الرواية الليبية

2

مقاربة اجتماعية

تأليف
د. علي محمد برهانة

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى
جامعة التحدي، سرت

الرِّوايَةُ الليبيَّة

مقاربة اجتماعيَّة

عنوان الكتاب : الرواية الليبية : مقاربة اجتماعية
(الجزء الثانى)
تأليف : علي محمد برهانة
رقم الإيداع :427/2009
ردمك :8 - 087 - 50 - 9959 -ISBN: 978

جميع الحقوق محفوظة للناشر
حقوق الملكية الأدبية والفنية جميعها محفوظة لجامعة التحدى سرت
ولا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو نقله على أي نحو ، سواء بالتصوير
أو بالتسجيل أو خلاف ذلك إلا بموافقة الناشر خطيا ومقدما

الطبعة الأولى
2009 مسيحى

تم تخصيص الرقم الدولى الموحد للكتاب من قِبل :
الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب
هاتف : 9097074 - 9096379 - 9090509
بريد مصور : 9097073
البريد الإلكتروني : nat lib libya@hotmail.com

منشورات
جامعة التحدى سرت

الرِّوَايَةُ اللِّيبِيَّة

مقاربة اجتماعيَّة

د. علي محمّد برهانة

الجزء الثاني

منشورات جامعة التحدي
سرت 2006

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى

محمد أبو شناف الصكلول

رمزاً للصداقة والوفاء

المؤلف

المحتويات

المحتويات

الإهداء	9
الباب الثاني **الفصل الأول** **التحـأيـل الفنـي**	
(أ) المستوى الرمزي	
القرود : صادق النيهوم	21
(ب) التعميم وتوسيع الدائرة	
متى يفيض الوادي : صالح السنوسي	49
إينارو : علي فهمي خشيم	65
لقاء على الجسر القديم : صالح السنوسي	85
استنتاجات	102
الفصل الثاني **مواجهة الواقع**	
تقديم	108
(أ) استمرار قيم التغيير	
من مكة إلى هنا : صادق النيهوم	110
رجل لرواية واحدة : فوزية شلابي	133
(ب) فشل قيم التغير	
ثلاثية الفقيه : أحمد إبراهيم الفقيه	145
استنتاجات	175

الفصل الثالث
نقد الواقع من خلال الاحتجاج عليه

غياب الإنجاز: إبراهيم الكوني	180
تقديم	180
التبر	182
نزيف الحجر	203
المجوس	225
استنتاجات	259
النتائج العامة للدراسة	267
تقييم موقف الرواية الليبية من الواقع الاجتماعي	267
موقف الرواية الليبية من الواقع الاجتماعي	271
1- موقف مجاراة الواقع الاجتماعي والتقصير عنه	272
2- موقف نقد الواقع الاجتماعي	272
الروائيون الليبيون وأعمالهم السردية	278
إبراهيم الكوني	279
إبراهيم النجمي	279
أحمد إبراهيم الفقيه	279
أحمد محمد نصر	280
خليفة حسين مصطفى	281
رجب مفتاح أبو دبوَس	282
سعد عمر غفير سالم	282
صادق رجب النيهوم	282
صالح السنوسي	282
عبد الرسول العريبي	283

عبد الله مسعود أرحومة	283
عبد الهادي محمد الربيعي	283
علي فهمي خشيم	283
فوزية شلابي	284
مرضية عبد الله النعاس	284
محمد صالح القمودي	284
محمد عبد الرزاق مناع	285
محمد عبد السلام الشلماني	285
محمد علي عمر	285
محمد سالم عجينة	286
محمد فريد سيالة	286
منصور يونس	286
هيام رمزي الدردنجي	286
المصادر والمراجع (الكتب)	287
المصادر والمراجع (الدوريات)	293

الباب الثاني
نقد الواقع

الفصل الأول
التحايل الفني

الفصل الثاني
مواجهة الواقع

الفصل الثالث
نقد الواقع من خلال الاحتجاج عليه

الفصل الأول
التحايل الفني

التحايل الفني

تتناول الدراسة في هذا الفصل الروايات التي حاول كتابها لسبب أو لآخر أن يستعملوا أسلوباً من المواربة في معالجة موضوعاتهم، فقد اتجهت اتجاهين: أحدهما رمزي، تمثل في رواية (الصادق النيهوم) (القرود)، والثاني يمكن تسميته أتساعي أو التوسع لأن الكاتب (صالح السنوسي)لم يقدم رؤيته من خلال المجتمع الليبي، بل وسع الدائرة فعالج هموم العرب بصفة عامة.

وسواء كان الاتجاه الأول أو الثاني فإنه يبقى الدافع غامضاً، لأنه قد يكون تقنية ارتضاها الكاتب خصوصية له، وقد يكون هروبا من مواقف قد تسجل ضده.

في جميع الأحوال سنناقش هذه الروايات لنرى أي رؤية مثلت، وسنبدأ أولاً برواية النيهوم معتبرين إياها الجزء الأول من هذا الفصل، ثم ننطلق إلى روايات السنوسي، لنجعلها بعد ذلك في سياق واحد.

أ - المستوى الرمزي
القرود

الصادق النيهوم [1]

كتب الأستاذ (الصادق النيهوم) ثلاث روايات نشرت حتى الآن منها اثنتان على لسان الحيوان، وهذا كما هو معروف اتجاه قديم في الأدب العالمي منذ (الجحش الذهبي، وكليلة ودمنة)، إلى قصة الكاتب الإنجليزي (جورج أورويل) (Animal Farm)) مزرعة الحيوانات)[2] وروايتا (النيهوم) المعنيتان هما: (الحيوانات)،[3] و(القرود) التي نحن بصدد الحديث عنها، والرواية الأولى (الحيوانات) قصيرة جداً، وهي تمتح من نفس المنبع الذي أخذ منه (أورويل)، وحتى فكرتها وموضوعها يندرج في نفس موضوع روايته، وهو معالجة موضوع الأنظمة السياسية الدكتاتورية، مع اختلاف في أن (النيهوم) يستخدم حيوانات البيئة العربية ويخلط بين الحيوانات الأليفة وغير الأليفة، وكذلك الحشرات، في حين تبدو رواية (أورويل) مقصورة على حيوانات المزرعة، وبما أن روايتي (النيهوم) تعالجان موضوعاً واحداً، فسنكتفي بواحدة دون الأخرى.

وقبل أن ندخل في دراسة هذه الرواية نود الإشارة إلى أمرين اثنين، أولهما: أسلوب (النيهوم) في الحوار، وثانيهما التعريف بهذه الرواية، فمن حيث الأمر الأول، فإن الكاتب في أغلب كتاباته يستخدم طريقة في الحوار تختلف عن

---

(1) النيهوم، الصادق، القرود، رواية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع الإعلان، طرابلس، 1983. سلسلة كتاب الشعب.

(2) انظر: George Orwell, Animal Farm, Penguin Books.

(3) الحيوانات، صدرت لأول مرة على صفحات جريدة الأسبوع الثقافي، العددان 292، 294، سنة 1978. ثم صدرت عن المنشأة العامة للنشر والتوزيع.

... الأمر المتعارف عليه، فهو يقدم الاسم على الفعل، مفضلاً هذه ... (هذا سيرر، قال سنوحي، الذي كان يعتقد أنه يرأس الجلسة)،[1] ... بالتعبير طريقة اللغة الإنجليزية في التعبير بدلاً عن الصيغة العربية التي تكون عادة (قال سنوحي... الخ).

ولا أدري لماذا يفعل (المترجم) ذلك، أترى هي طريقة ارتضاها عن قصد وتبصر، أو أن ذلك جاء نتيجة سيطرة اللغة الإنجليزية على ذهنه واختياره لطريقتها، وإن كنت أرجح الأمر الأول، لأنه يستخدمها غالباً في الحوار، وفي حالة السخرية التي تغلب على كتاباته، وسواء كان الأمر هكذا أو غيره فهذه طريقته في حالة الحوار والتعليق عليه.

وأما من جهة التعريف بهذه الرواية فهي كما سبق القول رواية رمزية تستخدم فيها الحيوانات بديلاً عن الإنسان، والكاتب يلجأ لذلك قصد تحقق السخرية بصورة أشد وأوضح في عمله، فلا يكتفي بكون استبدال القرد بالإنسان أمراً مضحكاً، بل يتعدى ذلك إلى عرض القرد في مواقف مضحكة غريبة ليستحق له الإضحاك من السلوك الإنساني الذي ترمز إليه السلوكيات التي تقوم بها القرود.

ومن هنا فالرواية هي مجموعة من القرود التي تعيش في إحدى الغابات الأفريقية، يتم متابعتها من قبل مجموعة من المراقبين قصد إجراء تجربة عليها لمعرفة سلوكها الجماعي في حال تعرضها للخطر الذي يتمثل في استجلاب (شهد) وإطلاقه على هذه القرود ليفترس بعضها قصد أكلها، وهكذا يتابعها المراقبون ليسجلوا خيبة لتوقعاتهم إثر أخرى، وخلال هذه التجربة نقرأ مشاهد مضحكة مبكية تظهر أمامنا فيها التصرفات التي تقوم بها القرود بشكل يدعو للرثاء والاستخفاف ويبعث على القنوط، كل ذلك في مواقف (كاريكاتورية) تبدو فيها القرود بحيث لا ينقصها الذكاء، ولكنها مع ذلك لا تستفيد منه نتيجة سيطرة زعمائها على سير الأمور وخضوعها لهؤلاء الزعماء.

غير أن الرواية تبدو من الغنى بحيث لا يمكن اختزالها في هذا الملخص الذي

---

(1) القرود، ص.133

قدمناه،وإنما كان القصد منه الوقوف على الخطوط العريضة التي تمثلها،ولا مناص من القيام بقراءتها قراءة متانية قصد الاهتداء إلى بنيتها الدالة، وعليه فلا بد من تقسيمها إلى مجموعة من المستويات للوقوف على الكيفية التي تحققت بها السخرية التي هي الهدف والغاية التي خصصت لأجلها الرواية، وقد كانت طرق اشتغال هذه السخرية وتحققها متعددة وعلى أكثر من مستوى، ولهذا فلا بد من دراسة هذه المستويات حتى نرى كيف استغلت هذه السخرية، وكيف تحقق المضحك من خلالها، وماذا يكمن وراء كل رمز، أو سلوك من اتجاه فكري أو أيديولوجي؟

أولاً : الهيكل العام للرواية :

ينتظم السرد في هذه الرواية من خلال ثلاث طرق:

1 – عن طريق السارد العالم بكل شيء.

2 – عن طريق القرود من خلال حركاتهم التي يترجمها لنا السارد إلى عبارات.

3 – عن طريق المراقبين الذين تصلنا تعليقاتهم وأعمالهم عن طريق السارد أيضاً.

وهذا يعني أن السارد حاضر دائماً، وتعليقاته تمثل توضيحاً لكل تصرف يصدر عن أي شخص من شخصيات الرواية، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الهيكل العام للرواية ينقسم إلى مجموعة من المراحل، اتسمت كل مرحلة بمجموعة من السمات التي حددت مسار الأحداث كلها، إلا أننا سنقسم مراحل هذه الرواية إلى ثلاث مراحل:

1 – المرحلة الأولى، منذ بداية الرواية إلى ظهور الفهد، وهي تمثل عودة القرود إلى غابة التين – وسكنى الغابة – انقلاب (صن يات صن) – محاكمته – عقابه وسنسميها (مرحلة ما قبل العدو).

2 – المرحلة الثانية، بداية من ظهور الفهد إلى توقف التجربة، وتبدأ عند إطلاق الفهد – ردة الفعل الأولى – اكتشاف السلاح – طريقة استخدامه، وهذه المرحلة تمثل كثافة في الأحداث ولذلك ينبغي تقسيمها بدورها إلى مرحلتين ما قبل اكتشاف السلاح وما بعده.

- المرحلة الثالثة، وتبدأ منذ إيقاف المراقبين للتجربة والحكم عليها بالفشل و نهاية الرواية.

ولما كان هدفنا من هذه الدراسة الوقوف على رؤية العالم من خلال السخرية، وبيان هذه السخرية بمعرفة فيما إذا كانت لمجرد الإضحاك والهزل، أو أنها ترمي إلى هدف نقدي، فإن الدراسة ستتخذ شكل المستويات، فنقف أولاً على مستوى التقسيم إلى قطعان وزعماء وما يتعلق به من مواقف ساخرة ومدلولها بالإضافة إلى مستوى الأفعال في هذه المجموعات (الزعماء - القطعان) ثم ننتقل إلى المستوى اللغوي في السخرية، فنرى كيف تحقق المضحك عن طريق الإشارات اللغوية (الأسماء المستعملة وما يتعلق بها – من أطلقها وسبب إطلاقها)، وكذلك عن طريق التواصل بالإشارات الذي اعتمد عليه الحوار في الرواية، وتفسير هذه الإشارات، بالإضافة إلى مستوى سرد السارد ودلالة سيطرته على ترجمة حركات وأصوات المجموعة، كما تطمح بعد ذلك هذه الدراسة إلى إيجاد صلة بين الرمز وما يرمز إليه من خلال إدراج النتائج التي تصل إليها في بنية فكرية تنتمي إلى ما يمكن أن يكون ترجمة لهذه الرموز الحيوانية على المستوى الإنساني.

إن التلخيص الذي تقدم لهذه الرواية بالإضافة لكونه يعجز عن تلخيصها، فإنه يمثل ظلماً لها لو ارتضينا به تقديماً لها أو اكتفينا به، فهي على صغر حجمها تعد غنية جداً، وتحتاج إلى تنظيم وتدقيق لتتسنى دراستها دراسة جيدة أو على الأقل معقولة. إن الاستراتيجية التي يتخذها الحكي تعتمد أساساً على سيطرة السارد على هذا الحكي، وهذا السارد يبدو في بعض الأحيان محايداً ، فهو يقوم بنقل حركات القرود وتفسيرها دون التدخل، كما يقوم بنقل ردة فعل المراقبين على تلك الحركات وتوقعاتهم وخيبات الأمل التي تراودهم بين الحين والآخر، وفي أحيان أخرى ، فإنه يعلق على ما ينقل من أخبار وحركات وردات فعل، وتكون تعليقاته ذات دلالة معينة، سوف نقوم إن شاء الله بمعرفة دلالتها في حينها.

وسنبدأ دراستنا هذه للمستوى الأول الذي هو مستوى شكلي، ولا يعني ذلك أننا سنفصل الشكل عن المضمون وإنما نقوم بتناوله بحيث نظهر الوظيفة التي

يمثلها البناء الشكلي، وإنما ننطلق هنا من دراسة المرحلة الأولى أي منذ عودة القرود إلى غابة(البودنجو) وهنا يبرز التقسيم الشكلي في هيئة عناوين هي عبارة عن مسميات لأسماء (زعماء) القرود الستة وهم هانيبال، وصن يات صن، وسنوحي، وهولاكو، وهوشي منه، ثم الأنثى المتنافس عليها (جوهان)، وما يعطي هذه الأسماء أهمية ليس لأنها أسماء لزعماء، وإنما كل زعيم من هؤلاء الزعماء يعرفنا بقطيعه، فنحن لا نعرف القطيع إلا باسم (زعيمه)، وكون القطيع (شرقي أو غربي أو أوسط) لا يعني الكثير فالحديث دائماً يكون عن الزعيم وكذلك الفعل، ومن هنا فيبدو التقسيم الشكلي ليس اعتباطياً، بل إنه يشي بدلالة تؤكد حضور الزعامة التي يختفي القطيع وراءها، ومجرد ذكر اسم الزعيم يكفي في التعريف بالقطيع والعكس ليس صحيحاً، وهذا الحضور للزعامة سيظل العنصر الأساس الذي تتطور أحداث الرواية في ظله وعبر التعامل معه، وبذلك فإن اتخاذ أسماء الزعماء عناوين لأجزاء من الرواية هو تصميم شكلي مقصود لما يندرج تحته من دلالة تغييب المجموعة أو ذوبانها في الزعيم، فالزعيم هو القطيع، وقوته هي قوة القطيع، وكذلك ضعفه يعد ضعفاً للقطيع، وليست كثرة القطيع أو عدد المقاتلين أو الذكور فيه بذات قيمة، بمعنى أن الزعامة لا تستمد قوتها من القطيع، ولكنها بمقدار قوتها الشخصية والعضلية تسخر القطيع لخدمتها وراحتها، فكأن العلاقة بين الزعامة والمجموعة أي بين القرد الزعيم وقطيعه علاقة عكسية وليست طردية، أي هي علاقة (حضور وغياب) (قوة وضعف) أي حضور الزعامة يعني غياب المجموعة عن ساحة الفعل، وقوة الزعامة تعني ضعف المجموعة، ولمزيد من التأكيد على هذه البنية الجدلية العكسية، فإن أسماء الزعماء التي هي أسماء تاريخية بشرية أطلقها المراقبون على الزعماء،[1] إنما جاءت وليدة صفات شخصية لكل زعيم، وليست بمقدار ما لقطيعه من كثرة أو قوة، وكذلك فإن أفعال الرواية في هذه المرحلة أي مرحلة ما قبل العدو إنما هي منصبة على

---

(1) سميت مجموعة من القرود من قبل المراقبين بهذه الأسماء :

ا – هانيبال، وهو اسم القائد القرطاجي هنيبعل او (حنبعل) 183-247ق.م. عبر جبال الالب وحاصر روما.

انظر:الموسوعة الثقافية إشراف: د. حسين سعيد، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1972.ص 1020.

ب – سنوحي، أمير مصري فرعوني سافر لبلاد الشام وترك وصفاً لرحلته. المصدر السابق، ص563

الزعماء فحسب دون القطعان التي يقودها كل منهم، فخلال الليلة الأولى اتخذ كل زعيم لنفسه مبيتاً بمقدار قوته أو ذكائه (هولاكو احتل الكهف الواقع في وسط الجرف دون أن يجد من ينازعه).[1] (هوشي منه ذهب بقطيعه إلى القمة واختار مبيته الليلي على بعد نصف ميل من الأرض)،[2] وهكذا، وليس هذا الأمر هو الوحيد الذي يجعل الزعامة هي الهيئة المحتفى بها التي تحظى بالتبجيل والاحترام إلى درجة التقديس، فهنا واحد من الزعماء الذي ليس قائد قطيع، ولكنه ليس قرداً عادياً: (ليس من طبقة الزعماء، لكنه ليس من عامة الرعاع)،[3] بمعنى أن غير الزعماء هم مجرد رعاع. هذا القرد الذي هو (صن يات صن) كان دائماً مشاغباً (مهمته تدبير الانقلابات ضد هانيبال، دبر ضده خلال الموسم الماضي تسعة عشر انقلاباً فشلت جميعها)،[4] فكانه لا توجد منطقة وسط، إما أن يعيش الواحد زعيماً أو من طبقة (الرعاع)، ولذلك يتفق الزعماء لأول مرة على معاقبة هذا القرد الذي تطاول على الزعامة بتدبير انقلاب ناجح هذه المرة، فقد حوكم من قبل الزعماء ورضي بالإذلال، ومع ذلك كان قرار المحكمة هو نفيه،[5] بمعنى أن حقوق الزعامة لا ينبغي التفريط فيها رغم كون القرود ليس لديهم إحساس بالعدالة في الوضع العام كما يعرف المراقبون،[6] أي أن هذا وضع استثنائي فما دامت الزعامة هي الأهم، وهي الأقدس، فإن ما كان مفقوداً في صورة العدالة يحضر ويتم تطبيقه، فلم يكن

جـ – صن يات صن، زعيم سياسي صيني، مؤسس الجمهورية الصينية ورئيسها المؤقت 1911-1912. ولد سنة 1866 وتوفي سنة 1925م. انظر: سون يات صن بطل الثورة الصينية، تدري نلعجي، سلسلة اعلام الحرية، 13، ط 2، بيروت، دار العلم للملايين.

د – هولاكو، 1217-1265م. إمبراطور مغولي، حفيد جنكيز خان، دمر بغداد وأطاح بالخلافة العباسية 1258. هزم المسلمون في عين جالوت، 1260. المصدر السابق، ص 1037.

هـ – هوشي منه، زعيم فيتنامي، رئيس جمهورية فيتنام الشمالية 1954-1969. قاتل الفرنسيين والأمريكيين. الموسوعة العربية الميسرة بتصرف، إشراف: محمد شفيق غربال، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1965. ص 1914.

(1) القرود، ص 25.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

(3) المصدر نفسه، ص 15.

(4) المصدر نفسه، ص 31.

(5)

(6) المصدر نفسه، ص 28.

مسموحاً باعتلاء القرود من الرعاع لقرد من الطبقة الحاكمة، ولكن هذا الأمر سُمح به في هذه الحالة لماذا؟ لأن الزعامة هي المتطاول عليها، وحتى لا يتكرر هذا السلوك فإن كل الاستثناءات مقبولة حضوراً وغياباً حسب ما تقتضي مصلحة الزعامة المقدسة، بمعنى أن ترسيخ الزعامة وإحاطتها بما يلزم من الهيبة والاحترام والقدسية كان هو ما يسيطر على مسار الأحداث خلال هذه المرحلة، مرحلة ما قبل (العدو) أي ما قبل ظهور الفهد، وكان هذا الأمر قد ترسخ على المستوى الشكلي كما تأكد على مستوى الفعل والمدلول. من هنا ستبدأ التجربة التي ستُظهر هذه الزعامة، أي أنها ستضعها أمام مسئولياتها، بتعبير أدق فهذا المقام الرفيع للزعامة هل يوازيه على مستوى الفعل دور لهذه الزعامة؟ هذا ليس من وجهة نظر المراقبين بل من وجهة منطق الأحداث في الرواية.

تبدأ من هنا المرحلة الثانية التي تواصل فيها البنية الآنفة الذكر (الحضور والغياب) فرض نفسها، فقد أطلق المراقبون (الفهد) الذي هو عدو لدود للقرود، وكان الفرض الذي وضعه المراقبون أن تتجمع القرود وتقاتل قتالاً جماعياً بما أوتيت من ذكاء حسب ملاحظاتهم الأولية عنها، غير أن الذي حدث كان قد اتخذ مساراً آخر، لقد علمت القرود بوجود (الفهد) نتيجة مطاردته (لصن يات صن) الذي نفي من القطيع، فكيف كانت ردة فعلها؟ إن عامة القرود اكتفت بالصراخ، وهكذا جاء رد الفعل في شكل تصرفات الزعماء الذين سيطر عليهم الخوف، وكل واحد منهم قام بمجموعة أفعال تؤكد شيئين اثنين الأول (خوفه الشديد) والثاني سيطرته المطلقة على قطيعه.

1 – هانيبال، كانت خطته أن ضم القرود في كهف وفرض عليهم السكوت (اسكتوا).[1]

2 – سنوحي، أخذ يمارس الكذب ويبين مدى قوة الفهد، وأنه لا طاقة لهم به فهو أقوى منهم بكثير.[2]

---

(1) القرود، ص .43

(2) المصدر نفسه، ص .45

3) هوشي منه، نظم قطيعه في صف وأمرهم بالزعيق لإزعاج الجراد حتى يقع بين يديه هو ويستفيد منه.[1]

4) هولاكو، أخذ يكذب ويفرض جهله على البقية نتيجة خوفه الشديد.[2]

وبقية أفراد القطعان مجرد أرقام، فلا تزال الزعامة هي الحاضرة دائماً.

خلال هذه المرحلة تجتمع القرود بطلب من الزعماء ولكن هذا الاجتماع الذي دام يوماً كاملاً لم يسفر عن شيء بسبب شجار الزعماء وخطبهم التي لا طائل من ورائها،[3] وخلال هذه الفترة تسجل الزعامة موقفين متناقضين يرسخان ما كان قد تم تأكيده من حضور لهذه الزعامة، ويصمانها في الوقت نفسه بالغباء على مستوى الفعل، فقد تسربت القرود نتيجة خطبة (هوشي منه) المملة،[4] وقاد هذا الوضع قرداً صغيراً إلى القرب من الفهد الذي افترسه، تم هذا الفعل خلال فترة الخطابة مما فضح هذه الزعامة التي ظهرت بمظهر جبان عاجز، فكانت ردة الفعل بهذه الكيفية من قبل الجميع: (لم يتحرك أحد، لم يتحرك شيء، حتى الزعماء وقفوا جامدين مثل قرود من الحجر، وبعد فترة الجمود بدأت فترة الصراخ، [5]غير أن الزعامة تأبى إلا أن تؤكد تميزها عن الآخرين في جميع الأحوال فتحظى بهذا التوضيح دون غيرها: (هانيبال وقف يصرخ أمام مغارته ويخبط رأسه بيديه... أحياناً يطل برأسه ويقول لهم (لقروده) اسكتوا، وأحياناً ينظر إلى الوادي ويصرخ بنفسه، سنوحي لم ير الفهد هذه المرة أيضاً... وبذل جهداً عظيماً للسيطرة على خوفه، فكان مرة يصرخ ومرة ينجح في عض لسانه، هولاكو كان أول من صرخ وأول من استنفذ طاقته في الصراخ،[6] ورغم هذا الموقف الذي لا يختلف عن موقف أي قرد عادي من أفراد القطيع تظل الزعامة محصورة في الأشخاص الذين عرفوا بها منذ البداية، وفي

---

(1) القرود، ص.48-47
(2) المصدر نفسه، ص.50
(3) المصدر نفسه، ص.55
(4) المصدر نفسه، ص.55
(5) المصدر نفسه، ص.57
(6) القرود، ص.58

هذه الحال فإن السخرية تشمل الجميع الزعماء المتشبثين بمواقعهم في جميع الأحوال، رغم عدم وجود ما يميزهم عن غيرهم، أو يؤكد سبب أهليتهم لهذه المكانة، وتشمل القطيع المطيع أبداً رغم أنه ليس ثمة ما يدعوه لهذه الطاعة، إن الثبات يسجل حضوره دائماً، ويظل التغيير مغيباً وليس وارداً.

سيستفيد (هولاكو) من كون الفهد اكتفى بوجبة ستكفيه لمدة أربعة أيام،[1] ويقود بقية القرود وستكون المواقف متباينة، لتظل في نطاق تأكيد الزعامة، فقد كان موقف الزعماء علىٰ هذه الصورة:

(هانيبال: تخلف عن الخروج، وطفق يروج بين قروده خرافة مؤداها أن الفهد جاء لالتهام (صن يات صن) نتيجة صفاقته عندما شد رئيسه من أذنيه).[2]

(سنوحي: تخلف أيضاً عن الخروج زاعماً أن الفهد سيقتل جميع القردة بضربة واحدة من مخلبه أو على الأكثر بضربتين، لكنه أرسل بعض قروده المحاربين وشد على أيديهم مشجعاً)،[3] وهكذا.

إذن فما يمكن الوصول إليه هنا هو أن ردة الفعل من جانب القرود تأتي منسجمة مع البنية التي تقوم على سيطرة الزعامة، أي أنها تأتي من طرف الزعماء فحسب، ولما كان هؤلاء الزعماء قد وصلوا إلى زعاماتهم بالقوة العضلية فحسب، فقد ساد الخطاب الأهوج على المرحلة، وأرغم (هولاكو) الذي هو أقوى الزعماء البقية على الخروج لقتال (الفهد) على اعتبار أنه حسب قوله (مجرد كلب).[4] وهنا تتدخل الصدفة ليحقق (هولاكو) انتصاراً كاذباً بسبب ابتعاد (الفهد) عندما (تحصل على قرد صغير ابتعد عن أمه).[5]

وهكذا تحتفل القرود بالانتصار الكاذب الذي حققه هولاكو وتنسى (صن يات صن) الذي طرد وحاصره الفهد فوق شجرة لتتبدى الرواية هكذا:

– صن يات صن: ما زال في محنته ، إذا نزل يطرده هولاكو من القطيع ليلتقمه الفهد.

---

(1) المصدر نفسه، ص .72
(2) المصدر نفسه، ص .61
(3) المصدر نفسه، ص .63
(4) المصدر نفسه، ص .54
(5) القرود، ص .57-56

- هولاكو: صار هو البطل نتيجة خطابه الأهوج وادعائه ودكتاتوريته.
- هانيبال أخذ يدبر مكيدة لسنوحي ليستولي منه على (جوهان).

أي أن القرود عادت لحياتها العادية متناسية الخطر الذي يهددها، في هذه المرحلة تتحقق السخرية في شكل تجاهل، أي ما تعجز الشخصية عن مواجهته تتجاهله، ويتحقق لها هذا التجاهل بتغيير الحقائق وقلب الموازين، وتسمية الأشياء بغير أسمائها، فالفهد مجرد كلب، وقد خاف من (هولاكو) وهرب، مع أن (هولاكو) كان أكثر واحد في القرود قام بمراقبته ، وتأكد من أنه ليس كلباً لأن الكلب لا يتسلق الشجر، [1] وغياب (الفهد) نتيجة حصوله على وجبة سهلة وعدم حاجته للقتال هو خوف وهروب.

بمعنى أن الذات تمارس الخداع ضد نفسها، وإنما يتحقق هذا الخداع بسبب سيطرة الزعامة التي ليست معنية بالتصدي للعدو ، بل معنية بالحفاظ على ما يمكن أن تحصل عليه من امتيازات، ولذلك يدبر (هانيبال) مكيدة (لسنوحي) فيفقده البصر زاعماً أن (الفهد) فعل ذلك وأنه تصدى له، [2] هنا تتحقق السخرية على مستويين (فالقرد) الذي يحير المراقبين بتصرفاته (هانيبال) وذلك بالتظاهر بأنه فهد لا يستفيد من الجريمة التي ارتكبها، فلما كان قد فعل ذلك من أجل (جوهان) فإن (هولاكو) هو الذي تحصل عليها، فالزعماء والحال هذه لا يعوزهم الذكاء وتدبير الخطط، ولكنهم ليسوا معنيين إلا بما يجلب منفعة لهم، وهكذا فالسخرية هنا ليست من موقف القرد الذي خسر ما قامر في سبيل الحصول عليه، بل من موقف المراقبين الذين لم يعرفوا تفسيراً لتصرفاته إلا بعد وقوعها، وهكذا تستمر الأحداث في المسير في غير مجراها الذي يجب أن تجري فيه، (فالفهد) لا يسأل عنه أحد ولا يفكر فيه أحد، بل تتخذ الأمور مساراً يؤكد مدى الفجاجة التي تمثلها الزعامة، فهي خليط من مركب الخوف والنهم والعجز والأنانية، وهذا بدوره يلقي بظلاله على سير الأحداث، فيغيب الفعل المفيد الذي يكون منه جدوى، غير أن كل شيء يتم التفكير فيه إلا الوسيلة التي تمكن المجموعة من التصدي للعدو المشترك.

---

(1) المصدر نفسه، ص.49.
(2) المصدر نفسه، ص.77-76.

غير أن محنة (سنوحي) الذي صار (أعمى) ستكون السبيل إلى الوصول إلى سلاح ناجح في التصدي للعدو، وهنا تبلغ السخرية مستوى آخر عندما تجعل السلاح في متناول الأعمى، أو تجعله هو الوسيلة التي بواسطتها يتم اكتشاف السلاح، [1] غير أن ما يسيطر على حياة القرود في الفترة التي يتم فيها ظهور السلاح (العقرب) والفترة التي يعلن فيها عن هذا السلاح ويتم استخدامه، كانت فترة مخيبة للآمال على كل المستويات، فالقرود ظلت لا تحرك ساكناً في سبيل اثنين منها عرضة للخطر (صن يات صن) المنفي و(سنوحي) الأعمى، بل كانت المهاترات بين (هولاكو) و(هانيبال) بشأن (جوهان) بطريقة مضحكة، [2] وكان كل زعيم إنما يفكر في نفسه وفي المكانة التي يجب أن يحظى بها، خلال هذه الفترة يستفيد (سنوحي) ويفكر في النزول من شجيرته ويحتفظ بأمرين لنفسه بالسلاح الذي وقع عليه (سنوحي) وهو لا يعلم به، وبِسِرِ من كان الفاعل في جريمة إفقاد (سنوحي) البصر، لتتخذ السخرية بعداً آخر، فقد تعلم هذا القرد المشاغب الذي كان يدبر الانقلابات وبدأ يدخل لعبة الزعامة بأسلوب جديد.

تواصل السخرية تصعدها خلال الجزء الثاني من هذه المرحلة وهي مرحلة اكتشاف السلاح، على أننا سنكتفي بالوقوف على عناصر السخرية فيما يتصل بالأفعال سواءً على صعيد مجموعة القرود، أو على صعيد المراقبين، فقد انصبت هذه المرحلة على مساعي الزعيم (هانيبال) للحصول على نصيبه في (جوهان) بعد أن فقد الأمل في الانفراد بها، لقد كانت هذه المساعي في شكل اقتراحات بائسة ومساع خائبة وتميزت بصياغة مضحكة سنعود إليها عند دراسة المستوى اللغوي في السخرية، وكان المراقبون غافلين عن هذه المساعي، بسبب تسليط عدساتهم على (العقرب) الذي صار في يد (صن يات صن)، وكانوا مشغولين بأمور لم تكن هي ما يشغل القرود.

---

(1) القرود، ص .85

(2) المصدر نفسه، ص .93-90

فأولاً ظلوا يحسبون قوة فعالية سم العقرب ومدى تأثيره في الفهد،[1] وهذا أمر لم يكن وارداً عند القرود، وثانياً ظنوا أن القرود قد وضعوا هذا العقرب عمداً وعن سابق معرفة بخوف الفهد منه وبفعاليته، وهذا بالطبع مستوى من السخرية يطال هؤلاء المراقبين، فقد وقع (القرد الأعمى) في دفاعه اليائس عن نفسه على هذا العقرب، ولا يدري أنه وقع عليه، فكأن الخطاب يدفع هنا باتجاه سيادة الصدفة حتى على مستوى التجربة نفسها التي بدا المشرفون عليها ليسوا على مستوى الاستنتاجات الحقيقية.

فالقرود حتى ذلك الحين لا تدري أن (الفهد) توقف نتيجة وجود العقرب في الأغصان التي رفعها (سنوحي)، وعليه فهي خالية الذهن مما ينسبه لها المراقبون، فالخطاب هنا يقول: إنه لا أحد يعرف شيئاً، أو لا أحد يدري عما يفعله الآخر، فالسخرية هنا تطال نطاق التجربة نفسها، ففي الوقت الذي هجم فيه الفهد في اليوم الرابع واستفرد (بهولاكو) كانت هناك مناقشات ومساع طويلة بين هذا الأخير وبين (هانيبال) الذي ظل يدبر له مكيدة أخرى، وكل ذلك لم يدر عنه المراقبون شيئاً، وكانت المصادفة وحدها هي التي تهديهم لمعرفة ما يعرفون والبعض لا يعرفون به، وإنما نفهمه كقراء من سياق حديث السارد وتعليقه على جهل المراقبين وغفلتهم. (في غمرة دهشتهم لظهور العقرب غفل المراقبون عن متابعة ما يحدث في الأحراش الكثيفة وراء الشلال، وعندما تداركوا هذا الخطأ في نهاية المطاف وعادوا لتسليط عدساتهم على الأحراش كان الموقف سيئاً حقاً وكان كل شيء للمرة الثانية قد بدأ وانتهى).[2]

لقد أعلن عن السلاح في غفلة من القرود والمراقبين معاً، وعلى هذا المستوى تشتغل السخرية لتحقق المساواة بين البشر والحيوان، فعندما كان (صن يات صن) (القرد) يخطط لوقت الإعلان عن هذا السلاح الذي تحصل عليه، لم يكن المراقبون يعلمون بنيته، ولم تكن القرود تدري عنه شيئاً، وبالتالي استولى الذهول على الجانبين (لم يصدق أحد عينيه، حتى المراقبين دققوا

---

(1) القرود، ص. 88-89.
(2) القرود، ص. 89-90.

النظر مرة ومرتين، لكن (صن يات صن) كان يقف في وسط السهل، عصاته في يده، عقربه على طرف عصاته)، [1] وهكذا تتحقق السخرية في هذا المستوى من أفعال القرود في محاولة لتطال المرموز لهم من ورائها (البشر كما يفترض)، ومن غفلة المراقبين وجهلهم، فإذا كان المراقبون يمثلون العقل، فالرواية تقول بسخرية هنا أنه قاصر، في الوقت الذي يحسب أنه يستطيع معرفة كل شيء، وهو في الوقت نفسه يعد وسيلة ضعيفة للحكم على سلوك القرود الذي لا يحكمه منطق عقلي، فلقد أخذت القرود لا تفعل شيئاً إلا أن تحتفل: (لقد بدأ الاحتفال واهتزت الغابة من أقصاها إلى أقصاها بصراخ القرود ....الخ). [2]

لتبدأ سلسلة الانقلابات، أولاً (هانيبال)[3] ثم (هولاكو)، [4] ثم الصدام بعد ذلك في شكل انتشار للسلاح عند كل من هب ودب، إن كل انقلاب ينتهي بتجريد الزعيم من السلاح واستيلاء زعيم أخر عليه ليعلن بدوره مجموعة إجراءات قمعية، [5] ليس لها علاقة باستخدام السلاح ضد العدو، وهنا تظهر الزعامة بمظهر لا ينقصه الدهاء والذكاء حينما يتعلق الأمر بالحصول على مركز الزعامة، أو بالمحافظة عليه، وتظهر بمظهر المتخاذل المهمل حينما يتعلق الأمر بممارسة المهام التي يفترض في الزعامة النهوض بها، أي أن الأحداث هنا تصب جميعها في مصب واحد، التأكيد على أولية السلوك الدكتاتوري من جانب، وإبرازه في هيئة مضحكة من جانب أخر، فلا أحد غافل عن فعالية السلاح، ولا أحد يستخدمه ضد العدو.

كل من يستولي على العقرب يسخره في خدمة أمنه وأمن زعامته في صورة إجراءات بالغة الدقة والحرص والذكاء، مما يجعلها في هذه الناحية

---

(1) المصدر نفسه، ص .100
(2) المصدر نفسه، ص .101
(3) المصدر نفسه، ص .103-107
(4) المصدر نفسه، ص .103-107
(5) القرود، ص .111-114

تحظى بالإعجاب، ولكنها على صعيد اخر تدل على قصر نظر في الوقت نفسه، فهي كما انها تستخدم السلاح في غير ما ينبغي استخدامه فيه وهو (التصدي للعدو المشترك)، (الفهد)، فإنها لا تغني عن صاحبها شيئاً لما أسرع ما يصل الآخرون بنفس الأسلوب الذي وصل به من قبلهم للسلطة، ويقومون بنفس التصرفات وهذا الاقتباس يوضح ذلك: (وفجأة ظهر هولاكو متسللاً وراءه واتجه نحوه زحفاً على ركبتيه، وفي هذه المرة لم يسلط عليه المراقبون عدساتهم لانهم عرفوا مقدماً ما ينوي فعله).[1]

وبعد ذلك تصل السخرية غايتها فيما يتعلق بافعال القرود وصولاً إلى ما يرمزون إليه على المستوى البشري، عندما يمتلك معظم القرود (عقارب): (فقد ذهب مزيد منهم واحضروا مزيداً من العقارب)،[2] وهنا أصبح الأمر فوضى، فاللعبة صارت مفهومة لدى الجميع، والسخرية تنصب هنا اكثر ما تنصب على التجربة ومصمميها، فلقد اصبح موقفهم مضحكاً، فلم يصلوا إلى شيء ولم يستطيعوا أن يحكموا على النتيجة التي وصلوا إليها، فلم يكن والحال هذه امامهم إلا إيقاف التجربة (فلم يكن ثمة طريق اخر أمامها سوى أن تصبح تسجيلاً هائلاً فارغاً للكلام الهائل الفارغ الذي يدور- وسيدور طويلاً- في حلقة القرود الهائلة الفارغة)،[3] وهكذا كانت نهاية التجربة (بين بين، كل شيء حسن وليس حسناً، كل شيء بين بين، لم تنجح أو تفشل)،[4] لتظل معلقة. فلقد صارت الأحداث مضحكة إلى حد الفوضى، يزعم انها لا تفكر او انها غبية، كما أن أحداً لا يستطيع الزعم انها تفكر بذكاء وببعد نظر، فإلى هذا المستوى تطال السخرية العقل البشري لتظهره في موقف حائر أمام منطقه الخاص فلا يستطيع الحكم على ما هو أمامه، ولا يدري أين يصنفه، فالشهوات الذاتية في صراع مع المصالح البعيدة المدى، والعقل يبدو عاجزاً

---

(1) المصدر نفسه، ص 105.
(2) المصدر نفسه، ص 114.
(3) القرود، ص 115.
(4) المصدر نفسه، ص .

أمام هذا الصراع لا يدري عن الموقف الصحيح أين يكون، فالمضحك هنا مبك في الوقت نفسه.

ولذلك ينتهي دور المراقبين الذين (طووا عدساتهم وجمعوا أوراقهم وأحرقوا غرفتهم الخشبية)، [1] لتنتهي المرحلة الثانية بغياب المراقبين، هذا العنصر المحايد الذي كانت وظيفته الحكم على مسلكية الجماعة، وسيفقد الحكي عنصراً كان يعتمد عليه في زاوية الرؤية (Point of view) لكن السارد المشارك والمقيم في الوقت نفسه والذي ظل طوال المرحلتين السابقتين يمارس التهكم على أفعال الجميع (المجموعة الحيوانية والبشرية –القرود والمراقبين) سيستمر وجوده، ليواصل هذه الوظيفة التهكمية بشكل أكثر جلاءً وصراحة. وهنا نبدأ المرحلة الثالثة: مرحلة ما بعد نهاية التجربة ليتماهى التصميم الشكلي مع ما ترمي إليه السخرية من نهاية مخيبة للآمال فيقترح السارد أولاً (استباقاً) في شكل تقديم مباشر من طرفه: (لم يقاتل القرود، ولم يكفوا عن القتال، لم يطردوا (الفهد) ولم يكفوا عن مطاردته، لم يحدث شيء، ولم يكف شيء عن الحدوث)، [2] وهذا الاستباق يمثل خطاباً نسبياً يجعل الأمور تتساوى، ما هو صالح وما ليس كذلك، ليكرس المفارقة التي كان اعتماده عليها كبيراً حتى الآن، وسيظل كذلك، ويعقب هذا الاستباق بتقديم مباشر من عنده أيضاً (السارد) ليلخص من خلاله مباشرة ما كان يقوله بطريقة غير مباشرة، فمجتمع البابون من طبيعته أنه يمشي دائماً وراء واحد، وهذا الواحد لا يقاتل، بل يحمي نفسه من القتل، والعقرب ليس وسيلة أو سلاحاً ضد الفهد، بل ليصبح هو (القرد) فهداً في حد ذاته، وكانت نهاية هذا التقديم تنحي باللائمة في فشل التجربة على (زعماء البابون) فقد وصلوا إلى خاتمة من عندهم، غير أن المفارقة (أنهم أنفسهم ظلوا يبحثون بيأس (ويقال إنهم ما زالوا يبحثون بيأس أكثر) عن أي حل ممكن بأي شكل ممكن وأية خاتمة)، [3] بهذا الشكل تأخذ هذه المرحلة التي تأتي في نهاية الرواية شكلاً تصميمياً يتكون من

(1) المصدر نفسه، ص .114
(2) القرود، ص .117
(3) المصدر نفسه، ص .120-119

استهلال كما رأينا وتقديم، وهدار مندخل مباشر من السارد [illegible]
مجتمع (الماوس) أي (عامة الفرود)، ثم يبدأ التصميم في شكل بحث عن [illegible]
للتجربة في نهاية المراقبين أصحاب التجربة، أي بحث عن نهاية للرواية [illegible]
لها المكان على لسان السارد ثلاث خاتمات منفصلات، كل خاتمة هي [illegible]
اعتراض من أحد الزعماء، يتعلق بمشكلة تخصه وحده، إن الخاتمة الأولى
للرواية تأتي في شكل اعتراض مقدم من (هولاكو) فقد أدى انتشار السلاح إلى
تهديد الزعامة فيما يخص ممتلكاتها، فقد حصل أن قام أحد الفرود (الذي لا
قيمة لهم، ولا طعم لهم ولا وزن لهم باغتصاب (جوهان) بعد أن هددها بعقربه،
واعتلاها مرات ومرات على مشهد من (هولاكو)، [1] إذن فلا قيمة لأحد غير
الزعماء، ومجرد وجود السلاح عند الجميع سيجعل الزعامة مهددة، وتبعاً لذلك
فإن حل المشكلة يتمثل في تجريد الأفراد العاديين غير الزعماء من السلاح
والتشديد على تجريم امتلاك السلاح من قبل الأفراد العاديين، فالسخرية هنا
تأتي في شكل بروز مشكلة تخص الزعماء، ولما كانت كذلك، فهم يتفقون على
حل يؤكد حقوقهم في الزعامة وما تحظى به من امتيازات، هذا من الجانب
الأول.

ومن الجانب الثاني تبرز مشكلة بين الزعماء أنفسهم بعدما حلوا مشكلة
السلاح، وذلك بصدد (جوهان) من ينفرد بها؟ وهنا تتعقد المشكلة، فالمنطق
الذي استندت إليه الزعامة يعمل ضدها، في شكل تضارب بين مصالح الزعماء،
الأنانية، والسخرية هنا تشتغل على المنطق الذي احتكم إليه الزعماء، ويبدو أنه
لا إمكان للتفاهم فيما بينهم.

وفي هذه المرحلة الحاسمة يأبى الكاتب إلا أن يدفع بالسخرية إلى مستوى
آخر مستخدماً نفس المنطق الذي يتناسل بالمشكلة تلو المشكلة، فالحل المقترح
هنا يستند إلى حسن النية لأن من يتقدم به (سنوحي الذي أصبح أعمى) لا
يملك غير ذلك، فهو لا يرى إلى أي حد وصلت الأمور؟ وأي منطق من القوة
الهوجاء يحكمها؟ فهو لا يدري أن وجوده ذاته إنما هو استخدام له كسلاح من

---

(1) المصدر نفسه، ص.126.

طرف (صن يات صن)، وبدلاً عن ذلك يتقدم باقتراح فحواه أن يقتسم الزعماء (جوهان): (نحن نستطيع أن نقتسمها، مرة أنت ومرة أنت ومرة أنت ومرة أنا)،[1] ويبدو أنه لا يوجد حل غير هذا، ولكن مقدم الاقتراح لن ينال منه شيء، رغم أنه كان يظن أنه يرأس هذه الجلسة ولذلك يقول (كيف)[2] (فالأعمى يكتفي بيده).[3]

وهنا تتدخل الخاتمة الثانية في شكل اعتراض من (هانيبال) الذي يطالب بطرد (صن يلت صن) مذكراً بشغبه وحبكه للانقلابات، غير أن هذا الأخير يحذره من مغبة ذلك: ("إخرس" قال (صن يات صن) تتكلم عني، أتكلم عنك).[4]

وهنا ينقلب الوضع، فيتحول الغريمان إلى صديقين، ويتغير موقف صاحب الاقتراح فيسحب اقتراحه في خطبة طويلة (عن حاجة القرود إلى نبذ الخلافات...) غير أن المضحك في الأمر أنه لم ينطلق إلا صوت مشجع واحد: (هذا حسن) قال سنوحي الذي كان يعتقد أنه يرأس الجلسة)،[5] غافلاً عن استخدامه من قبل أحد الغرماء سلاحاً في الوصول إلى هذه النتيجة، مما يعني أن الذي يعلم يعرف أن الأمور تسير بأسلوب القوة والأنانية، والذي لا يعلم وحده أي (المغفل) يظن أنها تأخذ في اعتبارها حسن النوايا وتغليب مصلحة الآخرين.

وهنا تصل الرواية إلى آخر خاتمة من الخاتمات الثلاث في شكل (آخر اعتراض)، وهنا لم يجد أي من الزعماء ما يعترض عليه، ولهذا كان الاعتراض خارجاً عن مجموعة القرود، وجاء من طريق (الفهد) العدو.

فالسخرية هنا تتألف من ثلاث عناصر :

1 – الزعماء : هانيبال، وهولاكو، وهوشي منه.

2 – الفهد.

---

(1) القرود، ص .126

(2) المصدر نفسه، ص .127

(3) المصدر نفسه، ص .127

(4) المصدر نفسه، ص .132

(5) القرود، ص .133

3 - سنوحي:

فالزعماء عقدوا اجتماعاً ولما لم يجدوا ما يعترضون عليه بعد أن اتفقوا على اقتسام (جوهان)، وجردوا غيرهم من السلاح، لم يبق لهم إلا الادعاء، وكان (الفهد) هو موضوع هذا الادعاء، كل واحد منهم يحكي قصة طويلة ومملة زاعماً فيها أنه انتصر على الفهد بطريقة ما، فعل هذا (هانيبال) أولاً، ثم أعقبه (هولاكو) وجاء دور (هوشي منه) (البارع في حبك الحيل، الذي لم تعجبه هذه الصياغة الفجة)،[1] فكان قد استرسل في حديث طويل يريد أن يختمه بإغراق (الفهد)، وفي أثناء استعراض الزعماء لبطولاتهم ظهر الفهد، الذي عرف الاستراتيجية التي يستخدم السلاح بموجبها، فالعداوة يجب أن تكون عداوة جذرية حتى يخشى أثرها، وفي حالتنا هذه عرف العدو أن السلاح ليس بالضرورة موجهاً ضده ، ورغم أن الزعماء احتفظوا به لدواعي الزعامة، فإن استخدامه ضده بصفته عدواً للقرود ليس من دواعي هذه الزعامة، ولذا فإن العدو (الفهد) يصل إلى هذه النتيجة: (نصف عدوك ليس عدوك كله، أنت تمشي فقط وتنظر حولك، واحد تجده يحمل عقرباً، تتركه يحمله، واحد يحمل طفلاً، تأخذ منه هذا الطفل...).[2]

وهكذا سقطت كل الأقنعة فالفهد قد خرج والجميع يرونه يهجم على (طفل) من المجموعة وينتزعه من أمه، ويأتي تعليق السارد على الحادث بهذه الكيفية: "الزعماء لم يفعلوا شيئاً (ماذا كان بوسعهم أن يفعلوا؟) الزعماء لم يقولوا شيئاً (ماذا كان بوسعهم أن يقولوا؟)".[3] وهذا التعبير المباشر لبيان موقف الزعماء يأتي في صيغتي الخبر والإنشاء النفي والاستفهام ليمنح الدلالة اتساعاً ما كانت لتحصل عليه لو اقتصر الأمر على النفي للفعل عنهم فحسب، إذ إن هذا التساؤل: (ماذا كان بوسعهم...؟) يمكن أن يفسر بعدم القدرة على الفعل، وكذلك بعدم الرغبة في الفعل، على أنه في الحالتين يثبت عجز الزعامة وعدم اهلية المضطلعين بها، وهو إذ يأتي بصيغة الاستفهام الآنفة الذكر، فإنه يشرك الجميع في الموضوع فهو من هنا أصبح مطروحاً كإشكالية مأساوية ليس ثمة أحد غير معني بها، فإذا كان بعد هذا كله من يظن أن في الأمر ما يدعو إلى

---

(1) المصدر نفسه، ص.137.
(2) القرود، ص.139-140.
(3) المصدر نفسه، ص.140.

التحفظ في الحكم على هذا السلوك المشين الذي تمارسه الزعامة مثلاً في الأنانية، والجشع، والكذب، والجبن، ومع ذلك كله التسلط والادعاء، إذا كان هناك من لا يزال متحفظاً فيجب أن يكون من السذاجة والغفلة بحيث يكون بمرتبة الأعمى الذي لا يرى، وهذا يمثله (سنوحي)، فعندما توارى الزعماء (آملين أن ينساهم كل أحد وكل شيء)، [1] ارتفع صوته فجأة في الصمت المطبق ("احكوا" قال سنوحي الذي كان ما يزال يعتقد انه يرأس الجلسة).[2]

هذه نهاية الخاتمة الثالثة التي جاءت في شكل اعتراض من خارج أصحاب الاعتراضات (من العدو)، وهو قد كشف كل الأوراق، وبين المهزلة التي كانت تجري أحداثها حتى الآن، وهي كما نرى نهاية مفتوحة في شكل تساؤل عن الكثير من الاحتمالات، مثل لماذا يُقتني السلاح إذا كان لا يفيد في صد العدو المشترك؟ لماذا يجب أن يكون هناك زعماء إذا كانت المجموعة تستطيع الاستغناء عنهم ولا يحققون لها شيئاً؟ لماذا يجب أن تتحمل المجموعة الدكتاتورية أساساً؟ وممن؟ من مثل هذه الزعامة؟ ثم لماذا لا تستحي مثل هذه الزعامة؟ وبعد ذلك كله فيجب أن يكون الفرد مغمض العينين، أي يجب أن يكون إدراكه قاصراً لكي لا يرى كل هذه المخازي والسخافات.

فالتصميم الشكلي، وكذلك أفعال الشخوص تتضافر محققة سخرية نقدية الهدف من ورائها، كشف الزيف الذي تمارسه الدكتاتورية من خلال إظهارها في مواقف متناقضة بين ما تدعيه وما هي أهل له بالفعل والنتيجة.

إن البون واسع جداً بين المستويين، فخلال تطور القصة من حيث مواقع الشخصيات، وتطور أفعالها إنما يتحقق المضحك المبكي، الذي يكشف مقدار الفجوة بين الاسم والمسمى، بين التصرف الفعلي الحقيقي، والمدّعى، بين ما بدأت به الأمور وما انتهت إليه، أي أن المفارقة كانت دائماً استراتيجية بنى عليها الكاتب قصته ليتحقق له من خلالها موقف ناقد للبنية الزائفة التي أراد أن يكشف زيفها وادعائها.

---

(1) المصدر نفسه، ص. 141.
(2) المصدر نفسه، ص. 141.

...ننا لا نستطيع الوقوف على كل شيء يتعلق بهذا النقد ما لم نحاول ...ه على مستوى آخر هو مستوى اللغة التي اعتمد عليها الكاتب اعتماداً ...ا في تحقق المضحك النقدي، ويبدو أن هذا المستوى يعد غنياً جداً بالمواقف ...ساخرة لا يقل في ذلك عما سبقه إن لم يزد عليه.

وسنقف أولاً على دلالة (الأسماء) المستعملة في الرواية بصفتها إشارات لغوية، فالأسماء التي لدينا هي أسماء الزعماء فحسب وهم زعماء القرود وهذه الأسماء في حقيقتها، أسماء لشخصيات تاريخية بشرية، فأولاً هي أسماء قادة كبار في التاريخ البشري، قد شغلوا العالم بذكرهم قديماً وحديثاً، ومجرد إطلاق اسمائهم على القرود هو ضرب من السخرية، السخرية هنا من تاريخ البشرية، فهو تاريخ يتجاور فيه المغامرون من أمثال (هولاكو)، والأبطال من أمثال (هوشي منه)، وهؤلاء تتضارب حولهم الأقوال، ففي حين يعتبرهم البعض ابطالاً يعدهم آخرون دكتاتوريين، ومغامرين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن طريقة إطلاق الأسماء في حد ذاتها أمر مضحك، فهذه الأسماء المجلجلة الكبيرة الدلالة لا يدري أصحابها عنها شيئاً، بمعنى أن المراقبين هم الذين أطلقوها على هذه القرود، وهي خالية الذهن من ذلك.

فمن خلال تتبع المراقبين لسلوك كل زعيم كونوا عنه انطباعاً، وأعطوه اسماً يوافق هذا الانطباع، (فهولاكو) أسموه أولاً (غاريبالدي) عندما كانوا: (مخدوعين بمحاولاته الدائمة - والدموية - لتجميع القرود في مكان واحد شرقي الجرف)،[1] وهنا الفرق بين السلوك المتسم بالحكمة رغم دمويته، فعندما نقرأ اسم (غاريبالدي) يتبادر إلى أذهاننا ما حققه الطليان عن طريق هذا البطل الإيطالي من مكاسب وطنية،[2] ثم لا نلبث أن نصاب بشيء من الإحباط عند اسم (هولاكو) حيث تتداعى إلى أذهاننا المراكز الحضارية التي دمرها، [3]أما فيما يخص (صن يات صن) و(هوشي منه) فمعروفة آثار كل

---

(1) القرود، ص .11

(2) انظر: اوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين، تأليف: أ. ج. جرانت، هارولد تمبرلي، ت: بهاء فهمي، مؤسسة سجل العرب القاهرة، 1985م. ص 388. .399-396

(3) لاحتلال بغداد وما أعقبه انظر : الموسوعة الثقافية سبق ذكره، ص .1037

منهما على شعبه في(الصين) و (فييتنام) على التوالي، غير أن ما يصدر عن كل فرد يحمل هذا الاسم أو ذاك، إنما هو من قبيل إضفاء صفة محترمة على من لا يستحقها،فالمضحك يأتي من جهة انتهاك ما لهذه الأسماء من احترام وتقدير، وكذلك الأمر فيما يتعلق (بهانيبال) الفاتح القرطاجي المشهور، عندما يطلق اسمه على هذا القرد الأهوج، وقد كان (للنيهوم) نفسه رأي فيما يخص هذه الشخصية في أحد مؤلفاته.[1]

وإذن فالمضحك هنا يتحقق باستعمال المفارقة بين الاسم وما يوحي به وبين من يمثله على صعيد السرد الروائي، فبمقدار عظمة الاسم واحترامه يوازيه انحطاط على مستوى الشخصية التي تمثله.

يبقى بعد ذلك الانتقال إلى مستوى لغوي آخر هو مستوى الإشارات الجسدية وترجمتها إلى عبارات من قبل السارد، وهنا يتحقق الإضحاك بطريقتين: الطريقة الأولى تعتمد على المبالغة والغرابة في الحركات، والطرقة الثانية تتمثل في العبارة التي تترجم بها الحركة عادة، فمن جهة يبدو أن لا علاقة بين الحركة والألفاظ التي تمثلها من جهة الدلالة، وكذلك من جهة المساحة، فكلما كثرت الحركات الغريبة قلت الكلمات التي تفسرها مما يرسخ المفارقة، وقد يحدث العكس، فمثلاً (رفع يده وضرب بها صدره مرات ومرات، أطلق نباحاً عالياً، مد عنقه إلى الأمام، وشرع ينظر إلى خصومه، وكان ذلك يعني: ماذا دهاكم أنا الرئيس)، [2]فنرى أولاً عنف الحركات وغرابتها ممثلة في رفع اليد – ضرب الصدر مرات ومرات – النباح العالي، وغير ذلك من الحركات، كل ذلك إنما يقصد به هذا السؤال، (ماذا دهاكم؟) ثم عبارة (أنا الرئيس) فالمفارقة كبيرة بين مساحة الحركة (أي عدد الجمل والكلمات)، ومساحة العبارة المفسرة، بالإضافة إلى غرابة الحركات وبهلوانيتها، وبداهة التساؤل وما يعقبه. والحركات كثيرة جداً في هذا الخصوص، إذ هي عماد الحكي في الرواية، ولذلك هي مثقلة بالسخرية من هذا النوع وسنتناول اقتباساً آخر لإلقاء الضوء على هذا الضرب: (وضع رأسه على الأرض، وهز وسطه

(1) انظر: تاريخنا، الصادق النيهوم وآخرون، الكتاب الثاني، دار التراث، جنيف، سويسرا، ص155-126

(2) القرود، ص .25-24

الوراء، غطى وجهه بيديه ونبح، كان ذلك يعني: (احس
يد أن أفاتحك في أمور جنسية)، [1] فبالإضافة إلى ما سبق،
ة هنا على الخلط بين ما يمكن أن نطلق عليه (الأدب وقلة الأدب)
حدث متحفظاً مراعياً للذوق فيما يخص المتعارف عليه من الآداب
نه في الوقت نفسه يعمد إلى قول كل ما عنده بهذا الخصوص، وهنا
الحركات الكاريكاتورية مثل (هز وسطه) و(غطى وجهه) فبالإضافة إلى
هذه الحركات من منظر كاريكاتوري مضحك، هي متناقضة جداً. فالحياء
عرض فيه المفهوم من حركة (غطى وجهه) يتناقض مع الدلالة الجنسية
سبقة التي تحملها حركة (هز وسطه). اي أن المفارقة لا تزال حاضرة هي
الأخرى، وكلما زادت الحركات عنفاً وتخلفاً وكثرت، كانت ترجمتها إلى كلمات
قليلة وتافهة، وقد يأتي أحد القرود بحركة هزيلة يكون تفسيرها ذا شأن هام
مثل (وضع اليدين على الخصيتين) الذي يتكرر كثيراً وفي مناسبات عدة، وفي
مناسبات مختلفة، فتارة تستخدم للتهديد مثل: (تقدم صن يات صن واضعاً يده
على خصيتيه ووقف أمامه... (وكان ذلك يعني تقريباً) (ليسقط هذا الرئيس)، [2]
ثم في حالة الندم: (أهبل من يضع أمامه "الزعيم" يده على خصيتيه)، [3] وتأتي
في معرض الإعلان عن الزعامة: (بعد تأخير متطاول وصل هولاكو واضعاً يده
على خصيتيه)، [4] وتأتي للتعبير عن الفرح والفخر أيضاً: (بعد قليل رمى
عصاته على الأرض ووضع يده على خصيتيه وشرع يضحك مترنحاً... وكان
ذلك يعني انتهت الحرب...)، [5] فهي إشارة يستخدمها الزعماء دائماً في أغلب
مناسباتهم، وكأنهم لا يعرفون غيرها، وهي إشارة إلى أنهم لا يملكون من
علامات الزعامة إلا هذه الصفة الجسدية، ولما كانوا محتفين بها كثيراً، وكانت
هي صفة لكثير من الكائنات الحية غيرهم. فإلى أي حد تصل السخرية عندما

---

(1)
(2) القرود، ص.24
(3) المصدر نفسه، ص.32
(4) المصدر نفسه، ص.35
(5) المصدر نفسه، ص.67

يكون ما يميز (القيادة) ليس في حقيقته علامة تمييز على الإطلاق، وإنما هو شيء معروف وهو في العادة مستور.

استخدام عبارات التأكيد والتقريب:

فعند التفسير الذي يقدمه السارد لحركات القرود لا تكون هناك علاقة عادة كما رأينا بين الحركة وبين تفسيرها، وهنا يستخدم السارد عبارة تفيد التأكيد على صحة تفسيره مثل عبارة (بوضوح) (وضع يده على كتف هولاكو، وسار بجانبه طويلاً ثم لكزه برفق وطفق يترنح ضاحكاً، (كان ذلك يعني بوضوح) لا تدعنا نتشاجر نحن نستطيع أن نقسمها)، [1] وغني عن القول إن عبارة (بوضوح) ليس لها ما يبررها إلا كون الموقف ليس واضحاً، وهي لا تعبر عن الوضوح بقدر ما تعبر عن ضده، ونرى في اقتباس آخر: (وثب هولاكو غاضباً وقال شيئاً لم يتمكن المراقبون من فهمه، كانا يتقاسمان الدنيا بينهما... (وكان من الواضح) أنهما لا يفهمان في طبيعة الأشياء)، [2] وشأن عبارة (من الواضح) شأن سابقتها، والقرينة على ذلك كون المراقبين لم يفهموا ما كان يعنيه الزعيم.

فيكون استخدام هذه اللازمة اللغوية لمجرد السخرية من الحركات البهلوانية التي لا يمكن فهمها بوضوح، ولا تدخل العقل وليس في إمكان أحد فهمها، وقد يستخدم السارد عبارة (تقريباً) بدلاً من ذلك، وإنما يكون ذلك للإيهام بجدية التفسير لهذه الحركات التي لا يمكن تفسيرها، فتوهم هذه العبارة هنا مع سابقتها (تقريباً) و(بوضوح) بأن هناك تفسيراً مؤكداً وتفسيراً قريباً من المؤكد، وفي الحقيقة لا يوجد شيء من ذلك، فما وظيفة الإشارات والحركات الجسدية ما دام التفسير الذي يأتي به السارد يغني عنها؟ إن وظيفتها تندرج في سياق السخرية، فليس كون القرود لا تتكلم هو الذي دعا لهذه الوسيلة للاتصال بها، وإنما الرغبة في الأغراب والإضحاك هي الدافع وراء ذلك، وتكون وظيفة الحركات بيان مدى الغباء والسطحية التي تتميز بها زعامة تدعي لنفسها ما ليس لها، فأقوالها وسلوكياتها لا تختلف في شيء عن مجرد حركات بهلوانية يأتي بها أي حيوان وليكن (قرداً).

---

(1) القرود، ص .92

(2) المصدر نفسه، ص .112-113

إذا ما تتبعنا الإشارات اللغوية التي تستخدم للسخرية والإضحاك، فإنا نجد تكراراً لبعض العبارات (كلازمة لغوية) قد تكون أسماء أعلام أو أسماء إشارة أو جملاً، وذلك بقصد الخلط بين الوضوح والغموض مما يجعل الأمر يبدو مرشحاً للتماهي بين الرمز (القرد) والمرموز له (الإنسان)، (جلس فوق الصخر ينظر إلى الفهد ويتشاور مع رأسه، مرة يقول له هكذا، ومرة يقول له هكذا)،[1] ولنا أن نفسر هذه الإشارة (هكذا) كيف ما نشاء، المهم أن الموقف العاجز قد تحقق في هذه الحالة ومثلها: (واحد يجده مستيقظاً يتهمه (بكذا وكذا) واحد يجده يحلم يتهمه "بكيت وكيت")،[2] (هددني بعقربه وقال لي ما قال لي)،[3] (كان هولاكو يتحدث مثل هولاكو)،[4] (تقول له هكذا يقول لك هكذا، تمسكه من هنا يطلع لك من هناك)،[5]) اخذوا جميعاً يهزون رؤوسهم بعضهم هكذا، بعضهم هكذا).[6]

ورغم أن هذه الإشارات جيء بها للتوضيح فإنها تحمل في طياتها الغموض، فنحن لا ندري عن اتجاه (هكذا) هل هو يميناً أو شمالاً، وكذلك (هنا).

المهم أن تكرار هذه الإشارات إنما يأتي لزيادة تأكيد العجز والحيرة وضعف الحيلة،وكونها غير واضحة إنما يأتي لتحقق الإضحاك والهزل المقصود من ورائه السخرية من وسائل التعبير مثل ما تحققت هذه السخرية من سير الأفعال وطريقة الحكي، وأسلوب التقسيم في الرواية، أي البناء الهيكلي لها، كل ذلك ليجعل السرد يسير في سياق واحد، هو سياق التناقض بين ما تدعيه الزعامة لنفسها من عصمة وحكمة وقوة، وما تتحصل عليه نتيجة ذلك من امتيازات، وما تمثله على صعيد الواقع من فجاجة وخواء، وكذلك بين ما تمثل المجموعة من إمكانيات قوة في الحقيقة، وما هي فيه من مذلة واستغلال

---

(1) القرود، ص.98
(2) المصدر نفسه، ص.107
(3) المصدر نفسه، ص.124
(4) المصدر نفسه، ص.123
(5) المصدر نفسه، ص.131
(6) المصدر نفسه، ص.54

واحتقار، وإهمال لشؤونها الحياتية. من كل ما تقدم نجد أن ما يمكن أن يشكل بنية عميقة لهذا النص الروائي، هو السخرية من الوضع غير الطبيعي لأمور المجموعة، من جميع جوانبها الاجتماعية والسياسية، هذه السخرية التي اعتمدت في تحققها على عنصري المفارقة والمبالغة، فالمفارقة دائماً كما لاحظناها كانت تتحقق سواء على المستوى الفعلي، أو اللغوي بين ما يقتضيه منطق الأحداث، وسياق الواقع وما يحدث فعلاً، فيكون ما يتحقق على صعيد الفعل الروائي أو تصرف الشخصية الروائية غريباً قياساً على ما كان مفترضاً أن يكون، كما لو كانت الأمور مقلوبة رأساً على عقب، وبالتالي تتكرس بنية العجز عن الإتيان بأي فعل يكون من شأنه المساهمة في إصلاح شؤون المجموعة، فالزعيم الذي لا يملك إلا (خصيتيه) يكفي أن يزعم أن العدو (انهزم) ليُعد الأمر كذلك، سواءً كان هذا القول له ما يبرره أو لا يملك من المبررات شيئاً، وعليه فإن هدف المفارقة هنا توضيح الخلل الكائن في تسيير شؤون المجموعة، وكذلك الخلل في اختياراتها في شكل تناقض بين مصالحها وبين توجهاتها.

