؤلاء الأوزبك في نفس واحد وهم يصلون بين الأدغال، يبين لماذا سيعيش وفي أي سبيل سيحارب!

ومن أقوال (أوصقال): «سر وأنت تذكر اسم الله. سلم نفسك لله، ولا تخف بعد ذلك. فالله يحميك، ولا شك في هذا...»^(٢).

إن رواية «السنوات الرهيبة» مليئة بمثل هذه الشخصيات البسيطة الحية، التي تلقى مصيرها غالباً بالموت في الميدان أو في زحف الأسرى في هجومهم، بسبب القهر والتعذيب والقسوة والصراع الوحشي^(٣).

(١) الرواية، ص ٧٩.

(٢) الرواية، ص ١١٢.

(٣) هناك شخصية نسائية يشير إليها "صادق طوران" باسم "ماريا"، ولا نعرف طبيعة علاقته بها، ويبدو ارتباطه بها قوياً، فهو يذكرها في تضاعيف روايته بصورة عابرة، وكأنّ القارئ يعرفها، ولكننا نعلم أنها متوفاة وأن ذكرها تلجّ عليه بصورة قاهرة، وأن موتها كان راحة لها من العذاب الرهيب الذي عانتها!

أما شخصيات الأقوياء القاهرين سواء كانوا الروس بالنسبة لأهل القرم والترك عامة، أم الألمان بالنسبة للروس والقوميات الخاضعة لهم، فهم في كل الأحوال، نموذج لبشاعة الإنسانية أو المكر الخبيث الذي لا يتورع عن فعل أي شيء لتحقيق مصالحه.. وكيفينا في هذا المجال شخصية الجنرال «شيشكوف» الذي سبقت الإشارة إليه.

-0-

من معالم استئصال الإسلام في القرم، ما تحدث عنه صادق طوران كثيراً، وأكتفي بقضية واحدة لعدم الإطالة، وهي قصة «المئذنة»، وسأترك كلماته ترويضها وهو صبي صغير يتلقى تعليمه في المدرسة التي طرد منها، وأخذت معلمته «صفية» إلى حيث لا يعلم أحد، مع نصف أهل قريته: «كنت كلما نظرت إلى المئذنة أحسست بالإيمان يغمرني، وكانت الحياة تملأ المنازل المجاورة لها. لقد كنت جزءاً من تلك المئذنة، جزءاً منها بروحي، رغم أن دروسنا كانت كلها ضد الدين، ورغم أنهم كانوا يعلموننا في المدرسة الإلحاد والفكر الشيوعي، كان الإسلام موجوداً في كل بيت وفي كل سطح، وفي كل عتبة منزل، يربط كل الناس والحياة، بل وكل الوجود بتلك المئذنة. هذا ما كان يخيّل إليّ.

كان ذلك العام الأخير في المدرسة والامتحانات تقترب. وكنت اتفقت مع زميلي سليمان على أن ندخل مدرسة الطب في مدينة آق مسجد، إذا نجحنا في الامتحان، وبمعنى أصح أنني ضغطت على سليمان ليوافق على هذا القرار، لأنه كان يود دخول مدرسة الضباط، لكن صداقتي المخلصة لسليمان انتصرت على رغبته هذه، أذكر جيداً أننا كنا ذات يوم دراسي وبالذات في حصة الجبر أن دق الجرس فإذا بمقاعد التلاميذ تطلقطق، وكذلك أدراجها. خرج التلاميذ واتجهوا إلى الممر، ورويداً رويداً أخذ الفصل يخلو من التلاميذ، ولم يبق أحد في داخله إلا أنا. وبجانب النافذة، وفي هدوء عميق، كنت أنظر إلى مئذنة جامع طوقال، وإذا بصوت جانبي يقول:

- صادق! صادق!

فالتفت، فإذا بسليمان:

- ماذا هناك؟ وإلى من تنظر في الخارج؟!

- لا أحد. الشمس محرقة لدرجة أن الشوارع خلت من الناس.

- لا، إن أحدهم هناك.

- أبداً؟!

- إلى مئذنة مسجد طوقال.

- إن المسجد «مشمع» بالشمع الأحمر منذ أشهر، كما أن أبواب المسجد مغلقة بالمسامير.

- قال: انظر جيداً.

نظرت هناك بعيداً.. نحو مئذنة مسجد طوقال، وهو بين خضرة الحديقة حيث تمتد المئذنة نحو السماء كإبرة دقيقة الصنع. كان سليمان محقّقاً. كان هناك شخصان. وبعد ثلاث دقائق تقريباً، اختفيا عن الأنظار. التفت إلى سليمان، وقلت له:

- هذه أول مرة أرى إنساناً في مآذن مدينة آق مسجد، إن الأذان مازال يتردد في القرى حتى الآن، لكن في آق مسجد..؟!

قال سليمان بصوت غليظ، وقبل أن أتم كلامي:

- لا عليك!..إنهما لم يصعدا المئذنة ليؤذنا!

- إذا فلم؟!

- إنهم سيهدمون المسجد....»^(١).

كان الروس يربطون المئذنة بسلاسل حديدية ليهدموها مع المسجد، وتهاوت المئذنة. اختفت مئذنة مسجد طوقال، وبانهارها انهارت أشياء كثيرة، وتحولت أماكن العبادة إلى أرض تدوسها نعال الأعداء!

ويفكر صادق: «ينبغي لنا أن ننظر إلى هذا دون خوف - كما يقول والدك - أعداؤنا هم الذين عليهم أن يخافوا. أما كيف؟ إن ظلمهم لنا دليل خوفهم منا...مئة وخمسون عاماً، وهم يعملون للقضاء على الأتراك القرم، ولكنهم يخافون من الأقلية الباقية!».

(١) الرواية، ص ٣٠-٣٢.

إن البحر لا يتجزأ. نحن أتراك- تثار، وكما يعرف قلبك هذا، فقلوب جميع الباشقور والقرغيز والقوازق تعرف هذا. تحرّك يا صادق بحركة قلبك، ولا تتكب على أطماع الدنيا الفارغة...^(١).

ونلاحظ من هذا السياق أن الأتراك التتار يضمون معظم القوميات التي حكمتها روسيا القيصرية، ثم روسيا البلشفية، ويندرج تحت عنوان الأتراك/ التتار كل من: الجراكسة، والتركمان، والقازاق، والأوزبك، والآذر، والقراقالباق، والشيشان، والأويغور، والقاباروي، والباشقير، والقرغيز.

ولا ريب أن قصة مئذنة مسجد طوقال التي مرّت، تشير إلى طبيعة الصراع الضاري بين القوة الاستعمارية في نزوعها لاستئصال كل أثر للإسلام في القرم وغيرها، وبين المسلمين المستضعفين الذين صاروا لا يملكون من أمرهم شيئاً. فالمئذنة تشير إلى استئصال العقيدة ووسائل التعبير عنها، وما يرمز إليها، ولم تكن مجرد منارة يقف عليها المؤذن لينادي المسلمين لأداء الصلاة! لقد كانت المئذنة كما يرى صادق طوران جزءاً من روحه، مع أن القرم يدرّسون الإلحاد في المدارس، ويمسحون الدين من النفوس والرؤوس بممحاة!

صورة أخرى من صور الاستئصال تتمثل في محو لغة القرم، حرفاً وشكلاً، معنى ومبنى، لم يتركها المستعمرون دون تغيير، وكانت الكارثة الثانية التي تعادل كارثة محو الدين. لقد اغتالوا اللغة التترية. لقد حلت الحروف الحمراء (الروسية) محل الحروف اللاتينية في كل مدارس التتار وصحفهم في سياق حملة (الترويس) أي جعل التتار (روساً) لأنهم يخافون منهم.

وتثير قضية اللغة بعض المفارقات، خاصة لدى عامة التتار الذين لا يعنيه إلا ما يتعلق بحياتهم المعيشية، ومطالبهم البيولوجية، وتنفيذ ما يلقي إليهم.. فالذي يهم الجندي التتري الجاهل في الجيش الأحمر، هو: اقتل.. يقتل، احرق.. يحرق. إنه لا يعرف إلا الأوامر، والأوامر يصدرها الروس. إنه لا يعرف الخط ولا يفهم فن السياسة! مثل هذا الجندي التتري الذي

(١) الرواية، ص ٢٢-٢٥.

يزين صدره ميداليتان واحدة ميدالية العلم الأحمر، والأخرى ميدالية النجم الأحمر، ومع ذلك فهذا الجندي «كريم» الذي لا يعنيه أمر اللغة، تغلب عليه العاطفة التترية تجاه «صادق طوران».. فلا يطلق عليه النار مع أنه لم يقل كلمة «سر الليل» وذلك لأنه خاطبه بلغته التترية. إن حب الوطن واللغة التترية- مع كل الظروف- قوتان تدفعان إلى الترابط؛ وهو ما جسده ترابط التتار في فصيلة «صادق طوران» حيث بلغ عددهم اثني عشر تتارياً، كانوا يشعرون بإحساس الجسد الواحد، وإحساس الابن في الأسرة الواحدة.

لقد رصد صادق طوران مأساة القرم واستئصال الشعب من أرضه ودياره، مع استئصال عقيدته ولغته في سياق سردي عفوي، لا يهتف ولا يصرخ، ولكنه يتسلل إلى القلب فيثير الأسى والشجن على شعب مسلم راح ضحية الغدر والقهر، مثله في ذلك الشعب الفلسطيني الشريد!

-٦-

نلاحظ على امتداد الرواية أن الكاتب يوظف العديد من العناصر الفنية، لإبراز الهوية الإسلامية للتتار القرميين، وإثراء تجربة البطل الإنسانية في مواجهة الأحداث التي مرّ بها، مثل الدعاء والأناشيد والأمثال والحوار، فضلاً عن التصوير أو اعتماد الصور المجازية القائمة على التشبيه بصورة عامة.

وفي ثنايا الرواية نجد اللجوء إلى الدعاء من البطل وأسرته والمنتمين إلى القرم، إحدى الوسائل المهمة التي تمثل أفكارهم وسلوكياتهم، على أساس أن الله وحده هو الذي يملك إنقاذهم مما هم فيه من ضيق وبؤس، بعد أن فقدوا كل عناصر القوة إلا عنصر الإيمان. إن بعضهم يدعو للآخر، أو يطلب من الآخر أن يدعو له، مثلما رأينا في اقتباس سابق من الرواية، حيث كان «صادق طوران» ينظر وهو في القطار إلى أرضه السليبية، وهو يغادرها لآخر مرة:

«يا رب لا تحرمنا من هذه الأرض، نريد أن نبقى فيها، ونعيش فيها، حتى لو نحيا جوعاً وعراً، حتى إذا متنا أيضاً، فلنمت في هذه الأرض. إنها وطني يا ربنا...».

وتأمل الدعاء تجده يئن بكثير من الشجن، الذي ينضح من كلماته خوفاً على الأرض والوطن، التي صارت جزءاً من العقيدة والإيمان «إنها وطني يا ربنا...».

لقد سلب الروس أهل القرم كل شيء، فلم يعد لهم إلا الدعاء يرسخ إيمانهم بدينهم ووطنهم، ويمنحهم الأمل في المستقبل، مع كل عوامل الإحباط والإخفاق الأرضية التي تنفي هذا الأمل!

«إني بقلبي وفكري متجه إلى الله خالق كل شيء، على وجه الأرض: خالق الحيوانات وخالق الجمادات. لا تتخل عني يا رب! اللهم احفظني!»^(١).

إن صادق طوران يواجه المحنة في أثناء القتال وبعده بالدعاء واللجوء إلى الله، ويقدم حيثيات هذا اللجوء في سياق الدعاء، ولعل هذا هو الذي كان يمنحه القوة والسعادة في سنوات الحرب حتى في الأيام التي ركز فيها الموت عينيه داخل عين صادق.. بل إن الأمر يتعدى صادقاً والمؤمنين من الجنود التتار الذين كثرت ذنوبهم، فهم ينتظرون فرصة، ويستعينون عليها بالدعاء.

وفي الرواية نجد تضمينا بالشعر والأناشيد، وهو تضمين يمنح الرواية - إن صحَّ التعبير - عمقاً معنوياً يؤكد ما يرمي إليه الكاتب: تأمل مثلاً هذا النشيد الذي ينشده الجنود التتار بعد أدائهم الصلاة في الأدغال وهو يشي بحبهم العميق لبلادهم السليبية:

« ماذا حدث لك يا تركستان الجميلة

ذبلت الورود في غير زمان الذبول

لا أعلم لماذا لا تغني الطيور في حدائقك؟

أم... في حدائقك!»

إنه نشيد بسيط، ولكنه يجسّد مأساة الأمة المظلومة التي ذبلت فيها الورود أيام الازدهار، وتوقفت فيها الطيور عن الغناء في الحدائق، مع أن غناءها - كما يفترض - لا يتوقف أبداً. ولكن العدو - بمفهوم مخالفة السياق - هو الذي أذبل الزهور وأسكت الطيور.

إن الأمثال أحياناً تلخص موقفاً إنسانياً كاملاً، فهذا التتري يسعى إلى صادق طوران الذي يكتب تصريحات الأسرى، ويلجّ عليه أن يكتب له تصريحاً، فهو كبير السنّ ضعيف

(١) الرواية، ص ٦٩.

الجسم، يعاني ويتعذب، ويمثّل هذا الأمر مأزقاً لصادق الذي يتردّد في تحقيق المطلوب لأن اسم التتري غير موجود في القوائم التي سيطلق سراح أصحابها... ونجد التتري يقنعه بما يريد بمثل قوله: «طالب الحاجة له وجه واحد أسود، والذي لا يعطيه له وجه دائم سواده»!

إن الرواية تحفل بالحوار الطبيعي القصير غالباً، وقد رأينا نموذجاً منه في قصة هدم مئذنة مسجد طوقال. إنه حوار كاشف عن طبيعة الاهتمامات التي تشغل الشخصيات، وتفكيرها وتصوراتها تجاه ما يجري حولها، وما تتوقعه... وبصفة عامة فإن الحوار يقيم أعمدة قوية مهمّة في البناء الروائي تضمن للرواية جانباً أساسياً في عضويتها وتلقائيتها.

أما المجاز، أو الصورة بصفة عامة، فهي تمنح المعاني أبعاداً جمالية رقيقة تؤثر في نفس المتلقي، وتثير انتباهه لما يريد السارد توصيله أو التعبير عنه، وغالباً ما يتكئ المجاز على التشبيه الحي، المنتزع من البيئة والمجتمع، وسأكتفي بإيراد بعض النماذج القليلة الدالة.

يكئ عن حالة القلق التي يعيشها فيقول عن نفسه: «إن صادقاً رجل ملّ دنياه، وخاف البشر»، أو يصوّر حالته عند سماعه نبأ القبض على والده، وهو ينتظره مع أسرته لتناول العشاء فيقول: «تحولت اللقمة الوحيدة التي تناولتها... إلى سم زعاف في أمعائي»،

وعندما يصاب في المعارك بأول جرح في وجهه يفكر قائلاً: «إن هذا أول قبلة من قبلات الحرب»، وهو تعبير ساخر كما نرى.

ويعبّر شيشكوف عن غضبه بسبب الهزيمة التي تلقاها الجيش في برفومايسك فيقول: «برفومايسك تحترق. والكلاب في كل مكان».

ويصوّر منظر الأسرى وهم يستمعون إلى أخبار التمرد في أوكرانيا قائلاً عنهم: «ينظرون إلى روسيا التي تتلوى وتقلص تحت الاحتلال الألماني، كما ينظرون إلى شيء ميت عديم الجدوى».

ويصوّر بعض الفروق بين المسلم والكافر فيقول: «معدة الكافر ضخمة وسيئة مثل معدة الخنزير. لا تفرق بين الحلال وبين الحرام. تأكل ما تجده. أليس لهذا السبب يكون شكل الكافر مثل الخنزير؟ أما أنت فمسلم...».

ويصور الرجال الأسرى في البرد وعناءهم من القذارة: «الشتاء أيضا ظالم كالألمان.. والقمل أكثر إيذاء من البرد». ويصوّر شدة القذارة التي يعيشها الأسرى: «حتى إن القمل يهرب من على أقفيتهم السوداء وشعرهم القذر!...»^(١).

إن رواية السنوات الرهيبة» اسم على مسمى فهي رهيبة حقاً على بطلها وأهله وشعبه، وهي رهيبة على الإنسانية جمعاء، وقد تجلّت فيها وحشية الإنسان القوي ضد أخيه الإنسان الضعيف. وكان كاتب الرواية على مستوى الضمير والمسؤولية، حيث صور مأساة بلاده، ورغبة أهل القرم في التحرر، والمقاومة لتنظيف بلادهم من الغزاة الكفار... والإشارة إلى بطولاتهم ومواقفهم الإنسانية بما فيها من نبل وشرف، وضعف ويأس. لقد أراد أن يخلد ذكرى هؤلاء الذين ضحوا في سبيل القرم، وتركوا أثراً جميلاً خلفهم.. وقد نجح في ذلك.

ولم أشأ الإشارة إلى بعض الوسائل الفنية الأخرى مثل القصص الداخلية التي تضمنتها الرواية، مثل قصة "أرسلان بن عظمت"، والأحلام، مثل حلم "وادي الموت"، والرسائل، مثل رسائل محمد إلى صادق، لأن تناولها قد يطيل الموضوع إطالة لا يحتملها القارئ الكريم.

(١) السابق نفسه.

الرواية التسجيلية الأفغانية:

«معسكر الأرامل» نموذجاً

الدكتورة حياة خطابي - المغرب

أستاذة مكونة لأطر التدريس بالمركز

التربوي الجهوي بمدينة وجدة.

تقديم:

حين نتحدث عن الرواية التسجيلية، فإننا نقصد بها تلك التي ترصد الأحداث والمناسبات الحاصلة في الواقع لتصبح وثيقة تاريخية تشخص الواقع وتسجله بشكل إعلامي.

والخطاب التسجيلي - من هذا المنطلق - هو خطاب الحقيقة الذي يضطلع بقدرته على إنشاء علاقة مباشرة مع الواقع بكل إيقاعاته وطاقاته، وعلى تنظيم هذا الواقع المرئي وفق إدراك يتجانس مع الأسلوب الفني الفعال.

وحين نتحدث عن الرواية الأفغانية، فإننا نعني هذا الجنس الأدبي الذي حملته أصوات إبداعية قادمة من منطقة الشعر والورد والبلبل، عن طريق أقلام جادة سهرت على ترجمة هذا الأدب الرفيع، لتحقيق التواصل مع شعب يعيش الحياة، رغم المنفى الدائم داخل الوطن وخارجه.

وحين نتحدث عن الرواية الأفغانية التسجيلية، فإننا نستهدف تلك الروايات التي تصلنا من تلك المناطق الجبلية الوعرة، حاملة أصدااء الحياة اليومية هناك، إذ تسجل صلابة الجبال، وقسوة المناخ. خلفها يقوم مجتمع يسجل له الراوي، لا يلجأ - غالباً - إلى التمويه في أسماء الشخوص ولا الأماكن ولا الأحداث. ويقف شعب رضع مفاهيم الإسلام وشب عليها، فنشأ نشأة استوعبت بعمق تيارات التحرك الفكري والسياسي التي

كانت تتفاعل في تلك البيئة. تمخضت عنها أحداث تقع على عتبة تاريخ أفغانستان، لتصور مرحلة تمتلك بصراعاتها وتناقضاتها وتداخل موضوعاتها أفقا حياتيا عاصفا، سيبقى عالقا في الأذهان بحكم ما يحمله من هول ومصاعب، وما يحويه من مجازر وآلام.

و«معسكر الأرامل» نص قادم من الشرق، يعتمد على المكونات الواقعية بالاستناد إلى مرجعيته الحكائية، ويتأسس على عنصر السرد القائم على تقريرية توصيفية حاملة للمعرفة، تقترب من التوثيق أو التسجيل؛ تعيد فيه «مرال معروف» كتابة التاريخ روائيا، لكن بمنظور واقعي مرجعي، فيه من الحقيقة والواقع أكثر مما فيه من الخيال. والصفحات الآتية تحاول أن تقف على ملامح الواقعية التسجيلية في هذه الرواية.

ملامح الواقعية التسجيلية في الرواية:

* سؤال الجنس الأدبي:

يتأسس الميثاق القرائي للنظر في هذا العمل بوصفه رواية منذ عتبة الغلاف التي تنغيا تحديد هوية النص بل "رواية" خطت على الواجهة الأمامية للكتاب.

إلا أن نظرة على فحوى الكتاب تؤكد أن هذا العمل يمتد على الحدود الفاصلة بين أنواع أدبية عدة. فهو يحمل بعض ملامح الرواية الكلاسيكية، كما أنه يحمل خصائص نص إبداعي يتراوح بين كونه تعبيراً عن تجارب خاصة Essais، أو كتابات للذاكرة Mémoires، أو سيرة ذاتية Autobiographie. وهذا ما يتضح من خلال هيمنة ضمير المتكلم في أجزاء من الرواية، وتماهي هذا الضمير مع شخصية الكاتب الحقيقية. وهذا يؤكد أن هذه الكتابة تستمد من الذات مشروعية انخراطها ضمن أنماط الأدب الشخصي عموماً، وأدب المذكرات بشكل خاص. فقد جاءت الرواية عبارة عن مذكرات دونتها المؤلفة خلال رحلتها إلى المعسكر، حاولت فيها رسم الواقع، ورسم معالم معاناة شعبها، كأنها تعيد رؤيتها، وتتنظر إليها عن بعد لتحاكمها، لأن كاتب المذكرات إنما "يحكم على الذات وهو منشطر عنها، ناظر إليها من الخلف"^(١). ساعدها على ذلك تسلم السرد من قبل شخصيات أخرى تحكي أجزاء من حياتها.

(١) سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١/١٩٨٩، ص

وقد انصهرت المادة الذاتية في قالب الروائي، بعد أن وظفت فيها المؤلفة معطيات الحياة الحقيقية في سياقات روائية تكسر النمطية، إذ جاءت عبارة عن مذكرات متلاحقة تواكب الأحداث، وتفتح فيها الذاكرة على نهر الزمن، لتتحرر من صفتها الماضوية، وتؤكد حضورها الباهر في المستقبل، على اعتبار أن "الذاكرة كائن انتقالي؛ لذا يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها. فهي من جهة، تقدم لنا لوحة من بقايا الماضي وآثاره، كما تقدم لنا من جهة أخرى - وفي هذه اللوحة نفسها - معالم المستقبل نظراً لأن الذاكرة تبتدع بعد ذاتها، مستقبلها الخاص"^(١)

وبذلك انتهكت الكاتبة بنية الشكل الروائي، بتحطيم وحدته العضوية، وتطعيمه بمذكرات تتحرر فيها من قواعد السرد الروائي بمواصفاتها، يظل الخطاب فيها ينسج عوالم حكائية يسعى من خلالها إلى تقديم صورة عن الواقع. وهذا ما يؤكد أن الجنس الأدبي نفسه لهذه الكتابة يثبت تسجيلية الرواية وتوثيقية الأحداث الواردة فيها، لكون المذكرات إنما هي "تدوين لأفكار وحوادث موضوعية خارجية، مما قد يشارك فيه الكاتب"^(٢)، ليكتب الحياة داخل "معسكر الأرامل" عبر أهم مراحلها ولحظاتها، من خلال فعلي الاستعادة والتركيب.

وللخروج من تيه إشكالية التجنيس، أقول: إننا أمام ذاكرة شخصية ترتعن للمكونات الروائية، وتتميز بكونها تحبل بالوقائع التسجيلية التي توثق لمراحل مهمة في تاريخ أفغانستان. تمتلك الموثقة هنا وضعاً اعتبارياً، على أساس صدور صوتها عن حقيقة؛ هي وليدة تجربة ذاتية وأحداث معيشة.

* عتبة العنوان وواقعية المكان:

ليس النص الموازي في هذا النص حلية أو زينة، بل هو خطاب مفكر فيه، تأتي أهميته من خلال كونه "سلطة النص، وواجهته الإعلامية"^(٣)، إضافة إلى أنه يجسد اقتصاداً لغوياً يغري القارئ بتتبع دلالاته، باعتباره فضاء مكانياً يقول عنه أمبرتو إيكوب بأنه

(١) إيريك فروم، اللغة المنسية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٨٧.

(٢) نقلاً عن صدوق نور الدين، أوراق، دراسة وتحليل، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت ١٩٩٦، ص ٧٣.

(٣) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، ع ٢، ١٩٩٧، ص ١٠٧.

«قاعدة، عليها أن تُرى دائماً، وتخلخل الأفكار لدى المتلقي»^(١)، فتدفعه إلى تحديد دلالاته من خلال البحث في تعالقه مع النص اللاحق دلالياً ولغوياً، ليشكل مع النص بنية معادلية كبرى. فإذا كان النص هو المولود، فالعنوان هو "المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية" (٢).

و«معسكر الأرامل» عنوان يشارك في بلورة تشكيل دلالي يخترق لذة القراءة في اتجاه تخريجات امتدادية قابلة للاستثمار كجسر يربط بين المتن الحكائي وبين البعد الأدبي للنص.

تبرز الواقعية التسجيلية للرواية منذ عتبة العنوان التي لا تخلو من دلالة بعيدة في الربط بين ما يرمز إليه المكان في الذاكرة الثقافية الأفغانية والرؤية التي تحملها الرواية لهذا المعسكر، حين توازي هويته بما تزخر به كلمة "أرامل" من دلالات ساعدت في تشكيل عالم الرواية. وبذلك يحقق العنوان هوية النص، إذ تنشأ علاقة بين العنوان والمضمون، تأخذ بيد المتلقي - منذ الوهلة الأولى - نحوها جس التوغل في كنه العمل. فهو يوحي بأن الرمز الجغرافي موجود، وأن الاسترجاع التاريخي الذي يقتضيه المكان من شأنه أن يبلور أوجاع الحاضر. وهذا يؤكد أن الرواية كتبت من قلب المعاناة والاكْتواء بنار الأحداث، بما فيها قصة الضياع، ونكبة المنفى، وشقاء اللاجئين، وبؤسهم داخل مخيمات اللجوء، والإعلان عن بداية الرحلة ومنتهاتها وسط متاهات التصدع والاهتزاز، واستعادة توازن الذاكرة الموشومة بهول الفواجع.

و "المعسكر" مهيمنة فضائية تتجمع فيها الشخصيات، وتتقرر فيها المصائر. جاءت منفردة بكيئونها الإضافية على عرش العنوان، بوصفها بؤرة الرواية، وشاغلاها الذاكري المركزي، ومبررها الرئيسي. فوجود المعسكر معناه وجود لاجئين، ووجود اللاجئين يفترض ما يفترض من ظروف ألجأتهم، وقذفت بهم خارج حدود وطنهم. وحينما تضاف هذه اللفظة إلى كلمة «الأرامل»، فإن هويتها تتحدد، وتزداد حالة التوتر فيها.

(١) حليفي شعيب، النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان، الكرمل، بيسان للصحافة والنشر، قبرص، ع ١٩٩٢/٤٦، ص ٩٠.

(٢) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق، ص ١٠٦.

أما « الأرملة» فهي « المرأة التي مات عنها زوجها، وسميت أرملة لذهاب ز아دها وفقدها كاسيها ومن كان عيشها صالحا به "^(١) لذلك اضطرت للجوء إلى « معسكر الأرامل».

و«معسكر الأرامل»، " عبارة عن معسكر صغير، داخل معسكر (ناصر باغ)، تقيم فيه النساء اللاتي لم يبق لهن عائل في الدنيا، يعيشن هناك بالمساعدات التي يقدمها لهن (الاتحاد الإسلامي) وحكومة باكستان، قَلَّتْ هذه المساعدات أم كثرت. (...). في معسكر الأرامل آلاف الأمهات اللاتي استشهد أبناؤهن (مثلك)، وتعيش أيضا الأرامل والأيتام "^(٢). يتكون من حوالي ألفي خيمة، كلها للأرامل والأيتام.

تروي الكاتبة على لسان أحد المهاجرين قوله: "هناك في «معسكر الأرامل» لا يعيش إلا النساء والفتيات، ومعهن الأولاد الذكور الذين لم يتجاوز عمرهم الثانية عشرة، كما يعيش فيه أيضا النساء والأطفال الذين فقدوا أهلهم، ومع هؤلاء تعيش أمهات وزوجات الشهداء، لا حول لهن ولا قوة، ولا ملجأ لهن سوى الله العلي العظيم، كذلك أولئك اللاتي لم يبق لهن أحد في الدنيا "^(٣).

إن كلاما كهذا يؤكد أن لفظة « أرامل» الواردة في العنوان لا يقصد بها النساء اللاتي مات عنهن أزواجهن فحسب، وإنما تحمل دلالة الاحتياج والفقر؛ و " الأرامل: المساكين "^(٤)، من النساء والأطفال، سواء كانت هؤلاء النساء زوجات لشهداء أم أمهاتهم أم بناتهم.