وكذلك الأمر بالنسبة للمبالغة التي يكون تحققها على المستوى اللغوي أكثر، فهي تأتي على هيئة تهويل لما لا يستحق التهويل، وإضفاء أهمية كبيرة في شكل تعبيرات لغوية، وإشارات مفسرة لغوياً هي الأخرى على درجة كبيرة من محاولة كساؤها العظمة والأهمية في حين هي حركات حيوانية عادية تصدر عن أي حيوان حقيقي ولا تثير الاستغراب ، غير أن إبرازها في شكل ادعاء بما يقصد من ورائها من أهداف يمنحها الجانب المضحك فيها، وهذا بدوره لا يجعلنا كقارئين نعتبرها حركات تصدر عن مجتمع (القرود) الطبيعي، إذ لا يتصور من الحيوان إلا أن يتصرف حسب غريزته التي عن طريقها يعيش ويضمن استمراره في الحياة، إلا أن وضعها بهذه الصورة وعلى هذه الهيئة الاجتماعية، يدعو إلى النظر إلى ما وراء (مجتمع القرود) لينكشف المجتمع الإنساني الذي اختار له الكاتب هذه الصورة المزرية ساخراً من (الدكتاتورية) ببيان قصورها وقصور وسائلها التي تعتمد عليها وتكتسب من خلالها ما

ـــرعية، وفي الوقت نفسه السخرية من تصرف
ـــرة عن إفادة نفسها رغم ما في يديها من إمكانات

ـــرجاً في إطار الوعي الممكن الذي يتجاوز الواقع ليس
ـــعريته وإبرازه في صورة بائسة، ولا يسعنا هنا إلا أن
ـــرمز الحيواني بتجاوزه إلى الإنساني، وهذا التجاوز
ـــس منطلقات فنية وفكرية، فعلى الصعيد الفني، فإن التعبير
ـــ السرد في الرواية كان دائماً يحيل إلى مخلوقات بشرية، ومن
ـــت السخرية من خلاله شرعيتها، أي في شكل انحدار السلوك
ـــى مستوى السلوك الحيواني، فتتغلب على الإنسان غرائزه وشهواته
ـــكون حائلاً بينه وبين الأهداف الإنسانية النبيلة التي يمكن أن يصل
ـــو أنه غلب عقله وتصرف بحكمته الإنسانية، تحقق المحصلة العقلية من
ـــل وسائل التعبير الفنية، التماهي بين الرمز والمرموز له نتيجة للقصور
ـــي يبرز الواقع في صورة بائسة ومتخلفة، وتبقى القضية العقلية التي
ـــطرحها الرواية، وهي قضية القوة والعقل أي العلاقة بين هاتين القوتين، فلقد
تكرست في مجتمع الرواية فكرة تغليب القوة المادية ممثلة في قوة عضلية (قوة
هولاكو) أو قوة مادية مكتسبة السلاح (العقرب)، وكانت الثانية أكثر تغليباً من
الأولى وهنا يحيلنا الرمز إلى مجموعة من المرموز لها، فيمكن قراءة الرواية
والحال هذه بمجموعة من الأبعاد الإنسانية، فيمكن قراءتها في ضوء الواقع
المحلي أي على المستوى المحلي، واعتبارها رمزاً للصراع على السلطة والثروة
في المجتمع، وتكون سخرية من رموز الزعامة المحلية، ويمكن إعطاؤها بعداً
آخر عربياً، واعتبارها نقداً لهذا الواقع العربي المتشرذم الضعيف، وتعرية
للزعامة العربية وما جرته على المجتمعات العربية من ويلات على كافة
الأصعدة، كذلك يمكن إعطاؤها بعداً عالمثالثياً كما أنه لا يمنع شيء من
إعطائها بعداً دولياً باعتبارها رمزاً لسباق التسلح وما يكتنفه من المضحكات
والمبكيات، ولا تصلح قراءتها من جانب واحد، أو التركيز على بعد دون غيره،

لأنها ستكون هذه القراءة حينئذٍ سلباً لها من إمكانات فنية وفكرية ممكنة من خلالها.

وبذلك فإن الرؤية للعالم التي يمكن استشفافها من هذا العمل هي هذه الرؤية النقدية التي تحاول تعرية الواقع، وبيان بؤسه وتخلفه، والوقوف من وراء ذلك على الإمكانات التي تملكها المجموعة، وما يمكن أن تحققه في حال تعديل مسارها، لقد تتبعت الرواية مراحل الواقع، وأضحكت من هذه المراحل بإظهارها في صورة هزيلة، ومن خلال تتبعنا لكيفية اشتغال هذه السخرية، استطعنا الوصول إلى الهدف منها الذي لم يكن لمجرد الإضحاك والهزل، وإنما كان بهدف النقد وبيان الخلل، ومحاولة تجاوز الواقع المتردي المتسم بالتغييب للمجموعة، والدكتاتورية المتسلطة من قبل الزعامة، وإسقاط كل أقنعته التي يتستر وراءها، بفضحه وهتك ستاره، وقد ترك الكاتب الرواية مفتوحة في شكل تساؤل كبير يريد أن يقول إلى أي حد يجب أن يظل الحال على ما هو عليه، وما هو المدى الذي يمكن أن يصل إليه التجهيل والتغفيل، ثم الوقوف بعد ذلك كله على مدى بشاعة هذا الواقع وإثارته للاشمئزاز، وصولاً إلى إمكان تغييره وتخطيه، ليظل الوصول إلى مجتمع إنساني هدفاً يستشرفه العمل.

ب - التعميم وتوسيع الدائرة
متى يفيض الوادي

صالح السنوسي

تمثل رواية متى يفيض الوادي أحد الأعمال التي تناولت حرب أكتوبر 1973 وما تلاها على الجبهة العسكرية والمدنية، وليس صالح السنوسي أول كاتب من المغرب العربي يعنى بهذا الموضوع الذي حدث في مصر والشام، واشترك فيه العرب جميعاً بجهود مختلفة، فقد سبقه لذلك الكاتب المغربي المعروف (مبارك ربيع) بروايته (رفقة السلاح والقمر)، ورغم أن الوضع كان واحداً بالنسبة للكاتبين فإن الروايتين جاءتا مختلفتين. ففي حين كتب (مبارك ربيع) روايته عن اشتراك الجنود المغاربة في الحرب مع اخوتهم السوريين، متحدثاً عما دار فيها مبيناً هموم المقاتل السوري والفلسطيني والمغربي، ثم بعد ذلك وقبله متناولاً الحياة المغربية في المغرب، فإن صالح السنوسي لم يفعل الشيء نفسه، فهو لم يتحدث لا من قريب ولا من بعيد عن الجنود الليبيين الذين شاركوا في حرب أكتوبر على الجبهة المصرية ، وإنما كان همه محصوراً في مصر وبالذات عن الجنود والضباط الذين خاضوا تلك الحرب وانتصروا فيها، ولم يعرض للحياة في ليبيا، وقارئ هذه الرواية لا يلحقه شك في أن الكاتب مصري أو على الأقل يعيش في مصر، إذا لم يعلم بوضعيته مواطناً ليبياً من أصل ليبي، وهذا ما جعل الكاتب العربي المعروف: (د. غالي شكري) الذي نشر الرواية وقدم لها يستغرب حيال هذا الأمر، خصوصاً عندما علم كما يقول بأنه أي الكاتب لم ير مصر[1] حتى زائراً، والحقيقة أن هذا هو شأن كل أعمال (صالح السنوسي)، التي صدرت حتى الآن، فهي جميعاً تضطلع بهموم عربية

---

(1) صالح السنوسي، متى يفيض الوادي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، طبعة اولى، 1908م. المقدمة، ص 6.

أو عالم ثالثية مبتعدة عن الحياة الليبية، وهو موقف يبعث على التساؤل.[1] لعل أول ما يشد الانتباه لهذه الرواية هو الحيوية التي تفاجئك بها لأول وهلة فهي تدخل في موضوعها بعمق من أول صفحة فيها، وتظل تتصعد حتى تصل إلى نهايتها دون أن يفتر تصعيد الأحداث فيها، أما من ناحية الشكل فليس في هذه الرواية تقنية معقدة، إذ يمكن وصفها بأنها تقليدية، من ذلك النوع الذي يبدأ بداية معينة ثم تتطور الأحداث فيه وتتعقد لتنتهي إلى حل ينسجم مع تطور أحداثها ، أي أنها ليست من النوع المعني بالتجريب.

إذن فليس ثم تداخل في الزمن، أو استعمال معقد لهذا العنصر، إن سياق الزمن في هذه الرواية هو سياق عادي، وكذلك الحال بالنسبة للمكان فليس هناك تداخلات للأمكنة، وإنما ينتهي دور هذا المكان لتأخذ الأحداث مجراها في مكان آخر، بعض الأحداث يحدث على الجبهة ثم تترك هذه لتبدأ سلسلة المواقف في الريف والمدينة بعد ذلك، وبناء الأحداث في الرواية بناءً منطقيا في تسلسل محكم، وإذا كانت النهاية معلقة بين اليأس والأمل فإنها إلى الأمل أقرب، فالشمس بدأت تغرب والليل يرخي سدوله على أرض وادي النيل، ولكن هذا يجعلنا ننتظر ما تعودنا عليه عقب هذه الظواهر الكونية، الفجر الذي يعقبه بزوغ الشمس، والفيضان الذي يأتي بعد الجفاف والقحط.

ولا شك أنها من النوع الذي يعجب به القارئ الهاوي (العادي)، وأظن أن القارئ لن يتركها من يده بمجرد أن يبدأ قراءتها حتى يفرغ منها، فبالإضافة إلى أنها رواية قصيرة، فإنها تتميز بأسلوب سردي ناجح، اعتمد على الحوار في أغلب الأحيان، واستعمل الحكي الذي يأتي عن طريق الراوي العالم بكل شيء، كما أنه اعتمد على الحوار الداخلي قليلاً، وهذا الاعتماد على الحوار وسم الرواية بنوع من السخونة التي تشد القارئ إليها كما سبق القول، فالمشاهد المتوالية مزدحمة بالفعل الذي يتصعد ليحقق التطور الذي يتوقعه القارئ.

---

(1) كنت سألت الكاتب عن هذا الموقف، ولكنه بادر وسألني عنه في رسالته التي بعث بها إلي مشكوراً رفقة مخطوط روايته الجديدة (لقاء على الجسر القديم).

وتبدأ الرواية بشكل مقحم، يقحمنا في معمعة الحرب بأسلوب قريب من التقنية السينمائية، فالحدث الأول فيها هو أن سرية من المظليين المصريين قد ألقت بهم الطائرات ليلة التاسع من أكتوبر 1973 على موقع من مواقع العدو يتمركز في ممر (متلا) في سيناء، وقد سيطرت هذه القوة المصرية على الموقع بعد معركة (شرسة)، (عندما أمسك الرائد رفعت بجهاز الإرسال ليقول إن الهدف رقم 7 قد تم تدميره والسيطرة عليه، كان قد مضى على تمركز ما تبقى من سرية المظليين المصريين حوالي ربع الساعة سبقتها معركة شرسة دامت ما يقارب ساعة).[1]

تدور أحداث الرواية بعد ذلك في شكل تداخلات بين ما يحدث على الجبهة ممثلة في ذلك الموقع الذي سيطرت عليه سرية المظليين، وما يحدث على الجبهة الداخلية، في المصانع والمزارع والجامعات وغيرها، ويبرز الصراع في الموقع أولاً حيث نجد هذه المجموعة الصغيرة وفية لمهمتها الآنية التي تقوم بها(التمسك بالموقع الذي احتلته ومنع الإسرائيليين من التقدم عبره) وكل منهم يقوم بواجبه في ذلك، ولكن لهم آراء ومواقف من جملة قضايا تأتي في شكل تكاملي أحياناً وتعارضي أحياناً أخرى، واختلافي في بعض الأحيان، فالرائد رفعت الذي يبدو في بداية الرواية مثالاً للعسكري الفعلي الذي يعرف كيف يتقن عمله ويقود مجموعته بنجاح ، يكون في جانب آخر على طرفي نقيض مع مساعده (النقيب محمود) هذا الأخير الذي نجده وإن اختلف هو وبعض الجنود في وجهات النظر، فإن رأيه يأتي في شكل مكمل لآرائهم وليصلح لهم هذه الآراء، إن قضية التمسك بالموقع بهذا التصميم توحي بأن المصريين كانوا مهيئين للمعركة على الصعيد المعنوي وحتى التقني، وأن هذه المعركة هي معركة الجميع يشترك فيها متولي ابن المزارع، وحمدي العامل في المصنع، ومحمود المهندس، ورفعت ابن الإقطاعي السابق، فلا بد لكل فرد أن يشارك فيها ولا مناص لأي فئة من الاشتراك فيها، غير أن الحوار الذي يدور بين أفراد المجموعة في الموقع نفسه، يشير إلى اختلاف في الرؤى فيما بين هؤلاء الأفراد تبعاً لانتماءاتهم الطبقية، إن

---

(1) صالح السنوسي،متى يفيض الوادي،دار الآفاق الجديدة،بيروت،طبعة اولى،1908م،ص.19

(متولي) متمسك بهذا الموقع بشدة ولا يفكر في التسليم فيه، وإن راودته فكرة الموت فيه، فلم تراوده فكرة التخلي عنه، ولكن (حمدي) و(محمود) يشاركانه التصميم على الحفاظ على الموقع ولكنهما لا يستبعدان فكرة تسليم الموقع نتيجة أوامر عسكرية، وهذا الأمر بالنسبة لمحمود يبدو أكثر جلاءً منه لحمدي الذي هو لفكرة (متولي) أقرب، فمحمود الذي هو مثقف ذو ميول اشتراكية، له شكوكه التي هي في مستوى تفكيره، إنه لا يحب أن يخوض مع الجنود في حديث النصر من عدمه في هذه المعركة، فهذا أمر شائك بالنسبة له.[1]

إذن (محمود) يسيطر عليه هاجس معين حيال هذه الحرب التي يخوضها، لقد بدأ له مسار الأحداث يقود في اتجاه غير ذلك الذي يعمل من أجله أفراد المجموعة، بدا له أن المقصود منها (أي الحرب) هو تحريك للأحداث لتهيئة البلاد إلى مرحلة جديدة، مرحلة يبدو أنها ستأتي بحلول ولكنها ستكون من نوع آخر غير ذلك النوع الذي يؤمن به هو وأفراد مجموعته، ويعملون من أجله، فيما عدا الرائد (رفعت) الذي يبدو في وضع منسجم مع النظام، فهو رجل الدولة في الموقع، إن الخلاف بين (رفعت) و(محمود) يبدأ في الظهور منذ اللحظات الأولى في الموقع بشأن تقييم أداء الجنود الذي يعجب به (محمود) ولا يرضى عنه رفعت،[2] وهذا الأخير وإن كان كقائد عسكري يظهر رضاه في بعض الأحيان،[3] فهو يخالف (محمود) حيث يكون راضياً عن شيء بسبب موقف مسبق، فلديه معلومات عن (محمود) إنه شيوعي، فهو مستعد لمخالفته حتى لمجرد الخلاف.

في هذا الموقع يبدو الحوار متداخلاً بين ما يحدث فيه، وما يحدث في المواقع الخلفية في الحياة المدنية، يجسد هذا ما يدور بين (متولي) و(حمدي) اللذين تعارفا لتوهما في الموقع، لقد عرف الأخير أن (متولي) يشرف على خمس مزارع في شبين الكوم واحدة منها لأسرته، ولكنه يسأله عن الإقطاعي الذي كان يملك هذه المزارع في السابق أما يزال على قيد الحياة؟ و(متولي) لا

---

(1) متى يفيض الوادي، ص.30.
(2) المصدر نفسه ص.21.
(3) المصدر نفسه ص.27.

يهتم بهذا الأمر، إن الحوار بينهما يتخذ صبغة متناقضة، ففي حين يبدو (متولي) واثقاً من عدم عودة الإقطاع، معللاً ذلك أنه سنة التطور، يبدو (حمدي) متشائماً، ويرى أن ذلك أمر ممكن، إن له تجربة تجعل مخاوفه مشروعة، فهو يعمل في مصنع نسيج في المحلة، وله قضية مرفوعة ضده في المحاكم أو هو متابع قانونياً بسبب موقفه الرافض لاستعادة مالك المصنع الأول له، فقد حرص العمال على القيام بمظاهرة ضد هذا الإجراء، والسلطة تتوقف عن إتمام الإجراءات ولكنها تستدعيه كمسئول عن الإخلال بالأمن في زمن الحرب،[1] هذا أمر يفاجأ به زميله متولي.

إن كل ما يحدث في الموقع إنما يهيئنا إلى ما سيحدث على الجبهة الداخلية، فصوت النقيب (محمود) هو صوت الأمل، فهو رغم مخاوفه من سير الأحداث على الجبهة العسكرية وإحساسه بأن الحرب تحريك للوضع للتهيئة لحلول مخالفة لما كانت البلد مهيأة له من تحرير الأرض من العدو، والاستمرار في المحافظة على المكاسب التي تحصلت عليها الجماهير نتيجة الخطوات التي خطتها الثورة، إلا أنه كان لديه أمل في أن حركة التاريخ في صف الأجيال الكادحة، التي ستتخذ من جيلهم قنطرة تعبر عليها للانتصار في المعارك التي بدأها جيلهم (إن التاريخ ضد (شكري) وطبقته حتى وإن بدا الآن ظاهرياً إلى جانبهم)،[2] إن له رأياً يخالف الرائد (رفعت) في الحرب. فهذا الأخير يرى أن الحرب إن لم تحسمها السلطة بجيشها المنظم، أو بوسائلها الأخرى فلن تحسم، ولكن محموداً يرى أن النصر آت ولا شك حتى لو وصل العدو إلى القاهرة وغيرها من المدن الكبرى، لإيمانه بقدرة الجماهير على حماية بلدها ومكتسباتها و (رفعت) يرى هذا الاتجاه كلاماً فضفاضاً لا طائل من ورائه، ذلك أن (محموداً) يعتبر الاستيلاء على القاهرة ودمشق هزيمة لبعض الشرائح في المجتمع وليس للشعب كله،[3] الذي تعتبر معركته في الأرض كلها أرض

---

(15) متى يقيض الوادي، ص .28-29

(16) المصدر نفسه، ص .29

(17) المصدر نفسه، ص .35

الوطن وهو موقف موجه ضد الرائد (رفعت) الذي يمثل أبناء الإقطاعيين الذين يرون أن الاستيلاء على العواصم يعني الكارثة ونهاية الحرب.

إن (محموداً) يعتبر هذا الوضع بسقوط العواصم بداية الحرب التي سيكون النصر فيها نصراً على مختلف الأصعدة، فالجماهير ستتولى كل الأمور بنفسها وتعرف كيف تحافظ على بلدها ومكاسبها المادية عليها، ولذلك يبدو مبادراً غير متقيد بالأوامر العسكرية التي تأتي من القيادة، تلك الأوامر التي يتقيد الرائد (رفعت) بها حرفياً ويهدد (محموداً) بتقديمه للمحاكمة على أثر الرجوع.

يسوق الكاتب جملة من التيمات لتعزز السياق الذي اتخذته الرواية من أجل تكريس إن المجموعات الكادحة من الفلاحين والعمال هي صاحبة العبور والنصر، وأن عطاءها في سبيل الوطن كبير لا ينضب، ولكنها أداة في يد المجموعات المناوئة لها التي بدأت تنظم صفوفها وتسترد ما فقدته بفعل الثورة، إن الجنود بمن فيهم (حمدي، ومتولي، والنقيب محمود) يطلقون على الموقع الذي يتمركزون فيه (بوابة الفلاحين)، وعندما شجع متولي زملاءه على أثر هجوم إسرائيلي تعرض له الموقع: (يا أولاد الفلاحين إن يهود أوروبا يتصنعون الشجاعة، اكشفوا لهم حقيقة أنفسهم)،[1] وقبلها (يعني كلكم فلاحين)، ولكن النقيب (محمود) كثيراً ما تسيطر عليه هموم الشك خصوصاً عندما يجد أن دبابات العدو بدأت تعبر الموقع بأعداد كبيرة مستغلة حلول الظلام، فيقترح قيادة مجموعة من حاملي القواذف لإيقافها ولكن (رفعت) لا يوافق على ذلك بحجة أن العملية غير مأمونة، وهكذا ينكشف له الموقف، فهذه الدبابات ستعيق وصول الإمدادات لموقعهم إن لم تسبب في إيقاف الجيش المصري عند النقاط التي وصل إليها، فسير الأحداث بدأ يؤكد له ظنونه في أن المعركة مجرد تحريك للوضع لا غير، وقد أحس بهذا عند بعض الجنود (عويس) الذي أخذ صرة من رمال سيناء ليقدمها لعمه كي يستخدمها كمادات لعلاج ألم المفاصل، وبذلك فهي مهر ابنة عمه (وهيبة)، إن هذا الموقف رغم إنه بالإمكان حمله محملاً آخر:

---

(1) متى يلبض الوادي، ص .25

أن رمال سيناء غالية وفيها شفاء المريض ولقاء الحبيب، غير أن النقيب (محمود) يفسره بأنه حتى الفلاح البسيط اهتدى بإحساسه أن وجودهم في سيناء إنما هو مؤقت كهدف إعلامي تكتيكي.

تبدأ بعد ذلك الأحداث تتوالى في الاتجاه الذي كان (محمود) يخشاه ويصاب هو وأبناء الفلاحين بخيبة أمل بعد أن ينقطع أملهم في مجيء الجيش الثالث وتصدر الأوامر لهم بالاستسلام للعدو، ويجبرون على الهزيمة التي يلخصها موقف أحد الجنود عندما أمر بترك رشاشة والخروج من موقعه (قال (حمدي) وهو ينظر إلى رشاشة نظرة حسرة ووداع: لا زالت فيه ذخيرة، فرد عليه النقيب:... وهل يستطيع رشاشك أن يطيل عمر حرب متفق على كيفية نهايتها قبل أن تبتدئ).[1]

إن نهاية تسليم الموقع تأتي بطريقة رخيصة مهزومة لا تتفق مع مواقف الاعتزاز والشجاعة والتضحية عند الاستيلاء عليه، لتبدأ بعد ذلك سلسلة الهزائم وفقدان المواقع على الأصعدة الأخرى، إذ ينتهي حديث العسكرية لتبتدئ حرب استرداد الرأسمالية برموزها المختلفة لمواقعها التي كانت فقدتها لصالح الفلاحين والعمال، إن مجموعة الكادحين بدأت مجردة من السلاح، وتسليم الموقع العسكري للإسرائيليين يوحي بتسليم مواقع من نوع أخر ولأعداء من نوع أخر، (فمتولي) الذي ترك قاذفه و(خمدي) الذي ترك رشاشة للعدو سيتركان على التوالي الأول مزرعته والثاني مصنعه لأصحابهما الأولين قبل الثورة، وكما سلما سلاحهما غير راضيين فإنهما يسلما مصدر عيشهما غير راضيين.

تنقلنا الرواية بعد ذلك إلى قرية (شبين الكوم) حيث يأتي الإقطاعي (حسين فهمي باشا) مصحوباً برموز السلطة (المهندس الزراعي صلاح) و(المأمور) ليسترد إقطاعيته التي كانت وزعت على الفلاحين الذين من بينهم والد (متولي)، ونتعرف من هنا على (منى) أخت (متولي) هذه المناضلة الاشتراكية المؤمنة بالوحدة العربية التي جربت السجون والاستجوابات، ونتعرف على (صلاح)

---

(1) متى يفيض الوادي، ص 44.

الذي كان طالباً منبوذاً بسبب سمعة والده مهرب المخدرات، والذي تعطف عليه (منى) لذكائه، ولأنها ترى أنه لا يجب أن يتحمل مسئولية أعمال والده، ثم تحبه وتدخله إلى مجتمع الطلاب، ولكنه يتخاذل ويتركها بعد أن تعتقل بسبب قضايا فكرية تؤمن بها، وهاهو يأتي مشرفاً على عودة الإقطاع، يحاور الفلاحين ليقنعهم بتسليم المزارع لصاحبها الأول، وهو يمثل شخصية ذليلة انتهازية فهو يبرر عمل مراكز القوة أياً كان مصدرها، وليس له اقتناع خاص به إلا مصالحه الآنية، وبذلك نجد (منى) تحتقره في الحب كما تحتقره على مستوى الفكر، وتصوره الرواية متخاذلاً ذليلاً في حضرتها: (واندهش حسين فهمي وهو يرى صلاح يتراجع إلى الخلف متوارياً خلف عيدان القصب الطويلة... أرجوك لا أريد أن أواجه هذه المرأة)، [1] إن رموز الإقطاع ضعيفة متخاذلة حتى والقوة إلى جانبها، ولكن لأن الكادحين مغيبون نتيجة جهلهم وتفرقهم تنتصر عليهم هذه القوة الطفيلية التي تبحث عن شيء عالٍ تختبئ خلفه وهي زاحفة في خدمة الإقطاع من الشرطة والمأمور إلى (عيدان القصب الطويلة).

إن محاولات (منى) في إيقاف العمال عن أداء عملهم بتذكيرهم بوضعهم المزري وبيان حالهم وحال من سيتسببون في تشريدهم لا يدوم طويلاً، فالعمال يشعرون بصدق مشاعرها نحوهم، وصدق طرحها الذي يدخل عقولهم ولكن لفترة بسيطة، إذ ما يلبثون حتى يباشروا عملهم بعد اعتقال (منى)، والفلاحون أصحاب المزارع يتمردون أولاً متمسكين بأرضهم، ثم يرضخون للمساومة التي تجريها معهم السلطة عن طريق المأمور الذي يخيرهم بين الموافقة على ما يراد من نزع ملكية المزارع منهم، وبين تحويلهم للنيابة العامة.

إن شخصية (منى) تبقى هي الشخصية الرئيسة في الرواية فهي فتاة متعلمة مناضلة من أيام الناصرية، وهي ليست على وفاق مع السلطة، رغم أنها كانت لديها قواسم مشتركة معها فهي الآن في ظل العودة التي يمارسها الإقطاع . تفقد هذه القواسم، غير أنها لا حيلة لها في تغيير شيء، وعندما يتدخل صلاح دون علمها طالباً من صديقه وكيل النيابة الإفراج عنها تقبل ذلك

---

(1) متى يفيض الوادي، ص 58.

عندما تعلم بواقعية، ولكنها ترفض مقابلة صلاح الذي تعتبره مات وانتهى من حياتها.

انقسمت شخصيات الرواية إلى مجموعتين :

مجموعة منى، ومحمود، ومتولي وحمدي والفلاحين، وعمال التراحيل وعمال المصنع، ومجموعة الإقطاعي حسين فهمي باشا وابنه رفعت، والمهندس صلاح، والمأمور، ونعيم صاحب المصنع الذي استرده بحكم المحكمة، والسلطة في صف المجموعة الثانية وتحرك أجهزتها الضبطية والقضائية في خدمتها لاسترداد ما كانت فقدته من مكاسب بفعل القوانين الاشتراكية، وهذه المجموعة تركز على الفعل الذي أصبحت قادرة عليه بسبب التوجه العام الذي غدا في صالحها، وهي لذلك تتصرف بحكمة ودهاء ودون إثارة مشاكل متجنبة النقاش والحوار، فما فقدته، هاهي تسترده موقعاً إثر الآخر، ولا حاجة لها في إضاعة الوقت في النقاش الأيديولوجي، نجد هذا في الحديث الذي يدور بين (حمدي) الذي عاد من الحرب مقطوع اليد، ونعيم بيه ابن صاحب المصنع الأول الذي استرده ووضعه مديراً له، فإن الكلمات التي يعتبرها حمدى حقائق يتجاهلها نعيم، فعندما يصف (حمدي) استيلاء (نعيم) على المصنع بأنه (جريمة) يرد عليه الأخير مبتسماً ببرود أعصاب بأنه (يستخدم ألفاظاً لا وجود لمسمياتها في الواقع)،[1] (فحمدي) لم يعد يملك شيئاً غير (الخطاب) مستخدماً ألفاظاً مثل (السرقة، الجريمة، مصنع العمال، الاستيلاء عليه، عمال عزل، طبقة تهاجم في ظروف جيدة)،[2] ولكن (نعيم) يتجاهل ذلك كله ملتمساً العذر (لحمدي) بأنه فوجئ بالأمور أو أنه متأثر بالفكر السائد في أوربا الشرقية مطمئناً إلى أن القضاء في جانبه متى ما احتاج إليه، وحمدي يعرف أن وضعه عكس ذلك وأن كلامه لن يقدم أو يؤخر ولكنه لا يملك غيره في إشارة إلى أن الرموز التي باشرت العبور وأحرزت النصر على العدو عادت من جبهة القتال ضريرة (بتر يد حمدي) مهزومة على الصعيدين العسكري والمدني، وأن هناك فئة أخرى هي التي كسبت كل شيء مستثمرة تضحيات المجموعة الأولى، لقد سجن النقيب

---

(1) متى يفيض الوادي، ص 92.

(2) المصدر نفسه، ص 92-93.

محمود إثر عودته من الأسر حيث قدمه (رفعت) للمحكمة بتهمة عصيان الأوامر اثناء الحرب، وجرد من رتبته، وكان وضعه مزرياً عندما زاره (حمدي) و(متولي) اللذان أصبحا ضريرين أحدهما أعرج والآخر مبتور اليد، وما تكار (منى) تخرج من المعتقل حتى يدخله (حمدي) بتهمته القديمة التحريض على الشغب في زمن الحرب، ولما كانت الجماعة لا أمل لديها في الإفراج عنه من قبل المحكمة، فإنهم يتدخلون لدى المأمور لإطلاق سراحه مقابل تعهده بعدم العودة إلى ما بدر منه، تباشر هذه العملية (منى) التي نجدها في نقاشها مع وكيل النيابة لا تسلم في شيء من معتقداتها الاشتراكية، فعندما يطلب إليها وكيل النيابة أن تضمن (حمدي) بعدم العودة إلى ما كان منه تجيبه بتمسكها بمواقفها (لم آت لأعطي ضمانات في مواضيع كهذه، ولا أظنك تجهل موقفي من أخذ المصانع من (العمال) أو المزارع من (الفلاحين)،[1] إن (منى) تظهر في الرواية في صورة تجمع بين القوة والضعف، فهي تارة (كأنها ملكة فرعونية كانت مختبئة في قرية مجهولة) ولكنها (مرهقة جداً)،[2] وهي صاحبة (قدرة على فرض الموضوع الذي تناقشه على محدثها)، [3]ولكن (هناك تجاعيد بدأت تظهر فارضة نفسها على مقاومة وجنتيها الخمريتين ووجود شعيرة بيضاء تختفي وسط جدائل شعرها الأسود)،[4](استدارت بحركة خفيفة محاولة أن ترفع رأسها إلى أعلى بأقصى ما تستطيع... ولكنه أحس رغم ذلك أنها لم تستطع أن تخفي أنها امرأة مقهورة تحمل فوق كتفيها أحزان جيل سحقته المتناقضات).[5]

شخصية (منى) يمكن تصنيفها في جهة الشخصيات الجذرية التي لا تساوم فيما يخص المعتقدات الأيديولوجية، وهي لا تتخلى عن هذا الموقف حتى تحت تأثير الحاجة أو دواعي الحب (وقد تراءى له لحظتها أن الفلاحين

---

(1) متى يلبض الوادي، ص 107-108.
(2) المصدر نفسه، ص 68.
(3) المصدر نفسه، ص 69.
(4) المصدر نفسه، ص 71.
(5) المصدر نفسه، ص 80.

والإصلاح الزراعي والإقطاع وصراع الطبقات والمخابرات وكل قيمة أو رذيلة في هذا المجتمع تتكاثف جميعها صانعة جداراً أبدياً يمنع هذه المرأة من اللقاء بصلاح).[1]

إذن فكل رموز البطولة في كفاح الشعب المصري (محمود – حمدي – متولي – منى) تصل النهاية وهي مهزومة مهشمة ضريرة (فمحمود) يفكر في مغادرة البلاد بعد خروجه من السجن، ومتولي كذلك يخطر بباله هذا الهاجس، ولكن (حمدي) و(منى) يعارضان ويريان أن السفر للخارج معناه الانسحاب من المعركة بل يجب البقاء والصدام بالنظام أو انتظار الوقت الذي يمثل سانحة يمكن استغلالها، وهذا موقف يشير إلى أمل في التغيير وإلى رهان على قوى غير ظاهرة في عناصر الصراع، وبالمقابل تتقدم رموز الإقطاع (فَرفْعَتْ) يرقى إلى رتبة مقدم، ووالده يسترد إقطاعيته من الفلاحين، والجمعية الزراعية تعود قصراً لأسرتهم، وهذا شأن وكيل النيابة، وصاحب المصنع، والمهندس صلاح. إن نهاية الرواية تختزل ما آلت إليه الأمور، وتبين عمق المأساة التي وقعت لأولئك البشر من الفلاحين والعمال، لقد بذلوا تضحيات في غير طائل، لقد شعر النقيب (محمود) بتعاسة جنديه اللذين فقدا أطرافهما في حرب لم تزح مدافع الإسرائيليين عن مدارس الأطفال في مدن القناة،[2] وهما يفقدان كل شيء، وتأتي بعد ذلك نهاية الرواية التي تختتم بمنظر له دلالته العميقة منظر امرأة تتشح بالسواد وشاب يعرج في مشيته وآخر عن يسارها كان كم قميصه خالياً حتى المرفق، تتلاعب به الريح وتلقى به خلفه والشمس تنحدر خلف حقل القطن (لتفسح المجال أمام ليل بدا مساؤه يخيم على ريف وادي النيل)،[3] يبدو التناغم هنا شديد الشفافية بين عنوان الرواية (متى يفيض الوادي) ونهايتها، هذا الوادي الذي عود الناس على الفيضان بالخيرات الوفيرة في صور شتى، يخيم عليه الليل، ولكن الليل يعقبه الصباح كما جرت العادة، والوادي يفيض مهما تأخر في فيضانه، والقهر

(1) متى يفيض الوادي، ص 80.
(2) المصدر نفسه، ص 120.
(3) المصدر نفسه، ص .

والمعاناة قد يطولان، ولكن لا بد من مراقبة الأمل الذي سيبزغ كما تبزغ الشمس وينقشع الظلم كما ينقشع الليل الطويل.

إن البنية السطحية لهذا العمل تبدو معنية بما حدث في مصر من تغيرات واختلافات حول حرب أكتوبر 1973ف. وما بعدها، وتعرض للتقييمات المختلفة لسير الأحداث من صلح (كامب دافيد) إلى سياسة الانفتاح التي دشنت بعد ذلك، وهي تعرض نتائج بعض الأصوات التي تعرضت للمرحلة الناصرية بالنقد مطالبة بعودة الأمور إلى ما كانت عليه قبل ذلك، تعرض هذا الخطاب في حالة واقع، مستشرفة رد الفئة المثقفة عليه، وموقف القطاع المستفيد من التحولات الثورية منه في حال حدوثه.

علماً أن دراسة لبنية هذا العمل العميقة ومحاولة لمعرفة رؤية العالم من خلال تجعلنا لا نقف عند هذا التفسير، بل تفرض علينا البحث في ثنايا النص عن تفسير أخر منسجم مع هذا البناء الأدبي المحكم الذي لا يبدو عليه أنه أول عمل لصاحبه، إن النص من حيث أراد كاتبه أو لم يرد يوقف على الوعي الممكن للجماهير العربية التي تبدو في الواقع قوة طفيلية معتمدة على غيرها تتساوى في ذلك طبقاتها المختلفة ، فالطبقة الإقطاعية أو الرأسمالية ليست طبقة تستند عناصر قوتها من طبيعتها، بل هي عبء على الأنظمة التي تتحالف معها، وعلى الآخر المتمثل هنا في النفوذ الأجنبي، والطبقة الكادحة ليست أقل من طفيلية، بل ربما كانت أسوأ منها وضعاً، والمثقفون المنحازون لهذه الشريحة الأخيرة لم يستطيعوا أن يرتفعوا بمستواهم الفعلي ومستوى الطبقات التي يمثلونها إلى مستوى الأهداف، لقد ظل الجميع ظلاً للنظام السائد في بلدانهم، إذا قدم شيئاً جيداً شكره المثقفون وأشادوا به، وإذا فعل عكس ذلك لم يستطيعوا أن يؤثروا فيه، بل انقسموا بين الشجب بالخطاب المحتشم والنفاق الذي يزين كل شيء يأتي به النظام، أما الجماهير صاحبة المصلحة في التغيير فهي تعيش مغيبة، توجد هوة بينها وبين المثقفين الذين فشلوا في بناء تواصل معها، ونظرتها للأنظمة والحكومات نظرة تيوقراطية قديمة، فكل شيء للحكومة تعطي من شاءت وتمنع ما شاءت عمن شاءت، وهو أمر قديم قدم العرب يذكرنا بخطبة (معاوية

بن أبي سفيان) في المدينة،[1] وإذا كان نص (صالح السنوسي) يعرض الامور من وجهة نظر اشتراكية فإن الرأسمالية العائدة بعد حرب اكتوبر 1973ف. لم تعد نتيجة قوة طبيعية لها، بل لأن النظام الذي قلم أظافرها بالأمس القريب عاد فسمح لها بأن تطيل هذه الأظفار، وهذه رؤية تعرض لمواقف الأنظمة الثورية في الوطن العربي التي تتخذ من التجربة الناصرية مرجعية لها، إنها تحاول تعليم الناس السباحة دون أن تسمح لهم بأن يبتلوا بالماء، ولذلك يغرقون بمجرد أن يدخلوا هذا الماء، أو يظلون يراقبونه، دون أن يجرؤا على الغوص فيه، فالاشتراكية التي تقدم للناس على طبق من ذهب دون أن يتعبوا من أجلها ويقدموا الضحايا، تسلب منهم بالأسلوب نفسه، وهم إذ يشكرون من أعطاهم المكاسب في هيئة خطاب، فإن ردهم على السلب لا يتجاوز ذلك، لأن هناك فئات هامشية تشبه الآلات لا تفهم إلا تطبيق الأوامر الصادرة إليها، ممثلة في الأنظمة القضائية والطبقية والعسكرية، وهذا معناه فشل المثقفين في أن يخلقوا وعياً يجعل الجماهير الكادحة صاحبة الحق والمصلحة في التغيير في خندق واحد، وهو أمر يفسر ما تعاني منه الجماهير العربية الآن من تخبط بين الطرح العلماني والأصولي وغيرهما، إن استرداد المزارع من الفلاحين لصالح الباشا تقوم بتنفيذه وزارة الاستصلاح الزراعي عن طريق عمال التراحيل والشرطة.

وتذهب كلمات (منى) [2](صوت المثقفين) ادراج الرياح، وهي تحاول أن تبين للعمال والشرطة العلاقة المصيرية التي تربطهم بالفلاحين وبأسرهم، كذلك فإن عمال المصنع ظلوا يشتغلون فيه بعدما عاد لصاحبه الراسمالي ولم يستطيعوا غير ذلك، ولم يملك (حمدي) [3]إلا الكلمات الرنانة يعزي بها نفسه ويظهر رفضه لما حدث.

أي أن الرؤية التي تقدمها هذه الرواية هي في حقيقتها رؤية واقعية لما آلت وتؤول إليه التحولات التي تأتي من فوق من فشل في مواجهة اول التحديات

---

(1) انظر : احمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق : احمد امين واخرون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1962م. الطبعة الثانية، ج 4، ص 81-82.

(2) منى يفيض الوادي، ص .57

(3) المصدر نفسه، ص 92- 94

التي تواجهها، فلم تستطع الأنظمة الثورية في الوطن العربي أن تخلق أطرا سياسية تكون في مستوى الصراع، بل هي أدوات في خدمة هذه الأنظمة. فليس أسهل من أن تتحول إلى خدمة الأنظمة النقيضة لها، إن تأجيل الديمقراطية والعمل باسم الجماهير، بحجة تخلف وعيها عن معرفة مصلحتها أدى إلى تغييبها وتجريدها من أسلحتها وجعلها كما يقال في التعبير الليبي (رعية من تولى).

إن أمين وحدة الاتحاد الاشتراكي في المنطقة لم يستطع أن يقدم نفسه ضامناً لإخراج الفلاحين من التوقيف، ورد الضابط عليه (ومن يقبل ضمانتك)، [1] يدل هذا على أن الأطر السياسية التي خلقتها الناصرية شأنها في ذلك شأن أي أطر أخرى في الوطن العربي، ليست أدوات ناجحة، ولا على مستوى الدور التاريخي المنوط بها، أنها آلات تشغل بواسطة الأوامر التي تمثل الأزرار بالنسبة لها، وإذ تغيب الأيدي التي تشغلها تقف عاجزة عن الفعل.

إذن هي رؤية توضح مأساة الأدوات السياسية العربية (المثقفين والأحزاب والطلائع الثورية) وما في حكمهما، وتبين الأزمة التي تعاني منها هذه الأدوات، وهي أزمة راجعة إلى كون هذه الأدوات أشكالاً دون محتوى، وهي تبدو عاجزة في مواجهة قدرها عن أن تخلق واقعاً يتمشى مع الطرح الذي تطرحه، إن نقاش (محمود ومتولي وحمدي) ونقاش الأخيرين مع (منى) وطرح الأخيرة هذه أمام وكيل النيابة بالرغم من أصالته، واستقرائه للأمور لم يستطع أن يتحول إلى عمل، وإحساسهم بمأساة الفلاحين والعمال، وكذلك إدراكهم أن الطبقة الرأسمالية هي طبقة مفرغة وليست في مستوى الأهداف، كل ذلك لم يجعلهم يستطيعون أن يغيروا من الأمر شيئاً، لأن هؤلاء المثقفين لم يفعلوا شيئاً استراتيجياً على مستوى البنية الاجتماعية يساهم في مفاهيم الناس، شيئاً يجعل الشرطي لا يكون سيفاً مسلطاً على رقاب أهله وذويه، ورجل المخابرات لا يرضى أن يكون أداة إرهاب لإخوانه، بل تفعل الأنظمة الشيء ونقيضه دون أن يقف في طريقها أحد، ورغم أن المصانع والمزارع ما كانت لتنتج دون جهد العمال والفلاحين، فإن هؤلاء لم يستطيعوا أن يضربوا مثلاً عن العمل فيها نتيجة لغياب التنظيمات النقابية الواعية الفاعلة، والأطر السياسية التي تقود هذه الجماهير

---

(1) متى يقبض الرادي، ص. 93.

بوعي، لذلك فكل من يصل إلى الإذاعة وقصر الحكومة يفعل ما يشاء، إما أن يكون نار الله الموقدة أو يكون جنات عدن.

لقد حاول الروائي أن يجعل هناك أملاً في أن تسترد الجماهير مكتسباتها وأن يلعب المثقفون دوراً في ذلك من خلال طرح النقيب (محمود) الذي يوضح أن السياق التاريخي ليس في مصلحة الإقطاع، [1] ولكنه انتهى إلى الهجرة، [2] أو السفر إلى الخارج، صحيح أنه حاول أن يوحي إلينا بأنه يود إعداد نفسه ولكنه يبقى نوعاً من الهروب، كذلك الحديث الذي يدور بين (منى) و(حمدي) وهما يتفقان على أنه لا بد من العمل من داخل البلاد وانتظار الفرصة السانحة، [3] وهذا الموقف يجعل الباب مفتوحاً أمام دور المثقفين الذي يظل المعول عليه بالدرجة الأولى، ولكنه يشير إلى إضاعة الفرص الكثيرة والوقت الكثير دون طائل.

وما يجعلنا نصر على أن الرؤية للعالم هنا هي رؤية المثقفين، أن معاناة الفلاحين والعمال تأتينا عن طريق هؤلاء المثقفين (منى) ومجموعتها، بل إن الحيز الذي يظهر فيه الفلاحون هو حيز قليل جداً بالقياس إلى الفضاء الذي يتخذه المثقفون، وإذا كانت الرواية قد فشلت في تقديم الشخصيات المقصودة (العمال والفلاحين) وأنابت عنهم المثقفين، فلأن الوضع كذلك، لأن وضع المثقفين العرب هو وضع المحامي المنفصل عن موكليه، لا توجد علاقة عضوية بين المجموعات الكادحة والمثقفين، بل إن التواصل بين الأخيرين والسلطة أو المجموعات المضادة أكثر لحمة، إذ تفهم هذه المجموعات الخطاب الذي يرفعونه وتحاول التصدي له، ولما كانت الفئات المثقفة غير مهيئة لأي فعل تغييري على الصعيد العملي يظل دورها متواضعاً ولا يسهم الإسهام المطلوب، يظل في شكل صرخات فردية ليس لها صدى، إنه قد يعارض بعض المثقفين مثل (منى) و(محمود) و(حمدي) ولكن دون أن يكون هناك امتداد لهم داخل قطاع المثقفين، أو تبن لقضيتهم من قبل الشرائح التي يدافعون عنها وينطقون باسمها.

إذاً فرواية (صالح السنوسي) (متى يفيض الوادي) كانت حقاً المعبر عن قصور هذه الحالة التي عليها وضع المثقف العربي، والمأساة التي يعاني منها الوطن بشكل عام.

---

(1) متى يفيض الوادي، ص 29.
(2) المصدر نفسه، ص 116.
(3) المصدر نفسه، ص 116.

إينـــارو

علي فهمي خشيم [1]

لقد وقعت على هذه الرواية في وقت متأخر، وكان لا بد أن أضمها إلى البحث لسببين اثنين: أولاً لأنها رواية تاريخية ناضجة لم تكتب حتى الآن رواية تاريخية ليبية في مستواها، والسبب الثاني لصيق بهذا الأول ألا وهو أسلوب المعالجة الذي اتبعه الكاتب والذي جمع بين المعلومة التاريخية المرجعية من جهة، والمادة المتخيلة من جهة أخرى.

وكما هو معروف فإن نقاد الأدب[2] قد اهتموا بالرواية التاريخية وعدوها جزءاً مهماً في الرواية بصفة عامة، وقد اعتبروا أن عوامل نجاح الرواية في أشكالها المتعددة هي نفسها الأسباب التي تؤدي إلى نجاح أو فشل الرواية التاريخية، وإذا كانت الرواية التاريخية عموماً تقتضي بادئ ذي بدء مادة من نوع خاص، أي تقوم أساساً على معرفة التاريخ فليس أحد مؤهلاً لهذه المهمة أكثر من "الدكتور علي فهمي خشيم"، تشهد على ذلك مؤلفاته في هذا المجال،[3] وفي هذه الحال لا يبقى لنجاح عمل من هذا النوع إلا المعالجة الأدبية التي تستدعي بدورها أدوات نظرية وفنية ينبغي أن يتوفر عليها كل من يتصدى لهذا النوع من الكتابة، وهذا ما سننظر إليه ونحن نباشر تحليلنا لهذا العمل في ضوء المنهج الذي ارتضيناه لدراستنا وتعاملنا على أساسه مع النصوص السابقة.

وأول ما يلفت النظر في هذا العمل هو هذه العلاقة الجدلية التي قامت خلاله بين (المعلومة التاريخية) والمادة المتخيلة، فلقد كانت الأولى حاضرة في هيئتين :

---

(1) خشيم، علي فهمي، إينارو (رواية تاريخية)، نشر: المؤسسة العربية للنشر والإبداع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.

(2) انظر: جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت: د. صالح جواد الكاظم، بيروت، ص 406.

(3) خشيم، علي فهمي، الهة مصر العربية، طبع الدار الجماهيرية، مصراته، ليبيا، الآفاق الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، 1990.

الهيئة الأولى هي عبارة عن نصوص يقتطعها الكاتب من التاريخ، وغالباً من (هيرودوت) المؤرخ اليوناني المعروف، ويكون النص المقتطع عادة يلخص الموقف الذي سبق للرواية أن تحدثت عنه، فيأتي النص هنا أشبه ما يكون بالتأكيد أو الإثبات بأن هذا الذي تقدمت به الرواية هو قريب مما حدث بالفعل إن لم يكن هو نفسه، والهيئة الثانية تكون في صورة مسميات غالباً، إذ يقوم الكاتب بتوضيح الاسم كأن يأتي بالصورة الفرعونية له وفقاً للغة المصرية أو الليبية القديمة، ثم يعقبها بالصورة اليونانية التي تكون عادة مشهورة ومتداولة كما هو الحال في اسم (إينارو) نفسه عندما قال: وفي هذا البيت ولد طفل أسماه أهله (إنحرو) لكن كتاب التاريخ من الإغريق وغيرهم كانوا ينطقونه (إينارو)، وبه عرف ونسب إلى جده الأول فسمي (إينارو بن بسامتيك)، [1] وكل هيئة من هاتين الهيئتين جاءت لدواع معينة، فبالنسبة للصورة الأولى أي المعلومة المنقولة من التاريخ جاءت في إطار التوثيق كما سبق وبينا، ولهذا فسنعتبرها وثائق تقدم إضاءة لموقف نظري من التاريخ، ولذلك فإنها وردت في فضاءين مختلفين: الأول على غلاف الرواية المطبوعة إذ وردت مقولتان تاريخيتان، وكلاهما معني ببيان أهمية الدور الذي مثلته الأحداث والشخصيات التي قامت عليها الرواية في التاريخ، والثاني جاء في صورة نقول لنصوص داخل المتن الروائي تؤيد المشاهد الروائية المتخيلة، غير أنه ينبغي معرفة أن هذه النقول ليست كثيرة قياساً على حجم الرواية (ثلاثمائة وخمس وخمسون صفحة من القطع الكبير). هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها وردت في البداية فحسب، هذه البداية التي هي من قبيل المهاد التاريخي للعالم الروائي المعنى، فمنذ بدأت قصة (إينارو) البطل أي من صفحة (59) في الرواية لم يعد يرد أي نص تاريخي، فإن أهمية هذه النقول هي وضع القارئ في الجو التاريخي للأحداث المهمة بإعطائه هذه المعلومات الضرورية التي ستكون لها نتائج في المتخيل بعد ذلك، وهي بدون شك تقنية مقصودة يبدو أن الكاتب لجأ إليها بسبب نقص في الثقافة التاريخية عن الفترة التي تصدى لمعالجتها.

---

(1) إينارو، سبق ذكره، ص.59.

كان يستشعره لدى قرائه، فإن أهمية هذه النصوص على مستوى التناص ستكون قليلة، لأنها تنتهي عند هذه الإضاءة التي سبق عنها الحديث، ولا يعني ذلك أنه لا توجد علاقة بين مادة الرواية المتخيلة والتاريخ الموثق الذي تقع هذه (النقول) في إطاره، فكما لا يخفى على أحد فإن الرواية ما دامت تاريخية فهي بدون شك ذات صلة بالتاريخ أي تعتمد أساساً على ما وقع فيه، غير أنها تتخذ لنفسها مساراً خاصاً، وبذلك فسيكون اهتمام الدراسة بالجانب التاريخي في إطار (التفسير) وليس في إطار الشرح، وذلك عندما نقوم بدمج هذا العمل المتخيل في بنيته النظرية التي ينتمي إليها ويمثل الرؤية الخاصة بفئتها.

تقوم هذه الرواية على فكرة البطل (المتوحد) وذلك ثابت من عنوانها (إينارو) الذي هو اسم لهذا البطل، غير أنه يجب القول إنها حاولت جادة أن توزع البطولة وتوسع مداها بين الشخصيات، وذلك في طموح منها إلى مقاربة بطولة شعب وليست بطولة فرد، إلا أن التاريخ ألقى بظلاله عليها، وقيد هذا الطموح، فلما كانت الرواية تعالج فترة تاريخية قديمة (أيام مصر الفرعونية)، فإنها لم تحاول تجاوز ما كان متعارفاً عليه في هذه الفترة من (تأليه الفرعون) واعتباره مركزاً يدور بقية الشخصيات في فلكه، ولذلك كان دور بقية الشخصيات مساعداً للشخصية الرئيسة (إينارو)، ولا بد من إلقاء نظرة على القصة التي احتوت عليها هذه الرواية لنكون على وعي بمسار الأحداث وبقية الأبعاد الروائية.

فالرواية إجمالاً تتناول فترة الحكم الفارسي لمصر، وتقوم أساساً على الثورة التي قامت بها مصر ممثلة في كل أقاليمها آنذاك بقيادة أحد أبنائها الذي هو من أصل ليبي، ومساعدة صديقه المصري (إمنروت)، وهي تتناول مجيء الفرس إلى مصر والأسباب التي دعت إليه، وكذلك علاقة السلطة الفارسية بليبيا والليبيين، وعلاقة الإغريق بليبيا ومصر والفرس، ثم حكم الفرس لمصر وما ترتب عليه من ظلم وعسف، ثم تعرج على الشخصية الرئيسة (إينارو) لتتابع بعد ذلك حياتها منذ الطفولة، حتى الموت، وخلال ذلك كله تعرض لأصل هذا البطل الذي يعود لأحد الفراعنة الذين حكموا مصر، ثم تربيته، وتخطيطه للثورة، ونجاحه في طرد الفرس وتنصيبه (فرعوناً)، ثم عودة الفرس بعد ذلك وهزيمته

والقبض عليه وحبسه ثم قتله، وفي أثناء ذلك تتحدث عن حبه وزواجه، وعلاقاته المختلفة بأصدقائه وأعدائه.

ولقد اعتمدت الرواية على عرض تقليدي يقوم على تسلسل الأحداث الذي يبدأ أو يتطور ليصل إلى التعقد ثم ينتهي، مستخدمة العرض الذي يقوم به الراوي المحايد، وجامعة إليه الحوار الذي يدور بين الشخوص، ولقد تكونت من مقدمة وعرض، فالمقدمة جمعت جملة من المواقف والأحداث والشخصيات في فضاءات مختلفة، بعضها في بلاد فارس بين إمبراطور الفرس (قمبيز) وزوجته ثم رجال دولته،[1] وبعضها في ليبيا (برقة)،[2] وبعضها في مصر،[3] وهي أحداث ومواقف عامة تتعلق غالباً بما يسمى الجانب الخارجي من التاريخ أي الحروب، والمعاهدات وما في حكمها،[4] ومن خلال هذه المقدمة أصبح القارئ مندمجاً في جو الأحداث التي ستلبي وتشكل جسم العمل الروائي.

وعند أول قراءة لهذا العمل نخرج بانطباع أو ربما استنتاج أولي مفاده أننا أمام عمل يؤرخ أدبياً للبطولة الليبية المصرية، ويعنى بتاريخ الكفاح ضد الآخر، هذا ما تحتوي عليه البنية السطحية لهذا العمل، من خلال تتبعها لحياة الشخصيات وتسجيل آلامهم وآمالهم وبطولاتهم وإنجازاتهم، إلا أننا سنزعم أن ذلك كان على المستوى السطحي فحسب، وأن هناك أطروحة معينة سعت الرواية طيلة عرضها لتكريسها، فما هي هذه الأطروحة؟ وما هي الأسباب التي دعت إلى اعتبارها الأساس الذي قام عليه المتخيل هنا؟.

يبدو أنه بالإمكان القول إن الرواية قامت على أطروحة معينة،[5] تريد أن تؤكد وتكرس الحقيقة (العروبية)[6] للحضارة الفرعونية، وامتداد هذا المصطلح

---

(1) الرواية، ص .16-3

(2) المصدر نفسه، ص 31-.50

(3) المصدر نفسه، ص 26-.27

(4) انظر : لوكاش، جورج، سبق ذكره، ص .306

(5) انظر بخصوص رواية الأطروحة، بو طيب، عبد العالي، رواية الأطروحة او إشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة، اطروحة دكتوراه مرقونة، كلية الآداب، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، العام الجامعي 95-94م. ص 235-.242

(6) انظر : خشيم، علي فهمي، الهة مصر العربية، سبق ذكره، هامش ص 99، حيث يقول انه استقاه من الاستاذ خليفة التونسي.

ليشمل كل الرقعة التي تعرف الآن بالوطن العربي، وهذا بالطبع طرح يندرج في إطار المشروع القومي العربي الذي يشهد في هذه الآونة شيئاً من الخفوت في إيقاعه، ويفقد البريق الذي كان له شيئاً ما، وهذا القول الذي نطرحه هنا بدورنا يحتاج إلى دلائل من الرواية تعمل على إثباته، وهي دلائل ليست قائمة فحسب بل إن الرواية قامت عليها أساساً، وسنتناول هذه العوامل بالتفصيل حتى يتسنى لنا الوقوف على الرؤية التي تتمثل من خلال هذا العمل.

فمنذ البداية قامت الرواية على بنية ثنائية هي: الذات في مواجهة الآخر، وقد سعت بجد لتكرس أطروحتها على مستوى كل طرف من أطراف هذه البنية الثنائية، أي أنها حرصت لتقول بأن المصريين والليبيين والكنعانيين وهم المجموعات البشرية التي ترد في الفضاء الروائي، وكذلك العرب بصفة عامة هم شعب واحد، يتمتع بقواسم مشتركة على مستوى التكوين، وعلى مستوى الوجود أو الحياة أي المصالح والمصائر، وفي الجانب الثاني رأت في الآخر طرفاً معادياً لهذه المجموعات التي يتكون منها محور الذات ما دام عدواً لأحدها، فإن موقف الذات منه دائماً يأتي منسجماً مع تكوينها المشترك، وحياتها ومصالحها المشتركة عندما يكون طبيعياً، وإذا لم يكن كذلك فإنه يكون واقعاً تحت ظروف غير طبيعية،فهو يعاني خللاً ينتج عنه عادة ضرر بالذات ما لم تنجح في إعادة التوازن لهذا الخلل.

فعلى المستوى الأول الذي هو مستوى تميز الذات في مواجهة الآخر، نجد الرواية عنيت بهذا الموضوع من خلال إثبات عوامل مشتركة تؤكد على الأصل المشترك، فنجد في الحديث الذي دار بين (قمبيز) ملك الفرس وزوجته الأميرة الليبية (نتت) تأكيداً من جانب هذه على الصلات المشتركة بين الليبيين والمصريين، وهي صلات ذات طبيعة متعددة منها ما هو على مستوى التكوين العرقي، ومنها ما هو على مستوى المكان المشترك، ومنها ما هو على مستوى الاعتقاد[1] والعبادة، مثل الربة (نيث) التي هي ربة ليبية ثم تحولت إلى آلهة مصرية،[2] ويأتي تأكيد هذه الروابط من جهة الآخر ليكون ذلك أدعى لتأكيده

(1) الرواية، ص .6
(2) المصدر نفسه، ص .13

عندما يتساءل (قمبيز): (ألم يكن (إمن) إلـهاً ليبياً في الأصل)، [1] وهذا طبعاً تؤكده له الأميرة وتبينه على مستوى الممارسة، حين ألزم كهنة هذا الإله الليبيين أسوة بالمصريين تحريم لحم البقر، بالإضافة إلى البسط الذي تتقدم به هذه الأميرة الليبية عن مساهمة عائلتها الليبية في حكم مصر كفراعنة، ومشاركتهم في الكثير من الأحداث التاريخية والإنجازات الحضارية، الأمر الذي يجعل منهم جزءً منسجماً عرقياً وحضارياً مع المصريين الذين لا يرون بأساً ونشازاً وفقاً لهذا الطرح في أن يحكم فرعون من أصل مصري أو ليبي، فهم لا يفرقون بين هذا وذاك.

كما أن الكنعانيين الذين هم بحارة ممتازون، تربطهم معاهدة مع فارس، ولكنهم وطبقاً لهذه المعاهدة لا يساعدون الفرس ضد اخوتهم القرطاجيين، وكذلك الليبيين والمصريين، مما يجعل الفرس يخفون نيتهم عندما يريدون استخدامهم لهذا الغرض، [2] وحتى على المستوى الداخلي أي مستوى الميزات نجد أن مما يشتهر به (العروبيون) بفروعهم المختلفة الليبيون والكنعانيون والعرب والمصريون هو احترامهم للعهد، ووقوفهم عند القسم فلا يحنثون به أبداً، وهذا بدوره يأتي في صورة تأكيد من طرف الآخر الذي يستفيد منه ضد الذات سواء عندما يتعاهد ملك الفرس مع ملك العرب على السماح لجيشه بالعبور في أرضه والتزود بالماء، [3] أو عندما يستخدم الفرس والإغريق مجتمعين الخدعة القائمة على العهد ضد أهالي مدينة برقة، [4] فكأن العرض هنا يأتي إلى جانب إثباته الصفات المشتركة في إطار النقد الذاتي، حيث تتعرض الذات للوم على التفريط والغفلة، أو تعتذر بدناءة الآخر الذي يلجأ للمكيدة الخسيسة للإضرار بها.

وما دام الحديث على هذا المستوى الخارجي للتاريخ، فإن الطرح يؤكد على التكامل بين المنطقتين ليبيا-مصر، إن على الصعيد السياسي أو على الصعيد

---

(1) المصدر نفسه، ص 6.
(2) المصدر نفسه، ص 200.
(3) الرواية، ص 24-25.
(4) المصدر نفسه، ص 48-50.

الاقتصادي، فعندما كانت مصر حرة وخالية من المحتل الأجنبي، فإنها تسعى لتأييد أختها ليبيا ضد الآخر (الإغريق)، [1] وعندما تصبح محتلة، فإنها على العكس من ذلك تستخدم في القضاء على آمال وطموحات هذه الأخت ليبيا عندما تستنجد (قورينا) اليونانية بالفرس في مصر ضد سكان مدينة برقة. كما أنه في إطار النقد الذاتي لنفسها تطرح ما تصل إليه من ترد نتيجة للصراع الذاتي على السلطة الذي يستفيد منه الآخر.

كما أن العدو التاريخي لا يمكن للذات أن تنشئ معه قواسم مشتركة، لا في صورة مصالح ولا حتى على مستوى المناورة (التكتيك)، ففي حين ينشئ الليبيون والمصريون علاقات على المستوى الفردي والرسمي مع (الإغريق) في صورة تبادل مصالح إذ عدو الاثنين مشترك وهو (الفرس)، [2] فإن ذلك لا يحدث بالنسبة لليهود، رغم اشتراكهم معهم في هذه الظاهرة، بل إن الأخيرين يظهرون في الرواية يمثلون الجذرية التي لا تعرف التردد أو تدخر جهداً في توفير أي فرصة للقضاء على الذات، فلقد قام رجال الدين اليهود بتقييم علاقتهم بالجانب العروبي سواءً طرفه الآسيوي المتمثل في الآشوريين (نبوخذ نصر) أو جانبه الأفريقي المتمثل في مصر وفراعنتها الليبيين [3] بالذات، وخرجوا منه أنه جانب معاد وأنهم يجب عليهم أن يقوموا بمساعدة الفرس في القضاء عليه، بل هم سيتجاوزون ذلك إلى التطرف في العداوة حتى يكونوا سبباً في تغيير الفرس رأيهم فيما يخص (إينارو) فيقتلونه، بعدما كانوا وعدوه بالتحفظ عليه، [4] وهذا يندرج في أن الحاضر يلقي بظلاله على التاريخ ويوجهه لخدمته، وهو اتجاه معروف بالقياس للرواية التاريخية عموماً. [5]

---

(1) المصدر نفسه، ص .26

(2) المصدر نفسه، ص .26

(3) الرواية، ص 304-.306

(4) المصدر نفسه، ص 282-.285

(5) انظر : جورج لوكاش، الرواية التاريخية، سبق ذكره، ص .338

بالإضافة إلى أن الذات هنا لا تفلح في تحقيق كل طموحاتها رغم صدق نواياها وتوحيد جهودها، وذلك بسبب من اعتمادها على الآخر في صورة من الصور، فلقد قامت الثورة التي أشعلها (إينارو) بالاعتماد على الإغريق في مجال التسلح مستفيدة من عداء هؤلاء للفرس من ناحية، وعلى صهر (إينارو) الإغريقي (كيمون) الذي يبعثه سفيراً لقومه، فينجح في ذلك بادئ الأمر ولكن النتيجة تكون الفشل.

ولتؤكد الرواية على تكريس هذا الطرح، فإنها توسع الفضاء المكاني لمفهوم الموضوع (مصر) فهي لا تعني (مصر) المتعارف عليها وادي النيل بوجهيه القبلي والبحري، بل إن الأمر يتعدى ذلك، فيكتسب المكان هنا عمقاً آخر متمثلاً في ليبيا، وهذا المفهوم يكون على مستوى الذات وعلى مستوى الآخر، فنجد التحرك الذي يقوم به (إينارو) وهو يعد للثورة ضد النفوذ الفارسي يصل إلى الصحراء الليبية ليحرك سكانها، فكل القبائل التي تسكن هناك حتى خليج سرت وجبل نفوسة، بل وحتى قرطاجنة، إذا دعى الأمر تعد احتياطياً منتظراً وقت الحاجة إليه، [1] كما نجد الآخر وهو يقيّم القوة المصرية ويعد لها ما يكافئها أو يردعها لا ينسى أن يحسب حساب هذه الأخوة، ويأخذ في تقديراته حساب ذلك العمق الجغرافي وما يتوفر عليه من إمكانات بشرية واقتصادية وغيرها، بالإضافة طبعاً إلى إمكانات (مصر) ذاتها وسكانها الذين لا فرق بينهم وبين اخوتهم من الليبيين، هذا على مستوى تميز الذات وتحددها في مواجهة الآخر، فماذا عن مستوى الإشارة؟.

بالنسبة لهذا الجانب نجد أن الطرح يتبلور في محورين: أولهما هو امتداد للمستوى الذي سبق ورأيناه، أي الذي يؤكد على الاتحاد والتميز في مواجهة الغير، والثاني يأتي في إطار تزكية الذات، وذلك عندما تنسب لنفسها النجاح وتجعل الآخرين مستفيدين منها، وقد اعتمدت الرواية في هذا الشأن على الإشارة في المقام الأول، وهذه الإشارة هي في الغالب حضارية لتؤكد عن طريقها ما سبق وأكدته على الحدث، كما رأينا أن الإشارة ترد في هيئة

---

(1) الرواية ص.172

ممارسات يومية مشتركة وأسماء لمعبودات ومدن وشخصيات. وذلك عندما نجد الإله الأكبر للمصريين الذي يجمع على عبادته الكل، هو في حقيقته اتحاد بين المعبود الليبي (أمن) والمعبود المصري (رع) ليصبح (أمن رع)،[1] يشير هذا الأمر الذي يأتي على لسان الشخصيات إلى الاندماج العقائدي بين جزئي الشعب الواحد، وبساطة هذا الاندماج وحدوثه في ظروف طبيعية وسلمية دون تدخل من جهات رسمية أو ممارسات عنيفة، إن اتحاد المعبودات هنا التي يتجه إلى عبادتها الطرفان الليبي والمصري إنما هو إشارة لتكريس الأطروحة سالفة الذكر، من ذلك الإلهة (نيث) التي تُعبد في ليبيا ثم تنتقل عبادتها لمصر، ولا يختلف اسمها بل يبقى على حاله مما يرسخ الطرح النظري المقصود.