إن « المعسكر» المقصود- بوصفه الحاضنة الطبيعية للشخصيات الروائية، ومسرح الأحداث، والمنهل الغني الذي يمد المخيلة بثقافتها التاريخية ورموزها وعلاقاتها المتعددة- يعد أيضا نتيجة حتمية للأحداث التي تثيرها الرواية. فبالإضافة إلى كون المعسكر يجسد بؤرة التوترات الكبرى الموشومة في ذاكرة الذات المبدعة، فهو أيضا بوابة تلجها الكاتبة، لتحضر مع شخصياتها وجه الذاكرة. تلتقط شبكة صور في أفضية متعددة خارج المعسكر، ولكنها تترد -على نحو دائم ومستمر- إلى داخل هذا الفضاء المأزوم.

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج ١١، باب « رمل ».

(٢) مرال معروف، «معسكر الأرامل»، ترجمة د. ماجدة صلاح مخلوف، مكتبة العبيكان، الرياض، ط١/ ٢٠٠٣، ص ٩٩.

(٣) المصدر نفسه: ص ٩.

(٤) لسان العرب، المصدر نفسه، الباب نفسه.

فقد رصدت الكاتبة عدة حكايات من داخل المعسكر، وكانت مصور السرد الذاكري يخرج من خيام المعسكر، ليوجه عدساته نحو المحيط السردي للخبر في فضائه الزماني والمكاني الواسع، ليعود إليه في النهاية. وبهذا جعلت الرواية من المعسكر البؤرة التي تصب فيها كل أجزاءها، لأنها تحكي عن أشخاص يجمع فيما بينهم المآل النهائي؛ فيصبح المكان هو المبرر الفعلي لأجزاء الرواية واستطراداتها، ويصبح أكثر من خلفية لشخصيات الرواية. إنه امتداد لحالاتهم النفسية والاجتماعية، والمرآة التي تعكس ما يعمل في دواخلهم. يجمعهم بها رابط عضوي ومصيري.

إن المكان - البؤرة في «معسكر الأرامل» يسجل توثيقية الرواية، لأنه يختصر التاريخ بعقباته المختلفة، ومنطقية عيشه، ومعاله السياسية الاجتماعية. كما أنه يؤثر في الطفرة التي مست المناخ الثقافي والسياسي بسبب الخلافات في المصالح والعقائد، وغيرها من الأسباب التي أنتجت حروبا، أفرزت بدورها نازحين يرون في «معسكر الأرامل» موئلهم الوحيد.

ولأن "تاريخ الإنسان ليس إلا مكانا عمل فيه"^(١)، فإن توثيقية الرواية تتسجل أيضا من خلال أفضية أخرى تشير إليها الرواية، مثل المنطقة الجبلية (وزير ديز) التي تشير إليها الكاتبة في حكاية الجدة العجوز. وهي منطقة جبلية مشهورة ببرودة مياهها وتعدد أنواع فاكهتها. تقول عنها الجدة: "إنها (وزير ديز)، عرين المجاهدين التي تقصفها طائرات الكفار ومدافعهم، وتقصف حدائقها ووديانها كل يوم"^(٢).

كما أنها تذكر (سجن حد) وهو أكبر سجون جلال آباد الذي اعتقل فيها ابنها الأعرج، وغيرها من الأمكنة مثل (مزار شريف) وطريق (بارشمار)، ومنطقة (طورخم) الحدودية، وجبلي (علي شانج) و(علي نجار) .. وغيرها من الأفضية التي تعمل على تمزيق زمن الرواية، وبعثرته في نسيجها الحكائي. وهي إما أفضية منغلقة أو منفتحة. بعضها عدائي والآخر حميمي، ولكن القاسم الذي يجمعها هو كونها تشكل بانوراма أمكنة واقعية تتجسد فيها الحكايات تجسيدا سرديا.

(١) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١/ ١٩٨٦، ص ٢١.

(٢) معسكر الأرامل، مصدر سابق، ص ٣٨.

* الواقعية التسجيلية في زمن السرد:

يقع زمن النص في الفترة الممتدة من سنوات السبعينات إلى سنوات الثمانينات من القرن العشرين. ومن المعروف أن هذه الحقبة من تاريخ أفغانستان عرفت تحولات كثيرة، سواء على المستوى السياسي أم على المستوى الاجتماعي.

والرواية تدون هذا التاريخ، معتمدة على الداعي الحر، وعلى التطواف الطليق في زمن النص ذهاباً وإياباً. تتسم بنيتها بالارتباك الناتج عن التقاطع الزمني، وتداخل الماضي والحاضر، وتوازي الإيقاع السردى بسبب تقطيع اللوحات. هذا التقاطع الزمني يقوم على تقنية الاسترجاع والاستشراف المستقبلي، علاوة على التضمن الزمني، على الرغم من كون زمن السرد هابطاً من الماضي إلى الحاضر، في شكل نهاية لخط السرد الروائي. فالنص يشتمل على مقاطع روائية استرجاعية متعددة، تحيلنا على أحداث سابقة، تعطينا معلومات حول سوابق شخصيات جديدة، كشخصية الجدة العجوز، والفتاة نازلي، والشيخ مريد وأسرته...

لقد ساهم هذا الاسترجاع بشكل كبير في تعطيل نمو الأحداث وخلخلة سيرها (الكرونولوجي). ولكن الأمر يبدو طبيعياً مادامنا أمام رواية تعتمد في شريطها السردى على تداعي ذكريات شخصياتها. وهذا ما جعل الرواية تنتقل في الزمن تقدماً ثم تراجعاً، فيما يُسَلَّم السرد في كل مرة إلى شخص جديد يعيد رواية الأحداث، ويضيف إليها. وتعدد الأصوات هذا يحول دون سقوط الرواية في رتابة كان سيفرضها الطابع الأفقي للسرد، لولا تدخل صوت الكاتبة، وتقاطع أصوات واقعية أخرى لتمده بالقوة الوثائقية الكافية ليتابع استرساله.

إن شريط الذكريات الاستعادي يدور في الرواية في شكل صور تتعاقب. هي في الواقع تُنف من ذكريات، إذ تفعل الكاتبة سردها الاسترجاعي عن طريق فتح بوابة الذاكرة الذي ينتج مجموعة لقطات تمثل إنارات معمقة لمقاطع زمنية معينة. وهذه المقاطع تجعل المتن الذاكري ينهض في تشكيله الصوري على لقطات قائمة على فعاليات تركيبية يربطها عصب سردي واحد، يشكلها تشكيلاً سينمائياً تتجاوز فيه الأزمنة، وتتماثل الأمكنة. وهي كلها صور أو استرجاعات تسعى إلى تأكيد روح النضال والتضحية والإيمان لدى الفرد الأفغاني المجاهد.

وقد لعبت تقنيات الاسترجاع والتداعي والاستطراد دوراً دينامياً في الربط بين الحكايات العشر، إذ جاءت مضمخة بالألم، تجثم كالكابوس على نفوس الشخصيات، كشخصية الجدة التي تسترجع ذكريات ابنها الذي أصر على الجهاد رغم إعاقته.

يقول الابن: "... قد لا أستطيع الحرب بالسلاح بسبب إعاقتي، لكنني سأشارك إن شاء الله في هذا الجهاد بطرق أخرى" ^(١)، اهتدى إليها حين وطد صلته بالنظام الشيوعي، ونقل أخباره إلى مجاهدي "جلال آباد". وكانت الأم تمتلئ "سعادة لأنه يسعى في سبيل الإسلام" ^(٢)، ويستعد للشهادة في سبيل الله. يقول الابن: "أمي، المجاهدون قادمون.. استعدي، عندما أستشهد يا أمي، إياك أن تبكي من بعدي، وإلا تفسد شهادتي، ولا يمكنني أن أتشفع لك، إياك يا أمي.. احذري" ^(٣)، فيستبق بذلك الزمن، في تبتئه بالاستشهاد، والشفاعة للأمم. ويؤكد هذا المعنى قوله: "أمي.. في اليوم الذي تتحرر فيه بلادنا أفغانستان، تصدقي بأكبر وأجمل بساتيننا، إلى أفقر رجل تعرفينه، صدقة نرجو بها شكر الله" ^(٤).

وباستمرار السرد توالي المؤلفة قصصها عن ذاتها، وعن ذوات شخصياتها من الداخل حيناً، ومن الخارج حيناً آخر، من خلال التداعي والاسترجاع، معتمدة على الذاكرة باعتبارها "مستودعاً أو مخزناً يختزن فيه الفرد جميع الصور (...)"، التي تمر أمام مخيلته خلال حياته" ^(٥)، تتكئ عليها الكاتبة، لتساعد زمن الحكي على الارتداد إلى الماضي والامتداد في الحاضر.

* البعد التسجيلي في المتن الحكائي:

من خلال مجهود مهني واضح، تمثّل في زيارتها الميدانية للمعسكر، تحاول مرال معروف التعرف على الجوانب الخفية للواقع، بأسلوب المحقق. وهو أسلوب يكشف عن مدى التفاعل بين الذات وبين الواقع الذي تعيش فيه وتتأثر به. استغلت الواقع الأفغاني،

(١) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٢) نفسه، ص ٤٣.

(٣) نفسه، ص ٥٥.

(٤) نفسه، ص ٥٥.

(٥) مصطفى غالب، الذاكرة، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، ص ٥.

باعتباره منبعاً ثرياً تستقي منه قضاياها، وبوصفه فضاء يحيل على واقع حقيقي ملموس في الزمان والمكان، ويتكئ على أحداث عاشتها هي وشخص الرواية.

والكاتب في هذه الرواية لا تسرد حادثة في ذاتها فحسب، بقدر ما تضيء التربة التي أنجبتها. وهذا ما جعل الحدث عندها أشبه بذريعة لسرد (أنثربولوجي) مدعم بعمل توثيقي مهم.

وقد لجأت الرواية إلى كتابة شذرية تحمل عشرة عناوين فرعية. تستهل روايتها (بيانوراما) تسجيلية لزمان الرحلة ومكانها ومشاقها. تستلم فيها ضمير السرد - بالتناوب - مع زوجة الشهيد، لكي تسلمه فيما بعد لشخص روايتها، ولا تسترده إلا في آخر صفحة من الرواية. فيستحيل الأنا بذلك "مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردى"^(١).

وانسجاماً مع ماهية الرواية وميلها نحو التسجيلية، يوحي ضمير المتكلم الذي استهلته به الرواية سردها بأن الساردة مرآة معروف مصاحبة للأحداث المسرودة، وموجودة داخل إطار الحدث، وأنها هي نفسها المنظمة لعملية الحكي، والمؤطرة للبرنامج السردى من خلال تنويعها لفعاليات الشخصيات الساردة. فهي التي تحدد إطار الحدث، ثم تكل بعد ذلك إلى شخصيات أخرى مهمة تفصيل هذا الحدث، عبر شهاداتها التي تدلي بها بواسطة السرد التذكري. تروي فيه قصة مأساتها، وترسم لوحات متكاملة تعبر عن قساوة فترة تاريخية أخذ المد الشيوعي فيها في دخول الأراضي الأفغانية، وسمح للروس بالتغلغل في أفغانستان، وأخذ الشيوعيون في تدبير الانقلابات الواحد تلو الآخر. فانقض الشعب، وقامت مجموعات جهادية مختلفة للتصدي لهذا العدوان الشيوعي. وبرز الحزب الإسلامي، وجماعات جهادية مختلفة تقتنص الروس والرؤوس الشيوعية التابعة لهم.

والرواية تصور بلاء الحروب التي هدمت البنية التحتية للبلاد، وقطعت السبل، وطوحت بمجموعة غفيرة من النساء والأطفال نحو المعسكرات خارج البلد بعد أن فقدوا كل عائل.

ويمكن اختصار المتون الحكائية للرواية في الجدول التالي:

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم الفكر، الكويت ١٩٩٣، ص ١٨٩.

الصفحات	القصص	الدلالات	الموضوع المتشغلي	عنوان الفصل
١١	- هاشتا كاري.	- الرغبة في الكشف عن الحقيقة.	- التعريف بالمعسكر. - بدء الرحلة.	١- معسكر الأرامل.
٢٠	- معسكر ناصر باغ.	- الصبر والتجمل والخوف على مشاعر الأبناء. - صغار يحملون هم الوطن. - الرغبة في الجهاد رغم الإعاقة.	- استشهاد الزوج وإخفاء الحقيقة عن الأبناء.	٢- أرملة الشهيد عماد الدين
٣١	- وزيرى دنيوز. - باكستان عبر بارشيان.	- الاستعداد للشهادة. - اغتيال الحق.	- استشهاد ابنها الأخرج. - اللجوء إلى المعسكر مع حفيدها.	٣- حكاية الجدة المعجوز.
٢٧	- الميدان الأبيض. - مزار شريف. - طوخ. - أردوق. - جلال آباد.	- مظاهر التعذيب: نفسي وجسدي.	- تعرضه للتعذيب هو وأخته وأبنائها الثلاثة. - هروب من المعتقل.	٤- قصة الفتى.
١٢	- معسكر الأرامل. - كارخاي. - قلعة الرحيم.	- مظاهر الخيانة بين أفراد الأسرة الواحدة.	- سرد أم توحيد حكاية أسرتها. - التعريف بأبنائها المجاهدين. - علاقة العداء مع أبناء خوؤلتهم الشيوعيين.	٥- ضيوف غير متوقعين.

الصفحات	الفضاء	الدلالات	الموضوع المنشط	عنوان الفصل
٢١	- جبل علي شانج. - جبل نجار.	- الفرحة ببدء الجهاد. - التضحية.	- إعلان الجهاد ضد الروس الشيوعيين، وانضمام محمد سيد لصفوف المجاهدين. - التحاق محمد شهيد بأسرته بعد تمكنه من الإفلات من براثن العدو	٦- بدء الجهاد.
٧	- الجبل. - قرية نائية.	- الإصرار على الإخلاص لقضية: الدين والوطن.	- إسعافه لأخيه المصاب ثم خروجه به إلى الجبل.	٧- هروب محمد شهيد.
٢٩	- بيشاور. - قلعة الرحيم. - كل مكان في أفغانستان	- النصر للمجاهدين. - الشهادة حلم كل مجاهد.	- بحث العدو عن أخيها المجاهد ووالدها - اندلاع الثورات في كل مكان. - عودة سيد ثم استشهاد. - هجوم الروس على منزلهم.	٨- حكاية قمري كول.
٢١	- قلعة الرحيم.	- الاستماتة في القتال. - الصبر على البلاء.	- توجه البرشميين إلى منزل الشيخ مريد - اشتباكهم مع أبناء الشيخ. - استشهاد الأبناء الثلاثة.	٩- والده محمد شهيد تكمل الحكاية.
٦	- قلعة الرحيم. - معسكر الأرامك.	- تأكيد مفهوم الجهاد والصبر.	- خروجها للبحث عن جثث إختوتها الشهداء - هجرتها بصحبة أمها وإختوتها الأربعة الصغار وزوجة أخيها والصغيرة كاملة	١٠- قمري كول تكمل الحكاية.

وقد استأثرت قصة الشيخ مريد وأسرته بمساحة ورقية كبيرة تفوق نصف الكتاب. وهي قصة تسجل أحداث الجهاد الأفغاني ضد الطغيان، مما يدل على أن انطلاق الكفاح كانت حدا فاصلا بين مرحلتين من النضال، كما كانت منعطفا مهما في تاريخ الشعب الأفغاني، يتمثل في تأثير المقاومة في الذات الأفغانية التي حولها النضال إلى إنسان جديد يرى في المقاومة خلاصه الوحيد. وأعطت بذلك لنضاله معنى متطورا يضيف إلى اندفاعيته قيمة الفعل الجماعي تنظيميا وتأسيسا، ويؤطر هذا الفعل عقيدة إيمانية قوية. هذا الإيمان الذي جعل الشيخ مريد يقول لأبنائه عندما سمع بالزحف الروسي: «كنت أعدكم لهذا اليوم، وهذا ما عاهدت الله عليه، وقد جاء يوم امتحانكم، أدعو الله أن يتقبل جهادكم في سبيله»^(١)، والذي جعل الأم تهتف - وهي واقفة قرب جثمان ابنها محمد فريد: « (...) ترى هل سيكتب لنا أن نظفر بما ظفرتم به؟ اذهب يا ولدي، عليك سلام الله ورحمته، إن شاء الله يكون لنا نصيب من هذا الطريق، إنني راضية والحمد لله، الحمد لله، الحمد لله»^(٢).

مما سبق، نقول: إن الخصوصية التسجيلية لهذه الرواية تبرز في المتن الحكائي من خلال مستويات ثلاثة:

١- مستوى الذات الإسلامية.

٢- المستوى الاجتماعي والاقتصادي والنفسي.

٣- مستوى الإشارات التاريخية.

* المستوى الأول:

أفرز مفهوم الجهاد ولادة جديدة للذات الإسلامية، وذلك حين آمن الشعب الأفغاني بالحقيقة الإيمانية الخالدة التي تمثلها المعادلة الآتية: الله أقوى من روسيا، الله لا يُقهر ولا يُهزم، إذن سنُهزم روسيا ونُقهر بإذن الله.

(١) معسكر الأرامل، ص ١١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

هذه الذات الإسلامية الجديدة أفرزت حدوداً تمنع الشخصية الأفغانية المسلمة من الذوبان في الآخر، ومن فقدان الهوية ومن التبعية. وهي خصوصية تجد حقل إثباتها في أرض الإسلام، وعقيدة شعب تمسك بحبل الله، وثبتت على طريق الحق رغم المتاعب، ورغم الإكراهات، إيماناً منه أن ذلك إنما هو ابتلاء من الله، مصداقاً لقوله تعالى: ﴿ أَحْسِبَ النَّاسُ أَنْ يَتَرَكُوا أَنْ يَقُولُوا آمَنَّا وَهُمْ لَا يُفْتَنُونَ ﴾ (٢) (العنكبوت).

وقوله عز وجل: ﴿ وَلَوْ يَشَاءُ اللَّهُ لَانْتَصَرَ مِنْهُمْ وَلَكِنْ لَيَبْلُوَنَّكُمْ بِبَعْضِ ﴾ (محمد: ٥).

وهذه الحقيقة هي التي جعلت الشعب الأفغاني يعزف عن الدنيا وما فيها، ويختار الخروج للجهاد في سبيل الله، لا يثنيه عن ذلك مال ولا ولد. وهي التي جعلت الشيخ مرید يتقبل استشهاد أبنائه السبعة بصدر رحب، لأنه أعدهم لذلك منذ نعومة أظافرهم، يقول:

"اللهم يا واسع الرحمة والمغفرة، أعني على تربية أبنائي، أمانتك التي أودعتني إياها، ليعملوا في سبيلك وحدك، وينالوا رضاك وحدك؛ اللهم إني أعوذ بك من الشيطان الرجيم، وأعوذ بك من شره، اللهم أعني على تربيتهم ليكون كل واحد مجاهداً، وكذلك ابنتي، اللهم امنحهم حياة عامرة بالإيمان" (١).

ولاشك أن أسماء الشخصيات الواردة في النص تسجل تاريخها بنفسها. فعندما نتأمل أسماء تلك الأعلام: محمد شهيد، محمد سيد، محمد فريد، محمد مزيد، حميد الله، أمين الله، هداية الله،... وغيرها، نلاحظ اقترانها مرة باسم الله الأعظم، ومرة باسم حبيبه المصطفى عليه الصلاة والسلام. وهذا من دون شك مؤشر يؤكد انضمام تلك الشخصيات إلى حزب إيماني قوي، إذ تأتي ترجماناً عن حالة روحية تحمل دلالة مزدوجة. فهي تدل على عمق عقيدة الأسرة التي اختارت هذا الاسم لوليدها في قصدية هادفة من جهة، فتكون هذه الأعلام بذلك علامات لغوية مدروسة، ورموزاً شخصية ليست اعتباطية، وإنما تتم عن اختيار قصدي لما تحمله من معان خضعت لمكونات بيئية ودينية. كما أنها تدل على الرغبة العميقة

(١) معسكر الأرامل، ص ١٠٤.

لحملة هذه الأسماء في أن تكون همتهم وإنجازاتهم في مستوى الاسم المختار، لأنه "إذا كان الوعي بالذات يحدد السلوك الإنساني، ويضبط الفعل وينظمه، ويؤثر في جميع جوانب الحياة الفردية، ويسمح للذات بتقييم ذاتها أو تقويمها (...) فإن الوعي بالاسم سيكون رافداً من روافد الوعي الشامل بالذات" (١).

ومن المؤكد أن الشخصيات الواردة في النص تمتلك وعياً كبيراً بالذات، لذلك جاءت أعمالها معبرة عن هذا الوعي. وهذا ما جعلها أقطاباً لامعة رهنت نفسها قرباناً للجهاد الأفغاني، المحرك الأساسي لهم هو الدافع العقدي، يحدوهم الأمل في النصر، ويسود بينهم مفهوم الاستعلاء على قوى الغزو بديلاً عن التكريع والخضوع.

* المستوى الثاني:

توثق الرواية للأوضاع السيئة والظروف الاقتصادية والنفسية الصعبة التي مر بها الإنسان الأفغاني إبان الطغيان الشيوعي، مع التركيز على الرجل الأفغاني السجين في دهايز السجون وغياهب المنايا، وسط وجبات التعذيب اليومية، وكذلك على المرأة باعتبارها الساكنة المهيمنة على "معسكر الأرامل".

لقد حدث تحول هائل في هوية المرأة الأفغانية، وفي المنظومة التي تعكس همومها ورؤاها.

والحق أن الرواية تعطي صورة واقعية للمرأة الأفغانية وصلابتها، وتجلدها، وقوة احتمالها، وإقبالها على التضحية بصبر ورضا في سبيل دينها ووطنها. إن المرأة الأفغانية هي أكثر من دفع الثمن بسبب هذه الحرب. فقد دمر بيتها، وفقدت زوجها أو أبناءها، وتعرضت لانتهاك حقوقها وأدميتها. وهي مستهدفة من قبل البغاة، يصاحبها الخوف وتلاحقها الأمراض النفسية باستمرار. وإذا كان الرجل الأفغاني يموت موتة واحدة، فإن أمه وزوجته وابنته تموت مئات المرات. ومع ذلك فهي تناضل سعياً للحفاظ على نسيجها الاجتماعي، وعلى أمانة حملها لها فقيده القضية.

(١) محمد سعيد الريحاني، الاسم المغربي وإرادة التفرد، مطبعة سليكي إخوان، طنجة، ط ١/ ٢٠٠١.

تقول صاحبة الخيمة التي أوت مرال وأمها: "عندما استشهد زوجي وابني - وكان برتبة ملازم - كان لابد أن ينهب الروس بيتي، فأخذت بناتي الشابات الخمس، وولدي هذين، وجئت بهم إلى باكستان، ساعدنا المجاهدون في هذا، ونصبت خيمة هنا، وهأنذا أعيش، وتمضي بنا الأيام، أغادر المعسكر في الصباح، وأظل أطوف بين المعسكرات من خيمة إلى خيمة أخرى، أبيع المطرقات، حتى يحل الليل... وهكذا نعيش بعون الله وتمضي بنا الأيام"^(١).

وبذلك استطاعت المرأة الأفغانية أن تتكيف مع واقعها، ومع واقع الموت المحيط بها بصبر جميل وثبات على العقيدة. إنها ليست كغيرها من النساء في بقاع العالم، إذ هي تعيش حيوات عدة في وقت واحد. فهي مسلمة تعزز بهويتها، وأم تسعى لتعليم أبنائها أمور دينهم، وتعدهم للاستشهاد منذ صغرهم. تقول الجدة:

"...عندما نطق ابني بالحروف لأول مرة، أسرعت بتعليمه أركان الإسلام الخمسة، الشهادتين وكل شيء يمكن أن يردده بلسانه"^(٢).

وتقول زوجة أخي قمري كول عن صغيرتها ذات العام والنصف: "... كانت أول كلمة نطقت بها هي: الله الله! والآن كلهم يرتاحون إلى كلماتها هذه، غير محزونين لأنها تُربى لتكون مجاهدة"^(٣).

والمرأة الأفغانية أيضاً هي ربة بيت تسعى لتحمل مسؤولياتها، وزوجة تؤازر زوجها المجاهد، وضحية لحرب ظالمة، ولاجئة تعيش في المخيمات، وقد تكون استشهادية في الميدان. وبذلك حولت كينونتها الضائعة إلى إنجاز وجودي هادف، إذ اختارت النضال والمقاومة بالصبر والأناة، لطرد الطغمة الظالمة.

* المستوى الثالث:

يسجل النص لأحداث دقيقة، وتواريخ محددة جعلت الرواية تعد وثيقة تاريخية

(١) معسكر الأرامل، ص ٢٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٣) نفسه، ص ١٩٨.

مهمة تدين وتعري مجتمعا وواقعا يعكس أوضاعا سياسية لها خصوصيتها. وتعد بمثابة مفجر موضوعي وحقيقي للإبداع الأدبي الصادق. فالرواية تحبل بالإشارات التاريخية، والرموز السياسية التي شكلت الحدث في فترة ما بين سبعينات وثمانينات القرن العشرين في أفغانستان؛ الشيء الذي جعل المضمون أسيرا لهذه النبرة التي لم تستطع الإفلات من قبضة النزوع التسجيلي الهادف إلى تصوير الواقع بشكل فوتوغرافي أحيانا. وهو تصوير يكاد يتبرأ من نغمة الأدبية الفنية في محاولة لمعانقة جنس خطابي يتماهى مع الخطاب التاريخي.

لقد وثقت الكاتبة لحالة الفوضى والتفسخ التي حلت بالبلاد بعد احتلال الروس لها، إذ انتشر الفساد بين الناس، بعد أن نادى الشيوعيون بالمساواة بين الرجل والمرأة، وأعلنوا تحرير الأبناء من سلطة الآباء، فأثاروا حالات من التمرد والعصيان، وحالات من التسبب والسفور في صفوف النساء.

تقول الكاتبة: "وأخذ الفساد يدب في كل أسرة. كل فرد في الأسرة عدو للآخر. الأخت الكبرى تنتمي إلى حزب الشعب، والأخ الأكبر برشمي، والآخر إما محايد أو ينتمي إلى مجموعة أخرى، والأمهات والآباء أمام الجميع صامتون عاجزون... وإذا تقوه أحدهم بكلمة واحدة لدغه الثعبان الذي رباه في حضنه"^(١).

وانتشرت المؤامرات، وحيكت الدسائس للإيقاع بالمجاهدين.

تقول الساردة: "وانشغل الموالون للروس بإقامة الملاهي في كل مكان. وبذل العملاء كل ما في وسعهم للإيقاع بهؤلاء المجاهدين، الذين أقضوا مضاجعهم، وأتخذت الاستعدادات اللازمة في كل مكان، للقبض على من أطلقوا عليهم اسم الرجعيين"^(٢)، الشيء الذي تسبب في اندلاع الثورة ضد الروس، وضد قادة جناحي الحزب الشيوعي: الراية (برشم)، والشعب (خلق) الذين تصوروا أنهم يستطيعون تطبيق الماركسية في بلد صعب المراس، شديد التدين كأفغانستان. وأصبحت كلمة شيوعي Communiste تعني شيطانا رجيمًا لا بد من الاستعاذة بالله من شره، والتخلص

(١) نفسه، ص ١١٩/١١٨.

(٢) نفسه، ص ١١٨.

منه بأية طريقة. فالأفغان لم ينسوا أن الشيوعيين، حين جاؤوا إلى السلطة عاثوا في البلاد فساداً، وزجوا بالثوف الناشطين الإسلاميين في السجون.

والرواية تصور هذا الجانب على لسان قمري كول. كما تروي على لسانها جزءاً كبيراً من تاريخ أفغانستان: بدء الجهاد، سيطرة المجاهدين على الطرق المؤدية إلى كابول، هجمات المجاهدين لجمع السلاح، هروب الشيوعيين، دفنهم لسلاحهم للعودة إليه قبل أن يتفطن المجاهدون إلى ذلك...

كما تشير إلى أحداث دقيقة، كموت نور الدين تراقي الذي أطاح بحكم محمد داود مؤسس حزب الشعب الديمقراطي في أبريل ١٩٧٨. وتدعم كلامها بمؤشرات زمنية وتاريخية متصلة بالواقع الأفغاني. أحياناً تأتي تلك المؤشرات الزمنية كاملة، وخاصة في هامش الصفحات: ١٠٧، ١١١، ١١٢، ١٥٤، ١٥٥. ففي هامش الصفحة ١٠٧، تعرف الرواية بالأحزاب السياسية التي عرفت أفغانستان، كحزب الشعلة الخالدة المؤيد من قبل الصين الشيوعية، وحزب الشعب الديمقراطي (خلق) الذي أنشأه نور الدين تراقي، وحزب برشم (الراية) الذي يرأسه بابر كاركميل المدعوم من قبل السوفييت.

وفي هامش الصفحتين ١١١ و١١٢ تشير الكاتبة إلى إطاحة روسيا بالملك محمد ظاهر شاه سنة ١٩٧٣، وإحلال ابن عمه محمد داود شاه محله ليضرب الحركة الإسلامية في أفغانستان، وحين فكر في التخلص من الشيوعيين انقلب الروس ضده، وذلك بتشجيع مستشاره تراقي على الانقلاب ضده.

وفي هامش الصفحة ١٥٤ تعرف الكاتبة بنور الدين تراقي مؤسس حزب الشعب الديمقراطي.

أما في هامش الصفحة ١٥٥، فتعرف الرواية بحفيظ الله أمين نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية في فترة حكم تراقي، وقد حل على رأس الحكومة بعد موت هذا الأخير.

لقد أصبح الهامش متناً في رحلة التاريخ الأفغاني، يضطلع بسرد أحداث مهمة. وهي كلها أحداث تاريخية، كان لها دورها في الذكريات التي تسردها شخصيات الرواية بشكل قوامه الوضوح والشفافية والخطاب المباشر.

ولكي تمنح الكاتبة الرواية مصداقيتها، وتجعلها شاهدة على التاريخ، فإنها تطعمها بمقاطع خطابية تتطوي على علامات تسجيلية:

تقول الراوية:

«اغتيال أمين، وبذلك قضى على دمية أخرى من دمي الكرملين، وأتوا بالخائب بابرak من موسكو، ليتولى مكان أمين. كان أنصار حزب الشعب يبحثون عن ثغرة يهربون منها، بينما البرشميون، قرود الشيوعيين، أمثال بابرak يرقصون فرحا. كان الضرب ينهال على أنصار حزب الشعب، فينبحون كالكلاب. وكان بابرak يوجه حديثه إلى الشعب الأفغاني عبر راديو موسكو قائلا: «يا بني وطني، يا من غادرتم بيوتكم وتحاربون في الجبال ظلم أمين، تحاربون وأنتم حفاة، جياع، عراة، لرفع الظلم. أن الأوان لتزلوا الآن من الجبال... فاليوم يومنا... لتتكاف أيدينا، ولنعمل سويا...»^(١)، يهدف من وراء ذلك إلى استدراج المجاهدين المعتمدين بالجبال. إلا أن الرواية تحكي كيف خابت توقعاتهم بانضمام الناس إلى صفوف المجاهدين، يفتشون عن أنصار حزب الشعب، ليفتكوا بهم. عشرات من المجاهدين كانوا يربطون القنابل حول خصورهم، ويلقون بأنفسهم تحت سلاسل الدبابات. وهكذا يتمكنون من تحقيق انتصارات مهمة، فتسقط الولايات في أيديهم، ويفقد حزب برشم أنصاره، وترجع عشرات الفتيات إلى حجابهن....

إن المؤلف لا تكتب تاريخ المعسكر فحسب، وإنما تقدم عملا يتجاوز تاريخ هذا الفضاء ويسبقه في آن، وذلك عبر التقنيات التالية:

١- توظيف أسلوب نقل روايات شفوية عديدة لشخصيات تنتمي إلى عالم الرواية، بصدد وقائع وأحداث جرت على أرض أفغانستان، تعيد تشكيل جوانب من تاريخ الحركة الجهادية، وتترجم ملامح من مذكرات حرب إبادة كبيرة.

٢- كتابة أحداث معسكر الأرامل منذ دخول الرواية إليه.

٣- تضمين مقتطفات مباشرة مطابقة لتضاريس الواقع المعيش، بأبعاده السياسية والاجتماعية.

(١) نفسه، ص ١٥٥.

وتمتاز اللغة الروائية أيضاً بطابعها الوثائقي، لكون الكاتبة تنهل من المعجم الحربي والسياسي، تستقي منه ألفاظاً من مثل: جهاز لاسلكسي، كلاشينكوف، ذخيرة، طائرات مروحية، طائرات نفاثة، المدافع، الدبابات، البنادق، غازات، ميليشيات، مفرزة عسكرية، البرشميون، الشيوعيون...

كما تمتاز ببساطة تقترب من العفوية أحياناً، مما أكسب النص نوعاً من التصوير التقريرية الموضوعي الذي يخلو من الإنشائية الشعرية.

خاتمة:

إن رواية «معسكر الأرامل» محاولة جادة تعكس جوانب واقعية من حياة شعب أفغانستان زمن الاحتلال الروسي لأرضه. كما أنها تمثل أولاً: إدانة صريحة للروس من جهة، وللشيوعيين الذين فرضوهم في منطقة أفغانستان من جهة ثانية. وثانياً، إدانة ضمنية للعالم الإسلامي الذي استسلم للفرجة النائمة، ولم يحرك ساكناً لإخراج هذا الشعب المغوار من معاناته الجلدة.

وما تصوير الرواية للصمود الوطني، وبيان مدى التعلق بالأرض، والنضال من أجلها، وتوضيح طبيعة الصراع الأفغاني-الروسي-الشيوعي، والإشارة إلى جوانبه التاريخية... إلا دليل يؤكد هذا التعامل الكبير مع الواقع.

ولا شك أن الواقعية التي تظهر جلياً في مكونات هذا العمل الروائي توضح - بشكل كبير - دقائق في غاية الخصوصية والتفصيل، حتى ليتبدى هذا العمل صورة مطابقة لتضاريس الواقع الأفغاني بأبعاده السياسية.

والكاتبة كانت تمتلك من الوعي ما يجعلها - رغم تعاطفها مع الأحداث - لا تستسلم لمنطق العاطفة المفرطة التي كان من الممكن أن تقدم ميلودراماً فاقعة؛ وإنما كانت تكثفي بالتسجيل والتدوين والكشف عما وعته الذاكرة الذاتية أو الغيرية، بقدر كبير من الحميمية والانضباط والموضوعية. وصدقها هذا شكل شهادة على عصر، وعن رجال وأحوال؛ مما يمكن أن نعتبره إضاءات مهمة لمرحلة حاسمة من تاريخ الشعب الأفغاني.

ولأن « الكتابة لا تحاكي شيئاً آخر سوى ذاتها »^(١) لكونها تعيش في الواقع وتمتج منه أسباب حياتها، فإن الكاتبة لا تقوم بتسجيل الظواهر الخارجية ورصدها ونقل الظاهر منها فحسب، وإنما تتعامل مع الواقع، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الحياة الداخلية والروحية للإنسان. وهذا يمكن من القول بأن رواية «معسكر الأرامل» وثيقة تاريخية بامتياز.



(١) جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ط ١/١٩٩٣، ص ٢٢٣.

الفن والأخلاق في الرواية الإسلامية

«جارات أبي موسى» لأحمد التوفيق، نموذجاً

الأستاذ الدكتور بنعيسى أحمد بويوزان - المغرب

جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس

الكلية المتعددة التخصصات، تازة

المدخل: علاقة الفن بالأخلاق في أدب الحداثة:

إن الحديث عن علاقة الفن بالأخلاق في الرواية الإسلامية أت من بحث هذا الأدب عن بديل لهذا السيل الجارف من الكتابة الروائية التي جعلت همها الأساس تحطيم الأخلاق في نفوس أبناء المجتمع الإسلامي، وبخاصة في أدب أدعياء الحداثة وأنصارها، ممن شغف بتحطيم المتعاليات، وتدنيس المقدس، وتقديس الخطيئة، وما إلى ذلك مما هو شائع في أدبهم شعره ونثره، حتى قال الدكتور سعد أبو الرضا: «وجدنا كثيراً من كتاب الرواية في أدبنا العربي الحديث يتفنون في تقديم صور الفساد، خاصة فيما يتعلق بالجنس ومدى سيطرته على مصائر الشخصيات وتحولاتها لدرجة تثير التقزز في كثير من الأحيان، وتجعل المرء يخشى على أبنائه وبناته إن هم قرؤوا هذه الروايات، لما يمكن أن تستثيره لديهم من خيالات، كما تتهدد مثل هذه الصور حياة المجتمعات بالضياع والانحلال، إن لم يكن لها عاصم من دينها وقيمها»^(١).

و الواقع أن الشغف بصور الجنس وما إليه من المواضيع التي تحط من الكرامة الإنسانية، بحيث تتعامل مع المتلقي وكأنه مجرد كائن لاهت وراء إشباع غرائزه الحيوانية، و وراء المتعة الجنسية في حياته اليومية، وكأنها الهدف الأسمى الذي لا همَّ له سواه، أت من تصورين أساسيين، هما:

(١) الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون، ملامح إسلامية في الشعر والقصة والمسرحية، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ

/ ٢٠٠٠ م، ص ١٩٣ - ١٩٤.

أولاً: تصور أسس له العلمانيون والشيوعيون ومن والاهم ممن كان متشعباً بنظريات الأدب الوافدة على العالم العربي والإسلامي من الشرق الشيوعي يومئذ، ومن الغرب الليبرالي الرأسمالي، حيث شاعت الدعوة إلى التحرر من قيود القيم والأخلاق والدين عموماً، وهو ما جعل الشيخ محمد الغزالي -رحمه الله- يقول في وقت مبكر من القرن الماضي محذراً من هذا التيار العازم على زعزعة الأخلاق في المجتمع الإسلامي وهدد قواعده: «وقد راقبت الفنون والآداب في عالمنا العربي فوجدت أن عدداً من الفنانين والكتاب بلغ من الإسفاف حداً يُخشى منه على الأخلاق والقيم الكريمة، وإذا لم يضرب على أيديهم فلن تفلح أمتنا أبداً.. الكلمات المحقورة تجري على ألسنتهم، والحركات الهابطة، وفقدان الهدف العالي، كأن المهم إضحاك الرعاع، وابتزاز أموالهم»^(١).

ولما بلغ السيل الزبى، وشاع هذا النوع من الأدب الساهر بالأخلاق، بل تعدى إلى الاستهزاء بالدين الإسلامي وقيمه الحنيفة، أدرك الشيخ الغزالي خطورة الطريق التي أصبح الأدب العربي يسير تأثراً فيها، كما أدرك بأن ما عجز عن تحقيقه الاستعمار المباشر، أصبح الآن واقعاً ملموساً في بلاد المسلمين، وعلى ألسنة بني جلدتهم ممن يدعي حمل لواء التنوير والتحرر للسير على خطى الغرب المتحضر المتقدم، فقال بلهجته الحادة الصريحة المعهودة: «لقد نجح الاستعمار الثقافي في تدويخ الأمة، وفتح المجال لأناس يكرهون الألوهية ورسالة محمد، بل رسالات السماء كلها، ويهزؤون بالصلاة، يرحبون بالشهوات، ويسوقون الجماهير إلى موت محقق... وأولو الألباب يحسون بشاعة المصير الذي تتدافع إليه أمتنا في عصر تحرك فيه العبرانيون لبناء الهيكل على أنقاض المسجد الأقصى، وتحرك الصليبيون لتقليص الرقعة التي انساح فيها الإسلام على امتداد القرون، كي يرقصوا على بقاياها الهامدة بعد قليل أو كثير من الأيام... إن المعركة الأدبية في ضخامة المعركة العسكرية، وحراس الإسلام الآن في معركة بقاء أو فناء»^(٢).

(١) تراثا الفكري في ميزان الشرع والعقل، طبعة دار الشروق، بدون تاريخ، ص ١٩٢.

(٢) نفسه، ص ١٩٩.

ثانياً: تصور تابع لهذا التصور الأول ومعمّق له في جسد الأدب العربي على نحو غائر وفضليّ، وهو تصور الحداثيين لدور الثقافة في المجتمع عموماً، والأدب منه بشكل خاص، بحيث لا يرون فيه إلا معولاً لهدم الأخلاق في نفوس المتلقي أولاً، ولهدم قيم الدين الإسلامي الحنيف قبل ذلك وبعده، يقول الدكتور سعيد بن ناصر الغامدي في هذا الصدد: «إذن فتهديم القيم والأخلاق مطلب حداثي لا يختص به أدونيس دون غيره، ولا مذهب دون آخر، طالما أن الحداثة مبنية على مبدأ العلمنة الجاحدة لألوهية الله تعالى كلياً أو جزئياً، وطالما أن الحداثة والعلمانية تنادي بإيجاد قيم جديدة تقوم على الفوضى ونزع القداسة والاحترام عن كل شيء...»^(١).

وهذا ما أسس له - أدونيس - حين قال في صراحة غريبة ومريبة، فاق فيها كل أدعياء الحداثة في الأدب العربي في المشرق والمغرب معاً: «وهذا يفترض إبداعاً تفكيكاً البنى القديمة في مختلف المجالات وتهديمها، وخصوصاً ما اتصل منها بالدين والسلطة والجنس، فهذه قلاع تحكم المجتمع العربي، ولا يجزؤ أحد إلى النفاذ إليها، وبغير هذا النفاذ، تفكيكا، وتحليلاً، وتغييراً، يستحيل التغيّر في المجتمع، مهما تغيرت سياساته وسلطاته من فوق...»^(٢).

وهذا بالطبع موافق لما يصدر عنه في كل ما يكتبه هو، وما يكتبه أتباعه الذين تصدرت كتاباتهم اهتمامات الدارسين والباحثين في كل مكان، وهو المبدأ الذي عبر عنه بقوله: «أنا لست متديناً ولست مؤمناً، والعقل عندي - كما قال الملاحدة القدامى - قبل الدين - الدين يجب أن يكون تابعا للعقل وليس العكس...»^(٣).

وهذا مذهب الحداثيين أعلنوا ذلك أم لم يعلنوه، وكثيراً ما يفعلون فيما يكتبون، حتى قال الدكتور وليد قصاب: «إن المتتبع لكتابات رموز الحداثة العربية وكبرائها المشهورين الذين يتصدرون الحركة الثقافية في العالم العربي اليوم، ليقع على

(١) الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها " للدكتور سعيد بن ناصر الغامدي، دار الأندلس، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية ٢٠٠٤، ج ٢ / ص ٢٠١٤

(٢) سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ١٨٣.

(٣) نفسه، ص ١٣٤.

عشرات الأقوال التي تربط الحادثة بالإلحاد، ومعاداة الأديان، والخروج على قيم السلطة بأشكالها كافة: دينية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو فكرية، وتقدم هذه الحادثة نفسها باستمرار على أنها نزعة علمانية صرف، لا يمكن أن يقوم تصالح بينها وبين أي مقدس»^(١).

وتبعا لهذا، فإنه من الطبيعي أن ينتشر بشكل لافت في أدب الحادثة وأدعيائها هذا التركيز على هذه المواضيع المحطمة لكل ما هو أخلاقي في المجتمع الإسلامي، حتى غدت الرواية أو القصيدة اليوم قاموسا للغة الفاحشة المثيرة للتعزز، وهذا ما حدا بالدكتور أحمد المعداوي -رحمه الله- إلى أن يقول: «وبالطبع فإن الجرأة في استخدام هذا المعجم لا يمكن أن تحقق للقصيدة شعريتها، وإلا لأصبح الناس جميعا شعراء أو أصبح أفحشنا قولاً، أشعرنا قصيداً»^(٢).

والغريب أن بعضهم يتحايل على هذا التوظيف الفج لمثل هذا القاموس، فيسعى إلى تبرير لجوء الحداثيين إليه فيما يكتبون، حتى إن بعضهم قال، وهو ينتصر لهذا النمط من الكتابة في عمل أدبي روائي- إن جاز أن نسميه أدبا- أثار وما يزال جدلا واسعا بين الدارسين المختصين، فضلا عن المتابعين، أو هواة الأدب عموما: «...إذ اعتبر الناشرون بل والمؤلف نفسه أن ما ورد بها من ألفاظ هو ضرورة فنية اقتضاها السياق، بينما اعتبرها الآخرون متعمدة للمساس بالمقدسات الدينية، وهو خلاف فني بالأساس، ويمكن أن يكون له بعد ديني»^(٣)، وكأن القلم هو الذي يمسك بلسان صاحبه لا العكس!!

وعلى العموم؛ فإن هذين التصورين مجتمعين انحرفا بالأدب العربي عن مساره الذي صاحبه قرونا عديدة، رغم بعض النتوءات الشاذة التي لا تكاد يخلو منها أدب أمة من الأمم، وأن يحدثا شرخا واضحا بين الأدب والأخلاق، وأن يجعلوا الإبداع عموما شعره

(١) المرجع نفسه، ص ٦٦، ومع ذلك أقول: إن معاداة الحداثيين للإسلام خاصة، هي أشد وأنكى، راجع مثلا ما قاله أدونيس عن الإسلام والقرآن الكريم، وهو يقارن بين الإسلام والمسيحية واليهودية، في كتاب: "حوار مع أدونيس" لصقر أبي فخر، مرجع سابق، ص ١٤١، و ١٤٤-١٤٤.

(٢) أزمة الحادثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ٢١٠، وراجع أيضا الصفحة ١٨، مع الأمثلة التي ساقها في الصفحات: ١١٤-٢١٠-٢١١.

(٣) جريدة القاهرة، العدد الثامن، الثلاثاء ٦ يونيو ٢٠٠٠.

ونثره صورة مناقضة لكل ما له علاقة بالدين والفطرة الإنسانية التي فطر الله عز وجل الناس عليها؛ وهذا يستلزم كتابة تستشرف إعادة الربط بين الإبداع العربي والأخلاق، وتهدف إلى السمو بالإنسان الذي كرمه الله عز وجل من دون سائر المخلوقات، وإلى تهذيب ذوقه بالأدب الرفيع الذي تتجلى فيه إنسانية الإنسان، لا أن يجسد حيوانية الإنسان كما يريد أدعياء الحداثة، وهذه أهم مهمة للأدب الإسلامي، إلى جانب المهمات الجسام التي اضطلع بها رواده منذ ولادته الأولى في ثوبه الجديد منتصف القرن الماضي.

ولكن الذي ينبغي الإشارة إليه - ونحن نتحدث عن ضرورة إعادة الربط بين الأدب والأخلاق - هو أن الأدب الإسلامي لا يمنع من تناول الجنس ولا غيره من صور الانحراف الأخلاقي في المجتمع الإسلامي، وإنما مطلوب منه ذلك، لأن من واجبه الشرعي تثبيت الحق والدعوة إليه، وإبطال الباطل والتحذير منه، وهذا ما عبر عنه الدكتور سعد أبو الرضا حين قال: «ليس معنى هذا أنني أدعو إلى عدم تناول الفني لصور الفساد والانحراف، جنسيةً وغير جنسية، كلا، وإنما أن يكون تناول الروائي لذلك بعيداً عن الإثارة، وأن يمس هذا الانحرافات مساً، فلا يعمقها في نفس المتلقي، خاصة المراهقين والمراهقات، وأن يكون الطرح الفني للقيم الفاضلة والسلوك السوي في رواياتنا هو الأبرز والأوضح بجانب عرض صور الفساد والانحراف ودعاوى الجنس بطريقة فنية، لا تدغدغ المشاعر أو تثيرها، ولا تُغري بالشر والوقوع فيه.»^(١)

فالتناول الفني لمظاهر الفساد في المجتمع الإسلامي، مع السعي الحثيث نحو إصلاح ما فسد منها بطرح البديل الذي يضع الأخلاق السامية نصب عينيه، وترسيخه في نفوس المتلقين، هو منهج إسلامي أصيل، نجد له شواهد في القرآن الكريم وفي السنة

(١) هذا الموضوع تناوله كثير من دارسي الأدب الإسلامي، لذلك لا أحب الإطالة فيه في هذا المقام، وقد تناولته في دراسة متواضعة عنوانها "لماذا الأدب الإسلامي؟"، نشرت في مجلة "الفصل الأدبية" السعودية، المجلد الثاني، العددان الأول والثاني، ذو القعدة ١٤٢٦ هـ - المحرم ١٤٢٧ هـ / صفر - ربيع الآخر ١٤٢٧ هـ / يناير - مارس ٢٠٠٦ م - مارس ٢٠٠٦ م - مايو ٢٠٠٦ م، ص ٨٩ وما بعدها؛ ثم إنني نشرتها في سبع حلقات في صحيفة المحجة المغربية من العدد ٢٤٣، ٢٨ رمضان ١٤٢٦ هـ / ١ نوفمبر ٢٠٠٥ م إلى العدد المزدوج ٢٤٩/٢٥٠، ١٦ محرم ١٤٢٧ هـ / ١٥ فبراير ٢٠٠٦ م، كما تناولته من زاوية أخرى في دراسة بعنوان "النقد الإسلامي بالمغرب: الوضوح في الرؤية والمنهج: حسن الأمراني نموذجاً"، شاركت بها في ملتقى الأدب الإسلامي المغربي في الأردن، من الاثنين ٢٤ جمادى الآخرة إلى الاثنين ١٤٢٨ هـ، الموافق ١٦-٩ يوليو ٢٠٠٧ م.

النبوية الشريفة، وبالتالي فليس صحيحاً ما يروجه أديباء الحداثة حين يفترضون على الأدب الإسلامي دعاوى مختلقة، بغية النيل منه ومن رواده، مما ليس مجال التفصيل فيه الآن.^(١)

وعليه نجد كثيراً من الأعمال الأدبية الإسلامية، الروائية منها بشكل خاص، تحاول رأب الصدع بين الإبداع والأخلاق، فسعى كتابها إلى التركيز على القيم، باعتبارها أسس المجتمع ومحوره الذي تدور عليه، والأمل الذي يشد إليه الناس للخلاص من التيه والضيايق والعبثية، ومن هذه الأعمال الرائدة رواية «جارات أبي موسى» للروائي المغربي أحمد التوفيق، الذي ركز على الأخلاق إلى أبعد حد.

«جارات أبي موسى» رواية لصراع القيم:

فانطلاقاً من هذه الرؤية نجد أن هذه الرواية تسعى إلى طرح مسألة الأخلاق في الكتابة الروائية بطريقة راقية جداً، بحيث إن الدارس لها يجد أن الكاتب لا يتعامل مع الأشخاص بقدر ما يتعامل مع القيم، لما بينها من صراع ينشأ عن هوى متبع لدى هذه الشخصية أو تلك، وضمير سرعان ما يستيقظ في نفس هذه الشخصية ذاتها أو في سواها، حيث يثور الوازع الديني أساساً، فيجتاح ما سواه من الأهواء، بحيث يظهر الكاتب الذي يتستر وراء الراوي أو راوي الرواية، وهو ينتصر دائماً للقيم الأخلاقية النبيلة التي يدعو إليها، ويريد من متلقيه أن يتشبع بها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فتترسخ في وعي وسلوك المجتمع والناس.

لذلك فإن بطل الرواية «شامة» يتحدث عنها الكاتب بما هي قيمة أو مجموعة من القيم، تنتقل في الزمان والمكان الذي اختاره مجالا لأحداث الرواية، فتارة يتحدث عن خجلها وحيائها، وتارة أخرى عن أمانتها وصدقها، وأخرى عن تعففها وإبائها وأخرى عن وفائها لزوجها، وأخرى عن إيمانها العميق بربها، وأخرى عن مروءتها وتصونها وعدم انجرارها وراء المغريات والشهوات التي تفيض عليها من كل جانب، وغير ذلك من القيم النبيلة التي أسندها إليها، وكأنه أراد من خلالها أن تكون النموذج المثالي للمرأة المتحصنة بالأخلاق والمتشبثة بالقيم الإسلامية النبيلة.

(١) جارت أبي موسى، دار القبة الزرقاء، الطبعة الثالثة، ١٤٢٥. ٢٠٠٤، ص ١٨١.

وحتى أثناء الحديث عن غيرها من النساء والفتيات اللائي وقعن في الخطيئة عن وعي أو عن غير وعي، فإن الكاتب يعتمد إلى مقارنة سلوكهن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بسلوك «شامة» حيث يُظهرُ البون الشاسع بينهما، باعتبارها النموذج المثالي للنساء بما فيه من عفة وتَصَوُّنٍ وتَدَبُّنٍ، مما جعلها فعلاً «شامّةً» أو خالاً نادراً في وجوه النساء.

وبالتالي فإن الرواية عبارة عن سرد لصراع محتدم بين قيم الخير والفضيلة، في مقابل سلوكات مشينة تحاول النفاذ إلى المجتمع والناس بطرق مختلفة، لكن سرعان ما يسد الكاتب عنها المنافذ من خلال ثبات البطل «شامة» إلى جانب الشخصيات الرئيسة الأخرى المبثوثة في مختلف مراحل الرواية، وبخاصة «أبا موسى» و«علي» في مرحلة ما من الرواية قبل أن يقع فيما وقع فيه من الزلل والفاحشة.

ومن خلال هذا الصراع الدرامي تنمو أحداث الرواية لتعكس وجهة نظر المؤلف وما يدعو إليه من ضرورة التزام الأخلاق النبيلة في الحياة اليومية للمجتمع حتى يكشف عنه البلاء / اشتداد القحط والجفاف.^(١)

وهذا ما يظهر من خلال الخاتمة التي رسمها لروايته، حيث أمطرت السماء عندما تطهر المجتمع، ورجع الناس عما كان قد فشا فيهم من المعاصي والذنوب التي كانت السبب في الجذب والقحط الذي عم البلاد لسنوات، وائتموا بأبي موسى في صلاة الاستسقاء، بما يمثله من رمز الاستقامة والتعب والتعفف...، قال: «وفي الليل المظلم رأى الناس في سلا نجوم السماء تختفي بعد توهج، وشعروا بنسيم غربي لم يعتادوه في زمن الشدة، وبدأ المطر قطراً ثم انهمر، وصار وابلاً قوياً، ولم يصدق الناس ما يرون ويسمعون حتى تيقنوا أنه الغيث، وخرجوا يتعرضون له برؤوسهم العارية وبيتلون تحت زخاته المتتالية...»^(٢).

وبهذا يظهر بجلاء أن الكاتب يؤمن بأن خلاص المجتمع والناس يكمن بالدرجة الأولى في الالتزام بالأخلاق الفاضلة والقيم الإسلامية السمحة، وهذا ما يحيل عليه سقوط الغيث، بكل ما يعنيه من رمز للخلاص وانفراج للأزمة، بعد التوبة والاستغفار والعودة

(١) نفسه، ص ١٩١.

(٢) نفسه ١٠.

إلى هذه الأخلاق الفاضلة، بعيدا عن المعاصي والأخلاق الدنيئة التي تحط من الكرامة الإنسانية، بما تجلبه من جذب وقحط، بكل ما يرمز إليه من الشدة والبلاء.

مواصفات البطل «شامة»:

فالبطل الذي ينتصر الكاتب لأدواره المختلفة، يفترض أن يكون ذا أخلاق عالية تؤهله للقيام بالأدوار الموكولة إليه بنجاح، يجعل المتلقي ينجذب نحوه، ويعجب بشخصيته وسلوكه وأخلاقه، وهذا ما يتوافر في «شامة» منذ الصفحات الأولى من الرواية، حيث يظهر أن الكاتب قد وصف هذا البطل بعدة أوصاف متميزة، لا شك في أنه يؤمن من ورائها بأن من يقود التغيير في أي مجتمع ينبغي أن تتوافر فيه هذه الأوصاف التي نرصدها فيما يأتي:

* الحشمة والحياء:

والملاحظ في هذا الصدد أن الكاتب لم يجعل الحياء والحشمة مقصورين على البطل «شامة» فقط، وإنما سحبهما على الوسط الاجتماعي الذي كانت تعيش فيه شامة كافة، تأكيداً منه على الرؤية الأصلية التي يصدر عنها، وهي رؤية أخلاقية إسلامية بامتياز؛ ففي سياق الحديث عن «شامة» في بيت ابن الحفيد، قال: «لكن توهج وجه القاضي وضحكه وحركته المداعبة أفهمت ابن الحفيد أن هذه الرنة من الظرف جعلت «شامة» تتماسك بعد ارتباك شديد وإن كان الدم على أشد احتقانه في وجهها خجلاً»^(١)، فهي مجبولة أصلاً على الحياء والخجل، لأن الجو المحيط بها، هو نفسه كان محافظاً ومتشبثاً بالخلق الرزين حتى في علاقاته بالآخرين في كل الأحوال، حتى في جو الدعابة والضحك بين ابن الحفيد وضيوفه، كما يظهر من خلال هذا المثال: «وبعد أن خرق القاضي بنفسه باب الحشمة خرقة طفيفاً بذكر بيتين لابن الحجاج الماجن»^(٢)، أشار ابن الحفيد إلى طالب ظريف من أهل سلا متخصص في حفظ هذه البضاعة لكي يتحف المجلس بما يزيل الكلفة ولا يذهب مع ذلك بهيبة قاضي السلطان أو يسلب منه المبادرة التي تعود إليه في الحديث»^(٣)، وهذا ما كرره الكاتب بمناسبة زفاف «شامة» إلى علي سانشوه، حيث

(١) الملاحظ أن التوجه الأخلاقي لدى الكاتب جعله يعرض هنا عن ذكر البيتين الماجنين، انظر المرجع نفسه، ص ٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨.

(٣) نفسه، ص ٥٧.

قال: «وحول خوان وليمة الصداق تندر أصحاب ابن الحفيد على عاداتهم بإيراد نكت من الشرع والأدب تليق بالمناسبة».^(١)

فيظهر أن الوسط الذي يريده الكاتب ويتحدث عنه، وسط متخلق في جده وهزله معا، ولا ينساق وراء المجون والكلام الساقط الذي يذهب بالمروءة، ويشيع جو العريضة التي تحط من أخلاق الإنسان كما تحط من كرامته.