إلى جانب الإشارة المتعلقة بالمعبودات هناك أسماء الأشخاص التي هي مصرية ليبية، لا فرق فيها، ولا نجد الاختلاف إلا عندما نقابلها بأسماء يونانية أو فارسية، فعندما تسمع الأميرة (نتت) اسم (إينارو) محرفاً في بلاد فارس تنطقه صحيحاً رغم أنها لم تسمع به من قبل ولم تعرفه قائلة: (إذا كان مصرياً، كما يتوقع، أو متمصراً فنطقه إنحرو)،[2] وكذلك الأمر بالنسبة لمدينة (برقة) التي يسميها الفرس (باركي)،[3] هذا بالإضافة إلى مدينة (صا) المصرية التي بناها الليبيون وأصبحت عاصمة مصرية تجتذب الجميع من الطرفين ولا يرى أحد حرج في تجديدها عاصمة.

وفي المقابل ترد الإشارة علامة على الاتحاد في مواجهة الغير، عندما نجد الشخوص تتحدث بعفوية عن اقتباس اليونانيين الأسماء وشخصيات معبوداتهم من التراث المصري الليبي المشترك، فالآلهة (أثينا) اليونانية هي عبارة عن الإلهة الليبية المصرية (نيث) ويأتي هذا عفواً في حديث عابر هكذا (بمعبد نيث الربة الليبية التي يعرفها الإغريق باسم أثينا)، [4]فإذا علمنا بعد ذلك أن هذا الاسم سيطلق على المدينة المعروفة، وما اشتهرت به من حكمة وفن وحضارة،

---

(1) المصدر نفسه، ص .6
(2) الرواية، ص .264
(3) المصدر نفسه، ص .265
(4) المصدر نفسه، ص .13

فلا غرو في أن هذا التداعي سيزكي الحضارة المصرية ويضعها في موضع المعلم الذي اقتبست عنه الحضارة اليونانية، وهو موقف يحاول الاعتذار عما تلمسه الذات من تقصير من جانبها، قياساً على الآخر - الإغريق - عندما نجدها تعتمد عليهم في القوة البحرية، وتحاول أن تستفيد من بعض إنجازاتهم، ويأتي في هذا الإطار ما يتفوه به الإغريقي (كيمون) عن إله البحر (بوسيدون) عندما يصرح إنه معبود ليبي في الأصل)،[1] مما يجعل الآخرين هنا في مقام التلقي في مواجهة الذات، كما أن حديث الفلسفة والفن الذي يجري في (أثينا) عاصمة اليونان تكون فيه مصر بحكمتها وفنها وحضارتها حاضرة،[2] وهو دون شك طرح يبتغي حضور الذات وفرضها نفسها على الآخرين حيث يشاء أو لا يشاء، فهي تملك من المقومات ما لا يمكنه من أن يتجاهلها. ولقد سعت الرواية في سبيل تأكيد ما تصبو إليه من تكريس لطروحاتها النظرية إلى أسلوب في العرض يتوفر على الكثير من الوسائل المقنعة، فلم يجعلها هذا التوجه النظري المحدد تقع في المباشرة والتقريرية، بل جاء عرضها في هيئة عفوية، وفي مواقف عادية حتى لكأن إشارتها تأتي عرضاً وبدون قصد،وتأتي غالباً على لسان الآخر كما رأينا أو على الأقل في حضوره، فهو إذا لم يعترف بها فإنه يكون شاهداً عليها، وهذا بدوره يمنحها شرعية ويجعلها غير مفروضة عليه.

هذا على الصعيد الخارجي للواقع التاريخي، أي على مستوى البنية الفوقية التي تقع في النطاق الرسمي، فتتمثل في الواقع الحضاري المهتم بشؤون السياسة والاقتصاد، والحرب، والمعاهدات وغيرها، ولقد رأينا على هذا المستوى كيف سعت الرواية لتجسد طرحها النظري القائم على مقولة الوحدة (العروبية) للوطن العربي، ويبقى بعد ذلك كله أن نبحث في هذا النص عن الحياة الداخلية، أو الواقع التاريخي الداخلي الذي يعنى عادة بحياة الأشخاص العاديين أو حال كونهم كذلك، وعلى هذا الصعيد بالذات لا تصلح الشخصيات التاريخية الكبرى أو المتميزة عادة أن تكون أبطالاً للرواية التاريخية، بل يفضل

---

(1) المصدر نفسه، ص 97.

(2) المصدر نفسه، ص 298-299.

عليها الشخصيات التي تعرف عند بعض النقاد بـ (بطل منتصف الطريق)،[1] وهو إما شخصية متخيلة اي غير تاريخية أساساً، أو شخصية ثانوية، وليس معنى ذلك أن الشخصية التاريخية لا تكون حاضرة في هذا الحال، بل يمكنها أن تواجد جنباً إلى جنب مع الشخصية غير التاريخية أو الثانوية، ولكن حضورها يأتي على سبيل الإيجاز ويكون دورها تكميلياً لما تقوم به الشخصية المتخيلة، ولما كان باب الإبداع مفتوحاً ولا حجر عليه فإنه يبقى بعد هذا الشرط النقدي الخيار للكاتب في اختيار الشخصيات الروائية وتحريكها وفقاً لرؤيته،على أنه في جميع الأحوال لا ينبغي أن تغيب الحياة الشخصية العادية عن هموم الرواية التاريخية، حتى في حالة تأريخها لشخصيات كبرى كالقادة والأباطرة والفراعنة، وذلك بسبب العلاقة الوثيقة التي يجب أن تكون للرواية التاريخية بالواقع الحاضر المعيش، وإلا فإنه لن يهتم به أحد، ولا يعود الناس في حاجة إليها، ما داموا لا يحتاجون إلى فراعنة وأباطرة، فإن مناط النجاح في هذه الحالة هو مدى قدرة الكاتب على تشخيص الحياة الشعبية العادية ولمس شعور المواطنين العاديين وأمانيهم وطموحاتهم. لأنه ما دام الحاضرون هم المعنيين. كما سبق أن قيل بما يرد في الرواية، فيجب أن يجدوا فيها الماضي الذي هو ماضيهم والذي هو على علاقة وثيقة بحاضرهم، ومستقبلهم، حتى يلتفتوا إليه، ويمثل شيئاً على جانب من الأهمية بالنسبة لهم.

فإلى أي حد كان نصيب هذا العمل من هذه الناحية؟ إذا نظرنا إليها على مستوى الشخصية الرئيسة (إينارو) فيمكننا الزعم بأن اختيارها كان موفقاً، لماذا؟ مع أنها شخصية تاريخية كبرى (فرعون)؟ ذلك لأنها في أغلب الرواية تحركت أمامنا هذه الشخصية بوصفها فرداً عادياً، يعيش حياة تتسم بالبساطة شأن بقية المحيطين به، ابن زعيم شعبي في قرية صغيرة، وكان المحيطون به تربطهم علاقات صداقة ورفقة وجوار ومصلحة، وإذا كان متميزاً في بعض الأحيان فإن ذلك جاء نتيجة لقدرات خاصة به عقلية أو جسدية، ولهذا فقد تابعت الرواية حياة (إينارو) طفلاً وقدمته لنا وهو يتعلم، وكيف يتعرض

---

(1) انظر : جورج لوكاش، الرواية التاريخية، سبق ذكره، ص .81,40وهو كثير في هذا المصدر.

للأحداث اليومية التي يتعرض لها غيره من الأطفال.[1] وكيف يعيش مع عائلته من ناحية الملبس والمأكل والمسكن. وكل ذلك في نطاق الحياة الشعبية البسيطة التي ليس فيها أي امتيازات تذكر. وهي الحارة التي ظهرت فيه بطولته لأول مره. إنما كان في نطاق هذه الحياة الشعبية بالذات. وذلك عندما انبرى للفلاح (شيمو) باعتباره جاره وصديقه وابن بلده. وليس باعتباره أحد رعاياه.[2] كما أن قصة حبه ورواجه كانت امتداداً لحياته الشعبية وبنتيجة من نتائجها. فقد وجدناه إنساناً بسيطاً يحذر ويخاف ويستحي ويحتاج إلى المساعدة. ويعول في ذلك كله على الصداقة والجوار. هذا بالإضافة إلى انغماسه في الحياة العادية. وقيامه بشؤونه الخاصة وشؤون عائلته. إشباعاً لذلك. وتفرغه له. ولهذا تجده يقول لمحبوبته (كليو) عندما لامته عن الانقطاع عن زيارتها (المشاغل منعتني. أبي كبرت سنه. تعرفين هذا. وأمي كذلك. وعلي واجبات لا بد من القيام بها. متابعة الرعاة. وجمع المستحقات. وحراثة الأرض وزراعتها ثم بأتي الحصاد).[3] فهو على هذا المستوى شخصية عادية شعبية. ومن هي (كليو) هذه التي هي محبوبته ثم زوجته بعد ذلك. إنها فتاة عادية ابنة تاجر بسيط كان جاراً له. ومن خلال القرابة المشتركة في القرية الصغيرة توطدت العلاقة بينهما فإن شعبية البطل الرئيس تبدو حاضرة حتى على هذا المستوى العاطفي. وبدأ يزيد من وراء اختياره لها روحاً. أهي طيبة بلا ريب من أسرة طيبة. وهي جميلة جداً ومتعلمة أيضاً. وأحوها صديقه منذ الطفولة وأبوها يعرف أباه وأهله. وهي مرحة في الوان طاهية ماهرة وربة بيت ممتازة).[4] وهذه الصفات لا شك أن أي عريس عادي يود لو أسعفه الحظ بمن تتوفر عليها. أي أنها مطالب عادية جداً ومتواضعة فإن شروط الإطار غير التاريخي متوفرة في هذه الشخصية. حتى عندما طرأ التحول على مجرى حياتها سواء في المرحلة الأولى عندما صار (زعيماً)

---

(57) الرواية ص. 62-60.
(58) المصدر نفسه ص. 67-66.
(59) الرواية ص. 87.
(60) المصدر نفسه ص. 87.

لقومه، [1] أو عندما صار فرعوناً،[2] فلقد وجدناه يستعين بأصحابه الأول وجيرانه الذين تحولوا من فلاحين فقراء إلى ثوار ثم مسئولين في الإدارة التي أنشأها.[3]

ولقد كان تلاقيه مع رفاقه في الثورة ممن هم في مستواه من الزعامة (إمتروت) بسبب ممارسة الجميع للحياة العادية، وانغماسهم فيها، فلقد كان هذا صياداً للسمك، يعيش من هذه الحرفة، وإنما وحدت بينهما ظروف النشأة والعيش، وظروف القهر التي يخضع لها الجميع، فكأن الطرح هنا وهو يتعاطى مع التاريخ إلا أنه يبعثه في إطار شعبي قريب من نفوس الحاضرين وفي نطاق اهتماماتهم، وربما كان متوفراً على شيء من نسق حياتهم الشعبية الحاضرة.

إن حياة (إينارو) عندما صار فرعوناً لم تتغير كثيراً أيضاً، بل ظلت في نفس النطاق الذي كانت عليه قبل أن يتولى هذا المنصب.

وهنا يقع التجاذب بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الروائية، فمن جهة لا يمكن للكاتب أن يتجاهل التاريخ وما حدث فيه، وخصوصاً ما كان يعد نمطاً متعارفاً عليه، وهو يشكل حيزاً كبيراً من عقلية الحاضر الثقافية، ومن جهة ثانية يبدو الطموح الروائي إلى تجاوز ذلك الواقع التاريخي وإلباسه لباساً يجعل منه تاريخاً على علاقة وثيقة بالحاضر، وعليه فإنه سيكون من الخطر الانسياق وراء هذه الرغبة لأن من شأنها تجاهل الموضوعية التاريخية، لأنه لا يكفي في هذه الحال مجرد النوايا التي يطمح الكتّاب للوصول إليها، بل عليهم أن يعثروا على الأدوات الفنية التي تجعل عملهم طبيعياً وفي نفس سياقه التاريخي، وإلا وقعوا في الدعاية المكشوفة، ذلك أنه بمجرد صيرورة الفرد فرعوناً وفقاً للحقبة التاريخية فإنه يصير إبناً للآلهة، فلا يمكن للناس العاديين أن ينظروا إليه، ولكن الرواية تتجاوز هذه الحقيقة التاريخية، فتجعل الفرعون (إينارو) أثناء حفلة التنصيب أي تنصيبه (فرعوناً) يخرج ليحيي الجماهير، وهذا رغم أنه خرق للنمط التاريخي المتعارف عليه، فقد جاء هنا عادياً ولم

---

(1) المصدر نفسه، ص .141

(2) المصدر نفسه، ص .318

(3) المصدر نفسه، ص .294

يشكل وجوده اختلالاً في السياق أو إساءة لقواعد الفن الروائي، ذلك أنه جاء من جهة في غمرة احتفالات الجماهير بانتصار ثورتها التي صنعتها بنفسها، فهو لا يزال قريب العهد بهذه الجماهير أي واحداً منها، فهو قبل قليل كان محارباً جنباً إلى جنب في عربة واحدة مع (شيمو) الفلاح والصديق، فلا يُعَد هذا الذي جاء به خرقاً كبيراً، كما أنه جاء بعد مناقشات عن إمكانية وجود هيئة استشارية تساعده بوصفه فرعوناً لتسيير دفة الحكم، وكون هذا الطرح جاء من طرف آخر (كيمون الإغريقي) إلا أنه سجل حضوره على أية حال وأصبح مقبولاً، وإذاً فيمكننا عد هذا الآن مندرجاً في جملة العوامل التي تجعل من الشخصية التاريخية هنا بطلاً شعبياً، كما أن الوقوع على هذه الشخصية بالذات والتي لم تبق في سدة الحكم طويلاً في حد ذاته يأتي في نطاق موفق، ووفقاً لشروط اختيار الأبطال التاريخيين، ذلك أنه لما كانت الرواية تطمح إلى الحديث عن حاكم من نوع خاص، يكون على علاقة وطيدة بالجماهير، فإنها قد وقعت على الشخصية المناسبة لذلك، إذ لو أن الرواية استخدمت شخصية (مينا) موحد الوجهين القبلي والبحري، أو (أحمس) الذي طرد (الهكسوس)، أو (شيشنق) الذي غزا فلسطين، أو غيرهم من الفراعين الكبار فإنه سيكون متعذراً عليها أن تسبغ على أي منهم الطابع الشعبي الذي وجدناه في حالة(إينارو) عندما يفضي لصهره بأحزانه وآلامه من خيانة الأصدقاء (باسخم) وفراق الأحباب والأسى لذلك موت (شيمو)، وكذلك هموم الإدارة والحكم والابتعاد عن الجو العائلي والحنين إليه ومحاولة استراق لحظات للتنعم بها، [1] كل ذلك يجعل من هذه الشخصية الرئيسة شخصية شعبية عادية، وإنما جاء ذلك سواءً كان مقصوداً لذاته أو غير ذلك، نتيجة لتطلعات حديثة، فلم تعد شخصيات الأباطرة الآلهيين، والدكتاتوريين المطلقين لتجتذب أحداً هذه الأيام، فسيكون من قبيل العبث، أو حب الغرابة والدعاية السياحية معالجة موضوعات من ذلك القبيل، وهنا ينبغي أن نسجل أن الشخصية التاريخية المختارة كانت مناسبة للرؤية التي يتوخاها العمل ونتيجة لوعي ممكن سيتم الحديث عنه، على

---

(1) الرواية، ص .398

أنه لا يفوتنا هنا ونحن نسجل جملة الأحداث والعوامل التي هي في سياق نجاح هذا العمل وفشله أن نتعرض لجانب آخر في رؤية العالم هنا، وهو تساؤل لا بد من طرحه، وفحواه كيفية الرؤية للواقع التاريخي، ومن ثم للواقع الحاضر؟ في هذا الإطار نجد النص قد اتخذ موقفاً نقدياً من هذا الواقع ،فرغم أنه في معرض تزكية الذات في مواجهة الآخر، فإنه لم يزكها دائماً، بمعنى أن الواقع الروائي هنا قدم لنا كوناً اجتماعياً يتوفر على السلبيات والإيجابيات، وإذا كنا حتى الآن إنما تحدثنا بخصوص هذه الأخيرة فإنه لا مناص من الوقوف على ما يمكن اعتباره نقداً ذاتياً، فالتاريخ وفقاً للرواية ليس مشرقاً دائماً، والذات هنا غير مبرأة من السقوط، بل إن عيوب هذه الذات يتم إبرازها والتركيز عليها واعتبارها أسباباً فيما وصلت إليه الحال التاريخية الاجتماعية من تردٍ وضياع (احتلال الفرس للبلاد وضياع ملكها)، وذلك في صورة النزاعات الداخلية والأطماع الشخصية التي تنعكس سلباً على الواقع، فلقد قدمت الرواية الفرعون (أحمس) الذي كان سبباً في مجيء الفرس إلى البلاد تصويراً سيئاً بلغ حد التحامل، [1] ورغم ذلك لم تبرئ خصمه الفرعون (خفرع) رغم أن وسيلة العرض ابنة هذا الأخير، فقد أشارت إلى طيشه وضياع صوابه عندما نكل بالرسول الذي بلّغه جواب خصمه، [2] بالإضافة إلى أن موقف الأميرة هذه (نتت) نفسها كان وبالاً على قومها وبلدها ، فهي من جانب تنتقم لكرامتها ولعائلتها، ومن جانب آخر تضع بلدها بين يدي الدخيل، ولذلك تندم على فعلها في وقت متأخر وتحاول إصلاح ما أفسدت [3] ولكن ذلك كله لا يجدي كثيراً، إن هذا الصراع يأتي في سياقين سياق، يمكننا اعتباره واقعاً في محاسبة للذات تجريها مع نفسها، وعلى سبيل المثال تعجب(إينارو) من موقف (ياسخم) ولوم الأميرة السالف الذكر لنفسها، وسياق موازٍ له لا يكون في نطاق النقد الذاتي المباشر، ولكنه يكون كذلك باعتباره وارداً، وذلك عندما نجد (إينارو) الطفل يخبر أباه عن تعرضه للضرب على يد الصبي اليوناني الذي

---

(1) الرواية، ص 12،13..17

(2) المصدر نفسه، ص .13

(3) المصدر نفسه، ص .291

يتعلم فنون المصارعة البدنية، وهو ما يمكننا اعتباره نقداً للموقف التربوي الذاتي، وحتى عندما يتم تلافي هذا الموضوع إنما يكون ذلك على المستوى الفردي، لأن الذي يتعلم (إينارو) وحده، وهو الذي يستفيد من ذلك، ويبقى الطابع التعليمي المحلي على حاله: (إننا نتعلم الحساب والهندسة وأسماء النجوم)،[1] كما أن الفنون الأجنبية ظلت تسجل حضورها على مستوى الواقع أكثر من الفنون المحلية (قيثارة كليو)، هذا بالإضافة إلى استعانة الدولة الفتية التي أسسها (إينارو) بالأسطول الإغريقي في هزيمة العدو أول مرة، وظلت ثماني سنوات دون أن تصنع أسطولها الخاص، بل إن اعتمادها على هذه المساعدة الخارجية لم تجدها شيئاً عندما تبدلت الحال واستطاع العدو أن يسيء إلى هذا الصديق المساعد،[2] وبناءً عليه فقد فشلت الثورة أو قصرت عن الطموح الذي كانت تطمح إليه، وانتهت بعد ذلك بين المأساة (القبض على (إينارو) وقتله)، وبين التطويع عندما يستخدم الفرس ابن (إينارو) وابن (إمنروت) حكاماً:

(وهكذا وبمرسوم شاهنشاهي ممهور بخاتم ملك الملوك ارتحششتا أصبح (با إرز) حاكماً للضفة الشرقية ومقره مدينة بوباست، وصار (اتن رع) حاكماً للضفة الغربية منها ومقره مدينة صا)،[3] والأول هو ولد (إمنروت) والثاني هو ولد (إينارو) وتبدو هذه نتيجة تطويعية ليست على مستوى الطموح الذي سعت إليه الرواية، الذي هو ثورة شاملة، تطرد الدخيل وتضع الأمور في نصابها، إلا أنه يمكن اعتبار ذلك في إطار النقد الذاتي، وهو نتيجة لرؤية الواقع مختلاً. فمن حيث يبدو العدو يهيئ استعداداته ويجتهد في مختلف المستويات تظل، الذات غافلة راضية بما حققت من مكاسب قليلة، إن مسوغ اعتبار هذا نقداً هو الموقف الذي يظهر فيه (إينارو) يقيم حركته وحركة أصحابه وهو حزين مهموم يقول لصديقه: (يمكنك أن تضيف "الفرعون

---

(1) الرواية، ص 12،13،17.
(2) المصدر نفسه، ص 13.
(3) المصدر نفسه، ص 291.

الباكي" إلى قائمة ألقابك الطويلة... إنها الهموم، الحب والهم لا يلتقيان)،[1] فإن النتيجة التي انتهت إليها الثورة التي قادها (إينارو) رغم أنها ليست في مستوى الطموح فهي على مستوى الوعي – وهذا بالضبط سبب نجاحها – كانت مقصودة، فلماذا تختار الرواية هذه النهاية المأساوية؟ إن هناك أموراً رغم أن الروائي لا يذكرها في نطاق النص فهي من العوامل التي يمكننا إضافتها إلى بلاغة الرواية، ذلك إننا نجد إشارات إليها عادة في الفضاء الروائي، فالموقف النقدي هنا أن الثورة الوليدة لم تستطع أن توحد كل إمكانات الأمة الذاتية وتستفيد منها، وفي حين يتجه الفرس في الاعتماد بخصوص قوتهم البحرية على الكنعانيين تظل مصر غافلة عنهم، وتسعى في المقابل للاستعانة بالآخر الإغريق، وهنا تبدو علامة التقصير، فمن جانب تبرز الأخوة (المصرية الليبية الكنعانية)، ومن جانب يكون لها فعل ضار، أو لا فعل لها،ماذا يعني ذلك؟ ألا يمكننا القول أن الحاضر يلقي بظلاله على الماضي؟ إن النقد هنا يتناول الواقع التاريخي والمستقبلي، هذا الواقع المقصر عما يمكنه فعله، فإذا كان المشروع القومي الآن صار متعثراً، فليس ذلك نتيجة عيب جذري فيه، ولكنه نتيجة لخلل يعاني منه الواقع، فالارتهان للأجنبي يظل قاسماً مشتركاً بين الحاضر والماضي.

وهكذا فإن الرؤية هنا وليدة لوعي طبقة من المثقفين الذين يدركون مقدار ما يتوفر عليه الواقع من إمكانات وما يعانيه في الوقت نفسه من خلل وتخلف، فلا تكفي المجهودات الفردية مهما كانت درجة الإخلاص الذي يتوفر لها، ما دام الخصم يستطيع استخدام الإمكانات التي هي للذات ضدها: (من أرض كنعان تتابعت فرق بعشرات الآلاف...)،[2] هذه الفرق معادية، ولكنها تدربت واستعدت في أرض كنعان بالذات مثلما يحدث اليوم، وتمر بفلسطين حيث تتزود بالمؤن،[3] كل ذلك في نطاق الخلل الذي تصاب به الحياة الذاتية، فلا يمكننا

---

(1) المصدر نفسه، ص .321
(2) الرواية، ص .330
(3) المصدر نفسه، ص .330

والحـــال هذه إلا ان نعـــد الوعي الذي أدى إلـى هذه الرؤية هو وعـي ممكن يستشرف المستقبل ويتجاوز الواقع بنقده، ولا يعني ذلك أن الرواية هنا من النوع الوعظي الذي ينوه بالماضي، ولكن مجرد نقلها للحياة الماضية بهذه الصورة من الجلاء والوضوح، ومناقشتها بشكل محايد أسباب النجاح والسقوط يجعلها ذات علاقة وطيدة بالحاضر ولا يمكننا بوصفنا قراء أن نقرأ هذا العمل ولا ننظر في واقعنا المعيش ونتوجه في الوقت نفسه لأنفسنا بأسئلة حوله، ذلك أن مهمة الرواية التاريخية كانت دائماً لفت أنظار الحاضرين إلى واقعهم الحاضر، وربط هذا الحاضر بذلك الماضي الذي عاشوه، وهذا ما فعلته الرواية ونجحت فيه من غير ريب، فهي كما قلنا في البداية (رواية) أطروحة، وكما هو معروف كل رواية تمتلك أطروحة معينة، [1] ولكن رواية الأطروحة متميزة وحدها، [2] على أننا لا نستطيع أن نزعم أن هذا العمل قد طغى عليه الجانب الأطروحي، فقد قدمت عرضاً روائياً، وإن كان يخدم طرحها المعروف من خلال مؤلفات الكاتب واتجاهه العروبي المعروف الذي لا يني ينوه به في آثاره المكتوبة وغير المكتوبة. [3]

إننا بادماج هذا العمل (الرواية) في إطار الفكر القومي بصفة عامة نجدها تنتمي إلى هذا التيار الذي يراهن على نجاح المشروع الوحدوي، كيف جاء هذا المشروع وبعد التشرذم غاية يسعى لها الآخر الذي يعمل دائماً على إعاقة الآمال القومية للأمة العربية مجتمعة ، وهذا التيار لا ينظر إلى المواقف التجزيئية إلا بمقدار ما هي إغناء للتجارب الوحدوية أو تراكم على طريق الوحدة، وتبدو في هذا الإطار الكثير من المؤلفات [4] والمنظمات التي تكرس هذا الاتجاه، والكاتب كما هو معروف عضو في منظمة من هذه المنظمات هي (المجلس القومي للثقافة العربية) الذي يوجد مقره في المغرب في مدينة الرباط،

---

(1) انظر : بو طيب، عبد العالي، رواية الأطروحة، سبق ذكره، جـ 1، ص .333-332

(2) المصدر السابق، ص .242-235

(3) سبق ذكر كتاب الهة مصر العربية، وهو عبارة عن مشروع كبير يكرس هذا الاتجاه

(4) انظر : د. سواعدة، محمد، المغرب العربي واقع وآفاق، محاضرة في المجلس القومي ومناقشاتها، منشورات المجلس القومي، الطبعة الأولى، سنة 1995م.

غير أن هذه الممارسة التي حاكت في صورة رواية (إيتارو) ليست من قبيل الشوفينية، وإنما هي ممارسة تفيد من قواعد الفن الروائي، ووظفت الطرح الأدبي لخدمة الهدف الذي تسعى إليه، دون أن تقع في الدعاية والمباشرة، فالشخصيات الروائية تبدو متمتعة باستقلال ذاتي عن سيطرة الكاتب، والأحداث تتدرج وفق نسق منطقي يراعي نظامها الداخلي، وليس هناك قفز على الزمن أو تطويع للتاريخ في سبيل الغايات المبيتة، بل كل شيء يسير طبقاً لقواعد الفن الروائي

شباب العالم الثالث (جدلية العجز والنجاح)
لقاء على الجسر القديم

صالح السنوسي

صـــدرت هذه الرواية [1] عن دار الآفـاق الجـديدة في المغـرب سنة 1992ف. غير أني كنت قد راسلت الكاتب الأستاذ صالح السنوسي وبعث إلي بمخطوطها عن طريق البريد مشكوراً، وهي الرواية الثالثة في أعماله، وما زال وفياً فيها لنهجه الذي كان قد نهجه في روايتيه السابقتين من أنه معني بالهموم العربية من زاوية شمولية فكأن القومي عنده يتأتى من مشاركة جماعية عربية وليس عن طريق المحلي، وإذا كان وضع الرواية مثل وضع سابقتيها وليس فيها جديداً، فإنه لا معنى لدراستها في نطاق واحد مع سابقتيها الآنفتي الذكر، ولكن وضعها مختلف عنهما، وهذا الوضع هو الذي سوغ هذه الدراسة بل جعل منها دراسة ضرورية، ذلك أنه إذا كانت رواية (متى يفيض الوادي) قد عنيت بما عقب حرب أكتوبر 1973ف. في مصر، ورواية (غداً تزورنا الخيول) قد اتخذت من أزمة المثقف العربي والأيديولوجيات العربية هماً لها، فإن هذه الرواية التي بين أيدينا ليست بعيدة عن الرواية الثانية، ولكنها ليست متفقة معها تماماً، فهي تضم إلى الاهتمامات العربية القومية اهتماماً بقضايا الشباب وخاصة في العالم الثالث، هذا الشباب الذي خُذل في بلاده على مختلف الصُعد، وذهب يبحث عن إغراق همومه في حانات أوروبا وساحاتها العامة.

وهنا نتساءل لماذا ينزع الكاتب هذا المنزع؟ في أنه يجعل القضية التي يعالجها فنياً تنهض بهموم من نوع واحد، ولكنها من خلال ساحات متعددة؟ فقد رأينا الشباب العرب المغتربين في فرنسا للدراسة وهم يطرحون كل رؤيته

---

(1) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، دار الآفاق الجديدة، المغرب، الطبعة الاولى، 1992م.

للموقف العربي الاجتماعي، [1] والآن هنا في هذه الرواية نجد مجموعة من الشباب شباب العالم الثالث وخاصة في أمريكا الجنوبية، وشباب الوطن العربي يلتقون، وأين؟ في أوروبا الغربية حيث يفترض أنه الفضاء الموجود فيه الخصم الذي ساعد على إيصالهم إلى ما وصلوا له من تردٍ وتخلف وقهر، دفع بهم إلى الهروب من أوطانهم، يلتقون هناك حيث يمارسون هذه المرة الضياع والهروب.

من المعروف أنه ليس من الضروري أن يتخذ العمل الفني بعداً إنسانياً من خلال الحديث عن كل قضايا الناس في كل العالم ولا في أكثرها، ولكن الصبغة الإنسانية يكتسبها العمل الفني من خلال نهوضه برؤية إنسانية لمشكلة أو جملة مشاكل لفرد أو لفئة بشرية ما في أي مكان، ولما كانت الرؤية للعالم ذات بعد معرفي أساسها[2] علاقتها بالوعي، فإن الكاتب يجب أن يكتب عما يعرف، بمعنى ما عايشه، أو يعايشه أو يمكن أن يعايشه، فتساعده هذه المعرفة على أن يستفيد من أدواته الفنية التي هي هنا في مجال الرواية (تقنيات السرد) المختلفة، ولكنه لا حجر على الطريقة التي يتبعها المبدع في عمله فهو حر فيما يود أن يمارسه في مجال الإبداع شريطة أن يظل وفياً لشروط الإبداع نفسه، فإذا كان قادراً على أن يكتب عن قضايا إنسانية تحدث في مجتمعات غير مجتمعه مستفيداً في ذلك من خبراته الثقافية الفنية، فلا بأس بذلك، فقد سبق للكاتب الأمريكي المشهور (أرنست همنجواي) أن كتب أحسن رواياته في أماكن غير أمريكا مثل (وداعاً للسلاح) و(لمن تقرع الأجراس) و(الشيخ والبحر) وغيرها، وقد أهله ذلك للحصول على جائزة نوبل.

هذه الرواية تدور أحداثها في مدينة (فلورانس) الإيطالية، وأبطالها مجموعة من الشباب يلتقون على الجسر القديم المقام على نهر (ارنو)، هذا الجسر المقام فوقه (تمثال النهضة)، وهو مكان سياحي يؤمه السياح من بقاع العالم

---

(1) رواية للكاتب صالح السنوسي نفسه بعنوان (غداً تزورنا الخيول) صدرت عن الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى، 1984م.

(2) لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، إنتاج مشترك مع آخرين، مراجعة : محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، طبعة اولى، ص .34

المختلفة، ويلتقي هؤلاء الشباب ليدخنوا السجاير والحشيش ويشربوا الخمر ويقوموا بإغواء الفتيات، ثم ليغنوا ويعزفوا الموسيقى، ويتناقشوا في همومهم وذكرياتهم، ويثرثروا عن الأمور التافهة وغيرها.

يتوزع السرد هنا بين الراوي الذي ينوب عن الكاتب فيصف الأماكن والشخصيات، ويطلعنا على حركاتهم وهواجسهم، وسرائرهم وهيئاتهم، وبين الحوار الذي يدور بين هؤلاء الشخوص أو عن طريق التذكر. والشخصية الرئيسة هي شخصية (توفيق) الشاب العربي الذي يأتي كل عام لهذا المكان في فصل الصيف والذي كان يشتغل مصوراً لمجلة عربية،[1] ثم يتخلى عن ذلك، وهو شاب ناقم على الوضع العربي غير راض به، يتحدث عنه بمرارة وسخرية، ويشارك في ذلك الشاب العربي الذي يرفض إعطاءه اسمه، وهناك (بييترو) الشاب الأرجنتيني الذي كان مقاتلاً شيوعياً في منظمة يسارية في بلده، ثم انحلت وتخلى هو عن النضال، ويوجد (خوليوس) مغنٍ من بوليفيا الذي يغني على الجسر، وهو يغني متجرعاً ذكرياته المرة التي يتذكر فيها تعذيبه وقتل أحبابه في بلده، ويعجب به الكل تقريباً على الجسر. هذه أبرز شخصيات العالم الثالث، فماذا عن الشخصيات الغربية؟ إنها كثيرة تتمثل في الشرطة الإيطالية والسُّقاة في الحانات، والسواح والإيطاليون الذين يؤمون الجسر القديم، على أن أشد الشخصيات بروزا هنا هما (باتريشيا) فتاة أمريكية يتعرف عليها (توفيق) و(كازانوفا) الشاب الإيطالي الذي يعد مداوماً على الجسر حتى شهر باسم (كازانوفا الجسر القديم)، والعلاقة بين هذه الشخصيات مجتمعة تتمثل في حركة تمتد بين التعارض والتوافق على المستويات المختلفة. ولكن قبل أن نتعرض لدراسة هذه الشخصيات ونحاول إضاءة مواقفها، نلقي نظرة إجمالية على الرواية بصفتها حلقة في سياق معين، هذا السياق ينتمي إلى الأعمال الإبداعية العربية التي عنيت بالعلاقة الجدلية مع الآخر، وقد مثلتها أعمال معروفة هي (عصفور من الشرق)

---

(1) صالح السنوسي، مصدر سابق، 127.

(2) توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، ط 3،دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985.

لتوفيق الحكيم،[2] و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس،[1] و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب الصالح،[2] ثم أخيراً (ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه)[3] والروايات الثلاث الأول معروفة ومدروسة، وقد كتب شيء غير قليل عن رواية الفقيه في الصحف وبعض المجلات، وهذه الدراسة ليست معنية بعقد مقارنة بين هذه الأعمال الإبداعية، ولا بينها وبين الرواية التي نتناولها بالدراسة، ولكنها لا تود أن تمر دون الإشارة إليها، باعتبارها أعمالاً سابقة على هذا العمل الذي نتولاه، فمعروف أن الأستاذ (توفيق الحكيم) قد عالج قضية متمثلة في روحانية الشرق ومادية الغرب، وما يصاحبهما وينتج عنهما من آثار على الحياة الاجتماعية والعاطفية للأفراد والجماعات، وليس هذا الاتجاه ببعيد عن اهتمامات سهيل إدريس في روايته، بالإضافة إلى الهم القومي الذي نهضت به رؤيته، ولما كانت رواية (الطيب الصالح) من الغنى بدرجة لا يمكن معها تلخيص رؤيتها في بعض السطور، فإن مجرد الإشارة إلى أن بينها وبين غيرها من الروايات يمثل علاقة الكل بالبعض يكفي، إذ عنيت هذه الرؤية بهموم كثيرة من التخلف الاجتماعي، وما تركه الاستعمار في نفوسنا نحن العرب، وهموم الاغتراب والأصالة وغيرها، وعني عمل(أحمد إبراهيم الفقيه) بما تعاني منه نفسية المثقف المحملة بالوعي من متاعب تصل إلى الفصام، نتيجة البون الشاسع بين ما تعثر عليه عند الغرب وما تجد نفسها أسيرة له في مجتمعها.

وهذا الاتجاه على كثرة ما قيل عنه فإنه يمثل هماً من الهموم التي ألقت بظلالها على الرواية العربية، وجعلتها تخصص لها حيزاً لا يستهان به من أعمالها الإبداعية، في ظل جدلية يبدو إنها لم تستطع أي الرواية العربية الخروج من أسرها،هذه الجدلية تناقش الآخر الذي لون تاريخنا المعاصر بوجوده الذي تأثرت به حياتنا سلباً وإيجاباً، نقاشاً تتعدد أشكاله وتختلف رؤاه ولكنه يظل وفياً لهذه الرؤية التي تحاول الحرص على الخصوصية

---

(1) سهيل إدريس، الحي اللاتيني، طبع دار الآداب، بيروت، 1973م. الطبعة السادسة.

(2) الطيب الصالح ، موسم الهجرة إلى الشمال.

(3) احمد إبراهيم الفقيه، سأعبك مدينة اخرى، رياض الريس، لندن، .1991الطبعة الاولى.

العربية، وألا تذوب في ثقافة الآخر، وهو نقاش غالباً ما يكون اللقاء بالمراة الغربية أبرز عناصره، هذه المرأة التي تلتقي بالرجل العربي وتحاول احتواءه بما تقدمه له من عطاء أنثوي كان محروماً منه، وما تحققه له من توازن نفسي هو في أشد الحاجة إليه نتيجة للعلاقة غير المتوازنة بين حاجات الفرد الجسدية والنفسية ، ومطالب المجتمع التي تتمثل في ثقافة مثقلة بالمحرمات والمحظورات على الأصعدة المختلفة من دينية واجتماعية وسياسية في مجتمعه العربي، ولكن هذا الرجل لا يملك آخر الأمر إلا أن يتخلى عن جنة المرأة الغربية عندما يكتشف أنها محفوفة بجملة من الأمور التي تتمثل في الانسلاخ عن ثقافته التي وإن كانت تنوء بما سبقت الإشارة إليه من محرمات فإنها تشده إليها بمجموعة من العناصر الضرورية التي تشكل كيانه الاجتماعي ولا يستطيع منها انفكاكاً، فإن قدر هذا الرجل الذي هو في الغالب مثقف هو الرجوع إلى حضن أمه البلاد العربية ليعيش في واقعها بإيجابياته وسلبياته، وأنه لا حياة له إلا فيها ولو مجنوناً، ورواية (صالح السنوسي) ليست بدعاً من هذه الروايات وأن ضمت إلى همومها العربية هموماً أخرى من بيئة تشارك الوطن العربي الهموم نفسها، المتمثلة في المعاناة من التركة الموروثة عن الاستعمار الغربي، غير أننا رأينا أن البطل في الأعمال العربية الآنفة الذكر هو جامعي جاء للغرب للدراسة، وغالباً الدراسة العليا، وليس كذلك بطل رواية (صالح السنوسي) ، فهو أقرب إلى السائح منه إلى أي شخصية أخرى، إلى جانب مشاركة أبطال آخرين له، ولكن يظل الهم العربي هو الطاغي على هذه الرواية وسنحاول إلقاء الضوء على ذلك من خلال تحليلنا لمواقف أبطال هذه الرواية.

فلو تمعنا بعض الشيء في المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية فإننا سنخرج بوظيفة ما لهذا المكان، المكان هو مدينة (فلورانس) الإيطالية وهذه مدينة تقع على الجانب الثاني للمتوسط الذي تقع عليه رقعة كبيرة من الوطن العربي، وهذه المدينة تمثل بالنسبة لأوروبا ما لم تستطع أن تمثله نظيرة لها في الوطن العربي.

---

(1) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص .131

لبينتيا فهي مدينة النهضة الأوروبية فمنها (غاليليو) و(مايكل أنجلو)،[1] و(دانتي) وربما لذلك تحتوي على تمثال (النهضة) وهو في المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية نفسه، وهذه العناصر توحي ببداية ما تتمتع به أوروبا من نهضة على المستويات المختلفة، فالمكان لا يشير إلى النهضة الأوروبية فحسب، ولكنه يشير إلى النهضة العربية التي لم تحدث، أي إلى العجز العربي في مواجهة الشرق الغربي، إلى فشل الذات أمام نجاح الآخر، هذا الآخر الذي سخر نجاحه في تعميق فشل هذه الذات، هذه إذن أولى الوظائف السردية التي نواجهنا بمجرد أن نبدأ في قراءة الرواية، وهي وظيفة ستتحد مع مجموعة أخرى من الوظائف لتعمل على تكثيف هذه الجدلية الثنائية الفشل- النجاح، فشل الذات - نجاح الآخر.

تتمثل الوظيفة الثانية في عنصر الزمان إنه الزمان الحاضر وهو بالنسبة للذات يختلف عن زمن الآخر، إنه زمن التخلف والكبت والهزيمة والاختلاف والتشرذم، والضياع بالنسبة للذات، وهو بالنسبة للآخر زمن التقدم والحرية والديمقراطية والسيطرة على كل أدوات النجاح من الماديات المعروفة إلى التنظيم والتنسيق الذي لا يفاجأ بشيء، فليس صدفة أن يجعل الروائي منتصف الليل هو بداية الوصلة التي يبدأها المغني (البوليفي) [1] يتجرع خلالها مآسيه التي تتفوق إحداها على الأخرى في دلالة الذل والقهر والموت في الوقت الذي يكون فيه أهل المدينة الإيطالية يستمتعون بهناءة الأحلام أو بسهراتهم الهنيئة، ويرافقه (أي المغني) في تجرع هذه المآسي مجموعة من الشباب العالم ثالثي الذين يتجرعون النبيذ الرديء إلى جانب مشاركتهم إياه نفس المآسي، والشباب الأوروبي الذي جاء بهم الفراغ أو حب اللهو أو الفضول أي أن الزمن يرسخ نفس الاتجاه الجدلي بين تلك الثنائية.

فإذا تجاوزنا هذين العنصرين المكان والزمان لنرى الشخصيات فإننا واصلون إلى الجدلية نفسها، ثنائية التخلف-تقدم، الفشل- النجاح.

فعلى الصعيد العربي هناك (توفيق) الذي يلتقي (باتريشيا) السائحة

---

(1) المصدر نفسه، ص .69

الأمريكية، وبالنظر لموقع كل منهما نقف على عناصر تلك الثنائية (فتوفيق) شاب ضائع لا هدف له إلا التسكع في حانات المدينة وحول الجسر القديم، يبحث عن فتاة تشاركه السرير وزجاجة خمر يدفن فيها هواجسه. إن مجموعة من الرغبات والاحباطات تتصارع في نفسه محدثة شروخاً لا نجاة منها، إلا في اللهو ومشاركة شباب أمريكا الجنوبية ضياعهم، يرسخ ذلك سحنة (توفيق) التي تشبه سحنة الهندي الأحمر، ولذا يطلقون عليه لقب (الهندي الأحمر)،[1] حتى بعد أن يعرفوا أنه عربي، وهذا يوحي بأن حال العرب ليس أفضل من حال الهنود الذين يمثلون أمة شبه منقرضة، فعنصر الانقراض قاسم مشترك بين العرب والهنود الحمر على الأقل هذا ما يدور في نفس (توفيق) من هواجس، وهو يؤكد ذلك بالقول وحتى بمقتنياته، فآلة التصوير[2] القديمة التي يستعملها تنتمي إلى هذه البنية التي تجاوزها الزمن، وهي حسب قوله (أنا أيضاً مثلها أنتمي إلى عالم تجاوزه التطور)،[3] هذا الكلام يقوله (توفيق) للفتاة الأمريكية رداً على تعليقها على قدم آلته، وحديثه عن نفسه ليس سوى مجموعة من السلبيات، هذا وهو يقدم نفسه للآخر (لباتريشيا)، وكذلك خلال حديثه عن اسمه واسم (المنصور)،[4] الذي حدثته عنه الفتاة فهي ترى أن هذا الاسم كانت قد وجدت له حضوراً مكثفاً في مدن الأندلس الأثرية وعندما لاقت كثيرين من العرب لم تجد واحداً منهم يحمله، حملها ذلك على الاعتقاد بأنه اسم منقرض، وهذا جعلها تربط بين هذا وبين حديث توفيق عن تجاوز الزمن لعالمه الذي ينتمي إليه.

إن (توفيق) وهو يعرف نفسه للآخر حريص على أن يتكلم عن نفسه وعن عالمه بطريقة (مازوخية)، وهو نوع من الاحتراس أو التوقي حتى لا يجيء هذا من طرف الآخر، فيأتي فيما يشبه النقد الذاتي، لكنه تكبيت للنفس وهو يحمل في طياته شيئاً من استدرار العطف، يرافق ذلك كله إصرار على الهوية العربية

---

(1) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص 32.
(2) المصدر نفسه، ص 35.
(3) المصدر نفسه، ص 35.
(4) المصدر نفسه، ص 44.

دون الهوية القطرية، وتمسكه بهذه الهوية العربية بطريقة تبدو ظاهرياً من قبيل الأمور العادية التي لا مبرر لغيرها، وهي تخفي نزعة من الخوف على هذه الهوية القومية من الضياع في خضم النزعات القطرية التي تجد عند الآخر تشجيعاً وترحيباً، ولذلك يحاول (توفيق) أن يلقي في روع (باتريشيا) ان إصراره على القول إنه عربي ليس تمسكاً بخط أيديولوجي معين، ولكن لأن هذا هو الواقع وأن القول بغير ذلك لا يغير من الأمر شيئاً (إنسان مضاف إليه نهر النيل وبغداد والقاهرة وألف ليلة وليلة والصحراء وإن شاء الله... لا أظن انك ستجيبينه بأن هذا الإنسان لا يكون إلا صينياً أو فرنسياً)،[1] ثم لا ينسى الراوي الذي ينوب عن الكاتب أن يصف (توفيق) الذي نحس أنه يتماهى في أحيان كثيرة مع هذا الراوي أوصافاً لا تخلو من نرجسية فهو الوحيد الذي استطاع أن يوقع هذه الأمريكية الشقراء في حبائله، رغم أن رواد الجسر القديم جميعاً معجبون بها، ويتحرقون شوقاً لبسمة من بسماتها، كما انه محبوب من طرف الجميع وخاصة البسطاء مثل (الدو) الساقي في الحانة، الذي يثني عليه مزكياً له أمام (باتريشيا)،[2] وعلى العموم فإن (توفيق) وإن بدا شاباً ذكياً وناجحاً أمام النساء وعلى جانب كبير من الطيبة والإنسانية، فإنه نموذج فاشل في مواجهة الآخر (باتريشيا)، فهي فتاة جميلة ومنظمة، رسمت لنفسها خطة على أن تقضي ثلاث سنوات خارج وطنها، وها هي تنفذ ذلك بدقة، مهتمة خلال ذلك بوظيفتها التي تعيش منها، وليست مطاردة ولا خائفة من شيء، وإذا كانت قد وافقت على اصطحاب توفيق فلأن هذه كانت رغبتها أيضاً، من قبيل إعطاء الذات وقتاً ممتعاً وتجربة إنسانية جديدة، وفي حين يتورط (توفيق) فيما يشبه الحب نتيجة لقائه بها ولا يستطيع الاستغناء عنها بسهولة، في موقف يشبه موقف بطل (عصفور من الشرق)،[3] نجد (باتريشيا) على علم بما تريد وهي قد أعدت لكل شيء عدته، ولم تفاجأ بشيء بل إن

---

(1) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص. 40

(2) المصدر نفسه، ص .51

(3) توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، 1985، ص 120-134.

برنامجها الذي كانت رسمته لنفسها لم يتغير رغم بكاء (توفيق)، وعبثاً تحاول (باتريشيا) أن تقنع توفيق أنهما التقيا صدفة وقضيا وقتاً ممتعاً، وحملا نتيجة ذلك ذكريات لطيفة، فهو يتمسك بهذا الوضع الذي وفر له عشيقة جميلة بالصدفة، بل إنه يفكر في الزواج منها ولا تستطيع هي أن تثنيه عن هذه الرعونة الطفولية إلا بالتحايل لنقف على النتيجة الناصعة، حيث تبقى معه موهمة إياه أنها عدلت عن فكرة السفر لتغادره نائماً في فراش السعادة، فهو يستيقظ ليجد مكانها خالياً إلى جانبه مثلما استيقظ ذات يوم ليجدها إلى جانبه،[1] والنتيجة إذاً أن الفتاة هي التي التقطته من فوق الجسر لتقضي معه ما تشاء من وقت ثم خلفته عندما قضت وطرها، كما أن (توفيق) يرى في (باتريشيا) صورة للنموذج المتفوق فهو يجزم أنه سبق له أن رآها ثم يتذكر أنه رآها على غلاف مجلة وهي بلباس الميدان في المناورات التي قام بها الجيش الأمريكي في صحراء مصر الغربية،[2] وسواء كان ذلك صحيحاً أو لا فهو يشير إلى هاجس الخوف وغياب الأمن الذي تشعر به الذات في حضور الآخر، حتى في اللحظات العاطفية الحميمة، مما يعمق ثنائية الفشل- النجاح، فعلى صعيد الواقع مثلت المناورات الأمريكية في البر والبحر والجو في الثمانينيات هاجساً أرق الليبيين وجعلهم يعيشون مشدودي الأعصاب نتيجة لها، وهم وإن حاولوا أن يستنفروا كل إمكاناتهم البسيطة في وجهها، فإن ذلك لا يمنع من القول إنها خلقت جواً من الخوف تزامن مع وصفهم بالإرهابيين، وهذا الوضع المقلوب ينطبق على كل الساحات العربية من فلسطين إلى ما يحدث في العراق أثناء حرب الخليج وبعدها.

كما أن الحرص على نعت الذات بالرومانسية المفرطة في مقابل عقلية الآخر، وهو عنصر عني به الكاتب في غير هذا الموضع[3] يندرج في الإطار نفسه إطار الثنائية التي سبق الحديث عنها، إن هذه الجدلية تستمر في توازٍ مع ثنائية

---

(1) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص .122

(2) المصدر نفسه، ص .50

(3) انظر : مجلة الوحدة العربية، السنة الخامسة، العدد 55، ص 202، المعجزة الاخيرة، قصة قصيرة، إبريل 1989م. وانظر ايضاً: المصدر نفسه، السنة الرابعة، العدد 40، يناير . 1988ص 175، في انتظار دهماني، قصة قصيرة للكاتب نفسه.

أخرى مماثلة ولكنها موفقة، وليست مفارقة متمثلة في لقاء (توفيق) مع الشباب القادم من أمريكا الجنوبية فقضاياهم واحدة وهمومهم متساوية، في حين ان علاقاتهم بالآخر أيضاً واحدة، فالشرطة الإيطالية تحكم عليهم بنفس المنظار، وصباع الذات يتعمق أكثر عند لقاء (توفيق) بالشاب العربي ليفضي بالهموم التي كان يسوقها على سبيل التهكم والاستظراف عندما كان يخاطب (باتريشيا)، فنجد خطاباً متطرفاً في نقد الذات من نوع آخر، عندما يتحدث توفيق مع ذلك الفتى العربي بحيث تجمعهما نقاط لقاء معينة، فعلى الصعيد الأول هما متفقان على أن السلبيات في المنطقة العربية بدرجة قل نظيرها في أي مكان، وأنه لا يوازي غرابتها إلا غرابة الرضى بها، هنا يجري الحديث عن الكثرة وقلة الفاعلية وعن الخنوع والخضوع والاستكانة، وعلى الصعيد الثاني يتفقان في الحذر أحدهما من الآخر فكلاهما خائف من صاحبه، وربما توفيق اقل حذراً باعتباره خلف المنطقة العربية وراءه وجاء ليضيع في أوروبا، ولكن الفتى الثاني ما يزال متمسكاً ببعض المواقف التي تجعله على صلة بتلك المنطقة، ولهذا فلا يخبر صاحبه عن اسمه وإنما يتصرف تصرفاً يذكر بموقف (توفيق) عندما سألته الفتاة الأمريكية أنه يركز على الصفات العمومية، فالأسماء العربية (لا تتعدى الأسماء الخمسة التالية: مستكين، مقهور، مطيع، جائع، قنوع)،[1] وعندما يغادر الفتى يقلب (توفيق) الأمر فيكتشف أن لديه الحق في أن لا يكشف عن هويته واسمه له، فمن أدراه من هو؟ (وخيل إليه ان هذا الشاب الذي لم يستطع حتى معرفة اسمه كان سيصبح صديقه لولا حاجز الخوف والريبة الذي يرتفع عالياً كلما التقى عربي بآخر)،[2] وهنا تخطر له فكرة مضحكة مبكية، فإذا كان الفتى يشك فيه بكونه ربا عميل مخابرات عربية تريد به شراً فمن يدري أن الفتى نفسه ليس كذلك،[3] وهنا يشعر (توفيق) بأن النهر اخذ يجري في الاتجاه المعاكس، ليؤمي بالوضع العربي المقلوب، وفي نطاق هذه الغرائبية التي يلجأ إليها الكاتب يندرج التخيل الذي يمر بذهن

(1) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص 135.
(2) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص 136-137.
(3) المصدر نفسه، ص 136-137.

(توفيق) وهو على الجسر مع الفتى العربي عندما أشار الأخير إلى أن المنطقة ستنتقل إلى مالك واحد وحينها تكون الأمور أكثر استقراراً، [1]فقد بدا له العرب بمختلف أقطارهم في وضع غرائبي رهيب، ينتمي إلى العصور القديمة، وهم جاءوا من كل حدب وصوب يقدمون فروض الولاء والطاعة لمالكهم الذي يستعمل شعار النجمة السداسية، وهذه الفروض ممثلة في الأشياء العريقة التي تدل على خصوصيتهم من الآثار الفرعونية والخيول العربية والصقور، والزخارف والشعر وصولاً إلى البنين والبنات، وهذا المالك يستقبلهم بعطف مشوب بالاستخفاف، [2] وهذه نظرة تحمل دلالة على أن الوضع قد مسخ إلى درجة لا تدخل العقل وأنها تحتاج إلى تعبير خرافي لينسجم مع ما تحمله من أدلة خرافية أيضاً.

يتمثل اللقاء الجدلي مع الآخر في اللقاء بالسلطة الأخرى ممثلة في الشرطة الإيطالية التي تحاول الذات أن لا تقع معها في خلاف، ولكن ذلك يحدث. على أن العلاقة معها تكون ذات طابع إنساني مقارنة بما تقدمه أغاني (خويليوس) عن البنية الدكتاتورية والتي ينتمي إليها الوضع العربي أيضاً، وهذه السلطة الأخرى تنظر إلى الذات العربية (توفيق – والفتى العربي) نظرة تجريم، فالفتى إرهابي من الشرق الأوسط، [3] وتوفيق لا بد أن يكون على صلة به ما دام قد جلس معه وتحادثا فترة من الوقت، ولذلك يطرد من المدينة في الوقت نفسه الذى يطرد فيه (خويليوس) ويختفي (بييترو) وليس هذا حد العلاقة مع الآخر فحسب، بل هناك النموذج الآخر الموافق للذات العربية وهذا يمثله الشباب المتسكع على الجسر القديم من ذوي الأقدام الحافية، [4]ومتعاطي الحشيش الذين يشاركون توفيق المتعة بعد منتصف الليل بالاستماع لأغاني (خويليوس) عن الثورة والحب والعذاب، ومما يدفع في نفس اتجاه الثنائية العجز–القدرة أو الفشل–النجاح.

---

(1) المصدر نفسه، ص .127

(2) المصدر نفسه، ص 127–.129

(3) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص .143

(4) المصدر نفسه، ص 129–.130

إن ثمة شخصية إيطالية على الجسر القديم هي شخصية (كازانوفا الجسر القديم) هذا الشاب الطيب الذي يتعرف أولاً على جميع الفتيات السائحات ليتخذن منه الآخرون نتيجة فشله في الجانب الجنسي أو عجزه، بمعنى أن النموذج الصديق من الطرف الآخر هو النموذج الشاذ أو العاجز أو الضائع وليس النموذج الناجح التقليدي، أي أن الآخر لم يخلق إلا نماذجه العابثة (باتريشيا) أو الفاشلة (كازانوفا) لتحقق تواصلاً إنسانياً مع الذات العربية.

أما فيما يخص الذات العالم ثالثية فهذه يتم اللقاء معها في وحدة من الهموم المشتركة تتلخص في فشل الثورة ورسوخ الظلم والجوع وكل مظاهر البؤس، وهنا نلتقي (بييترو) فتى من الأرجنتين ينحدر من عائلة غنية، ولكنه يلتقي بأطفال شعبه الفقراء عندما كان طفلاً، فيكتشف لأول مرة البؤس الذي يعانيه شعبه عندما تموت صديقته الصغيرة ولا يستطيع أن يفعل لأجلها شيئاً، ورغم ما توفره له الثروة من إمكانات تساهم في تكوينه الجيد، فهو يجيد أربع لغات أجنبية كبرى [1] فهو يختار طريق الثورة التي تأخذ بالقوة من الأغنياء لتعيد التوزيع، وهو موقف يبدو (توفيق) مؤمناً به، [2] ولكنه ينتهي به الأمر إلى متسكع من صعاليك الجسر القديم يحمل في جعبته مجموعة من الاستنتاجات التي تؤكد له رسوخ القهر والظلم والاختلال في النظام الكوني، ولا يتغلب على ذلك إلا بالعربدة والتهريج ومحاولة مناكفة السواح ذوي الحال الميسور، [3] مستعملاً في ذلك ما يجيده من لغات، إنه الآن يعاني فشلاً ما يتمثل في أن (مارتا) تفضل عليه شاباً آخر يراه أقل شأناً منه كما سبق أن فضلته الصغيرة (ساندرا) على آخر يراه أفضل من نفسه، وهذا عنده أن المرأة والدنيا متساويتان وكما لو كان الحظ هو الذي يسيرهما، ولم يبق إلا تجرع الفشل ودفنه في الحشيش والخمر ومعاشرة النساء. وهذا النموذج نجده في علاقة (حميمة) مع (توفيق) يفضي إليه بكل همومه، ويحاول الثاني أن يسري عنه

---

(1) المصدر نفسه، ص 98.

(2) المصدر نفسه، ص 108

(3) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص 98.

ويعزيه، وإن كان لا يشاركه تعاطي الحشيش، فهو لم يصل بعد إلى هذه المرحلة.

وهناك (خويليوس) الذي كان مغنياً في بلده للحب والثورة، ثم اعتقل وعذب وخرج مبتور الأصابع وفقد حبيبته، فجاء للجسر القديم، يغني أغانيه المأساوية التي تعبر عما عاناه من عذاب وقهر، يعيش على ما يقدمه له الآخرون من مساعدات دون أن يطلب إليهم ذلك، وهو إذ يغني يتجمع حوله رواد الجسر القديم في لقاء إنساني طيب، ولا يغني إلا بعد منتصف الليل عندما يغيب العازفون الأقل أصالة في الفن، ولا يبقى على الجسر إلا من هو معني بما يقدمه (خويليوس) من ألحان وكلمات، فالفن لا بلاد له وهو يحمل بعداً إنسانياً نبيلاً يجتمع على حبه الجميع والاستمتاع به.

فإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من المستويات الوظيفية فإننا منتقلون إلى مستوى نمو الأحداث، أي تتابع أفعال الشخصيات، فنتبعه محاولين الوصول إلى ما يحمله من دلالات. إن سياق الأحداث يعطينا الحق في الزعم أن الشخصيات انقسمت كما رأينا إلى جهتين، المجموعة الأولى (توفيق، وبييترو، وخويليوس، وكازانوفا، والشاب العربي) وهذه المجموعة تجمعها جملة من الملامح ترسخ بنية العجز والفشل، وبذلك تمثل في تطورها من الناحية الفعلية مسيرة تبدأ من نقطة الرغبة في الأفضل لتنتهي إلى اليأس والضياع، (فتوفيق) الذي يبدو غير راضٍ عما وصل إليه الوضع العربي قد جرب بعضاً من محاولات التغيير آخرها اشتغاله بالصحافة حتى على سبيل الارتزاق، وهذه أيضاً فشل فيها، والشاب العربي يبدو من كلامه أنه استقرأ الواقع الاجتماعي في البلاد العربية وإن لم يصل فيه إلى نقطة اليأس، إلا أنه في طريقه لذلك،[1] أما (بييترو) فهو مكافح قديم في سبيل ما آمن به من قيم اشتراكية تخلى من أجلها عن الثروة والامتيازات والراحة، ولكنه انتهى إلى الفشل وانضم إلى مجموعة العاجزين، وهذا شأن (خويليوس) أيضاً وكذلك (كازانوفا) الذي لا نعرف عنه إلا حاضرة الذي يمثل العجز والفشل.

---

(1) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص 125.

إذن فإن مصير الشخصيات في المجموعة الأولى يصب في اتجاه ترسيخ البنية العاجزة، ولما كانت هذه الشخصيات تمثل العالم الثالث وغيره أي العالم الأول وهي شخصيات شابة تلتقي في جو من المودة والمحبة، وتنشئ فيما بينها علاقات إنسانية خالية من النفاق والمصلحة بعيدة عن الاستغلال والابتزاز، هذا ما نفهمه من تعليق (بييترو) على انقسام الناس إلى مجموعتين [1] بسبب قدراتهم الاقتصادية مجموعة تجلس في (البار) الراقي ومجموعة تجلس في الساحة وعلى مدرجات الكنيسة، لما كانت كذلك فإن انهزامها وفشلها يعني فشل المعاني الإنسانية النبيلة، وعجزها عن أن تخلق عالماً جميلاً خالياً من العنف والقهر والذل، وبالتالي مظاهر الاحتجاج، والطرح هنا طرح اشتراكي يدين اتجاه تكديس الثروة في جانب دون الجانب الآخر، إذن اللقاءات او العلاقات تبدو في أول القصة علاقات بين أناس لم يعد لهم من عزاء غيرها، إنهم يكتفون بما يصيبونه من سعادة مؤقتة على هذا الجسر القديم، من خلال تعارفهم وحواراتهم ورقصهم وغنائهم، وغير ذلك من الحماقات التي لا تضر أحداً وتجلب لهم شيئاً من الراحة، ولكن إلى متى يدوم هذا؟ وكيف؟

وبذلك تتحطم الآمال المتواضعة هذه مع الثلث النهائي من الرواية، إن إعلان (باتريشيا) عن نيتها في السفر وهي من المجموعة الثانية، التي حققت تواصلاً مع المجموعة الأولى يدل على إخفاق على المستوى الإنساني، هذه العلاقة التي ركن (توفيق) إلى ما حققته له من الهناء لم تدم بل اصطدمت بآلية المجتمع الغربي المنظم، الذي أخضع كل شيء لنسقه (المُمَيْكَن) (نسبة إلى المكنة او الآلة)، وهنا يتاح (لتوفيق) تحقق تواصلاً من نوع آخر ولكنه لا يتم، يلتقي بالشاب العربي ويناقشه، ولكن الشكوك والريبة تلقي بظلالها على ما حاول (توفيق) أن يمده من خيوط في اتجاهه، ومن هنا تبدأ أفعال الانحسار تتوالى، فالشاب ذهب دون أن يلبي دعوة (توفيق) أو يعطيه موعداً، و(خويليوس) ترحله الشرطة الإيطالية، و(بييترو) اختفى ولم يعلم أحد من أفراد المجموعة كيف؟ و(توفيق) يتم اعتقاله والتحقيق معه لجلوسه مع إرهابي جاء من الشرق الأوسط

---

(1) المصدر نفسه، ص 96-98.

وأفلت ولا أحد يعلم إلى أين، رغم أن (الموساد) كانت قد قدمت معلومات عنه وعن أمثاله للإيطاليين أملة تعاوناً معها في محاصرتهم. وهكذا يجبر (توفيق) على مغادرة المدينة أو البلد كله خلال أربع وعشرين ساعة، وعندما يذهب إلى الجسر القديم فلا يجد أحداً عدا (كازانوفا) الذي يرجوه أن يقضي معه اخر ليلة صيفية على الجسر، ولا يستطيع بالطبع تحقيق هذه الرغبة. وهذا كله يؤكد دلالة الانحسار والتراجع فالصيف ينقضي، والمجموعة بدت تغادر حيث كان ذلك مصيراً محتوماً بالنسبة لأفرادها، والعلاقات بينهم أضحت تتفكك، وتقام في وجهها الحواجز، وهكذا تكون النتيجة خيبة محزنة تجعل (كازانوفا) المشهور بمرحه يبكي، مع اختفاء أغاني (خويليوس) واختفى (بييترو) مهرج الجسر، لتختم الرواية هكذا: (ما كان يجري على الجسر القديم هذه الليلة لم يكن من قبيل العادة، أليس في هذه الليلة أيضاً اختفى "بييترو" وبكى "كازانوفا"؟).[1]

إن هذا كله يتخذ سياقاً منسجماً مع عنوان الرواية (لقاء على الجسر القديم) إن مجيء لفظة (لقاء) هكذا بالنكرة يسمح بتحميلها دلالات ما كانت لتكون ممكنة لو كانت (معرفة) فهي هنا توحي بأنه لقاء قصير وغير دائم، وإنه لا يلبي كل حاجات الملتقين، وإذا فإن ما يخلفه هذا اللقاء لا يتمثل في اتجاه راسخ أو تجربة مفيدة على الصعيد المعرفي أو العملي، وإنما هو قادر على أن يمنح الملتقين ذكريات لن يكون لها شأن فيُ حياة كل منهم، إن اللقاء يتم على (الجسر القديم) وهذا معرف لينبئ عن الرسوخ والبقاء، فالجسر بما يحمل من دلالات سبق الحديث عنها باقٍ راسخ، ولكن اللقاء عابر، والجسر قديم والملتقون متجددون سيأتي غيرهم إذا ذهبوا، وحتى إذا عادوا فلن يفعلوا أكثر مما فعلوا في هذا اللقاء، وهكذا يفضي تطور أحداث الرواية إلى نفس ما أفضت إليه عناصرها الأخرى من ترسيخ بنية الفشل والضياع.

إن عالم الرواية هو عالم انهزام الإنسان، وأبطالها يعانون إحباطات مختلفة وفرحهم ليس حقيقياً، وإنما هو عذاب دائم لاقتناص لحظات فرح قصيرة، فهم

---

(1) صالح السنوسي، لقاء على الجسر القديم، ص.150.

أبطال اتكاليون لم يستطيعوا أن يحققوا انسجاماً من نوع ما مع المجتمع، ولا يملكون من الأسلحة ما يستطيعون به تغيير الواقع الذي وُجدوا فيه ، إنهم مجموعة من الشباب الموهوب، (توفيق، بييترو، خوليوس) ولكنهم لا يستفيدون من مواهبهم وقدراتهم، إذ إن عالمهم عالم قاسٍ لا يرحم، ولا مكان فيه للنية الحسنة. ولا يتيح فرصة لأي قيمة إنسانية بالبقاء.

إذن فالقيمة الإنسانية الأصيلة تتعرض للضياع ومشكلة الأبطال أنهم يؤمنون بهذه القيم، قيم الثورة التي تود أن تنشر السلام والعدالة على المجتمع، ولكن الانحطاط هو الذي يسود ويتفوق على قيم الثورة بمظاهر مختلفة، ونتيجة لقسوة الهزيمة التي يعنى بها الأبطال مع حدة وعيهم فلا يستطيعون التسليم بهذه الهزيمة والتعايش مع ما تفرضه من شروط غير إنسانية، ولذلك نجدهم يرقصون رقصة المذبوح، التي لا يحصلون عليها.