فالخلق الحسن، والحياء الذي تشبعت به شخصية «شامة»، هو نتيجة التربية التي تربت عليها في بيت ابن الحفيد، سواء مما كانت تُعلّمه إياها مولاتها الطاهرة، أو ابن الحفيد نفسه أو المرشد بوعشرين الذي كان يعظ نساء ابن الحفيد في بيته من وراء حجاب.^(٢) وكل هذا يُظهر من ورائه المؤلف وجهة نظره في تربية النشء في البيت المسلم، لأن كل ما في البيت يتعاون من أجل ترسيخ هذه القيم في أفراد الأسرة، سواء كانوا خدما أم أبناء وبنات، وهذا ما عبر عنه المؤلف على لسان «شامة» وهي تتحدى «جرمون» عامل سلا، حيث قالت: «هب أن جرمون قضى على تجارتك وأحوجنا إلى التسول، وهب أنه اضطررك إلى الهجرة دوني، وهب أنه سجنك إلى الأبد واضطرنني لأخدم في بيوت أنذا ل من أمثاله لأعولك، وهب أنه سجننا معا، ووضع قيودا في عُقُنِيَا، وهب أنه قتلك أو قتلني أو قتلنا معا، فهو مقيت مع ذلك، ولا يستطيع أن ينزع مني الثقة التي زرعا في نفسي المتحضرة الأكرمون من أسياده، وكادوا يقدسونني لأنني كنت المرأة العاكسة لأخلاقهم الطيبة وعواطفهم النبيلة».^(٣)

ثم إن هذا الحياء كان مما يلزم «شامة» حتى مع بنات جنسها، ومع خادمتها بالذات، حيث ترغب في التَّصَوُّن والتعفف في كل شيء، يقول الكاتب في إشارة دالة: «علمت من ربيعة أن كل شيء معد، الحمام والغداء، دخلت ورقاء/شامة الحمام، ولكنها لم تدع زبيدة، وهي الخادمة الثانية أن تقوم بخدمتها هناك، بل أشارت إليها بالخروج».^(٤)

(١) لا يخفى ما في دلالة تركيز الكاتب على اعتياد نساء ابن الحفيد على سماع دروس الوعظ والإرشاد من الواعظ الذي كان يأتي بانتظام إلى دار ابن الحفيد من وراء حجاب. راجع الصفحة ١٦.

(٢) نفسه، ص ٧١-٧٢.

(٣) نفسه، ص ٢٢.

(٤) راجع تفاصيل هذه الحادثة في الصفحة ١٠٤ وما بعدها.

لهذا نجد أن الكاتب لا تقوته فرصة إلا وأثنى عليها، لأنها تعبر عما يريد التعبير عنه، وما يريد إيصاله إلى المتلقي، وتجسد ما يراه ضرورياً لأن يكون في النساء، بما يعكسه من وجهة نظره الخاصة فيهن من خلال «شامة» وأخلاقها، لهذا نجده كثيراً ما يسترسل في تعداد أوصافها وحسن سلوكها، وكأنه يشعر في كل مرة وكأنه لم يوفها حقها من الوصف والإشادة.

* العفة والوفاء والإخلاص:

بعدما أحال المؤلف على تحلي «شامة» بخلق الحياء والحشمة الذي تربت عليه ونشأت وسطه في بيت ابن الحفيد، سعى في مواضع مختلفة، ومناسبات عديدة من روايته، إلى التأكيد على هذه الأخلاق الطيبة والعواطف النبيلة المتمكنة من قلب «شامة»، حتى في أصعب المواقف الشريرة التي يجسدها العامل «جرمون» بما هو رمز للخبث والتسلط والظلم والنفاق في الرواية، لأنه لا يتحدث عن «شامة» بما هي إنسان، بقدر ما يتحدث عنها بما هي قيمة من القيم النبيلة كما قلنا.

ففي موقف من المواقف الحرجة التي مرت بها «شامة» مع العامل جرمون بعد أن سجن زوجها، واستدرجها رغماً عنها إلى بيته، حيث راودها عن نفسها عبثاً، فظلت ثابتة متحدية، ومخلصة لزوجها المسجون، رغم التهديد والوعيد^(١)، وهو الموقف الذي ربما أخطأ فيه الزوج، فانتابته الوسواس، فقال عنه الكاتب: «ثم تخيل أن تكون قد تعرضت هي الأخرى لمعاملة لا يعلم طبيعتها، ولربما اضطرت إلى أن تبتي خارج غرفتها في مكان ما لمواجهة مصير ماكر، وتمثل له حبها الكبير وإياؤها واستحقاقها لكل ثقة من جانبه، ثم فكر في هشاشة كل هذه الأحاسيس النبيلة والأوصاف الراقية أمام قوة الإغراء والطفيان»^(٢).

ولكن المؤلف، ورغبة منه في تزكية القيم والأخلاق النبيلة وإبقائها أصيلة ثابتة، حافظ على صورة «شامة» بما هي شامخة بأخلاقها وطيبوبتها ووفائها لزوجها، وهي قيمة أخرى دأب المؤلف على إسنادها إليها في كل فصول الرواية، وهذا ما يظهر في

(١) المرجع نفسه، ص ٧٩.

(٢) نفسه، ص ١٠٦-١٠٧.

المشهد السابق، حيث حاول عامل سلا «جرمون» مراودتها عن نفسها، فاختلى بها فعرض عليها كل الإغراءات، ومع ذلك ظلت ثابتة على موقفها وفاء لأخلاقها التي تربت عليها.

يقول الكاتب في هذا المشهد الجميل بكل ما يحمله من دلالات مختلفة، تعكس رؤيته الخاصة إلى ما ينبغي أن يكون عليه أفراد المجتمع المسلم الثابت على أخلاقه ومبادئه التي ينتصر بها حتى في أحلك المواقف: «...وكأنك ترفضين التشريف الذي منحناه إياك باستدعائك وإدخالك إلى مكان السر بدارنا ومحدثتك في أمور تهم شؤون الخدمة العلية وتهم مصلحتك أيضاً... رأها جرمون لا تجيب، فاقترب من مكانها، فتراجعت، وقال: أظنك ستفهمين الفرق بين أن تظهر في الآداب معي وبين أن أضطرك إلى الالتزام به، ولما ظلت كما هي لا تجيب، بقي في مكانه.»^(١)

فخلق «شامة» جعلها تحرص حرصاً شديداً وبقوة، على كل شيء يصون عرضها ويبرئ ساحتها من أوهى الشكوك، خاصة في مثل هذه المواقف التي تمس بعمق شرفها وعلاقتها بزوجها، وهذا ما كان يسبب لها نوعاً من الأذى النفسي، لأنها تعرف أنها نقية العرض، قويمة السلوك، ولكنها لا تستطيع أن تجعل زوجها يعرف ذلك تمام المعرفة وإن كان مقتنعاً به تمام الاقتناع، لأن الهم الذي سيطر على «شامة» هو أن تجعل حياتها الزوجية صفحة هادئة لا ينبغي أن يتسرب إليها ما يكدر صفوها، سواء كانت وسواساً وأوهاماً، أم شكوكاً وشائعات.

و كأني بالكاتب، وهو يضع العلاقة الزوجية في هذا المقام السامي الذي ينبغي أن توضع فيه، يصور «شامة» في روايته، على أنها المثل الأعلى للنساء من حولها حيث يلجأ إليها للاستشارة والاستئذان في كثير من أحوالهن الخاصة والعامة، يقول: «وإضافة إلى كل هذه الحداقات، فشامة كانت على الدوام مرجع من حولها من النساء في رقائق جميل المعاشرة بين الأزواج، وفي معالجة ما يعتور بنات جنسها من الأحوال الخاصة، وفي الإحياءات الكيسّة المعينة على مداراة العواطف، فما بالك بمعرفتها بفرائض الدين ومندوبات الأعمال وما يليق بكل مقام من الموعظة الحسنة.»^(٢)

(١) المرجع نفسه، ص ١٢٣.

(٢) نفسه، ص ١٧٠ وما بعدها.

ولا أشك في أن إلحاح الكاتب على الرعاية الفائقة التي أولتها «شامة» لحياتها الزوجية، وحرصها الشديد على حسن المعاشرة مع زوجها، الذي خانها من بعد^(١)، وإشاعتها هذه المعاشرة الطيبة بين من حولها من النساء وأزواجهن، إنما هو آت من وعي المؤلف بقداصة الرباط الزوجي الذي يجمع بين الأزواج على العفة والإخلاص، كما أنه آت من رفضه للدعوات الإباحية التي لا تعير للمؤسسة الزوجية أي اعتبار.

* حسن الجوار والتعامل:

وهذا خلق ملازم لـ «شامة» في كل أطوار الرواية، لأن حيائها وعفتها وتدينها كان يملئ عليها حسن التعامل مع كل من يحيط بها، وبخاصة الجيران، حتى وإن كانوا من أعدائها أو ممن يكيد لها في الخفاء أو في العلن، وهم كثيرون في الرواية على أي حال، من ذلك مثلا؛ أنه بعدما أوقعت شخصية «تودة» الفتاة المراهقة «خوليا» في الفاحشة، وصل بها أبوها إلى «الغرفة بالفندق ليلا، وتكفلت «شامة» بالعناية بها بالرغم من الغضب الدفين الذي تواريه عنها، و«خوليا» ليست من جهتها مطمئنة إلى «شامة» لأنها أرادت من أول وهلة أن تكبلها بالأخلاق والنصائح، بينما كانت «تودة» تشرع لرغبتها الجامحة وخيالها الجانح جميع الأبواب»^(٢).

وهذا التعامل الحسن مما كان يلزمها في حياتها الاجتماعية في كل أحداث الرواية، لأن الكاتب قد أراد لها أصلا أن تكون من هذا الصنف الذي لا يعرف الازورار عن الآخر بأي حال من الأحوال، خاصة وأنه أراد لها أن تكون شخصية نموذجية، يُنظر إليها في الأوساط الاجتماعية التي تعيش بينها على أنها المثال الذي ينبغي أن يحتذى به، لهذا فإن الكاتب لخص هذا الأصل الذي سارت عليه من أول الرواية إلى آخرها بقوله عنها في كلام غاية في الدلالة: «والواقع أن «شامة» مدفوعة بطبعها الذي يجعلها بتلقائية تندفع لتحمل هموم الآخرين، كانت تشعر بواجبها في تبني تلك الفتاة الغريبة «خوليا» التي تعيش في غرفة واحدة مع أبيها وهي في مقتبل الشباب، ف«شامة» من هذا الصنف النادر من الناس الذي يشعر أنه مسؤول بلا طمع حول العالم المحيط به، كأنه من مسؤوليته،

(١) نفسه، ص ٨٤.

(٢) نفسه، ص ٨١-٨٢.

ولاسيما إذا كان الأمر يتعلق بفساد يصلح، أو ظلم يرفع، أو ضعف يُرحم، وذلك على أساس شعور مبدئي في النفس لا على حسب استطاعة فائضة، وموعولها في ذلك على الإنفاق من عطاء الذات التي تجد في كل تضحية أو بذل لذتها، بل معنى وجودها.^(١)

فهذا التعامل الحسن الذي تتميز به «شامة» إنما هو طبع جبلت عليه أصلا، لأنها لا تجد لذتها بل ولا تجد حتى معنى وجودها إذا لم تحسن إلى الآخرين، فترفع عنهم ظلما، أو ترحم فيهم ضعفا، أو تصلح فيهم فسادا؛ فكأنه بذلك أراد أن يكون المجتمع المسلم أيضا مجبولا على هذا التعامل الحسن.

على أن ما تجدر الإشارة إليه، هو أن الكاتب ركز على هذين الخلقين «حسن الجوار»، و«حسن التعامل» أكثر من سواهما في كافة أطوار الرواية، فجعلهما حدا مشتركا وقويا، بين «شامة» و«أبي موسى» لأن باقي القيم والأخلاق متعلقة بهما، وترتبط بهما بكل الوشائج التي نسج على أساسها أحداث الرواية، بل وجعل «الجوار» العنوان الرئيس لها، مع شخصية «أبي موسى».

* الشخصيات وإقامة الشعائر الإسلامية:

ثم إن هذين الخلقين -«حسن الجوار» و«حسن التعامل»- في كل أطوار الرواية قد جعلهما الكاتب مرتبطين أشد الارتباط بالتدين لدى كل الشخصيات الإيجابية، وبالحفاظ على أداء الواجبات والشعائر الدينية، وبخاصة الصلاة منها؛ لهذا فقد كان من أهم ما ألح عليه الكاتب في كل صفحات الرواية وأحداثها هو الصلاة، ولا يكاد يتحدث عن شخصية إيجابية، إلا وتحدث عنها وهي تؤدي الصلاة وتحافظ عليها، وهذا في الواقع مما يحسب لأحمد التوفيق، خاصة في زمن شاعت فيه الروايات التي تستهتر بهذا الشعيرة الربانية وبطرق فجّة، سواء في المشرق أو في المغرب.

بل إننا نلمس من خلال كل السياقات التي تتحدث عن الصلاة، أن البطل يقيم الصلاة باعتبارها واجبا دينيا يمارسه عن اقتناع كامل، ولا يحس مطلقا بأنها تقيد أو تحد من نشاطه اليومي بالليل أو بالنهار، وهذا على عكس ما نجده في كثير من الأعمال

(١) نفسه، ص ١٢.

الروائية المعاصرة حين تصور المتدينين من الشخصيات، على أنهم لا يقومون بالشعائر إلا نفاقاً، أو رغبة في خداع الناس أو تضليلهم.

بينما في هذه الرواية التي نحن بصدد الحديث عنها نجد أن أحمد التوفيق، وبمقدرة عالية، جعل التدين وممارسة الشعائر الدينية بعامه، نصيب الشخصيات الأكثر إيجابية ورزانة ومنفعة في الرواية، وفي سياقات مختلفة، لأنه يريد من وراء ذلك إظهار الشعائر الإسلامية جزءاً من حياة المسلم اليومية، ومظهراً من مظاهر استقامته ظاهراً وباطناً، خذ على سبيل المثال لا الحصر حديثه عن «الجورائي» ليلة زفافه بـ«شامة» حيث يقول: «أخرج «الجورائي» من جرابه حجرة صغيرة يستعملها لتيمّمه، ومسح عليها وصلى ركعتين، و«شامة» تنظر من وراء خمارها الحريري ومن الشق الذي بين المخامل...»^(١).

فالكاتب ألح على أن يؤدي «الجورائي» ركعتين ليلة الزفاف على ما جرت به السُّنة، إمعاناً منه - ولا شك - في إعطاء كل المناسبات التي قد يعيشها البطل في حياته اليومية طابعاً إسلامياً، لأنه مسلم أصلاً، فيجب أن يظهر هذا الإسلام من خلال حياته وسلوكه، وفي واقعه اليومي المعيش.

هذا عن باقي الشخصيات، أما «شامة» فقد دأب الكاتب على التحدث عنها وهي تحافظ على صلاتها، وعلى أدائها في خشوع ظاهر، وذلك ليربط ربطاً مباشراً بين أخلاقها العالية في التعامل مع كل من يحيط بها، وبين مواظبتها على أداء واجباتها الدينية، لكي تكون الشخصية الإسلامية، كما يريد الكاتب جامعة بين حسن الخلق في المعاملات، والإخلاص في العبادات، لذلك نراه كثيراً ما يقول عنها: «ثم صلت فرائضها وهي تذكر تبتل سيدتها الطاهرة، إذ كانت صاحبة وضوئها، و المتحنّة معها عند الفجر كل يوم...»^(٢).

فالكاتب أراد عن قصد فيما أعتقد، وبإلحاح ظاهر، أن يجعل الصلاة، بل والتَّحَنُّت عند الفجر واجبا يومياً تمارسه «شامة» وكأنه يريد أن يقول: إن الأخلاق الحسنة، والرزانة والرشد، إنما هما منبعثان من الاستقامة على الشعائر الإسلامية، وإن أي سلوك طائش

(١) نفسه، ص ٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢٢.

كما سيظهر مع شخصيات أخرى. إنما هو آت من التفریط في أداء الواجبات الدينية، ومن الاستهتار بها.

فأخلاق «شامة» وحسن سلوكها الذي جعل كل الناس من حولها يحبونها ويحترمونها، إنما هو آت من حسن استقامتها، وانضباطها بضوابط الشرع، فهما أمران متلازمان ألح عليهما الكاتب أيما إلحاح.

واللافت للانتباه في هذا الصدد، هو أن أحمد التوفيق حافظ من أول صفحة في الرواية إلى آخر صفحة منها على هذه الصورة لـ «شامة»، وفي أحوالها المختلفة، سواء حين تكون في قصور الأسياد والوجهاء ممن كانوا يخدمون القصر المريني، حيث الحياة المترفة بما فيها من خدم وحشم ونعيم، كثيراً ما تحدث عنه بأسلوبه المتميز، أو حين انقلبت بها الحياة فأصبحت تعيش مع أكثر الطبقات الشعبية فقراً وبؤساً وأزمات، أو حين تتتاب نوائب الدهر من جور وظلم، عليها وعلى زوجها «علي سانشوه»؛ فهي ثابتة على دينها في كل الأحوال، نراها تمارس شعائرها، وتحافظ على دينها، ومن ثم على عرضها وشرفها، مهما كانت الظروف التي تمر بها.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما نجد أن الكاتب قد أراد أن يصرف اهتمام «شامة» إلى ما هو أكبر من كل ما سبقت الإشارة إليه، حيث أراد منها أيضاً أن تحس بالمسؤولية الأخلاقية تجاه دينها وعقيدتها، لذلك فإنه جعلها تهتم غاية الاهتمام بإسلام زوجها، مع ما كان يؤلمها من تصرف بني جلدتها ودينها تجاهه، وبخاصة العامل «جرمون»، والقاضي «الدهون»، يقول في هذا الصدد: «وكثيراً ما فكرت في هذه المأساة، وتساءلت عما إذا كانت الرجولة مجرد أسطورة ارتبط وجودها واستمرارها بعدم وضعها على محك من هذا القبيل، وعما إذا كانت الشجاعة تقتصر على ميدان الحرب بين عدوين، وكان غُبْنُها مضاعفاً، لأنها كانت تتمنى لو كان موقفُ مناصرة للحق أمام ظالم، قد صدر من جماعة معينة أو حتى من فرد واحد، غير هذا الشريف النقيب ليجعل أهل ملتها يكبرون في عين زوجها الحديث العهد بالإسلام، فكأنما خافت عليه أن يرتد أو تنال تلك الشدائد من إيمانه الهش، بل ربما تصورت وتمنت أيضاً أن يكون ما يجمع بينه وبينها قائماً على عهدين: عهد مع ربه في هذه الملة، قوي بحيث لا يلين لأي امتحان، مهما

اشتد وعظم، وعهد معها، لا يخفي عنه حقائق الواقع المر، ولا بأس إن زاد في تمسكه بالعهد الأول»^(١).

وهذا شعور نبيل ولا شك من «شامة»، لأنها أدركت أن المسؤولية الملقاة على عاتق الفرد وهو يخوض مشاكل المجتمع، لا ينبغي أن يفض الطرف عن إيلاء الدين ما يستحقه من الاهتمام، بل يجب أن يكون في المقام الأول، لأن الخلق الكريم الذي تحلت به، وفاقته به من حولها من الناس رجالا ونساء، إنما هو نابع من صفاء هذه العقيدة، ومن نقاء تعاليمه التي لا يكون الإنسان إنسانا إلا بها وبالتحلي بها.

ومن الشخصيات، التي أثر الكاتب أن تكون منذ البداية شخصية دينية بحتة؛ شخصية «أبي موسى»، لأن الكاتب كان قد خطط منذ البداية لأن يكون خلاص المجتمع من الفساد الأخلاقي والفسوق والظلم الذي استتبع القحط والجفاف الشديدين^(٢)، على يد «أبي موسى» الزاهد في الدنيا، والمجبول على حب الخير والإحسان إلى الناس.

لذلك لا نجد «أبا موسى» منذ ظهوره على مسرح الأحداث إلا مصليا أو ذاكرة أو منزويا يشتغل بأوراده في مغارته على شاطئ البحر، لكن أهم ما ألح عليه الكاتب من ذلك كله، هو الصلاة، مثل قوله عنه: «وفي وقت الفجر أيقظه «أبو موسى» للصلاة، وتفرس فيه علي، ولم يظهر عليه أثر نوم ولا أثر إجهاد ولا إعياء، ولكنه تذكر أنه كان يحك جلده بقوة قبل أن يحول النوم بينهما، أما الآن فلا يحك ولا يفعل شيئا يثير الانتباه، توضأ وصليا وخرجا من المغارة في اتجاه المدينة»^(٣).

فكل هذا يحمل في طياته دلالات مختلفة، ينبه الكاتب متلقيه إليها، من خلال ربطه الوثيق والمستمر بين إقامة الشعائر والأخلاق الفاضلة التي ينبغي أن تكون حاضرة في المجتمع لدرء المفسد والحفاظ على المصالح، بل إن الكاتب جعل المزاجية بين التدين

(١) راجع أحداث القحط والجفاف في الرواية ابتداء من: ص ١٨٠ وما بعدها

(٢) نفسه، ص ١٠١

(٣) راجع ذلك مفصلا بالنسبة لمحنة «علي سانشوه» ابتداء من الصفحة ٦٩ وما بعدها، أما محنة «شامة» فهي في مختلف مراحل حياتها من الرواية، وهي تنتقل بين مدينتي سلا وفاس، وأما محنة «أبي موسى» فراجع ص ١٨٥ وما بعدها.

العميق وحسن الأخلاق في مرتبة عالية في كل الأحوال التي تمر بها هذه الشخصية أو تلك، سلباً وإيجاباً، من خلال ثلاثة مظاهر بارزة هي:

أ. أن صفاء الطوية والسريرة والخلق الحسن جلب احتراماً شديداً لـ «شامة» و «أبي موسى» حيثما حلا و ارتحلا، مما جعلهما شخصيتين متميزتين على كل الأصعدة.

ب. أن هذا الصفاء وهذا الخلق الحسن كانا السبب في النجاة من كل محنة مرت بها «شامة» أو زوجها «علي سانشوه» أو «أبو موسى» في مناسبات مختلفة.^(١)

ج. أن خلاص المجتمع من الأزمات والمحن التي ألت به من الجفاف والظلم وانعدام الأمن وقلة المروءة، وما إلى ذلك مما أشار إليه الكاتب^(٢) كان على يد «أبي موسى» الزاهد ومعه «شامة»، فقال الكاتب: «في ضحى يوم الخميس دق «أبو موسى» باب «شامة» فخرجت لتري بهاءه في جبة نفيسة بيضاء وسلاحم أبيض وعمامة خضراء ويده عكاز، وقف أمامها وهي تنظر إلى عينيه الرحيمتين ووجهه النوراني الذي لم يتسن يوماً لأحد أن يتفرس فيه، من عادته في الإطراق وغض البصر، وقال: «أخرجني سيدتي نسأل الله الغيث، وقولي لجاراتنا يخرجن معنا...»^(٣)

فيكفي هذا للإشارة إلى أن الخلاص لا يأتي إلا بالتطهر من الآثام والابتعاد عن العصيان بكل أنواعه، وبالإنابة إلى الله تعالى والاستقامة في كل أمور الحياة الدينية والدنيوية، وهو ما خلص إليه الكاتب حين ختم روايته بنزول الغيث واستبشار الناس في الحواضر والبوادي بالسقيا، بكل ما تحمله من دلالات الطهارة والخصب والإمراع والحياة برمتها.

* رفض الاستهتار بالقيم:

إذا كان الكاتب أحمد التوفيق قد اختار شخصيات روايته بعناية على النحو الذي أشرنا إليه من قبل، إذ كان تركيزه على الشخصيات المتخلقة بالخلق الحسن والملتزمة

(١) راجع ص ١٨٢ وما بعدها.

(٢) نفسه، ص ١٨٦.

(٣) نفسه، ص ١٣٦.

بأداء الشعائر في مختلف أطوار الرواية، تأكيداً منه على المرجعية الإسلامية التي يستند إليها في الكتابة، فإنه لم يبق عند هذه الحدود، وإنما تجاوز بخطى ثابتة إلى التعبير عن رفض كل ما يعارض هذه القيم التي سخر شخصيات روايته من أجل خدمتها، من الحياء والعفاف وحسن التعامل والجوار، وما إلى ذلك، لأنه - في اعتقادي - لا يرى تكامل الرؤية الإسلامية في الإبداع إلا بترسيخ القيم النبيلة، والحمل على كل ما يضادها أو يسعى إلى تخريبها.

فإذا أمعنا النظر بعمق في هذا العمل الروائي، نجد أن الكاتب قد جعل نواة الانطلاق، أو قطب الرحى الذي صدر عنه وحام حوله في أطوار الرواية كلها، هو قوله: «...وهي إذا فكرت في هذا الأمر بينها وبين نفسها حارت في كون الناس يصرون على أن يجعلوا كل شيء جميل، متأسلاً من ذنب أو مرتبطاً بخطيئة».^(١)

فهو في هذا الكلام يعبر بشكل صريح عن رفضه لقول القائلين بأن روح الجمال إنما هوأت بالضرورة من ذنب أو خطيئة، إذ إن الجمال الحق هو الآتي من الطاعة ومن الفطرة التي تتبع من صفاء السريرة ونقاء الطوية.

وقد أولى الكاتب اهتماماً خاصاً لرفض المفاصد الاجتماعية الرديئة التي ينبغي أن تحارب في المجتمع الإسلامي؛ ويتجلى رفضه هذا من خلال مظهرين أساسيين هما:

أ. لجوؤه إلى الحديث عن مواعظ وأحكام فقهية على السنة بعض الشخصيات العلمية من وعاظ ومرشدين وخطباء، حيث سارعت إلى إدانة هذه المفاصد والمنكرات، كما يظهر من حديثه عن شيخ الجماعة بمدينة سلا: «وكان الوعاظ يتناوبون على المنابر، وكلهم يفسرون البلاء النازل بالعصيان الذي عليه العباد، وقد خطب شيخ جماعة العلماء يوم جمعة على غير عادته، ففسر انحباس المطر بكثرة المناكر».^(٢)

وقد عرضته هذه الخطبة للاستنطاق من طرف صاحب الشرطة، إمعاناً من الكاتب في حرصه على التعبير عن رفضه للتضييق على مؤسسة العلماء، لأنه هو نفسه يرفض

(١) نفسه، ص ١٨٣

(٢) نفسه، ص ١٧٢

هذه المنكرات، ويؤمن بأن الخلاص منها يكون بالاستقامة التي يدعو إليها أهل المروءة والدين، والعلماء الصالحون من زمريتهم؛ وهذا ما ختم به روايته كما أشرنا إلى ذلك من قبل، حيث إن «أبا موسى» أمّ الناس في صلاة الاستسقاء، فأغدقت السماء بالغيث الذي استبشر به الناس أيما استبشار، وكفي هذا للتدليل على أن الحلول الشرعية هي التي أرادها الكاتب أن تكون لكل الأزمات الاجتماعية.

ب. لجوؤه إلى تصوير الشخصيات الإيجابية في الرواية في حالة استهجان، وإدانة لمظاهر الفساد الأخلاقي في المجتمع، وهذا ما يظهر بالأخص مع «شامة» في غير ما موطن من الرواية، من ذلك مثلاً قوله: «فالذنب ذنبي، وإلا فلماذا أصررت على أن أسكن به بين هذا الحطام النسوي الرث، بين مخلوقات يتحدّين البؤس بإظهار أنواع الخلاعة، ويغالبن انكسارهن بقولهن: لا شيء يهم ولا شيء يخجل منه! إني سكنت هنا وأصررت على البقاء فيه اعتقاداً في صلاح أبي موسى، وعلي يعلم ذلك».^(١)

والكلام يوضح بجلاء رفض «شامة» لما عليه نساء الفندق من سلوك مشين يحط من الكرامة الإنسانية على كل حال، لكن عزاءها في البقاء فيه، إنما يكمن في اعتقادها بصلاح «أبي موسى»، فكأنها تؤمن بأن «الصلاح والاستقامة» لا بد أن يكون بديلاً يوماً ما عن «الفساد والزيف»، وهذا ما حدث فعلاً من بعد.

إضافة إلى هذا، نجد أن الكاتب يتحدث باستهجان عن بعض الشخصيات التي استمرت الرذيلة واستسلمت للشهوات، من ذلك مثلاً، حديثه عن شخصية «تودة» التي سماها بـ«الليصقة»، حيث يظهر عدم رضاه على تصرفاتها وسلوكها، ورفضه له بطريقة أو بأخرى، وكأنه يحذر من السير على منوالها، فقال: «رأت شامة في سكنى هذه المرأة بجوارها نذيراً بأمور شنيعة، وما هي إلا أيام حتى ظهر خرق تلك المرأة للعيان، فقد كانت لا تتحرج في رفع صوتها بالغناء والنداء من أعلى الفندق على غيرها من السكان أو التجار والزبناء، وكانت تفتح باب غرفتها وتستلقي أمامه في كل الأوضاع غير آبهة بأحد، ولا تتورع عن استقبال غرباء عن الفندق في غرفتها».^(٢)

(١) نفسه، ص ٨١

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٧

فهذا الموقف الذي يبديه المؤلف من خلال تصرف «شامة»، هو موقفه هو بالذات، إنه مثل «شامة» يقاطع ويرفض الخلق السيئ ومن يصر على الاتصاف به، كما أنه يدعو إلى هذه القطيعة وذاك الرفض أيضاً، وهذا في غاية الأهمية، بما يوجهه من رسالة واضحة لا بد من بروزها في الأدب الإسلامي بكل الطرق الممكنة، سداً لمنافذ الإغواء والإغراء التي تخاطب الشهوات، ويسهل المنحرفون سبل الوقوع فيها؛ مثل ما تفعله «تودة» في هذه الرواية، حيث قال عنها الكاتب في مشهد آخر: «شاع هذا الخبر، وتأكدت به شامة من المصير المظلم الذي ينتظر الفندق وساكنيه، وأظهرت جفاء ظاهراً لبنت «بيدرو» وحاميتها «تودة»، وقررت أن تسد الباب في وجههما»^(١) فهو إذن موقف ثابت من المؤلف الذي يتستر وراء شخصية «شامة» ليحول دون الانحراف بكل أنواعه، ولا بد من سد كل الأبواب في وجوه الدعاة إليه، قبل أن يعم الفساد/ القحط الذي تحدثنا عنه من قبل.

الفن في «جارات أبي موسى» :

كل ما سبق، ساقه الروائي أحمد التوفيق في قالب فني متميز، أظهر من خلاله مدى مقدرة الكاتب الإسلامي على التعبير الهادف والبنّاء عن مواضيع تمس جوهر قضايا المجتمع المسلم بأساليب فنية لا تقل جودة عن أساليب الكتّاب الذين ينتمون إلى مختلف الاتجاهات الفكرية والأيدولوجية التي كانت وما تزال تعج بها الساحة الإبداعية العربية.

ذلك بأن أحمد التوفيق أدرك أهمية العناية الفائقة بالأدوات الفنية التي ينبغي على الكاتب إتقانها حتى يتم له المقصد الذي يتوخاه، لهذا فإننا نجده قد أجاد في كثير من مناحي أدواته الفنية التي لا يمكن الحديث عنها كلها، لكن حسبنا منها أمران أساسيان، هما:

* اللغة النظيفة:

إن اللغة التي عبر بها الكاتب لغة نظيفة جداً، تتماشى والقيم التي يريد ترسيخها في المجتمع المسلم الذي يخاطبه، حتى إن المتلقي ليلمس بقوة لغة خجولة وحيية في ذاتها،

(١) راجع بتفصيل الصفحة ١٢ ما بعدها.

تتمتع بقدر عالٍ من الحياء والخجل الذي يتحدث عنهما الكاتب؛ وهذا يهيمن على كل أطوار وأحداث الرواية، حتى أثناء تعبيره عن أمور لها حساسيتها الخاصة، وهذا يبرهن بجلاء على مدى قدرة الكاتب الإسلامي على تنظيف لغته، للتعبير عن كل المواقف الإنسانية التي تعترض الإنسان والمجتمع في حياته اليومية، وهذا جلي في كل موقف يستدعي الحديث عن مثل هذه الأمور.

من ذلك مثلاً حديثه المفصل عن ليلة زفاف «شامة» إلى «الجورائي»^(١)، وحديثه عن زفافها إلى «علي سانشوه»^(٢)، أو ما نجده أيضاً حينما ضبطت «شامة» زوجها متلبساً بالفاحشة مع «خوليا» في غرفتها بفندق الزيت^(٣).

و أكثر من هذا، نجد أن الكاتب يعدل عن اللغة الفاحشة عمداً، ثم ينسب ذلك إلى الشخصيات التي يتحدث عنها أثناء الحدث، من ذلك مثلاً قوله: «وبعد أن خرق القاضي بنفسه باب الحشمة خرقاً طفيفاً بذكر بيتين لابن الحجاج الماجن، أشار ابن الحفيد إلى طالب ظريف من أهل سلا متخصص في حفظ هذه البضاعة لكي يتحف المجلس بما يزيل الكلفة ولا يذهب مع ذلك بهيبة قاضي السلطان أو يسلب منه المبادرة التي تعود إليه في الحديث»^(٤).

فيظهر من هذه النماذج، أن أحمد التوفيق أراد في حديثه عن القيم والأخلاق وعلاقتها بالمجتمع، أن يكون هو نفسه صادراً عن هذه القيم النبيلة في لغته وكلامه، فجاءت لغته ناضجة بالخجل والحياء، لتكون هذه القيم ذاتها حداً مشتركاً بين القائل والمقول على صعيد واحد، ليقول للمتلقي: إن البديل الذي يطرحه الأديب المسلم في الكتابة الروائية والسردية بعامة، هو ذا بين يديك.

* تنويع اللغة:

ونجد الكاتب قد عمد إلى تنويع اللغة المعبر بها تنوعاً ينم عن تمكّن ظاهر من

(١) نفسه، ص ٥٨

(٢) نفسه، ص ١٧٠، ١٧١

(٣) المرجع نفسه، ص ٨

(٤) راجع مثلاً الصفحات: ٩٠-٩١-١١٣-١١٤-١١٥-١١٦-١١٧-١١٨.

ناصية اللغة العربية، حيث نجده يستوحي نمط الكتابة التي كانت تهيمن على لغة الخطاب في العصر الذي اختاره لإدارة أحداث روايته، وهو العصر المريني، الذي هو العصر الذهبي في تاريخ العلوم الشرعية واللغوية بالمغرب الأقصى، لذلك نجده، مثلاً، ينهج نهج الكتابات السلطانية في المراسلات الرسمية التي كانت تصدر عن القصر آنئذ^(١)، أو يلتزم بأسلوب الفقهاء في فتاواهم التي كانوا يفتون الناس بها، أو يحذو حذو القضاة في إصدار أحكامهم في النوازل التي كانت تُلمُّ بهم، وكل هذا يجعل الرواية وكأنها وثيقة تاريخية حقيقية نقلها الكاتب إلى متلقيه كما عثر عليها؛ خاصة وأن الكاتب أحمد التوفيق خبير بهذا الأسلوب، لأنه محقق لمصادر مغربية مختلفة، ومؤرخ لحقب معينة من تاريخ المغرب، وهذا موضوع لا يتسع الحديث عنه في هذا المقام.

* التنوع الفني على المستوى البصري:

وسعى إلى التنوع الفني على المستوى البصري، حيث إنه يختار لما يتخيله من الرسائل الديوانية، أو المراسم السلطانية، أو الفتاوى الشرعية، أو الأحكام القضائية، خطأً مغايراً للخط الذي طبعت به الرواية، إمعاناً منه في إضفاء الطابع الفني المتميز على هذا العمل الروائي الرائد.^(٢)

* أدوات فنية راقية:

إضافة إلى هذا نجد أن الكاتب عمد إلى أدوات فنية راقية للتعبير عن كل هذا تعبيراً فنياً متميزاً، بحيث إنه استطاع أن يجعل المتلقي يتلقى عدداً هائلاً من القيم الأخلاقية في أسلوب فني إبداعي متميز، يبتعد عن اللغة التقريرية المباشرة، ويضرب بعمق في التعبير باللغة الإيحائية التي تضفي مسحات فنية على الحدث أو الواقعة المعبر عنها، حيث توصل إلى ذلك بتوظيف واع ومسؤول لآيات كثيرة من القرآن الكريم وقصصه^(٣)، ولعدد مهم من الأحاديث النبوية الشريفة، وكذا للأقوال المأثورة التي سعى من خلالها إلى إغناء

(١) راجع مثلاً الصفحات: ٩٠-١١٧-١١٨.

(٢) راجع مثلاً الصفحات: ١٥-٧٧-٩٥.

(٣) راجع مثلاً الصفحات: ١٦-٣٧-٣٨.

مقاصده التي يريد بها من وراء هذا الحدث أو ذاك، هذا إلى جانب الإتيان بالأشعار التي كانت تتشد بين الشخصيات في مجالس مختلفة.^(١)

استثمر الكاتب كونه مؤرخاً ومحققاً للتراث المغربي خاصة، فاستوحى حملة أبي الحسن المريني على تونس، والمحنة التي وقعت له أثناء هذه الحملة في غرة شهر شوال عام ٧٥٠ للهجرة، وهذا ما أضفى على الرواية بهاء خاصاً يجمع بين الواقع والتمثيل.

خاتمة :

كل هذا يظهر بجلاء أن الكاتب الإسلامي بمقدوره أن يقدم البديل عن هذا الأدب السفساف الذي يستهدف إثارة غرائز المتلقين، بالتوسل برصد كل مظاهر الفساد والإباحية، بدعوى تشخيص الواقع، أو الثورة على التقاليد، أو سوى ذلك مما يبررون به هذه الأذواق المريضة التي تميل مع الشهوات حيث مالت، ولا يرون الأدب الحق إلا ذلك الذي يحطم الأخلاق، ويهدم أسس المجتمع الإسلامي من قواعدها، لأنه الأدب الذي يقدس الخطيئة، ويعشق الحرام ولا يقنع إلا به.

(١) راجع ذلك مفصلاً في تاريخ ابن خلدون، عناية خليل شحادة وسهيل زكار، دار الفكر، الطبعة الثانية ١٩٨٨، ١٥٨/٧، وما بعدها.

obeikandi.com

الدالي والجمالي في رواية «السيل» لأحمد التوفيق

الدكتور أحمد زنيبر - المغرب

أستاذ باحث - الرباط

حققت الرواية المغربية، على فترات زمنية متعاقبة، انتشارا واسعا، تجلت معالمه في توالي الإصدارات المتباعدة، بناء وتصورا وموضوعا، من جهة، وما صاحب ذلك من متابعات ودراسات نقدية متنوعة، على مستوى التلقي، تفاوتت توجهات أصحابها مذهباً ومنهجاً وتحليلاً، من جهة ثانية.

وقد تحكمت في هذا الذبوع الروائي المعلوم، جملة أسباب موضوعية ورمزية، منها وفرة الطرائق التعبيرية، التي يقترحها هذا الجنس الأدبي، سردا ووصفا ورسالة، ومنها كذلك جملة الخصائص الفنية والأسلوبية، التي يختزلها كعناصر بنائية داعمة له، لغة ومعجما ودلالة.

ومن ثمة، لا غرابة أن نجد بعض الأقلام الإبداعية بالمغرب قد انتقلت من كتابة الشعر أو القصة القصيرة مثلا، إلى كتابة الرواية، وأن نجد منهم من امتهن الطب أو الفلسفة أو القانون؛ لكنه لم يجد ضالته الأدبية إلا في رفقة الرواية، اختيارا وتمثلا وتعبيرا. ولعل أحمد التوفيق يعد خير شاهد على ذلك. فمن التاريخ والكتابة في التصوف، يلج هذا الأخير، عالم الرواية ويعزز المشهد الثقافى بأربعة أعمال متميزة قمينة بالقراءة والمتابعة والمساءلة، هي على التوالي: "جارات أبي موسى" و "شجيرة حناء وقمر" و "السيل" ثم "غريبة الحسين".

وتعنيانا في هذه المداخلة المتواضعة، روايته الثالثة الموسومة بـ "السيل" باعتبارها المنجز الثالث في مساره الإبداعي، من جهة، وبوصفها تمثل جزءا من تجربة الكتابة لديه، من جهة ثانية. فماذا عن المنجز الأدبي؟ وما نوعية القضايا والأسئلة التي يطرحها؟ وبالتالي، إلى أي حد يمكن الحديث عن قيمة أدبية مضافة تتخلل مادته الحكائية؟

في المنزع الدلالي:

لاشك أن أول اتصال أدبي يحدث بين القارئ والنص، يتم عبر العنوان الذي اختاره الكاتب لمنجزه الروائي "السيل" باعتباره عتبة مركزية توجه، بصورة أو بأخرى، عملية القراءة وتخدم مسار البحث والتحليل النقدي. فكلمة السيل لفظة مفردة معرفة بـ "ال" تدل على معين. هذا المعين حدث له صلة بالطبيعة، في ارتباطها الوثيق بالزمان والمكان. إنه مطر جارف ينحدر من أعلى الجبل إلى الأسفل، لا يخبر بموعد، ولا يستأذن بقدوم. فيض مائي هو، حيث الحركة والاندفاع والقوة والسرعة، يأتي على الأخضر واليابس، يدمر ما حوله ولا يتراجع، فتحصل الكارثة، وقد تجاوز الطبيعة إلى الإنسان، في ذات الآن. وبين الفجائية الكاسحة والفجائية الجارحة، لا يبقى إلا الأثر وشظايا الغضب. كل هذه الإحالات وغيرها، نجد لها موقعا ضمن أحداث ووقائع الرواية ونجد لها - أيضا - ملامح وعلامات تمس درجة الوعي في تجربة الكتابة.

ولعل اختيار أحمد التوفيق لروايته عنوان "السيل"، كونه حدثا طبيعيا، عائد بالأساس لما في ذلك من دلالة قصدية ورمزية معا، في بناء الحكاية، من ناحية، ولما له من وقع بليغ على مسار بطلها الرئيس، من ناحية ثانية، ولما تثيره العلاقة بين الحدث والشخصية أو الشخصيات من أسئلة وقضايا وجودية متعددة، من ناحية ثالثة، نجملها في ثلاثة أسئلة جوهرية كبرى، هي:

* سؤال القدر بين القبول والرفض

تقترح الرواية حكاية رجل بسيط عاش حياة متقلبة بين القرية والمدينة، خلالها تنازعت أحوال الطبيعة، بدفئها وقسوتها، وغالبته تناقضات الزمن، بخيره وشره. حكاية تقترب من عالم السيرة بكل تداعياتها المختلفة، حيث استحضار الذاكرة واستدعاء الماضي من أجل استقصاء دقيق وعميق لكل المراحل والمفاصل، التي تؤثر فضاء الشخصية الروائية، في انفعالها وتفاعلها بالذات من جهة، وبالواقع والأشياء من جهة ثانية.

يتولى الروائي، على امتداد ستة وعشرين فصلا تفاوتت مساحتها الورقية حجما ومحتوى، بضبط إيقاع السرد وفق تسلسل زمني للأحداث، صعودا ونزولا، دون التفريط في العناية بوصف الأماكن والشخصيات المساهمة في تفسير طبيعة العلاقة بينها وبين الشخصية الروائية. وقد شكل حدث السيل مادة خصبة حركت، عبر اللغة، الحكاية وأسرارها، وكشفت قضاياها المعروضة عن نوعية الخطاب ورمزية الرسالة.

ومن ثمة، كان الجمع بين الحدث والشخصية، في اتصالهما وانفصالهما، مقوما بنائيا اعتمده الكاتب في طرح أسئلته الوجودية وتأملاته الفكرية، أثناء عملية السرد. فماذا عن بطل الرواية؟ وما علاقته بحدث السيل؟

يقدم السارد، منذ الأسطر الأولى، بطل الرواية بوصفه شخصية محورية تدور حولها الأحداث والوقائع، وتتحكم في مساراتها الإنسانية صور مختلفة تتسجم وطبيعة المواقف والحالات النفسية التي تؤطرها. ومادام سارد الرواية من النوع العارف والعالم بكل تفاصيل وجزئيات الحكاية، إذ هو المخطط لمسار البطل والضابط لإيقاعاته المختلفة؛ فإن عملية الحكاية تمت بشكل تدريجي تنتصر للفعل حيناً، ولردة الفعل حيناً آخر. ولعل حضور فعل الكينونة (كان) بدلالته الماضوية، داخل النص، يؤكد حرص السارد أثناء عرضه لسيرة البطل، على ترابعية الأحداث وتسلسلها المنطقي، من البداية إلى النهاية، من جهة، وما يستتبع ذلك من معانية وصفية تتعلق بالأفضية والأمكنة وبملاح الشخصيات وسلوكياتهم، من جهة ثانية.

وهكذا، قبل أن يعرض السارد لحدث السيل، يعرف بشخصية (محمد بيزين) ويبسط القول، حكياً واستطراداً، في ظروف الولادة والنشأة. يقول:

"كان محمد بيزين راعياً عند أسرة آيت بلا في قرية بقدم جبل الأطلس الكبير. وقلما ناداه أحد في صباه باسمه، محمد، ولم يدر هو ما معنى لقبه بيزين ومن سماه بذلك الاسم. لم يعرف أباه، لم ير أمه، لأن الأب في الحقيقة كان، على ما سمع الولد، عطاراً أصله من الساقية الحمراء." (ص ٥).

والواضح أن أول ما يصطدم به هذا الطفل كان هو قدر اليتيم والحرمان. فهو المولود الذي نزل إلى الدنيا من دون أن ينعم، مثل باقي الأطفال، لا بطعم الأبوة ولا بفرح الأمومة، فقد توفيت الأم أثناء المخاض، وفر الأب بعد علمه بحملها بأشهر. غير أن القدر، بوصفه قوة فاعلة في النص، سرعان ما أبان عن تعاطفه مع البطل حين تولته أسرة اعتنت به وضمته إليها...

ومع الأيام، يظهر البطل/الطفل نباهة وذكاء وقدرة على العمل؛ غير أن مكر الأطفال وتآمرهم عليه في غير ما محاولة، ضاعف إحساسه بالنقص والدونية، وعمق شعوره بالحزن والألم والقرف من الناس ومن الحياة، على إثره تولد لديه رغبة في الرفض والتأثر والانتقام. يقول السارد:

"ومع توالي الأيام تكاثرت أخطاء بيزين في حق سيده، فقد صار مندفعاً لارتكاب الهفوات وهو يعرفها، كأنه يجد راحة ما في الخطيئة، فقد تعددت تشكيكات الذين اعتدى بيزين على أولادهم بمختلف أنواع العدوان، ووقعت الوشاية به لسيده لأمر كان يقتربها، منها أنه كان يحرص في مسارحه على منع الفحول من طرق الأبقار، يجد لذة في ذلك الحرمان، لا يدري أكان ذلك انتقاماً من الثيران أم من الأبقار أم من أسياده أم من الحياة؟" (ص ١٥).

ويتمكن الطفل، بعد مدة من حالة الرفض، من استرجاع توازنه واعتداله حينما تلقى من سيده أنواعاً من العقاب القاسي، من جهة، وحينما أحس بالفرح والارتياح يوم أكله، هذا الأخير، عملاً جديداً، من جهة ثانية. فرعي الغنم بالغابة عوض البطل أيام الملل والضجر، وأشعره بقيمة نفسه التي جبلت على المخاطرة والرغبة في التحدي والمغامرة. ومن وقتها ألف محمد بيزين الغابة واستأنس بها، مكاناً بديلاً عن مساح البقر وتقاهة البشر، وارتضى حياته لمدة صار خلالها الجبل جزءاً من هويته يرعى في سلام صحبة كلبين مروضين ونأي صناعه بيده. يقول السارد عن هذه الألفة:

"لم يصطد بيزين من طير الغابة وحيوانها لأنه يشعر وكأنه قطع معها عهداً على ألا يفعل ذلك، وهكذا دخل مع أهلها في وثام أبدي، ثم إنه يؤمن بأن هذه المخلوقات التي تسكن الغابة أكثرها مسكون بالجن، آمن بذلك منذ أن وقعت قصته مع ذلك القنفذ الذي سلخه في صغره وأورثه حالة بكاء يعتريه وصرخة تفتت الأكباد." (ص ١٩).

وفي ظل هذا التحول الإيجابي، في مسيرة البطل، حيث التصالح مع الذات والاطمئنان إلى المكان، فضاء للهدنة والأمان، يواصل الكاتب/ السارد عرض حياة البطل بيزين؛ إذ يتعرف هذا الأخير على أرملة اسمها "لومي"، حركت مشاعره ووجدانه، ثم صار يلتقي بها دونما اكتراث بالناس أو بتقولاتهم المغرضة. لقد أحس بيزين مع هذه المرأة بالفخر والنخوة وقدر فيها شهامتها واهتمامها الكبير به. فهي "في الحقيقة أكثر من امرأة" بتعبيره (ص ٢٥) وكثيراً ما حرصته ليثور على كل من حواليه، ويوقظ ذلك الإنسان/ الرجل داخله، ويغير من مواقفه السلبيه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً وعملاً بقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ (الرعد: ١١) وتبعاً لذلك، تحضر المرأة بكل ثقلها الأنثوي والإنساني في الرواية،

وتصاحب البطل في مختلف تحولاته وتبدلاته لتكون له خير معين، حين يحل به سخط الحياة. وما استثمار الكاتب لهذا الحضور النسائي؛ إلا ليمنح البطل بعض التعويض المعنوي عن غياب المرأة/ الأم في حياته. ومن ثمة، يعيد للذات الإنسانية بعض التوازن والاستقرار النفسي.

لكن سوء الطالع، مرة أخرى، جعل الرياح تجري بما لا تشتهي سفن البطل، حيث كسرت مجاديفه، وعاكست نجاحاته، فاختلف عليه الحابل بالنابل، والحلم بالحقيقة، والأمن بالخوف، والقبول بالرفض، والأمل باليأس والخيبة. فها هو ذا السيّد، ذات صيف وفي يوم من أيام شهر (غشت)، يطيح برؤوس أغنام سيده جلها، ويفقده كلبه الأليفين معا، فيما هو نائم يحلم بكوايس مرعبة سرعان ما تحققت في عالم اليقظة، فقد حلت الكارثة المروعة وانتشر الخبر في القرية بسرعة البرق.

ذهل بيزين مما حصل، وتألّم مما رأى، وتنازعت هواجس الخوف والألم، وركبته نزعة التحدي والانتقام. ولم يدر ما إذا كان هذا الحدث الطبيعي قضاء وقدر له فيه خير، وهو الذي لا يستطيع لرد القضاء سبيلا أم شرا مستطيرا أتى ليدمر حياته، ويزيد ذاته تشظيا وتمزقا؟! فكر في الهروب، لكنه تذكر فرار والده العطار فكره هذا الاختيار! وفضل البقاء بالقرية ومواجهة مصيره، بكل ما أوتي من قوة وثبات. يقول السارد:

"وهكذا قرر أن يبقى، أن يستسلم للقدر، أن يواجه الغضب والعقاب من لدن أصحاب الغنم والآخرين من المتفرجين والمتقولين، وقرر أن يبقى على الخصوص حتى يواجه صاحبه لومي ويقول لها: ها أنت قد حققت ما كنت تسعين إليه، أن تحرريني عبر العذاب، أن تدفعني بي إلى الهجرة. أنت السبب! إنه متيقن أن السيّل هو جواب الغابة الذي كان يتوقعه، جوابه عن الأحلام التي رآها عندما صعدت إليه لومي في الجبل، ولكنه ليس متأكدا مما إذا كانت تدفعه إلى نهاية هي خير له أم إلى حتف هو شر له..؟" (ص ٢٥) وحين عاد بيزين إلى نقطة البداية، حيث التلاشي وقلة القيمة، تعرض لأسوأ معاملة وتشنيع من لدن سيده وأهل القرية، كما مارس عليه ابن شيخ القرية أشد العقاب فيما اتهمت معه الأرملة "لومي" وابنتها "منوش" بالمشاركة. ولم تنته محنة البطل إلا بتدخل رجال السلطة. فكان ذلك بعضا مما خفف عنه وطأة العذاب، وأعاد له الاعتبار مرحليا قبل أن يغامر بالهجرة نهائيا بحثا عن ذات/ رجولة مفقودة ومفتقدة داخل القرية.

يقول السارد: "صار بيزين بعد الذي وقع يتردد علانية على دار لومي وهي تفرح به وهي تحرضه حتى يهاجر ويكون رجلاً" (ص ٤٧).

فأين كانت الوجهة؟ وهل حقق بيزين ما كان يصبو إليه؟ ومن هم الشخصيات الجديدة التي ناصرتة أو خذلتة أثناء هذه الرحلة؟

* سؤال الذات بين الخير والشر

لم يفث السارد، وهو يتابع رحلة البطل الوجودية وتموضعاته بين حالات الرفض والقبول، والسخط والرضى، والكفر والإيمان.. أن يضع اليد على بعض المسببات، التي كانت وراء هذه الرحلة نحو المجهول، وبالتالي تقديم أحكام وخلاصات بشأنها، كلما وجد لذلك مبرراً. فإصرار "لومي" وإلحاحها على السفر كان دافعا قويا لكي ينطلق البطل في رحلة البحث عن الذات.

يقول السارد: "احتقن وجهه وهو يصرخ، ثم أجهش بالبكاء... وارتدى في ذراعيها... احتضنته وبكت وقالت: اذهب، اذهب، أريدك أن تكون رجلاً. فمئذ سافر أخي صار رجلاً. لا أريد أن تبقى مسخراً لهؤلاء، لا أريد...!

فقال بيزين: ولكنني أفتك وصعب علي أن أفارقك.

فقالت المرأة: أنت صغير السن، وهذه ألفة الصغار، وتصلح لك بنتي عندما تعود، إن بقيت راضيا بنا.

عاد بيزين إلى بكائه من جديد أمام المرأة وبكت هي أيضاً" (ص ٥٠).

إن استسلام البطل وتقبله للقدر، من حيث هو سلطة غيبية تحكم العالم بمنطق الخير والشر، جعل أحداث الرواية تتساق وفق تبدلات المكان والزمان والإنسان. فعالم ما وراء الجبل بدا غريباً وعجيباً في نظر البطل مقارنة مع حالته الأولى بالقرية. ولما كان لزاماً على البطل كسب رهان هذه الرحلة/المغامرة، كان عليه بالمقابل أن يتأقلم مع الوضع الجديد في المدينة، ويدخل في علاقات وتواصلات متنوعة مع أهلها وناسها. كما كان عليه أن يتعلم لغة المدينة، ويلبس لباسها، ويخبر أسرارها.

ولعل الكاتب لم يتوان لحظة في رصد مختلف التحولات، التي عاشها البطل، في سنواته الأولى داخل المدينة، مظهرها وسلوكها ومواقف، فقد رسم له بعض الصور الرائقة عن إخلاصه

في العمل، وتفانيه في الخدمة، وسعيه وراء الكسب الحلال في صبر وأناة، حتى صار حديث مجالس في المدينة وفي القرية، وذاع صيته في الآفاق. كما تابع شذوذه وانحرافه وعدوانيته وهو في غمرة النجاح والاستعلاء. وهما منزعان اثنان (الخير والشر) ظلا في وجدان البطل يتصارعان وعرضاه، في كثير من الأحيان، إلى الاضطراب والاختلال.

لقد شكلت المدينة بالنسبة للبطل، من خلال ملاحظاته ومشاهداته عالما مغريا بالبحث والتأمل والطموح والرغبة. غير أنها كانت، إلى جانب ذلك، مدينة تعج بالفتنة والمتناقضات قلبت مسار البطل ذات اليمين وذات الشمال ليجد نفسه أسير إغراءاتها غير المتناهية. إنها بتعبيره "أكثر من مدينة واحدة، فهي مدينة صاحب الميزان، ومدينة الفئران، ومدينة المنقبين وأواني القمامة، ومدينة العملات اللائي يأتين في الفجر إلى المعمل، ومدينة الأشرار الذين اعتدوا عليه، ومدينة دار فارياس، ومدينة زوجته فيبي... في كل مرة يحسب أنه انتهى إلى آخر العلم والإعجاب بالمدينة، فتنقله الرياح إلى جهة أخرى فيقف على جديد لم يكن يتخيله" (ص ٦١).

وتحضر المرأة، من جديد، فضاء المدينة مثلما حضرت سلفا فضاء القرية، فيختار البطل في سلوكياته واختياراته، كما يحضر هاجس السيل لديه، في غير ما مناسبة، فلا يدري أنقمة كان أم نعمة؟! وهكذا حين استبد شبح المدينة بالبطل وسلخه من قيم القرية، تطورت لغته وتغيرت مواقفه، سلبا وإيجابا. أحب المال، وأحب النساء، وكاد المكائد، ودبر الدسائس لغيره من أجل البقاء وارتقاء المناصب، حتى صار "ولدا أسطورة تتمنى النساء أن تلد مثله، وعريسا تتمنى كل امرأة أن يكون خطيبا لبنتها!" (ص ٧٠). لكن دوام الحال من المحال، كما يقال، فقد شاء الله أن تعصف تقلبات الأيام بالبطل الزعيم وتحول نعيمه إلى شقاء وتعاسة، جراء ما بدر منه من خطايا الاستقواء، والارتشاء، والفحشاء. وما صراع الخير والشر داخله إلا أحد الأسباب التي كانت وراء ضلاله واضطرابه. ومن ثمة، لم يعد بحث البطل عن الذات، إذن، هدفا وغاية كما تسطر في البداية، فقد استغنى وطغى وتجبر، فكانت الانتكاسة والضياع والقهقري، والدخول في متاهات ملتوية لا قرار لها، فالفشل، واليأس والسجن، والرعب والخوف، والألم والحيرة.. كلها كانت له بالمرصاد، وصارت معها فكرة الرجوع إلى القرية مطلبا مبررا.