وهكذا تحدث خلخلة وانعدام في التوازن بين أيديولوجية تسعى إلى خلق عالم متوازن إنسانياً وواقع يقمع هذه الأيديولوجية باستمرار ويطردها إلى الأطراف، فالرؤية للعالم هنا تؤكد الوعي الممكن لفئة الشباب المثقف في بلدان العالم الثالث، هذه الرؤية التي تتطلع إلى حياة تتوفر لها كافة الشروط المقبولة على الصعيد الإنساني يريدون أن يحيوا هذه الحياة في بلدانهم وعندما تعجزهم الوسائل والسبل وتضيق بهم الطرق، يسعون إلى العالم الآخر ينشدون عنده ذلك ولو وقتاً قصيراً، ولكنهم هنا أيضاً يصدمون نتيجة عقلية قد حاكمتهم وحكمت عليهم مسبقاً، فماذا يبقى أمامهم؟ الرجوع إلى العالم الثالث نفسه بمعنى إنه لا مناص لهم منه، ولا بد لهم من معايشته أو تغييره، فالحل ليس عند الآخر ولا حسب شروطه، فالمناخ هناك لا يقل قسوة ووحشية عن مناخ عالمهم.

غير أن هذا الوعي الذي تتوفر عليه الشخصيات، لا مكان له على مستوى الفعل، وليس هو بصدد الاستخدام، فحتى هذا اللقاء الذي يجمع الشباب من العالم الثالث، لا يتم في بلدانهم، فلا فاعلية له، ومجرد ممارسة التسكع على أطلال ورموز النهضة الأوروبية إنما يدل على الضياع، على حضور المشروع

الإنساني الأوروبي وغياب المشروع الذاتي (العالم ثالثي)، وعليه فإن الذات تبدو مقهورة مثلما رأينا في خطاب الفتى العربي الذي لخص الأسماء في خمسة كلها تدل على الاستضعاف والقهر والاستكانة، كل ذلك إنما يكرس هذه البنية الهروبية المتماهية مع موقع الكاتب نفسه، فالحديث في حالة الراحة وبمعزل عن ساحة الأحداث سهل ويستطيع أي كان أن يمارسه، ولكن ممارسته في مكانه هي التي تعني المواجهة، وتبدو هذه الشخصيات غير مؤهلة لذلك، ولا قدرة لها عليه، وإذا كانت الشخصيات غير العربية قد مارست الثورة واصطلت بنارها مثلما هو الحال مع (بييترو) و(خوريليوس)، فإن الشخصيات العربية ليست كذلك، وهي تمارس النقد لواقعها وتنقده بمرارة، ولكنها لا تتقدم لتفعل شيئاً من أجل قضاياها، وهذا يجعل نقدها نقداً بكائياً.

وكون الواقع ثقيل ويربو بثقله على المتخيل نفسه، ليس مبرراً لأن يتجاوزه المتخيل أو ليتقيد به، فالواقع لديه ما يبرهن عليه ويؤيده، وذلك لكونه واقعاً، فهو ليس في حاجة لتبرير،[1] أما المتخيل فهو يحتاج إلى ما يجعل له قدرة على الإقناع، فهل يعني الوفاء للواقع المرجعي وعدم تجاوزه مجرد الواقعية؟ لا نظن أن الأمر كذلك، بل نحسب أن هذا الموقف جاء نتيجة وعي قاصر عن بلوغ استشراف المستقبل، وهو وإن صور الواقع على أنه مختل ولا إنساني، وذلك بخلوه من أية قيمة أصيلة، إلا أنه لا على صعيد الحكاية ولا حتى على صعيد الخطاب يمكن أن تظهر من خلاله بارقة تدل على إمكانية التغيير، إن المستوى الذي يصل إليه النقد هنا هو تشخيص وإدانة، وهذا بالطبع ليس موقفاً تصالحياً مع هذا الواقع، ولكنه في الوقت نفسه يعد موقف مقفول في وجه احتمالات التغيير، إنه يكتفي بالإدانة وتوجيه اللوم للأنظمة المسئولة عنه، ولكنه لم يعد في إمكانه فعل شيء، فهو هروب على مستوى من المستويات.

(1) انظر: لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، سبق ذكره، ص 46-45.

استنتاجات

سننظر في الدافع الذي دفع الكُتّاب لهذه الأعمال إلى تبني هذه الرؤية سواءً منها (الرمزية) أو (التوسيعية):

1 – يبدو النيهوم مهتماً بهذا الاتجاه الرمزي ونستطيع أن نقول إن السبب هو لفت النظر وزيادة الاهتمام، إلى جانب تحقق السخرية من الوضع الاجتماعي المختل، كما يمكن القول إن الكاتب يود أن يكون في الجانب الآمن، فيأمن المساءلة السلطوية فيما لو سمى الأشياء بأسمائها، فإن الحديث عن الحيوانات وإن كان لا يخفى الجانب الرمزي فيه، أي القصد الإنساني، فهو يظل قابلاً للتأويل والتغاضي، وفي الحالتين، أي سواء كان الدافع لذلك مجرد تنويع التقنية لجلب الاهتمام أو كان اللجوء لذلك هو الهروب للجانب الآمن، فإن المحصلة هي الهروب، أي أن الهروب يتأتى حتى إذا كان الدافع إليه فنياً، وليس سياسياً، لأنه يعني أن الأسلوب غير الرمزي ما عاد كافياً ولم يعد يغن شيئاً، وبالتالي لا بد من الخروج من عالم الحقيقة إلى عالم الرمز، مع أن الأدب في حد ذاته هو رمز للواقع بمستوى معين.

وإذن فإن أول ما نسجله هنا هو أن اختلال القيم جعل الكاتب يعبر عن رؤيته في أسلوب يحقق ما لحق هذه القيم من اختلال، أما كيف رأت الرواية عالمها، فقد بدا أن هم التغييب هو المسيطر على الرؤية فيها، ذلك أن التركيز على حياة القطيع التابع هو رصد لما ألت إليه الحياة العربية السياسية من تشويه.

فالسخرية تتحقق على مستويات عدة : مستوى الزعماء، ومستوى القطيع، ومستوى الخبراء، لنخرج في النهاية بنتيجة واحدة، (فنطازية) الوضع الاجتماعي ولا معقوليته، ولما كانت بهذه الكيفية، وهي تطال الزعامات، ولا تنظر إلى القطيع، فإن المحصلة هي إدانة الدكتاتورية

والسحرية منها وكشفها، وإدانة الموقف السلبي للقطيع الذي سمح لها بأن تنمو هذه المكانة وتغييبه، إنه إصحاك للناس من أنفسهم، مما يكشف غفلتهم وحوعهم وترددهم

2 - يلجأ صالح السنوسي إلى توسيع الدائرة، إنه بدلاً من أن ينتقل من المحلي طريقاً إلى القومي، فإنه يعمد إلى دمج المستويين وكأنه لا توجد أي خصوصية للقطري أو المحلي، طبعاً هذه الرؤية تبقى مفتوحة على احتمالين

أ - احتمال ينطلق من ايديولوجية قومية، تحمل طموحاً يتجاوز التجزئة، لينظر إلى الهم الاجتماعي او الواقع باعتباره ذا مستوى واحد هو المستوى القومي، ويسعى للبحث عن المشترك على الصعيد القومي ليدير المتخيل في نطاقه وانطلاقاً منه، وهذا في حد ذاته طموح مشروع، وما دام ينجح في ادواته الفنية فلا بأس به. كما أن الواقع ليس بعيداً عنه، وإن ظلت هناك خصوصيات محلية، ولهذا يبدو (السنوسي) غير غافل عن هذه الظاهرة، وينظر إليها نظرته للمحلي على المستوى القطري، إنه يعمد إلى ما هو محلي ليدمجه إلى جانب بعضه البعض فيتحقق من هذا الاندماج ملمح قومي واحد، وهذا ما فعله في روايته الأخيرة (لقاء على الجسر القديم) عندما قدم وفود العرب للحاكم العبري باعتبار اسميات (مناطقية) نسبة للمناطق، فهؤلاء أهل برقة، وأهل اكادير، وأهل دمشق، ودارفور و وهران، [1] وهكذا كما أنه يلجأ إلى جعل المكان الذي تدور فيه أحداث رواياته غريباً عن العالم العربي، ليتحقق له تميز العرب أمام الآخر، ولا يعود هناك من تعسف في حال تجاوز المحلي، بل يظل تجاوزه طبيعياً وضرورياً.

ب - هناك احتمال آخر هو الاحتمال الهروبي، فلما كان الكاتب يحمل رؤية لنقد الواقع سواء على النطاق المحلي أي الليبي أو حتى العربي كلٍ على حدة، فإن دمج هذا الواقع على هذا المستوى القومي يجعله بعيداً عن المساءلة باعتبار أن المساواة في الهجاء مدح من قبيل المساواة في الظلم عدالة

---

(1) لقاء على الجسر القديم، سبق ذكره، ص 28-29.

إن هذا التوسيع رغم ما يحمله من إمكانية اعتباره هروباً كما قلنا قبله بقلم سواء عند (النيهوم) أو عند (السنوسي) في أن يكون رؤية نقدية للواقع، لأنه عند استخدام الرمز أو عند وضع الحضارة العربية في مواجهة الآخر يكتسب واقعية لا تخطئها العين

3 - ويقوم (علي فهمي خشيم) باللجوء إلى التاريخ لاستقراء الحاضر أو لمعاينته ومعايشته، وهو هنا يقوم بطرح إشكاليتين الأولى إعانة القارئ في الجو التاريخي لتوافره على محمول شائق من خلال حديثه عن بطولة الذات العابرة في مواجهة الآخر، فهو سلاح تعطي به الذات لنفسها زاداً في مواجهة الحاضر أي بعث الجانب المضيء من التاريخ، وفي الوقت نفسه يطرح إشكالية أخرى تتعلق بنقاط التقصير في هذا التاريخ، ومن هنا فهو أشبه بمحاكمة للذات، ولكنها محاكمة ذاتية فالذات هي الخصم والحكم في الوقت نفسه

وإذن فالواقع التاريخي يعاد هنا معادلاً موضوعياً للواقع المعيشي اليوم، ذلك أن الطرح التاريخي ليس مقصوداً لذاته ولكنه وسيلة لنقد الحاضر أيضاً، إن المقابلة التي تقع في الرواية في الختام بين (إينارو) الثائر وملك الفرس تذكرنا بموقف (عمر المختار) أمام جلاده (الجنرال فرانسياني) الذي حكم عليه بالإعدام، أي أن الواقع لم يتغير ولا ينفع للذات ما تتوفر عليه من صفات جيدة وبطولة وتضحية، فهي دائماً تعتمد وسائل قاصرة في مواجهة الآخر، ويبدو هذا الموقف مندرجاً في نفس السياق الذي سار فيه كل من (النيهوم) و(السنوسي) في اعتماد المتخيل على بنية فنية حرة ليس في الإمكان إخضاعها لنطاق المساءلة، فهي تقول خطابها متسلحة بهذا القناع التاريخي الذي اتخذته، ويبدو أن وراء هذا الاختيار وتبني هذه الرؤية القائمة على لقاء الواقعين التاريخي والمعيش تأتي ضمن نطاق بنية دهنية أشمل بنبغي طرحاً نظرياً معيناً، نتيجة لهموم يومية مشروعة، وهو إذ يفعل ذلك إنما يتحرك في نسق فكري يقع على الأداة الناجحة التي تجعل طرحه محايداً وممتعاً (الرواية) وبذلك تصلح وعاءً فنياً لإلقاء أطروحته المعنية، فالقارئ لا

منسحر بشرارة الأحداث أو الشخصيات أو بعدها عن بعضها البعض، بل على العكس بعد ما هو مشترك وعام، وذلك بوضع القومي في مواجهة الآخر

ومن خلال هذه الموقف الرمزي أو التوسيعي استطاعت الرواية الليبية أن تقدم رؤية ناقدة للواقع من خلال تقديمها للواقع السياسي العربي إما مقصراً أو مستسلماً. وبذلك يبدو هذا الواقع منحطاً. يؤذن بكارثة الانتهاء. أو التلاشي

فبعد (السبعوم) بدأ القطيع مهدداً بعدو شرس والزعماء المتسلطون المتحكمون للقوة عبر معسكر مهزوم

وبعد (السوسي) بدأت الرموز القاتلة تتساقط وتسجل عجزها وتسليمها أمام واقع قاس، وبعد (حشيم) بدأت النهاية كما بدأت البداية بالاستسلام والتطويع (موت ابارو على الحاروق) (انتهاء امغروت) (تطويع ابنيهما) في سبيل الآخر بمعنى أن بداية الواقع قد بدأت تظهر في الرواية الليبية في هذا الاتجاه. وبعد تجاوزت الرواية الكثير من الهنات على مستوى التقنيات الشكلية فحسار النص خال من عيوب التناقض، والتلفيق، أو التقريرية والمباشرة. بل إنه ظل وفياً للشروط الجمالية للجنس الروائي عامة

وإذا كان الفن بطبيعته يستشرف المستقبل، فنستطيع الزعم هنا أن هذه الروايات قد فعلت ذلك، وكما لو كانت تحذر مما سيقع، ومما كان متبلوراً على مستوى الرؤية للعالم للفئة المثقفة، التي بدت عاجزة عن أحداث التغيير، وهي على وعي بالخلل ولكنها غائبة عن مجال الفعل، إن الممارسة الفنية على المستوى الرمزي أو على المستوى التوسيعي سواء كان بالنظر إلى استبعاد القومي في المحلي أو استيعاب التاريخي في الراهن، هي أداة لبلورة موقف بطري ناتج عن وعي بالخلل، وعجز عن سد هذا الخلل، إنه أشبه ما يكون بالموقف التغييمي، وبالمحاكمة الذاتية، فبانه على النسق الذي تم في الرواية بظل التغيير في نطاق الممكن، ولكن الممارسات الراهنة ليست كفيلة به، إن المثقف والسياسي، ومن ورائهما الجماهير المغيبة أدوات قاصرة عن بلوغ التغيير

إذن فقد أدى الوعي الممكن الذي اندرجت فيه هذه الرؤية النظرية من خلال هذه الأعمال للدفع بالرواية لأن تكون أداة فنية ناجحة تمتع وتنقد في الوقت نفسه، بسبب امتلاكها لجميع أدواتها الفنية والنظرية الكفيلة بإنجاحها، وتبعاً لذلك جاءت الرؤية للعالم مندرجة في نسق ثقافي وذهني يبدو قد وضع يده على مكامن الخلل في الواقع، وسبر أغوار الإشكالية الاجتماعية على صعيد الواقع، وبين الأسباب التي قصرت بأدوات التغيير البشرية عن بلوغ ما ترمى إليه، وترك الباب مفتوحاً أمام الفئة أو الفئات المعنية بهذا التغيير لتفعل فعلها متى ما كانت مالكة لأدواتها الضرورية.

مواجهة الواقع
وجهان للمواجهة

تقديم

يناقش هذا الفصل ثلاث روايات لثلاثة كتاب، ورغم إنها كتبت على فترات مختلفة فإننا نجمعها جميعاً فى حيز واحد. لقد كتب (الصادق النيهوم) روايته (من مكة إلى هنا) فى الستينيات ، وهى معنية بفترة سابقة على الزمن الذي كتب فيه، فترة الاحتلال الإيطالي، لكنها لم تؤرخ للمقاومة المسلحة، بل قامت على التعامل مع الواقع الاجتماعي المتخلف الذي مكن الآخر من هزيمة الذات، والرواية الثانية بعنوان (رجل لرواية واحدة) وقد كتبتها (فوزية شلابي) في الثمانينات، وهي معنية بالعلاقة بين الرجل والمرأة، ورغم أنه سبق لنا أن درسنا نماذج لهذا النوع فإننا سنجد أن طرح هذه الرواية يختلف عما سبقه.

أما رواية (أحمد إبراهيم الفقيه) الثلاثية فقد صدرت فى التسعينيات وهى معنية مثل رواية (شلابي) بالفترة التي أعقبت الثورة أي بالحاضر، وكلتا الروايتين الأخيرتين تعرضان لواقع المثقف فى المجتمع من وجهتي نظر ليستا بعيدتين رغم اختلاف ملامح البطل في كل منها.

أما رواية النيهوم فينهض بالبطولة فيها عامل (صياد) أي أنها تعرض للطبقة العاملة أو الكادحة، وهذا يعطيها خصوصية تجعلها مختلفة عن سابقتيها ، فمن غير المعقول أن يكون موقف العامل الأمي كموقف المثقف، إذا كان الأمر كذلك فما الذي سوغ لنا إدراجها مع رواية (شلابي) التي تعالج وضع المثقف؟ لقد كان الباعث على ذلك هو تعامل الكاتب مع الواقع الاجتماعي وموقفه منه، فإذا كنا قد رأينا المواقف التي تؤمن على هذا الواقع أو تتصالح معه[1] ، والمواقف التي تهرب من مواجهة قدرها، إما بالإيهام بالثورة أو اليأس، والمواقف

---

1) انظر. الحمداني حميد. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. دار الثقافة - الدار البيضاء - الطبعة الأولى 1985. ص107-239.

التي تقع في تمجيد الذات وهجاء الآخر وإلقاء التبعات عليه ، فإن الموقف هنا سيختلف وسنتعرف على شخصيات يمكن اعتبارها جذرية في منطلقاتها.

والذي يجمع هذه الروايات الثلاث كما سنرى هو إنها لا ترى الواقع منسجماً متفقاً، بل تراه مختلاً مليئاً بالمتناقضات[1] ، وتحاول كل واحدة على حدة أن تعري هذا الواقع وتنبش فيه، وتتخذ منه موقفاً نقدياً ومن هنا كان تصنيفها وفقاً لتعاملها مع الواقع بغض النظر عن من نهض ببطولتها وحيثيته.

وإلى جانب اختلاف الظروف والبيئات، فإن لكل كاتب طريقته في العرض والتحليل، ومقدار الفضاء الروائي الذي يقدمه، وخصوبة عالمه او ضيقه.

---

1) انظر: بركات، حليم، نحو نظرية علم-اجتماعية للرواية العربية، مجلة مواقف، العدد69، خريف 1992، ص197.

استمرار قيم التغير
من مكة إلى هنا

الصادق النيهوم [1]

صدرت هذه الرواية فى وقت متقدم نسبياً، ولم أعرف تاريخ صدورها [*] والنسخة التي عندي هي الطبعة الثانية لها ، وهي نسخة غفل خالية من تاريخ النشر، من اسم الدار الناشرة، غير أن الصديق الأستاذ (سالم الكبتي) الذي أعطاني نسخته الخاصة فنسخت عنها صورة كان قد كتب عليها أسمه وتاريخ حصوله عليها سنة 1971م . وهذه الطبعة الثانية ، وكانت عندي نسخة خاصة وأظنها وفقاً للتاريخ الثاني، ولكني فقدتها ولم أجد من يؤكد لي صحة ظني، على أن ما يعنينا هنا هو ما تمثله هذه الرواية من موقف من الواقع، ولذلك ورغم تقدم تاريخ صدورها فإن دراستها هنا تأتي من بين أكثر تجارب الرواية الليبية نضجاً، وذلك لمستواها الفني الجيد الذي عبر عن رؤية متقدمة منذ ذلك الوقت، وعند قراءتنا لهذه الرواية فإننا نتذكر رواية الكاتب الأمريكي الشهير (أرنست همنجواى) (الشيخ والبحر) [2]، وذلك بسبب البيئة التى تمثلها كل من الروايتين وبسبب وضع البطل فى كل منهما من جهة، وبسبب أسلوب الكاتبين فى هذين العملين من جهة ثانية، فقد مثل الحوار الداخلي أساس العرض في كل منهما، وهذا بالطبع أسلوب معروف فى الرواية العالمية لعل

---

1) النيهوم، الصادق، من هنا إلى مكة، طبع بنغازي، دون تاريخ.

* افادنا الدكتور محمد مصطفى بالحاج أن صدورها كان في جريدة الحقيقة خلال عام 1970- 1971 م .

(2) انظر: همنجواى، ارنست، الشيخ والبحر، متبوع بثلوج كليمنجارو، المؤسسة الوطنية للفنون، المطبعة الجزائر.

* نستفيد هنا من الدراسة التي كتبها: د. احمد عطية فى كتابه (الأدب الليبي الحديث) دار الكتاب العربي، طرابلس مع دار التضامن، بيروت، دون تاريخ، ص83-95.

أشهر كاتب قد فعله هو (الأيرلندي) (جيمس جويس) كما هو معروف،والحقيقة أن استخدام(النيهوم) لهذا الأسلوب لم يكن مجرد صرعة يحاول أن يجاريها ،وإنما فعل ذلك لدواع وظيفية سنتعرض لها أن شاء الله

تقوم هذه الرواية على الحكاية التي تتخذ من البطل الرئيس محوراً لها مرتهنة في ذلك بأفعال الشخصيات، ومتخذة من الحوافز التي تدفعهم لفعل ما يفعلون مرتكزات تنهض عليها، فإن السياق الزمني فيها سياق عادي يجاري هذه البنية الحكائية التي تبدأ لتنمو وتتطور فى اتجاه نهايتها المنطقية المحكومة بسياقها الحكائي الآنف الذكر.

والبطل فيها صياد زنجي فقير من بنغازي (مسعود الطبال) يهاجر هذا الصياد إلى قرية(سوسة) على الساحل الليبي الشرقي في منطقة (الجبل الأخضر)، بعدما ضاقت به سبل العيش فى بنغازي، ذلك أن سلطات البلدية الإيطالية فى بنغازي قد ألزمت الصيادين بالتعامل مع السوق الذي افتتحته فى البلدة (بنغازي) وبناء عليه طلبت إليهم دفع ضريبة كبيرة، فضلاً عن أن المراكب البحرية الإيطالية التي دخلت منافسة لهم فى الصيد قد جعلتهم مهددين بكساد سلعتهم، وبذلك فليس أمامهم من خيار إلا أن يعملوا أجراء فى مراكب الإيطاليين أو أن يتركوا المهنة التي لا يجيدون غيرها، وعليه فقد حل هذا الصياد بسوسة هو وزوجته لتقابله العوائق بعد ذلك، هذا الجزء المتعلق بحياة الصياد فى بنغازي، تعرضه الرواية عن طريق حوار الصياد مع نفسه أو مع امرأته، وكذلك كل ما يتعلق بهذا المكان (بنغازي) ، فالعلاقة بينه وبين الصياد وزوجته علاقة الذكريات، إنهما غريبان في (سوسة) غير أن متاعب الصياد إنما تحدث فى (سوسة) التي التجأ إليها، ولكنها هذه المرة ليست مع الإيطاليين، بل هي مع الليبيين، وهنا لا بد من معرفة الشخوص الذين يشتركون فى العمل وتحديد طبيعة العلاقة بينهم، لنرى بعد ذلك كيفية دوران الصراع بينهم، فإلى جانب الصياد وزوجته هناك بقية الصيادين فى (سوسة) وصاحب المطعم، ورئيس جمعية الصيادين، والطفل الذي يساعده أحياناً، وهذه الشريحة تبدو علاقة الصياد (الطبال) معها عادية وليست علاقة صراعية ، فلا توجد مشاكل بين الطبال وبين بقية الصيادين، وإن كان لا يستطيع أن يحقق معهم تواصلاً

يجعله في مأمن بحمايتهم له كمجموعة، فهو يظل معهم في علاقة تجاور وليست علاقة اندماج ، وبذلك يفقد جانباً مهماً من العلاقات المهنية والاجتماعية كان يمكن أن يوفر له انتماء يجعله في أمان تجاه ما يواجهه من المعوقات .

في الجانب الآخر توجد الرومية صاحبة المطعم، ورواد مطعمها من الإيطاليين، والمزارع الإيطالي الأعرج، والقسيس وهؤلاء يمكن لنا أن نعدهم الآخر في مواجهة الذات ، غير أن هذه الذات ممثلة في (الطبال) أو غيره من أهل البلدة لا توجد بينهم وبين هذا الآخر علاقات ذات طابع يتسم بالمواجهة، إنهم شر لابد منه، فالذات وإن كانت لا تريد أو لا ترغب في اللقاء بهم إلا أنهم هنا بالقوة فليسوا في حاجة إلى اعتراف من هذه الذات بهم ، بل هم يشعرون بالاستعلاء على هذه الذات، غير أن العلاقة معهم ذات شأن من نوع ما فيما يتعلق بما سيواجهه الصياد (الطبال) من عوائق، بعد هذه الشخوص يوجد (الفقي) الشخصية المضادة (للطبال) هو الذي تتمثل فيه المعوقات التي تواجه (الطبال) إنه أي (الفقي) يعني صوت الخرافة في مواجهة (الطبال) الذي هو صوت الطبيعة، وبين هذه الشخصيات وبناءً على مواقفها الناتجة عن مصالحها في الحياة تنشأ العلاقة فيما بينها .

لقد اتخذت الرواية من هذا العنصر (صيد السلاحف البحرية) محوراً ظاهراً مثل البنية السطحية التي دارت المواجهة بسببها، فلقد وقع اختيار (الرومية) صاحبة المطعم على (الطبال)[1]، من بين الصيادين ليزود مطعمها بهذه السلاحف التي يفضلها زبائنها مقابل (ثلاث فرنكات) عن كل سلحفاة ، فالمتوقع هنا أن تنشأ المعارضة لهذا الأمر من صياد آخر، على اعتبار إنه سيكون صراع مصالح معيشية (اقتصادية)، ولكن هذا لم يحدث فالصيادون يغبطون (الطبال) على هذه الميزة [2]، ولكنهم لا ينافسونه فيها، ربما لأنها ليست ذات غنى بالنظر لعددهم، إن المعارضة تأتي من جهة أخرى (الفقي) وهذا ما لا يفهمه (الطبال) ولا يستطيع أن يقبل به ، فمن جهة يبدو له هذا الأمر غريباً،

---

1) من مكة إلى هنا، ص 14.
2) من مكة إلى هنا، ص 14.

ومن جهة ثانية هو مدفوع بضرورات الحياة لأن يواصل إصراره على صيد السلاحف، لأنه يرغب فى شراء (محرك) يستخدمه فى دفع قاربه بدلاً من استخدام المجاذيف ، بمعنى أنه يسعى لتحسين وسائل كسبه، ولذلك فإن تشبثه بهذا العمل ليس من قبيل البطولة التي ستعد بالنسبة لهذه الشخصية المهمشة (غريب عن البلدة، وفقير، وزنجى) ضرباً من الترف الذي ليست فى مستواه ، إن تمسكه بصيد السلاحف هو ضرورة معيشية، فحتى ما يمكن أن ينسب إليه بعد ذلك من بطولة فى وقوفه فى وجه الخرافة (الفقية) إنما هو من قبيل هذا الأمر يجب النظر في كيفية حدوث هذه البطولة فى شكل علاقة تناقضية أو غيرها بين الشخصيات الداخلة فيها.

بالنظر لشخصية الفقية فإنه يعد (صوت المعرفة) فى القرية، هذا من زاوية نظر الشخصية نفسها (الفقية)، والذي تسعى لأن تجعله واقعاً فى المحيط الاجتماعي حتى تحقق من ورائه مكانة اجتماعية تترتب عليها مكانة اقتصادية وغيرها، ولذلك فإن الفقي يدخل فى روع أهل البلدة أن السلاحف مخلوقات عجيبة لا يجب التعرض لها بسوء ، فهي جنيات يحكمها (الأسياد) وعليه فإن من يتعرض لها لا بد أن تلحقه مصيبة ما، ويستثمر الفقي فى هذا الصدد حادثاً وقع لابن أحد الصيادين، وذلك عندما غرق وهو يطارد سلحفاة [1]، وتبعاً لذلك فإن دأب (الطبال) على صيد السلاحف دون أن يصاب بشيء مما يدعيه الفقي هو موقف من شأنه أن يسيء إلى مكانة هذا الأخير، ولذلك فلا بد له من إيقافه بشتى الوسائل ، فى المقابل هناك المزارع الإيطالي الأعرج، الذي تربطه مصالح مشتركة مع كل من (الفقي) من جهة والطبال من جهة أخرى، فعلى صعيد العلاقة الأولى المزارع/الفقي ، هناك صفقة بيع الأرض التي يسعى المزارع لأن تتحقق فهو يريد شراء قطعة الأرض من الفقي، وهذا يجعل علاقته به هي بمقدار ما يخدم هذه الرغبة ، إن كلاً منهما يكره الآخر ، ولكن المصلحة وحدها تجمعهما[2] ،وتربط (الطبال) أيضاً علاقة بهذا المزارع ، فهو يريد أن

---

1) من مكة إلى هنا، ص 867.
2) من مكة إلى هنا، ص 4.

يشتري المحرك القديم الذي عنده ليستخدمه فى قاربه، فالمزارع يراوغه فلا يعده بشيء ، فمن جهة لا يبيعه المحرك، نزولاً عند رغبة الفقي [1] ، ومن جهة يترك العلاقة معه مفتوحة رغبة منه فى أن يعطيه (قصعة السلحفاة) مجاناً على سبيل الهدية[2] ، ولذلك فإن هذه الشخصية ذات مسلك نفعي بالدرجة الأولى، وهى تتحرك على ضوء ما يحقق مصالحها فحسب، ولذلك يسعى هذا المزارع لإقناع (الطبال) بالكف عن (صيد السلاحف) منوهاً بلحم البقر[3] ، وهنا طبعاً هو يسعى لمنفعته الخاصة مرضاة (للفقي) ، وهو كذلك سيربح بيع أبقاره بدلاً عن لحم السلاحف، لكن لا أحد يصغي إليه لا صاحبة المطعم ، ولا الطبال فكل طرف إنما يتحرك بحافزه الخاص، غير أن هذا المزارع يظل يربط علاقة نفاقية مع الطبال أملاً فى أن يزوده بمطلبه (بقصعة السلحفاة)، وتلعب مجموعة من الشخصيات أدواراً ثانوية فى الصراع الذي يدور فى هذا الجزء الروائي .. مثل امرأة الطبال التي تمثل جزءاً من الوعي المختلف عن وعيه فى حين يسعى الطبال للحصول على المحرك القديم ليحسن بذلك أدواته الإنتاجية، وهو يدخر فى سبيل ذلك نقوده، تكون امرأته تحلم في اتجاه أخر هو الذهاب إلى (مكة) وزيارة قبر (الرسول)[4] ، وهذا الأمر يمثل بالنسبة لها هاجساً لا طموح لها سواه، وهى تدفع زوجها من أجل ذلك لأن يبيع الأرض التي يملكونها فى بنغازي من أجل أن يحجا بثمنها [5]، هذه الأرض التي لا يريد الطبال بيعها حتى من أجل هدفه الأول (الحصول على محرك) ، ولذلك فإن زوجة الطبال تمثل جزءاً من المعوقات التي تقف فى سبيله ، ذلك لأنها لا تحمل نفس الطموح الذي يتوافر عليه ، بل أنهما يتناقضان على مستوى التعامل مع الميتافيزيقي والعقلي، فهي لا تريد من زوجها أن يستمر فى (صيد السلاحف) فيغضب الفقي وغيره من القوى الميتافيزيقية، ويمثل الإيمان بالغيبيات بالنسبة لها بنية

---

1) من مكة إلى هنا، ص 14.
2) المصدر نفسه، ص 85.
3) المصدر نفسه، ص 5.
4) المصدر نفسه، ص 61.
5) المصدر نفسه، ص 24.

ذهنية تحكم جميع تصرفاتها، وليس هذا شأن (الطبال) نفسه الذي يحاول أن يتمرد على سلطة هذا المقدس الميتافيزيقي رغم استعداده الباطني للبقاء أسيراً له، ولكنه تحت إلحاح الحاجة الحياتية المباشرة لا يملك إلا أن يتجاهله، وبمقارنة هذه المرأة التي هي النموذج الوحيد في الرواية للمرأة الليبية ، بالمرأة الأخرى أي الإيطالية، نجد فرقاً كبيراً بينهما، فهذه هي التي تكشف للطبال سبب وقوف (الفقي) ضد صيد السلاحف، وتبين له إن ذلك مرتبط بمكانته بين أهل البلدة[1] ، فهو يدافع عن مصلحته، وعليه فلا بد للطبال من أن يدافع هو الآخر عن مصلحته، بمعنى أن المرأة الإيطالية تبدو في موقف مساوٍ للرجل، تتصرف فى عالمها الخاص، وتمارس استقلالها العقلي والاقتصادي، وشأن المرأة الليبية إنها سجينة البيت كما هي سجينة العقلية الخرافية، وهذا الوضع يشجع الموقف المضاد لها على استخدامها فى صفه ضد مصلحتها، ولذلك يلجأ إليها (الفقي) ليحرضها على زوجها مستخدماً خوفها من سلطة الخرافة التي يمثلها من جهة ، وكذلك بقاءها فى البيت الذي يجعلها لا تعلم أن زوجها يقيم علاقة غرامية مع الرومية، وهو إنما يستخدم أمواله فى سبيل ذلك [2]، وبذلك يضاف هم جديد من الهموم التي يعانيها الطبال ، وتبعاً لذلك فإن العلاقة بين المرأة الليبية والمرأة الأخرى هي علاقة غياب-حضور، فالمرأة الليبية غائبة عن الفضاء الروائي وكذلك الإيطالية، غير أن النموذج الحاضر لا يرقى إلى مستوى النموذج المضاد له من الطرف الآخر.

فهل يمكن بناءً على مواقع الشخصيات التي ذكرنا أن نعتبر قضية صيد السلاحف من عدمها هي البنية العميقة للرواية ؟ يبدو لي إن الأمر ليس كذلك.! فهذا جزء من كل، إننا عندما نقرأ الرواية قراءة جيدة ، نقف على جملة من العناصر البنائية المكونة لنسيج واحد، يكرس مدلولاً لا نستطيع أن نمر به دون أن يلفت نظرنا ، أنه البؤس الذي يواجه الشخصية الروائية في أشكال مختلفة، وعلى مستويات متعددة، وعليه فإن كفاح هذه الشخصية للوقوف فى وجه ذلك

---

1) من مكة إلى هنا، ص .
2) المصدر نفسه، ص 18.

البؤس وإصرارها على هزيمته والانتصار عليه . أو على الأقل عدم الاستسلام أمامه هو الذي يشكل البنية العميقة لهذا العمل. إنه المرتكز الذي تلتقي جميع الخيوط السردية عنده، وعليه فلا مناص من متابعة الصراع الذي يدور بين الشخصيات الرئيسة لاستجلاء هذه البنية التي سبق أن تحدثنا عنها.

إن الطبال رغم فقره وضعفه الجسمي المتمثل في آلام ظهره [1]، يسعى لتحسين مستواه المعيشي، من خلال حرصه على استعمال وسائل حديثة في عمله توفر عليه الجهد والوقت، ممثلة في (المحرك الآلي)، ويبدو هذا المسلك طموحاً مشروعاً، ومتواضعاً، خصوصاً أنه يبذل قصارى جهده في عمل مضن لا يكلف فيه إلا نفسه، ولكن هذا الطموح يقف في سبيله معوقات كثيرة، ولا تسمح بتحقيقه، لتضاف إلى جملة من الأمور الأخرى فتشكل ضغطاً نفسياً عليه، يؤدي به إلى الإحباط ولكنه لا يستسلم له.

والفقي يملك الكثير مما لا يملكه الصياد، فهو ينتمي للبلدة، ولديه قبيلة تقف وراءه وتحميه، كما أنه يمثل المرجع المعرفي الذي تلجأ إليه البنية الاجتماعية المحيطة، وهو إلى ذلك كله صاحب أموال وأراض [2]، ويستغل علمه استغلالاً اقتصادياً بتوظيف للخرافة التي ينصب نفسه ممثلها، وهو يستعمل ذلك كله ليقف في وجه الصياد حائلاً بينه وبين طموحه الحياتي الذي يريد تحقيقه.

إذن فإن الصراع يتحدد بين بنيتين ذهنيتين، بنية متخلفة تستثمر كافة أسلحتها الممثلة في الطمع والجشع، والخرافة، والقبيلة، ونفوذها الاجتماعي والفعلي لتكريس ما تمثله من تخلف ووقوف في وجه التغيير، وبنية أخرى تقبل التغيير وتسعى إليه ، وتحاول تحسين وضعها ، وتعمل على الوقوف في وجه التخلف ، ولكنها تعين على نفسها لعوامل من القصور الذاتي ، لا دخل لها بها، بل هي نتيجة لظروف تاريخية خارجة عن إرادتها، وتبعاً لذلك فإن تصرفاتها تبدو في بعض من وجوهها موجهة ضدها من حيث لا تدرى ، ذلك أنها غير مؤهلة تأهيلاً يمكنها من الوقوف في وجه كل التحديات التي تواجهها، فالصياد

---

1) من مكة إلى هنا، ص 65.
2) المصدر نفسه ص 25-26.

غريب عن القرية، وهو بذلك لا يتمتع بحماية اجتماعية، وهو زنجي أسود، وهذا يجعله عرضة أحياناً لشيء من الميز العنصري، وهو فقير وامي، ولهذا فإن بعض تصرفاته فى حد ذاتها تعد جزءاً من البنية المتخلفة التي يحاول الوقوف في وجهها، فهو من جهة يعمل على رعاية زوجته ، شاعراً بمسؤلُيته تجاهها، ومن جهة ثانية لا يتوانى عن ضربها على عادة غيره من الصيادين لينتزع قرطها(التكليلة)[1] ليبيعه للحصول على المحرك ، وهكذا تبدو المعوقات التي تقف في وجه هذه الشخصية متعددة، منها ما هو خارج عنها، ومنها ما هو ذاتي راجع إليها ، وهي في هذه الحال تساهم فى زيادة بؤسها ، غير أن هذا المستوى الذاتي بالإضافة إلى كونه مفروضاً عليها، نتيجة عوامل تاريخية لا يد لها فيها، هو اقل تأثيراً من المستويات الأخرى، فتستطيع التغلب عليه، وتجاوزه فى لحظات تجلى وعيها عندما تقوم بإجراء حسابات الربح والخسارة على مستوى المواجهة، فنجد الطبال يتجنب اجتماع الصيادين عندما يريدون الاشتراك فى شراء النبيذ [2]لأنه يعرف أن ذلك سيفقده جزءاً من (المال الذي جمعه لشراء المحرك) على أن ما يندرج في إطار البنية المتخلفة أن الصيادين الآخرين لا يستطيعون مساعدة زميلهم والوقوف إلى جانبه رغم تعاطفهم معه، فهذه مجموعة متجانسة على صعيد المهنة ، ولكنها لا ترقى إلى مستوى الوقوف فى وجه ما يشكل تهديداً لمهنتها، ومصلحتها المشتركة، بسبب من سيادة مفاهيم اجتماعية متخلفة، فالاعتبارات القبلية السائدة لا تمكنهم من أن يندرجوا في تنظيم مهني يحمي عناصره ، ويحقق لها الانتماء والرعاية اللازمة، ورغم وجود هذا التنظيم في الواقع ممثلاً فى (جمعية الصيادين)[3] ، فإنه يبدو تنظيماً مفرغاً من محتواه . فلا وظيفة له على صعيد الواقع المعيش، ولكن كيف تشتغل كل من البنيتين السابقتين لتفرض وجودها فى الرواية ؟ بالنسبة للبنية المتخلفة فإن ممثلها الفقي يستنفر الخرافة بعدما يلبسها ثوب الدين الذي يجعل

---

1) من مكة إلى هنا، ص 15-16.
2) المصدر نفسه، ص 86.
3) من مكة إلى هنا، ص 105.

من نفسه ممثلاً له، وبذلك يستغل كل مناسبة ليلقي باللائمة على (الطبال)، ومن على شاكلته عندما يحدث خطب ما، ففي حالة غرق أحد الصبية وهو يطارد السلحفاة التي دخلت مرة للخليج، فإن الفقي ينصح بعدم البحث عن جثته، لأن تلك الجنية المتوجة التي أعتدي على زوجها ما زالت متمسكة به في كهفها المائي لن تطلق إساره حتى يقرأ هو (الفقي) مجموعة من الأوراد ويجعلها تفعل ذلك[1] ، وبذلك يسفه فعل الصيادين الذين يغوصون محاولين انتشال الجثة، كما أنه ينتهز هذه المناسبة ليحمل الزنجي المسئولية فى ذلك [2] ، غير أن الفقي رغم ظهوره بمظهر الحريص على الدين، وذلك بمعارضته فى بناء الكنيسة الذي يحدث رغم هذه المعارضة[3] ، يبدو رغم ذلك أحد عوامل توطين الآخر فى البلدة عندما يوافق على بيع جزء من أرضه للطلياني الأعرج بغرض الحج بثمنها[4] ، وبالنظر إلى ما تسعى زوجة الطبال لبلوغه (الذهاب إلى مكة) يبدو الدين ضمن البنية المتخلفة، لأنه فى الحالتين حالة امرأة الطبال ، وحالة الفقي يبدو ثمن الحج هو بيع الأرض، فإذا كانت الأرض تمثل أحد الثوابت الضرورية لاستمرار قيم الحياة، فإن موقف الصيادين يأتي محافظاً على هذا الثابت ولا يفرط فيه، ورغم أنه لا يوجه انتهاكاً هنا للمقدس (الحج) فإنه غير مستعد للتخلي عن الأرض من أجله ، كأنه يعد هذا العنصر (الأرض) جزءاً من المحافظة على الهوية، التي لا يرقى إليها وعى الفقي، وفي الوقت الذي لا يوافق فيه(الطبال) على استخدام أحد الصبية خوفاً عليه من الخطر، لا يتورع (الفقي) فى الدخول باسم الدين على بيت (الطبال) عاملاً على إخافة زوجته من المصير المشئوم الذي ينتظر زوجها، بسبب إصراره على (صيد السلاحف) وهذا الأمر يوقع أسرة الطبال فى بلبلة، فالمرأة تخاف فعلاً من تحذيرات الفقي، وتستطيع أن تنقل هذا الخوف إلى نفسية زوجها، وعلى هذا المستوى تتخذ المواجهة بين البنيتين بعداً آخر، حيث ستعتمد على(السخرية) التي هي ميزة من مميزات

---

1) المصدر نفسه، ص 9-10.
2) المصدر نفسه، ص 100.
3) المصدر نفسه، ص 32-33.
4) المصدر نفسه، ص 25-26.

أسلوب النيهوم، وهذه ستطول جميع العناصر، وكل الشخصيات، لتتخذ نمطاً وظيفياً يكرس البؤس الذي تتخذ منه الرواية كما قلنا مرتكزاً تقوم عليه، فكيف تشتغل السخرية لتحقيق الأغراض التي يتوخاها السرد ؟ إن هذا السؤال يجعلنا نناقش البناء الشكلي للرواية لنصل إلى طرق اشتغال السخرية.

فالسرد يتخذ من الراوي العليم بكل شئ إحدى الوسائل في تقديم مادته، ويلي ذلك الشخصية الأولى (البطل) (مسعود الطبال) فكثيراً ما تكون هذه الشخصية هي الوسيلة في السرد، بل إن الاعتماد الأساسي عليها سواءً في شكل سرد عادي أو في حديث مع النفس، حيث تنقسم هذه الشخصية لتحاور نفسها في شكل شخصية أخرى، ونيابة عن بعض الأشياء والكائنات كالطيور والشمس والسلاحف، والجن، والله وغير ذلك، هذا الحوار يتخذ أبعاداً وظيفية في الغالب، ويعتمد السرد أيضاً على الحوار المعروف بين الشخصيات، وفي كل هذه الطرق تبرز السخرية التي يقصد من ورائها النقد، وإثارة العطف والرثاء على الشخوص والمواقف التي يُسخر منها عادة، يقصد من ورائها خلق اتجاه مضاد للسلوك ويدينه ويفضحه، فالسخرية تعنى هنا التندر والفكاهة (HUMOR) [1] ، والتي يكون غرضها عادةً عقابياً للمسلكية التي تتناولها.

وأول مستوى اعتمدت عليه السخرية هو المفارقة، والتي تعد من أبرز علامات السخرية في فن الرواية عموماً، والكاتب يعمد إليها هنا ليبين أن هناك من يدعي شيئاً وهو على غير ذلك الذي يدعيه، وقد يكون التعبير الساخر بالمفارقة ليس من قبيل فضح الادعاء، ولكنه من قبيل بيان التناقض بين منظورين أحدهما قريب وطبيعي حتى لا يحتاج إلى توضيح، والآخر مفترض، لكنه يمثل احتمالاً بعيداً حتى يصل إلى درجة الإضحاك ، (وفى اللحظة التالية ظهر ذكر السلحفاة فى وسط الخليج كان يخوض على غير هدى بين قوارب الصيادين، وكان يحمل الله والسموات السوداء فوق كتفه)[2] وهنا ترى المفارقة بين كون السلحفاة (يخوض على غير هدى) وبين كونه يحمل تلك المعاني الكبيرة

---

1) انظر: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، د. إميل يعقوب وآخرون، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1987م. ص 203.

2) من مكة إلى هنا، ص 98.

الميتافيزيقية (الله والسموات) فما هو حقيقي على الطبيعة ان السلحفاة تريد ان تغادر المياه الضحلة وتنجو إلى المياه العميقة وهى لا تهتدي إلى ذلك بسهولة، بسبب الوقت الذي وجدت نفسها فيه دخلت هذه المياه، وما هو غير ذلك هو ما يظن من كونها جنياً أو يتوافر على قوى خارقة، ويتمتع بحماية الله والسموات، وهذا طبعاً فضح للبنية العقلية التي تدعى ذلك وتهكم عليها.

(وكان الفقي أول من أدرك أن السلحفاة ليست أنثى..وأدرك الفقي على الفور انه كان يتحقق من قارب الزنجي)[1]، ولما كان الفقي أخر من يعلم عن السلاحف شيئاً كما ستقول بعض الشخصيات، وكما سنرى على مستوى السلوك، فإن الذي يحدث هو هذه المفارقة حيث تثبت المعرفة لمن لا يعرف: (أن ذلك الفقي لا يعرف شيئاً عن السلاحف، وأنا أقول أن الله لا يعتبره فقيهاً حقيقياً على الإطلاق)[2]، هذا التعبير يرد على لسان الصبي ليقول إن حتى معرفة الصبية أبناء الصيادين بالبيئة التي يتعاملون معها تفوق معرفة الفقي، وانهم بعقولهم الصغيرة يدركون أن هذا (الفقي) لا يمكن أن يحوز على تزكية من الله، ما دام الله يمثل فكرة سامية، وهذا يجعل جهل هذه الشخصية جلي للعيان، وفى الوقت الذي يقضي فيه الصيادون ثلاثة أيام فى منطقة الكهوف يبحثون عن جثة الصبي الغارق، يبقى الفقي يوماً كلاماً يقرأ إلى نهاية سورة السجدة، ويدعي أن الصبي ما تزال جثته فى المياه العميقة وسيقرأ عليها حتى تطلقه سيدته الجريحة[3]، وتبدو المفارقة أحياناً فى صورة متلبسة بحيث يحدث الالتباس بين أمرين أو أكثر أيهما الجدير بالاحترام ؟ ، وعندما يثبت التقدير للأمر التافه فإن ذلك يؤدى الى تفاهة الأمر المقابل له أو الموقف المقابل له، (وقد قال الفقي إن السلحفاة ظلت في المنطقة حتى تم العثور على الجثة، إن الأسياد حضروا بعد ذلك مجللين بالسواد ومشوا فى جنازة الصبي، وأرتفع نباح الكلاب فى القرية فجأة وأنصت إليها الزنجي) فالخطاب الذي يدلي به الفقي

---

1) المصدر نفسه، ص 99.
2) المصدر نفسه، ص 105.
3) من مكة إلى هنا، ص 9.

يجب أن يكون جديراً بالاحترام، لأنه يمثل المعرفة التي تستند إلى المقدس ، وبذلك يجب الإنصات إليه وعدم الاستخفاف به ، غير أن الذي يحدث أن نباح الكلاب يرتفع فجأة ، وهذا الذي يحظى بالإنصات من الزنجي، ولما كانت معرفة الزنجي بالبحر وبالحادثة المتعلقة به (غرق الصبي) قائمة على التجربة المعيشة، فإن خطاب الفقي ليس إلا هراء وهو بذلك ليس جديراً بالإنصات إليه . هذا المستوى من السخرية يظهر فى شيء من بساطة التعبير مدى تهافت الخرافة وسطحيتها وبؤسها بالرغم مما تدعيه لنفسها عن طريق الجعجعة التي تحدثها، وهذا النوع من السخرية يتكرر كثيراً فى العمل الذي بين أيدينا ليتضافر مع مستويات أخرى فى تحقيق المدلول الذي نوهنا به في بداية عملنا هذا وهو تكريس البؤس والتخلف الذي تواجهه الشخصية .

تتكرس السخرية بشكل أكثر جلاءً وحضوراً على مستوى الشكل لتكون ذات وظيفة تندرج فى الإطار نفسه، فبالنظر إلى هذا المستوى نجد أن الرواية اعتمدت كثيراً على الحوار الداخلي(المونولوج) لشخصية (الطبال) بالإضافة إلى حواره مع أشياء أخرى غير الإنسان، تمثلت فى كائنات طبيعية وأصوات كانت تأتيه من الخارج دون ذكر لمصدرها ،وكان هذا الحوار بحيث يحقق السخرية على مستويين، فمن ناحية أولى نجد (الصياد) يلجأ إلى هذا الحوار لكسر الوحدة التي يعاني منها بسبب غربته من جهة، وبسبب وعيه المختلف عن غيره من جهة أخرى ، وبسبب وضعه (اللوني)، فإن تواصله مع المحيطين به من شأنه أن يوقعه فى مواقف تسيء إليه، ولذلك يضطر إلى السكوت والانسحاب من الحوار الذي ينفتح أو يوشك على أن ينفتح بينه وبين الآخرين، وعندما ينفرد بذاته يشرع في إدارة حوار تتدخل فيه الأصوات المختلفة ليتراوح هذا الحوار بين التهكم المباشر، (وهز رأسه ... مغالباً رغبة طارئة فى الضحك فقد تذكر انه جلس هناك مع زوجاته الأربع فى انتظار رئيس الجمعية)، وقد يعمد إلى إعادة الحوار الذي كان يجب أن يدور بينه وبين الشخصية التي انسحب من أمامها وذلك على سبيل التعويض، وهنا قد يتهكم عليها مباشرة، وقد يدير حواراً من نوع آخر فيسوق حقائق تناقض ما تقول به تلك الشخصية، أي أنه

يكرس حطاباً ما كان ليستطيع الإفضاء به بسبب وضعه المعزول تجاه الآخرين. فعندما انسحب من أمام الفقي الذي حذره من صيد السلاحف [1]، عاد وهو في الحزيرة يرد عليه في حوار بينه وبين نفسه، وكان بذلك يحقق لنفسه توازناً ما (وماذا يهمني من أمره، إنه مجرد درويش، دعه يقول ما يشاء، إنني لا أزمع أن ألحق الدمار بأحد، إذا انشق البحر ذات يوم وطلع لي جني حقيقي كامل الهيئة وقال: إن السلاحف حوريات مسحورة، أو مرابطة، وإن الله يطلب منك أن تكف عن صيدها، فسوف أكف عن صيدها)[2]، فهذه التقنية الشكلية التي تلجأ إليها الرواية ذات وظيفة فى الحكاية، فالأثر هنا يتحقق على مستوى الأفعال والأقوال ولكنه بأثر رجعي، ولهذا عندما أصطاد إحدى السلاحف وقطرها وراء قاربه لجأت الرواية لتقنية شكلية تجمع بين صوتين فى أن واحد، صوت الراوي العليم وصوت الصياد فى حوار مع نفسه لتحقق السخرية من خطاب الصياد، وتتجلى الوظيفة فى الحافز من وراء خطابه، وهذا ما يتكفل به صوت الراوي (وتذكر إذ ذاك الرومي الأعرج... وتذكر الفقي وقطعة الأرض والسلحفاة المستلقية على ظهرها وراء قاربه، وشعر تجاههم بالكره وقال لهم سعيراً (سلطانة البحر تتبع عبدها مثل الكلبة. سلطانة البحر مربوطة بحبل من عنقها، انظروا بأنفسكم يا أبناء الزناء ، إن البحر يقف بجانب الصياد)[3]، فصوت الراوي يحدد الشخوص الداخلين فى الخطاب ويبين علاقة الصياد بهم ويظهر الموضوعات المختلف بشأنها التي تسبب موقفه الكاره لهم، ثم يأتي صوت الصياد نفسه الذي يتحقق الموقف الساخر به، والمتمثل فى تسفيه مواقفهم ومجاهرته بالإساءة إليه، باستعمال التناقض بين طرحهم وطرحه فالسلحفاة بالنسبة لهم (سلطانة البحر) وهو (مجرد عبد)، ثم هم يعتبرون أن (القوى الخفية تقف إلى جانب موقفهم)، ولذلك تأتي عباراته هو المناقضة لخطابهم(مثل الكلبة)، (تتبع عبدها)، (مربوطة بحبل من عنقها) ثم يواصل

---

1) من مكة إلى هنا، ص 11.
2) نفس المصدر، ص 52—53.
3) من مكة إلى هنا، ص 53.

انتقامه بوصفهم بـ (أبناء الزناء) ليختم بان (البحر بقف بجانبه)، فالبناء الشكلي هنا ليس اعتباطياً، ولكنه يأتي نتيجة معطيات تستند إلى موقفه المعزول المستضعف في وجوه خصومه الذين يمثلون ضغطاً عليه، ولا يستطيع ان يجابهه عياناً، فيلجأ إلى هذه الطريقة التي تستدعي هذا البناء الهيكلي، فليس حوار النفس والحال هذه مجرد رغبة من الكاتب في الإغراب، ولكنه تقنية تهكمية تندرج في نفس البنية الساخرة التي سنواصل البحث في مستوياتها الأخرى، والتي لا تقل عن هذا المستوى الشكلي، وليست بمعزل عنه

المستوى الثالث للسخرية هو عن طريق انتهاك المقدس، وعلى هذا المستوى تتحقق السخرية من طرف الشخصية الروائية، وحتى في هذه الحالة فإن السخرية ذات وظيفة بالنسبة لهذه الشخصية، لقد كانت السخرية دائماً وسيلة عقاب [1] وانتقام، تلجأ إليها عادة الجماعات والأفراد المستضعفون لمعاقبة أولئك الذين يتسلطون عليهم ، وذلك لأنهم لا يستطيعون الرد المباشر على ما يتعرضون له من قهر وامتهان، ولعل النكتة السياسية التي بدأت تنتشر هذه الآونة في الوطن العربي خير دليل على ذلك، وهنا تستخدم البنية العقلية المضادة للصياد -ممثلة في (الفقي) (الميتافيزيقي) - لما له من سلطة روحية تهيمن على البنية الذهنية الشعبية الأمية، والتي ينتمي الصياد إليها، وحتى في حالة تمرده على هذه البنية ومحاولة تجاوزها، فإنه يبقى مشدوداً إليها ذهنياً لا واعياً من جهة، ويظل مرتبطاً بها في صورة (امرأته) التي لا يستطيع منها فكاكاً، وبذلك تنقلها إليه حتى في الحالات التي لا يكون مرتهناً لها ارتهاناً مباشراً، وعليه فإن الصياد يعمد إلى ردة فعل تكون للوهلة الأولى كما لو كانت ليست في مستوى وعيه، بأن يوجه لهذا (الميتافيزيقي) سخريته في صورة نكات مقذعة (وقد قال لها إن المرابط الذي ذهبت لكي تعلق راية حريرية فوق ضريحه كان قد مات متأثراً بركلة من حمارته في ظروف مخجلة)، فلجوء هذه العقلية الأمية إلى هذا المستوى من التطرف في انتهاك المقدس (المرابط) إنما يأتي من جراء البؤس الذي تواجهه، حيث يستخدم هذا (المقدس) وسيلة في محاربتها،

---

1) نفس المصدر، ص

ولما كانت هذه الحرب أو المواجهة تطول وسائل العيش الضروري، فإن الشخصية مدفوعة بقوة الحياة لفعل ما تفعل، فكما أنها ترد على المواجهة، فإنها تفعل ذلك في الخفاء في البيت في حضور الزوجة، وذلك باستخدام هذه الطريقة لعقابها ومناكفتها، لأنها تخاف أن يطوله الشر من جراء ذلك، فكأن الشخصية تتحول على هذا المستوى من حالة إلى حالة، من حالة الضحية التي تتعرض للمضايقة، إلى جلاد يمارس هذه المضايقة على شخصية (ضحية) أخرى ولما كانت هذه (الضحية) ذات علاقة بالصياد ويهمه أمرها، وما تعانيه من خوف سينعكس عليه بشكل أو بآخر، فإن عقابه لها يندرج في عقاب النفس، أي أنه نوع من تعذيب الذات، وبذلك فإن السخرية ترتد على الشخصية نفسها، ولما كانت هذه السخرية في مستواها هذا تتحقق في إطار المقاومة التي تبديها الشخصية محاولة التماسك في وجه الخرافة التي تهددها في وسائل عيشها، فإنها تلجأ إلى ضرب آخر من الاعتراضات على تجلي المقدس في هيئة (الخارق)(الكرامة)، لتكشف هذا الخارق مظهرةً إياه في مستواها هي بالذات، (وإن كان سيدي داوود يخرج من قبره ويصلي العشاء على سور المقبرة، فإن أي صياد يستطيع أن يفعل ذلك، وقد رأيت أحد الصيادين ذات مرة يصلي على طرف الدفة، بعد أن ضاق قاربه بجثث الأقراش)[1] ، وتبدو هذه المقارنة تحاول تجاوز (الخارق) بأن تتفوق عليه، أي أن ما يفعله الصياد ولا يدعي له (خرق العادة) هو أصعب منالاً مما تدعيه العقلية المضادة (للمقدس) ، وبذلك فإن هذا (المقدس) ينجلي عن بؤس حقيقي لأنه لا يمثل حتى مستوى يصل به إلى مستوى اليومي المعيش.

غير أن السخرية في هذه الحال وإن كانت (تنتهك المقدس) ، فإنها ترتد على صاحبها بمعنى أن الشخصية التي تمارس هذا الانتهاك هي ليست في مستواه، بسبب من كونها جزءاً من هذه الذهنية التي تؤمن بهذا المقدس، ولا تستطيع أن تكون جذرية في تمردها عليه، فهي لا تستطيع أن تخرج من إساره وتظل مشدودة إليه بحكم التكوين العقلي، وهنا تتخذ السخرية مستوى آخر،

---

1) من مكة إلى هنا، ص 20-21.

إنه مستوى سخرية الراوي أو الكاتب من الشخصية التي تعاقب نفسها من حيث لا تدرى أو من حيث تدرى، فإن الصياد وهو يقاوم الخرافة التي تدعي تعرض من يصيد السلاحف للعقاب بتسفيه هذه الخرافة، يظل في الوقت نفسه خائفاً من ذلك العقاب حقاً، بمعنى إن وضعه هو الآخر وضع مضحك، فبمجرد أن يأوي الصياد إلى فراشه وينام، يظل يحلم بالكوابيس التي تعذبه وتقض مضجعه، من مثل حلمه بالصبي الذي غرق وهو يحاول اصطياد السلحفاة [1] ، كما أنه عندما ينفرد بنفسه فى البحر يظل خائفاً من الوحدة، التي يحاول أن يتغلب عليها بالحديث مع نفسه بأنه خائف : (الفقهاء أعداء الصيادين، لقد حذرتك منهم منذ البداية، إنك لا تستطيع أن تنصت إليهم دون أن يشلك الخوف. أنظر لماذا تترك ذلك الجحش نصف المقدس يتحدث معك على الإطلاق. إنك تتظاهر بأنك لا تصدق شيئاً مما يقول لك، لكنك تتذكر خرافاته بطريقة ما وتحلم بأبناء الزناء) [2] ، وهكذا يظل الصياد يحدث نفسه، يحدث عناصر الطبيعة كالشمس . [3] فالشخصية غير مؤهلة للاعتراض على سطوة الخرافة ، ولكنها تفعل ذلك بقوة الحياة أي بتمسكها بوسائل عيشها وليس من قبيل الترف العقلي الذي هي ليست فى مستواه ، وهذا المستوى يكرس البؤس بشكل أكبر، فالبنية الخرافية في النهاية هي السائدة، سواء بالنظر إلى البنية الذهنية التي تتبناها، أو بالنظر إلى البنية التي يفترض فيها أنها نقيض لها ، ومن شأن هذه الرؤية أن تبرز الاختلال فالمجتمع الذي تمثله الرواية مجتمع مختل على مستوى بنياته التحتية، وبذلك فإن العلاقات التي تحكمه هي علاقات غير إنسانية، بمعنى أن القيم الأصيلة فيه تتعرض للطرد لتنمو بدلاً عنها قيم زائفة، تحت سيطرة الميتافيزيقا. غير أن رغبة الحياة هي التي تدفع الشخصية الروائية للوقوف في وجه هذه البنية الخرافية ، وإن كانت لا تتوفر إلا على وسائل محددة من الوعي، ولما كانت هذه البنية (الخرافية) تقف ضداً لمصالح الشريحة

---

1) نفس المصدر، ص 27.
2) من مكة إلى هنا، ص 41.
3) نفس المصدر، ص 41.

العاملة الممثلة في الصيادين، من أجل أن تحمي مصالحها المرتبطة بسيادة (المتافيزقي) فإنها لا تنجح في استعداء الشريحة بعضها ضد بعض، مما يجعل هذه الشريحة العاملة في وضع مهيأ للتغيير، غير أن انهيار هذه المجموعة لظروف تاريخية يمثل عائقاً أمامها في الوصول إلى وعيها الممكن، وبذلك لا ينجح الصيادون في الوقوف ضد (الفقي) وأعوانه انتصاراً لموقف زميلهم الصياد الذي هو موقفهم في الوقت نفسه، وذلك بسبب من أميتهم من ناحية، وتخلف وعيهم كما سبق القول ، ثم لسيادة بنية اجتماعية أخرى كما في البنية الخرافية ويتخذ منها ممثلو الخرافة مظلة تحميهم هي (القبيلة) التي يعتمد عليها (الفقي) ويسخرها ضد الصياد الذي يبدو وحيداً في مواجهتها فلا تنظيم نقابياً يحميه ، وليس له مظلة اجتماعية من مثل القبيلة، ولا يستطيع أن يرتكن إلى جانب الأخر فيعتمد عليه ، فحتى هذا يمثل جزءاً من البنية الضاغطة التي تكرس بؤس الصياد ، فالرومي الأعرج تربطه مصلحة مع (الفقي) ولذلك فإن الصياد لا يستطيع أن يحقق معه تواصلاً من نوع ما، فهذه البنية الممثلة للأخر تدخل في السرد باعتبارها عبئاً يضاف إلى جملة الأعباء التي تواجه البطل (الطبال) ، ولذلك تنال نصيباً من السخرية، إنها جملة من مركبات الكذب والادعاء والنفاق، فهم يعيشون في (سوسة) لأنهم لا يستطيعون أن يعيشوا في غيرها فبالنسبة لصاحبة المطعم: (ذهبت مع المزارع الأعرج إلى بيته ليلتين متتاليتين وزعمت... أن المزارع رغم عادته المضحكة في دغدغة بطنها وجهله بالحد المقبول للعض قد بدا في النهاية أفضل من القس السابق (وهو)... يعتبرها امرأة محتملة بالنسبة لظروف الحب في سوسة[1]، هذا العرض يأتي على لسان الراوي ليخلق جواً معاكساً للوضع الذي تحققه المجموعة الإيطالية في كونها فوق مستوى الوطنيين وتعتبرهم أدنى منها ولا ينبغي لهم أن يزاحموها في الأماكن التي ترتادها[2]، وفي جميع الأحوال فإن الصياد لا يستطيع أن يحقق معها تماهياً أو تواصلاً لأنه مناقض لها لو قبلته، وهو إنما

---

1) من مكة إلى هنا، ص 41.
2) نفس المصدر، ص 41.

حـا. لسوسة وترك بنغازي فراراً منها، ولما كان الصراع بين البنيتين قد اتخذ طابع (الحكاية) أي ما يتصل بالشخصيات من حوافز وافعال ونتائج، فإن الرواية تستدير فى النهاية لتتطور في اتجاه المواجهة المباشرة، دون أن تتخلى عن وسائلها السابقة التي اعتمدتها في تقنيتها متمثلة فى السخرية، فحتى الآن بقي الأمر على مستوى الخطاب، وكان دور الفعل فيه محدداً وغير مباشر، وكانت كل من البنيتين المتضادتين تدفع فى اتجاه غايتها المسوقة لمصلحتها، فالفقي يريد أن يضع حداً لصيد السلاحف من أجل رزقه والمحافظة على مكانته فى الحيز الاجتماعي، والصياد يفعل الشيء نفسه ولكن من أجل أن يحسن وسائل كسبه، أي أنه يدافع عن حياته وحياة عائلته، فلا مناص من أن يتحقق الصدام ، بين الخرافة والحياة (الكفاح من أجل الحياة) ، ومن هنا يستنفر كل منهما أسلحته كلها المادية والعقلية، وعلى هذا المستوى تحشد للمواجهة عناصر لم تكن حتى الآن تظن أنها تفعل ما فعلته، فامرأة الصياد تتحول من مجرد امرأة بائسة غريبة خائفة من سطوة الأسطورة التي يمثلها الفقي ومهمشة، إلى مشاركة لزوجها فى وقوفه ضد هذه البنية الأسطورية، بمعنى أن دافع الحياة قد جعلها تتغلب على خوفها وتخوض المواجهة التي لا بد منها، فالصياد وزوجته فى جانب، والفقي وأتباعه فى جانب، ذلك الجانب الذي يوظف معاني خرافية بعد أن يكسوها صبغة القدسية، من اجل مصلحته الشخصية والآنية، إن حادثة تتعلق بصيد السلاحف [1]تجعل الفقي يستخدم (عكازه) (وكان الفقي في الواقع يحمل عكازه فى يده، ولقد حمله طوال حياته ودافع به عن الضعفاء، واليتامى والله والأسياد وسلاحف البحر) [2]أي علاقة بين هؤلاء كلهم؟ وإذا كان الزنجي ليس من الضعفاء الذين يستحقون أن يدافع عنهم الفقي إلى جانب (الله) فمن هم هؤلاء الضعفاء؟ إن السخرية هنا تعطي مدلولاً مضاداً للنص بمعنى أن الفقي حمل عكازه دائماً ضد أولئك الذين يزعم أنه يدافع عنهم، أي أن عكاز الفقي كان أداة تضليل دائماً ، ولا يريد الضعفاء

---

1) من مكة إلى هنا، ص 99.
2) نفس المصدر، ص 100.