يقول السارد على لسان إحدى شخصياته: "المال الذي في هذه الحقيقة يعادل مجموع ما تلقيته من أجرتك منذ جئت إلى العمل، وهو في الحقيقة نصف أجرتك، كنت أدخرها لك، ويزيد عليه بمقدار ما تحتاج إليه لإقامة عرس بهيج في قريتك، تتزوج وتأتي بعروس تغار منها كل نساء العمل، ولا تصلح لها خادمة أي من هذه الراقصات اللائي يأكلن مالك في السهرات، عيشك الله أيها الزعيم! اذهب شهرا كاملا إلى قريتك بمناسبة هذا العيد، وعد لنا بعروس!" (ص ٨٥). فهل وجد البطل ضالته؟ وكيف آلت عودته إلى بلده/الأم؟

* سؤال المصير بين الحاة والموت:

بعد تسع سنوات من البحث المضني بالمدينة عن مبرر للوجود، وضياح في متاهات مفتوحة لا تتقضي، عزم البطل أخيرا، على الرجوع إلى القرية عملا بنصيحة سيده، من جهة، وهربا من خيب المدينة ورذائلها، من جهة ثانية. وخلال تلك السنوات التي جمعت بين النعمة والنعمة، توافرت للكاتب مجموعة من المواقف والوضعيات المختلفة، التي سمحت بتكوين فكرة تقريبية عن طبيعة الشخصية الروائية وما يميز وجودها الواقعي والافتراضي، في الوقت نفسه. وشكلت بالتالي زادا روائيا قابلا للمساءلة والمتابعة.

غير أنه إذا بدت عودة البطل موفقة غاية التوفيق في البداية، حيث ترحيب الأهل والأصدقاء والجيران، وحيث الحفاوة والتكريم والامتنان، كونه حقق النجاح وشرف القرية والوطن؛ فإن ذلك سرعان ما تلاشى أمام سيل الأحداث الجسام الجديدة، التي وطنت صراعه الداخلي وعمقته خاصة حواراته مع «لومي» حبه الأول، وخلافاته مع أخيها «حوسا» حول عدد من القضايا المرتبطة بالمواقف والاختيارات الفردية، وكذا المرتبطة بالمشاعر وبالهوموم الصغيرة منها والكبيرة. وحين احتد الصراع النفسي داخله لم يجد سوى تلك الغابة مقصدا وملذا.

إن قدر البطل في هذه الرواية، أن تتقاذفه أمواج الحياة، بخيرها وشرها، وأن تتوزعه شواغل وعوامل كثيرة تمكنت منه حد التماهي فاستحال عليه، لضعفه الإنساني، الانفلات منها. فبقدر انفراج أيامه كان خوفه من كوابيسها وأحلامه، وبمقدار نجاحاته كانت إخفاقاته. فذكريات السيل، وضياح ماله، وحيرته في الاختيار بين نساء أحبهن، وتدهور حالته العقلية والصحية.. وغيرها من الأحوال المؤلمة عجل بسقوطه، ولم يعد أحد يعيره أي اهتمام.

يقول السارد: «عاد بيزين إلى الدار ذات ليل ولم يحفل به الناس لأنه صار معدودا في البلهاء المجانين، فقصته لم تعد سرا لأحد، وقد صار مظهره يخيف الجميع، فوجهه ينضح بالعرق بين الحين والآخر، ويثير حنق من يسترقون إليه النظر، وهو لم يحلق شعر لحيته منذ ليلة المطر، كانت تتعاور حالات من الذهول وحالات من التمييز، إذا ذهل سال لعبه وتكلم في نفسه وأشار إشارات وغمغم، وإذا ميز وجم واستغرق أو بكى» (ص ١٢٦).

وأمام كم اليأس والإحباط والفشل هوت الذات، ذات البطل، إلى مهاو سحيقة، واتضح للمرأة «لومي» حقيقة كون البطل «بيزين» همها الأوحدها، وعبثا تحاول إقحام ابنتها في تلك القصة. وهكذا رغم تنكر أهل القرية للبطل، حين ساءت أحواله، ظلت هي إلى جانبه وفيه ترعاه وتتفق عليه حتى نفذ ما بيدها متحملة عنقه وجنونه وهذيانه، إلى أن سقطت مغشيا عليها، ذات يوم، حين رآته جثة هامدة بالغابة. وحين ظهر المال المفقود، مال البطل المفجوع عليه، قيل في شأنه أقوال وأقوال، وما ظفرت «لومي» الأرملة بشيء من إرث البطل لأنها كانت تفتقر إلى بينة! على ما في ذلك من إشارة سريعة إلى وضعية المرأة ونظرة المجتمع لها في غياب راع يحمي حقوقها ويضمن أمنها واستقرارها.

وهكذا يكون الكاتب السارد قد أثار الانتباه، من خلال تتبعه الدقيق لمسار الشخصيات وعلاقتهم بحدث السيل وغيره، إلى جملة موضوعات تحمل قيما إنسانية ودينية واجتماعية مختلفة، كالحب والجمال والتضامن والتسامح والصبر والعدل وما سواها. وكلها قيم دالة عبر عنها، بغير قليل من المتعة الفنية، التي تعكس حيوية المعنى وديناميته في الرواية.

في المنزع الجمالي:

لا يمكن الحديث عن دلالات رواية السيل لأحمد التوفيق من دون الحديث عن الجانب التعبيري، الذي يستقي عالمه من اللغة والخيال. فالكاتب كان شديد العناية باللغة بوصفها ترجمة خالصة لوقائع الرواية وأحداثها، وغوصا عميقا لنفسيات شخصياتها الرئيسية. ولعل رصد الحقول المعجمية في الرواية تكشف عن مظاهر القلق والتوتر والصراع داخل المجتمع البشري خلال مرحلة من تاريخه، وعبر هذه المظاهر وما سواها تقدم الرواية المقترحة «السيل» قراءة فنية وموضوعية للذات والكون معا.

كما أن استناد لغة الرواية على تقنية الاسترجاع، جعل الذاكرة تحضر بقوة حيث أكل لها تأثيث المشاهد وترتيب الوقائع، بحسب السياق والمواضع.

يقول السارد مثلاً: «أما بيزين فكان يتفرس في الوجوه ويتذكر ويتذكر.. ويتخيل لومي، وقد بلغها خبر رجوعه، ويعود ليتفرس في الوجوه، ويعجب من الانقلاب الذي حصل في معاملتهم تجاهه. ولما وضعوا أمامه قصعة الكسكسون وعليها خروف بكامل هيأته، أوشك عند رؤية منظر الخروف أن يتقيأ؛ لأنه يتذكر السيل وكراع الغنم تبدو من فوق الرمال، قد احتقن وجهه وضاق تنفسه وطلب الماء، فشرب ثم سري عنه، وتنفس الصعداء ولم يشعر بما وقع له. لكنه أكل الكسكسون والخضر ولم يمس اللحم» (ص ٨٩).

ولما كان الاسترجاع والتذكر والتخيل لصيقا بالحلم، بمعناه الشامل حيث يختلط بعالمي الحقيقة واليقظة؛ فإن هذا الأخير بدا مهمنا هو الآخر، في كثير من الحالات التي تبدت فيها الرغبة ملحة، عند الشخص، في التغيير والارتقاء، تارة، وفي مواجهة الخوف والفشل، تارة أخرى.

أما عنصر الحوار، بما فيه الحوار الداخلي وحديث النفس، فكان فرصة للأبطال كي يتحدث عن نفسها، وتنفس عن مكبوتها، وتبوح بأسرارها، وبالتالي تحقق تواصلها مع الذات ومع الآخر، قبولاً أو رفضاً، تعاطفاً أو تعنيفاً. وتبعاً لذلك جاءت لغة الحوار منسجمة مع الشخصية الروائية المتخيلة، معنى وأداء، (بسيطة أو مركبة، منقبضة أو منشرحة، راضية أو ساخطة..) وهو ما أكسب الحوار تنوعاً وخصوصية كونه استراتيجية تدعم عملية السرد.

يقول السارد في هذا الشاهد الحواري الدال: «نام بيزين نوما تتخلله كوايبس:

- كان يقول في بعضها: السيل.. السيل، أنا لا أحب السيل، السيل لا يرحم! ولما فتح عينيه عند الظهر وجد الزوج والزوجة والأولاد حوله، فقال: لن أعود إلى العمل، أريد أن أعود إلى الجبل، بعيداً عن هذه المدينة الخبيثة.

- فقالت له فيبي: ما تريد فيما بعد، فنحن أخرجناك بوسائلكم ولا يجوز أن يعلم أحد بذلك. أرجوك، لا تصرخ!

- فقال بيزين: أخرجتموني! وهل أخرجتم الآخرين؟

- فقال فرياس: لا أستطيع، إن الأمر خطير، خطير جداً، لا يتصور!

- قال بيزين: إما أن تخرج الآخرين وإما أن أذهب إلى الوطن ويأتوا ليحرقوا معملك أو يقتلوك.

- قال فرياس وقد استبد به الهلع مما سمع: فهل هذا جزائي معك؟ اسمع! اسمع! قلت لك: الأمر خطير!

كرر بيزين تهديده وقام على رجليه كمن لا يشكو من شيء وعيناه جاحظتان بعد أن كانتا مغمضتين وهو يرتعد!

- قال فرياس: لا! لا! اهدأ، اهدأ، سأحاول، سأعمل ما في جهدي.

- قال بيزين: أعطهم المعمل وأخرج المسجونين، فهم في السجن بسببك.

تعجب بيزين من جرأته، وتعجب من هذا الفهم الذي جد عليه ولم تكن له به صلة قط، وقال في نفسه: هل أنا محق في هذا الموقف؟ (ص ٧٧ - ٧٨).

وفي سياق تجميل الرواية دائماً، ينتصب الوصف مجالاً أرحب لعرض الصور والألقاب والنعوت وتعقب الأماكن والمواقع، بل وكل ما له صلة من قريب أو بعيد بعالم الشخص. لقد تنوعت المقاطع الوصفية وامتزجت بلغة السرد، صعب معها فصل الاثنين داخل الحكاية المقترحة.

يقول السارد في مقطع وصفي: «لقد جاء أطول من في المركز وأضخم. عملاقان على رأس كل منهما قبعة مدورة تلمع خيوط توشية دائرتها المذهبة، صعصعتان حليقا اللحية طويلا الشاربين، ولكن الأنظار تركزت على وسائل العذاب التي تتفطر لها الأكباد: الحزام العريض المرصع بمسامير نحاسية غليظة، والحذاء الضخم في الرجل. فكل شخص في القرية قد سبق له أن سمع بهذه الوسائل، يخاف الضرب بهذا الحزام والركل بهذا الحذاء الذي تحته مسامير» (ص ٤٠).

وبين هذا الاختيار أو ذاك، أفاد الكاتب من معارف ومجالات عدة تخللت عوالم الحكاية، عبر لغة إيحائية رمزية أحيانا، وتقريرية مباشرة أحيانا أخرى، مثل ما نجد في توظيفه للتاريخ السياسي والاقتصادي، واستثماره للمخيال الشعبي والاجتماعي، واستحضاره للخطاب الديني الإسلامي.. وغيره؛ مما أسهم في تعميق الرؤية العامة المشكلة لأطروحة الرواية.

خاتمة

لاشك أن الروائي وهو يعيد صياغة الوقائع من خلال شخوصه وأحداثه يفتح أمامنا آفاقاً مشرعة على الاحتمال والتأويل لمجريات الحكاية. فالذات والهوية، والسفر والحرية، والتاريخ والوطن، والموت والحياة، والقضاء والقدر.. كانت من أهم المراكز الموضوعية، التي استند إليها الكاتب واجتهد في تحويلها، عبر وسيط اللغة والذاكرة والخيال، إلى نص روائي عميق زاج بين إيقاعي السرد والوصف، وآلف بين الدلالي والجمالي، في براعة وإتقان.

بهذه الرواية الممتعة أبان أحمد التوفيق عن مقدرته العالية في الحكيم، واستخدامه البين لثقافته الواسعة، مما يحق للقارئ المتلقي أن يفخر به روائياً متميزاً، وأن يعد متخيله الروائي إضافة نوعية في الحقل الإبداعي المغربي والعربي، دون منازع.

المراجع:

- ١- السيل. أحمد التوفيق. دار الأمان. الرباط. ١٩٩٨
- ٢- تحليل الخطاب الروائي. سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي. ١٩٨٩
- ٣- الرواية والتغيير الاجتماعي. محمد الدغمومي. إفريقيا الشرق. ١٩٩١
- ٤- بناء الرواية. سيزا قاسم. دار التنوير. ١٩٨٥
- ٥- الخطاب الروائي. ميخائيل باختين. ترجمة محمد برادة. دار الأمان. ١٩٨٧
- ٦- مجلة المشكاة. العددان ٣٦/٣٧ - ٢٠٠١
- ٧- مجلة المشكاة. العدد ٥٠ - ٢٠٠٧

تجليات المرأة في تجربة أحمد التوفيق الروائية

الدكتورة سعاد عبد الله الناصر - المغرب

كلية الآداب - تطوان

إن جنس الرواية من أكثر الفنون الإبداعية، التي تستطيع استيعاب مجموعة كبيرة من الأسئلة والقضايا والتحويلات، بوصفها أكثر التصاقا بصيرورة الحياة وتطورها، وأكثر قدرة على رصد التاريخ والمجتمع بكل ما يزرخان به من إيجابيات وسلبيات وأخطاء ومواقف، وذلك بحس جمالي يتفاوت حسب براعة الروائي في امتلاك أدواته التعبيرية والتصويرية.

من هنا يمكن اعتبارها "جزءا من التاريخ، ولكن هذا الجزء يستطيع في بعض الحالات استيعاب رؤية تاريخية واسعة وعميقة، لما له من قدرة على التكثيف والاختزال، ولسلطته الفنية القاهرة التي تجعله أحيانا ندا للتاريخ ومنافسا له." ^(١) وقد أثبتت النصوص الروائية الإسلامية حضورا متميزا في هذا المجال، سواء من خلال استعارة الواقعة التاريخية في تخيل الحكاية الروائية، وإعادة تشخيصها عبر تمثيل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع وما تحمله من رؤى تزخر بأفاق متعددة، أو من خلال عرض مواقف وشخصيات إنسانية تدعو إلى التأمل والتذوق. ولا شك في أنها استفادت بشكل أو بآخر من خصائص السرد العربي وتشكيلاته الجمالية، كما استفادت من معطيات الدرس السردي الحديث بصفة عامة.

ولعل روايات أحمد التوفيق تدرج في هذا السياق الذي أبيع لنفسي الولوج إلى عالمه من خلال الكشف عن مجموعة من الخصائص الجمالية والدلالية التي تجلت المرأة عبرها، وحقق القاص وجودها فيها. وإذا كانت أي شخصية إنسانية في السرد الروائي يتم بناؤها من خلال علاقتها بالفضاء، والأفعال والأدوار التي تقوم بها، والمواقف التي تقفها، فإن العرض سيحاول الكشف عن تجليات المرأة في تجربة أحمد التوفيق ضمن هذا المجال.

(١) الرواية والتاريخ. إدريس الناظوري. المشكاة عدد ٣٨. سنة ٢٠٠٢. ص ١٣.

وشم الانبعاث الحضاري في جارات أبي موسى:

تميزت رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق بقيمة خاصة، ضمن متنه الروائي. فقد أتى الكاتب من أحضان التاريخ، حاملاً عبقه وإغواءه، لينخرط في أتون مغامرة الإبداع الروائي، ويكتب نصاً يوهم باستحضار المادة التاريخية والأحداث الواقعية، وهو في حقيقته يقيم بناءً جمالياً محكماً يتماهى في الغرابة والتخييل. لذا نجده يستثمر فترة من الحكم المريني التي تميزت بالجور والاستبداد والبذخ على حساب الشعب، والاضطرابات المتمثلة في الأوبئة وتعاقب سنوات الجفاف، ويقدمها بطريقة تخيلية، تعتمد أسلوب الحكيم المتتالي، جعلت بعض الدارسين يذهب إلى القول بأنه "أعاد الاعتبار لسلطة الحكيم بمختلف مكوناته وتلويناته." ^(١) ومنذ أن يتصدر السارد للحكي ندرك ثراء المادة الحكائية، ومهارة إسقاط القارئ في شباكها، من خلال قيم ومواقف وصور روائية تأخذ بلبه، وتترسخ في ذهنه.

ومن أهم هذه القيم والمواقف والصور امتلاك القدرة على مواجهة المصير الإنساني بحرية وشجاعة، تنفذ إلى غور محاولة الرقي نحو الأفضل والأسمى. ولعل القيم الجمالية والإنسانية التي توحى لنا صورة شامة، الشخصية الأساسية في الرواية، من أبرز القيم التي يتجلى فيها مواجهة المصير الإنساني، عبر توظيف لغة متنوعة المصادر ومختلفة المجالات، حققت في السرد ظلالاً من الكثافة والشفافية والإشراق، واستطاعت أن تقدم تلك الشخصية وهي تواجه مصيرها بصمود وعنفوان، في محاولة مستمرة للانبعاث وتحقيق الوجود، رغم ما يحيط بها من مظاهر الفساد والانحراف، وما يجرها إلى اعتبارها مجرد متاع للامتلاك، وموضوع للاستهلاك. وكل الفصول تشف عن وعي شامة بضرورة الارتقاء الروحي والتأمل، وتكشف أن أحمد التوفيق كان يتقصد اختيار أبعاد إنسانية وجمالية، مفعمة بالعمق الرؤيوي الذي يجلي واقع حياة امرأة، وما تتطوي عليه من مواقف وقيم، يقيس بها نبضات انبعاثها المتوالي.

(١) أحمد الببوري. العلم الثقافى ٢٦/٧/١٩٩٧.

وشامة لا تمارس الدور الأنثوي المتمثل في الإغواء والمتعة والتزيين كما هو الشأن بالنسبة لدور المرأة في أغلب الروايات العربية، وإنما هي إنسانة فاعلة ومتفاعلة تجمع بين صفاء الروح وجمال المظهر. عرفت حياتها سلسلة من الفواجع والمصائر الدرامية منذ أن دخلت على ضيف سيدها قاضي سلا، ووقع بصرقاضي قضاة فاس عليها، وقرر أن يتخذها زوجة له. "دخلت إلى القبة فتاتان تحملان الطست، خادمة سودانية شابة تحمل جفنة الغسيل، وشقراء فارهة تحمل البقرج الذي به الماء وعلى كتفها فوط بيضاء. لم يكن ابن الحفيد ينتظر ظهور خادمته الشقراء واسمها شامة في هذا المجلس" (الرواية، ص ٨). ومنذ تلك اللحظات ترتبط الأحداث وما تؤول إليها من دلالات بعضها بأعناق بعض، وتبتدئ رحلات شامة مع المحن والمكائد وتقلبات الواقع، وفي كل رحلة يمكن أن نرصد انبعاث شامة من أهوال ما يحيط بها، عبر مكان دائري، ينطلق من سلا لينتهي إليها.

ومن خلال أحداث تاريخية وتخيلية يتوالى إيقاعها بسرعة، من ذلك حضور شامة فضاة غرق أسطول حملة السلطان (ص ٤١)، ثم تسجيلها كالمناخ ضمن رسم تركة زوجها. وتشابك المشاعر وتلاحق الصور يشعر القارئ بمحاولة الشخصية التشبث بذلك التوازن الداخلي الذي يكاد يتسرب منها، "وفي مشهد يذكر بيوم الحساب نودي على النساء واحدة واحدة بدءا بالمقربات من السلطان المخلوع، ثم جاء دور النساء اللائي غرق أزواجهن الأعيان في الأسطول، ولم يكن أي منهن على علم بشيء. وكلما وقع النطق بالمتقرر في حق كل واحدة وعلمت منه أنها أصبحت أرملة سقطت مغشيا عليها، وجاء دور شامة بنت العجال أرملة الجورائي، واكتفت بالقول: "إنا لله وإنا إليه راجعون" وتصبرت. وسجلت كالمناخ في رسم تركة زوجها المتوفى، وفوتت للسلطان الجديد" (ص ٤٥).

وقد مثلت شامة/ورقاء النموذج الأكمل للمرأة سواء من حيث جمالها "فجمالها الخارق يذكر بالله ولا يمكن على هذا الاعتبار أن يكون عورة توقع في الفتنة" (الرواية، ص ١٢٣)، أو من خلال سلوكها، وتأثيرها فيمن حولها، (الرواية، ص ٩). ومتابعة السياق السردي لمختلف أفعال شامة ومواقفها، تبرز طبيعة الزمن الروائي الذي يأخذ أبعادا زمنية متعددة: ماضية وأنية ومستقبلية ونفسية وقيمية وغرائبية، تجعل المتلقي ينخرط في دلالات تستحضر إرادة الانبعاث، وإعادة تشكيل ما يحيط بها بصورة أكثر نقاء وإشراقا، مستهدية بنزوعها الروحي نحو التزكية والارتقاء.

ولعل الحالة النفسية المتأزمة التي تفجرت في أعماق شامة إبان اكتشافها خيانة زوجها، ودفعتها إلى التخبط تحت ضغط مشاعر متباينة، خففت من حدة الشخصية المثالية الكاملة التي حرص السارد على تقديمها منذ بداية السرد، لتبين أن شامة تمثل حالات من الصدق الواقعي الذي يعتري الإنسان صعوداً وهبوطاً. والملاحظ أن المعجم الموظف في المقاطع التي تقدم نفسية شامة له علاقة مباشرة بتشكيل الذات من رؤية حضارية تنزع نحو استقلالية يتم عبرها إدراك الأمور، ووضعها في مستوى التوافق بين أسئلة الأزمة التي تعيشها وبين إنجاز الفعل التغييري، وهذا الأمر يحيل بطريقة غير مباشرة إلى رمزية المرأة في الرواية، فهي رمز للقيم "لا تكف عن العطاء" (ص ٩٦)، وهي رمز للحياة في عمقها وخصوبتها وعطاءها، وتتجلى لكل من عاشرها في صورة مناسبة لعطائها.

ويبرز وشم الانبعاث الحضاري في شخصيات نسائية أخرى في الرواية من خلال التحول الذي اعتري جارات أبي موسى وشامة، الساكنات معهما في فندق الزيت، الفضاء الذي أثت لعلاقة شامة وأبي موسى بهن، واتخذ شكل رمز منفتح على مختلف التأويلات. وتلك الشخصيات تولدت حكاياتهن من رحم حكاية شامة، عبر توظيف ذكي لتقنية الانشطار السردية، عن طريق تقديم محكيات صغرى متعاقبة مع المسار السردية الأساس^(١)، ليبين الكاتب أن الشر ليس فطرة متأصلة في الإنسان، ولا ينمو في فضاء دون آخر، بل إن الخير هو الأصل، وإذا وجد من يبعثه في عديد من النماذج السيئة تتحول إلى الخير، كما رأينا في كل نماذج المرأة في جارات أبي موسى.

وهم الحرية والتوق للانعتاق في غربة الحسين:

تعد غربة الحسين لبنة مهمة في تجربة أحمد التوفيق الروائية، سواء من حيث بنيتها السردية القائمة على التتابع الحكائي الذي يتخلله استرجاعات تقوم بوظيفة تقديم الشخصيات وإضاءة جوانب من حياتها تغني سياق الأحداث، أو من حيث مرجعها الواقعي الذي يؤطر رحلة بحث علمية وقعت أحداثها زمن الاستعمار في المغرب، المحدد تاريخها ببداية دقيقة «في ذلك اليوم، يوم الأحد السادس والعشرين من شهر يونيه

(١) أحمد الببوري. مرجع سابق. ش

من عام ١٩٤٩، دخلت الأنسة كلود فيرنى على حديقة اللوكسمبورك القريبة من الحي اللاتيني بباريس» (ص ٥)، والوقع الذي تركه هذا الاستعمار في نفسية شخصية الرواية المركزية، المنتمية إلى حضارة ممارسة له.

وباستثناء فصل استعدادات التمهيد لرحلة البحث عن أصول الموسيقى الأندلسية التي كان فضاؤها المكاني باريس، وقعت فصول الرواية كلها في المغرب فترة تنامي الحركات الوطنية ومواجهتها للاستعمار. وفي إطار هذا البحث يتمدد الحكي بكل تفاصيله، ويحكي عن فتاة فرنسية لا تتفق مع التصور الاستعماري لبلدها «لم يفك كلود أن تلحظ بين المترددين على نادي طلبة شمالي إفريقيا المسلمين تميز سلوك عمر ومعاناته تحت طبيعة واجمة كأنها مفروضة عليه. ولذلك تقربت منه، وبرهنت له مع الأيام في عفة أرستقراطية أصيلة أنها تقف في الضفة الأخرى بالنسبة للذين لطخوا أيديهم بدماء والده» (ص ٦)، وتسعى إلى محاولة فهم حضارة الشرق، والتغلغل في عمق رؤيته الحضارية، ابتداء من حرصها على النهل من الكتب التي تتحدث عنه، مروراً بحرصها على حفظ متون جلال الدين الرومي في لغته الأصل (ص ٣٧)، وانتهاء بممارسة الحياة اليومية في إحدى قبائل ملوية في أقصى المغرب، «تلقت كلود بصدورها الذكي شحنات ذلك العطف المعنوي، وانخرطت في نمط الحياة الذي ينتظرها بلا تردد. فهي قد سافرت في باطنها نحو المستقبل، وقطعت الأوصال مع الحاضر والماضي. تستيقظ مع البنات وتشتغل معهن في المطبخ وفي منسج الزرابي في الغرفة الكبرى» (ص ٣٦٦)؛ لتكشف أن مظاهر الحرية التي تربت عليها في حضارتها هي حرية موهومة، لذا كان توقعها إلى التحرر والانعتاق سمة من سمات التحول الذي رسخ عمق فهمها لطبيعة الحضارة التي ينتمي إليها المغرب. وقد شغلت شخصية كلود موقعا مركزيا متميزا في الرواية، باعتبارها بؤرة الحكي التي قدّمت إمكانيات دلالية ثرية، سواء من حيث علاقاتها بالأحداث، ودورها في حمل فكر السارد والتماهي مع رؤاه، أو في علاقة الزمان والمكان بنفسيتها، من خلال التركيز على اللحظات الآنية، المشكلة للفعل التغييري الذي يتم عبره إدراك الأمور ووعيها، والنزوع نحو استقلالية منظوره عما يحيط به من مظاهر سلبية.

وفي خضم الرحلة البحثية التي قامت بها كلود مع والدها، يعرض الكاتب نماذج نسائية متنوعة تنوع الحياة، وكلها تمثل صنفا من أصناف النساء ابتداء من المستلبة،

وغير المبالية، والمتزنة، واللعب.. وغير ذلك، لكن طبيعة عرضها لا يكاد يخرج عن دلالة وهم الحرية أو التوق نحو الانعتاق. ورغم الطابع التخيلي الذي يخيم على فضاء الرواية وأحداثها، وثرأ مادتها الحكائية وتدفعها، وتوالي إيقاعها السريع، فإن العلاقات المعقدة والتحويلات النفسية والفكرية العارضة لشخصياتها، تجعل القارئ يعيش تفاصيل حياة بكل واقعيتها وإمكانية وجودها.

التقابل بين الواقع والإمكان في السيل وشجيرات حناء وقمر:

تشارك روايتا السيل وشجيرات حناء وقمر في تأطيرهما بأحداث تاريخية، رغم اختلاف فترتيهما الزميتين، إلا أنهما تتحركان في الفضاء القروي الذي استوعب أحداثهما وشخصياتهما، وتشكل الأسماء والأشياء علامات سيميائية ناطقة بملاح بيئتهما. وهو فضاء بقدر ما كان مكانا خصبا لكل ما هونقي وأصيل، أصبح أفقا للتخلف والتهميش. وإذا كانت رواية السيل تحكي قصة رجل ترفضه الحياة بسبب التهميش الذي تعيشه القرية، وتحكم القيم الفاسدة فيها، في مرحلة ما قبل الاستقلال وبعده بقليل، وتنفض إلى عمق الظروف النفسية الذي يمكن أن يعانيها الإنسان من جراء فعل لا مسؤولية له عنه، دون أن يجد في نفسه القدرة على التغيير، فإن شجيرات حناء وقمر تحكي قصة قائد قبلي يبني سلطته، وسط تناقضات متعقبة، وفي بناء السلطة يسقط في سجن تضيق سراديبه إلى حد الاختناق، في إطار زمني محدد بأواخر القرن التاسع عشر.

وقد أورد الكاتب تعليقا في عتبة من عتبات رواية السيل، يوجه فيه القارئ إلى موقع المرأة في حياة الشخصية المحورية، يقول فيه: "وهي قصة رجل بسيط جداً، غوى مرتين، وطارده السيل مرتين، وحار في أيهما تطوى الأخرى: النعمة أم النقمة، حتى إنه حار بين حب الأم وبنتها. تدخلت في حياته ثلاث نساء، واحدة حملت به لأن قلبها فاض يوما بماء الحياة، وواحدة عرفت كيف المرأة حتى عذر أمه، ودفعته إلى أن يهاجر ليكون رجلا، وكما يقول لها: أنت وحدك الرجل في هذا البلد، وثلاثة عشقته وتعلم منها مدى هشاشة المدينة. كان في صغره يعتقد أن الحمق عملة نادرة، ولما هوى كبيرا في دركات الجنون، تركه الناس لتشقى به التي أرادت أن يكون رجلا... ولما صار جثة هامدة نازعوها في إرثه لأنها تستقر إلى بيته".

وبتبعنا لصورة المرأة الروائية في النصين معا، نجد أنها تراهن على تقديم السمات المؤثرة في الشخصية المركزية، وتدور في فلكها، فالمرأة رغم موقعها المؤثر في صيرورة الأحداث إلا أنها ترتبط بالشخصية المركزية التي هي بؤرة الحكى في الروايتين. وتقوم بوظيفة إضاءة وجدانها وتوجيهها. وتكاد تتماثل صورتها في السيل وفي شجيرات حناء وقمر، فهي التي تغذي جذوة الفعل في نفس الشخصية، وتتمي طموحاته في الحياة، وهي أيضا مصدر المكر والإغراء وإرادة التملك، وغير ذلك من الصفات التي تلتقي مع الصورة النمطية للمرأة في الواقع العربي، "لو تعلمت العطارة مع أبي حتى أكون عطارا لما نجوت من مثل إغراء النساء الذي أدى إلى إفلاسه. وهكذا تملكه الإحساس بمكر أمه وبإغرائها، واغتم لبلاهة أبيه الذي استسلم للإغراء" (السيل ص ٢٢).

ويضع السارد على لسان بيزين قوله: "سبقنا الكلام لكننا نكتشف، ها أنذا أزداد معرفة بالنساء، فدواخلهن أكثر استغلاقا من أدغال الغابة، ميالات إلى التملك والاستعباد. فهل تراني أوبقت نفسي؟" (ص ٢٨). لكن هذه الصورة النمطية تقابلها صور أخرى توحى بإمكانية تحسينها؛ "شربت عندها الشاي وكلمتني بكثير من الحنان حتى أنساني كلامها شركم أيها البشر" (السيل ص ٢٤)، "قرر على الخصوص أن يبقى حتى يواجه صاحبتة لومي ويقول لها: ها أنت قد حققت ما كنت تسعين إليه، أن تحرريني عبر العذاب، أن تدفعني بي إلى الهجرة" (ص ٢٥). فتجد مثلا أن كلمة التشنيع تحضر في السرد أكثر من مرة لتبعد عن الأرملة لومي صفة المستهتر واللعوب عنها، إلا أن ما يحصل بينها وبين بيزين في الغابة يجعل هذا الأخير يشعر بما ارتكبه من إثم: "لما استيقظ لم يجدها بجانبه لتشاركه الخوف والندم.. وقال في نفسه: لو لعنتني هذه الغابة للعنيتها مرتين، فكيف لها أن تتبجح بعذريتها وهي المتسترة على أنواع الفضائح" (السيل ص ٣١). ونجد كذلك تمجيذا لعفة كيما، زوجة همو، وورعها عبر صور كاشفة للجمال الروحي والجسدي في عذريته وبراءته، كما نجد ارتباط السالبة بالطبيعة، والبهاء الذي تعكسه عليها، وفي الوقت نفسه، نجد تأجج الصراع الذي تساهم فيه المرأة، وعلاقات الكره والأنانية. إلا أن المتأمل في هذه الصور يجد أنها تمثل الحياة بكل تشعباتها، وتأخذ نماذج لها من المرأة والرجل معا.

وكثيرة هي الصور التي تبرز في النصين أن المرأة رمز للغواية والفساد، كما أنها فيض من فيوضات الحب والعطاء والجمال والصفاء. وهذا التقابل بين الصورة النمطية كما يوحي به واقعها، وبين محاولة تحسينها في السياق النصي يكشف عن الوعي بسلبية الصورة النمطية، وعرضها بوصفها واقع حاصل يجب تغييره.

خاتمة:

رغم اختلاف تجربة روايات أحمد التوفيق وأسلوب عرض كل منها، فإن موقع المرأة بصفة عامة، ينطوي على نسيج من العلاقات والمواقف والقيم، يقدمها النص الروائي في نسق تخيلي مفعم بالتشعبات الإنسانية المتنامية، على نحو ينفذ إلى عمق السلوك البشري، وتفاصيل المعاناة الفردية والتناقضات الاجتماعية. ويكشف عن مجموعة من القيم الإنسانية والجمالية الموجهة لوظائف الفعل السردي ودلالاته المتعددة. وقد ساهم انسجام وتألف المعجم اللغوي والفضاء والصور البلاغية مع الشخصيات والأدوار المنوطة بها في صياغة هذا النسق التخيلي، وتكثيف الواقع الذي يحيل عليه، وعكس همومه وتناقضاته. لذا تجلت المرأة فيه فاعلة ومنفعلة. وسواء كانت شخصية مركزية أم لم تكن، فإنها كانت أساسية في بناء الفعل السردي، وقدمت إمكانات دلالية حركت مسارات الأحداث، وحددت نقاط تأزمها، وخلخت صورتها النمطية في الواقع الراهن، وحاولت تقديم صورة متكاملة عن المرأة، باعتبارها إنسانا تكمن مشكلته في ذاته ونظرته إليها.

الرواية المغربية المعاصرة .. رؤية إسلامية

الدكتور خالد بن الحبيب الدادسي - المغرب

أستاذ التعليم العالي، جامعة مولاي إسماعيل،

كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس

الموضوع الإشكال ومنهج الدرس :

غاية هذا العرض الجواب عن الأسئلة الآتية :

إلى أين تسير الرواية المغربية المعاصرة؟ وإلى أين يمضي الأدب المغربي المعاصر؟ وكيف هي مسيرته؟ هل يمضي إلى النجاة أم إلى الضياع؟ وإلى أي حد التزمت هذه الرواية بمقومات الهوية كلا أو جزءا؟ وانطلاقا من الهوية الأساس التي وسمت هذا البلد وأهله منذ قرون عديدة، وفي سياق الحديث عن إسلامية المعرفة وإسلامية الأدب بسائر فنونه نتساءل: هل الرواية المغربية المعاصرة رواية إسلامية؟ أو بالأحرى، ما نصيبها من الإسلامية؟ وتبعاً لذلك، هل توجد رواية إسلامية في مغرب العصر الحاضر؟ وما حقيقة الإسلامية وما طبيعتها في الرواية المغربية المعاصرة؟ أين تتحقق الإسلامية في الرواية وما تجلياتها؟ وقبل ذلك وبعده، نتساءل: ما هي الرواية الإسلامية؟

إننا نضع هذه التساؤلات لأن الغاية من هذه الدراسة هي معالجة الرواية المغربية المعاصرة بمنظار إسلامي، أعني البحث عن الأثر الديني في الرواية من جهة، وتلمس المظاهر غير الإسلامية في النص الروائي لدى الروائيين المغاربة اعتماداً على المتن الروائي لعينة مختارة منهم خلال مرحلة زمنية محددة من جهة أخرى، والموازنة من خلال قضيتين شائكتين هما العقيدة والجنس بين رواية ملتزمة بمقومات الهوية ورواية مغرقة في الحداثة الغربية، يهيمن على جانب منها غير قليل من العبث والمجون والغربة والاعتراب، وأحيانا قدر من التسريب والسقوط وانتظار الذي يأتي ولا يأتي...

ليس القصد إذن في هذه الدراسة هو البحث عن أسباب حضور الدين أو الجنس في العمل الروائي وأبعاد هذا الحضور ودلالاته... وإنما القصد البحث في كيفية هذا الحضور وفي طريقة تعامل الكاتب معه شكلا ومضمونا.

هذا، وقد اعتبرنا المتن الروائي غير الإسلامي المتن الإشكالي أو المتن العقدة، وجعلنا المتن الإسلامي المتن البديل أو المتن الحل.

تمثل الأول الروايات الآتية مرتبة أبجديا:

زمن الأخطاء لمحمد شكري - الضوء الهارب، ولعبة النسيان لمحمد بريدة - ليلة القدر للطاهر بنجلون، واخترنا للمتن الإسلامي أحمد التوفيق بروايته جارات أبي موسى، وفريد الأنصاري بكشف المحجوب، وإدريس اليزامي بجنة الطوارق.

هذا، واعتبار هذا المتن بديلا لا يعني خلوه من الهفوات والفلتات كما أن اعتبار المتن الأول غير إسلامي لا يعني خلوه من المعاني واللمسات الإسلامية، ولكنه الغزو الثقافي والاستيلاء الفكري الذي وقع في شراكه بعض أبناء هذه الأمة فصيروهم أشخاصا دخلاء على مجتمعهم غرباء عنه..

لقد حكمنا في اختيار هؤلاء الكتاب إضافة إلى المغربية والمعاصرة بمفهومها الزمني المقاييس الآتية:

١- الأدبية (بالنسبة إلى المتن الروائي المعتمد، وإلا فالأدبية باب مفتوح).

٢- التراكم النوعي في الإنتاج الروائي.

٣- الانسجام بين روائي كل فريق أو جلهم في الرؤية الفكرية.

٤- الدعوة إلى الأدب الإسلامي (وهذا الشرط خاص بالروائيين الإسلاميين)

هذا عن الروائيين، أما فيما يخص الروايات، فقد حرصنا - ما أمكن ذلك - على انتقاء النصوص التي يكون مضمونها المغربي أو إعطاء الأولوية لها على غيرها، واعتمدنا في المقام الأول الروايات المنشورة، كما اقتصرنا على المتن المكتوب بالعربية الفصحى أو المترجم إليها.

لقد سلكنا في دراسة موضوع الرواية المغربية المعاصرة بمنظار إسلامي الخطوات الآتية:

- ١- تحديد إشكال الموضوع، وبيان منهج الدراسة وتصميمها وغاياتها، والتعريف بمتنها وبمقاييس اختياره.
- ٢- بحث موضوع العقيدة في الرواية غير الإسلامية في الوطن العربي خصوصا في المغرب الأقصى.
- ٣- بيان حكم الدين في بعض مسائل العقيدة مع إبراز تجلياتها في الرواية الإسلامية.
- ٤- دراسة قضية الجنس في الرواية غير الإسلامية في الأدب العربي، وبخاصة في المغرب.
- ٥- عرض المتن البديل مع بسط وجهة نظر الإسلام في تناول المسألة الجنسية.
- ٦- الختم ببعض التوصيات.

المقدس (الدين) في منظار الروائي المغربي:

حول حضور الدين في الرواية العربية المعاصرة وحول تعامل الكاتب معها نلاحظ ما يأتي:

- ١- وصف الله بما لا يليق بجلاله كما في رواية وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، ورواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ.
- ٢- المسخرية من شخص الرسول صلى الله عليه وسلم في رواية أولاد حارتنا.
- ٣- القول بصلب المسيح عليه السلام في أولاد حارتنا.
- ٤- سب الصحابة رضوان الله عليهم في ثلاثية نجيب محفوظ.
- ٥- مسخ الشخصية المتدينة في المجموعة الروائية «الثلاثية» والقاهرة الجديدة وزقاق المدق لنجيب محفوظ ورواية وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر.
- ٦- خدش الحياء مثل ما نجد في رواية امرأة عند نقطة الصفر لنوال السعداوي.

أما في المغرب فتستخلص من النصوص المختارة المعتمدة المدروسة ما نصه:

١- التطاول على جلال الله.

٢- التطاول على حرمة الملائكة: على حد ما نقرأ في ليلة القدر للطاهر بنجلون «لقد أنجز الملائكة نصف عملهم، إنهم يمضون دوماً مثني مثني، خاصة لأخذ الروح، في الواقع، يحط أحدهما على الكتف الأيمن، والآخر على الكتف الأيسر، وبنفس الحماس، يأخذان الروح بحركة بطيئة ولطيفة، إلى السماء، لكنهما في هذه الليلة ينظفان، لا وقت لديهما للانشغال بشيخ في رmqه الأخير»^(١).

٣- اعتبار القرآن الكريم شعرا رائعا ووضع أسئلة مغلوطة عن الإسلام.

٤- احتقار المسجد.

٥- تشويه صورة الجنائزة وطقوسها أعني الاستخفاف بشخص الميت، والاستهانة بحدث الموت والسخرية منه، لنستمع للطاهر بنجلون حيث يقول: «وما لبث أن شرع بعض أطفال الأزقة الذين تبعوا الموكب في الرقص، ثم كما يتم في مشهد للباليه، اقتربوا من الحدث ورفعوه، وأخذوا يدورون حول أنفسهم مدندنين لحنا أفريقيا، ثم بإيماءات وحركات بطيئة وضعوه داخل أحد القبور التي تم حفرها في الصباح، مرتاعين، هرول اللحادون وطرّدوا الأطفال مهددينهم بالرفوش والمعاول»^(٢).

٦- تشويه صورة المقبرة، أي الاستخفاف بالموتى والسخرية من الموت، كما في رواية ليلة القدر، يقول المؤلف: «كان أحد مرتلي القرآن قد غفا فوق أحد القبور، وبعض الأطفال يلعبون فوق الأشجار، كان ثمة عاشقان مختلفيان خلف شاهدة عالية جدا لكي يتمكن من تقبيل بعضهما دون أن يراهما أحد، وكان هناك طالب شاب يقرأ هاملت وهو يمشي ويقوم بحركات عديدة، تم ترجمت إحدى النساء، بثياب العرس، من على حصان أبيض، وعبر المقبرة فارس على فرسه يرتدي غندورة زرقاء من الجنوب، كان يبدو عليه أنه يبحث عن شخص ما»^(٣).

(١) ليلة القدر ص ٢٠، الطاهر بنجلون- ترجمة محمد الشركي- دار توبقال، ط ٢-١٩٨٨

(٢) المصدر السابق ص ٢٨

(٣) السابق نفسه.

٧- السخرية من المتدين وتشويه صورته وتجريح شخصيته وخدش كرامته طعننا في الدين مثل ما نجد في ليلة القدر تعليقا على صوت المؤذن: «قد ينخفض صوت هذا الغبي الذي ينهق، يجب أن يعاش الدين في صمت وتأمل، وليس في هذه الجلبة التي تكدر صفو ملائكة القدر»^(١)، وقول الطاهر بنجلون مثلا على لسان زهرة بطلة الرواية في وصف المتحجبات: «رأيت خمس نساء يدخلن واحدة تلو الأخرى، لابسات بنفس الطريقة: جلابة رمادية، وشاحا أبيض يخفي الشعر ابتداء من الحاجبين، اليدين في قفازين، والوجه شاحب لا أثر فيه لأي تبرج. كن جميعا دميمات، وينبعث منهن الضيق. لقد فهمت من كانت أمامي: طائفة من الأخوات المسلمات، المتعصبات الشرسات»^(٢)، أما محمد شكري فيقول في حق المتدينين «أحسني، أحيانا، مثل ثور المصارعة الذي يخرج من نفق الظلام إلى النور لينطح الهواء، ويشحذ أماميته في الرمل مبددا صدمته قبل أن يبدأ صراعه مع قدره المحتوم. إنه العيش في زمن الأخطاء. لقد تلوثت بليل الشارع. حتى مجانيته اللطفاء تصومعوا. صاروا عقلاء! استطالت لحاهم! ليس بدعة في حياتهم، لكنما استسلام»^(٣).

٨- سب الدهر: يقول محمد برادة في روايته الضوء الهارب على لسان العيشوني البطل: «سكت، حاول أن يحتمي بالصمت، لكنه فوجئ بغيلانة تطلب منه أن يصب لها كأس (ويسكي)، أخذت تمص الشراب مصات متتالية متلذذة بصوت مسموع قبل أن تقول: الله يلعن هذا الزمان»^(٤)

٩- شتم القدر: جاء في رواية الضوء الهارب مثلا على لسان بطلها العيشوني مخاطبا نفسه: «الأهم هو: كيف تردم الهوة التي انتصبت بينك وبين العالم الخارجي حين سقطت كل مصداقية عن مواقفك وكلامك، خلصة، وتحولت إلى ممثل وسط جوقة لا تحصى من الممثلين، تؤدي دورا في مسرحية يخرجها قدر أعور، أو إرادة عمياء»^(٥).

(١) المصدر المذكور ص ١٧

(٢) نفسه ص ١٢٥

(٣) زمن الأخطاء ص ١٦٤، محمد شكري- ط ٤- ١٩٩٩

(٤) الضوء الهارب ص ٧٧، محمد برادة- نشر الفنك- ط ١- ١٩٩٣

(٥) المصدر السابق ص ١٧٤

١٠- التدخل في أمور الغيب من قبيل الحساب والعقاب بغير علم ولا هدى ولا كتاب منير: مثلما نجد في رواية ليلة القدر على لسان بطلتها: «كنت أعلم أن أبي، رغم صلواته وصداقاته، سيقوم ردحا من الزمن في الجحيم. وأنا حاليا متيقنة من ذلك. إنه هناك دون ريب يدفع ثمن معاصيه، ومن المرجح أنني سألحق به ذات يوم، باعتباري المصدر الرئيس لآثامه، لكنني قبل ذلك، سأعيش، هذا مكتوب...»^(١).

١١- التمرد على الدين والأخلاق: نلمس ذلك مثلاً في كلام بطلة ليلة القدر «كنت أكافح في صمت، دون أن أدع شيئاً يظهر لكي أخرج نهائياً من تلك المتاهة الضارة بالصحة. كنت أصارع الشعور بالذنب والدين والأخلاق والأشياء التي كانت تهدد بالظهور ثانية، كما لو أنها تروم توريطي، تلطيخي، خيانتني، وتدمير القلة القليلة التي كنت أحاول الحفاظ عليها من كياني»^(٢).

١٢- الصراع النفسي نتيجة الفراغ الروحي: مظاهره متعددة وتجلياته مختلفة نختزلها فيما يأتي:

أ- الإحساس بالتوتر والرعب والعذاب والموت...

ب- الشعور بالضياع والخواء والغموض...

ج- الشوق إلى الاغتراب...

د- البحث عن الذات، عن الضوء الهارب، عن الحقيقة والمتعة وجوهر الأشياء...

أما أمثلته فعديدة، غير أن أغلبها يحضر في رواية الضوء الهارب نختار منها ما يأتي:

جاء في دفاتر العيشوني ما نصه: «أساءل عما إذا كنت أعيش مرحلة عميقة، مطبوعة بتوترات دائمة بين الجنوح إلى النظام والانجذاب إلى الفوضى، بين الانبهار والقلق، بين اللاتيقين والرضى بالموروث... لاشيء مما أسمع أو أقرؤه ينير لي هذا السديم الذي يلف كل شيء»^(٣).

(١) ليلة القدر ص ٥٨

(٢) المصدر السابق ص ٦٤

(٣) الضوء الهارب ص ١٦٢

بعد تصويره لشعوره بالتوتر والحيرة والغموض... يعبر العيشوني في موضع آخر من الرواية عن بحثه عن أسرار الكينونة بقوله: «هل كان بالإمكان أن تجري حياتي وفق مسار آخر؟ لا أستبعد ذلك، لكن ماذا يجدي أن تكون على غير ما هي عليه؟ وأن يكون العالم أيضا على شكل آخر؟ هل كان سينعدم من يشغف بالحقيقة، بالفن، بالجري وراء ما يتوهم أنه جوهر الأشياء؟

استغرقت رحلتي أمدا طويلا وأنا أبحث عن أسرار الكينونة والغياب، عن الكيمياء التي تضي الشفافية على ما نعيشه كل يوم، حيرتي تزداد، ومعها تتراكم الأسئلة»^(١).

لا غرابة أن يطغى الحديث عن الذات وهمومها إذا علمنا أن أغلب الأعمال الروائية المعتمدة هي في حقيقتها سير ذاتية. غير أن البحث عن الذات ممتع بقدر ما هو مضمن، وفي ذلك يقول العيشوني في دفاثره: «الجري وراء الضوء الهارب عملية تتضح بالعذاب، لكنها ترشح بالمتعة وإغراءات السراب»^(٢).

وبعد؛ كيف هي طبيعة اللغة المستعملة في وصف مثل هذه الحالات النفسية الذاتية أي فيما يسمى البوح وما يعرف بالاعتراف؟ عن هذا السؤال يجيب عقار قائلا في معرض دراسته للغة الخطاب في دليل العنفوان: «هناك الكلمة التي تستوحي معجمها من السجل الذاتي، سجل البوح والاستيهام والاعتراف، والمشاكسة كذلك؛ فمن خلال هذا المعجم تنغمر الذات في ماضيها المشروخ وفي أحلامها أي فيما تريد أن تكون لا فيما هي. الكلمة هنا تتسم بالتوتر ويكونها صدى للرغبة المؤودة وللأحلام المنكسرة» الرواية المغاربية^(٣).

المقدس في التصور الإسلامي

نهى الرسول صلى الله عليه وسلم استعمال بعض التعابير الخالية من حسن الأدب مع الذات الإلهية العلية المقدسة، من ذلك مثلا ما روي عن أبي هريرة رضي الله عنه "لا يقولن أحدكم: اللهم اغفر لي إن شئت، اللهم ارحمني إن شئت، ليعزم المسألة فإنه

(١) المصدر المذكور ص ٦٩

(٢) نفسه ص ١٧٧

(٣) الرواية المغاربية ص ١٦٦

لا مكره له". وفي رواية لمسلم: "ولكن ليعزم، وليعظم الرغبة فإن الله تعالى لا يتعاظمه شيء أعطاه".

وورد في الحديث القدسي قوله عز وجل: "يؤذيني ابن آدم فيسب الدهر وأنا الدهر، بيدي الأمر أقلب الليل والنهار". وفي حديث آخر: "لا تقولن أحدكم: يا خيبة الدهر". وقال صلى الله عليه وسلم لأم السائب أو أم المسيب: "لا تسبي الحمى...". وقال أيضا: "لا تسبوا الريح..."

كما أمر الإسلام بتقدير الخالق عز وجل وتبجيله؛ فقد دعا المسلم إلى احترام أخيه وتوقيره وحسن معاشرته. من ذلك نهيه تعالى عن احتقار المسلم، والتشابر بالألقاب، والغيبة والنميمة والتجسس... قال عز وجل: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّنْ قَوْمٍ عَسَىٰ أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِّنْ نِّسَاءٍ عَسَىٰ أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الْأَسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ ﴿١١﴾ يٰٓأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَبَ بََعْضُكُم بَعْضًا ﴿١٢﴾﴾ (الحجرات: ١١-١٢).

وقال عليه الصلاة والسلام: "المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده"، وقال أيضا: "كل المسلم على المسلم حرام: دمه وماله وعرضه".

إذا كان الحزن مثلا مقبولا شرعا لقوله سبحانه في وصف حال يعقوب عليه السلام بعد فقدده ولده: ﴿وَأَبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزَنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾ (يوسف: ٨٤)، وقوله سبحانه على لسان النبي يعقوب عليه السلام: ﴿قَالَ إِنَّمَا أَشْكُوا بَنِي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ﴾ (يوسف: ٨٦).. إذا كان هذا الأمر جائزا كما أسلفنا، فإن اليأس مرفوض بدليل قوله تعالى: ﴿إِنَّهُ لَا يَأْتِسُّ مِنْ رَّوْحِ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ﴾ (يوسف: ٨٧)

هذا، وقد نهى الشرع عن الاسترسال في الغضب لقوله صلى الله عليه وسلم: "لا تغضب..."، وكره تمنى الموت لقوله عليه الصلاة والسلام: "لا يتمنين أحدكم الموت ولا يدع به من قبل أن يأتيه".

وأوصى ببعض الأذكار والأدعية لجلاء الحزن، وذهاب الهم والكرب، والوقاية من البلاء أو النجاة منه والتسليم للقضاء من غير عجز ولا تواكل ولا تفريط وعدم

الاستسلام للحسرة والحيرة... لقوله تعالى: ﴿يَتَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا لَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ كَفَرُوا وَقَالُوا لِإِخْوَانِهِمْ إِذَا ضَرَبُوا فِي الْأَرْضِ أَوْ كَانُوا غُرَىٰ لَّوْ كَانُوا عِنْدَنَا مَا مَاتُوا وَمَا قُتِلُوا لِيَجْعَلَ اللَّهُ ذَٰلِكَ حَسْرَةً فِي قُلُوبِهِمْ﴾ (آل عمران: ١٥٦)، وقوله صلى الله عليه وسلم: "استعن بالله عز وجل ولا تعجز". وكان عليه الصلاة والسلام يستعيز بالله من جهد البلاء ودرك الشقاء وسوء القضاء وشماتة الأعداء.

الدين في الرواية الإسلامية المعاصرة:

تمثل هذا المحور بامتياز في الرواية الإسلامية المعاصرة ثلاث روايات لنجيب الكيلاني -رحمه الله- هي على التوالي: ليالي تركستان، وعذراء جاكرتا، وعمالقة الشمال.

في هذه الروايات الثلاث تناول الكاتب واقع المسلم المعاصر مصورا التحديات الكبرى التي تواجه دينه وتحارب عقيدته بصفتها مصدر قوته الأول، ومن ثم كانت هي الهدف الأول من قبل القوى المعادية الحاكمة.

أما الرسالة التي يريد الروائي تبليغها فهي: أن كل صاحب عقيدة مبتلى، وأن كل ممتحن فائز بإحدى الحسنين إن صح إيمانه وثبت وصابر ورابط وسلك طريق الأنبياء والمجاهدين... وأعد ما استطاع من قوة وفي مقدمتها قوة العقيدة وقوة الدين.

هذا فيما يتعلق بالرواية الإسلامية في مشرق الوطن العربي في العصر الحاضر، أما في المغرب فنلاحظ ما يأتي:

١- إعلاء شخص المتدين: يتجلى ذلك في جارات أبي موسى لأحمد التوفيق، وجنة الطوارق لإدريس اليزامي، وكشف المحجوب لفريد الأنصاري، غير أن هذه الظاهرة تبرز بقوة وتحضر بكثافة في الجارات من ذلك مثلا:

- ذكر كرامة حج أبي موسى - جارات (ص ٨٨ و ١٢٦-١٢٧).

- ذكر ورع أبي موسى - نفسه (ص ٩٦).

- ذكر كرامة حك الجلد - نفسه (ص ١٠٠-١٠١).

- ذكر كرم أبي موسى رغم فقره، وإيثاره رغم تقشي المجاعة - جارات (ص ١٨١-١٨٢).

- ذكر كرامة طلب أبي موسى الغيث- نفسه (ص ١٨٧) وما بعدها.
- وصف دمانة أخلاق شامة بطللة الرواية وذكر علمها (ص ٩ و ٧٦ و ١٢٣)، وفي ذلك يقول أحمد التوفيق: "كانت على الدوام مرجع من حولها من النساء في رقائق جميل المعاشرة بين الأزواج وفي معالجة ما يعتور بنات جنسها من الأحوال الخاصة وفي الإيحاء بالإشارات الكيسة المعينة على مداراة العواطف، فما بالك بمعرفتها بفرائض الدين ومندوبات الأعمال وما يليق بكل مقام من الموعظة الحسنة"^(١).
- وصف ورع شامة (ص ٢٢).
- ذكر حج شامة (ص ٥١).
- وصف ثبات شامة في المحن، من ذلك خيانة زوجها لها (ص ١٧٣) ورحيله عنها (ص ١٧٧).
- ٢- احترام حدث الموت واستقباله بإجلال وإيمان نحو قول اليزامي على لسان أحد شخوص روايته: "عانقت الموت بعينين مفتوحتين، استنجدت بكل الآيات القرآنية والأحاديث والأدعية التي حفظتها عن ظهر قلب أيام الصف أو تلك التي كانت ترددها جدتي دبر كل صلاة فجر بصوتها المتهدج المتثائب، بلحنها وخطئها"^(٢).
- ٣- الإشادة بالشهادة والاستشهاد، على حد قول الراوي في جنة الطوارق: "الشهادة حياة أخرى أعمق وأشمل. هو الالتحاق بركب الملائكة والترفع عن التراب. وداعا أيها الأحبة، إلى اللقاء في الجنة"^(٣).
- ٤- وصف صلاة الجنازة ومراسيمها بما يناسبها من إكبار وتضرع: جاء في جارات أبي موسى ما نصه: "حمل أبو موسى إلى الجامع الأعظم للصلاة عليه (...) غصت جنبات الجامع الأعظم وساحته والأزقة المجاورة له بالمصلين (...) وكانت صلاة خشوع وسكون لم يسمع فيها إلا ما تساقط من جري دموع المآقي وما غلب رجالا

(١) جارات أبي موسى ص ١٢٣، أحمد التوفيق- دار القبة الزرقاء ١٩٩٧م.

(٢) جنة الطوارق ص ١٤، إدريس اليزامي- مطبعة فضالة المحمدية ط١- ٢٠٠٠

(٣) المصدر المذكور ص ٢٣

أشداء ونساء رقيقات العواطف من عصي النحيب (...) وبعد الصلاة تزاور الناس من جديد وتراحموا وتسامحوا...^(١).

٥- تقديس الذات الإلهية والدعوة إلى تذكر نعم الله وحمده على آلائه كقول بطل جنة الطوارق: "أيها العزيز، احمد الله على ذرات الندى والقطر، وشحنات الشمس والقمر، ورقصات النحل وتغاريذ الطير. أما الآدميون فقلما يتذكرون، وبالأحرى يواسون أو يعتنون..."^(٢).