والبتامى إلا أن يتركهم الفقي يتلمسون عيشهم بوسائلهم المتاحة ويحررهم من خرافته، وتستمر السخرية لتتخذ بعدين على مستوى المواجهة عندما يخاطب الزنجي (الطائر الأسود الراس)(هل سمعت هذا الهراء؟ ماذا بوسعك أن تقول؟) [1]إن هذه العبارة بالإضافة إلى كونها ستعمل على تصعيد الموقف كما يحدث فعلاً عندما يعدها (الفقي) ومن حوله موجهة إليهم، هي تنهض بمفهوم آخر ومدلول موازي لذلك المدلول الأول، فالصياد يخاطب بعض عناصر الطبيعة الممثلة في (الطائر) لغياب التواصل بينه وبين محدثيه، لأن ذهنيته غريبة عن ذهنياتهم فما هو بديهي في مستوى أي فهم عادي وفطرة سليمة، يظل بعيداً ، وتبحث الخرافة بدلاً عن ذلك عن تبريرات أخرى لتسوقها مستنفرة بواسطتها الموروث المتخلف ضد نضال الإنسان وكدحه، وبذلك تعمل عائقاً في سبيل تحقيق مشاريع في الحياة، ومن هنا فعندما يقاتل الزنجي وامرأته لا يكون ذلك لمجرد الإثارة أو رغبة من النص في تكثيف الدراما، ولكن لأنه ليس هناك إلا القتال الذي لابد منه لكي يدافعا عن حقهما في الحياة . إن النص يتخذ من حادثة المعركة بين الفقي وأبناء عمه من جانب والصياد وامرأته من جانب آخر مفتاحاً لاستمرار المواجهة وليس حداً نهائياً لها. فالصياد الذي يخرج من المعركة منهوكاً ووحيداً لا يملك من الأصدقاء إلا الصبي وزوجته يعود إليه إيمانه بنفسه وبطريقته في الحياة، ويستطيع بذلك أن يكتشف عناصر القوة في ضعفه، فحتى امرأته يشعر بالامتنان تجاهها [2]ويضمها إلى أسلحته التي يستنفرها للاستمرار في معركته. لقد صمم كل طرف على مواصلة تحديه للطرف الآخر، فماذا كانت النتيجة ؟ على هذا المستوى أيضاً تجد السخرية موقعاً لها بل تكاد تحسم الموضوع، وتكون المحصلة النهائية للنص . ففي الوقت الذي كان فيه الزنجي مصمماً على صيد السلحفاة التي دخلت الخليج مستعملاً وسائل خدعت أمهر الصيادين[3] ، كان الفقي يظن نفسه قد انتصر في المعركة وطفق يروج شعوذته بين الناس زاعماً أنه سيقضي الليل في الخليج

---

1) نفس المصدر، ص 100.
2) من مكة إلى هنا، ص 121.
3) نفس المصدر، ص 120

تلاوة القرآن ، ويصغي حتى يقع ذلك المعنى بالرجوع إلى قلبه في السجن ، إنه لا من الشيخ والدين بل بسبب السجن بمعنى الفداء في السجن . والخلاصة أنه وجه وجهة غير أن وسائلها مختلفة . لقد كان السجان يضربه ولم يكن الشيخ كذلك إن كان يدل الأعمى إلى غير موضعه . فهما يتبادلان السلطة نفسها في وجه الشاطئ لا يأتي على حد يرسمها في مقبل رأسه الذي جاءه من السجن ليخضعه للسلطان [1] وإقامته في السجن ، في حين يرى أنه يحافظ عليه ، إن الشيخ يجلس يقرأ القرآن ويصلي ويبتهل إلى الله ويترك العالم كله في نفسه وإليه ، الإنسان يلوي متمرداً [2] . فالسلطة الروحية التي يحسبها الشيخ أنه يمتلكه إنما تأتي من سيطرة الخرافة عليه ، وليس من ممارسة حقيقية لفعل الإيمان الذي لم تحقق لسعيد الناس جميعاً بل تفهم الإنسان ، ولكن ارتياح الشيخ نابع من شعوره بالرضى عن نفسه من خلال إرضائه لعناصر البنية الخرافية التي يمثلها ، فهو لا يملك معرفة حقيقية عن الفلسفة بل خرافية ، في الوقت الذي تكون فيه معرفة الإنسان عن تجربة ، فهو يرى رؤية تمثل ظهور السجن ويعاني من مواسم الرياح وقسوة الليالي من خلال تجربته الطويلة مع السجن ، هذه التجربة التي تتعامل مع الواقع ولا تتجاهله حتى تكون ضد رغبتها ، في حين تستند معرفة الشيخ على الغيبيات وتوظف الخرافة في تعاملها مع الواقع فلا تطهر بالظهور الخارجي فحسب بل بالظهور المستتر ، غير أن ما يزيد من رسوخ السلطة هو أن هذه العقلية الخرافية تجد من يصدقها ويتعاطف معها بل يتحمس لها تحت تأثير الموروث الثقافي ، أو رغبة في مساندتها خوفاً من سلطتها . كما يمثل بقية السجانين الذين لا يصدقون الشيخ ولكنهم يجاملونه ، ويظل صاحب الموقف الصحيح المبني على التجربة متمسكاً بموقفه مهما زاد إصرارهم عليه ، وإقصاء الآخرين منه ، وإن كان إشراكاً على مستوى الشعور فحسب

إن النص ينتهي بالانفتاح على احتمالات أخرى ، فالشيخ يدعي بعد أن

---

(1) نفس المصدر، ص 131

(2) م. س، نقلاً عن ...، ص 124

يقضي جزءاً من الليل فى الخليج، ويبيت الصياد فى قاربه بعد ما أغلق مدخل الخليج أمام السلحفاة لقد قرر أن يصطادها أمام الناس ليكشف زيف حرافات الفقي أولاً، وليحافظ على استمرار عمله ثانيا، وهو بدلك لا يستسلم للجعجعة التي تحدثها الخرافة ، غير أن الزنجي يظل مع ذلك وحيداً ضد عوائق كثيرة برغم وعيه الذي يتفوق على وعي غيره ، أي يظل عاجزاً عن أن يكسب الآخرين إلى صفه . وهذا يجعل الرؤية للعالم مأساوية، إن الزنجي يظل غريباً على مستوى البلد واللون والفعل، وتبعاً لذلك لا يجد من يناصره سوى امرأته والصبي، وإن كان بعض الناس يؤيده إلا أنه يظل تأييداً متواضعاً مثل موقف صاحب المقهى وبعض الصيادين [1] غير أن النص بهذا الطرح يظل منفتحاً على الوعي الممكن للطبقة العاملة التي ينبغي لها أن تتحرر من إسار الخرافة ، وتطور أساليب عملها لتقف فى وجه الاحتكارات التي تسعى إلى جعلها تروساً تدور فى آلتها الضخمة . فلو أن الصيادين يقفون متحدين فإنهم يستطيعون حماية مهنتهم ويحسنون ظروف إنتاجهم ، وإنما تأتي هموم الطبال من مواجهة كل شيء وحده ، ومن هنا تبدو إشكاليته . فبالرغم من سلامة نيته وتصميمه فهو لا يستطيع أن ينافق بخصوص ما يراه صحيحاً وضرورياً ، ولذلك فإن همومه تكثر بدلاً عن أن تقل بسبب انحطاط البنية الاجتماعية حوله ، فالفقر والجهل والاحتلال وغياب التنظيمات العمالية وما في حكمها، كل ذلك يتضافر ليقف فى وجهه، إلا أنه لا يثنيه عن مواصلة كفاحه الذي يعد فى الوقت نفسه ترسيخاً للقيم التي يكافح من أجلها، فمن خلال كفاحه عن أسلوب عيشه، يكافح لإثبات قيم العمل الطموح الذي يسعى إلى تجديد وسائله والتغلب على واقعة المتردي.

فالرؤية للعالم وإن كانت مأساوية إلا أنها تتضمن الانتصار لقيم التغير ضد قيم الثبات، وإنما تأتى مأساويتها من كون هذا التغير يفرض تضحيات باهظة على شخصيات إنسانية الطابع ، فالوعي هنا يندرج فى الوعي الممكن للفئة الفقيرة والمتوسطة بحيث إنها تتطلع إلى تغيير الواقع المتخلف، ويتحقق

---

1) من مكة إلى هنا، ص 104، ص 14.

ذلك كله من خلال السخرية من إصرار الخرافة على رفع صوتها على صوت الحقيقة وهذا ينبئ عن بؤسها وتفاهتها ويجعل الاستعداد لتجاوزها ممكناً

يبدو هذا الموقف الأيديولوجي منسجماً مع مواقف الكاتب التي كانت دائما وفية لتكريس العقلي فى مواجهة الميتافيزيقي، وهذا الموقف يتجلى في أغلب مؤلفات (النيهوم) سواء منها القصص القصيرة [1] أو المقالات التي كان يجمعها بعد ذلك فى كتب [2]، فهو دائماً معني بمهاجمة (الفقه) الإسلامي باعتباره في نظره مؤسسة مرتبطة بالإقطاع، ولذلك فهو عنده ضد مصالح الطبقة العاملة، التي يستفيد هذا الفقه المؤسس من تغييبها معتمداً على الأمية والدكتاتورية.

والنتيجة فإن روايته هذه تندرج فى نفس الطرح الذي يحمل المؤسسة الفقهية مسئولية ما تعانيه البيئة الاجتماعية من تخلف وقهر، بل توجه إليها الإدانة فى إصرارها على استثمار بؤس الأميين والفقراء، والوقوف حجر عثرة فى طريق نهوضهم، بل تذهب أبعد من ذلك، فتعرى هذه المؤسسة عن طريق الإضحاك منها، وكشفها أمام أصحاب المصلحة فى تجاوزها، وبذلك تكريس الوعي الممكن كما قلنا الذي يستشرف واقعاً خيراً يجعله بطرحه هذا فى الإمكان، والكاتب الذي لم يكن ينتمي لهذه الطبقة التي تتصدى للمؤسسة الفقهية التي يعتبرها رجعية ومسئولة عن التخلف والبؤس، إلا أنه قد جسد وعيها الممكن، ورؤيتها المستقبلية.

ولذلك فإن هذه الرواية تعد النموذج الأمثل لنقد الواقع، وبيان ما فيه من خلل ومن ثم محاولة تجاوزه إلى واقع أفضل.

---

1) انظر: من قصص الأطفال، مجموعة قصصية، الصادق النيهوم، طبع مجلة جيل ورسالة، دار الحقيقة، بنغازي

1) انظر: على سبيل المثال (لغة الموتى)، (المجازر المعصومة)، مجلة الناقد، العددان على التوالي العدد(8) فبراير 1989م العدد(74) اغسطس 1994م ص 10-11، 22-25، وغيرها من المقالات التي صدرت بعد ذلك في كتب عن دار رياض نجيب الريس للكتب، لندن، تحت عناوين :

1- صوت الناس.

2- الإسلام في الأسر.

3- إسلام ضد الإسلام.

رجل لرواية واحدة

(فوزية شلابى)[1]

تقدم فوزية شلابي من خلال روايتها هذه طرحاً يعد حتى الآن متميزاً، بالنسبة للرواية الليبية بصفة خاصة، يتميز هذا الطرح للوهلة الأولى بفصله بين المفهوم الخلقي للفكر السائد المتعلق بالتراكم الاجتماعي، وبين ذلك المفهوم الذي تحاول أن تقدمه، والذي يستند إلى مقاييس ذاتية في الغالب، وذلك باعتبار هذا الأمر (موضوع المسلكية الخلقية) يستمد مشروعيته من منطلقات فكرية ، فهو يتبلور من خلال وضعية الشخصية التي تمارسه ومكانتها فى المجتمع وتبعاً لذلك مفهومها للأخلاق التي لم تعد هنا الهاجس الأساسي الذي على أساسه تقيم الشخصية من قبل الآخرين، بل كيف تقيم هذه الشخصية نفسها وما الذي تقبله أو ترفضه، وفي كلا الحالين هي تستند إلى مقاييس أيديولوجية خاصة بها باعتبارها فرداً أولاً، ثم باعتبارها إنساناً يجمعه مع الآخرين جملة من القيم المعرفية والثقافية، وهذه الرواية التي هي من جنس السيرة الذاتية، تدخل فى خصوصية المرأة من خلال علاقاتها الخاصة التي تربطها بالرجل، ولكنها تقدم هذه المرأة من منطلق كونها إنساناً عادياً ليس لديه ما يخفيه أو يخجل منه.

فالمرأة هنا ليست تلك الفتاة المدرسية التي كنا قد التقيناها مع (مرضية النعاس)[2] ، ولا هي الطالبة أو المرأة الفلاحة التي رأيناها عند (خليفة حسن مصطفى)[3] ، تلك المرأة التي كانت تصارع ولكن من منطلقات أيديولوجية عامة رسمها الآخرون، المرأة هنا مثقفة (صحفية) وبذلك فهي تختلف عن النماذج السابقة، بمعنى أنها غير عادية، بل هي متميزة على صعيد الوعي، وكونها

---

1) شلابي، فوزية،[a1] رجل لرواية واحدة،المنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،الطبعة الأولى.
2) انظر: روايتي مرضية النعاس، سبقت دراستهما في الباب الأول : شيء من الدفء، المظروف الأزرق.
3) انظر: خليفة حسين مصطفى، عين الشمس، المطر وخيول الطين، سبقت دراستهما.

كذلك يجعل هذا العمل يتجاوز مجرد حق المرأة في الاختيار(الزواج) والتعليم والعمل، وهي القضايا التي كانت المرأة محصورة فيها ، اضافة إلى مهوصها بمسئولية

المشاركة في الواجب الوطني (القتال)[1] ، إن هذا العمل يتجاوز ذلك كله ليصل إلى منطقة(المحرمات) إلى ما يخجل المجتمع العربي منه أو حتى مجرد الحديث عنه، ومناقشته، حقها في أن تستقل بحياتها، تسافر، تعشق، تجرب، وترفض، وتفعل كل ما يكون من شأنه أن يجعلها راضية عن نفسها باعتبارها فرداً يتوفر على قدر من المعرفة العلمية والثقافية، ومن هنا تميزها

إن بطلة الرواية(صالحة) التي تتركز الرواية حولها وتنهض بها هي سيدة في وسط رجالي وهو وسط من المثقفين وغير المثقفين، إذا تلتقي بالرجال في اللقاءات العامة، التي يرتادها أصحاب العلاقة بها بوصفهم أصحاب وظائف عامة، ويبدو من خلال هذا العمل أن المرأة هي (طبق العسل) الذي كان بعيد المنال، واصبح بحكم التلاقي قريباً، يسعى الجميع للوصول إليه كل على طريقته. إن ما يجمع أولئك الرجال الذين تختلط بهم البطلة هو نظرتهم لها. فالأغلبية منهم يفكرون فيها ، من المنظور السائد، غير أن الذي سيحكم علاقتها بهم هو منظورها هي وليس اي منظور اخر، فهذه الشخصية (صالحة) لأنها مثقفة فإنها تستطيع تكوين حكم خاص بها على ما يجرى أمامها من ممارسات يبدو الغرض منها التقرب إليها (كونها امرأة)، ففي الوقت الذي تريد هي أن تباشر مهام عملها كأي فرد من المجموعة الصحفية التي تنتمي إليها، تبدو ردة الفعل تجاهها من زملاء المهنة مختلفة، فلا ينظر والحال هذه لتصرفاتها في حالة المشاركة في الأحاديث والنقاشات، أو في حالة إبداء المواقف اليومية مثل الغضب والفرح والنظرة العادية، بل أن هذه النظرة تأتي وفقاً لموقعها في أذهانهم (الزملاء) أي باعتبارها امرأة،فهناك الموقف الذي يحاول إغواءها بأسلوب يراه مناسباً لمكانتها الثقافية [2] ، وهناك الموقف الذي يحاول

---

1) انظر رجاء نعت النخيل، محمد صالح الفيتوري، سبق ذكره
2) الرواية ص 62-63

الاستفادة من قربه منها ورفقتها بما يعود عليه بالنفع فيعمل (قواداً) يقدمها إلى غيره(2) ، ويوجد الموقف الذي تحظى فيه بالاحترام بعدما قيمها تقييماً عقلياً يتفق ومكانتها ورضى بالوقوف منها على مسافة معينة تماماً مثل موقفه من أي زميل آخر[1] ، وثمة بالإضافة إلى ذلك كله موقف قد التقت به على مستوى الفكر، وبالتالي ارتبطت مع صاحبه بصداقة حميمة مكنتها من الإفضاء إليه بخصوصياتها بعفوية حتى العاطفية منها وكان متفهماً[2] ، وهذه الحالة يبدو أنها الحالة التي تحقق تلاقياً فيها من نوع ما مع الرجل تكون راضية عنه، غير أن الأهم حيال هذه المواقف هو موقف (صالحة) منها فهي لا تفاجأ بشئ وقد حسبت لكل شيء حسابه، ولم تتأثر كثيراً ببعضها، وكانت ذات موقف صريح تجاه أصحابها، ومن هنا تبدو الرواية بنظرة عامة أشبه بالسيرة الذاتية، فهي محكومة (بالواقع) الذي تتخذه البطلة التي هي فى الوقت نفسه(السارد) الذي يحكي الرواية ، بمعنى أن البناء الشكلي لها يتماهى مع الموقف الأيديولوجي، فيقدم كل شيء فى الرواية من وجهة نظر (صالحة) لذلك كله يتنوع السرد المتعلق طبعاً بها بين الحوار الداخلي، ومحاورة غيرها من الشخصيات، ليحدد فى النهاية إطار علاقتها بالآخرين، ولذلك فإن عنوان الرواية خادع للوهلة الأولى، إن الشخصيات التي تملأ الفضاء الروائي إنما نلتقي بهم بوصفنا قراء نتيجة علاقتهم بـ (صالحة) فهي تحدثنا عن تجربتها الحياتية منذ كانت طالبة متميزة فى المرحلة الثانوية ثم حياتها بعد ذلك، زواجها، طلاقها، ابنها الصغير، أمها، شقتها، جيرانها، أي أن الأشخاص والأشياء تدور كلها فى فلك هذه الشخصية المحورية، فتكون بذلك الرواية مكرسة (لامرأة واحدة)،هذا العرض الذي تقدمه الشخصية الرئيسة يبدو متداخلاً، يتداخل فيها الواقعي المعروف الذي يتخذ مرجعية[3] ، مع المتخيل الذي يكتسب واقعية من طبيعة عرضه المتسمة بالعفوية والمحايدة، ولا نعني

---

1) الرواية، ص 116.
2) المصدر نفسه، ص 116.
3) المصدر نفسه، ص 20

بالمحايدة هنا تخلي الشخصية عن (موقعها) أو غياب وجهة نظرها. فهذه حاضرة حضوراً مكثفاً، لأن الشخصية تروي قصتها، ولكن نعني بها عدم الإساءة إلى طريقة السرد بالتدخل المباشر الذي يكسر منطقية الأفعال، وهذا ما يجعل الحكاية تنمو نمواً طبيعياً، بمعزل عن التوجيه المباشر من طرف البطلة (الساردة).

ونستطيع تقسيم الرواية إلى قسمين رئيسيين ، القسم اللأول يتعلق بالبطلة من حيث علاقاتها العامة، ومن حيث خصوصياتها التي تمثل تعريفاً بها، والقسم الثاني، يتعلق بعلاقتها العاطفية بالرجل الذي تحبه وهي العلاقة التي تتبلور فيها رؤيتها للعالم وتتمثل فيها بنية الرواية العميقة

فقد عنيت البطلة فى القسم الأول، كما سبق القول بحياتها الشخصية فتناولت (بيتها) أي المكان فوصفته وصفاً يحاول أن يكون دقيقاً أشبه بأسلوب (نجيب محفوظ) هذا الوصف تناول كل شيء[1]، وقد كانت وظيفته أي الوصف هو تصنيف البطلة (كونها شخصية مثقفة) ولذلك فهي متميزة، فأثاث البيت الذي تتناوله بالوصف يكرس هذه الخصوصية فتجد الحديث عن (الكتب) المتناثرة فى الغرف وفي الصالون، مما يجعل القراءة التي هي وسيلة من وسائل التميز حاضرة، ثم تنتقل مع ذلك الوصف إلى الحقول المعرفية التي تنتمي إليها تلك الكتب (الفلسفة وعلم النفس) وغيرها من العلوم التي لها علاقة بقراءتها، كذلك تحضر (الموسيقى) على نطاق يكرس هذا التميز الثقافي، فمن جهة نجد مقتنياتها من الأشرطة متنوعة تنتمي إلى ثقافات متعددة فهناك الموسيقى العربية، وهناك الموسيقى العالمية، ففي المجال الأول تحضر الموسيقى المغربية[2]، والمحلية (الليبية)، وفي هذا السياق تتوافر الأنواع الشعبية الحديثة، تأتي بعد ذلك الإشارات إلى الموسيقى الغربية (الأوروبية) سواء منها الكلاسيكية أو الحديثة[3] ، كما يأتي فى هذا السياق أيضاً مناقشة بعض الحقول الثقافية والمعرفية، وإبداء وجهات النظر حيالها ،إلا إن حضور هذه

---

1) الرواية، ص 81-96.
2) المصدر نفسه، ص 47-48
3) المصدر نفسه، ص 45-46

الحقول المعرفية والثقافية إنما يتحقق فى هيئة إشارات عابرة من خلال تعليقات أو توضيحات، أو من خلال الوصف بمعنى أن حضورها لا يكرس مواقف علمية أو ثقافية، وإنما يسجل علاقة بها تفلح فى تصنيف البطلة، وفى هذا السياق يبدو التصنيف مقتصراً على المظهر الخارجي، ولا يتعداه إلى غيره، فلو اقتصرنا عليه فإن موقع البطلة لا يكتسب صفة التميز التي تحاول احتلالها ، بل سيكون ضرباً من الادعاء. فهذا على الأقل لحد الآن هو مستوى ملتبس، لأن المعايشة الثقافية التي تكرس الثقافي أو تنفيه لم تترجم إلى مواقف حياتية، وعليه فيظل حضور الثقافي والمعرفي على مستوى الإشارة فحسب ، ولكن نتابع هذا التمييز للشخصية فى سبيل المحاولة للإمساك بما سيكون خطّاً يدلنا على الوصول لمفتاح الشخصية، ومن ثم الحكم على منظورها للحياة، وما إذا كان فى مستوى هذه الإشارات التي رأيناها تنتمي إلى فضاءات معرفية، ترى مواقفها من أمور حياتية أخرى تكون حاضرة فى شكل خطاب للبطلة حول بعض العلاقات التي تحكم المجتمع، وأبرز هذه العلاقات هي علاقة المرأة بالرجل، ففي هذا الصدد نجد أن هذه العلاقة بالنسبة لـ (صالحة) هي علاقة (مشوهة) قائمة على قهر أحد الطرفين (الرجل) للطرف الآخر (المرأة) ولم تعرف التعادل فى يوم من الأيام، ولو أن هذا الفهم جاء فى ضوء علاقتها الزوجية السابقة لأمكن حينئذ أن نعتبر الأمر متعلقاً بالمجتمع الليبي ونظرته للمرأة، غير أن الذي يحدث أن الفهم يتناول العلاقة بين المرأة والرجل بصفة عامة وفى كل مكان من العالم، ولهذا تلتقي في هذا المنظور مع جارتها وصديقتها الإيطالية (سلفانيا) تهنيها عندما تعلم بطلاقها لتلتقي هي وهذه الصديقة حول اعتبار العلاقة الزوجية علاقة (استعباد)[1] ، وهذه الرؤية التي تنظر للزواج من هذه الزاوية ولا تبدو فى غنى عن الارتباط بالرجل ، إنها ترى ذلك أمراً طبيعياً ولكنها لا يبدو أنها ستتخذ وضعها الصحيح فى يوم من الأيام، بمعنى أنها تمثل إشكالاً على مستوى الواقع، والخلل يبدو وفقاً لهذه الرؤية آتٍ من جهة الرجل الذي يريد المرأة بمتطيها عندما يشاء، ولا يفكر في

---

1) الرواية، ص 88-93.

حاجاتها النفسية والعاطفية، إنها خادمة، وجارية للمتعة، وفقاً للشرع والتقاليد ، وهذا ما يهمه منها، وعليه فلا يليق بامرأة تحترم نفسها أن توافق على علاقة من هذا القبيل، وهكذا تتفق (صالحة) هي وصديقتها (سلفانيا) في تفضيل الحياة الحرة الخالية من قيود الزواج، غير أن هذه الحياة لا تلبي مطالب المرأة كلها، فحاجتها للرجل تظل حاضرة، بمعنى أن السرد ينفتح على إشكالية تتمثل في ضرورة العلاقة بين المرأة والرجل ورفضها في الوقت نفسه. ولا تتوقف البطلة كثيراً عند محاولة إيجاد حل لذلك.

فالموقف من العلاقة الزوجية على هذا الأساس يستند إلى منطلقات فلسفية وليس نتيجة مواقف آنية خاصة بظروف معينة كظروف زواج (صالحة) وطلاقها، فهذا الأمر الأخير اقتصر دوره على تأكيد موقف أيديولوجي سابق، فكأنه مثل والحال هذه عملية اختيار أكدت ما كان متوقعاً قبلاً، بمعنى أن البطلة تتجاوز الواقع الليبي لتعيش منظور المرأة في كل مكان، ولهذا فصديقتها لا تنتمي إلى الفضاء المحلي بل تنتمي إلى المجتمع الإيطالي (المودرن)[1] ، ومجرد محاولة رؤية صالحة للعلاقة الزوجية بصفة خاصة والعلاقة بين المرأة والرجل عموماً، في ضوء صداقتها مع صاحبتها الإيطالية واتفاقهما معاً حولها يجعل عملية (التميز) أمراً مؤكداً، ينضاف إلى ذلك كله أنه لا يوجد (لصالحة) صديقة واحدة ليبية، فكأنها تتعالى عن هذا المستوى، فحضور والدتها يظل حضوراً مادياً ليس فيه مشاركة عقلية أو وجدانية، فالفضاء الاجتماعي الذي تنتمي إليه هذه الوالدة فضاء تخلف لا تريد الشخصية (صالحة) أن تبقى سجينة له، ولكنها لا تستطيع قطع علاقتها به ، بل تظل هذه العلاقة في نطاق الماضي الذي لا يمكن تجاوزه أو التخلي عنه، لأسباب غير أيديولوجية أي ليست مرتبطة بالموقف الجذري الذي يحتقر المرأة المذلة (الأمة)[2] ، فكأنه ينتمي إلى منطقة أو مستوى لم تطله هذه الثورة التي تعلنها البطلة ، ولهذا فلا وجود لعنصر رجالي في أسرة (صالحة) أب، أخ ، أو

---

1) الرواية، ص47.
2) المصدر نفسه، ص 88-93.

قريب من هذا النوع ، فقد يمثل هذا الموقف هروباً من المواجهة ، كما أنه يمكن أن يندرج في نفس السياق بمعنى أنه أشبه بقتل لهذا المستوى من العلاقة، ومن ثم تجاوزاً لسلطة هذا الوسط الرجالي كما هو الأمر مع سلطة الزوج.

وهذا الموقف مختلف تماماً مع ما ذكرناه عند مرضية النعاس[1] ، عندما كانت المرأة عالة على الرجل في صورة الأخ أو القريب (الخال) كما كان الأب هناك يحتفظ بقدسيته وكذلك الأم، وكذلك كان الأمر عند أحمد نصر[2] ، ومحمد صالح القمودي[3] ، بمعنى أن الرواية الليبية لم تصل إلى هذا المستوى الذي هو في بعض مستوياته يتجاهل سلطة الوسط الرجالي الأسري، ولا يكتفي بالثورة عليه إن صالحة تسعى إلى أن تصل إلى ما وصلت إليه المرأة الأوروبية من مكاسب حقوقية ، دون النظر إلى ادراج هذا الموقف في إطاره العام ، أي إطار الإنسان الأوروبي في مجتمعه، فلا شك أن وضع المرأة الأوروبية كان جزءاً من هذا الموقف، أي هو جزء من حقوق الإنسان بصفة عامة، والتي هي في المجتمع العربي ما زالت تعاني تخلفاً كبيراً، مقارنة بذلك المستوى، وهذا بدوره يجعل موقفها (صالحة) متارجحاً بين النظرة الكلية والجزئية، ففي الوقت الذي تبلور موقفاً من بعض الظواهر يبدو عاماً، تكون على مستوى آخر غافلة عن هذا التعميم، في مناسبة (عرس) آسيوي يحدث في الكنيسة الكاثولوجية المقابلة لبيت (صالحة)، تتخذ موقفاً تحاكم فيه الزواج بصفة عمومية وتتخيل وضعاً سريالياً شرهاً للزواج تبدو فيه كل من المرأة والرجل مخلوقات مشوهة بشعة، على أن هذا الموقف الذي يبدو أنه جاء نتيجة ردة فعل على تجربة البطلة الذاتية، فإنه لم يستطع أن يرتبط بمواقف محلية أخرى ليكون جزءاً منها. بمعنى إن حالة (صالحة) جاءت المثل الوحيد على فشل العلاقة الزوجية في الواقع الليبي، فيما عدا إشارة عابرة لتوجيه مغمز لهذه العلاقة التي تتخذ شكلاً معيناً (ليلة

---

1) انظر: مرضية النعاس، المطرود الأزرق، سبق ذكره، علاقة (مسعود) خال زينب بهذه الأخيرة وما تلقاه بسببها في تحليل هذه الرواية.

2) انظر: احمد نصر، وميض في جدار الليل، سبق ذكره، ص 26 وغيره.

3) انظر: محمد صالح القمودي، نساء تحت النخيل، سبق ذكره، علاقة حواء بمحمد، ص24.

الخميس)[1]، لم تنل ما كان يجب أن تحظى به، وهذا طبعاً يندرج في نفس السياق. سياق تفرد الشخصية (صالحة) إلى جانب ذلك كله، قدمت الرواية (صالحة) باعتبارها (مبدعاً) يحتاج إلى شيء من الديناميكية التي تجدد نشاطه وتثرى إبداعه[2]، غير أنه ظل تقديماً على مستوى الإشارة فحسب، غير أن الرواية قدمت لنا البطلة في صورة امرأة في مجتمع ملي، بالمتناقضات والمحرمات والممنوعات ، وكانت في حاجة إلى رجل معين لم تستطع أن تتواصل معه كما تريد، وكانت تحاول الصمود باعتبارها إنساناً مثقفاً يريد حداً أدنى من احترام قيمه الثقافية فهنا يتجاور الحب، والاحترام، والاشتهاء، والصمود والتفاهة، غير أن الشخصية تحافظ على عالمها من الانهيار ، لا تتمكن من جمع كل ما تريد في يدها، وهي تضحي بالجوانب التي هي أقل أهمية، غير أن القيم العقلية هي التي تبقى، هذا ما سنراه في علاقتها بمحمود، لقد التقت محموداً صدفة، ورغم محاولتها اعتباره واحداً من الذين سبق أن مروا بحياتها وقعت في أسر ابتسامته، وعندما لم تستطع أن تقاوم ذلك جربت الاتصال به، وهنا تتداخل المغامرة والخوف، المغامرة في ارتياد ما يعد معيباً ومحرماً، والخوف ليس على مستوى الأطراف التي ليست لها صلة بالعلاقة الغرامية، ولكنه من أحد طرفيها، بمعنى أن صالحة لا تخشى ما يقال عنها وهي تتصل بمحمود وتدعوه لبيتها، ولكنها تخشى من ردة فعله هو، أي تخشى حكمه عليها فماذا يقول عن امرأة من هذا القبيل، وهو الذي جرب كل الأنواع من النساء، إن هذا الموقف الذي يضع المرأة في طوابير أمام أحد العسكريين هو مشهد واقعي في الحياة اليومية ، والكاتبة تريد أن تقف عند هذا الوضع وتقيمه، فالحياة المكبوتة تنتج عكس ما يراد منها، مجموعة من النساء والفتيات يمارسن الحياة بمنظور هروبي، إنهن يردن أن يتحررن من السلطة التي كانت مفروضة عليهن في البيت والشارع، ويتساوى بعد ذلك إلى أين يهربن،والنتيجة امتهان جديد، أي أن المرأة تخرج من شبكة نسجها الرجل لتقع فيها مرة أخرى، تخرج من

---

1) الرواية، ص.110.
2) المصدر نفسه، ص.72.

الشبكة الرسمية شبكة الزواج والعلاقات العائلية. لتتحول في الطرف الثاني من الشبكة إلى محظية أو جارية في حريم رجل يتمتع بامتيازات معينة بنسبة مركزه. إن صالحة تفكر في دعوة محمود إلى اللقاء، وتنجح في ذلك. وتبقى بعد هذا اللقاء تعيش على ذكراه تسترجعه ولا تستطيع الفكاك منه. ولهذا تحتفظ لنفسها برموزه، غير أن هذه الرموز تبدو رغم أهميتها العاطفية عندها عديمة القيمة في الحياة. لأنها عبارة عن بقايا سجائر محروقة وورقة (لبان)، أي أن كل ما بقي من ذلك اللقاء إنما هو هذه التفاهات، وإلى أي حد يمكن الاحتفاظ بالتفاهات؟ إن البطلة وهي تسترجع ذكرياتها مع محمود تبحث عما بقي من لقائها به، لتجده في محتوى (منفضة السجائر). ورغم احتفاظها بهذه البقايا ومحاولة إضفاء قيمة عليها فإنها تجد نفسها ترمي بها في سلة المهملات بعفوية في إحدى المرات. وهي لا ترمي بها دون وعي بل تدرك أنها هي، ومع ذلك فلا يمكن الاحتفاظ بها دائماً. أليس لذلك من وظيفة ؟ ألا يعني أن العلاقة التي لا يترك صاحبها إلا هذه المخلفات هي علاقة في مستوى ما ينتج عنها؟ وعلى مستوى آخر عندما يتصل محمود من (المرج) نجده يسأل صالحة عن كتب الفلسفة التي تحتفظ بها له. وتجيب بأن هذه الكتب لا زالت موجودة، ليس لدى محمود شيء يتركه لصالحة سوى ما ترك، في حين لديها هي ما تقدمه على المستوى العقلي والفكري، تبدو المفارقة كبيرة جداً والشرخ عميق بين الاثنين. إن الصراع هنا هو بين قيم الفكر وقيم الشهوة، بين العاطفة التي تحمل معها قيماً عقلية، والعاطفة التي لا تسعى إلا إلى الارتواء. إن المكالمة الهاتفية التي تدور بين محمود من (المرج) وصالحة في طرابلس، تضئ هذا الطرح بشكل لا يقبل المواربة ولا بأس من نقلها هنا[1] :

- خفت أن تكوني نائمة . وخفت أن تكون نسيت
- أنا لا أنسى . وأنا لست نائمة
- ما رأيك هل تأتين إلى المرج ؟ . منذ متى وأنت هناك ؟
- هل تأتين ؟ . متى تعود ؟

---

1) الرواية، ص 104-105

- الوقت هنا ثقيل .. والفراغ صعب ؟ - والحر هنا شديد .
- احس هنا بحاجتي الشديدة إلى كتب (فلسفة) التي تحتفظين لي بها لديك .
- إنها لا تزال حيث هي .
- هل تأتين وتحضرينها معك .
- تبدو طفلاً احياناً يا محمود .

إن هذه المكالمة تدل على المفارقة وتكرس الانقطاع واختلاف الرؤية، كل الذي يجمع البطلين هو الرغبة فى اللقاء ، هنا يوجد تقاطع بين اتجاهين، التقاء، ثم لا يلبث هذا الالتقاء أن يندفع في التوازي، كلاهما يشعر برغبة فى الآخر، ولكن أوضاع مثل النسيان والنوم تبدو حائلاً بينهما .غير أن محموداً وإن لم ينس صالحة، إلا انه يتذكرها لا كما تتذكره فالوقت عنده ثقيل والفراغ، وهو إذ يتخذ من كتب الفلسفة ذريعة لا يسعى إليها وإنما يريدها هي أن تسعى إليه وتحضر الكتب، وهذا هو الهدف من الاتصال، وهذه الرغبة في اللقاء لا يبدو الدافع إليها الافتقاد بل ملء الفراغ، ولذلك فإن صالحة لا تستجيب لها وتعدها من عبث الأطفال، ورغم أنها تحبه وتفتقده فإن هناك حداً لا تستطيع تجاوزه، والمانع ما زال مانعاً ذاتياً، فالبطلة هنا تحمل هموم العاطفة وهموم الفكر، هي امرأة تحب وتشتهي، وهي فى الوقت نفسه مثقفة تحترم نفسها وثقافتها، وهي وإن كانت تريد علاقة متحررة من القيود التقليدية، فإنها تريدها علاقة جادة تقوم على التكافؤ والبذل من الطرفين، وماذا فى وسع الرجل هنا أن يقدم؟ إن كل ما يمكنه تقديمه هو (مظاهر) خارجية للغرور والنرجسية، وهي لا تقل عنه نرجسية سواء باعترافها صراحة [1] بتصرفاتها وحديثها عن نفسها ، وإذن فإن العلاقة محكوم عليها بالفشل مسبقاً، فالرجل يبحث عن امرأة تحقق له المتعة ولا وقت لديه للوقوف للتفكير فيها بصفتها كياناً إنسانياً له إلى جانب المتعة، مركبات أخرى على نطاق العقل والفكر . لقد تعود (محمود) على تهافت النساء عليه بسبب مركزه، نساء لا يهمهن إلا مظهر الفارس المتمثل في (عصاه) العسكرية وبزته ومشيته وبقية تصرفاته، والبطلة وإن كانت هي الأخرى مشدودة إليه، فإن

---

1) الرواية، ص 24.

هذا ما لا تطيقه، إنها تريده ولكن من طريق اخر ، فليست المظاهر هي ما يشدها إليه، فهي إذاً امرأة مختلفة عن اللواتي تعوّد أن يتصل بهن ، وهكذا فما يشده إليها ربما سببه هذا الاختلاف، وبذلك فلا يكون للحب الذي يدعيه معنى، إنه مجرد ذريعة للوصول إلى المرأة التي يرغب فيها ، ولأنها تدرك ذلك بسبب تعاملها مع الرجال على نطاق واسع بالتجربة الشخصية، أو بما تشاهده من كونها صحفية، فلا تقع بالسهولة التي كان محمود ينتظر أن تقع بها، على أن ما يميز موقف البطلة هنا ليس المحافظة والخلق القويم كما هو معهود في مثل هذه المواقف، بل إن ما يميز موقفها هنا الاتجاه الجذري تجاه نفسها اولاً، إنها شخصياً غير مقتنعة بأن تكون امرأة للمتعة، أو رقماً في قائمة من العشيقات، فالسمعة وكلام الناس لا يعنى لها شيئاً، هذا على نطاق العلاقة التي تكون محور العمل الروائي، وهي أي هذه العلاقة وإن استحوذت على أغلبه فليس هي كل ما فيه، ولما كنا معنيين ببنية العمل بصفة عامة، فإنه لا مناص من التساؤل عن وضع المرأة الليبية على هذا المستوى العام، إنه حتى على نطاق الحب تبدو(صالحة) متفردة، ومتوحدة، وهي تعلن عن ذلك بصراحة إلى حد الغرور،ولم يلفت نظرها وضع الأخريات كثيراً، أي لم يلفت نظرها وهي تعلن عن هذا الغرور بصدد الحب، أي أن موقف صالحة من وضع المراة فى ليبيا بقي على النطاق الشخصي ولم يتجاوزه إلى أن يعم أفراداً أخريات من النساء، ولم نتعرف خلال الرواية على نساء فى مستوى صالحة ولا أقل منها، والنساء اللاتي كن حول محمود كن على مستوى الأرقام فليس لهن حضور إلا بمقدار ما يتعلق الأمر(بصالحة) ، فهن أشبه بالفراش الذي يتجمع حول النار (محمود) لتكون نهايته، وهي تقارن نفسها بهن وترفض أن تكون واحدة منهن، غير أن غياب امرأة أخرى عن جو الزملاء والأصدقاء يجعل الكاتبة تركز على هذا التميز الذي تتمتع به بطلة الراوية المتماهية مع الكاتبة.

وهكذا يمكن تصنيف الوعي هنا في إطار الوعي الممكن لفئة النساء اللائى يسعين لحياة متكافئة مع غيرهن ، حياة تسود فيها مجموعة من القيم الأصيلة،قيم الفرد الذي يطمح لتحقيق الرضي عن نفسه في إطار ممارسته

فشل قيم التغيير

ثلاثية الفقيه[1]

صدرت رواية الكاتب (أحمد إبراهيم الفقيه) سنة 1991م. غير أن صلتي بها كانت قبل ذلك، إذ تفضل الأستاذ الفقيه مشكوراً بأن قدم لي(مخطوطها) المضروب على الآلة الكاتبة قبل أن تصدر مطبوعة، وتعد هذه الرواية عملاً ناضجاً ممتازاً على مستوى الرواية العربية عموماً، تشهد بذلك الكتابات التي كتبت عنها[2] ، وبعض المواقف الثقافية التي قيمتها[3] ، وليس لهذه الرواية عنوان واحد يحمل أجزاءها الثلاثة ولكن كل جزء فيها يختص بعنوان، فالعنوان المكتوب على غلاف الجزء الأول هو: (سأهبك مدينة أخرى)، والجزء الثاني بعنوان: (هذه تخوم مملكتي)، وعنوان الجزء الثالث هو: (نفق تضيئه امرأة واحدة) غير أن الأجزاء الثلاثة تمثل عملاً واحداً، إذ إن الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث والتي تباشر فعل السرد هي واحدة (خليل الإمام) الذي سافر إلى بريطانيا ليكمل دراسته العليا فى مجال(اللغة الإنجليزية) في (سكوتلندا)، ثم عاد إلى بلاده (ليبيا) أستاذاً متخصصاً بعدما عاش تجربة خاصة في المجتمع الغربي.

وغني عن القول أن أعمالاً عربية أخرى سبقت هذا العمل،لعل أبرزها رواية (الطيب صالح) المعروفة، (موسم الهجرة إلى الشمال)، ورواية (سهيل إدريس) (الحي اللاتيني)، كذلك رواية (يحيى حقي) (قنديل أم هاشم) قد عالجت موضوع المثقف الذي يلتقي بالمجتمع الغربي في تجارب معينة، ويعود لمجتمعه لتكون له حياة مختلفة عن تلك التجربة، وإذا كان كل عمل من هذه الأعمال كما

---

1) الفقيه: لحمد إبراهيم ، 1- سأهبك مدينة اخرى، 2- هذه تخوم مملكتي، 3- نفق تضيئه امرأة واحدة. رياض الريس للكتب والنشر، لندن 1991م.

2) انظر، علوط، محمد، الذاكرة الحلم الواقع، جريدة الشرق الأوسط العدد 4785السبت 1992/1/4م، وكذلك الندوة التي اشترك فيها مجموعة من النقاد المغاربة من بينهم الكاتب فى نفس الجريدة، الاعداد 4831–4835–4838، وغيرها سنة 1992م.

3) نالت جائزة معرض بيروت للكتاب، سنة 1992م.

هو معروف قد اتخذ لنفسه مساراً يختلف عن غيره فإن شأن رواية (الفقيه) هذه تبدو مختلفة هي الأخرى بمعنى أنها ليست تكراراً لأي من هذه النماذج السابقة. بل إنها تميزت بملمح خاص بها لا تخطئه العين للوهلة الأولى هو هذه اللغة الشعرية الرشيقة التي صيغت فيها. والتي أفلح الكاتب في الجمع بينها وبين متطلبات السرد الروائي

وكل جزء من أجزاء الرواية يحكي فترة من حياة (خليل الإمام) في بريطانيا ثم في الحلم. ثم في طرابلس. ليتداخل مع هذه الفترات جميعاً. وكلاً على حدة ذكريات البطل عن طفولته وشبابه. وعليه فإن الأجزاء الثلاثة تبدو منتظمة في بوتقة واحدة بسبب من الشخصية التي تنهض بالبطولة والسرد في كل منها .

قبل البدء في تحليل هذا العمل يجب أن نعطي فكرة موجزة عنه. فالجزء الأول يتحدث في البداية عن حالة من التعب النفسي تعتري البطل، وهذا بدوره يجعله يسهر إحدى الليالي في شرفة منزله فيتذكر حياته الماضية القريبة التي عاشها في (بريطانيا) حيث تحصل على درجة الدكتوراه في الأدب المقارن عن (العنف والجنس في ألف ليلة وليلة). وقد مر أمامه شريط من الذكريات تمثل في علاقة غرامية مع (ليندا) المرأة التي كان يسكن عندها . والتي تركها وتركته وهي حامل منه. ثم علاقة أخرى مع (ساندرا) رفيقته في فرقة التمثيل والتي مثل أمامها دور (عطيل) وهي مثلت دور (ديدمونة). ثم انتهاء هذه العلاقة بعد تعرض هذه الفتاة لخطف واغتصاب على يدي أفراد شلة عاشق. بالإضافة الى فترات تتعلق ببحثه. وتمثيله وصداقاته وغيرها

أما الجزء الثاني فهو عبارة عن (حلم). وهو أيضاً نتيجة لما يعانيه البطل من متاعب نفسية. فقد قام بزيارة للمدينة القديمة حيث كان يعيش أيام طفولته. وهناك زار ضريح الشيخ الذي كان يتعاطى كتابة الاحجبة . وفي جلسة أمام هذا الضريح لا تتجاوز بضعة دقائق أو ربما دقيقة واحدة [1] . تخيل رحيله على يدي هذا الشيخ إلى مدينة خيالية (يوتوبيا) وصلها . وأصبح أميراً عليها وتزوج من أميرتها

---

1) الرواية ص 20-25.

وتعرف على امرأة أخرى قضى معها أوقاتاً جميلة، وقد بقي في هذه المدينة لأكثر من عام، ثم فتح باباً سرياً ممنوعاً من الفتح فخرج منه إعصار أصفر قضى على هذه المدينة، وقذف به هو إلى حياته الواقعية.

والجزء الثالث، معنى بحياته في طرابلس، ورجوعه من الخارج، ثم عمله في الجامعة، ثم زواجه، ثم طلاقه، ثم تعرفه على (سناء) محبوبته، سكناه في القرية السياحية، خطبته (لسناء)، انضمامه لشلة السهر في القرية السياحية، تناقضه مع الحياة الواقعية ذات الوجهين، فشله في بناء حياته العادية، قيامه بتدميره للعلاقة التي ربطته بسناء بمحاولته اغتصابها، امتهانه لنفسه عن طريق اندماجه في حياة شلة (أنور جلال) وممارسة الحياة الممسوخة ذات الوجهين.

هذا ملخص للحكاية التي تقوم عليها الرواية، وهو ملخص لا يتعرض للتفاصيل التي هي ذات وظائف معينة، والتي سنعرض لها في حينها. وبالنظر لهذه التركيبة الهيكلية، فإنه لا مناص من معرفة العلاقة بينها وبين البنية الداخلية التي شكلت موضوع الرواية، فلقد تعددت الآراء حول هذه الرواية وطبيعتها، فمن قائل بوجوب اتخاذ الصراع مع الآخر محوراً لدراستها [1]، إلى قائلٍ باتخاذ الزمن عنصراً أساساً فيها،واعتبارها (رواية زمن)[2]، بالإضافة إلى رأي أخر يجعل من (التناص) محوراً ترتكز عليه[3] ، وأي منطلق من هذه المنطلقات صالح للتحليل والدراسة، ومن شأن العمل الذي يعتمد عليه أن يتوصل إلى نتائج ما تكون ذات شأن في فهم الرواية . والخروج منها بخلاصة تتصل بها بشكل من الأشكال، وغني عن القول أنني هنا أستفيد منها جميعاً،غير أنه يجب القول إنني لا أستطيع أن أعتمد أياً من هذه المنطلقات باعتباره عنصراً وحيداً يرتكز عليه العمل،لأن هذا الأمر في حال حدوثه لا يؤدي إلى الوقوف على رؤية الواقع الاجتماعي الذي نتوخاها من خلاله، أو على الأقل لن يكن كافياً لوحده، ولأن اعتماده من جهة ثانية سوف يؤدى إلى إهمال غيره

---

1) انظر: السماوي، إدريس، الشرق والغرب على خلفية ألف ليلة وليلة، جريدة القدس العربي، لندن، العددان 1151-1152، الأربعاء-الخميس، 27-28/1/1993م.

2) انظر: خلوط، سبق ذكره، جريدة الشرق الأوسط

3) ندوة جريدة الشرق الأوسط سبق ذكره، الشاوي، عبد القادر، الحلقة 4، العدد 4838، الأربعاء، 26/2/1992م.

بين الأجزاء الثلاثة هو وليد وظيفة ذات علاقة بالصراع الذي سبق وأن نوهنا به. فالذات التي لا تستطيع التعايش مع واقعها الذي يصيبها بالكوابيس، تلجأ إلى الهروب منه إلى الماضي لتقتبس منه لحظات تساعدها على التماسك ، فتكون الحاجة إلى هذه المادة السردية التي توفر عليها الجزءان الأول والثاني ، بمعنى أن التركيب الهيكلي كان استجابة لحاجة موضوعية، (فخليل) يستعيد حياته في (اسكتلندا) التي كانت حياة خالية من الوساوس والقلاقل النفسية، هذه الاستعادة التي شكلت جزءً من أجزاء الرواية وهو جزء كبير(241) صفحة (يشرد ذهني لحظة ويعود فأجد أن لحظة الذكرى اتسعت لتستوعب جزءاً من العمر بكل ما حفل به من أحداث وصور ووجوه) [1] ،وبذلك فالشكل في هذه الحالة يمثل حاجة من حاجات الذات،فهي تحقق عن طريقه التوازن الذي لا تحصل عليه في الواقع،ولا يعني هذا أن المادة الموجودة في الجزئين الأول والثاني زائدة،ويمكن الاستغناء عنهما،إن الرواية بدونها لا تقوم،ولكنها فقط تأتي وفية لهذا الصراع الذي تخوضه الذات ضد ما يحيط بها من شروط حياتية لا تحقق عن طريقها ما تصبو إليه من استقرار.

بالإضافة إلى هذا البناء الهيكلي، يأتي أسلوب السرد الذي اعتمدت عليه الرواية، وهو أسلوب الرواية بضمير الأنا[2] ، فالبطل هنا يروى قصته،ما حدث له في الماضي، وما يعيشه في الواقع، وما يحلم به. وهو إلى جانب ذلك يروي عن أشخاص أخرين له علاقة بهم ، أو لهم علاقة بما يسرد ، ولذلك فإن المسافة بين(خليل الإمام) وما يسرده قد تضيق حتى تكاد تنعدم ، وذلك عندما يتحدث عن معاناته الحاضرة مثلاً، وقد تتسع لتجعل منه شاهداً عندما يسرد عن أشخاص أخرين يكون على صلة بهم، وبمقدار هذه الصلة فإن هذه المسافة تكون .

ففي حالة صدامه مع الأستاذ (شعبان) بسبب (سناء)[3] ، يكون السرد قد

---

1) الفقيه، احمد إبراهيم، ساهبك مدينة اخرى، ص 10.

2) انظر : العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ص 25وما بعدها.

3) الفقيه، احمد إبراهيم، نفق تضيئه امراة واحدة، ص 58-59.

ضيق المسافة بين السارد الذي أصبح طرفاً في الموقف وبين ما يسرد، وفي حالة حديثه عن شلة السهر في القرية السياحية وكيف أنها تجمع المتناقضات، والتجار القدامى الذين أممت الدولة أملاكهم ، والذين تحولوا إلى ممارسة نوع جديد من التجارة في تجاور مع رجال العصر الحديث، والصحفيين الذين يلبسون لكل حدث لباساً، والرجال الصغار الذين يمارسون وظائف صغيرة في السلم الوظيفي ولكنهم أصحاب نفوذ كبير وعلاقات واسعة وغير ذلك[1] ، عندما يأخذ صبغة المحلل لهذه الأوضاع فإن المسافة بينه وبين ما يسرد تتسع لتجعل منه شخصية موضوعية تحاول أن تحكم على الأشياء في ظل أسبابها التي أدت بها إلى ما هي عليه، ومقارنة موقفه مع تلك المواقف، وتبدو وظيفة هذا الأسلوب الذاتي مندرجة في إشكالية الشخصية الروائية، فالبطل يتخذ من ذاته مقياساً لأي موضوع يتعاطى معه، سواءً كان هذا الموضوع مما يخصه هو أو كان مجرد مواقف يمارسها الآخرون ، فهو معني دائماً بوضع نفسه في إطار أي صورة تصادفه، وتأمل حالها، والحكم عما إذا كان يمكنه أن يكون جزءاً من هذه الصورة، وما الذي يمنعه أن يندمج فيها، بمعنى أن اتخاذ السارد (بضمير الأنا) وسيلة تقنية لم يكن اعتباطياً ولا بالصدفة ، ولكنه الوسيلة المثلى للتعبير عن هذه الشخصية الإشكالية القلقة، ذلك إن منطق السرد، إنما هو منطق ذات السارد، ولما كانت هذه الذات منقسمة على نفسها وغير قادرة على التماهي مع الظروف المحيطة بها، فإن مواقفها متقلبة ومزاجية ، بل هي خاضعة لمزاج (معطوب) ، ولذلك فإن هذا الراوي ، (بضمير الأنا) يمنحه منطقيته الخاصة به فلا يكاد السرد يأخذ وتيرة توحي بتطوره وفق منطق معقول حتى ينقلب بانقلاب حالة من حالات السارد التي تعتريه وبذلك فإن إيقاع السرد متفق مع إيقاع حياة الشخصية البطل الذي يسرد

كما أن المادة الروائية نفسها تبدو مستجيبة لنفس العنصر- أي المتعلق بالبطل الإشكالي- فلقد كان حجم المادة التي تمثل الحلم أكبر بكثير من حجم تلك التي تمثل الواقع، فلقد استحوذ الحلم على جزئين من الرواية المكون من

---

1) الرواية ص3، ص124، 166-169 .

ثلاثة أجزاء بالإضافة إلى بعض المواقف التي احالت عليه في الجزء الخاص بهذا الواقع. ذلك ان (خليل الإمام) لا يرى ان الحاضر زمنه ، وإنما زمنه هو ذلك الماضي القريب الذي قضاه في (بريطانيا) وعاشه بوجه واحد ، او ذلك الماضي الذي تخيله وهرب إليه في مدينة (عقد المرجان). ومن هنا تاتي هذه المادة المثقلة بالماضي(الجنة الضائعة) التي تبحث الذات الساردة عنها، فهي جنتها هي وليست جنة الآخرين ، ولذلك فإن (خليل) لا يحدث احداً عن حلمه المتمثل في المدينة التي هرب إليها في الخيال، ماعدا (سناء)[1]. فالبناء الهيكلي على جميع المستويات يظل وفياً للموضوع الذي تدور الرواية في إطاره وهو هذا الصراع الذي يجري بين الذات والموضوع، يظل البطل والشروط المفروضة التي يرى انها تطلب إليه ان يعيش وفقاً لها، وان ذاته تستعصي على التطويع الذي يمارس عليها لتفعل ذلك سواء جاء هذا التطويع من طرفه هو أو من طرف الآخرين.

بعد هذا ننظر في كيفية دوران هذا الصراع الذي انطلقنا منه واتخذناه مرتكزاً لدراستنا، وما هي المستويات التي اشتغل عليها لنرى إن كان قد شكل بنية دالة لهذا العمل.

رغم أن كل جزء من أجزاء الرواية مستقل بمرحلة من مراحل حياة الشخصية (خليل) فإن الفصل بين هذه الأجزاء سيكون تعسفاً لا مبرر له، لان الأجزاء الثلاثة متداخلة تداخلاً كبيراً كما سبق وان راينا، ولما كانت الرواية تبدأ بالكوابيس التي تعتري (خليل الإمام) ومحاولته الانتحار غرقاً في البحر، فإنه يستعيد حياته القريبة في(فضاء الدراسة) اي على مستوى العلاقة مع الآخر، وعند النظر في هذه العلاقة نجد ان الشخصية في هذه المرحلة عاشت حياة خالية مما تعانيه في انها - ظرفها الذي تسترجع فيه هذا الماضي القريب،وكأنها كانت مقطوعة الصلة بواقعها الذي تمارس الهروب منه للماضي القريب،فما الذي حكم حياة الشخصية وهي في فضاء الغربة ؟ لقد تحكمت في حياتها في ذلك الفضاء ثلاثة محاور هي :

---

1) الرواية، ج 3، ص143-144.

1- محور اللقاء مع الآخر في صورة (علاقة غرامية مع المرأة)
2- محور النص الادبي (العربي والاجنبي)
3- محور ماضي الشخصية نفسها، وحاضرها (زمنها = تاريخها).

فلقد ذهب (خليل) للدراسة مبعوثاً بمنحة على حساب الدولة، وعندما استقر في (اسكتلندا) مقر دراسته حاول أن يعيش الحياة بشروط الآخر ، وكان ذلك بسبب أنه اعتبر حياته في (بريطانيا) مؤقتة، وانه سيعود يوماً بعدما يكمل دراسته، ولذلك اعطى نفسه فسحة بأن يعيش بمفهوم الآخرين، هذه الحياة حاول أن يجعل منها ستاراً بينه وبين حياة الكبت والتضييق التي تربى وفقاً لها وعاش فترة شبابه كذلك[1] ، ولذلك فإن ما احتفظ به من مؤشرات على هذه الحياة هو فحسب ما كان بعيداً عن الجانب المتعلق بالمحاذير، تاثيث غرفته على الطريقة الليبية، وكذلك صنع الشاي[2] ، اما الجانب الجاد من الحياة فقد تخلى عنه كلياً، ذلك الجانب المتعلق باللقاءات السياسية والثقافية الجادة، لقد دخل في علاقة مع المرأة التي يكتري منها غرفته التي يسكن فيها، وهنا وقع في تناقض بين موقفين موقف ثقافته الذي يعد هذه العلاقة (خيانة زوجية)[3] ، وموقف المرأة وزوجها اللذين تقبلا هذا الوضع نتيجة لاسباب موضوعية يستطيعان استيعابها نتيجة ثقافتهما ايضاً[4]. ولكنه رضي في النهاية ان يتقبل هذه العلاقة وينغمس فيها وفقاً لفهم (ليندا) و(دونالد) زوجها، لأنه فهم ان الوضع لا يترتب عليه شئ ما دامت المرأة راضية بذلك[5] ، هذا الموقف يندرج في القيم الموروثة التي تشربتها ذات البطل عن طريق الإكراه، فليست هي قيماً تحملها الذات نتيجة الإقناع ولهذا يأتي التخلي عنها بسهولة ما دامت وسائلها التي اعتمدت عليها في التشرب قد اختفت، اي أن البطل يمثل النقيضين الاخلاقي وغير الاخلاقي،فالقيم ليست ثابتة في ذاتها ولكنها متعلقة بالبيئة التي

---

1) الرواية، ج 1، ص 82 -83.
2) الرواية ج 1، ص 99.
3) المصدر نفسه ص23.
4) الرواية، ج 1، ص37-38، ص139-140
5) المصدر نفسه، ص 64.

أوجدتها، بالظروف والوسائل التي كانت سبباً فيها، وبمجرد اختفاء هذه الأشياء جميعاً فإن الشخصية تبدو مستعدة للتحرر من ربقة هذا المركب الذي كانت علاقتها به قائمة على الإكراه، غير أن هذا التحرر ليس نهائياً، فالذات هنا لم تتمثل ما عند الآخر من قيم وتتخلى عن قيمها التي تتعايش معها دون اقتناع، ولكنها رضيت بأن يكون ذلك التخلي مؤقتاً ما دامت شروطه غير متوفرة، والرضي بديلاً عنه بقيم الآخر التي رأت فيها هذه الذات بديلاً عن قيمها وهو بديل متفوق،سواء في علاقته مع (ليندا) أو مع (ساندرا) يعيش العلاقة وفق ما ترى أي منهما وليس وفق ما يرى هو، وهو يفعل ذلك عن وعي بعدما يكون قد راجع نفسه وفتش إن كان يقبل باقتسام امرأة مع زوجها [1]، أو إن كان يوافق على أن يرتبط بفتاة ويحبها مع علمه أنها لن تتردد في الاستجابة لأول رجل يروق لها دون أن تخفي ذلك عنه [2] ، أو تشعر بشيء من الحرج .

لقد استطاع أن يقنع نفسه بقبول ما تقبله (ليندا) ويدافع عنه[3]، وكذلك قبل بشروط علاقته مع ساندرا، ورضي بمشاركة رجال آخرين له فيها وإن كانوا عابرين، معتبراً ذلك حقاً لها تمارسه، ووجد له المبررات التي جعلته لا يغار، ولذا فقد عاش هذه العلاقات النسائية سالماً من الوساوس والهواجس، ويبدو أن السبب الأول والأخير في ذلك كله ليس اقتناع الذات بأسلوب الآخر في هذا الشأن ، وإنما اعتبار هذا الأمر يمثل علاقة مؤقتة لا يلبث أن يتركها ويعود إلى بلاده (خليل) . ومما رسخ هذه النظرة عنده اكتشافه المتأخر لسر علاقته (بليندا) فبعدما التقى بزوجها وحاول أن يعتذر له ، بين له هذا أنه كان عاجزاً عن ممارسة الجنس ونافراً من زوجته، ولذلك تركها له قصداً، وأن تلك الزوجة قد استخدمته أيضاً لتحقق ما ترغب فيه (وجئت أنت لتقدم خدمة لي ولها، وكان ترتيباً يناسب الجميع... بقدر ما أحسست بالارتياح لأنني تحررت

---

1) المصدر نفسه، ص 43.
2) المصدر نفسه، ص 153.
3) المصدر نفسه، ص 46.

من إثم الرجل الذي كنت أعتبر نفسي مسئولاً عن تدمير حياته، بقدر ما أزعجني أن هناك سراً من أسرار هذه اللعبة أخفياه عني) .[1]

إذن فقد كانت الإستراتيجية التي تنتهجها الذات هي اعتبار علاقتها بالآخر مؤقتة. وظلت في مقابل ذلك مشدودة للجذور ، وكانت دائماً مؤرقة بهذه الجذور وموطنة نفسها على ضرورة العودة والتعايش مع الشروط الذاتية التي نشأت عليها. وقد تجلى هذا في الاهتمام بالبحث الذي هو مبرر لوجود (البطل) في (بريطانيا) وتبعاً لذلك تعتقه بما يحظى به هناك من متع كانت محظورة عليه . فليس اهتمامه به هو الآخر إلا بنتيجة هذه الشهادة التي سيقدمها عند رجوعه دليلاً على أنه كان غائباً من أجل المهمة التي أرسل لإنجازها .

وهذا يدورد يسلمنا لدراسة المحور الثاني الذي هو محور(النص). فلقد اتخذت الرواية من بعض النصوص القديمة جزءاً من مادتها. وقد تفاوتت نسبة تمثيل هذه النصوص فيها بحيث يمكننا أن نتحدث عن (نص مركزي) مدخل في علاقة تناص مع حياة البطل، ونصوص ثانوية. وهذه الأخيرة أيضاً تناولت خطوط حضورها وتفاعلها مع بقية المادة الروائية فمنها ما حاز على حيز معقول. ومنها ما جاء على سبيل الإشارة .

وقبل أن ننظر في علاقة التناص نشير إلى أن النصوص التي مثلت هذه العلاقة مع مادة الرواية الأخرى ذات جانب واحد معنى بـ (العنف والجنس) .

وهذا هو عنوان الدراسة التي يعدها (خليل) عن عالم الليالي (العنف والجنس في ألف ليلة وليلة) [2]. وهذا هو النص المركزي بالطبع. فقد ظلت المادة الروائية تتفاعل مع نص الليالي منذ البداية حتى النهاية، وشاركها في ذلك بعض مسرحي شكسبير. وقد فازت مأساة (عطيل) بالسهم الوافر في ذلك وجاءت تالية بعد نص الليالي، كما جاءت على سبيل الإشارة (هاملت) [3](روميو وجولييت) وإشارة إلى عنترة بن شداد في بيت من الشعر من معلقته. ولقد

---

1) الرواية جـ1. ص 140.
2) الرواية جـ1. ص 10.
3) المصدر نفسه ص 131.

دكرنك والرماح نواهل [1]. وكذلك إشارة إلى ديك الجن الحمصي وخبر جاريته المعروف [2]. هذه النصوص جميعاً ترد في معرض الحديث عن تخريجات يقوم بها خليل، أو هواجس تحيله على هذه النصوص . وقد تقوم الشخصية بمناقشة هذه النصوص مع شخصيات أخرى . كما فعل مع ساندرا حول رواية (جامع الفراشات) [3]

وبناءً على تتبعنا لهذه النصوص نرى أن طريقة اشتغالها جاءت على طريقتين

أ- طريقة المعارضة التي تجمع بين المعارضة المقتدية التي تحاكى اسلوب نص قديم والإقتداء به، والمعارضة الهزلية التي تتخذ من نص سابق مثالاً تنتج على منواله نصاً منحطاً [4]. وهذا الأمر يتعلق في الرواية بكل من نصي (ألف ليلة وليلة)، و(عطيل) شيئاً ما

2--طريقة المدونات (scripts) التي هي إشارات إلى نصوص معروفة [5]، وبمجرد الإشارة إلى هذه النصوص يتداعى إلى فهم القارئ ما وراءها من دلالات. تجعل النص الروائي يحيل عليها ويدخل معها في هذه العلاقة الجدلية فعندما يقول خليل (أذكرها فتاتي ساحبة معها صورة (دونالد) متعباً ومريضاً تمتزج صورته بصورة (أجا ممنون) وهو يعود منتصراً من حروبه في إيجا، يفتح ذراعيه لاحتضان زوجته فيداهمه خنجر العشيق في ظهره) [6] وبمجرد ذكر هذه الجزئية تتداعى إلى ذهن القارئ المأساة اليونانية كاملة، بل وحتى الإلياذة و الأوديسة، وما يتعلق بهما.