٦- تمجيد الملائكة: قال الراوي: "حضرت في ذاكرتي المثقوبة بالدوار فأعدت بعض أقاويل الجدة رحمها الله، ومعلم الصف الابتدائي حول الملائكة: هم مخلوقات نورانية.. قلت: لاشك أن المخلوقات التي تزورنا منهم، فهم مغلفون بالبياض النوري، لا يتحدثون إلينا، ويكتفون بالتدوين في سجلات كبيرة. إنهم الحفظة الكاتبون"^(٣).

٧- التمرد على الطرقية، كقول محجوب بطل رواية كشف المحجوب: "عجبا! كيف يمكن للخرافة أن تخلق كل هذه السكينة في نفوس المريدين؟ أي سحر ذاك الذي يمارسه الشيخ فيقنع الناس بفقرهم وجهلهم البليد؟ وارتفعت أمام عيني رقصات (العمارة) في بيتنا القديم... فرأيت شيخ أبي يلهث وسط حلقة من الفقراء، وهم يركزون الأرض على نقطة واحدة، يضبط لهم ميزان الصوت بيديه... عجبا! .. أي تعبير بدائي هذا الذي يغري النفوس ويطر بها إلى حد السكر؟"^(٤).

هذا، ولا تخلو بعض الروايات المغربية المعاصرة غير المحسوبة على الاتجاه الإسلامي من حضور للمقدس فيها، نذكر منها على سبيل التمثيل: أطيايف الظهيرة لياسين بهوش، وجنوب الروح لمحمد الأشعري، والضريح لعبد الغني أبو العزم، والأبله والمنسية وياسمين للميلودي شغموم، و بدر زمانه وسعد السعود لمبارك ربيع، والفتى زين شامة ومجنون الحكم لبنسالم حميش...

(١) جارات أبي موسى ص ١٩٢

(٢) جنة الطوارق ص ٩

(٣) المصدر السابق ص ١١

(٤) كشف المحجوب ص ٢٥-٢٦، فريد الأنصاري- أنفوبرانت- ط١ - ١٩٩٩

نشير في خاتمة هذا المبحث إلى أن ما ورد فيه يعتبر محاولة لتتعيد نظرية الرواية الإسلامية ومساهمة في التعريف بها، كما يعد مدخلا لتأصيل منهج إسلامي في نقدها.

الرجل والمرأة والشيطان ثالثهما: (الجنس المحرم) في الرواية المغربية

عن مفهوم علاقة الرجل بالمرأة-الجسد، وصورة هذه الأخيرة في الرواية العربية المعاصرة نلاحظ أن الحديث يكاد أن ينحصر في وصف المعاشرة وتصوير المضاجعة التي لا تخلو منها رواية من روايات نجيب محفوظ^(١) نذكر منها على وجه الاختصار:

١. حديث نجيب محفوظ في اللص والكلاب^(٢) عن ممارسة شخصية نور الدعارة ومعاقرتها الخمر.

٢. مضاجعة إسماعيل الشيخ وصفوان رجل الأمن لزينب في رواية الكرنك.

٣. مضاجعة عيسى لريري ابنة الليل في رواية الخريف والسمان.

٤. معاشرة إبراهيم فرج لحميدة وتعاطي هذه الأخيرة الدعارة والعهر والشذوذ... في رواية زقاق المدق.

٥. معاشرة جابر سلمان لنفيسة في بداية ونهاية.

٦. حديث نجيب محفوظ عن سيرة شخصية إحسان، الطالبة التي دفعها والدها لممارسة الدعارة في رواية القاهرة الجديدة.

لا نريد أن نبreh مصر دون الوقوف عند أعمال الروائي الكبير إحسان عبد القدوس خاصة روايته أنا حرة، التي تحدث فيها عن حب أمينة لعباس. وحديث سهيل إدريس في الحي اللاتيني عن علاقة فؤاد اللبناني-بطل الرواية- العاطفية والجنسية بالفتيات الفرنسيات خصوصا جانين.

(١) لمزيد الاطلاع على مسألة الجنس في روايات نجيب محفوظ يراجع: كتاب «أزمة الجنس في القصة العربية» لغالي شكري ص ٧٥، دار الشروق- ط ١- ١٩٩١ م. وكتاب نجيب محفوظ بين الإلحاد والإيمان لديب علي حسن، ص ١٠٩، دار المنارة، بيروت، ط ١- ١٩٩٧

(٢) كانت هذه الرواية مقررة لتلاميذ قسم البكالوريا المغربية لموسم ٢٠٠٧/٢٠٠٨

أما في المغرب الأقصى فتتجلى مظاهر المندس في الرواية^(١) فيما يأتي:

١- وصف جسد المرأة الظاهر والباطن كما في الضوء الهارب ولعبة النسيان لمحمد برادة وفي زمن الأخطاء لمحمد شكري ودليل العنفوان لعبد القادر الشاوي بشكل متساو تقريبا.

٢- الترغيب في جسد المرأة (الترغيب في الجنس المحرم): نجده عند محمد برادة في الضوء الهارب، ولعبة النسيان وفي زمن الأخطاء ودليل العنفوان وكذا في ليلة القدر للطاهر بنجلون، غير أن هذا الترغيب يحضر بشكل صارخ في الضوء الهارب وفي زمن الأخطاء.

٣- تصوير الجماع ووصف المضاجعة والمباشرة، يرافقه وصف جسد المرأة ومجلس السكر أحيانا، نلاحظ ذلك بصفة قوية في الضوء الهارب ولعبة النسيان ودليل العنفوان. إن وجود وصف للجنس في الرواية لا يعني أن الكاتب متواطئ مع أبطالها أو أنه يدعو إليه، لأننا حينئذ ينبغي لنا أن نضع كثيرا من الروائيين في قفص الاتهام... وهذا أمر غير مقبول. أما بخصوص النساء اللواتي تم وصف أجسادهن أو الترغيب فيها فيدل على أن العلاقات الجنسية التي وقع تصويرها هي علاقات غير شرعية!

فما الذي دفع شخوص الروايات المعتمدة في هذه الدراسة إلى إقامة مثل هذه العلاقات المحرمة أو الوقوع فيها؟ هل ثمة أسباب عقدية وراء ذلك؟ ولم لا، ألا يوجد رابط بين الجنس - بصفته سلوكا - والعقيدة؟ هل يمكن للمؤمن أن يزني؟ قال صلى الله عليه وسلم: «لا يزني الزاني حين يزني وهو مؤمن».

من هنا يتضح أن حضور الجنس بهذا الشكل المندس (الفاكهة المحرمة - المتعة غير المقيدة) في بعض السير الروائية المغربية المعاصرة أنه انعكاس للفراغ الروحي الذي ذكرنا أنفاً، وهو السبيل إلى الخلاص من التوتر والته واليأس... وهو الوسيلة لتحقيق الذات وجلب المتعة... وهو ما أشار إليه عبد الرحيم العلام في سياق دراسته لصورة الجنس في الضوء الهارب بقوله: «...إن قناة الجنس تبقى هي المعبر الرئيسي لعملية بحث الشخوص عن ذواتها وعن أزمنتها الهاربة»^(١).

(١) اقتصرنا على الإشارة إلى المصادر دون ذكر النصوص تنزيها لهذا البحث من الرפת...

وربما يكون حضور الجنس المندس واستحضاره في الرواية رغبة من الكاتب المغربي المعاصر في تعرية وجه قبيح من الوجوه المسكوت عنها في المجتمع الراهن، وفي ذلك يقول عبد الرحيم العلام في حق الضوء الهارب: «غير أن ما يجب التنصيص عليه، في هذا الإطار؛ هو أن استثمار الجنس كلفة وسلوكات لا يمكن ربطه بالعابر في حيوات الشخص، أو بالمراهنة على خطابات اختزالية وتبسيطية يكون منطلقها تجربة غرامية معيشة، بل إن الأمر يتجاوز هذه الحدود حينما يصبح متعلقا، في هذه الرواية بإعادة صوغ وتفجير سؤال الأزمة داخل المجتمع المغربي بعد انجلاء مجموعة من الأوهام، أي من خلال العمل على تفجير جوانب من السلوكات المسكوت عنها، وكذا النبش في مجالات ظلت مجهولة، مجالات ما زال يكسوها الكثير من الالتباس والغموض»^(٢).

٤- لغة الجسد: توظيف أسماء الأعضاء التناسلية للرجل والمرأة في سياق جنسي مكشوف كما هو الحال في روايتي زمن الأخطاء وليلة القدر.

٥- اللغة الساخرة: استعمال اللفظ الفاحش والعبارة الساقطة، والكلمة الخليعة الفاجرة في معرض السخرية والقذف والتناوب بالألقاب... تجد ذلك في الضوء الهارب وزمن الأخطاء وليلة القدر ودليل العنفوان... وما الأسلوب الساخر «سوى الكتابة عن موضوع جدي (الثورة والتغيير المجتمعيان) بمنوال ساخر ومضحك بسبب الكلمات أو الطباع أو الظروف أو الحركات والأشكال، وما الغاية من السخرية سوى التحرر من الإكراه والألم، وسوى تمرير خطاب نقدي جذري»^(٣).

ألم نقل: إن حضور الجنس أو استحضاره في الرواية سلوك ولغة تنفيس عن الذات، وتفجير للمكبوت والمسكوت عنه، وتفريغ للتوتر، وتعبير عن الرفض، وتمرد على الأنا والآخر، ورغبة في التحول والتغيير... وهو قبل هذا وذاك انعكاس للخواء الروحي والفقر العقدي. فكل إنسان مخبوء تحت لسانه، وكل إناء بالذي فيه ينضح، «ألا وإن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله، وإذا فسدت فسد الجسد كله، ألا وهي القلب». صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم.

(١) رواية الأوهام وأوهام الرواية، ص ٨٢- عبد الرحيم العلام- منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية لوزارة الشؤون الإدارية - ط ١- ١٩٩٧م.

(٢) المرجع المذكور ص ٧٨-٧٩

(٣) الرواية المغاربية- عبد الحميد عقار ص ٧٨، شركة المدارس للنشر والتوزيع- البيضاء- ط ١- ٢٠٠٠م.

الإسلام والجنس

إن تحكيم الرؤية الإسلامية لا يعني القفز على أسس الفن ومقاييسه في قراءة العمل الأدبي، ولا يعني أيضا التساهل في مبادئ الدين وأحكامه باسم الفن وتحت راية حرية الإبداع، أو التستر وراء خدعة التعبير المجازي والأسلوب الرمزي... ولكنه يعني إخضاع تلك القوانين والمعايير لتعاليم الإسلام وضوابطه، وبعبارة أخرى العمل على أسلمة قواعد الفن وموازينته في الإبداع والنقد على السواء. فعلى مستوى الإبداع الفني مثلا لا يوجد أدنى تعارض بين الدين والفن، فهذا كتاب الله المقروء آية في الإعجاز، وغاية في الفصاحة والبلاغة، ﴿لَا يَأْتِيهِ الْبُطْلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ﴾ (٤٢) (فصلت) وهو يصور لك مشهد الجماع سلوكاً بشرياً طبيعياً وضرورة حيوية، يحدثك عن المباشرة وما يترتب عنها بأسلوب في منتهى الحشمة والعفاف: ﴿فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلًا خَفِيًّا فَمَرَّتْ بِهِ فَلَمَّا أَثْقَلَتْ دَعَوَا اللَّهَ رَبَّهُمَا لَئِنْ آتَيْنَا صَبْلًا لَّنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ﴾ (الأعراف: ١٨٩)، وقوله تعالى مخاطباً رسوله محمداً صلى الله عليه وسلم في شأن إحدى زوجاته: ﴿فَلَمَّا قَضَى زَيْدٌ مِّنْهَا وَطَرًا زَوَّجْنَاكَهَا﴾ (الأحزاب: ٢٧)، وقوله أيضاً في مبيحات التيمم: ﴿وَإِنْ كُنْتُمْ مَّرْضَىٰ أَوْ عَلَىٰ سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِّنْكُم مِّنَ الْغَائِطِ أَوْ لَمَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ يَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا﴾ (النساء: ٤٣).

واستمع إلى قصة النبي موسى مع ابنة النبي شعيب عليهما السلام، يصور لك لوحة جميلة مشرقة لمشاعر نبيلة، قال عز وجل: ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءٌ مَّدِينَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَةً مِّنَ النَّكَاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا سَقَىٰ حَتَّىٰ يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأُبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾ (٢٣) فسقى لهما ثم تولى إلى الظل فقال رب إني لما أنزلت إلي من خير فقير (٢٤) فجاءته إحدىاهما تمشي على استحياء قالت إني أدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا فلما جاءه، وقص عليه القصص قال لا تخف نجوت من القوم الظالمين (٢٥) قالت إحدىاهما يتأبى استجره إني خير من استجرت القوي الأميين (٢٦) قال إني أريد أن أنكحك إحدى ابنتي هاتين (القصص: ٢٣-٢٧)

فهذا هو الرجل يعبر عن رغبته في المرأة بإشارة خفية: ﴿رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ﴾، وهذه هي المرأة تبدي الإعجاب بقوة ذلك الرجل وأمانته ورغبتها في

بقائه بجانبها بتلميح ذكي: ﴿يَتَأَبَّتْ أَسْتَجِرُّهُ إِنِّي خَيْرٌ مِنْ أَسْتَجَرَّتِ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ﴾. ويفهم الأب مراد ابنته فيعرض الزواج من إحدى ابنتيه على الضيف...

أما قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز فتعد أنموذجا حيا للمرادة، ومثالا معبرا للمطاردة الجنسية التي استعملت فيها جميع أساليب الضغط والمساومة والإغراء، والكيد والمكر؛ من قذف وافتراء وتهديد بالسجن وغير ذلك. ولقد صور الذكر الحكيم مشهد هذه المطاردة وتتبع أشواطها في إيجاز دال، قال تعالى: ﴿وَرَوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا... وَعَلَقَتْ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ (يوسف: ٢٣)، ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا﴾ (يوسف: ٢٤)، ﴿وَأَسْبَقَ الْأَبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ﴾ (يوسف: ٢٥)، ﴿وَلَكِنْ لَمْ يَفْعَلْ مَاءَ امْرَأَتِهِ لِيُسْجَنَ وَلِيَكُونَ مِنَ الصَّغِيرِينَ﴾ (يوسف: ٢٦)، ﴿وَالَا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ﴾ (يوسف: ٢٣).

وقوله صلى الله عليه وسلم عن أبي هريرة: «إذا جلس بين شعبها الأربع ثم جهدها فقد وجب الغسل» فهل تجد في هذا الكلام البليغ والخطاب المبين انحرافا أو ميوعة؟!

هذا، وللقرآن والسنة تأثير بالغ في توجيه اللغة وترشيد التعبير، ومن ضوابطهما في ذلك:

١- الكناية عما يقبح التصريح به، كالتكنية عن الوطء والجماع والجنس في باب الحلال بألفاظ مختلفة غاية في الشرف والعفة والحياء مثل: الإتيان، والرفث، والتغشية، والقرب، واللمس، والمباشرة، والنكاح.

٢- تجنب التعبير الخليع: ولو كان ذلك من باب المجاز أو من قبيل الرمز لقول الرسول صلى الله عليه وسلم: «يا عائشة إن الله لا يحب الفاحش المتفحش» رواه أبو داود. وقوله صلى الله عليه وسلم عن أنس رضي الله عنه: «ما كان الفحش في شيء إلا شأنه، وما كان الحياء في شيء إلا زانه» رواه الترمذي وقال حديث حسن.

٣- تخير الكلم الطيب وتنقيح اللفظ وتحلية الأسلوب لقوله تعالى: ﴿وَقُلْ لِعِبَادِي يَقُولُوا الَّتِي هِيَ أَحْسَنُ﴾ (الإسراء: ٥٣)، وقوله تعالى: ﴿إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ﴾ (فاطر: ١٠). وقوله صلى الله عليه وسلم: «أطعموا الطعام وأطيبوا الكلام» رواه الطبراني، وقوله صلى الله عليه وسلم: «الكلمة الطيبة صدقة» رواه البخاري ومسلم وأحمد.

الجنس في الرواية الإسلامية

لم يهمل نجيب الكيلاني في رواياته الإسلامية تصوير العلاقة بين الرجل والمرأة، غير أن هذا التصوير لم يتعد إبراز مشاعر الرجل نحو المرأة ومشاعر هذه الأخيرة نحو الرجل في حدها الشرعي طبعاً، من غير شذوذ ولا فحش... بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين جعل المرأة الساقطة تلبي نداء الفطرة وتعود إلى شرع الله، وإن كانت هناك بعض الصور للمرأة والعلاقة بها في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في روايات الكيلاني، من دون أن ننسى الإشارة إلى أسلوب تعامل يحيى حقي وعبد الحميد جودة السحار مع هذا الموضوع.

إذا كان هذا حال الروائي الإسلامي في المشرق، فما شأن نظيره في المغرب؟

يمكن تلخيص ما يخص هذه المسألة في الرواية المغربية الإسلامية بالآتي:

١- وصف جمال جسد المرأة الظاهر- أعني ما يجوز إظهاره إلا ما فلت- وصفا محتشماً، مثلما نجد عند أحمد التوفيق حيث يقول عن إحدى جارات أبي موسى: «بينة، حميراء بضعة قصيرة (...) ولذلك كانت بينة توصف إذا عيرتها حاسداتها بأنها جبلية، لوضوح قصر قامتها (...) لكن شيئاً آخر كان لها مبعث افتخار وعجب ومثار غيرة وحسد، ألا وهو الشعر الفحيم الغزير الطويل المشبه عندهن بشعر عرف الفرسات، إذا جمعته كان قفة ثقيلة على كتفها، وهي لا ترخيه حتى لا ينجر على الأرض، لم تتل منه ملوحة الهواء ورطوبة البحر التي تفقر شعر غيرها من النساء وتجعده وتذهب برونقه»^(١)، وقوله كذلك في «كبيرة» جارة لأبي موسى: «... بنت إسكا في من مدينة أزموور، ذات اعتدال في القوام وملاحة في القسماات وقوة في اللواظ، فكانت منذ التفاتها لذاتها في بداية الشباب تحسب نفسها بلقيس الزمان»^(٢). بل إن أحمد التوفيق يربط وصفه لجمال جسد المرأة بعظمة الله كقوله مثلاً في شامة: «لو لم يكن لشامة أي شيء من كل ما ذكر لكفاها

(١) جارات أبي موسى ١٣٥

(٢) المصدر السابق ص ١٤٨

العطاء الإلهي الذي تجلى في خلقها الأنثوية، فجماها الخارق يذكر بالله، ولا يمكن على هذا الاعتبار أن يكون عورة توقع في الفتنة»^(١).

٢- مدح العفاف: نحو قول الأنصاري يصف حياء ابنة الإمام صاحبة البستان وتحجبها: «كان الحياء رجفة خفيفة ينثر لون الاعتذار في فضائها؛ احتقاناً جلنارياً حتى قارب الانفجار... قرأت فيه حزن ملاك أخطأ طريق العودة إلى عالم الملكوت»^(٢)، إلى أن يقول في موضع آخر: «كانت تفتح الباب متخذة إياه جنة لجسمها، فلا يبدو منه إلا وجهها مطلاً من بين ثنايا الإزار... تقبض على قفل الباب الكبير بيد وترفع في وجهي بيدها الأخرى مصباح النفط الصغير (...) كانت البسمة الحبية تتدفق ملء النور المتداعي (...) ولقد وددت لو أني رحلت مسافراً في هذا العفاف الوارف سفراً لا ينتهي أبداً»^(٣).

٣- استنكار التبرج والمجون: كما في تصوير الأنصاري - ساخرا- سيدة النادي وهي تلقي خطاباً في أعضائه: «هذه عطور باريس تجتمع الآن بكل عهرها.. تطلق ضحكات مغرية من خلال اللآلئ والفساتين الكاشفة المشتعلة؛ تاج المجون الأنثوي يعرض الساعة خطابه الشارح... فاستمعوا له وأنصتوا...»^(٤).

٤- السخرية من تشييء المرأة وتوظيف جسدها: كقول الأنصاري جواباً عن سؤال: لأي شيء تصلح المرأة إذن؟ «نعم يمكنها أن تصنع أشياء كثيرة (...) مثلاً يمكن أن تكون راقصة، أو موديلاً جسدياً للتصوير الفوتوغرافي، أو مادة سينمائية مشهية، أو لقطة إشهارية حية لشيء ميت أو بضاعة معروضة في علبة ليل (...) أو مخدراً سياسياً لمعالجة المشاكل المستعصية على المخابرات، أو غواية صارخة في الشارع

(١) نفسه ص ١٢٢. وقول الروائي: «ولا يمكن على هذا الاعتبار أن يكون عورة توقع في الفتنة» غير صحيح. (المراجع).

(٢) كشف المحجوب ص ٢٢. وتشبيه المرأة بالملاك يمثل هذه العبارات مما يوقع في المحذور من تسمية الملائكة إنانا، كما ورد النهي عن ذلك في القرآن الكريم: ﴿وَجَعَلُوا الْمَلَائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ عِبْدُ الرَّحْمَنِ إِنثًا أَشْهَدُوا خَلْقَهُمْ سَتُكْتَبُ شَهَادَتُهُمْ وَيُسْأَلُونَ﴾ (١٩) (الزخرف). (المراجع).

(٣) المصدر المذكور ص ٥٥-٥٦.

(٤) نفسه ص ١٥.

لمحاربة التطرف الديني، أوديكيورا لتزيين المكان، وترطيب أجواء العمل.. أعني سكرتيرة!»^(١).

٥- الحديث عن المباشرة بين الحق والاعتصام: في جارات أبي موسى حديث عن المباشرة حين تكون حقا، والمباشرة حين تصير اغتصابا. فمن أمثلة الأولى قول أحمد التوفيق بأسلوب كنائي إيحائي في شامة وزوجها القاضي الجورائي: «... وفجأة رآته يرغب في أن ينظر إلى زوجته كما يحل له أن يفعل. أخذ بيدها ودعاها لتنتصب واقفة فرأى ما رأى»^(٢). ومن شواهد الثانية قول الكاتب بلغة تلميحية عن خوليا إحدى جارات أبي موسى: «... وما هي إلا أيام حتى وقعت خوليا في المحذور وأصابها الكارثة. فقد كانت اللصقة سببا في خروج خوليا مع جماعة من المنتزهين إلى سواني خارج الأسوار، وهنالك تعرضت لمعاملة فظيعة من طرف أولاد الأعيان، واختفت مع بعضهم هناك، ولم يعلم والدها بيدهم بذلك (...) وبعد أيام أرسل العامل إلى بيدهم من يأتي به ليخبره أن البنت في بيت أهل ولد متهم بالاعتداء عليها»^(٣).

٦- تجريم الزنا: إن الروائي المسلم حقا لا يمكنه إلا أن يوافق الشرع في تحريم الأكل من الفاكهة المحرمة، ومن هنا رفض محجوب راوي «كشف المحجوب» وبطلها ممارسة الفاحشة مع سيدة النقابة وتحديه لكل أساليب الإغواء والإغراء... يقول الأنصاري على لسان محجوب مخاطبا السيدة: «سألتها: ماذا تريد؟ فضحكت وعيناها تغيبان وتحضران تحت تأثير الشراب ثم قالت بدلال: ألا تدري؟ إشعال النار الآثمة! ويحي! (يقول محجوب) وزوجها يسمع! ونظرت إليها متوسلا... فأجابني ببسمة تنبض بالإصرار! وأسلمت رأسي لكفي تضغطان عليه عسى أن أبصر باب الخروج»^(٤).

(١) نفسه ص ٧٤

(٢) جارات أبي موسى ص ١٢-١٣

(٣) المصدر السابق ص ٨٢

(٤) كشف المحجوب ص ٩٢

obeikandi.com

منشورات رابطة الأدب الإسلامي العالمية

- ١- من الشعر الإسلامي الحديث، لشعراء الرابطة.
- ٢- نظرات في الأدب، أبو الحسن الندوي.
- ٣- ديوان «رياحين الجنة» عمر بهاء الدين الأميري.
- ٤- دليل مكتبة الأدب الإسلامي في العصر الحديث، د. عبدالباسط بدر.
- ٥- النص الأدبي للأطفال، د. سعد أبو الرضا.
- ٦- ديوان «البوسنة والهرسك»، مختارات من شعراء الرابطة.
- ٧- لن أموت سدى «رواية»، الكاتبة جهاد الرجبي.
- ٨- ديوان «يا إلهي»، محمد التهامي.
- ٩- يوم الكرة الأرضية «مجموعة قصصية» د. عودة الله القيسي.
- ١٠- ديوان «مدائن الفجر» د. صابر عبدالدايم.
- ١١- العائدة «رواية»، سلام أحمد إدريسو.
- ١٢- محكمة الأبرياء «مسرحية شعرية» د. غازي مختار طليمات.
- ١٣- الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني، د. حلمي القاعود.
- ١٤- ديوان «حديث عصري إلى أبي أيوب الأنصاري» د. جابر قميحة.
- ١٥- ديوان «في ظلال الرضا»، أحمد محمود مبارك.
- ١٦- في النقد التطبيقي، د. عماد الدين خليل.
- ١٧- الشيخ أبو الحسن الندوي، دراسات وبحوث، مجموعة من الكتاب.
- ١٨- القضية الفلسطينية في الشعر الإسلامي المعاصر، حليلة الحمد.
- ١٩- د. محمد مصطفى هدارة، دراسات وبحوث، مجموعة من الكتاب.
- ٢٠- معسكر الأرامل «رواية مترجمة عن الأفغانية» تأليف مرال معروف، ترجمة د. ماجدة مخلوف.
- ٢١- قصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم «دراسة أدبية»، محمد رشدي عبيد.
- ٢٢- قصص من الأدب الإسلامي «القصص الفائزة في المسابقة الأدبية الأولى للرابطة».
- ٢٣- أدب المرأة .. دراسات نقدية من بحوث الملتقى الدولي الأول للأدبيات الإسلاميات.
- ٢٤- الآمال صارت آلاماً، رواية من الأدب التركي، تأليف د. نور الله كنج، ترجمة د. عوني لطفى أوغلو.

- ٢٥- نحو كوكب الحرية - رواية من الأدب الفارسي، تأليف محمود حكيمي، ترجمة عثمان أيزدبناه.
- ٢٦- مملكة النحل - رواية من الأدب التركي - تأليف علي نار، ترجمة كمال أحمد خوجه.
- ٢٧- أقباس - ديوان شعر - طاهر العتباني.
- ٢٨- الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة - د. كمال سعد خليفة.
- ٢٩- ديوان «عقد الروح»، نبيلة الخطيب.
- ٣٠- المفسدون في الأرض - مجموعة قصصية - فاطمة محمد شنون.
- ٣١- فوهة الجرح - مجموعة قصصية - سكينه قدور.
- ٣٢- الأرض الجريحة - مجموعة قصصية - سورية إبراهيم مروشي.
- ٣٣- نوبة قلبية - قصص قصيرة من الأدب الأردني - ترجمة: د. سمير عبد الحميد إبراهيم.
- ٣٤- مخيم يا وطن - رواية - دعد رشاش الناصر.
- ٣٥- ديوان: «شدو الغرباء»، أسامة كامل الخريبي.
- ٣٦- ديوان: «إسراء... لواد غير ذي زرع»، محمود محمد كلزي.
- ٣٧- نحو منهج إسلامي للرواية.



صدر في سلسلة أدب الأطفال

- ١- غرد يا شبل الإسلام - شعر - محمود مفلح.
- ٢- قصص من التاريخ الإسلامي - أبو الحسن الندوي.
- ٣- تغريد البلابل - شعر - يحيى الحاج يحيى.
- ٤- مذكرات فيل مغرور - د. حسين علي محمد.
- ٥- أشجار الشارع أخواتي - شعر - أحمد فضل شبلول.
- ٦- أشهر الرحلات إلى جزيرة العرب - فوزي خضر.
- ٧- باقة ياسمين - قصص للأديب التركي علي نار - ترجمة شمس الدين درمش.
- ٨- أغنية للقيمة البعيدة - شعر - أحمد زرزور.
- ٩- مغامرات عصفور - قصص - عبد الجواد الحمزاوي.
- ١٠- شيماء - قصص - حسن الغشتول.
- ١١- مدينة الرحمة - مسرحية - محمود عبدالله محمد.
- ١٢- بيض من ذهب - مسرحية - لطفي عبدالمعطي مطاوع.
- ١٣- سجين الهاء والواو - مسرحية - محمد عبدالحافظ ناصف.

● تطلب من رابطة الأدب الإسلامي العالمية:

المملكة العربية السعودية: الرياض ١١٥٣٤ - ص.ب. ٥٥٤٤٦

هاتف: ٤٦٣٤٣٨٨-٤٦٣٧٤٨٢ فاكس: ٤٦٤٩٧٠٦

web page adress: www.Adabislami.org

E-mail: info@adabislami.org