ففيما يخص طريقة المعارضة ، استخدمتها الراوية في الجزء الثاني بأكمله الذي كان نصاً استعار فيه الكاتب أسلوب الليالي العربية ونسج على منواله

---

1) المصدر نفسه، ص 44
2) المصدر نفسه، ص 129
3) المصدر نفسه، ص 142، 225، 226
4) انظر مفتاح، محمد تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1985م ص 121-124 وكذلك يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط/الأولى، 1992ف، ص26
5) تحليل الخطاب الشعري، د محمد مفتاح، سبق ذكره، ص 123-124
6) الرواية، ج 1، ص 131-132

مدينة (عقد المرجان) وهي مدينة تجمع بين مدن (الف ليلة وليلة) ومدن تاريخية معروفة.ومدينة الفارابي الفاضلة وجمهورية افلاطون و(الفردوس المفقود) . ولكنها تتخذ من أسلوب الليالي مهادها الذي تقوم عليه بعدما أجرى الكاتب تعديلاً فيها ، بمعنى أنها لم تكن على طريقة (شهرزاد) التي تحكي حكاية ثم تؤجل الحكي إلى الغد، بل إن (خليل الإمام) قد استرسل في الحكي عن حياته وتجاربه في تلك المدينة المتخيلة بطريقة تجمع بين الوصف، والإخبار الذي يحكي الأفعال والحوادث ، ولكنه خلال ذلك كله لا ينسى أن هذه المدينة التي يعيش فيها ويتزوج أميرتها ويتفسح فيها، إنما هي (حلمه) أي هي مدينة صنعها خياله، فيدخل السرد في لعبة تجمع بين الواقع والخيال في هيئة تُبطِن السخرية وتُظهر الاندهاش هذه السخرية سمحت بمسافة بين السارد، والمادة الحكائية التي يسردها، مما يشي بكون الكاتب معنياً هنا بالعلاقة بين الروائي والرواية، فَفعل السرد في حد ذاته يتحول إلى مادة يتعامل معها السارد بوعي ويتناولها بالتحليل، وكأن ذات السارد تنقسم على نفسها وتجسد ذاتاً أخرى تحاورها في شأن المدينة وبعض شخصياتها، فهو من جهة شخصية روائية تمارس الفعل في المتخيل الروائي مثلها مثل بقية الشخصيات، وفي هذه الحالة فإن المادة الأولية تنساب على طريقة شهرزاد في الحكي،غير أن شهرزاد تحكي لتبعد السيف عن رقبتها، و(الإمام) يحكي حتى يبعد عن نفسه الجنون . ففي الحالتين يتخذ الحكي وظيفة حيوية، أي أنه تعويذة لاتقاء شر ما، وفي هذه الحالة فإن التناص هو من قبيل (المطارحة) أي الإقتداء، وفي الحالة الثانية هو سارد من الخارج يمارس الحكم على الأمور بوعي يخالف وعي الشخصية الروائية عندما ينسب إلى نفسه خلق المدينة وكائناتها البشرية وغير البشرية، أي علاقة المبدع بإبداعه (وإذا كانت المدينة ذاتها ليست إلا تجسيداً لفكرة تخيلتها كما ينبئني حدسي، فلماذا لا تكون هذه المرأة ... كائناً بديعاً أنا الذي صنعته هذه اللحظة) .[1] فاللعبة السردية هنا تسير في خطين متوازيين، (فالإمام) من جهة شخصية روائية بمنظور الحلم الذي بثه فيه الشيخ (أبو

---

1) الرواية جـ 2. ص 69

الخيرات) ومن ثم فهو يعيش في هذا العالم الأسطوري الذي يجد نفسه مرتاحاً له ويفضله على عالمه الواقعي الذي جاء منه، ولذلك فهذه تخوم مملكته التي ينتمي إليها، ويعيش بناء على ذلك متشبثاً بهذه المملكة، غير أنه حتى في هذه الحالة وفي المملكة التي حلم بها، وتخيلها أو تمناها لا يستطيع أن يندمج فيها كلياً وينسى ما سواها ، سواءً كان الذي لم يستطع أن ينساه هو العالم الذي جاء منه حديثاً، أو هو لا يستطيع أن ينسى أن هذه المدينة إنما هي ماض وانه لا يمكنه أن يعيش في الماضي فيأتي عدم نسيانه هذا، أو رفضه العيش في حلمه في صورة تهكم على كائناته التي صنعها، وهو تهكم يبعده عن أن يظل شخصية روائية، فهو هنا يتحول إلى شاهد أو مراقب من الخارج، فعندما يقابل رسول أمير السلاجقة ويسمح بقراءة رسالة حاكم دمشق يقول :

(تراودني فكرة عابثة بأن أخبر هذا الدمشقي بما طرأ من أحداث تاريخية على بلاد الشام بعد حكم السلاجقة ، واجتياح المغول للمنطقة ، وحملات الصليبيين عليها ، وما يحاصر ذلك الوطن من أعداء جدد، وما حدث في فلسطين من احتلال وفي جبال لبنان من حروب الطوائف بعد تسعمائة عام من حكم السلاجقة الذين انتهت دولتهم وذهبت ريحهم إلى الأبد...) [1].

إن المعارضة المقتدية تختفي وتفسح المجال للمعارضة الساخرة، فلأول وهلة يرتاح (خليل) للأميرة (نرجس القلوب) ويتزوجها وتحمل منه، فإن الجنون يفارقه، ويعود له سلام نفسه وتوازنها، وهو إذ يرى إلى هذه الأميرة فإنه يرى فيها (شهرزاد)[2] ، وهذه تبرئ شهريار من الجنون (قتل النساء) [3]، كذلك (نرجس القلوب) تبرئ خليل من الجنون (الكوابيس ومحاولة الانتحار)، غير أن الذي يحدث أن خليل يتجاوز (نرجس القلوب) إلى (بدور)[4]الفتاة المغنية، فلا يستطيع أن يقتصر على الأميرة، بل يسعى إلى النموذج الثاني المرأة المنطلقة

---

1) الرواية جـ 2، ص 184.83

2) المصدر نفسه، ص 31

3) انظر: جيروم، وكليتون، الجنون والعلاج في الف ليلة وليلة، ت. محمد يحيى، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، شتاء 49ف. الجزء الأول ص104-113 . وكذلك فرج احمد فودة، التحليل النفسي والف ليلة وليلة، نفس المصدر، ص114-129.

4)

(بدور)، ومن هنا يبدأ الاختلال أو فقدان التوازن يعود إليه مرة أخرى، فبوصفه أميراً يجب أن يلتزم بواجبات الإمارة التي من بينها أن يظهر مع الاميرة، ويقابل مندوبي الدول، ولكن إرادته الذاتية تتجاوز منصب الإمارة وما يحيط به من رتابة كما تجاوزت حالة (الجنون الأولى) إلى مدينة (عقد المرجان) الخيالية، اي أنه يتجاوز خياله مرة ثانية، ولما كانت بدور في حقيقتها رمزاً لامرأة حقيقية سبق له وراها واقعاً (سناء) في المحاضرة التي قدمها في الجامعة عن (الليالي) ووجهت له سؤالاً متميزاً، فإنه يسعى إليها تاركاً نرجس القلوب (شهرزاد)، أي أن الحلم لا يغني عن الحقيقة . إن الحياة التي قضاها (خليل) مع (بدور) في بيت اسرتها وفي الكوخ[1] هي إعادة لحياته مع (ساندرا) في غرفته وفي الكوخ [2] .حياة خالية من القيود والرسميات والالتزامات . وكان قد ترك حياته مع (ليندا) [3]. ولكنه اضطر لترك (ساندرا) قبل مغادرة بريطانيا بسبب ما تعرضت له من عملية (اغتصاب)[4] ، ولم تستجب ليندا لدعوته بالزواج [5] ، وعاد ليتزوج من فاطمة التي لم يحقق معها تواصلاً [6]. واختل توازنه، وبذلك فإنه يفتقد (بدور) ولا يعود يسمع إلا غناءها الرمز إلى (الفن) فيعود إلى التوتر من جديد، ويختل التوازن ولا تفلح الأميرة (نرجس القلوب) في السيطرة عليه ، ويتزامن هذا مع التجربة التي يشهدها أهل المدينة (عقد المرجان) (إطلاق المدفع) الذي صنعوه بناءً على المعلومات التي حكاها لهم من القرن العشرين [7]، في إشارة إلى أن التطور العلمي لا بد من أن يفرض نفسه بكيفية ما، ولذلك لا يمكن تجاهله والاكتفاء بالخيال أو بالفن، أو بالحلم، وبذلك يعود خليل إلى (الجنون) مرة أخرى فيحطم باب الغرفة المغلقة ليخرج الإعصار

---

1) الرواية، جـ 2، ص106-108.
2) الرواية، جـ 1، ص153-168.
3) رواية، جـ 1، ص 136-137.
4) المصدر نفسه، ص119-123.
5) المصدر نفسه، ص 239.
6) المصدر نفسه، ص 10.
7) المصدر نفسه، ص 2، ص148-149.

الأصفر ويدمر المدينة [1] ويلقي به في الصحراء مرة ثانية. ويمكن رسم علاقة التناص مع عالم ألف ليلة وليلة هكذا

العلاقة [1]

البداية	الهيئة	العلاج	الوسيلة	النتيجة
شهريار محزون	قتل النساء	الحكي	شهرزاد	الشفاء(الكف عن قتل النساء)
خليل محزون	تشابه الكوابيس	العلاقة الطبيعية	نرجس القلوب	الشفاء، التوازن

العلاقة [2]

البداية	الهيئة	العلاج	الوسيلة	النتيجة
خليل مجنون	يتجاوز (نرجس)	الحب + الفهم	بدور	تسكين
خليل مجنون	البحث عن بدور	اختفاء بدور	مجهولة	جنون

ففي العلاقة رقم «1» نجد حالة تطابق، فكما أن شهريار قد فقد توازنه النفسي نتيجة خيانة زوجه، أصبح ينتقم من جنس النساء عامة. تأتي شهرزاد المرأة المختلفة لتعيد له التوازن ووسيلتها في ذلك (الحكي) . وتكون النتيجة أن شهريار يشفى ويبطل عادة الانتقام من النساء، فكذلك فإن (خليل) يفقد توازنه النفسي نتيجة فشله في تطويع نفسه على قبول الحياة التقليدية الخاضعة لسلطة الأموات، وبذلك تنقطع الصلة بينه وبين زوجه، ولا يحقق تواصلاً مع من حوله، ويصبح نهباً للكوابيس وحالات الجنون وعندما يزور ضريح الشيخ (أبو الخيرات) يسرح بخياله ويخلق في الوهم مدينة على غرار مدن ألف ليلة وليلة (عقد المرجان)، وهناك يلتقي (نرجس القلوب) وينشئ معها علاقة طبيعية قائمة على اللقاء الجسدي والعقلي، وبذلك يعود له التوازن، وتفارقه حالات الجنون.

وفي العلاقة رقم «2» فإن خليلاً يتجاوز الحلم الأول الذي حقق عن طريقه التوازن بسبب لقائه (ببدور)، ويكون هذا التجاوز بمثابة جنون ثان لأنه يترك واجباته الرسمية كأمير، ويسيء للأميرة التي أحبته وقبلت به زوجاً، ويمارس

---

1) المصدر نفسه، ص 154-157.

سلوكاً غريباً على مجتمع مدينة عقد المرجان (الكذب)، وبذلك يفقد توازنه النفسي، غير أن العلاج هنا يكون (بدوراً) التي منحته الحب والفهم (الغناء والموسيقى)، إلا أن هذا المستوى لا يحقق له توازناً كاملاً بسبب شعوره بالذنب، وبحثه عن طريقة تحرره من منصب الإمارة والتفرغ التام لخياله مع بدور، وبذلك فإن فترة لقاءاته ببدور هي مجرد (مسكن) لفترة مؤقتة ، وتبدأ فترة البحث عن التوازن مرة أخرى فكأنه عاد للجنون، ويظل يبحث عن بدور التي تختفي، ولا ندري كيف ، فقد يكون ذلك بتدبير من القائمين على النظام في(عقد المرجان) (الإسكافي)والأميرة[1] ، وقد يكون لأسباب أخرى،كأن تكون مثالاً فنياً عصياً على الإحاطة به[2] ، ولذلك يختل توازن خليل مرة أخرى ويحطم المدينة ويعود لحالته السابقة من عدم التوازن ، بمعنى أن عالم (ألف ليلة وليلة) لا يفلح في العلاج وهو الآخر يشكو من بعض النواقص، فالعلاقة التناصية هنا تبدو متجاوزةً لنص الليالي وتسمه بأنه لا يصمد أمام مطالب الذات الإشكالية، وهو عرضة للتهكم في هيئة تجاوز له. تبقى الدراسة لهذا العمل ناقصة إذا لم تنظر فيما بينه وبين مأساة عطيل من (تماس) بشكل ما، ويجب الاعتراف قبل ذلك أن هذه العلاقة ذات مستوى أقل مما كان الحال مع نص ألف ليله وليله ، فلقد كانت علاقة (خليل) بمأساة (عطيل) علاقة الممثل بالمسرحية التي يمثل فيها دوراً ما، إذ كانت هذه العلاقة ذات أثر بدون شك على حياته في بريطانيا، من حيث إنه يتواصل عن طريقها بالفضاء الثقافي في الجامعة، وباللغة الإنجليزية كما كانت غايته[3] ، وكذلك بالوسط النسائي (ساندرا) فإن خليل على مستوى آخر قد ربط علاقات بين حياته وبين عطيل ، فلقد نبه المخرج الذي يتولى إخراج المسرحية أن يمثل حياة (عطيل) كاملة في طفولته ورجولته والحروب التي خاضها، وكل ما يتعلق به[4] ، غير أنه لم يجد في ذلك ما يمكنه أن يجعله

---

1) الرواية، ص 140.
2) المصدر نفسه، ص 138-139.
3) الرواية، جـ 1، ص14.
4) الرواية، جـ 1، ص 26.

يندمج في الشخصية ويمثلها بنجاح، ولما عاد لما اختزنه في ذاكرته عن رفض النقاد في شخصية عطيل لم يجد فيها ما يبحث عنه.

فأين وجوده إذاً ؟ لقد وجده في حياته هو، فقد تصور ان (عطيلاً) مثله تماماً ينتمي إلى عالم يختلف عن العالم الاوروبي فيجب ان يفكر في نفسه (سابحث عن عالم الولاء الممزق بين عالم قديم هجرناه، وعالم جديد لم نتواصل معه، عن هذه الهوة، التي سقط فيها عطيل، بين عالمه وعالمهم، زمانه وزمانهم، لونه ولونهم، رؤيته للحياة ورؤيتهم لها)[1] ،وقد قالت له الفتاة التي تشاركه التمثيل ذلك: (لا حاجة بك لأن تبحث عما يعانيه عطيل وتحاول تشخيصه ومحاكاته ابحث عما تعانيه أنت ...وسيكون تمثيلك رائعاً) [2] .

بمعنى ان شخصية خليل تتماهى مع شخصية عطيل، وحينها يحقق النجاح الذي هو هنا تواصلاً مع النص الذي يقوم بتمثيله، وعندما فعل ذلك وخاف من الجمهور نتيجة تربيته القاسية فانه قاوم هذا الخوف بالإقبال على الدور بقوة فنسي نفسه، وكان اداؤه الذي اوشك ان يقتل زميلته في التمثيل رائعاً [3] ، اي أنه يعيش ظروف عطيل بظروف حياته هو الخاصة

فالتناص بهذه الكيفية بين النص (عطيل) والمادة الروائية (حياة خليل) يندرج في التجاوز لأن الشخصية تقرأ (عطيلاً) قراءة مغايرة للقراءة الأصلية، اي التي انتجته . فإذا كان شكسبير ونقاده الأوروبيون راوا في (عطيل) اخر بالنسبة لهم، فإن (خليل) يرى في عطيل ذاته، ويرى في غيره من مجتمع الماساة اخر، فالعلاقة هنا مقلوبة او عكسية، يتماهى (خليل) مع (عطيل) فكلاهما غريب في بلاد غريبة، وإذا كان (عطيل) قد انتهى بتدمير حياته، فإن (خليلاً) يعرف ان ليس له بقاء في هذه البلاد،وان وجوده وبقاءه في مكان اخر، لابد له من العودة إليه، رغم ما يعلم أن فيه من منغصات،والنتيجة في كون النص محوراً للعلاقة مع الآخر.

---

1) المصدر نفسه، ص 97.
2) المصدر نفسه، ص 101.
3) الرواية، ج 1، ص 120-121

انه في حالة النص الذاتي (العربي) (الف ليلة وليلة) فإن استخدامها يؤدي وظيفتين اساسيتين: الاولى انها مسوغ للبقاء في صحبة الآخر التي هي بالنسبة للذات صحبة مؤقتة تستفيد فيها الذات مما تحققه عن طريقها من انطلاق وحرية لم تكن ولن تكون متاحة في الفضاء الذاتي. والثانية ان (خليلاً) يستخدم هذا النص وسيلة لتقديم نفسه في هيئة تبهر الآخر الذي هو هنا (المراة) وتستغله في مباهج جسدية ونفسية عن طريقه.

اما ما عدا ذلك مما رايناه من علاقة تناصية بين عالم الليالي والمادة الروائية الاخرى ، فهو ليس على مستوى العلاقة مع الآخر ، ولكنه يخص مستوى العلاقة بين الذات ومحيطها الاجتماعي.واما العلاقة في ضوء النص المنتمى إلى الآخر (عطيل)، فالعلاقة هنا كما انها تخدم وسيلة التواصل مع الآخر، وبذلك فهي ذات وظيفة معرفية ، هي كذلك ذات وظيفة تواصلية تحقق عن طريقها الذاتُ اللقاءَ بالمراة، كما ان هذه الذات تكتشف نفسها عن طريق هذا النص من خلال القواسم المشتركة التي تتبدى لها بينها وبينه في مواجهة الآخر، تبقى وظيفة العلاقة التناصية عموماً خدمة الحياة المؤقتة التي ارتضتها الذات في الفضاء المنتمى إلى الآخر.

وعلى مستوى زمن الشخصية (تاريخها) وزمن الآخر، فإن العلاقة مع الآخر تبدو اكثر دلالة على إشكالية الذات، حيث يبدو (خليل) شخصية مثقلة بركام الحياة التي عاشتها وتعيشها، فالماضي قاس بشكل لافت للنظر، يتمثل في طفولة مقهورة، وحياة قاسية لم تراع مطالب الروح ولا الجسد ولا العقل ، حياة تعاش وفقاً لشرائع اجتماعية ليست للذات رأي فيها، ولا يسمح فيها لمطالبها بالظهور، ولذلك فعندما ترى هذا الآخر وترى ما حققه في هذا المضمار ، فإنها تعيد اكتشاف ما فقدته وما يتعرض للفقد من إنسانيتها، أي أن الآخر مثّل للذات مراة رات فيها ما يعتري حياتها من تشويه ، وعليه ففي الوقت الذي حققت فيه هذه الذات تصالحاً مع نفسها في فضاء الآخر، فإنها اكتشفت ما اعترى تاريخها الشخصي والاجتماعي من دمار، ومدى رسوخ هذا الدمار، وبدا لها ذلك كله في شكل كارثة حقيقية لا مفر لها من مواجهتها والقبول بها،

لأنها كانت خلال ذلك كله ترى فترة حياتها في محيط الآخر مؤقتة ، ولذا فهي على وعي بأنه مكتوب عليها أن تتعايش مع واقعها الذي اكتشفت قسوته بشكل واضح، وقد كان هذا الواقع في صورة ماضيه يعاود وهو في أبهى درجات فرحه فينغص عليه لحظات متعته المؤقتة[1] ، ولذلك فعندما اقترحت عليه الفتاة (ساندرا) أن يقوما بتجربة في البكاء ، فإنه استرسل فيها بشكل طبيعي، ولم يعرف لذلك سبباً، غير حياته الأولى وما رافقها من كبت وحرمان .

فتكون على هذا علاقُة الذات بالآخر وفقاً للمستويات الثلاثة، علاقة اكتشاف لما يعتري محيط الذات من نقص وتشويه، وهذا بدوره سيعمق وعي هذه الذات بمأساتها، ويعجل بحدوث الشرخ بينها وبين الواقع، ولكن قبل ذلك كله لا بد من التساؤل لماذا لم تقو الشخصية (خليل) على مواجهة الواقع ؟

لقد كان (خليل) موطناً نفسه على العودة لبلاده والحياة فيها وفقاً للشروط السائدة، مع علمه أن هذه الشروط مجحفة في حق شخصيته، وأنها لا تحقق له ذاته، التي اكتشفها في فضاء الغربة، وبرغم ذلك لم يستطع أن يتقبل الحياة التي وطن نفسه عليها، كما لم يرض بالتعايش مع الآخرين.

والسبب في ذلك كله أن (خليلاً) هذا شخصية إشكالية، ويبدو هذا القول تبسيطاً في حال الاكتفاء به،إذ لابد أن هناك من يسأل عن مفهوم الإشكالية هنا ،ووفقاً لأي مقياس؟ ولا يمكن هنا أن نعد إشكالية (خليل) بمثابة الإشكالية التي صادفتنا في المصادر الغربية التي اعتمدنا على منهجيتها في التحليل[2]. ذلك أن إشكالية الشخصية الغربية هي وليدة ظروف خاصة بها كما سبق التنويه[3] ، ولكن إشكالية (خليل) نابعة من ظروف خاصة به وبمجتمعه، وقد نتجت هذه الإشكالية عن مفارقة وقعت الشخصية ضحية لها، تمثلت هذه المفارقة في حدة وعيها من جهة ، وتخلف واقعها من جهة ثانية، فمن الجهة

---

1) الرواية ، جـ 1، ص 168-169.

2) انظر: لوسيان فولدمان، مقدمات في سيولوجية الرواية، ت: بدرالدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993م. ص 14-15.

3) انظر: المقدمة المنهجية لهذا البحث، حيث نوه الباحث بملاحظة الأستاذ أحمد اليبوري.

الأولى فإن (خليلاً) يمثل شخصية مثقفة، وعلى درجة عالية من الثقافة فهو أستاذ جامعي، وله تجارب ثقافية واجتماعية في مجتمعات متقدمة مثلت عنده مقياساً للأمور،ومن الجهة الثانية هو يعيش في واقع متخلف ليس بالنسبة لوعيه الحاد فحسب، ولكن حتى بالقياس للشروط العادية، فهذا الواقع تحكمه عقلية متخلفة من عدة وجوه،تربية قاصرة،تعتمد على القسوة والكبت وقتل رغبات الأفراد،ونتيجة لذلك فإن حياة الأفراد حتى عندما يكبرون تصبح منافقة(ذات وجهين)،فسلوكياتها في جانب وقناعاتها في جانب اخر، فما هو معلن يظهر الفضيلة ويحرص عليها وينتصر لها من وجهة نظر ماضية تنتمي إلى قرون سحيقة وتراكمات قديمة، وما هو مخفي يمثل الرغبات الحقيقية والأماني والآمال والتطلعات التي تتراوح بين ما هو طبيعي ليس فيه ما يعيب، ولكنه يحرم من وجهة النظر السائدة، ولابد للذات من كبته وقمعه ومقاومته وإخفائه، وبين ما هو معيب ولا إنساني، ولكنه ليس هناك ما يمنع من التعامل معه وتعاطيه ما دام ذلك يحدث في الخفاء، ولا تطلع عليه المؤسسة الاجتماعية، وهذا يجعل الكون البشرى كوناً منافقاً جباناً، ليس في إمكان شخصية مثقفة جذرية أن تتعايش معه دون أن تفقد احترامها لذاتها، وتعرضها للإدانة أمام ضميرها ووعيها، وكان بالضبط هذا هو وضع (خليل) الذي لم يكن مؤهلاً للمواجهة(مواجهة المؤسسة الاجتماعية التي تتماهى مع المؤسسة الرسمية الحكومية التي بدورها تنافق المؤسسة الأولى، الاثنتان يتخذان من المؤسسة الدينية مرجعية في جميع ما يصدر عنها، وهذه الأخيرة تبدو مؤسسة قائمة على تأويل متعال عن التاريخ ظاهرياً،في حين أنه نتاج لظروف تاريخية سابقة، وهذا يجعل التعامل معه مستحيلاً وفقاً للمعطيات التاريخية ما دام لا يعترف بها،ويضع نفسه في نطاق المطلق متعالياً على السببية، والزمانية والمكانية، ولذا فالجميع ينافقون هذا الوضع فيحيون بوجهين معلن وخفي، الأول زائف والثاني حقيقي[1] ، والسبب في أن الشخصية الروائية (هشة) وغير مؤهلة لتغيير هذه البنية المنافقة، هو أنها نتاج هذه البنية التربوية التي تشحن الذات

---

1) الرواية، ج 3، ص 42-46.

بخبراتها في الحياة عن طريق الخوف والقهر، مما يجعل الذات جزءاً من هذا الواقع المنافق، ولا تقدر على مواجهته لأنه كان قد انتصر عليها قبلاً .

ومع ذلك فلم يقف (خليل) مكتوف اليدين أمام الوضع ، بل تصدى له في محاولة للتماهي معه أولاً [1] بالزواج والمحافظة على الصلوات، ومحاولته معايشة الحياة العائلية وفق التقاليد السائدة، وعندما وجد نفوراً من نفسه ، حاول تطويعها لهذه الحياة بطرق شتى في مقاومة عنيدة لما وصلت إليه الذات من اختلال في التوازن، غير أن الشرخ الذي كان بين الذات والواقع كان عميقاً، فلا تكاد الشخصية تعثر على مقوم من مقومات الحياة يستحق التضحية ويساعد على المواجهة والصمود في هذه الحياة ممثلاً في (سناء) الفتاة الخالية من العقد إلى حد ما، فإن هذا من شأنه أن يساعد النفس على اعتبار الوسط الجامعي ومن ثم الوسط الاجتماعي يتوفر على عناصر مضيئة ، حتى يعثر على نموذج اخر نقيض لهذا النموذج (الأستاذ شعبان) الذي يُظهر العمل والاستقامة ويُبطن الشر والنفاق ، ويتخذ من النظم التعليمية والقوانين المدنية أداة لتشويه الحياة، وعندما يحاول (خليل) مواجهة هذا النموذج مدفوعاً بما شحن به من أمل نتيجة اللقاء (بسناء)،فإنه يفشل في ذلك [2] ، لأنه غير مؤهل ليتعامل معه بنفس أسلحته ، لقد تورط (خليل) في مشكلة قانونية مع الأستاذ شعبان الذي اكتشف فيه أسوأ وجوه النفاق في الواقع، وبذلك فشل في المواجهة، ذلك أن الأسلحة من الدناءة بحيث تبدو شخصية (خليل) ليست في وضع يمكنها من المواجهة، وهنا تفلح (سناء) في ذلك [3] ، وعندما تحارب الأستاذ (شعبان) بنفس سلاحه، وتنتصر عليه، في ذلك الوقت يكون (خليل) في حالة سيئة من المرض [4] ، ولكنه يشفى بمجرد أن يعلم

---

1) الرواية، جـ 1، ص 9.
2) الرواية، جـ 3، ص 58–70.
3) المصدر نفسه، ص 86–87.
4) المصدر نفسه، ص 78–83.

بتفوق سناء على الأستاذ شعبان [1] ، وهكذا يعاوده الأمل ويعود لحالته الطبيعية، ويترك زوجه ليرتبط مع سناء بعلاقة خطوبة [2] .

يبدو الوضع مرشحاً عند هذا الحد للتوازن وفعلاً هذا ما يحدث،فكيف تعاملت الشخصية الإشكالية مع هذا الواقع الجديد؟ هل استطاع (خليل) إيقاف الخلل لمجرد عثوره على شقه الثاني [3] المرأة التي تتعايش مع الحياة وفقاً لمنطقه هو؟ لقد كان ذلك ولكن إلى حين، لقد تعايش خليل مع نماذج نسائية متعددة في الواقع وفي الخيال وكان في ذلك كله، وفياً لمنطقية واحدة، تمثلت في ثنائية عاطفية وجنسية ،ففي البداية يلتقي بالنموذج الأول المتمثل في المرأة البيتية الطيبة ذات الطبع الهادئ (المحافظة)، ثم يتجاوز هذا النموذج إلى المستوى الثاني، النموذج الحر المنطلق الذي يختلف نسبياً عن النموذج الأول، ففي الغربة يلتقي (بلنيدا) المرأة الاسكتلندية المحافظة ، التي تعيش وفية لتقاليد مجتمعها وإن مثلت (لخليل) نموذجاً منطلقاً، غير أنها قياساً إلى (ساندرا) النموذج الثاني فإنها تبدو محافظة، وهو يتعايش مع النموذجين وفقاً لشروطهما ، لأنه يعلم أن حياته (مؤقتة) هناك، في ليبيا كذلك يحدث له هذا يلتقي (بفاطمة) الزوجة التقليدية، ويتعايش معها قليلاً ثم يتجاوزها إلى (سناء) الفتاة المثقفة التي تمثل نموذجاً مختلفاً عن (فاطمة)، وكذلك في مدينة الحلم (عقد المرجان) يلتقي (برنجس القلوب) ثم يتجاوزها إلى (بدور) وكأنه يعيد نفس النموذج الأول،(ليندا، ساندرا) فهل يعني ذلك أنه ظل رهيناً لهذه العلاقة التي عاشها في الغربة وعدها (مؤقتة) يبدو ذلك ، لأنها العلاقة الوحيدة التي كانت صادقة ، وقائمة على الاختيار الحر والتكافؤ، ليس فيها ما هو خفي فكل شيء تحت ضوء الشمس في حال اللقاء وفي حال الافتراق، ولما كانت الشخصية (خليل) شخصية إشكالية أي حدية ، فإنها لا ترضى بالعلاقات المقيدة أو غير الصادقة، لقد كانت علاقة خليل (بسناء) كفيلة بأن تحقق له التوازن النفسي

---

5) المصدر نفسه، ص 88-89.

1) المصدر نفسه، ص 140.

2) انظر: فرج احمد، التحليل النفسي والف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع شتاء 1994، ص 125وما بعدها.

وتجعل منه شخصية طبيعية غير أن ذلك لا يتحقق. لقد ضحى (خليل) في سبيل (سناء) بشقته وذهب للسكن في المدينة السياحية، وهناك بدلاً من أن يعيش في سلام فإنه يكتشف المدينة أكثر، أي يزداد وعيه عمقاً ، وهذا من شأنه أن يوسع الهوة بينه وبين الواقع لقد كان مفتاح هذا الوعي صديق صباه القديم الذي أصبح فناناً كبيراً، وصار اسمه (أنور جلال) حيث تعرف عن طريقه على الوجه الآخر للحياة، للمدينة، ففي شقة أنور جلال في القرية السياحية تتعايش المتناقضات، حياة متحررة جداً أكثر مما كان قد عرفه في أوروبا ، تعيشها صفوة المجتمع من رجال السياسة، والإعلام، والفن وحتى رجال الأعمال الذين سبق وأن صنفوا وفق الوضع الجديد تركيبة غير مرغوب فيها، ولا تتماشى مع فلسفة المجتمع الجديد، إذا بهم يتعايشون مع الرجال الذين أزاحوهم بالأمس القريب عن الواجهة الظاهرة، ليتحولوا إلى معايشتهم في وفاق في الوجه الخفي للحياة، وهذا في الركن الخفي الذي ينتمي إلى الواقع الذي تعيشه المدينة، تمارس جميع أصناف اللهو، بدأ من الخمور الشرقية والغربية (كالفودكا) و(الويسكي) [1]، إلى تحرر العلاقات بين الرجال والنساء التي تبدو في حالة قل نظيرها في أي مكان، بالإضافة إلى أن أفراد هذه المجموعة على علم وإطلاع دائم بكل ما يحدث في المجتمع من الأحداث الإدارية الكبيرة والسياسية، إنهم رجال يعيشون في محيطهم هذا بوجه، وفي عائلاتهم وبيوتهم بوجه أخر مخالف للسابق ، فهنا يجتمع النقيضان (جمعة أبو خطوة) الذي أرسله والده بعد أن تم تعليمه في (جامع الباشا) ليكمل دراسته الدينية في(الأزهر) يعود فناناً كبيراً ويصبح اسمه (أنور جلال) وهو راعي حياة اللهو ومجتمع السعادة في القرية السياحية، في الوقت الذي لا يسمح فيه لعائلته بالاتصال بهذا الوسط الذي ينغمس هو فيه، وكذلك جميع أفراد شلته من الرجال النافذين وغير النافذين، وهناك الصحافي الذي يلتقط الاتجاهات السياسية والإدارية من خلال اتصاله بهذه المجموعة، ليركب الموجة قبلها، ويروج لها وفقاً لاتجاهها، قبل حدوثها، مما يجعله يظهر بمظهر فيلسوف

---

1) الرواية، جـ 3، ص118.

النظام، بالإضافة إلى رجل العلاقات العامة الذي تقتضي عليه جميع الحاجات مهما كانت صعبة، فضلاً عن قيامه بتوفير سبعات السهر كالنساء والخمر. وكل هذا النمط من الحياة، بالإضافة إلى غربته في مجتمع يمقته يعلنياً ويشن عليه الحرب، وهو يتمتع بميزة أخرى تجعله فريداً من نوعه من بين أصناف اللهو في العالم. فهو لا يقتضي أن يبتعد فيه الإنسان مقوداً. فعندما يعتذر (خليل) من صديقه (أنور جلال) بأنه لا يمكنه المشاركة في سهراتهم بسبب أنه لا يقوى على مجاراتهم في المصاريف ولا يمكنه أن يتطفل عليهم بصورة مستمرة، يفهمه الثاني أن هذا الشراب بدون ثمن، وأن من حقه أن يستمتع به كأي واحد منهم دون حرج، لأنه يأتي لأصحابه من خارج الحدود، وتصل إلينا قطرات منه. فما الضرر إذا استعان الإنسان على الدنيا بكأس يحميه من الجنون[1].

فحتى (أنور جلال) ملك الطرب يستعين على الجنون بالشراب، بمعنى أن الواقع بيئة الجنون. ومع ذلك يعيش خليل في نطاق هذه المجموعة يتحفظ دائماً الحياة (المؤقتة) في الغربة، في الحلم (عقد المرجان) وفي الواقع أيضاً يؤجل حياته ويعيش (المؤقت)، وقد سبق لصديقته الإنجليزية (ساندرا) أن نبهته إلى أنه لا يوجد مؤقت وغير مؤقت فكل وقت يعيشه إنما هو جزء من عمره «فلا شيء يدوم سوى المؤقت كما يقول الفرنسيون»[2]. ولكن إلى متى يستمر هذا المؤقت ؟ وفعلاً بدا له أن ما ظنه مؤقتاً إنما هو وحده الدائم. وهكذا ظل خليل إنساناً مقموعاً على نفسه من جهة ويريد أن يتعايش مع النمط السائد (المنافق)، وبحسب حياته مع الآخر تجربة عاشها ثم انتهت، ولما كان هذا النمط المنافق لا يناسب وعيه الحاد بالقيم التي يبحث عنها . فإن تجربته مع الآخر تبدو مستعدة لأن تظل بوجهها حيال كل ما يواجهه من مواقف في الحياة في هيئة مقياس يفرز عن طريقه ما هو زائف عما هو طبيعي، وأنه يريد أن يعيش مع (سناء) حياة يرتضيانها وفقاً لاختيارهما تكون مخالفة لما هو سائد، فلا

---

1) المصدر نفسه، ص 170.
2) الرواية، ج 3، ص 98.

بأس من معايشة وسط القرية السياحية معايشة (مؤقتة) بالرغم من حضورها دائماً . فإن اعتبار حياته في محيطه الذاتي كذلك غير ممكن

غير أن ما سيؤدى بعلاقته مع سناء إلى الانهيار بالإضافة إلى ما سبق هو (غربتها) حيث إنها نغمة ناشزة في لحن رتيب، إن الذي يسعيان لتكريسه هو ممارسة الحياة بشروطها، وفي نفس الوقت مهادنة المؤسسة الاجتماعية، وفي الوقت الذي تبدو فيه سناء على استعداد لهذه المهادنة، يبدو(خليل) غير مؤهل لذلك، رغم ظنه أن مجرد الإصرار ، وإصرار (سناء) على رغبتها كاف، ولذلك فعندما تطلب إليه والدة (سناء) أن يوفر لابنتها بيتاً، وتكاليف زواج مناسبة وفقاً لما هو سائد، فإنه يفاجأ بذلك [1]. ولا يعرف كيف يفعله، فهو يظن أنه قد تجاوز الحياة وفق شروط المؤسسة لمجرد طلاقه (لفاطمة) وهذا ما لم يحدث ، ولما كانت وسائل الحصول على هذه المطالب هي وسائل ملتوية، أي وليدة البنية المنافقة، وهي خاضعة لظروف الابتزاز والنفاق وما جرى مجراها، فإن وسائل (خليل) تبدو قاصرة عنها ، ولكنه مدفوعاً بالحرص على (سناء) التي لم يعد يتصور حياته بدونها، يحاول تطويع نفسه لتوافق بنية الواقع، ومن هنا تبدأ العلاقة تباشر انحدارها، لقد تضافر الإحباط، والكبت، (فسناء) تخرج معه وتسبح في البحر بجانبه ولا يستطيع الوصول إليها تماشياً مع السائد، يتضافر ذلك كله لتدمير هذه العلاقة، فلم يكن الجنس وحده دافعاً له لاغتصاب خطيبته، ومن ثم إنهاء علاقته بها وتدمير نفسه، ولكن كان ذلك العامل المباشر فحسب، لقد كانت عوامل الصراع بين ذات واعية، بل ذات وعي حاد بالحياة، وواقع متخلف جداً، وقاس على كل الأصعدة هي السبب في ذلك، إذ لو كان الجنس هو الدافع الوحيد، فإنه كان في (سعاد) فتاة السهر التي سيعتبرها (خليل) المرأة الوحيدة الحقيقية وما سواها وهم)[2] ، لكان فيها غنى ، ولكن ما قام به إنما هو نتيجة لأن المفارقة كانت كبيرة جداً بين طرفي الصراع الذات الواعية، والواقع الراكد المتخلف، المنافق، بدرجة كان لا بد معها أن يحدث ما حدث، ولو استطاع خليل أن يحافظ على تماسكه وينتظر الزواج شأن (سناء)

1) المصدر نفسه، ص
2) الرواية ، .

لكلا عن كونه شخصية إشكالية، اوقع العمل بذلك في التلفيق والمصالحة مع الواقع على حساب الفن دون مبررات عقلية ولا جمالية، ذلك ان الظروف التي عاشها خليل في طفولته، وفي شبابه، وتجاربه وقراءاته وكل ممارساته، إنما هي كفيلة بجعله شخصية إشكالية، وإنما انهيار هذه الإشكالية في هذه الحالة في مظهر الجنون والمسخ الخلقي، وعندما يسعى خليل لتدمير نفسه فإنه يفعل ذلك انتقاماً من الواقع الذي لم يقو على مواجهته لمشاكلة شخصيته بسبب تكوينها المعلوم، ولما كانت علاقته بسناء هي الإنجاز الوحيد الذي استطاع تحقيقه، وبصيص الامل الذي يعيش عليه، فإنه يعمد إليها ويضع هذه النهاية المأساوية ليرضي بديلاً عنها بالحياة المتلفعة في شلة السهر، لقد كان امامه خياران،الانتصار، او العيش ممسوخاً متماهياً مع شلة السهر، ورضي بالوضع الاخير، لان من شان الانتصار ان يضع حداً لالامه، الام الشخصية المدمرة التي تلابسه بين الحين والحين، وتنغص عليه حياته [1]، والتي هي ليست إلا ذاته اللاواعية التي تحاول ممارسة الحياة دون نفاق.

وتبعاً لذلك فإن البنية العميقة، هي ترسيخ الانفصال النهائي بين الذات والموضوع، وعليه فإن الرؤية للعالم هي هذه الرؤية الماساوية التي يكرسها تدمير الذات، وفشلها في مواجهة الواقع المختل، وإنما توصلت الرواية لهذه الرؤية عن طريق الوعي الممكن الذي لم يرض بالواقع، وحاول ان يتجاوزه، ولكن ثقل هذا الواقع لا يمكن ان يتجاوزه في ظل المعطيات التي رأيناها، ولو كان خليل واقعاً تحت سيطرة الوعي الخاطئ او حتى الواقع لاستطاع التعايش مع واقعة خاصة بعد ان ظفر (بسناء)، او وقع في الاستلاب بالتعايش مع الاخر خصوصاً انه كانت هناك اسباب تدعو لذلك ليس اقلها انه انجب طفلاً من(ليندا)[2]، ولكنه لإشكاليته حتى وهو في الغربة يحاول ان يتميز حتى لا يذوب في هذا الاخر، ولما لم يجد إلا بعض المظاهر التي تكرس هويته فقد تمسك بها عن وعي وعن غير وعي[3]، بمعنى انه ظل توّاقاً إلى الرجوع لاصله

1) الرواية، ج 3، ص 280.
2) الرواية، ج 1، ص 237.
3) المصدر نفسه، ص 99.

والبحث عن قيم تمكنه من ممارسة الحياة بشروط تحترم إنسانيته ، وهو في ذلك كله كان نموذجاً للمثقف العربي الذي عاش ظروفاً تشبه ظروفه في ليبيا، هذا المثقف المحكوم عليه بمعايشة الازدواجية بين ما يعرف نتيجة وعيه، وبين ما هو سائد نتيجة تراكم التخلف، فهو مدعو لان يرتدي اقنعة يخفي وراءها ما يريد، ليظهر وفقاً لما يريده الآخرون، والبطل هنا يسقط في هذا المنزلق الاخير لا عن رضى واقتناع، ولا هو كذلك عن رغبة في محاولة الرضي، ولكن سقوطه كان شاهداً على ظلم الواقع وقسوته ولا إنسانيته،وهو لذلك دعوة بطريق ما إلى الوقوف في وجهه. لقد تحول خليل إلى ضحية،لانه ليس في مقدور شخصية واقعية أن تنتصر على واقع بهذا المستوى، وما حققه خليل وسناء من اوقات سعيدة إنما كانت اوقاتاً مسروقة، تمارس في الخفاء. ولذلك فهي غريبة عن الواقع الحقيقي ، إلى اي حد كانا سيظلان على اتصال بهذه الطريقة المواربة التي تقبل بالحب من جانب وترفضه من جانب . لقد كان معنى ذلك ان يعيشا عيشة كبقية الشلة (شلة القرية السياحية) التي تعيش في القرية بوجه وفي الحياة بوجه، والإمام يرى كل ذلك ويعجب له اشد العجب[1]، حيث إنه يحاول الاقتراب منه دون التورط فيه باعتباره عالماً ممسوخاً، كان لابد ان يقع فيه ويتحول إلى مسخ أيضاً، لقد سبق له ان راى ان من بين القراءات التي يمكن إن تقرا بها الليالي هي اعتبارها عالماً مليئاً بالمسوخ[2] ، وهذا التداعي إنما ياتي من اعتبار الذات للواقع ممسوخاً، هذا الواقع الذي يراه مختلاً وغير طبيعي، فالتصدع قائم بين الذات والموضوع اي العالم الذي تعيش فيه وما كانت حياة مؤقتة لتفيد في شئ كتلك اللحظات التي قضاها (خليل) صحبة (سناء) على الشاطئ أو في السينما او في بيت (سناء) ، لأن ذلك كله إنما هو تاجيل وتسكين تعود بعده الحياة لزمنها الحقيقي ووجهها الطبيعي الذي هو مكروه وممقوت من قبل الراوي، إن مظاهر الزيف تساق في النص عن طريق خبر الولد الذي قبّل خطيبته في القرية السياحية، وما حدث لهما[3] ، ومجيء

1) الليلة، الليلة تضيئه امراة واحدة، ص 166-175
2) المصدر نفسه، ج 2، هذه تخوم مملكتي، ص 13-14.
3) الليلة تضيئه امراة واحدة، ص 164.

هذا الخبر عن طريق شلة السهر وتعليقها عليه شاهد على ذلك ، كما ان حياة زعيم هذه الشلة شاهد على ذلك، فهو يبعد عائلته عن جو القرية السياحية بل عن جو حياته الفنية إجمالاً[1] . فماذا يعني ان يكون المرء فناناً ترك كل شيء من اجل فنه، بما في ذلك الحياة الدينية التي ارتضاها له والده ، ثم يعيش حياة مزدوجة مع هذا الفن يبذل له نفسه ويبعد عنه ابناءه وزوجته ، اي انه لا يمارس الحياة وإنما يمارس كذبة كبيرة . وهكذا بقية المجموعة التي ينضم إليها كل الرموز السياسية والاقتصادية والإعلامية والاجتماعية، إلى كم من الوقت يستمر الكذب؟ كان لابد ان يموت (خليل) او يمسخ او ان يعيش في وفاق مع هذا العالم فكان ذلك يعني ان الرواية لم تكتب، وعليه فلم يكن تصرفه مع (سناء) بمحاولة اغتصابها عملاً مقحماً او غير طبيعي بل كان لا بد ان يحدث هذا وإذا لم يحدث فكان لابد ان يقتلها مثلاً او ينتحر، اي ان هذا العالم المشرق الصغير عالم (خليل وسناء) الذي لم تكن له القدرة على أن يسود كان لابد ان يدمر وعلى يدي خليل بالذات لانه المؤهل لذلك. ويتساوى بعد ذلك ان يموت خليل منتحراً او ينخرط في شلة انور جلال، يعيش متطفلاً على الخمور التي تأتي من وراء البحر، ولا احد يدفع مقابلها شيئاً. عالم الصفقات المختلفة، إن انضمامه لهذا العالم ليس من قبيل الرضى به او عنه، إنما انغمس فيه عقاباً لذاته، وهروباً من واقعة الذي لم يستطع ان يتصالح معه، فقيمه هي التي كان وفياً لها ويعتبرها ضرورية لا مكان لها ولا تصلح ، رغم انها قيم اصيلة، فهو عندما يقبل على القيم المضادة لها كان على علم بذلك ويفعل هذا من قبيل الانتحار، ولا يعني ذلك ان بحثه عن تحقق هذه القيم الأصيلة قد كف، بل ان مجرد وعيه بها وكونها في عقله وقلبه وهو يبحث عنها، ولكن لما كانت وسائله عاجزة وضغط القيم الزائفة ثقيل جداً، فإنه يدفعه للسقوط، وهو سقوط لا ينفي عن البطل وعيه الممكن بالقيم التي ظل وفياً لها، قيم أن يعيش الحياة بوجهها الإنساني غير الزائف (فخليل الإمام) شخصية جذرية في إنسانيتها وإن كانت نتاج تناقضات حادة بين الواقع والحلم، ونتاج تراكمات كثيرة من مركبات القهر

---

1) المصدر نفسه، ص 172.

والعسف والتضييق، أي كل ما من شانه أن يسيء إلى الوجه الإنساني للحياة. فهو إما أن يمارس ممارسات ضد اقتناعه في الحياة، وإما أن يعيش مهمشاً تحت اسم كبير، فأستاذ جامعي بلا دور، ودرجة علمية من غير نتيجة، أي مثقف في عالم ليس في حاجة إليه، إن كثيرين غيره يقدمون أحسن مما يقدم، ويؤدون ما لا يستطيع هو تأديته، ويحققون ما يعجز هو عن تحقيقه ، دون أن يكونوا في حاجة إلى تكوين علمي وثقافي كتكوينه ، ومن غير أن يحملوا لقباً علمياً رناناً كالذي يحمله، إذن فبضاعته غير مرغوب فيها، فهي كاسدة في مجتمع يعيش الحياة بوجهين وفي حقيقتين مختلفتين، فمن جهة يعيش محكوماً بفلسفة الأموات وبحكمة الأسلاف التي تجاوزها العصر، ومن جهة أخرى يمارس ما تمارسه مجتمعات وصلت إلى مفهوم عصري للحياة، ويجعلها تؤمن بأحقية الإنسان في الاختيار المشروع لما يرغب في أن يكونه، ففي حين تعلم (ليندا) بما يقوله الناس عن علاقتها (بخليل) ولا تقيم له وزناً لأنه لا يترتب عليه شيء [1]. لا تستطيع (سناء) أن تفعل الشيء ذاته، لأنه لن يقتصر على الكلام وسيتبعه استغلال هذا الكلام[2]. والإساءة إليها في الحياة بتسخير قيم اجتماعية كاذبة من قبل أناس هم أبعد ما يكونون عن الاحترام، مثل (شعبان) وسيستعملون القوانين، والألقاب العلمية وسطوة المؤسسات الأمنية، والقانون وغير ذلك، وهنا تجد الذات الإشكالية نفسها عزلا في مواجهة هذا العالم المشوه، والمكون من هذه التراكيب الزائفة وبهذا المقياس، وبما أن الشخصيات نتاج للكاتب الذي أبدع النص الروائي فإن الفقيه يكون بذلك قد قدم نصاً روائياً ممتازاً، أدان من خلاله تناقض الواقع وتخلفه، هذا الواقع الذي يقول في خطابه شيئاً ، ويمارس على أرضه شيئاً مخالفاً له تماماً، مما يجعله يعيش حياة يصح وصفها بأنها (جبانة) مقهورة، وفي المحصلة هي زائفة ممسوخة، فمعظم رموزه تتقدم بوجه ليس لها وكأنها تمارس الوجود بشكل مؤقت. وهذا من شأنه لا أن يبعث على التغير بل يجعل المجتمع رهيناً لهذا الركام الكبير من الزيف ، وعليه

---

1) الفقيه، سأهبك مدينة أخرى، ص 64.

فتكون الرؤية المأساوية للعالم التي تقدمها الرواية هنا ، إنما تندرج في سياق الوعي المتجاوز للواقع، أي الوعي الممكن الذي يتخذ من أيديولوجية دينامية تسعى للتغيير إطاراً له، بمعنى أن إدانة الواقع وهجاءه بهذه الصورة المتطرفة، هو في حقيقته سعي لتجاوزه والبحث عن قيم بديلة له، ومحاولة لتعريته امام الذات في مواجهة مزدوجة، مواجهة مع الآخر تجعل قصور الواقع وتخلفه ظاهراً جلياً، ومواجهة مع الماضي الذاتي تجعل من هذا الواقع أيضاً متخلفاً عنه،أي أنه واقع عقيم لا ينتمي إلا إلى نفسه،ولا يتولد عنه إلا ما يكون في مستواه من المسخ والتشويه، ولذلك فإن الرؤية هنا لا تقع في المجاملة للذات، ولا هي واقعة في الاستلاب، ولكنها رؤية غنية بما تزخر به من مكونات ثقافية وأيديولوجية تنتمي إلى عوالم مختلفة، تتجمع لتتبلور في وعي بالشكل الحقيقي، وإيحاء بإمكان تجاوزه من خلال بيان ما يقصر عنه إدراكه في ظله وما يلحقه بحياة الأفراد، ومن ثم بالتركيبة الاجتماعية عامة من ضرر، وما يسببه من الإساءة للذات بالإمكان تجنبها، وهو لذلك وعي يعري الذات أمام نفسها بسخريته من وسائلها القاصرة في حق نفسها من إرساء وترسيخ لقيمها الحقيقية التي تنتمي لواقعها بالفعل ، والتي يمكنها أن تدركها.

استنتاج

لقد اشتركت هذه الروايات الثلاث في جملة من العناصر رغم انتمائها لكتاب مختلفين ، فوحد ذلك رؤيتها وجعلنا ندرجها في موضوع واحد ويمكن حصر ما يجمع بين هذه الروايات في الآتي :

1- إن كل واحدة منها نظرت للواقع الاجتماعي باعتباره واقعاً مختلاً ، ولم تر فيه شيئاً من عناصر الثبات والسكون ، بل هو عالم متغير ولكنه في اتجاه منحدر متردٍ مشوه، ولذلك كان موقف كل كاتب من هذا الواقع موقفاً انتقادياً. حاول كل بطريقته أن يكشف زيف المجتمع ويعري بنيته المنافقة التي تتستر تحت شعارات قديمة من الموروثات الثقافية، لتمارس باسمها مختلف أنواع الابتزاز والتغييب والاستلاب.

2- لقد وقفت الشخصيات الروائية في مواجهة هذا الوضع الاجتماعي المختل وحاولت مقاومته وكانت نتيجة ذلك قد تبلورت في موقفين:

أ- موقف متماسك جذري غير مهتز في وجه الواقع المتردي واستطاع فيه كل من (النيهوم) و(شلابي) أن يجعلا بطليهما يصران على موقفيهما رغم قبح الوضع الذي يعيشان فيه وتخلفه ولا إنسانيته ، فإن كلاً من بطل النيهوم (الطبال) و(صالحة) بطلة شلابي لم يتراجعا عما نهض به كل منهما، فالصياد أصر على موقفه في محاولته لتحسين وضعه الاقتصادي والاجتماعي، وانكشفت البنية المضادة عن بؤس حقيقي وتبين زيفها وما تدعيه من معرفة وذلك في موقف (الفقي) الغبي والمتعصب من الصياد.[1]

وكان موقف صالحة أيضاً موقفاً جذرياً من وضعها كإنسان، فقد رفضت النظر إليها باعتبارها وسيلة متعة وتسلية للرجل الذي تحبه، بل أنها تركت هذا الحب في سبيل احترامها لنفسها، وبذلك حافظت على استقلال ذاتها في موقف خال من مركبات النقص والخوف والخجل.

---

1) النيهوم، الصادق. من مكة إلى هنا. ص 125.

وكان الموقف في كل من الروايتين مفتوحاً لتندمج فيه بقية عناصر الفئة الاجتماعية، فقد استطاع الصياد ان يجمع حوله تعاطف بعض الصيادين وعامل المقهى احتراماً لاختياراته . وكذلك الصبي إعجاباً بموقفه الشجاع المواجه، وكذلك فعلت صالحة عندما بينت موقفها لزميلها (مصطفى) في الجريدة بأن (محمود يعهرني)[1]، فهي ترفض هذا الوضع وتحاول نقله للآخرين في شخص مصطفى، وكونها لا تحقق ذلك مع اي من بنات جنسها، فلان موقفها الذي هو موقف الكاتبة ايضاً ينظر إلى المراة بوصفها إنساناً او فرداً في المجتمع، والوضع المتردي في المجتمع يخضع له الاثنان الرجل والمراة، وهذا موقف جذري في مواجهة هذا الوضع

ب- موقف لا يستطيع التماسك والصمود في وجه الوضع الاجتماعي المتردي بل إن قساوة الواقع وتخلفه تنتهي بتدمير الشخصية الإنسانية والقضاء، على مقاومتها، غير انه إذ يجعل من هذه الشخصية ضحية من ضحاياه تشهد على قسوته وتخلفه ولا إنسانيته، لا يفلح في أن يحصرها في بنيته بأن يجعلها تتبنى قيمه او توافق عليها، فخليل الإمام وإن انتهى به المطاف إلى متابعة عالم القرية السياحية وقبول الحياة في ظله، أو على هامشه، فإنما كان ذلك بوصفه ضحية او بعد تحوله إلى إنسان معطوب مريض نتيجة ما واجهه من إحباطات نفسية ونكبات اجتماعية، وليس بوصفه عضواً فعالاً في هذا الوسط المشوه المنافق، وهذا يدل على ان(الفقيه) لا يكتفي بنقد الواقع نقداً عادياً بل إن رؤيته جذرية في هذا المقام ولا تحسالح بينها وبين الواقع، إنها تقول إنه واقع ليس متردياً فحسب بل هو واقع ممسوخ .

3- اختلفت التقنية الفنية لكل رواية من هذه الروايات تبعاً لرؤيتها ، وإن اشتركت جميعاً في قيامها على بطل مركزي واحد، وهذا أمر يجعلنا نعتبرها مندرجة في إطار الرواية الرومانسية[2] ،وهدا يصدق بشكل كبير على كل من رواية (الفقيه) و(فوزية شلابي) وهو لا يكاد يتأتى بالنسبة لرواية (النيهوم)

---

1) شلابي، فوزية. رجل لرواية واحد، سبق ذكره، ص123.

2) انظر هلال محمد فتيحي، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت 1986، ص 208

التي هي اقرب إلى الرواية الواقعية من الرومانسية، رغم أخذها من الأخيرة بعض الملامح كسيادة الحوار الداخلي عليها (المونولوج) وكانت تقنيتها على النحو التالي:

أ- جمعت رواية النيهوم بين السرد، والحوار، والحوار الداخلي بشكل غير متوازن، فسيادة العنصر الأخير كانت غالبة، وتوسلت بالسخرية في كشف الواقع وفضحه، فاستطاعت بذلك أن تكون مندرجة فيما يمكن تسميته بالرواية الجديدة.

ب- قامت رواية الفقيه على تقنية معقدة ، بسبب ضخامتها وخصوصية الموضوع الذي تعالجه، فقد جمعت بين السرد من الداخل الذي تتولاه الشخصية الروائية المحورية، وطريقة الارتجاع (Flashback) إلى جانب الحوار الذي يدور بين الشخوص الآخرين ، من خلال ذلك كله دخلت في لعبة زمانية تداخل فيها الحاضر والماضي والمستقبل، فكان الجزء الثاني بأكمله ممثلاً لهذه اللعبة، بالإضافة إلى اعتماد أسلوب التناص ، الذي جعل النص يدخل في علاقة تفاعل مع نصوص أخرى ساهمت في غنى هذا النص وثراء عالمه، كل ذلك في لغة شعرية رشيقة استطاع الكاتب أن يحقق فيها تكاملاً بين لغة الشعر ولغة الرواية (لغة السرد)، وكان عمله هذا متميزاً بدرجة لافتة للنظر، وقد استطاعت هذه الرواية أن تحافظ على تماسكها كنص أدبي رغم ضخامتها وتعدد فضاءاتها الواقعية والأدبية وساهم في ذلك التماسك قيامها على شخصية محورية نهضت بالبطولة وبالسرد في آن واحد، وعليه فإن رواية الفقيه هذه تعد بحق نموذجاً من نماذج الرواية العربية الحديثة، وهي بالإضافة إلى وقوفها إلى جانب أنجح نماذج هذه الرواية، فإنها تضيف ملمحاً جديداً تجتهد الرواية العربية لترسيخه في بعض محاولاتها ، هو هذه اللغة الشعرية الرشيقة التي ينقلها الكاتب من جنس الشعر إلى جنس الرواية.

ج - تعد التقنية الروائية التي اعتمدت عليها فوزية شلابي تقنية تقليدية، فليس فيها شيء متميز من هذه الناحية، وهي عموماً رواية صغيرة، ولكنها تنتمي إلى الرواية التقليدية الواقعية.

والنتيجة أن الصراع في الروايات الثلاث التي دخلت في هذا الفصل ينكشف عن موقفين اثنين، يتفقان في مواجهة الواقع ونقده، ولكنهما يختلفان في مآل كل منهما. فالموقف الأول يصر على الاستمرار في صراعه ، ولا يسلم أمام الواقع المتخلف أو القاسي ، بل يتشبث بموقفه ، وهنا لا ينجح الواقع في تطويع الشخصية أو القضاء على مقاومتها ، وقد تبلور هذا الموقف عند كل من (النيهوم) و(فوزية شلابى)، والموقف الثاني الذي رأيناه عند (الفقيه) هو الآخر موقف مواجهة مع الواقع ، ولكنه يتخذ طابع الإدانة، لأن الواقع المتردي يقضي على مقاومة الشخصية الروائية ، ولكنه في الوقت نفسه لا ينجح في تطويعها ، وإن نجح في أن يجعل منها ضحية شاهدة على ترديه ، والمحصلة ، أن كلا الموقفين يمثلان نقداً للواقع .

الفصل الثالث

نقد الواقع من خلال الاحتجاج عليه

غياب الإنجاز

ابراهيم الكوني

تقديم

نعالج في هذا الفصل ثلاث روايات لكاتب واحد هو (إبراهيم الكوني) هي على التوالي (التبر)[1] ، و(نزيف الحجر)[2]، و(المجوس)[3] .

وإذا كنا قد رأينا في النموذج السابق نقد الواقع عن طريق محاولات البطل الإشكالي الذي يحاول تغيير الواقع ، فإننا سنرى نقداً للواقع من نوع اخر، فالبطولة في روايات الكوني هي بطولة الصحراء، بما تحمله على ظهرها من كائنات ليس الإنسان إلا واحداً منها كما ان اسلوب الرواية هنا سيختلف عما سبق ان رأيناه عن بقية الروائيين . فهذا الكاتب الذي ينتمي باصله إلى الصحراء، إلى (الطوارق) يتخذ من هذه الفئة الاجتماعية شريحة يقدم من خلالها روايته، وهو بالطبع ليس محصوراً فيها، ولكنه يقدمها في علاقات مع غيرها من السكان، والطوارق كما هو معروف يعيشون في جنوب ليبيا وجنوب الجزائر وشمال مالي والنيجر وغرب تشاد[4] في الصحراء مشهورين باللثام الذي يستعمله الرجال دون النساء، ولهم مجتمعهم المتميز بعاداته وتقاليده ونظامه الاجتماعي في السابق، هذه المكونات الاجتماعية يوظفها الكوني على خير وجه ، ليقدم من خلالها نصوصه الروائية، ويبدو الكوني مفجوعاً على عالم الصحراء الذي يراه يفلت من بين يديه دون أن يستطيع أن يقدم في سبيل المحافظة عليه شيئاً، ولذلك هذا الإصرار الذي سنشاهده عنده على تسجيل كل كبيرة وصغيرة فيه.

---

1) إبراهيم الكوني، التبر (رواية) رياض نجيب الريس للكتب والنشر، لندن، 1990م.
2) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر(رواية) رياض نجيب الريس للكتب والنشر لندن، 1990م.
3) إبراهيم الكوني، المجوس (رواية) رياض نجيب الريس للكتب والنشر، لندن، 1990م.
4) انظر: الفاضل د. محمد سعيد، الطوارق عرب الصحراء الكبرى، منشورات مركز دراسات شئون الصحراء، ص17

والرواية الأولى تتحدث عن علاقة (الطارقي) الفارس بجمله (المهري) من خلال معادلة بين هذه العلاقة وقيم المال المتمثلة في (التبر).

اما الثانية (نزيف الحجر) فهي رواية بيئة بالدرجة الأولى ويبدو فيها معنياً بالمحافظة على البيئة من خلال إدانة صيد الحيوانات الصحراوية.

وفي رواية المجوس هناك الكثير ليقال، غير أن تشريح الواقع ومحاولة نقده والاحتجاج عليه من خلال الصراع بين قيم الصحراء في الصبر والتقشف والزهد وقيم المال والتجارة هو ما يحكم هذه الرواية، إن الكوني روائي متميز له اسلوبه الخاص في نقد الواقع حيث يستخدم الأسطورة بشكل كبير يجاورها اللامعقول، وغيره من أساليب الرواية الحديثة، وسنحاول هنا الوقوف على رؤيته للعالم من خلال رواياته هذه.

التبر

إبراهيم الكوني[1]

قراءة النصوص التي يكتبها الكوني مرهونة بمتغيرين يتجاذبانها فيما بينهما هما المتعة والغموض، ومرد ذلك لسببين أيضاً، فما يبعث على المتعة هو هذا العالم الذي يتناوله الكوني في كتاباته ، إنه عالم غني وفقير في آن واحد، فقير لأنه عالم الصحراء والبادية، فهو بذلك لا يملك غنى عالم المدينة وتعقده، والمعروف عن هذا العالم أعني عالم الصحراء البدوي بالذات بأنه عالم لا يتوافر على الكثير من المكونات التي تدخل في تركيبه قياساً على عالم المدينة الحضري المتشابك بتعقيداته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وإنما تحكمه مكونات طبيعية سواء ما يتعلق منها بالجانب المرتبط بالإنسان أو بجوانب الحياة الطبيعية الحيوانية والنباتية، أو عناصر الطبيعة الأخرى ذات الشق الجمادي نسبة إلى الجماد، فيكون بذلك عالماً محدوداً أو ربما بدا لنا بذلك غير صالح لاتخاذه مرجعية أو متخيلاً لأعمال روائية كبيرة تتسم بالغنى والتعدد الجماليين، ولكنه من جانب آخر غني بفضل هذا الانعزال عن عالم الحضارة والزحام، كيف ذلك؟ إنه في الوقت الذي يبدو عالم الصحراء متواضعاً ومنكمشاً على نفسه إزاء ما تزخر به الحياة الحضارية من تعقيدات حديثة وعلاقات اجتماعية ناتجة عما وصلت إليه المدنية من تطور في المجالات المختلفة، يبدو عالم الصحراء لا يقل غنى في جانب من جوانبه ، إنه جانب حيوي وإنساني حميم في إنسانيته، هذا الجانب هو جانب علاقة الإنسان بالطبيعة مهاد عيشه ومكمن حياته التي وإن سعى من حيث لا يدرى وربما نتيجة طمعه وغفلته إلى إضعاف علاقته بها، لابد عائد فمجدد لهذه العلاقة وساعٍ لتجديدها وصيانتها، وذلك أن الطبيعة بما تقدمه للإنسان من عناصر لا غنىً عنها في حياته ممثلة في الحيوان والنبات والتربة والمياه والهواء تبدو الأم التي لا

---

1) إبراهيم الكوني، التبر (رواية)، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن 1990م

يستطيع الإنسان أن يفطم نفسه عن لبنها ولا يستغني عن عطفها وحنانها ، ولذلك كله يجد في نفسه دائماً ميلاً إليها وارتباطاً بها قدر ارتباطه بالحياة نفسها وحرصاً لا يعادله إلا حرصه على هذه الحياة بالرغم مما قد يبدو نحو هذه الأم (الطبيعة) من عقوق.

ونتيجة لاختصاص عالم الصحراء بهذا الجانب الإنساني المفقود من حياة الإنسان الحضرية، يبدو غنياً متعدد الجوانب كثير العطاء، وهنا مكمن المتعة في أعمال الكوني المتعلقة بالصحراء، وفضائها الرحب رحابة لا تكاد تحقق هذه المتعة الآنفة إلا في هيئة غامضة وعصية على الانكشاف للوهلة الاولى ، وربما كان هذا الغموض مما يبعث على المتعة ويزيد الشوق إلى عالم الصحراء الساحر الذي نفتقده في حياتنا الحاضرة.

غير ان هذا الطرح قد يبدو مندرجاً في جانب الطرافة، فهو يتحدث عن عالم أصبح بالنسبة للحياة المعاصرة في حكم التاريخ الماضي، ولذلك فالحديث عنه يمثل عودة رومنطيقية إلى تلك الحياة وما تزخر به من تنوع فلكلوري، إلا ان هذا المستوى وإن كان موجوداً في عالم روايات الكوني بصفة عامة وفي الرواية التي بين أيدينا بصفة خاصة، فهو لا يمثل كل شيء في هذه الأعمال ولا حتى أهم شيء فيها، فنحن أمام الرواية الواقعية بكل مقاييس الواقعية المعروفة، وإن اتخذت من عالم، ربما يبدو لنا بعيداً عن العالم المرجعي لحياتنا المعاصرة، مهاداً لمسارها الروائي، لقد اتخذت ببساطة من علاقة الحيوان بالإنسان مرتكزاً لها علاقة بين (الفارس) و(المهري) الجمل، فالكوني أحد ابناء الصحراء، ينتمي إلى قبائل (الطوارق) وربما لذلك يتخذ من حياتهم مرجعية لأعماله حتى الآن، وعند هؤلاء البدو الملثمين تكتسب علاقة الرجل بجمله الذي يركبه، منزلة علاقة الفارس بحصانه في مجتمعات الفروسية، لأن الجمل في الصحراء ينهض بما لا يستطيع الحصان أن ينهض به، وقد يتبادر إلى الذهن سؤال مؤداه: ماذا يمكن ان يكون في هذه العلاقة بين بدوي وجمله من عناصر الواقعية الروائية حتى يشيد حولها نص روائي جيد، وهو سؤال مشروع بلا شك. غير أن قراءة هذه الرواية تجيب على هذا السؤال مؤكدة أصالة رواية تندرج في جملة النصوص التي تعالج الحياة الاجتماعية في بعض مظاهرها المعيشية لتقدم من خلال وعي

ممكن وموقف أيديولوجي من هذه الحياة، رؤية ما للعالم، ذلك ان هذه الرواية وإن بناها الكاتب على العلاقة الآنفة الذكر بين(الفارس) و(المهري) فإنه لم يجعلها علاقة وحيدة منقطعة عن غيرها من العلاقات الحياتية الاخرى، أو هي مبنة الوشائج بينها وبين المكونات الاجتماعية والاقتصادية السائدة في المجتمع.

وإذا كانت العلاقة بين الإنسان والحيوان (الفارس والمهرى) هي البنية السطحية لاول وهلة في هذا العمل، فليس معنى ذلك انها سيطرت سيطرة تامة دون غيرها ، بل إن هناك جملة من الأمور تجمعت لتكون البنية العميقة لهذا النص، فما هي؟ يمكننا في هذا الشان أن نلمس حضور بنية جدلية انتظمت الرواية منذ البداية حتى النهاية، بقي علينا تبعاً لذلك أن نبحث عن عناصر هذه الجدلية، وبقراءة الرواية قراءة معمقة نقف على اول تبنين في هذا الصدد لنجده يتخذ صبغة البنية العامة التي تنتظم تحتها بنيات خاصة تندرج فيها وتعمقها، تتمثل هذه البنية العامة في جدلية (الخلفر-الفقد) فما يكاد الإنسان يظفر بشي، ذي بال، ويكون لحصوله عليه أثر فيه حتى يبدو مهدداً بفقده، فتبدو مجموعة من الامور تتجمع وتتكون لتدفع في اتجاه فقد ذلك الشيء ، ومن ثم ضياع ما كان رافق الخلفر به من سعادة أو راحة أو توازن

إن العناصر التي بإمكانها أن تكون اطرافاً في بنية الخلفر هي: المال (التبر)، الحب (المراة)، والممتلكات ذات الهيئة الخاصة (المهري) . هذه الأشياء يبدو في البداية ان الشخصية الروائية بإمكانها أن تحققها، وتنعم بالتوازن الذي يحقق لها السعادة والاستقرار ، ولكنها ستفاجا بعد ذلك بمنغصات يكون من شانها تعكير تلك السعادة وذلك عن طريق بروز نواقص مادية او معنوية تكتنف العناصر التي ظفرت بها الشخصية فتجعل السعادة بها غير تامة ، او باهظة الثمن أو غير ممكنة وربما ليست أكيدة، وتبدو الشخصية الروائية (اوخيد) وفية لنمطها المنفرد، فهو لا يستجيب إلا لدواع ذاتية، يجعل منه شخصية رومانسية، تجمع تصرفاته وتحكمها مقاييس ذاتية غير موضوعية، إذ يحاول ان لا يلقى بالاً لآراء الآخرين، لذلك يظهر كما لو كان شخصية ثائرة مستعدة للثورة على القيم السائدة والوقوف في وجهها، وسيكون عليه أن يتحمل مسئولية هذا المرقف وهي مسئولية جسيمة.

ولكي نقف على طبيعة العلاقة بين ما هو عام وما هو خاص في عناصر هذه البنية الدالة للرواية، يجب أن نظر في كيفية تكوّن عناصرها، وما الذي يربط بعضها ببعض والنظر في مساراتها حتى تلتقي لتتبلور في تبنين معين، لقد اتخذت الرواية طابع العمل الوحيد غير المقسم إلى فصول، وإن كانت قد سجلت أرقاماً من 1- 32، ولكن هذه الأرقام لم تؤثر في تسلسل الأحداث الروائية

إلا أن هناك بدايات شكلت محطات انطلاق داخل الرواية، وذلك باتخاذها بدايات (نصية) اعتمدت عليها في هيئة اقتباسات، اسست بهذه الاقتباسات لما سيحل بعدها أو ما سيحدث بعدها، فكانت وظيفتها على هذا المستوى إشاعة جو عقلي يكون مهيأ لتقبل ما سيحدث ، غير أن هذا المستوى لم يكن وحده ما نهضت به هذه الاقتباسات النصية ، وإن كانت له اهميته دون شك ، فقد قامت إلى جانب هذا المستوى بوظيفة (تناصية) دخلت عن طريقها في تفاعل ما مع مادة الرواية أو أحالت عليها، ولما كانت هذه الاقتباسات تمثل تقنية شكلية ألقت بظلالها على النص، فإنا سنتناولها أولاً بالدراسة من الجانب الأول، الذي هو جانب التهيئة العقلية ثم تعقبها بالتناص، وأول وظيفة نهضت بها هذه الاقتباسات هي إشاعة جو عام يجعل القارئ مستعداً أو مهيناً لتقبل ما سيقع في هذا الفصل الذي يلي الاقتباس عادة، وقد كانت هذه الاقتباسات من جهة العدد سبعة «7» اثنان منها في بداية الرواية بعد الإهداء مباشرة، الأول من (التوراة) ومضمونه أن البشر والبهيمة بمستوى واحد بالقياس لله، والثاني من التاريخ، فقد نقل الرواني عبارة(لابن فضل الله العمري) فيما يخص العلاقة بين الذهب والإسلام في غرب أفريقيا، فقد كان سائداً عن ملوك (مالي) و(سنغي) أن الذهب يقل حيث يسود الإسلام ، ويوجد حيث توجد الوثنية، ولذلك لا يفتح ملوك هذه المملكة ما يليهم من البلاد ويكتفون بما يقدمه لهم سكانها من الذهب[1] .

أما الاقتباس الثالث فهو من التوراة أيضاً وهو معني بالعلاقة بين البشر

---

(1) الاقتباسان الاولان، الرواية، ص9

وبهائمهم التي يملكونها ، فالإنسان الخيّر يعامل بهيمته بالرحمة ، والشرير يعاملها بقسوة .[1] وما يعنينا هنا هو ما تؤسس له هذه المقتطفات النصية من جو نفسي، وكيف كانت العلاقة بين ما تتوافر عليه من مضامين وبين مادة الرواية التي جاءت بعد كل منها مباشرة، وبقراءة هذه العلاقة نجد أنها انقسمت قسمين، فبالنسبة للاقتباسين الاولين كان مفعولهما يستجيب للرواية على مستوى عام، فإن الرواية قد انبنت على تلك الجدلية التي سبق أن اشرنا إليها (الظفر-الفقد) فيأتي الأول ليكرس تساوي المخلوقات بالنسبة للمطلق ، فلا تفاوت بين الإنسان والبهيمة (فليس للإنسان مرتبة على البهيمة لان كليهما باطل)[2] ، وهذا الطرح يبدو مستهيناً بمسألة الظفر، فما دام الطرف الذي سيظفر وهو (الإنسان) قد يتساوى في القيمة مع (البهيمة) بعض ما يمكن ان يظفر به ، فلا معنى لهذا الظفر ولا قيمة له، وهذا سيجعل القارئ مستعداً لقبول العلاقة الغريبة التي سيقرأ عنها بين (اوخيد) وجمله (الأبلق)، هذه العلاقة التي ستجعله يرد على أبيه بأن (الأبلق ليس دابة الأبلق هو الأبلق)[3] ، فلم يكن ما يميز العلاقة بين الصديقين (الجمل، اوخيد) هو ما يتميز به الجمل من صفات نادرة، وإن كانت ربما هذه سبباً في البداية لتلك العلاقة، وإنما كانت علاقة صداقة حقيقية مثلها مثل اي صداقة بين اثنين من البشر يمكن تصورها، فلقد كان كل منهما متمسكاً بصداقته للآخر، رغم ما يسببانه لبعضهما البعض من آلام، كالفضائح التي يتسبب فيها (الأبلق)[4] ، وعملية الخصاء التي يوافق على إجرائها (اوخيد) (للابلق)[5] ، ولذلك تتطور هذه العلاقة تطوراً كبيراً لتجعلهما يتبادلان التضحيات، هذا النوع من العلاقة سيكون مضاداً باعتباره (ظفراً) لنوع اخر من الظفر سيحرص عليه الآخرون ، يتمثل في قيمة الأشياء المادية وما تعود به من نفع مادي على من يظفرون بها ،والتي يمثلها (التبر)،

---

1) الرواية، ص 27.
2) المصدر نفسه، ص 9.
3) المصدر نفسه، ص 22.
4) المصدر نفسه، ص 15- 20.
5) المصدر نفسه، ص 62.

فهناك بقية الناس يحرصون على القيمة النفعية للأشياء ومن ثم سيحكمون على سلوك(اوخيد)تجاه صديقه(الأبلق) بالسفه،لأنهم ينظرون إليه بصفته سلعة ينتفع بها

يبدو هذا المستوى من الطرح منسجماً مع الاقتباس الثاني من تاريخ (ابن فضل الله العمري) هذا الاقتباس الذي يكرس تقديم المصلحة النفعية (الحرص على الذهب)وعلى ما يحمله الإنسان من قيم غير مادية (قيم الإيمان) فسلوك مالي مع قدرتهم على فتح بلاد (الكفار الهمج) فإنهم لا يفعلون استجابة منهم للمعتقد السائد الزاعم أنه (ما فتح أحد منهم مدينة من مدن الذهب ونشأ بها الإسلام، ونطق بها الآذان إلا وقل وجود الذهب، ثم يتلاشى حتى يعدم، ويزداد فيما يليه من بلاد الكفار)، يبدو هنا الحرص على (الظفر المادي) على حساب الإيمان هو أمر مضاد للعلاقة السالفة الذكر بين البطل وجمله، وستكون البنية العامة للرواية مستجيبة لهذين الاقتباسين، وتجعل القارئ مستعداً لقبول ما سيأتي في ضوء التهيئة التي مارستها عليه العبارتان، ولا يخفى طبعاً إلى جانب هذه التهيئة العلاقة التناصية بين مادة الرواية العامة وبين هذين النصين ، فكانهما فكرتان تتجادلان طيلة النص الروائي، فالتوراة يساوي بين الإنسان والحيوان، ثم يكرس الاهتمام بالعلاقات الحميمة بين الكائنين، ويرسخ فكرة تنظر إلى قيمة المسلكيات الإنسانية بالنسبة للمطلق (الإله)، ولهذا فالحرص يكون على القيم المعنوية قيم المحبة والرحمة والرفق والتضحية، والرواية تكرس من جانب من جوانبها علاقة الصداقة والمحبة والرحمة بين الإنسان والحيوان، وهي علاقة خالية تقريباً من المنفعة ، وهكذا تتناص الرواية على هذا المستوى مع النص التوراتي.

غير أنها لا تلبث أن تفعل الشيء نفسه مع نص (ابن فضل الله العمري) فهو نص يكرس الحرص على المنفعة المادية ، ويبدو بذلك معنياً بالواقع المعيش الذي يتماشى وحاجات الإنسان المادية، فيجعله مستعداً للاستهانة بالقيم المطلقة في سبيل حاجاته الآنية، ومن هنا يظل مستعداً للتخلي عما يمكن أن يشكل ردعاً له عن إتيان بعض المحاذير التي يحظرها الدين، والرواية تجعل في أحد

مستوياتها اغلب شخوصها مستجيبين لهذا الطرح فالكسب (الذهب) والثروة، الحاجة المادية الملحة تبدو حافزاً للإنسان لأن يتهاون بالقيم الروحية والعلاقات التي ليس لها مردود مادي (رهن اوخيد للابلق مقابل الدين حتى يتمكن من إعالة اسرته)[1] ، ومساومة الغريب لاوخيد على جمله [2] ، وغير ذلك فالعلاقة التناصية هنا تكون على المستوى العام، مع هذين الاقتباسين،وبذلك ونجدهما قاما بوظيفتين شأن بقية الاقتباسات كما سنرى

أما الاقتباس الثالث الذي هو من العهد القديم ايضاً، يؤسس لما سيحدث بعده، أعني تبادل التضحية بين الصديقين (اوخيد والابلق) . ففي الوقت الذي كان والد (اوخيد) يحاول ان يقتل الجمل برصاصة نتيجة انشغال ولده به بسبب (مرضه بالجرب) ، كان اوخيد يبحث بانشغال عن شفاء لبعيره، وهنا ندخل مع النص في جو اخر، إنه مستوى يختلف عما سبقه، وعما سيلحق به، فلقد أكد كل خبراء الصحراء استحالة شفاء الابلق ما دام الداء قد تمكن منه، ولكن الأمل في الشفاء سيأتي على لسان الشيخ (موسى) هذا (الفاسي المتصوف) الذي يمثل مرجعية لسلوك البطل، حتى يمكننا القول إن أوخيد كان في الحقيقة يحمل شخصيتين، واحدة منها نتاج التربية البدوية في الصحراء، والثانية نتاج تعاليم الشيخ موسى الصوفية، وهذا امر سنعود إليه، كانت نصيحة الشيخ موسى هي (نبات الجنون) (اسيار)[3] ، في قرعات ميمون، في هذا الإطار ينتقل النص إلى المستوى (العجائبي) فالنبات الموصوف للعلاج ذو علاقة بالجن ، وكل حيوان يتناوله يصاب بالجنون، وهذا امر تلقنه النساء لأطفالهن منذ الصغر[4] ، وهو في الوقت نفسه علاج من الأدواء الخبيثة (كالجرب)، وما يجعل هذا الطرح يمتلك قابلية معينة ، مجيئه في هذا الإطار المتعلق بالخطاب (الصوفي) الشيخ (موسى) ، هذا سيجعل البطل يتجاوز ما تربى عليه من الحذر في تربيته السابقة، هذا من جانب، ومن جانب اخر فإن

---

1) الرواية، ص 23.
2) المصدر نفسه، ص 104.
3) المصدر نفسه، ص 23.
4) المصدر نفسه، ص 23.

انتماء النص للبيئة البدوية الصحراوية بما تتوافر عليه من تداخل بين عالم الأسطورة والحقيقة، إلى جانب تطعيم ذلك كله بالجو الصوفي، والمرجعية العلمية ذات القدسية المعينة (فاس) يجعل من قبول الاختلاط بين ما هو أسطوري وتاريخي، حقيقي وخيالي، وكذلك ما هو توحيدي ووثني امراً وارداً . لقد اختار الكاتب هنا أن يوظف المستوى العجائبي ليجعل البطل يلجأ إلى كل ما يمكنه اللجوء إليه، علماء الشريعة والتصوف (الشيخ موسى) تحدي المألوف في البيئة الاجتماعية (نبات الجنون)، والتماهي مع المألوف في الوقت نفسه النذر للإله الوثني (تانيت)[1] ، ليعقب ذلك مغامرة عجيبة من تبادل التضحية بين الفارس والمهري، هذه المغامرة الحافلة بالغريب والعجيب الذي أسس له بجملة من المؤسسات ليس أقلها الاقتباس من التوراة (الصديق يراعى نفس بهيمته أما مراحم الأشرار فقاسية)[2] ، كل ذلك يعطي البعد العجائبي مكانه في الفضاء الروائي ويجعله متداخلاً مع غيره من الأبعاد الأخرى ومتفاعلاً معها في ترسيخ البنية العميقة للرواية، بمعنى أن هذا البعد العجائبي هو أحد عناصر تلك البنية، ولا يبدو عنصراً غريباً أو يقتصر على حيز قليل في مادة الرواية بل سيظل يفعل فعله طيلة الرواية بحيث سيبرز في وقت معين باعتباره سببا مساعداً وربما وحيداً في ما سيحدث من أفعال وأحداث، وذلك نجده في اختلاط دم البعير والفارس الذي أسس لأخوتهما الدائمة، وهو أمر يحيل على تقاليد قديمة، وكذلك أمر الحنث بالنذر الذي تعهد به للإلهة تانيت. وغيرها من الأمور التي سيكون لها مفعولها عند اشتداد الأزمة، والتي سيحيل عليها البطل ويفسر عن طريقها بعض ما يحدث له ولجمله.

إلى هنا تبدو الرواية معنية بالركن الأول من المعادلة عنصر (الظفر) فالفارس تحصل على (المهري) هدية، واستخدمه في الركوب ، وتصادق معه وكسب عن طريقه إعجاب الناس وخاصة النساء، ثم أنقذه من الجرب، وأنقذ

---

1) الرواية، ص 32.
2) المصدر نفسه، ص 27.

الجمل صاحبه من العطش، وأحب وتزوج المرأة التي أحبها، كل ذلك يندرج في جملة عناصر (الظفر) ومن هنا تبدأ البنية الثانية (الفقد) تتقدم، فالزواج افقده رضى الوالد وجعله يتبرأ منه[1] ، وجعله ينحر الجمل المنذور للآلهة في العرس[2] ، لتبدأ تحل به المصائب.

كنا قد رأينا علاقة البطل بالشيخ (موسى) ، والآن نود أن نستجلي هذه العلاقة ونقف على وظيفتها، قبل متابعة بقية العناصر، لقد مثل الشيخ بالنسبة لأوخيد دور (المرشد) فكان بالنسبة له معلماً، وصديقاً، ومنقذاً[3] ، وموئل اسراره بالإضافة إلى ذلك كله كان مرجعاً، فالبطل دائماً يتخذ من خطاب الشيخ (موسى) مرجعية يقيس عليها المواقف ويقيّمها ويحكم عليها، فماذا يمثل هذا الشيخ؟ (الشيخ موسى يقرأ الكتب ويتلو القرآن، ويؤم بالناس في الصلاة.. ويقال بأنه جاء من غرب الصحراء من فاس بلاد الفقهاء وعلماء الشريعة)[4]

إذن فالشيخ يمثل المرجعية المعرفية التي تستند على المقدس (الدين)، وكون هذا التعبير الذي جئنا به هنا صادراً عن البطل في جزئه الأول على الأقل، فإنه يدل على تبنيه له على هذا الأساس الذي تشي به عباراته، ويأتي التعليق في الفقرة الثانية الذي يكون على لسان الراوي العام الخفي مفيداً بإعطاء الشيخ دور المرجعية هذه على مستوى الرواية بصفة عامة، ولما كانت هذه الشخصية قد تخلت عن المطالب المادية الزوجة والأولاد والكسب (المال) واكتفت بمرافقة القبيلة، فإنها تعني تجذير بنية زهديه، بنية التخلي عن حطام الدنيا ، وهذه البنية في الحقيقية موازية بشكل أو بآخر للحياة البدوية في الصحراء التي تفرض على سكانها الاكتفاء بالقليل،فكان البطل والحال هذه مستعدّ لأن ينهج النهج نفسه، ولكن إلى حد ما، فلقد كان (أوخيد) مستعداً للتخلي عن بعض الأشياء على حساب بعض، فهو لم يتبن المسلكية الزهديه

---

1) الرواية، ص32.
2) المصدر نفسه، ص27.
3) المصدر نفسه، ص 71.
4) المصدر نفسه، ص 22.

بصفة كلية، بل بصفة جزئية، فقد ترك حب السلطة [1] ، والانتماء إلى الأصل والثروة في سبيل ما عشقه وأحبه (الزوجة، والمهري)، ولهذا فلن يفيده ذلك في شيء، لأن فلسفة التخلي التي يمثلها الشيخ موسى (المرجع المعرفي) تقول: (لا تدع قلبك في مكان غير السماء)[2] ، ومن هنا فلما لم يتخل كلياً عن كل شيء فلن يفيده التخلي الجزئي، وستكون العزلة التي رضيها باهظة الثمن ، وسيعجز لا محالة عن الوقوف في وجه الواقع بما يمثله من قيم مادية تبدو مالكة لمشروعيتها بحكم السواد الأعظم الذي يتبناها ويعيش عليها، ومن ثم فإن الفلسفة الصوفية كانت عاملاً مساعداً عليه، وليس له، وسنرى كيف حدث ذلك.

ولكن ما دامت الرواية قد أخذت في الانحدار بالشخصية الرئيسة نحو مصيرها المفجع، فإنها قد أسست لذلك بأربعة اقتباسات جاءت متدرجة، بدأت بالتحذير وانتهت بالموت ، فالاقتباس الأول مأخوذ من المسرح اليوناني بالذات س (تراجيديا سوفوكليس). وكونه كذلك فهو يحيل على فكرة القدر الذي تعاني منه الشخصية المأساوية الإغريقية، وهنا يعمل النص على الإحالة على شخصيات مثل (أوديب)[3] و(أجاكس)[4]، و(هيراكلوس)[5] ، و(انتيغونا)[6] ، وغيرها من شخصيات تراجيديات سوفوكليس التي حاربها القدر والآلهة دون ذنب جنته، فنظل كقراء على توجس بما سيحل بالشخصية المحورية في الرواية، وذلك عندما تقرأ هذا الاقتباس (الآلهة لا تغفر الحنث بالوعد)[7]، وهو هنا يشير إلى ما ستواجهه الشخصية من متاعب نتيجة ما يطرأ على واقعها من تبدل للظروف التي عايشتها ،وذلك عندما يعم القحط والجوع بسبب الجفاف

---

1) المصدر نفسه، ص 73- 75.
2) المصدر نفسه، ص 156.
3) انظر. الحاوي، إيليا. سوفوكلس والتراجيديا الإغريقية (سلسة إعلام المسرح العربي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى 80م، ص 219وما بعدها.
4) المصدر السابق، ص 87.
5) المصدر نفسه، ص 72.
6) المصدر نفسه، ص 129.
7) الرواية، ص 63

والحرب[1]، في هذه الحال تجد نفسها معزولة تماماً ولا معين لها في ما يواجهها من طوارئ ، هذا الخلل الذي يصاب به واقع الحياة نتيجة ظروف موضوعية تتمثل في تبدل الأحوال، لا يستطيع البطل الذي كان متعوداً على حياة معينة غير متمرسة بما فيه الكفاية على مواجهة ما طرأ على واقعه من تغير، وهكذا فإن عليه أن يتحمل نتيجة اختياراته عندما اختار التخلي عن المشيخة والقبيلة في سبيل عاطفته وحريته، وكونه بدوياً يعيش في الواحة بشروط الحياة المستقرة التي لم يتعود عليها، فإن عالمه النفسي تبعاً لذلك يبدأ في الانهيار، وهنا تبرز الثقافة البدوية التي تحكم تصرفاته، فنجده يحيل على أسباب تتماهي مع مضمون الاقتباس الآنف الذكر، فيعاوده ضمن ما يعاوده أمر النذر الذي كان نذره لنصب الأقدمين (تانيت)، ويلجأ للعرافين الذين يحذرونه من مغبة نسيان النذر[2] ، في حين تظل هناك أسباب موضوعية وراء ما يحدث له من بينها أن هناك من يفكر في استغلال محنته والاستفادة من ظروف انعزاله[3] .

وعندما تبدأ الأحداث الروائية تهيئ لتأخذ طريقها في نصب الفخاخ أمام الشخصية الغافلة عن الجانب المظلم من واقعها، فإن الرواية تؤسس لذلك باقتباس يفسر موقف صاحب الأسرة من التحديات التي تواجه أسرته، وكيف أنه ضعيف إزاءها، (صاحب العيال لا يفلح، كانت لنا هرة لا تكشف القدور، فلما ولدت كشفت القدور)[4] ، فنحن هنا أمام رجل لا يريد أن يرى ولده وزوجه جياعاً. فإلى أي حد يمكنه أن يظل وفياً لقيمه التي تربى عليها ؟ قيم الفارس الذي يهتم في المقام الأول بوسائل الفروسية (المهري وعدته)، وكيف سيحافظ على نقاوة هذه القيم ويوفر لها عوامل الاستمرار ؟ فمن شأن العائلة أن تجبر عائلها على التنازل ومسايرة الواقع، وعليه فالعلاقة التناصية هنا بين ما يحمله النص المقتبس وبين ما ستؤول إليه الأمور تبدو جلية وواضحة، أي أن البطل

---

1) المصدر نفسه، ص86- 87.
2) المصدر نفسه، ص87.
3) المصدر نفسه، ص89.
4) الرواية، ص 83.

مضطر لأن يعيد النظر فيما كان يعده عاراً و(عيباً) ولا يناسب وغير ذلك ، وستفاجئه الأمور بوجه جديد لم يكن مستعداً له، وستكون العائلة وسيلة ارتهانه لذلك كله ، أي أنه لم يعد حراً، فالحال قد تغير، وبدل أن كان حريصاً على (أبلقه) فحسب ، فهو الآن حريص على الزوجة، وعلى الولد، وعلى سمعته تبعاً لذلك، ومن ثم على حياته التي صارت مهددة ما لم يفعل شيئاً، لقد تلقى أولى إرهاصات هذا الواقع البشع على لسان أحد المزارعين الذي قصده عندما سمع بكاء ولده من أجل أن يستلف منه تمراً، وعندما أعتذر له المزارع وقاسمه تمرات أطفاله قال له (ولكن لماذا لا تبيع المهري؟ هل يجوع رجل يملك مهرياً مثل مهريك؟[1]، وفي هذا الموقف تجاذبته قوتان، قوة علاقته بالمهري واعتباره له (فوق الحيوان) والتي تحتم عليه رد التمرات للفلاح باعتباره أهانه، وقوة بكاء طفله التي انتصرت في النهاية، لتتداعى بعدها الأحداث في اتجاه الضغط على البطل المنفرد، فتضعه أمام نفسه يحاسبها وفقاً للقيم التي يحملها ، قيم النبالة والفروسية ، فقد بدأ يلمس لهجة الاحتقار في كلام زوجته، وصار أمام نفسه رجلاً فاشلاً لا يقوى حتى على إعالة أسرته ، كما أن إشارتها للمهرى الذى يسرح أمام البيت وهم جياع جعلته لا يعود يرى الجاذبية التي كان يراها في زوجه، بل صار يرى فيها الأنثى الأفعى التي أخرجت آدم من الجنة كما يقول الشيخ (موسى) والتي أصابت الأبلق بالجرب،ومن ثم لم يعد أمامه مخرج من الأزمة التي تواجهه، فبعدما سمع خبر وفاة الأسرة التي قتلها عائلها نتيجة عدم قدرته على إعالتها [2]، لم يجد أمامه إلا الأبلق فقام برهنه لقريب زوجته مقابل ما يجتاز به الأزمة، وهنا تستخدم الرواية اقتباساً من القرآن الكريم، ويبدو لي أنه اقتباس يختلف في وضعه عن الاقتباسات السابقة، فهو يمثل العلاقة التأسيسية التي سبق الحديث عنها، ولكنه لا يمثل علاقة تناصية قوية شأن البقية، فالأمر متعلق هنا بالآية رقم (64) من سورة هود[3] ، التي يحذر

---

1) الرواية، ص 87.

2) المصدر نفسه، ص 86.

3) " ويا قوم هذه ناقة الله لكم آية فذروها تأكل في أرض الله ولا تمسوها بسوء فيأخذكم عذاب قريب"، سورة هود، الآية 64.حفص .

فيها النبي صالح قومه انه في حالة اعتدائهم على الناقة سيصيبهم العذاب فهذا على المستوى الاول يؤسس الكوارث التي ستحل بالصديقين (اوخيد والاباق) ولكنه على مستوى التناص نجد علاقته بعبدة بعض الشيء.

من هنا ستواجه الشخصية صراعاً من نوع اخر يتجاوز فيه الواقع مع العجائبي، فمن جهة استطاع الفارس تامين حياة عائلته اثر نجاة الدين الذي تورط فيه وهو قد حقق انجازاً على هذا المستوى ، ومن جهة ثانية بدات تحالة الآلام النفسية، فالجمل ياخذه التاجر ليعود إلى صاحبه بين الحين والحين، بكل ما كان يملكه إزاء هذا الحب الجارف هو ان يوصيه (بالصبر) [1]، هذه التعويذة الصحراوية التي عاش عليها سكان الصحراء دائماً، وخلال ذلك كله نقرأ عن مواقف بين الصديقين تعود بنا إلى الموقف الذي تبادلا فيه التضحية يدخل فيه الغريب والعجيب، إن فاعلية هذا الجزء هي تمكين الضغط النفسي في الشخصية، فعذابات المهري تجعل صاحبه يقاوم اولاً، ثم تفضي به هذه المقاومة إلى كراهية السبب الذي ادى به إلى تلك المعاناة، هذا السبب الذي لم يكن إلا الزوجة والولد، غير ان هذه الكراهية ظلت على نطاق الشعور فحسب ولم تتعده إلى السلوك، فالقد ظلت الاسرة تمثل شيئاً بالنسبة له.

فإنه لابد من تطور الاحداث في اتجاه النهاية الطبيعية لها، هذه النهاية التي تبدو الشخصية المحورية (اوخيد) في طريقها إلى ان تكون ضحية لها ، وفي هذا الإطار نصل إلى الاقتباس النهائي الذي يحيلنا على عالم التصوف، الله يكرس مفهوم العشق وفقاً للرؤية الصوفية المتطرفة،(مولاي جلال الدين الرومي):(حياة العاشقين في الموت،ولن تملك قلب الحبيب إلا بفقدان قلبك)[2] ،ذلك ان بنية الفقد قد تكرست واصبح البطل ضحية لها من حيث لا يدري،ذلك ان العلاقة التي تربطه بـ (الاباق) علاقة عشق،ومن ثم فالمعادلة التي تضعه في جانب والاسرة في جانب تبدو فاشلة،فحتى الآن ضحى بكل شيء إلا الاباق،وما كان لا يدري عن لغة التجار شيئاً فقد رهن (المهري) وفي تجاذب هذا الصديق

---

1) الرواية، ص39- 100

2) الرواية، ص 103.

(المهري) بين الراهن له رهناً مادياً التاجر (دودو)،وبين المراهن له رهناً روحياً (أوخيد) فقد بدا أن المسألة مسألة زمن،والفائز فيها من يملك القدرة على التحمل والصبر،بدا الصراع غير متكافئ،فأحد الأطراف يديره بعقلية تاجر،والطرف الآخر يديره بعقلية عاشق، ولذلك فإن عقلية الطرف الثاني تبدو غير قادرة على الصمود، لأنه ليس في إمكان العاشقين أن يساوموا على من يعشقون،هذه العلاقة هي ما يؤسس له الاقتباس الأنف الذكر،وهي لذلك ما سيتناص في الوقت نفسه على مستواها مع بقية الرواية. لقد بدت الفاجعة تتقدم شيئاً فشيئاً،وبدا كل طرف يعيد حساباته،إن نص(الرومي) يحيلنا على فضاءات،تستهين بالموت في سبيل المحبوب[1] ، وهل هذا ما سيقوم به البطل،إن العلاقة هنا تبدو تناقضية لأن العاشق المتصوف امرؤ حسم أمره وفني او ذاب في عشيقة،وتخلى في سبيله عن كل شيء،وليس هذا شأن الشخصية هنا التي تبدو رهينة قيم لم تستطع منها فكاكاً،قيم تحفل ببعض المسميات وتقيم لها الاعتبار مثل الشرف،والنبل والعار وغير ذلك،بمعنى أنها لم تتخل تخلياً كلياً،لقد تركت الباب مواربا ، فهي تريد أن تحافظ على العلاقة الحميمة مع الصديق (المهري) وفي الوقت نفسه تريد أن تحافظ على قيم (الفروسية) من جانب والقيم الاجتماعية التي تعودت عليها من جانب آخر، وهكذا يظل البطل في صراع مع نفسه، فمن جهة لا يتحمل المعاناة التي يعاني منها صديقه، ومن جهة أخرى يريد أن يحافظ على مفهوم الرجولة والأبوة كما هي سائدة عند الآخرين.

في هذا المستوى تحفل الرواية بالكثير من المفارقات فالحرب التي بدت عنصر شؤم على البعض وعنصر سعد بالنسبة لآخرين، وكذلك المجاعة. نجد هذا بالنسبة لـ (دودو) التاجر الذي جاء يسترد قريبته من (اوخيد) مستغلاً هذه الظروف، غير أن ما يكسي هذا المستوى بطابع عبثي ربما هو موقف الراعي الذي يتعاطى (التبغ) ويحرص عليه فبالنسبة له لا شيء يعادل التبغ وهو

---

1) انظر جريدة اخبار الأدب المصرية (مختارات من ديوان/شمس الدين التبريزي) لمولانا جلال الدين الرومي، ت: إبراهيم الدسوقي شتا : العددان : 93- 23- 4- 95م، 88- 19- 3- 95. الصفحات على التوالي: 16في الحالتين.

فرحان لهذه الحرب التي ضربت سعر التبغ[1]. فهو مستعد أن يعيش دون أكل أو شراب، ولكن ليس دون تبغ. فكل إنسان له مطلبه وهو يجسده في ظروف مناسبة أحياناً. وقد يتعذر عليه ذلك .

المهم أن ما قابله البطل كان بعيداً عن تصوره، وعندما خاطب خصمه في استرداد جمله وصديقه في نفس الوقت، فاجأه الأخير بمطلب لم يكن له على بال، لقد طلب منه أن يطلق زوجته ليتزوجها هو.

فرغم أن البطل يوافق، فإن الذهب هو الذي سيكون عاملاً حاسماً في هذه الحال. فلقد قدم كل منهما (دودو) و(أوخيد) وجهة نظر مغايرة في هذه المادة. نظر إليها الأخير باعتبارها سلعة (طعونة)[2]، واستهان الثاني بذلك مبرراً قوة الذهب بأنه جعله يوافق على مطلبه[3]. هذا الأمر سيجعله بعد ذلك عرضة للسخرية بأنه رجل باع زوجته وولده مقابل الذهب[4].

إن الوقت الذي قضاه البطل مع جمله في عزلة كان سعيداً، ولكنه قصير، فسرعان ما لحقته معقبات القيم التي ظن أنه يستطيع تجاوزها، اتضح أن الوقت لم يعد وقته . وأنه لا يستطيع أن يعيش فيه ، فالوقت يريد من يتعامل معه بعقلية تاجر يعرف متى يخفي سلعته ومتى يظهرها ليبيعها بالسعر الذي يرضى عنه . ولم يكن البطل يملك هذه العقلية، إن قيمه التي يحملها لم تعد قادرة على الصمود في وجه قيم الاحتكار والبيع والشراء، قيم السوق، لقد ترك له قريب زوجته كيسين، كيس تمر، وكيس شعير، ولكن عاد وسرقهما، ليساومه على زوجته. إن كل شئ قابل للبيع حتى الولد والزوجة، وما دامت هناك نقطة ضعف يمكن استغلالها فإن الأمر يبدو في مساره الطبيعي، بالنسبة (لأوخيد) لم يكن مستعداً لذلك كله، لقد عاش على قيم النبلاء والفرسان، وهي قيم صارت متأخرة، بعد أن فقدت المقومات التي كانت تقوم عليها، والتي أولها القبيلة التي تشكل ساتراً يحمي الفارس النبيل عندما ينتصر لقيمه، لقد صار

---

1) الرواية، ص 97.
2) المصدر نفسه، ص 125.
3) المصدر نفسه، ص 125.
4) المصدر نفسه، ص131.

عليه أي البطل أن يخاتل وهو ما يزال تحت تأثير قيمه المتأخرة. هي قيم جميلة ذات وجه إنساني، ولكنها لم تعد قادرة على مواجهة قيم السوق . عندما قصد قريب زوجته الغني واقترح أن يرهن له (الابلق) لم يكن يتصور أن يصل به الأمر إلى ما وصل إليه بعد ذلك. لقد كان ينتظر سلوكاً نبيلاً شريفاً. فإذا به يفاجأ بسلوك من نوع آخر، سلوك عملي يقوم على حساب التكاليف وكل شيء عنده برسم البيع والشراء. ليس عند البطل ما يواجه به هذا الموقف غير (أبلقه) الذي هو نقطة ضعفه. لقد استطاع خصمه أن يعرف أنه لن يفرط فيه مهما كان السبب، ولذلك ساومه على زوجته مستغلاً رهنه (الابلق). وسلوك المهري نفسه في التشبث بصاحبه، والبطل يحاول أن يكون عملياً وينسجم مع القيم الجديدة ولكن إلى حين فحسب. فرغم أنه يوافق على فك رهن (جمله) مقابل طلاق زوجته فإنه لا يستطيع أن يظل على جذريته هذه. فما زال لقيم الشرف والعار مفهوم لديه . ولذلك عندما يسمع من الرجل الغريب قصته كما تناقلتها الناس يعود فيقتل قريب زوجته انتقاماً لشرفه.

وتستمر المواجهة بين قيم المال التي تبدو تعيش زمنها، وقيم الفروسية التي تظهر في غير بيئتها، فالقيم الأولى تستغل مقولات القيم الثانية لتسود هي في مكانها، فهؤلاء أقارب القتيل جاءوا من كل مكان لينتقموا له، ليس طلباً للشرف أو صوناً للعرض، ولكن رغبة في ماله الذي لن يحصلوا عليه إلا بعد أن يكونوا قد فعلوا ذلك. فدافعهم دافع اقتصادي بالدرجة الأولى.

وفي هذا المستوى تبرز ثنائية من نوع آخر، ثنائية العزلة والتجمع، فلقد أصبح البطل بعد فعلته في عزلة تامة، فما قام به حقق هذه العزلة على مستويين مستوى العار الذي جعله لم يعد قادراً على مجرد النظر في عيني إنسان لا من أفراد قبيلته ولا من غيرها، ومستوى الثأر الذي جعله يختفي من وجه أقارب القتيل وإلحاحهم في البحث عنه، لتدفع به هذه الثنائية إلى الالتصاق بالمهري، لم يعد هناك من يلجأ إليه سواه .ولذلك فإن العلاقة بينهما قد تجذرت أكثر من ذي قبل، ولابد لها من ذلك وإلا فإن ما سيعقبها من نتيجة لا يتناسب معها أي نتيجة الموت الذي سيختتم الأحداث، وهنا يبرز الحلم ليرسخ هذه العزلة وما

يفتظرها من مصير مجهول، أنه يرى نفسه هو بيت مغلق ولا أبواب ولا نوافذ وسقفه أيل للسقوط، وفيه كائن يشعر بوجوده ولا يستطيع رؤيته، وهذا في حد ذاته معادل لحالته التي آل إليها فهو قد أصبح مفترساً يكهف في الجبل، والأعداء يطاردونه وهو يعرف أنهم يفعلون ذلك، ولكنه لا يدري عن مكانهم شيئاً ولا متى يظفرون به، ولذلك فإن النهاية التي تنتهي إليها الرواية بالقبض عليه وقتله بطريقة بشعة دون أن ينتج عن ذلك أي مسببات هي نهاية طبيعية ومنسجمة مع عالم الرواية ككل، وكان لا بد لأحداثها أن تؤدي إلى هذا المصير، لأن القيم الجديدة تبدو من القوة بحيث لا تجد من يقف في طريقها، لقد شوهت كل شيء، فحتى عالم النظام القبلي يفقد تماسكه في وجهها، فكما هو معروف فإن القبيلة كان يجب أن تنتصر له وتردد إليها خاصة بعد أن قتل الرجل انتقاماً لشرفه، ولكن ظروف الشتات الذي أصابها، والحرب الدائرة، والمجاعة المتفشية، كل ذلك عوامل تجعله يواجه مصيره المحتوم دون أن يقف أحد في جانبه، ولا حتى من يصيح على الأسلوب الذي قتل به، وهو أسلوب مرفوض عند أهل البادية ويعتبرونه قتلاً أخر فيطلبون من مرتكبه ديتين في حال الدية أو يحملونه جريرة شخصين، ولكن علاقة الإخاء مع الحيوان حكمت عليه بالعزلة والانقطاع عن محيطه الاجتماعي، وفي هذا كله إشارة إلى ما صار يهدد الحياة البدوية من قيم جديدة تبدو غير مؤهلة للصمود في وجهها، وحتى تربية الحيوان تغيرت، وفي حين كانت ذات شقين شق اقتصادي بحت، وشق إنساني ورومنطيقي يتمثل في هذه الصداقة الحميمة بين الفارس والفرس أو الفارس والمهرى أو بين الطفل والحمل أو ما شابه ذلك، فقد أصبحت علاقة إنتاج للسوق، ولم تعد تحكمها أي اعتبارات أخرى، وقد كانت في السابق تقاس ثروة الرجل في البادية بما يملك من حيوانات بغض النظر عن نوع الحياة التي يحياها، وهذا الموقف لم يعد ممكناً ولا صالحاً، بل إنه صار محكوماً عليه بالتخلي عن مكانه لموقف آخر أكثر جذرية في اقتصاديته، ولهذا تبدو القسوة[1] التي عومل بها كل من (الأبلق) والبطل من طرف قاتليه على درجة كبيرة من

---

1) الرواية ص 157- 159.

الوحشية، وما كانت لتحدث عندما كانت قيم النبالة سائدة في البادية، وإنما هي قسوة تنسجم مع الموقف الذي يجعل من قيم المال هدفاً اولياً يسعى إليه، وهذا العرض يبرز ما تتعرض له الحياة الطبيعية في البلاد العربية من إتلاف دون أن تجد من يقف في وجهه، ويبدو أن الكوني مهموم بهذا الموقف وسيفرد له رواية سنتناولها بالدراسة إن شاء الله هي رواية (نزيف الحجر) هذا الإتلاف الذي يطال الحياة الحيوانية والنباتية رغم فقرها الطبيعي في غياب تشريعات وقوانين تحمي البيئة من هذا الإتلاف.

لقد جمعت رواية التبر بين الرومانسية والواقعية،تتجلى الأولى في فردية بطل الرواية وارتباطه بعلاقة طبيعية مع الحيوان،وحنينه على هذه العودة إلى الطبيعة وتمسكه بها،ومن ثم عزلته وتخليه عن الواقع القاسي وهروبه من امامه، وتظهر مظاهر الرواية الواقعية فيها بسيادة قيم الواقع المعيش رغم قساوتها وانتصارها المحتوم على القيم الأولى، وتبعاً لذلك فشل البطل الرومانسي في مواجهتها وعدم أهليته لذلك ، وهذه بالطبع رؤية مأساوية للعالم نتجت عن وعي بالحياة ومتطلباتها وقراءة دقيقة لمكوناتها، فلما كان الكاتب ينتمي إلى هذا الوسط الاجتماعي البدوي عالم(الطوارق)،ويرى قيمه البدوية التي عاش عليها حتى الآن، فإنه يرى بوضوح عجز هذه القيم وانكشافها أمام زحف القيم الحديثة،التي تتخذ من الاقتصاد الرأسمالي سلاحاً تواجه به مظاهر الحياة البدوية،وتقضي عليها،أي أن أسلوب حياة (الطوارق) القديم رغم ما يحمله من قيم نبيلة ممثلة في الشجاعة والشهامة والكرم والصدق والصبر والقناعة، هذه القيم التي تحظى منا بالاحترام والتقدير ، لم تعد كافية وأصبح هناك مجال للاستغناء عنها كناظم وحيد للحياة، واستغنى عنها بقواعد قانونية جديدة ، واقتصادية واجتماعية مغايرة، وانتهاء البطل إلى مصيره البشع ، كما جاء في الرواية، يتجلى في الكارثة التي يبدو الكاتب على وعي بها ، هذه الكارثة التي تنتظر الحياة البدوية، ليبرز عن طريق مصائر شخصياته بأن الجماعات التي ما تزال تتمسك بهذه الحياة في وقتها الحاضر إنما تخدع نفسها من حيث لا تدرى ، وأنها تعيش بمفردات حياة جديدة تهدد تلك الحياة نفسها، ولذلك فهم

أشبه بأن يكونوا متورطين في مسلكية خادعة، أي يخدعون أنفسهم بحيث نجد البدو الآن من (الطوارق) وغيرهم يعيشون في المدن بشروط الحياة البدوية وهو موقف لا يبدو صحيحاً ولا ممكناً، ولذلك فهو موقف مشوه محكوم عليه بالموت رغم ما يشدهم إليه من حبال الالفة الحميمة التي تشبه علاقة البطل بجمله، والتي بدت مستحيلة ومن ثم قادت إلى الكارثة التي وقع فيها، وهكذا تبدو هذه الجماعات البدوية مغيبة عن واقعها، ولن يكون لها على ساحة الواقع فعل ما، إنها لن تساهم في الحياة الواقعية المعيشة بشيء، ولن يكون لها وزن في الحياة السياسية والاقتصادية الحاضرة والمستقبلة، ولا تستطيع أن تسترد حياتها الأولى وقيمها البدوية الخيرة، ولهذا تبدو مسلكيتها محكوماً عليها بالفشل كما هو الحال مع بطل الرواية وجمله.

وهذا طرح يتجاوز الواقع المتخلف اتخذ من حياة الفارس وعلاقته بالمهري معادلاً للحياة البدوية المهددة بالفناء، ومن المواقف التي واجهت هذه العلاقة الجميلة وقضت عليها معادلاً للحياة الجديدة التي جاءت تؤكد قيم الواقع المعيش بالقيم التي تبدو قاسية لا تحمل في طياتها أي عنصر من عناصر الرحمة والإنسانية، إنها مأساة تنتظر القيم البدوية وتهددها بالفناء، وهو موقف يبرز نقد الواقع وعدم الموافقة عليه ، والنظر إليه من خلال المتناقضات التي تحكمه، وكون الرواية تنتهي إلى فاجعة لا يعني التسليم بانتصار قيم السوق، ولكنه يعني الاحتجاج ضدها، ومن ثم نقد الموقف المضاد لها أيضاً وكشفه وبيان ضعفه وعدم كفايته، وضرورة تطوير هذا الموقف ليستجيب للتحديات التي تواجهه، وهي رؤية نقدية للواقع المشوه السائد نتيجة ما طرأ من تغيرات على الحياة الاجتماعية . إن هذه الرؤية تمثل الوعي الممكن الذي ينبغي أن يصل إليه وعي الجماعة التي ينتمي إليها البطل، بل حتى الكاتب، ذلك إن عناصر البنية الجدلية التي سبق أن تحدثنا عنها تتمحور جميعاً حول فشل المواجهة التي يمثلها البطل، إنه يظل يتنازل ويفقد ما يحصل عليه تباعاً، حتى يفقد كل شيء بما في ذلك حياته، ولم يكن من الممكن أن يحدث له ذلك لو لم ينعزل وينفرد، وما كان ليفعل ذلك لولا سلسلة التنازلات التي قدمها، فكون

البدوي يريد أن يحتفظ بقيمه الصحراوية والفردية وإن دخل المدينة. يبدو موقفاً حرجاً، وغير كاف، وليس في إمكانه الصمود، بل يتحتم عليه أن يستجيب للقيم الجديدة ، وينجح في استبدال جماعته (القبيلة) بجماعة مهنية او ما شابه ذلك من أجل استمراره في اكتساب القيم الجديدة وتشربها ، وهذا أمر فشل فيه (أوخيد) الذي حاول أن يكتفي بالقليل وأن يتخذ قراراً صعباً، يتمثل في محاولته تجاوز العرف في سبيل الفوز باختياره الخاص، وكان هذا الموقف محكوماً عليه بالفشل لانه غير موضوعي، من جهة أنه يقفز على مكونات الشخصية ويتناساها، فالفارس الذي أعد نفسه وأعدته الظروف الاجتماعية إعداداً معيناً، وزودته بقيم وأعراف محددة، لا بد له والحال هذه من أن تكون مسلكيته في ضوئها، وهنا يكون الثمن هو هذا المصير الذي آل إليه البطل وصديقه، لم يغنه في ذلك تخيله واكتفاؤه بالقليل

تبدو هذه إذن رؤية تتخذ من مأساة القيم الفردية موضوعاً تدير الأحداث في نطاقه، لتكشف عن عجز هذه القيم في مواجهة الواقع المحكوم بمصالح اقتصادية وغيرها، يحكمها منطق خاص يتخذ من مجموعة من المرتكزات الاجتماعية منهجا يسير عليه، هذه المرتكزات التي تكونت في ظروف تاريخية معينة، وظلت مرتبطة بالزمن الذي تعيش فيه، وتبدلاته، واتضح من خلال مصير البطل أنه لا يمكن تجاهل منطق التاريخ والواقع.

نزيف الحجر

(ابراهيم الكوني)[1]

تندرج هذه الرواية في جملة الموضوعات التي تعنى بالمحافظة على البيئة، وهي الثانية حسب علمي في الرواية العربية التي تنهض بهذا الهم، والرواية الأولى هي (النهايات) لعبد الرحمن منيف[2].

ولسنا هنا بصدد المقارنة بين العملين، وإنما كان ذكر هذه الأخيرة من قبيل العلم بالشيء أو بالتداعي ربما، ورغم اتفاق الروايتين في الموضوع فهما اختلفتا في التقنية التي اعتمدتها كل منهما، فقد بدت رواية (منيف) في البداية كما لو كانت رواية تقليدية ولكنه أدخل فيها تقنية جمعت بين فن الرواية والقصة القصيرة، هذا الأسلوب قسمها قسمين دون أن يخل بوحدتها وهو أمر يدعو للإعجاب.

أما الرواية التي بين أيدينا فقد قامت على تخطيط غير تقليدي شأن أعمال (الكوني) الأخرى، وسنحاول أن نعرض لذلك من خلال دراستنا هذه، وبإلقاء نظرة عامة على هذا العمل، يبدو الانطباع الأول الذي تخرج به أنه محكوم بتقنية (عجائبية) حتى ليمكن القول أنه بعيد عن الواقعية، غير أن مزيداً من التدقيق يجعلنا نتجاوز هذا الانطباع لنبحث عن بنية دالة تحكم هذه الرواية وتتبلور فيها جملة عناصرها، لقد نهضت هذه الرواية على مجموعة من العناصر المتمازجة، وهي عناصر كثيرة ومتنوعة غير أن الكاتب جمع بينها، وصهرها في بوتقة واحدة ليجعلها بذلك تتضافر في خدمة غرضه الذي يمثل البنية العميقة لعمله، والذي هو صرخة في وجه ما تتعرض له البيئة العربية (المحلية) خاصة، والعالمية عامة من تخريب ودمار على يدي الإنسان، الذي يبدو من الحمق والغفلة بحيث يسيء لنفسه في محصلة الأمور من خلال

---

1) الكوني، إبراهيم، نزيف الحجر، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الاولى1990م.
2) منيف، عبدالرحمن، النهايات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية 1991م.

إساءته لهذه البيئة التي يعيش فيها ، ويبدو الدخول إلى عالم هذه الرواية من الصعوبة بمكان ، وذلك أنها لا تنهض على خط واحد يمكن الاهتداء إليه بسهولة ، وإنما تقدم قراءات من وجهات نظر متعددة ، ففيها يتجاور العجائبي (الفنتازي) والأسطوري، والتاريخي، والنصي، مكونة نصاً واحداً يتخذ من موضوع العلاقة بين الإنسان من جانب، وبقية الموجودات وعلى رأسها الحيوان من جانب أخر، محوراً يدور حوله، وقبل الدخول إلى هذه العوالم المتشابكة نريد الإشارة إلى ملمح من ملامح الرواية عند الكوني عموماً، والذي نلمسه هنا أيضاً (في هذه الرواية) هو هذه القدرية التي تبدو متحكمة في مصائر شخوصه، فنجد الشخصية الروائية كما لو كانت منذ البداية محكومة بقدر لا محيد لها عنه، ولا بد لها من السير وفق ما هو مكتوب عليها، وذلك من خلال إشارات متعددة تحيل على مجالات نصية مختلفة تدخل في تفاعلات مع أحداث الرواية لتختتم في النهاية بالمصير الذي كتب على الشخصيات، والتي عملت هي بدورها على رسم حدوده، وتحديد ملامحه من قبل أن يقع، غير أن هذا الطرح لا يعني بأن الرواية تبدو مكشوفة للوهلة الأولى لقارئها عما ستئول إليه أحداثها، وبالتالي معرفة مصائر شخوصها، بل هي في الغالب تقوم على بنية (ماكرة) تحفل بالإشارات على نهاية مواقفها، ولكنها إشارات مركبة، فبقدر ما تقدمه من إضاءات للمواقف التي تليها، فإنها تعمل في الوقت نفسه على تعدد احتمالات القراءة والتأويل، موقعة القارئ في مزيد من الحيرة والشوق إلى ما سيترتب عليها، ولذلك كله تبدو لغة الكاتب في جميع أعماله لغة محملة بعبق الأسطورة ، فجُمله ومفرداته وكذلك صوره ذات تراكيب فخمة تذكرنا بلغة الكهنة والعرافين، ولذا يبدو خطابه عاماً قابلاً لتفسيرات عدة، لأن من شان هذه اللغة أن تحفل بالتعميمات وتبعد عن التحديدات، ويستعين على ذلك كله بالاقتباسات النصية التي غالباً ما تكون في بداية بعض الفصول ، فينقلك بذلك للفضاء الذي يحيل عليه النص فتبدو لغته من هذا القبيل (خفقات قلب الفتاة في كفها، وعشقها بين أناملها، كل العجائز تقرأ هذه الأبجدية سواء كتبت على جلود أو على قماش أو نسجت على خيوط الصوف.

هذه لغة لا تفهم حروفها الخفية إلا العجائز الحكيمات)[1] .وتجمع هذه الرواية من ناحية الشكل بين السرد المباشر للواقع الحاضر واسترجاع الماضي(FLASHBACK)) فمنذ البداية إلى الصفحة(27) سرد يتعلق بحياة (أسوف) في اليوم الذي زاره فيه الرجلان، وكيف تم التعارف بينهم وسؤاله عن (الودان)،ومن الصفحة (27) إلى الصفحة (44) يسترجع(أسوف) ذكرياته مع والده وقصته مع الودان، ومنها نتعرف على طبيعة حياته المعزولة عن الإنس التي عاشها،ومن الصفحة(45) إلى الصفحة(48) عودة الضيفين من مسيرة قصيرة، وحديث لهما مع أسوف عن(الودان) وعن حياته شخصياً،ومن الصفحة(49) إلى الصفحة(92) استرجاع لحياة أسوف وما وقع له في الماضي من أحداث،وقصته مع الودان، وكيف طارده وكاد يقتله، ثم إن الحيوان أنقذه، وانصرافه عن اللحم وموت أمه، وقصته مع الإيطاليين وهروبه منهم، ثم تجاربه مع الغربيين الذين يأتون لمشاهدة الآثار ولا يقتلون الحيوانات، ومن الصفحة(93) إلى الصفحة (96) مرافقته للرجلين لصيد الودان وكذبه عليهما في عدم إخبارهما عنه، ومن الصفة (97) تبدأ قصته مع (قابيل) القاتل، مولده، وعلاقته بالغزال، حبه للحم أو هوسه به، تعرفه على الضابط الأمريكي، واستخدامه للسيارة وبنادق (الخرطوش) في الصيد ويستمر هذا إلى الصفحة(110) ومن الصفحة(111) إلى الصفحة(116) قبض الرجلين على(أسوف) وتقييده إلى الصخرة الكبيرة(النصب الحجري الأثري) بسبب عدم دله لهما على الودان، واللعنة التي حلت به بسبب إخلاله بالعهد الذي بينه وبين الغزال، وقتله للغزالة التي أنقذته، ورؤياه لأسوف قبل أن يلقاه.

ثم من الصفحة (151) - (155) وهو آخر الرواية قصة ذبح (أسوف) على يدي قابيل ومجيء السيول وهروب مسعود

وبهذا العرض نرى أن الرواية قامت على تركيب معقد يجمع بين معالجة

---

1) الرواية ص 51.

الحاضر واستحضار الماضي في صورة قصص متعددة ، داخل الرواية اي استخدام القصة داخل القصة، فهناك قصة الاب مع الوحدان الذي اللحم[1]، ثم موت الاب جراء صيد الوحدان[2]، وقصة اسعود مع القابلة وخوفه من الناس[3]، وقصة محاولة اسعود صيد الوحدان ومقاومته في الهاوية وإنقاذ الوحدان له[4]، وقصة موت الام بطريقة قاسية[5]، وغيرها كثير.

وكل قصة من هذه القصص هي قصة قائمة بذاتها ذات حدث مفصل ومصير مختلف ، اي هي تمثل بنية سردية مستقلة ، ولكنها تعود للتدرج في السياق العام للرواية باعتبارها تجربة من تجارب الشخصية الرئيسة لها، والامر للقصة يتكرر بالقياس للشخصية المقابلة للشخصية (اسعود) وهي شخصية (قابيل)، فهو الاخر يتم تعريف القارئ عليه من خلال مجموعة من القصص التي تصور مسير حياته مبينة اهم ملامح شخصيته ، فهناك قصة مولده وموت والديه[6] ، ثم تبنيه من طرف عائلة اخرى، وما لحقها من كوارث بسبب شؤمه[7]، وقتله للغزالة التي انقذته امها[8]، وغير ذلك، فكان كل شخصية من الشخصيتين الرئيستين تتدرج حياتها في سلسلة من القصص التي تجمع بين الاسطوري، والواقعي،والعجائبي،يتجاور هذا القصص الدال الزاخر بالحياة والحوادث العجيبة، مع مجموعة من الاقتباسات اللصية التي تحيل على اجواء دينية ، او تاريخية[9] ، او ادبية [10]، لتجعل حضور هذه الاجواء ماثلاً في السياق السردي، في صورة وظائف تشد من ازر تلك القصص التي سبقت الإشارة إليه، لتعمل بذلك على إغناء الحدث بما تشيعه حوله من عناصر الإيحاء.

---

1) الكباي، إبراهيم، الديك الحجر ص29- 30.
2) المصدر نفسه، ص 15- 18.
3) المصدر نفسه، ص 41- 43.
4) المصدر نفسه، ص 58- 78.
5) المصدر نفسه، ص 83- 88.
6) المصدر نفسه، ص 97.
7) المصدر نفسه، ص 97
8) المصدر نفسه، انظر الصفحات 109،55،7
9) المصدر نفسه، ص 13،19.
10) المصدر نفسه، ص 79- 149.

الذي ينبئ بما ستؤول إليه الأحداث، فيجعل المتلقي متحفزاً للوصول إلى النتيجة التي تنبأ بها، وهو في الوقت نفسه غير موقن بها، بسبب تجاور الاقتباسات هذه مع عناصر عجائبية تكسر اليقين المعرفي لتكون المحصلة بعد ذلك كله سيادة جو يجمع في طياته بؤس الواقع، وما ينتج عنه او يمكن أن ينتج عنه من مأسي.

وبهذا كله يبدو الشكل منسجماً مع بنية المضمون الاجتماعي للنص، ذلك أن عالم الرواية يحاكم الواقع المعيش في صورة ممارسات بشرية تسيء إلى الجانب الطبيعي للكون فتشوه الحياة ، وتعرّض حياة الإنسان للخطر. إن الفضاء الذي يحتضن أحداث هذا العمل هو فضاء الصحراء، التي تبدو هناك علاقة حميمة تربط الكاتب معها . فجميع أعماله تقريباً عن هذا الفضاء ، بالإضافة إلى استنطاق الكاتب لكل شيء في هذه الصحراء، الحيوان، والجماد، والهواء، والسماء، والنبات ، بالإضافة إلى الإنسان بالطبع ، فالبطولة على هذا الأساس مشتركة تتقاسمها هذه العناصر مجتمعة، إنها تتداخل في شكل علاقات تتراوح بين الانسجام والتعارض لتنسج متخيل هذا العمل ، (فأسوف) هذا البدوي (الطارقي)، طبعاً الذي ولد في الصحراء هو يعيش فيها، ولا يعرف سواها، فهو لم يسبق له أن جاور الناس أو دخل مدينة أو قرية، هذه أول خاصية تقابلنا بالقياس للبطل الرئيس للرواية، هذا رجل عاش حياته بين أحضان الطبيعة، ويعقد صلات وثيقة معها، مع حيوانها، وطيرها، وجماداتها، ونجومها ورياحها وأمطارها، وغير ذلك، وهي بالنسبة إليه كائنات ذات أرواح، تشرب هذه الفلسفة من والده الذي ورثها هو أيضاً عن والده ، وقد مثل هذا الوالد بالنسبة (لأسوف) المدرسة الوحيدة تقريباً، بالإضافة للطبيعة، غير أن الفرق بين (أسوف) ووالده هو أن الثاني خبر الناس وكره عشرتهم بعدما تزوج وتعرف على حياة الأنس، أما الأول فكل ما يعرفه عن حياة الناس هو ما سمعه من أبيه، وبقي في مكانه الذي ولد فيه إلى أن صار شيخاً ، وقتل فيه ، وكانت الفلسفة التي لقنها له والده تتمثل في هذا القول:

---

1) الرواية، ص 88-93.

(اجاور الجن ولا اجاور الناس ، اعوذ بالله من شر الناس) [1] بالإضافة إلى تقريض الصحراء والثناء عليها فهي (الصحراء مكافأة لمن اراد النجاة من استعباد العبد واذى العباد، فيها الهناء، فيها الغناء فيها المراد). [2]

ومن ثم فإنه يمكننا التعرف على موقفين متضادين في النظر للحياة في هذه الرواية، الموقف الاول هو الذي يمكن ان نعتبره موقفاً متماهياً مع الطبيعة، وهذا يمثله (اسوف) وعائلته ثم يذهب به وحده، وطبيعة هذا الموقف انه مسالم، وقنوع ومن هنا يبدو موقفاً مزدوجاً، فهو إيجابي من جانب، وسلبي من جانب اخر، ويتمثل هذا الموقف في الآتي:

الرضى بالقليل (القناعة)، والصبر على الشدائد التي تفرضها العزلة وحياة الصحراء (متقشف)، بالإضافة إلى انه موقف متواصل مع البيئة محافظ عليها، وسنحاول تتبع هذا الموقف في احداث الرواية للتوصل إلى المصير الذي ال إليه.

والموقف الثاني هو الذي يمكننا ان نعده موقفاً مضاداً للطبيعة ، وهذا يمثله (قابيل) ومجموعته، وطبيعته انه موقف جشع لا يرضى بالوقوف عند حد، وهو عدواني، وسلبي، ويتمثل هذا الموقف في الشره والنهم (عدم الرضى بالقليل) وهو بذلك يمثل فقدان التواصل مع البيئة بل التعارف لحد الإساءة إليها وتدميرها وهو اذلك موقف سلبي، وهو الأخر لا بد لنا من متابعته للتعرف كيف تحققت الرؤية للعالم من خلال الصراع بينه وبين الموقف السابق ، وقد ابدت الرواية من الناحية الهيكلية على تقسيم وفقاً لعناوين لمواقفها الجزئية بلغت خمسة وعشرين عنواناً ، واتخذت في الوقت نفسه بدايات لاحداثها الاساسية تمثلت في تسع اقتباسات من حقول معرفية مختلفة، منها الديني ، والمعرفي ، والتاريخي ، والأدبي . وكان هذا التقسيم الشكلي وفياً للمواقف والاحداث التي رافقته منسجماً معها،فنجد الموقف الاساس ينقسم إلى جملة من العناوين الفرعية التي تساهم في مزيد من إيضاحه وإضاءته، كما ان البدايات النصية احالت إلى النصوص التي تنتمي إليها وفتحت الرواية ابعاداً تناصية ،

---

1) الرواية، ص 28.
2) المصدر السابق، ص 28.

جعلت بنيتها عصية على الاكتشاف إلا بعد قراءة العلاقات التناصية بين مادتها والنصوص التي تنتمي تلك (المناصات) إليها.

ونريد هنا أن نشير إلى أن الكوني سواء في هذه الرواية أو في غيرها يتخذ من (التناص)تقنية ثابتة في أعماله الروائية لا يستطيع أي دارس تجاهلها، ولكنه لا يعمد إلى نص واحد فيعقد علاقة تناصية بينه وبين رواياته، كما فعل بعض الروائيين العرب مثل (نجيب محفوظ) أو واسيني الأعرج أو جمال الغيطاني وغيرهم[1]، بل هو يعمد إلى مقتطفات من نصوص دينية كالقرآن الكريم،أو التوراة، أو بعض أقوال المتصوفة، أو بعض العبارات الأدبية من بعض النصوص القديمة، ليقيم علاقة تقوم على التداعي بين مضمون عمله الأدبي (الرواية) ومضامين تلك النصوص التي اقتبس منها، فكأن علاقاته التناصية هنا إنما تقوم على مستوى المضمون وليس الشكل،وإن كان هذا أيضاً يظل حاضراً ضرورياً عن طريق حضور مضمونه وتظل هذه الاقتباسات تشتغل بوصفها(مدونات)(SCRIPTS) [2] ، أو عناصر حوار(SCENARIOS) [3] فهي تثير ما في الذاكرة أو ما يمكن أن تطلع عليه الذاكرة من معارف ومضامين، تحيل عليها هذه الاقتباسات ومن هنا تأتى صعوبتها لأنها تقتضي تتبع هذه الفضاءات المعرفية التي تحيل عليها.

ولما كانت الاقتباسات هنا متعددة وتنتمي إلى معارف مختلفة، وهي بالإضافة إلى ذلك قصيرة (تتمثل في عبارات موجزة لا تتجاوز بضعة أسطر غالباً) فإنه لكي يكون العمل مجدياً، فإن الحال يقتضي أن نقوم بتصنيفها وفقاً للمواقف التي تتفاعل معها في مادة الرواية ، حتى يمكننا استجلاء وظيفتها وطريقة اشتغالها التي تعرفنا على طبيعتها.

---

1) انظر: يقطين، سعد، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1992ف ص 33وما بعدها.

2) انظر: د. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 1992ف، ص 123وما بعدها.

3) المصدر السابق، ص 124.

ونبدا بالموقف الاول (المتماهي مع الطبيعة) هذا الموقف كما راينا يمثله (اسوف) وعائلته، فمنذ البداية نجد الوالد يعلم ولده ما يحتاج إليه من معارف تعينه على الحياة في الصحراء وتمكنه من ان يستفيد منها، وهنا تبدا الرواية باقتباس عبارة عن اية من القران الكريم: (وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا امم امثالكم)[1] ، (سورة الانعام، الآية 37) ، يبدو النص هنا معني بتكريس مكانة دواب الأرض باعتبارها اممأ مثل البشر،وهذا يقضى من الإنسان الذي يعتقد في قدسية هذا النص ان يعتد بذلك، او على الأقل ينبغي ان يشعر هذا الإنسان بحدوث الخلل في حال عدم تحقق هذا المفهوم، وتبدو العلاقة التناصية بين هذه البنية الدلالية التي تمثلها الآية، وبين ما يلقنه الاب لولده عن الحيوان وما يكتشفه هو بعد ذلك : (هل تظن ان الحيوان لا يفهم لمجرد انه لا يقدر ان يتكلم مثلك، انه اذكى منك ومني)[2] ، كما ان ما يحكيه الاب لولده عن قصته مع الودان الذي طارده على المهري حتى ادركه وعزله عن حصنه(الجبل) وكيف انتحر ذلك الودان[3] ، وما قالته له امه عن سبب امتناع الاب ونذره الا يصيد الودان بسبب انقاد هذا الاخير له من الهلاك[4]، تبدو هذه البني تتجاذب الدلالة مع النص القراني الذي تقدّم الرواية منذ الصفحات الاولى لها، فالعلاقة بينهما وبينه علاقة تبعية، تقوم على تاكيد ما جاء فيه.

فكون الدواب (الحيوان) اممأ يقتضي معاملتها من قبل الإنسان وفقاً لذلك، فالرواية عن طريق الموقف الاول تفتح مشروع علاقة بين الإنسان والحيوان، يحاول فيها الاول ان يتفهم ضرورة التعايش بالحسنى مع الثاني والآية (النص) تتضمن ذلك، ولما كانت الآية تحيل على مفهوم واسع يتمثل في مقصديه النص الديني عموماً سواء كان قراناً او حديثاً او غير ذلك، فإن الرواية تعقد علاقة تعلق مع هذا المفهوم الواسع، وتكون هذه العلاقة في هيئة مواقف روائية تنهض بها شخصيات الرواية قولاً وعملاً.

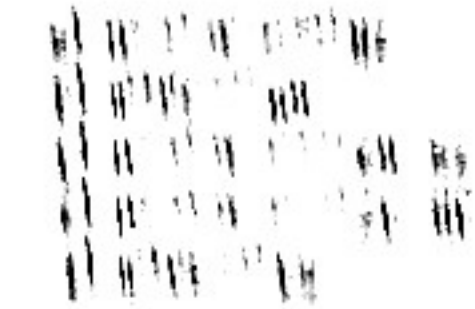
---

1) الرواية، ص 7.
2) المصدر نفسه، ص 59.
3) المصدر نفسه، ص 30.
4) المصدر نفسه، ص 53.

ولا يقتصر الموقف الأول على هذه العلاقة التعايشية مع الحيوان، بل يتعداه إلى مواقف أخرى، ترتكز هذه المواقف على حياة العزلة وما يترتب عليها. فأسوف يعيش حياة منعزلة عن البشر كما سبق القول، وهذه الحياة لا بد له لكي يحياها أن يكون مستعداً للتعاطي مع جملة من المواقف التي هي أيضاً ضرورية لمن اختار العزلة في الصحراء، فهي بيئة قاسية وساكنوها مضطرون للمقاساة أنهم لا يفوزون إلا بشيء واحد (الحرية)، ولا بد لهم غالباً من أن يعانوا من أحد أمرين (السيل أو العطش)، (الإنسان في الصحراء لا بد أن يموت بأحد النقيضين: السيل أو العطش)[1] ، ومن ثم فإن عائلة أسوف التي اختارت الصحراء، تتحمل نتيجة هذا الاختيار، ويدفعها ذلك لأن تكسر الميثاق الأول الذي سبق أن رأيناه، فرغم أن الوالد ينوه بالحيوان، ويحاول التعايش معه،فهو مضطر بحكم الحاجة إلى أن يتنكر لوفائه تجاهه، وذلك عندما يحل الجفاف الذي لا يرحم ولا يجد ما يأكل هو وزوجه وولده، فنراه يعمد إلى صيد الغزلان التي نجده في مكان آخر يتغنى بجمالها ويعتبرها روح الصحراء في مرثيته الحزينة التي يرددها في الليالي المقمرة[2] ، وكذلك الودان الذي يخافه ويعده روح الجبال، هذه الحاجة القاهرة تجعل الرواية تنجح إلى الدخول في المستوى العجائبي، إذ لا يمكن التعبير عن هذه العلاقة التناقضية وفقاً للمعقول، إنها علاقة تحتوى على النقيضين الحب وعكسه، فالإنسان (والد أسوف) يحب الغزلان والودان وينتصر لها ضد الإنسان، وهو في الوقت نفسه مضطر لصيدها أي ممارسة ما يعيبه على الآخرين وما هو ضد قناعاته، فلما كان هذا الذي يقوم به (الصيد) أمراً يأتيه على صعيد الفعل ويرفضه على صعيد القناعة الداخلية، فإن التعبير عن هذه الضدية يجيء في صورة موقف عجائبي غير عقلي، فالودان يتعرض للمطاردة من قبل الإنسان (والد أسوف)،ولما كان هذا الحيوان مضطراً للدفاع عن نفسه نجده يجر الإنسان إلى الهاوية ويتركه معلقاً بين السماء والأرض حتى يفقد الأمل

---

1) الرواية، ص 85.
2) المصدر نفسه، ص 60– 61.



وهنا يقيم النص علاقات تناصية اخرى مع مجموعة من النصوص التي يأخذ منها كعادته اقتباسات قصيرة، فهذا اقتباس من (لوحات تاسيلي) يتحدث فيها عن أن سكان المنطقة يتشاءمون من صيد الودان، وعندما يضطرون لذلك يحصنون انفسهم بمجموعة من الرقصات والتعاويذ السحرية[1]. وهناك اقتباس آخر من (هيرودوت) عن (الجرمنت) الذين يعيشون متوحشين في جنوب ليبيا ويخافون من الناس ولا يستعملون السلاح ولا يعرفون الدفاع عن النفس[2] ، بالإضافة إلى اقتباس من التوراة عبارة عن شكر لله الذي انقذ الإنسان من الهاوية وأحياه من بين الهابطين في الجب[3] ، هذه الاقتباسات تتفاعل مع المواقف المندرجة في نطاق الموقف الأول، فالأب يمتنع عن الحديث مع أسرته عندما يستعد لعملية الصيد ويستخدم كل احجبته التي احضرها له تجار القوافل من (تمبكتو) وغيرها، بل يستولي عليه الخوف إلى درجة البكاء [4]، وهذا الموقف يتعلق بما تضمنه نص لوحات تاسيلي عن ممارسات سكان المنطقة عند مباشرتهم للصيد، تبدو هذه العلاقة متماثلة تماماً تقريباً على الأقل في مضمونها،وكذلك الحال بالنسبة للنص التوراتي الذي يمثل العناية الإلهية بالبشر فهو (الله)، يتفضل عليهم باللطف في الوقت الذي يظنون أنهم قد انقطعت بهم السبل، وهو نص لا يتفاعل مع ما وقع لكل من أسوف ووالده فحسب، بل مع بنية الموقف الأول بصفة عامة هذا الموقف المنعزل الذي لا يملك ما يقيم معه علاقات تعاون تساعده على أن تبقى مصائب الدهر، ومن ثم فليس له إلا اللطف الإلهي، بمعنى أن الاقتباس يتناص مع جزء هام من بنية الرواية، يتمثل هذا الجزء في الموقف الأول موقف (أسوف) وعائلته، غير أن هذا التفاعل بين النصوص ومادة الرواية لا يقف عند هذا الحد، فهذه الرواية تحيل على حياة قديمة قبل الميلاد من خلال إشارتها إلى نص (هيرودوت) عن (الجرمنت) ، فرغم أن (أسوف) شخصية مسالمة،فهو على صعيد اخر متوحش لا يأنس

---

1) المصدر نفسه، ص 33.
2) المصدر نفسه، ص 39.
3) المصدر نفسه، ص 55.
4) المصدر نفسه، ص 53.

للبشر شأنه شأن الحيوانات البرية غير المتوحشة فهو يبدو أعزل لا يعرف كيفية الدفاع عن النفس، بل إنه لا يستطيع مواصلة الحياة التي كان يمارسها والده، فقد اعتمدت الأسرة في تعاملها مع تجار القوافل على المقايضة، تعطيهم (الماعز) ويعطونها السلع كالقمح والشعير، وحتى هذه لم يفلح (أسوف) في فعلها، وعندما اعيته الحيلة ربط شاتين في طريق القافلة، ولم يجرؤ على الاقتراب من البشر مما جعلهم يتولون العملية بدلاً عنه فيأخذون الشاتين ويتركون له القمح والشعير[1] ، كما أنه يرفض استلام النقود من موظف هيئة الآثار الذي أراد أن يعينه موظفاً ويصرف له مرتباً مقابل حراسته للآثار، لم يعرف ماذا يفعل بالنقود، واعتبر حراسته للأحجار شيئاً ضرورياً كان يفعله قبل هيئة الآثار وسيظل يفعله : (أنا احرس الوادي أنا احرس كل وديان مساك صطفت بدون فلوس ماذا افعل بالفلوس في مساك)[2] .

وبذلك تتعلق هذه البنية الانعزالية في الرواية بالنص التاريخي (نص هيرودوت) فهذا موقف تمثله هذه الأسرة باعتبارها مؤسسة صغيرة وتتحمل نتائجه، ويحيلنا هذا الاقتباس التاريخي على تاريخ الجرمنت في بداية ظهورهم على وجه التاريخ كما وصفهم (هيرودوت) ، فتكون علاقة البنية الروائية بالنسبة لهذا الموقف علاقة تبعية أو امتداد، ولما كانت الحياة في الصحراء تقتضي أن يكون الإنسان مسلحاً ويحسن الدفاع عن نفسه ، فإن من لا يتوافر فيه هذا الشرط محكوم عليه بالفشل أو الضياع، وهذا ما يحدث (لأسوف) فهو عندما كان شاباً استطاع تقليد الودان ومن ثم النجاة للجبال من جنود (الكابتن بورديللو) [3]هرباً،غير انه عندما أدركه الكبر ووخط الشيب شعره، وقع بين يدي(قابيل ادم)لم يتمكن من الإفلات ودفع حياته ثمناً للعزلة التي اختارها[4]، يبقى بعد ذلك اقتباس أخير يتفاعل مع البنية الروائية التي يمثلها هذا الموقف الأول، يبدو أنه أكثر الاقتباسات حتى الآن فاعلية في ذلك من حيث دلالته أولاً،

---

1) الرواية، ص 42– 43.
2) المصدر نفسه، ص 17.
3) المصدر نفسه، ص 89– 90.
4) المصدر نفسه، ص 154– 155.

وبسبب الإشارات التي تحفل بها الرواية، إلى مواقف تستند إلى نصوص من قبيله، هذا الاقتباس هو من مجال (الصوفية (للنفري)[1] ، عن العلاقة بين الصبر والقوة والولاية).

وقد كنا راينا الوالد وهو يعلّم ابنه أن كلمة السر في الصحراء هي (الصبر) ولا يستطيع حتى الإنسان العادي الذي يعيش ضمن مجموعة بشرية ممارسة الحياة دون صبر، وذلك بسبب قلة ما في يده من هذه البيئة الفقيرة، والأمر بالقياس للبطل هنا أجدر بذلك، لأنه إلى جانب ذلك هو معزول في الصحراء لا يجاور انساناً، وقد تعرض لمواقف لم يجد حيالها إلا الصبر، سواء على المستوى العاطفي كما في حالة موت ابيه ثم امه بطريقة قاسية[2] ، وعدم وجود حتى من يواسيه، أو على المستوى الجسمي عندما يقع في الهاوية، ويظل جزء من يومه وليلة كاملة معلقاً بين السماء والأرض، بالإضافة إلى أن هذا الصبر هو الوسيلة التي بواسطتها يمارس زهده في الكثير من الشهوات التي فطم نفسه عنها، بمعنى أن مواقف الشخصية الروائية على هذا المستوى تقوم بالدرجة الأولى على الاعتزال، والصبر، أي الزهد ، وهذا يعني أن التفاعل بين هذا المستوى من الرواية وبين مضمون الاقتباس يتحقق بقدر كبير، فكما أن الولي يتوسل بالصبر ليزهد في الدنيا وبذلك يتصوف وتتحقق له الولاية، فكذلك يفعل البطل هنا، اي يتوسل بالصبر والزهد، لتستقيم له الحياة في الصحراء، غير أن تعلق الرواية بوصفها نصاً مع الجو الصوفي وما يقع في مجاله لا يقتصر على ذلك بل يتعداه إلى إشارات أخرى تبقى الرواية مشبعة بها، مما يجعل للموقف الصوفي فيها حضوراً مكثفاً، حتى يمكن أن يكون معادلاً أو مضاداً للموقف الثاني المتهافت على الحياة، بل إن جزءاً من هذا الموقف الثاني نفسه يبقى مثقلاً بالإشارات والخطابات الصوفية.

فعلى مستوى الموقف الأول يظل للمواويل الصوفية التي يرددها الوالد والتي

---

1) هكذا بالراء المهملة. ولعله النفزى بالزاى (ابو عبد الله محمد بن إبراهيم بن مالك بن إبراهيم بن يحي بن عباد النفزى) شارح الحكم العطائية، انظر: غيث المواهب العلية في شرح الحكم العطائية، تحقيق: د.عبدالحليم محمود، د. محمود بن الشريف، الطبعة الأولى، القاهرة، ص37- 43.

2) الرواية، ص 37- 38، 83- 84.

حفظها في الواحات حضور أولي في تكوين الابن (أسوف) الذي يستمع إليها فتحدث عنده حسرة ولوعة لا يدري كنهها ولا يستطيع الوقوف على سرها[1]، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن موقف الأب الذي تشربه الابن بعد ذلك ينهض على فلسفة صوفية معروفة هي فلسفة (الحلول) التي عرفت عن بعض الصوفية ، غير أن هذا الحلول ربما يختلف عما تحدث عنه بعض الصوفيين، فهناك حلول الطبيعة في الحيوان، (حلول روح الصحراء في الغزلان)، (حلول روح الجبال في الوادان) ، ورغم أن استعمال المصطلح (الحلول)، هذا الاستعمال مخالف فإن مجرد وروده يدل على حضور مفهومه في النص ،ومن ثم وظيفته التي تعمل على إشاعة الاتصال بين المخلوقات وتكرس مفهوم احتياجها لبعضها البعض، وهنا تختلط الفلسفات في هذا الطرح ، وذلك عندما يلتقي المتصوف (القادري) بالضابط الأمريكي الذي قرأ عن تعالم البوذية (الزنّ) وقرأ عن الصوفية في شمال أفريقيا،وكان مهموماً بقضية الحلول هذه ، في هذه الحالة تتداخل المفاهيم الدينية والأسطورية حتى لا تعود هناك مسافة بين الإنسان والحيوان(فالله يحل في الإنسان)، وهو كذلك يحل في الحيوان (الغزال)، (الوادن)[2] ، ليظل الاتصال بين الإنسان والطبيعة مطلباً إنسانياً يجتهد صاحبه ليتحقق له، غير أن هذا المطلب ينطوي في الوقت نفسه على مفهوم تناقضي، ففي الوقت الذي يتعفف المتصوف (القادري) وكذلك أسوف عن أكل لحم الحيوان الذي يتلبسه روح الإله، يسعى الأمريكي لأكل ذلك الحيوان حتى يفوز بمشاهدة ذاته في المقام[3] ، وتبدو وفقاً لذلك كفتا الميزان في هذه العلاقة الضدية غير متكافئتين، لأن الموقف المتصوف (أسوف) (القادري) (جلولي) موقف نكوصي بسبب سلبيته، إنه موقف يكتفي بالامتناع، ولا قدرة له على إقناع الآخرين بله فرض رأيه عليهم، ويبدو الموقف الثاني بالمقابل مبادراً في ما ارتضاه لنفسه من إقدام على ما يعتبره الموقف الأول إفساداً وإساءة إلى المخلوقات.

---

1) المصدر نفسه، ص 50.
2) الرواية، ص 124- 127.
3) المصدر نفسه، ص 124.

المهم إن هذه النظرة الصوفية في النص ظلت حتى بالنسبة للآخرين تتخذ من (أسوف) ممثلاً لها، وقد عده الناس ولياً عندما نجح في أن يفر من (الطليان)، (الصوفيون الحكماء في الواحات هزوا رؤوسهم من الوجد وألقوا بالبخور في النار وأجمعوا : ذلك ولي من أولياء الله، وفي الليل ذهبوا إلى الزاوية، ونظموا حفل ذكر، جدبوا فيها حتى الفجر، إكراماً للولي، وفرحاً بحلول الذات الإلهية في المخلوق الأرضي البائس)[1]، وقد تحصل على سحابة في عام الجدب وبذلك فقد (فتح له باباً لا يفتحه إلا لأولياله)[2] ، مما يجعل هذه الشخصية تتداخل فيها المفاهيم- التوحش - الاستئناس، التمرد، الولاية ، كل ذلك يبدو متداخلاً سواء بالنسبة له أو بالنسبة للضابط الأمريكي ، فتكون النتيجة تعدد الدلالات بالنسبة للشخصية الواحدة وتنوعها ، وإذا كانت تحمل مفهوماً تناقضياً بالقياس (للأمريكي وقابيل) فهي ليست كذلك بالقياس (لأسوف) الذي مثل موقف (المتصوف) سواء بكونه صحراوياً موغلاً في صحراويته أو باعتباره زاهداً وممسكاً عن إيذاء المخلوقات الأخرى.

يقابل هذا الموقف (المتقشف) الأول موقف ثان عكسه تماماً، فهو متهالك على الشهوات لدرجة الإفراط، فالحالة الوسط غير موجودة، والمقياس في هذين الموقفين يظل (تعاطى اللحوم) وما يصحبه من إفراط في سفك دماء الحيوان ليصل بعد ذلك إلى (الغزلان) و(الودان)، وإذا كنا قد رأينا وثوق العلاقة بين الموقف الأول و(التصوف) باعتباره موقفاً من الحياة، فإن ما يميز هذا الموقف الثاني هو سيادة العنصر العجائبي فيه، فمنذ أن تبدأ الرواية بالتعريف (بقابيل) الممثل الرئيس لهذا الموقف تردّنا بذلك إلى أحد المواثيق التي بدأت بها في هيئة اقتباس من العهد القديم عن قصة (ابني آدم قابيل وهابيل) وما صحبها من لعنة للأول بسبب جريمته التي ارتكبها[1]، وكون الاقتباس يأتي من العهد القديم وليس من القران مثلاً له دلالته، إذ إن الطرح يختلف للكتابين المقدسين رغم ورود القصة في كل منهما، واختلاف هذا الطرح يأتي على

---

1) المصدر نفسه ، ص 90 .
2) المصدر نفسه ، ص 90 .
1) المصدر نفسه، ص 7.

مستوى السبب (أي سبب النزول) وعلى مستوى النتيجة، فالقرآن يتخذ من هذه القصة سبباً لبيان أن من أرتكب جريمة في المستقبل هو مسئول عنها (من أجل ذلك كتبنا على بني إسرائيل...)[1]، أي علاقة النص هنا بالعقاب والثواب، كما أن السبب في الجريمة أساساً ممارسات كل من الأخوين لأعمال معينة قبل وقوعها، (الجريمة) والأمر مختلف بالنسبة (للتوراة) فالقصة هنا مفصلة أكثر، ويبدو ورودها في هيئة توحي بأن الشقاء مكتوب على (قابيل) مكتوب عليه أن يرتكب الجريمة ومكتوب عليه أن يعانى تبعاتها ، وليس للاختيار أو الإرادة دخل في ذلك ، بل إن الأمر أشبه بلعنة حلت به ، أي أن الشخصية محكوم عليها بتنفيذ ما كان قد كتب عليها قبلاً ولابد لها من ذلك ، بالإضافة إلى ذلك هناك نص من (سوفوكلوس) من (اوديب ملكاً) (يتسكع في الأدغال بين شقوق الجبال مثل ودان أنهكته الأحزان ، يريد أن يفلت مما كتب في اللوح المحفوظ ولكن تظل نبوءات القدر تحوم فوق رأسه أبد الدهر)[2] ، ولا شك إن هذا المقتبس أكثر صراحة في تكريس القدرية الشقية المكتوبة على الشخصيات رغم معاناتها في محاولة الفكاك مما كتب عليها، ولكن لا محيد لها عن المصير الذي كان قد تقرر مسبقاً، ونريد في ظل هذين النصين أن نتعرف على الموقف الثاني (الموقف الدموي) الذي يبرز قابيل بطلاً له، وبمجرد ولوج عالم هذا الموقف، تتخذ الرواية بعداً عجائبياً، فتبدأ أولاً بقصة مولده وكيف تربى ، فنجد أنه رافقه النحس منذ أن حملت به أمه حيث حلت اللعنة بجميع أهله ومن تبناه[3] ، ثم علاقته بلحم الغزال حيث فطم عليه ولولاه لما بقي على قيد الحياة[4]، وبعد ذلك نبوءات العرافين أنه لن يكف عن أكل اللحم حتى يشبع من (لحم آدم)[5]، فإذا عرفنا أن الرجل الذي تبناه كان يدعى (آدم) رأينا العلاقة التناصية بين هذا المستوى من الرواية، وقصة (ابني آدم).

---

1) سورة المائدة، الآيات 29- 34.
2) الرواية، ص 79.
3) المصدر نفسه، ص 97- 99.
4) المصدر نفسه، ص 121- 122.
5) المصدر نفسه، ص 89.

ثم تتخذ الرواية مستوى اخر في عجائبيتها عندما تجعل الحيوان يتطوع لإنقاذ الإنسان (الغزالة وقابيل) وكنا رأينا ذلك بالقياس إلى الودان مع (اسوف) و(والده)، يضاف إلى ذلك امتزاج الخطاب الأسطوري بالعجائبي، وذلك بصدد العلاقة بين الإنسان والحيوان، وهذا بالطبع انسب مستوى لا يراد العجائبي، إذ إن الأسطورة عادة تكون حافلة باللامعقول،وهي لذلك محكومة بمنطق خاص يتميز بالتسامح في تجاوز ما تعارف عليه الناس في الواقع.وبذلك نقف على العجائبي في قصة إنقاذ (قابيل) الطفل من الموت عطشاً، حيث تتحدث زعيمه الغزلان لغة اسطورية عن خلاص الأرواح عن طريق القربان القاسي[1] ، وهنا تتقدم غزالة مضحية بنفسها في سبيل إنقاذ (ابن ادم)[2] ، بالإضافة إلى هجرة الغزلان ولجونها إلى الجبل مثل الودان حيث يرد خطاب فلسفي ديني على لسان إحدى الغزالات وهي تتحدث مع ابنتها عن ارتهان الإنسان أو (الروح) بثلاث قوى.

(قالت لها في إحدى الأمسيات ان الخالق لما خلق الروح عين له حدوداً أو حبسه في ثلاث سجون : الزمان والمكان والجسد)[3]، بالإضافة إلى ما نقوم به بعض الغزلان عندما تموت بطريقة قاسية على يدي قابيل أو غيره من بني البشر، حيث ترفع راسها نحو السماء، وتثغو بفجيعة قاسية وتشكو ظلم الإنسان إلى الله[4] ، هذه الحالات وغيرها تجعلنا نقف على غنى هذا الموقف الثاني (الدموي) بالعجائبي، وتناصة مع مضمون الخلاص كما جاء في الكتاب المقدس من أن التضحية البشرية وحدها الكفيلة بخلاص البشرية من الخطايا التي تدنست بها نتيجة سلوكياتها [5] .

على أن الذي يعنينا هنا هو وظيفة هذا العجائبي، ولنقف على ذلك نرى الحالات التي ورد فيها هذا العجائبي ، فنجده يرد في حالة تكاد تكون متكررة،

---

1) المصدر نفسه ص 119
2) المصدر نفسه ص 121
3) الرواية ص117
4) المصدر نفسه ص121.105
5) معروف ان العقيدة المسيحية تقوم على فكرة فداء المسيح للبشرية بدمه

هي ما تقدمه الحيوانات لبني البشر، وما يقوم به هؤلاء مكافاة لها على ذلك، أي تكريس نبل الحيوان بالقياس للإنسان، فالعلاقة غير منطقية إذ في الوقت الذي يجب ان يحتكم الإنسان فيه لضميره بحكم قدراته العقلية التي يتفوق فيها على الحيوان ، نجد ان هذه لم تمثل رادعاً له عن إتيان ما يأتي من مواقف غير اخلاقية ولا عقلية إلا العجائبي، اي ان الوضع مختل اختلالاً وصل درجة اللامعقول، فما يأتيه الإنسان وما يتسبب فيه من مأسي فاق كل منطق ، ووضع خلله حتى بالقياس للعجماوات غير العاقلة وما يجعل هذا العجائبي مقبولاً ، وليس بعيداً عن الواقع، نهوض الرواية في فضاء الصحراء، وما يعج به هذا الفضاء من ثقافة شعبية تؤمن بالتعايش بين الأسطورة والواقع، وتتسامح في نشوء علاقات وثيقة بين مكونات البيئة المختلفة الحية وغير الحية، الطبيعية والما وراء الطبيعية مع الإنسان، بحيث يبدو ذلك جزءاً لا يتجزأ من البنية العقلية لهذه البيئة، كما اعتمدت الرواية وسيلة اخرى تجعل ورود العجائبي طبيعياً، وهو تحققه في هيئة الحلم وذلك بالنسبة للرؤيا التي راها (قابيل) والتداخل الحادث فيها بين (اسوف) و (الودان) وتحولاتهما من جانب ، والعلاقة بينهما وبين (قابيل) وقيامها على الآكل والمأكول، والقاتل والمقتول [1]، من جانب اخر، ففي الوقت الذى يركب فيه (قابيل) (الودان) الذي يتحول في إحدى مراحله إلى (اسوف)، يطير به هذا فوق الجبال، ويظل (قابيل) ينهش اللحم من رقبة الودان (اسوف) الذي يلقي به في اخر المطاف في الهاوية. هذا الموقف العجائبي يبدو متماشياً مع عمق المأساة التي يعد (قابيل) اداة لتحققها، وسيتطور إلى ان يتحقق على ارض الواقع، وحتى في هذه الحالة تعمل اللازمة التي يرددها (اسوف) (لا يشبع ابن ادم إلا التراب) على ان تقوم بوظيفتين في الوقت نفسه، فهي من جانب تبدو رداً بائساً على ما يقوم به (قابيل) وصاحبه من اعتداء غير إنساني على(اسوف) من اجل سبب لا يدعو لذلك (عدم حصولهم على الودان)، ومن جانب اخر تبدو (هجاء) لهذا الموقف الدموي وسخرية منه واستهانة به، مما يجعل الموقف يتحول إلى هوس بالنسبة لقابيل الذي تثيره هذه اللازمة وتدفعه لذبح (اسوف) وحتى في حالة انفصال الرأس عن الجسد ينطق بها

1) الرواية، ص 147- 148.

الراس لوحده، مما يجعل (مسعود) يفر نافذاً بجلده في السيارة تاركاً (قابيل) يقاسي نفس المصير الذي ساق إليه ضحيته، لتختتم الرواية بالخطاب الأسطوزي المكتوب على الصخرة التي صلب عليها (اسوف) وقتل : (أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم على الحجر، تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان)[1] ، في هذه الأثناء يفر مسعود وينهمر المطر الذي لم يفطن له (قابيل)، وهذا الطرح يبدو متماشياً مع الخطاب الأسطوري الذي رأيناه آنفاً، فهو بهذا المستوى داخل في نفس البنية العجائبية الأسطورية، كما أنه من ناحية اخرى يبدو أمراً عادياً وواقعياً بالقياس لفاجآت الصحراء التي كنا قد وقفنا على بعضها عندما فاجأ السيل العائلة دون مقدمات وأودى بحياة الوالدة.

ونحن بذلك نتعرف على البنية التي قلنا عنها سابقاً انها بنية ماكرة تبدو منطوية على الواقعي والعجائبي، الحقيقي والأسطوري وهكذا يتجاور مع هذا الخطاب العجائبي خطاب اخر يمثل علاقة جدلية بين القديم والحديث، تتمثل هذه الجدلية في هيئة تساؤلية كما لو كانت بصدد عقد مقارنة بين ما حققه الإنسان في هذه القرون وبين القديم والحديث، ومدى ما كسبه من استخدام للوسائل التقنية، فلقد كانت طريقة الصيادين في الصيد، وطريقة الناس عامة في تناول اللحوم متسمة بالاقتصاد بسبب تخلف وسائلهم ، وهذا الأمر جعل العلاقة بينهم وبين البيئة علاقة متصلة، لا يكادون يحصلون على بعض ما يريدون الحصول عليه، ولذلك تبقى البيئة مصدراً لا ينضب يلجأون إليها وقت الجفاف وما في حكمه، غير أنهم عندما تطورت وسائلهم واتصلوا بالأجنبي تمكنوا من اقتناء وسائل متطورة (السيارة) و(بنادق الخرطوش) استخدموها بإفراط أهوج، أتى على كل شيء في بيئتهم واصبحت في حكم المفرغة من حياتها الطبيعية التي هم في أشد ما يكونون من الحاجة إليها، وهنا تلتقي مادة الرواية على هذا المستوى مع اقتباسين أخيرين : أحدهما من العهد القديم يتحدث عن اختفاء الأبرار من العالم وسيادة الأشرار،ولذلك فهو يطلب الخلاص

1) الرواية، ص 155.

فالخلل يبرز هنا في وضعية هذه الشريحة البشرية التي تعيش لبطونها فحسب، معتمدة على غيرها ، بمعنى أن ما تقوله الرواية هنا هو(إلى أين بعد ذلك كله ؟) لأنه يلزم منطقياً أن إفقار البيئة من مقوماتها الذاتية هو إفراط مقصود، حتى ليبدو في صورة القدر المكتوب الذي سيؤدي بالذات نفسها أن تكون ضحية له.ومن ثم فما يبدو بنية قدرية هو في حقيقته موقف مختار نتيجة لرؤية قاصرة لا تحسب حساباً للعواقب الوخيمة التي تترتب على موقفها هذا ، وهذا يجعلها في وضعية خطيرة في اعتمادها على الآخرين اعتماداً كلياً، واقتصارها على استخدام الوسائل الحديثة في تدمير ذاتها، العنصر الثاني هو التداخل الشديد بين عالم الأسطورة وعالم الحقيقة في بنية عجائبية محيرة تلعب بالعقول، فهذا الموقف العجائبي الذي وقفنا عليه في تبادل العهود بين الكائنات البشرية والحيوانية، ثم تحقق الوفاء من قبل الحيوان ووقوع الخيانة من قبل البشر، وذلك في حال قصة الأب مع الودان[1] ، وقصة (قابيل) مع الغزال [2]. إنما ترمز لضرورة التعايش بين الإنسان وبقية مخلوقات بيئته التي هي مسخرة في النهاية لحياته وحاجته، ولذلك فالموقف المنتظر من هذا الإنسان العاقل هو محافظته على هذه الأشياء الضرورية له، ولكن الذي يحدث عكس ذلك. فخيانة العهد من قبل الإنسان إنما هي رمز للاختلال والإفراط الذي يأتيه الإنسان والذي يصل درجة اللامعقول، فالبنية العجائبية تعد وسيلة جيدة للتعبير عن هذه العلاقة المختلة، فهي من الناحية الأولى لا تبدو مفرطة في لا معقوليتها بسبب انخراطها في بنية عقلية تؤمن بالتداخل بين العجائبي والمعقول (البنية العقلية الشعبية) ، ومن ناحية ثانية هي ذات وقع (وظيفي) ، فلو قدر للحيوانات أن تبين ما تتعرض له على يدي الإنسان لكان بيانها بهذا الشكل العجائبي، وهذا التصور هو تجاوز للوعي القائم ونقد له ودعوة بطريقة غير مباشرة شان الأدب دائماً للوصول إلى الوعي الممكن.

يبقى بعد ذلك هذا التلاقح بين مادة الرواية وهذا الفضاء النصي الذي يكون حاضراً في صورة مقتبسات منه تحيل عليه ، وهي بذلك تكرس تداخلاً بين

---

1) الرواية، ص 53.
2) المصدر نفسه، ص 121- 122.

رؤيتين متقابلتين ، تكمن العلاقة بينهما علاقة صراع ، هما موقفان مختلفان احدهما موقف مشوائي جشع إلى درجة السعوبة والثاني موقف محافظ متقشف إلى درجة الزهد والتقشف، ويحتدم الصراع بين هذين الموقفين كل يستخدم في طريقته في الدفاع والمقاومة والهجوم، احدهما تكمن طريقته قائمة على الدفاع السلبي والثاني على الاعتداء، والنتيجة ان لا احد من الموقفين يحسن لمكانه محكوم عليهما بالفشل، ربما لانهما يمثلان تطرفاً في الحالتين، وعليه فالنتيجة هي حاول المساس باصحاب الموقفين ، وهي النتيجة المنتظرة لهاتين الحالتين، ان لا احد يحقق شيئاً، ولا يكتفي بذلك بل إن اصحاب الموقفين مهددين بحلول الكارثة بهم، تبدو هذه الرؤية المأساوية وليدة الوهم المكن المحتمل لهذه الفئة، فئة تتعامل مع بيئة محدودة الموارد ، ويعيش فيها بعقلية هوجاء مدمرة من شأنها ان تحكم على نفسها بالانزياح في صورة من صوره، وترك مكانها لمن هو اجدر منها بالبقاء والتعايش مع البيئة بعقلانية أحسن، إن النتيجة التي انتهى إليها كل من (اسوف) و (قابيل) هي دليل وعلامة على الخلل الذي عليه موقف كل منهما فلا يكفي الانعزال وكف الاذى، كما ان الشعور بالقدرة ليس كافياً ولا مبرراً للاعتداء، ولذلك فالقاتل مقتول، والتمادي في الإسراف والإفراط في موقف مهما كان لا يؤدي إلا إلى لا شيء، إلى المأساة.

إن الرواية بهذا الطرح تحاكم الواقع وتبرز ما يبدو فيه من خلل واضطراب، تظهر مدى اليؤس الذي يتخبط عليه ، حتى ليبدو كل ممثلي هذا الواقع في النهاية ضحايا القاتل مقتول، والآكل ماكول.

المجوس

(إبراهيم الكوني)[1]

لقد تجلت العبقرية الروائية لهذا الكاتب أكثر ما تجلت في عمله هذا، وكانت أنضج أعماله الروائية وأضخمها، ولقد تبلورت قدرته هنا بالذات في أن يجمع عناصر متعددة من فضاءات مختلفة ليصنع منها إبداعاً أدبياً متميزاً يمثل رؤية واحدة.

وعند قراءة أعمال الكوني بصفة عامة، وعمله هذا بصفة خاصة تبرز أمام القارئ مجموعة من الملامح المعينة التي أصبحت معروفة بالنسبة له، فالأعمال الروائية التي أنجزها حتى الآن ، وكذلك معظم قصصه القصيرة، تفتح من معين واحد، هو معين الصحراء التي اتخذ منها مهاداً لكل أعماله، بل منحها البطولة في هذه الأعمال ، وقدم بذلك من خلالها رؤيته للعالم، فالصحراء عند الكوني ليست بيئة زاخرة بعبق التاريخ والأسطورة فحسب، بل هي حاضرة بوصفها كياناً حياً ينهض بالكثير من عناصر الحدث الروائي بدرجة لافتة للنظر، حتى إنه لو حاولنا اجتزاء ما يتصل بها من عناصر أو تجاهله لتغيرت الرواية كلياً ، ولربما لم نجد فيها شيئاً يستحق الاهتمام ، فهل نعتبر الكوني وفقاً لذلك قاص الصحراء وروائيها المهوس بها ؟ إذا ادعينا ذلك فلن نبعد كثيراً إن لم نصب.

وهذه الرواية التي هي عمل ضخم من الناحية الكمية [2]، والكيفية، لا تُسلم قيادها للدارس بيسر وسهولة، بسبب بنيتها الفنية المنتشرة التي تجعل دراستها تحتاج إلى ضرورة لم خيوطها وعناصرها حتى يمكن الوصول إلى

---

1) الكوني، إبراهيم، المجوس، رواية في ثلاثة أجزاء، الطبعة الثانية 1992م، دار التنوير للطباعة والنشر، تلسيلي للنشر والإعلام، بيروت.

2) الجزء الأول 356 صفحة والثاني كذلك والجزء الثالث 191 صفحة وكلها من القطع الكبير.

الخط الأساسي الذي نعتمد عليه، ولا يمكنني إلا أن أعترف انني عانيت كثيراً في دراستها تحليلاً لغيرها من النصوص التي عالجتها حتى الآن، ولم أستطع ان اصل إلى ما وصلت إليه ، وما اظن انه قراءة معقولة لها إلا بصعوبة بالغة وبعد قراءات متعددة ومتتالية

ذلك أن هذه الرواية إلى جانب ضخامتها كما سبق القول، فإنها تجمع بين التاريخي، والأسطوري الذي يبدو الكاتب مهووساً به، والواقعي، والخيالي الذي يمكن إدراجه في الرومانسي، إلى جانب العجائبي، والنصي الذي يتأتى من تحاور النص المبدع مع مجموعة غير قليلة من النصوص المجتزأة من فضاءات معرفية مختلفة، منها الديني، والأسطوري، والتاريخي، والأدبي، وهي تتضافر جميعاً وتتداخل بطرق متعددة، وهنا تكمن صعوبة التعامل معها، بالإضافة إلى كثرة الشخوص الذين ينهضون بأحداثها، والذين يقدمهم الكاتب كما لو كان لكل منهم قصته الخاصة به، إلا أن أي شخصية بقدر ما تستقل بقصتها الخاصة، تندمج مع بقية الشخصيات وتتفاعل كما ينبغي لتساهم في تكوين عالم الرواية بصفة عامة. وما هو جدير بالملاحظة أن هذه الشخوص تبدو على جانب كبير من الأهمية، مما يجعل تقسيمها إلى شخوص رئيسة وأخرى ثانوية أمراً بالغ الصعوبة

ولقد يبدو هذا التقديم غير كاف للتعريف بالعمل المدروس، كما أنه قد يظهر عليه مظهر التقريظ والمدح ، والحقيقة أن هذه الرواية قد لقيت تقديراً على مستوى القراء أيضاً[1] ، مما يؤيد ما لمحنا إليه من جودتها ومكانتها بين النماذج الناجحة للرواية العربية. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنه يبدو انه لا إمكانية لعرضها وتلخيصها حتى تتضح أحداثها الرئيسة للقارئ الذي لم يطلع عليها، ذلك أنها ليست من النماذج التقليدية التي يمكن التعامل معها بهذا الأسلوب، وعليه فإن محاولة من هذا القبيل ستكون ضرباً من العبث كما أنها ستسيء إليها كثيراً وربما تمسخها، ذلك أن الطريقة التي قدمها بها كاتبها هي طريقة صعبة ومعقدة، وهي تقوم على عدة عناصر تجمع بين التجاور والتعارض

1) انظر جريدة أخبار الأدب المصرية حيث كانت الرواية من بين ثلاثة كتب كانت حققت أعلى مبيعات في معرض القاهرة للكتاب سنة 1995م أخبار الأدب العدد 81، 29 يناير 1995م ص 9

، بين مجموعة غير قليلة من البنيات السردية التي هي أقرب إلى المادة الخام التي تبدو لأول وهلة كما لو لم يكن للكاتب فيها إلا التسجيل، اي انه سجلها فحسب، غير انه سيكتشف بعد ذلك بقليل أن هذه بنية خادعة وان القصدية غير مستبعدة، بل أنها اساسية . فكيف ذلك ؟

لما كنا في دراستنا هذه إنما نسعى إلى الوقوف على تعامل هذه الرواية مع الواقع الاجتماعي، فإنه لا مناص والحال هذه، من تتبعها وتفكيك عناصرها للوصول إلى ما نعتقد أنه الإطار الرئيسي الذي يجملها، ومن ثم إعادة تركيب هذه العناصر لتكون رؤية واحدة متماسكة ، وبما أن النص هنا طويل ومنتشر كما سبق القول ، فإنه لكي ندرسه دراسة لا تغفل اي مكون من مكوناته التي لم تأتِ عبثاً أو اعتباطاً، لا بد من تنظيمه بكيفية خاصة بحيث تبدو جميع هذه المكونات ماثلة امامنا،وتظهر اهمية كل منها واضحة جلية، ووظيفتها ظاهرة للعيان، ومن ثم إجراء مقارنة بينها، ومحاولة إدماج ما يمكن إدماجه منها في بعضه حتى يأخذ كل عنصر منها مكانته اللائقة به طبقاً لاهميته من الناحية الوظيفية.

لقد اعتمد الكاتب على مجموعة من العناصر ليخلق من بينها عالمه الروائي، فاتخذ وسيلة السرد (الراوي العليم) بكل شيء، ولكن هذا الراوي كثيراً ما لا يكون كذلك، بمعنى أنه يصبح غير عليم بكل شيء او غير متيقن مما يرويه أو يسرده، فنجده يحيل على رواة غائبين ليسوق اكثر من رواية واحدة فيما يخص الموضوع الواحد، وهذا الأمر يضفي على الحكي طابع السخرية من جهة انه لا أحد على علم بما حدث فعلاً، وكل الاحتمالات واردة، فنجده مثلاً يعلق على خبر هكذا : (هذا ما ترويه الأساطير على ذلك الاجتماع الخفي، ولا أحد يعرف عما إذا كان ثمة بنود سرية أخرى في ذلك الميثاق ، أم أن ما تردد في النجع مجرد مبالغة من مبالغات كثيرة إعتادها الناس من الرواة) [1]، فالراوي يتخلى عن مسئوليته عن الحكي هنا ليجعله مفتوحاً على احتمالات التصديق والتكذيب ، وكأنما دوره أن ينقل ما قيل رغم شكه فيه او محاولته إثارة هذا الشك عند

---

1) المرجع، ج 1، ص 28.

القارئ) وهو شيء مخالف لذلك ولا يستطيع أنه ولكنه يحاول ذلك من تضليل المسطرة عن الشعر إذا كان مفتوحاً بهذه الكيفية، فإن احتمالات كثيرة ممكن واردة، فقد تكون نساء القبيلة هي من حفظت الشعر أو بعض النساء الأخريات في تلك الفترة مع (شيخ الطريقة القادرية) الأمر الذي يجعل تقاليد القبيلة في مهب الريح. وقد يعمد هنا الراوي إلى سوق روايات مختلفة، ويوازن بينها، ويعلق عليها، ليضرب ذلك الشعر من أساسه ويبين أنه غير موجود، مثل الحكاية التي يفترض أنها وردت في (آنهي) الذي هو كتاب ناموس الطوارق، وهو كتاب ضائع ويقول فيها أن الله (القوي) ما في المستقبل، فيقول (وفي رواية أخرى أن النص الوارد في (آنهي) عند شعر الريح والذكر بين الله، ولكن شاع شيء أخلاق يمحو إنكار الله على الريح)(1) فالراوي هنا يقوم بوظيفة مزدوجة، إنه يؤكد الأخبار ويشكك فيها في الوقت نفسه يوهم بصدق الخبر وتمحيصه حتى يلقي في روع القارئ قدراً كبيراً من الاحترام والتبجيل تجاهه ولا يلبث أن يفضح هذه القدسية ويكشف زيف الخبر، كما هو الحال مع ناموس (آنهي) مرة أخرى(2) وكذلك الخبر الذي علق عليه على استشهاد العرافة للزواج والانتقام من العريس، فيعلق بعبارة بين مزدوجتين تقول: (المتطرفون قالوا إنهما لم تستخدمهم وإنما سخرتهم بسلطان السحر، إلا ما تفعل العرافة بمخلوقها إلى أن تسخرها في تسخير الآخرين)(3)، ومثل هذه التعليقات كثير جداً حتى أنه يشكل ظاهرة واضحة في أسلوب السرد عند الكاتب ليس هنا فحسب ولكن في كل أعماله.

وهذا الأمر الذي سبقت الإشارة إليه ليس مقصوراً على الراوي المحايد الذي يسرد الأحداث، أو يقدم عالم الرواية بل ينهض به بعض الشخوص في حوارهم مع الآخرين فيسوق الواحد منهم خبراً ما ثم يرفقه برواية أخرى تخالفه أو تناقضه مما يجعل الخطاب دائماً مفتوحاً على احتمالات كثيرة، وفي هذا الصدد يمكن النظر في تعليل زعيم القبيلة (آدة) لبناء مدينة (واو) في

(1) المجوس، ج 1، ص 237.
(2) المصدر نفسه ص 238.
(3) المصدر نفسه ص 148.

السهل ، حيث يسوق ثلاث روايات سبباً لذلك دون ان يرجح إحداها على الأخرى[1] ، ومن مثل ذلك هذا الحديث بين الزعيم والعراف (ايدكران) :

- إذا لم تخطئ هي ولم أخطئ أنا الا يعني هذا أن كلانا على حق ؟...

- هذا قد يعني أيضاً ان كلاكما على خطأ[2] ..

فليس ثمة يقين هنا وإنما الشك هو السائد، ولما كان هذا امراً جوهرياً لأنه يتعلق بمفهوم (المجوسي)، فإن الوظيفة التي يؤديها هذا الأسلوب في التناول تبدو في غاية الأهمية، وتبدو غايتها هي فتح الاحتمالات المتعددة أمام هذا المفهوم من خلال السخرية وغياب اليقين.

إن هذا العنصر أعني غياب اليقين وانفتاح الخطاب على احتمالات متعددة يندرج في إطار بنية أخرى تسيطر على الخطاب الروائي هنا ولا تقل هيمنتها عن ما تفعله السخرية الآنفة الذكر، هذه البنية هي سيادة عالم الأسطورة بشكل كبير، هذه الأسطورة وإن كانت تمتح من التراث الطارقي بصفة خاصة والصحراوي بصفة عامة، فإن عمل الكاتب فيها واضح جلي، فهو لا ينقل الأسطورة بنصها، أي انه ليس أميناً في هذا النقل ، فالأسطورة عنده جزء من الإبداع، بمعنى أنه يعيد صياغتها ويضيف إليها عناصر لم تخطر على بال أحد من الأجيال التي توارثت هذه الأسطورة، وإن كان يحافظ على خطها العام وهو يفعل ذلك ليدخلها في نسيج نصه الروائي، فتبدو منسجمة معه غير خارجة عنه، مثل ما فعل بأسطورة (تانس) [3]، التي وردت في كل رواياته تقريباً، وهي اسطورة موجودة في كل ليبيا وليس عند الطوارق فحسب ، ولا بد ان الكوني على علم بذلك، وهي تعرف عند السكان بمنطقة سرت ومصراته وبرقة بأسطورة (غزالة منقوشة السيالة) ، وللدقة فهي تنتمي إلى الحكاية العجيبة ، ولقد استغربت عندما اطلعت عليها أول مرة عند الكوني[4] ، ولكنني عندما سألت (اخاه) أكد لي أن فيها كثيراً من الزيادات التي ليست في النص

---

1) المجوس، جـ 1، ص 274.

2) المصدر نفسه، ص 322.

3) حكاية تتحدث عن تضحية الأخت من أجل أخيها.

4) انظر : الكوني، إبراهيم، خماسية الخسوف، جـ 1، البئر، طبع ابوذر الغفاري، الطبعة الأولى، 1989م، ص 47- 57.

الأصلي، وعندما ذكر لي بعض هذه الزيادات عرفت فيها الحكاية الآنفة الذكر.

وعندما تلتقي الحكاية العجيبة أو الأسطورة مع الأسلوب الموارب الذي سبق أن شاهدناه تكون النتيجة نصاً عجائبياً من نوع جديد ، وهذا ما يضفي على أعمال الكوني طابعاً غريباً وطريفاً . وللحقيقة فإن استخدامه للتراث هنا ليس للاغراب أو من قبيل النقل الفلكلوري الذي يتوخى الدهشة من جانب القارئ ولكنه يفعل ذلك لدواع نظرية سنقف عليها في حينها. فهذا الأسلوب يجعل النص قابلاً لقراءات متعددة ومختلفة من شأنها أن تغني البحث فيها، وإن كانت في الوقت نفسه تتعب الباحث وتلقي على كاهله أعباء كثيرة عند الشرح والتفسير. إن النص هنا ملي، بالدلالات التي يضفيها عالم الأسطورة عليه. هذه الدلالات التي تعود لتذوب في الموقف النظري (الأيديولوجي) للكاتب، وتؤيده.

إلى جانب أسلوب السرد، والخطاب الأسطوري هناك العنصر النصي الذي يسجل حضوره دائماً في أول كل فصل. هذا النصي ينتمي إلى فضاءات معرفية مختلفة، منها الديني، والتاريخي، والأسطوري، والأدبي، والمعرفي الذي يحيل على معارف ذات ارتباطات بهذه العلوم وعلوم غيرها. ولكنها جميعاً أي الاقتباسات النصية تشكل تداعيات من نوع خاص لتتجاور أو تتعارض مع أحداث الرواية، أو تتفاعل معها بطريقة أخرى كأن تندرج في إطارها بوصفها رافداً مقوياً لها يشد من أزرها ويضفي عليها قدسية أو رهبة أو عمقاً تاريخياً بما يمتلكه من موافقة لها . ولذلك نجد فصول الجزأين الأول والثاني[1] تتصدرهما نصوص يقتبسها الكاتب من القرآن الكريم أو التوراة أو الإنجيل، أو أقوال للمتصوفة أو المؤرخين أو علماء الاجتماع أو غيرهم من الكتاب والمفكرين ، وتكون وظيفة هذا التصدير أو الاقتباس عادة بمثابة التهيئة لما سيتم أو ينجز في الفصل الذي يليه. فكأن دوره هنا دور إيحائي، يوحي بما ستئول إليه الأحداث بعده أو هو يوحي بأهمية الموضوع الذي يعالجه الفصل أو طبيعته، ولما كان الموضوع الذي تعالجه الرواية بصفة عامة وطريقة عرضها مندرجين في بنية يمكن أن يطلق عليها نبوئية أي تساق الأحداث والمواقف فيها

1) هناك فصل واحد خلا من هذا التقديم هو الفصل الثالث بعنوان (الرسول)، جـ 1، ص 37. وفي الجزء الثالث فصلان فقط الأول ص 5، والحادي عشر، ص 162.

على هيئة نبوءات تتحقق عادة في النهاية، فإن هذه النصوص قد قامت بهذه الوظيفة النبوئية خير قيام، فمثلاً تصدرت هذه العبارة من (إنجيل متى) : (إياكم والأنبياء الكذبة، يأتونكم بثياب الحملان وهم ذئاب خاطفة) [1]، تصدرت الفصل الثاني من الجزء الأول المعنون بـ (شيخ الطريقة) ، فإذا ما فرغنا من قصة هذا الشيخ تبين لنا أن العبارة كانت تحذيراً مناسباً من هذه النوعية من البشر أو أنها تلخيص لهذا الفصل، وقد يتبادر إلى الذهن أن مجرد ذكر هذه المقدمات هو إيحاء بما سيليها فكأن الفصل ينتهي قبل أن يبدأ، وهو أمر من شأنه في حال حدوثه أن يضعف من عنصر التشويق والترقب ، أي يضعف العقدة الروائية، ولا يساعد القارئ على النشاط في القراءة، ولكن هذا الأمر ليس كذلك لأن الكاتب يتغلب على هذا الأمر بطريقة أخرى، فإذا اعتبرنا هذا العنصر من عناصر الوضوح، فإن الكاتب يلجأ إلى طرق أخرى من الغموض ينثرها من خلال الخطاب الروائي مما يشيع توازناً بين العنصرين الوضوح والغموض ، بل إن وجود هذه الاقتباسات رغم ما يقوم به من دور مساعد في التوضيح ، فإنه لا يفلح دائماً في إزالة الغموض عن مسار الأحداث ، بسبب سيادة العنصر العجائبي والأسطوري، ومما هو جدير بالملاحظة فيما يخص هذه الاقتباسات سيادة العنصر الديني فيها.

وما دام الأمر قد أفضى إلى الوقوف على العنصر العجائبي فإنه لا بد من القول إنه يشكل ملمحاً اخر من ملامح الخطاب الروائي هنا ، أو هو بالأحرى عنصر بنائي رابع إلى جانب العناصر السالفة الذكر، ويأتي هذا العنصر من كون النص حافلاً بعلاقات غير معتادة بين الشخوص الذين هم بدورهم غير معتادين في العالم الروائي عادة ، فلقد تعودنا على اعتبار الشخوص الروائيين من عالم البشر، أما عند الكوني فالطبيعة كلها تشترك في صياغة الأحداث الروائية، ولذا تجد عالمه الروائي متنوعاً ومتعدداً، فبالإضافة إلى الشخصيات الإنسانية، هناك الحيوانات الأليف منها كالجمل والماعز، وغير الأليف كالودان والغزال والحشرات [2] والزواحف، والجماد كالحجر والأشجار

---

1) المجوس، جـ 1، ص 19.

1) المجوس، جـ 1، ص 129- 139.

والرمل الى جانب المخلوقات الغيبية كالجن (اهل الحفاء) والملائكة. وغلبه قلل التعامل مع هذه الكائنات هو الذي يجعل النص يستخدم اللغة غير العقولة، ويتجاوز ذلك فيه المعقول باللامعقول، فالسحر يربطهم علاقات مختلفة مع هذه الكائنات جميعها تتراوح بين العداوة المتطرفة والصداقة الحميمة مروراً بالتعايش والحوار، وفي خلال ذلك كله تتحقق مواقف روائية تضيف كوناً من نوع اخر يساهم في تعقد النص وغموضه وغناه في الوقت نفسه، ولكي نستطيع ان نعرف كيفية تكون العجائبي هذا وطريقة اشتغاله، فلا مناص لنا من دراسته في إطار البنية العميقة للنص ومن خلاله هو وبقية العناصر يمكننا ان نقف على طبيعة الدلالة ومن الوصول إلى الرؤية للعالم التي يمثلها، وبالتالي فينبغي ان نتتبع تطور حياة الشخصيات والوصول إليها عن طريق تحليل هذه الشخصيات، غير ان هناك إشكالية معينة فيما يتعلق بالشخوص بالذات، تتمثل هذه الإشكالية في كثرتها أولاً. فالشخصيات متعددة، ومن الصعب تقسيمها إلى مجموعة رئيسة واخرى ثانوية كما جرت العادة، فمعظمها تتقاسم البطولة بالقدر نفسه، وما يقوم به (الودان) لا يقل عما تقوم به شخصية إنسانية عقد علاقات مع غيرها لا تخضع دائماً لمقتضيات العقل والمنطق، ومن هنا ينحتم التحول في نطاق العجائبي

على ان للوصول إلى الكيفية التي بها يتحدد التداخل بين العناصر الرئيسة المحددة للبنية العامة للنص يجب ان نقوم بدراستها في إطار الخط الرئيس، او البنية العميقة للرواية. هذه البنية تنتج من علاقة جدلية بين عناصر هذه البنية(الامتلاك-الفقد) التي تتأثر من (التخلي-الحرص) بمعنى ان الإطار الذي يحكم العلاقات بين الشخصيات وطموحها او غاياتها هو إطار (التخلي) و(الحرص) فبقدر ما تحرص الشخصيات على الوصول لغاياتها يكون مقدار فشلها والعكس صحيح. فبقدر ما تتخلى هذه الشخصية وتزهد في امتلاك ما يمكن ان يمثل طموحاً لها يكون مقدار حصولها عليه وامتلاكها له. وفي هذا الإطار يتحدد مفهوم (الجوسي) الذي تدور حوله ظاهرياً أحداث الرواية، فقد تحدد هذا المفهوم وفقاً لتغليب الجانب المادي على الجانب الروحي، فهو حسب

قول الزعيم :(... إن المجوسي ليس من سجد للحجر لأن الله موجود أينما وليتم وجوهكم بما في ذلك الحجر أيضاً، ولكن المجوسي الحقيقي هو من باع الله مقابل المال واستبد له في قلبه بحب الذهب) [1]، وعليه فإن الرواية بصفة عامة عبارة عن مجموع العلاقات القائمة بين الشخصيات، هذه الشخصيات تبدو على الصعيد الفردي محكومة بقدرها الخاص الذي يعطي كل واحدة منها قصتها الخاصة بها ، ومن مجموع هذه القصص المتجاورة التي لم تمنع أصحابها من عقد علاقات مع بقية الشخصيات يتكون مجموع النص، فالشخصية في هذه الحال مسوقة لمواقف لا محيد لها عنها بحكم قدر ولدت مقيدة به، أو وجدت نفسها محكومة به نتيجة لتربية معينة، وكل شخصية لها طموحها الخاص المادي أو الروحي، ووفقاً لذلك لها مسارها الخاص أيضاً الذي تحاول عن طريقه أن تحقق ذلك الطموح الذي تسعى إليه ، وطبعاً بمقدار حرصها على الوصول لذلك الطموح الذي هو غايتها القصوى يكون فقدها.

إذن فالجدلية ليست محصورة في نطاق (الحرص-التخلي) فحسب بل تتعداه لتأخذ شكل المقابلة بين موقفين متضادين، الموقف المتطرف المادي الذي يجعل المادة غايته (الذهب) ، والموقف المتطرف أيضاً ولكن الروحي الذي يتخذ من هذه المادة السبب في الفساد الذي يحدث في الدنيا، ولذلك فهو يفر من المادة (الذهب) حتى ليكاد يعطي انطباعاً يدعو للحكم عليه بالسذاجة والغفلة، ولما كان هذا الموقف لا يلبث أن يظهر بمظهر المنتصر الذي يمثل وعياً عميقاً سابقاً لأوانه، فإنه لا مناص من الإحجام عن ذلك الحكم، ولكنه لن يكون إحجاماً يدعو لتغيير الحكم إلى ضده، فلا نستطيع أن نعده موقفاً صحيحاً ولا يوجد غيره، إنه يفلح في أن يوقعنا في الحيرة، ولكنه لا يستطيع أن يجعلنا ننتصر له.

وهكذا نجد الشخصيات على تعددها وكثرتها محكومة داخل إطارين محددين : الأول هو هذا القدر الذي لا بد لها منه، وإنما هو مفروض عليها من الخارج ولا بد لها من مسايرته بأن تكون أداة ناجحة لتحقيقه، وهنا نجد

---

1) المجوس، جـ 1، ص 322.

شخصيات مثل (المدبر الذي ولد معادياً للحية)[1] . و (أخماد) الذي ولد حاملاً لمصحراً في جوفه (العضو)[2]. و (تاماوات) التي ولدت باحثة عن الولد منذ كانت طفلة صغيرة[3] و(السونو) الذي ولد محباً للحجر شغوفاً به[4]، و(سرويتر) الذي ولد ترويشاً منتمياً لسلالة الذئاب[5]. بالإضافة إلى (أوداد) الذي ولد منذوراً للودان فهو محكوم عليه بأن يحل في الودان في نهاية المطاف[6]. وهكذا تبدو الشخصيات محكومة بالغيب ومن شأن هذه البنية الغيبية أن تكرس العجائبي وتجعله سائداً سيادة واضحة، بسبب تجاوزها للمعقول، وإعطاء طهرها للعلاقات المنطقية، والإطار الثاني هو الغاية التي تسعى إليها كل شخصية ومقدار ما توليه من حرص لتحقيق تلك الغاية، حيث يتحدد مصيرها وفقاً لهذين التابثين، فيتضافر الغيب والطموح ليرسما مصير الفرد ويحددا نهايته، كما يعمل البناء الهيكلي على إغناء هذه البنية الجدلية ويعمق عجائبيتها، فلقد تكونت الرواية في البداية من جزئين وكانت خلال ذلك ذات بناء حكائي معين ، أي أنه في الإمكان الوقوف على الحكاية فيها، وإن بدت مشتتة ومشوشة، وعندما أضاف الكاتب الجزء الثالث، فإنه أضاف به وضوحاً وغموضاً في الآن نفسه، فلقد كانت هناك مواقف غامضة ومفتوحة في الجزئين الأوليين، وهنا قام الكاتب بإلقاء الضوء على بعض تلك المواقف، تمثل ذلك في بيان مصير بعض الشخصيات،وتمثل غيره في جلاء غموض كان قد اكتنف مسار حياة بعض الشخوص ، غير أن هذا الذي أضيف في الجزء الثالث المعنون (الربة الحجرية) كان عبارة عن مجموعة قصص لا تخلو من غموض هي الأخرى ، بمعنى أنها ظلت وفية للبنية السابقة المتعددة المكونات، وعليه فليس من الممكن القول إن الدلالة الوحيدة المقصودة هي هذا الأمر أو ذاك، بل ظلت على الأحرى امتداداً للبنية الجدلية السابقة، وهذا في حد ذاته زاد من عمق

1) النجوس، ج 1، ص 132- 137.
2) المصدر نفسه ص 58- 59.
3) المصدر نفسه ص 186- 187.
4) المصدر نفسه ص 151- 164.
5) المصدر نفسه ص 297- 300.
6) المصدر نفسه ص 28- 30.

سيادة العناصر السابقة. (الأسطوري، العجائبي، التاريخي، والديني، وغيرها)

إن هذه العناصر مجتمعة تتضافر لتعطي العجائبي فرصة في أن يشتغل ويسود. فكيف كانت طريقة اشتغال العجائبي هنا ؟ وقبل أن نجيب عن هذا السؤال يجب علينا معرفة الطريقة التي بها يتكون هذا العجائبي ؟ إنه يتكون من تلاقح الأسطورة والواقع . أي حيث تلتقي الأسطورة ببنائها الزمني الأزلي الذي لا يوجد فصل فيه بين الماضي والحاضر والمستقبل. وشخوصها الذين يعقدون علاقات بين عوالم مختلفة ومتباينة، بالواقع بزمنيته الواقعية وكذلك شخصياته البشرية العادية . فيلتقي هذان العالمان، ويتداخل المنطق باللامنطق، والواقع بالخيال، فيأتي البناء الحكائي عجائبياً ولكنه غير منقطع الصلة بالواقع، بمعنى أنه غير مغرق في العجائبية فلماذا ؟

لأن البيئة الاجتماعية التي تسود وتجري الأحداث فيها تتماهى ثقافياً مع هذا البناء، ذلك أن المجتمع الصحراوي الذي هو مجتمع الرواية في الوقت ذاته، هو مجتمع لا يستغرب هذا الطرح . وبالتالي فعندما يقول الدرويش (انظر ماذا فعلت جمالك بأولادي ؟ هرست كل الطلح في الوادي)، فإن الزعيم يتفهم هذا الموقف ويحميه قائلاً (أعاهدك بإخراج كل الإبل من الوادي .. سيتولى الرعاة تطهيره إنقاذاً لأولادك) [1]، أي أن البنية العقلية في هذه الحالة تتسامح مع العجائبي وتؤمن بوجوده، وترجع إليه أسباب كثير من الظواهر التي تمر بحياتها. وفي هذه الحال فإن العجائبي من خلال وجهة النظر الاجتماعية السائدة لا يبدو كذلك، بل يبدو طبيعياً، بل هو من الأمور العادية، كذلك الأمر في حالة تشابك العلاقات بين الإنسان والحيوان في هذه البنية التي يسود فيها الاعتقاد (الطوطمي)، فينظر الناس إلى بعض الحيوانات على أنها أسلاف لهم أو أخوة. وهذا ما نجده بالنسبة لقبائل (بني أوى) التي تنسب نفسها لهذا الحيوان، وتتخذه شعاراً لها [2]، وتعتمد في تربيتها أسلوباً تستقيه من سلوكيات هذا الحيوان [3]، وغير ذلك من العلاقات مع الجن ومع بقية

---

1) المجوس، جـ 1، ص 152

2) المجوس، جـ 3، ص 89- 90.

3) المصدر نفسه، ص 106

الحيوانات كالودان وغيرها، من كل ذلك تبدو الصحراء مرشحة لأخذ دور البطولة بجميع كائناتها الحية وغير الحية ، وبذلك يبدو اشتغال العجائبي مشروعاً من الناحية الشكلية، على أنه كما سبق القول، فليس هذا العنصر (العجائبي) هو المكون الوحيد الذي يعتمد عليه أسلوب السرد هنا، بل هناك عناصر أخرى لا تقل عنه أهمية، إن هذه العناصر تطالبنا بطريقة في الدراسة تسمح بإبراز دورها كما ينبغي، وبذلك فلا بد من محاولة التعرف عليها ومحاولة استجلاء طرق اشتغالها وصولاً إلى وظيفتها، وهذا يستدعي منا تحديد ماهية هذه العناصر اولاً، وذلك في إطار النص بكامله حتى يأخذ كل منها مكانه اللائق به.

وفي هذا الإطار يبدو (النصي) مرشحاً لمنافسة العجائبي، وهذا العنصر (النصي) يسلك طريقين في تفاعله مع غيره من مادة الرواية، كلاهما على مستوى المضمون، ولكنهما يختلفان في الشكل.

فعلى صعيد الطريق الأول : هناك الاقتباسات التي تكون مثبتة في بداية بعض أجزاء الرواية، وهي طريقة سبق أن رأيناها في روايتي الكاتب السابقتين (نزيف الحجر)[1] ، و (التبر)[2]، حيث يكون الاقتباس عادة معنياً بالإحالة على فضاء معرفي معين، وبذلك فإن المادة الروائية الباقية تظل تتفاعل مع هذا الفضاء من خلال حضوره الموحى به عن طريق الاقتباس الذي اقتبس منه.

وأما الطريق الثاني فيتحقق من خلال تفاعل بين بعض مادة الرواية وبين فضاءات تاريخية وأسطورية، ويتعلق الأمر هنا بكل من مدينة (تمبكتو) و (واحة واو) ، فبخصوص الأولى نجد أن التناص بين فضائها الجغرافي والاجتماعي يمتح من التاريخ، فكما هو معروف تعد هذه المدينة التي تقع في شمال جمهورية مالي مدينة إسلامية أسست بعد دخول الإسلام لتلك الأصقاع ، هذا من جانب أول، ومن جانب ثان فإن تأسيسها يعود (للطوارق)،

---

1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، سبق ذكره.
2) إبراهيم الكوني، التبر، سبق ذكره.

ومن جانب ثالث فإن نشأتها ارتبطت في البداية بتجارة القوافل بين شمال أفريقيا وبين داخل وغرب القارة الأفريقية[1] .

وبخصوص الثانية (واو) فتوجد فضاءات جغرافية وأسطورية ليبية، إذ توجد واحتان في الجنوب الليبي هما (واو الكبير) و (واو الناموس) وهناك أسطورة ليبية عن (واو حريرة) (واو الضائعة)، وهي حسب الأسطورة الشفوية التي سمعتها بدوري منذ كنت طفلاً في جنوب ليبيا وفي الوسط بالتحديد منطقة (سرت) ومنطقة (الجفرة) -حسب هذه الأسطورة- فإنه يحدث أن يعثر عليها بعض التائهين ممن فقدوا الأمل في الحياة ، ويجدونها جنة فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، فتنقذهم وتعطيهم الكنوز الوفيرة، فإذا اكتفوا بذلك، فإنهم يعودون سالمين غانمين، وإذا دفعهم الطمع إلى محاولة معرفة مكانها للرجوع إليها فإنهم يعودون خاليي الوفاض، وهذا كثيراً ما يحدث [2] .

وتحتل كل من (تمبكتو) و (واو) حيزاً كبيراً في الفضاء الروائي هنا ، على أن حضورهما يختلف من موقف إلى آخر من جهة، ويختلف كذلك بالقياس إلى كل منهما، والأولى وفقاً للرواية هي مدينة المال والسلطة (الذهب والنفوذ)، وهي مدينة المعرفة أيضاً ، فمن قبلها يأتي المعلمون والعرافون وشيوخ الطرق الصوفية والسحرة إلى جانب التجار بالطبع، وأما الثانية (واو) فلها حضوران حسب الرواية، حضور على مستوى الرمز، وحضور على مستوى الواقع، ليندمجا في النهاية في الحضور الأول، فـ (واو) الضائعة هي عند سكان (أزجر) (البدو) هي مثال للأمل الذي ينشده كل فرد منهم، ولكل منهم (واوه) الخاصة به، فمنهم من يبحث عنها في المال ، ومنهم من يبحث عنها في المتعة الجسدية، ومنهم من يراها في السكينة والهدوء، غير أنها تبدو صعبة المنال، ولا يفوز بها إلا أولئك الذين يمارسون ويتمرسون بشريعة التخلي مثل (الزعيم)، و(الدرويش).

وأما حضورها الذي يحاول أن يقترب من الواقع فهو في محاولة السلطان

---

1) انظر:عطية الله،أحمد،القاموس السياسي،دار النهضة العربية،القاهرة،ط3،1968م. ص326.

2) اثبت الكاتب انها اسطورة للطوارق، ج 1، ص 85.

بناءها في صحراء (أزجر) ليجعل منها تمبكتو جديدة في الصحراء الشمالية، ولما كانت (واو) هذه ستتعرض في النهاية للدمار وتضيع وتختفي معالمها [1]، بعدما يضيع اهلها، فإنه لا يعود لها حضور إلا بوصفها طموحاً للكمال والسعادة، أي باعتبارها رمزاً، على أنها تظل خلال الفضاء الروائي هدفاً للجميع، للطامعين والزاهدين، فالأبطال عبارة عن مجموعة من الباحثين عن (واو)، منهم من يراها في السلطة [2] ، ومنهم من يراها في المال [3]، ومنهم من يبحث عنها في الانتقام [4]، وهناك من يجدها في التسامح والمحبة [5] ، ومن يسعى إليها في المجد وتحقيق البطولة [6] وغير ذلك.

وعموماً يمكننا اعتبار الرواية بصفة إجمالية سيلاً من التداعيات التي تستوحي تراث الصحراء الجنوبية في ليبيا، والتراث المرتبط به في المنطقة العربية المجاورة، وكذلك المنطقة الأفريقية، فلو حاولنا الوقوف على بعض الأسماء التي سجلت حضورها النصي في الرواية لوجدنا رقعة جغرافية مترامية الأطراف، تمتد من الواحات الجنوبية في ليبيا (غدامس، وغات، ومرزق، وزويلة، وأوباري) وغيرها، لتتجه جنوبا وغرباً مروراً بـ (توات) في الجزائر ، إلى (فاس ومراكش) في المغرب، ثم هناك (كانو) في نيجيريا، و(أغاديس) وغيرها في النيجر، هذه الرقعة الجغرافية تتواجد في النص الروائي من خلال علاقات ثقافية، وتجارية، تتداخل ضمن البنية الجدلية التي تقوم عليها الرواية بصفة عامة . فمن هذا الفضاء المكاني الواسع يأتي المهاجرون الذين لا بد لهم من الاندماج في أحد طرفي البنية الجدلية، إما أن يكونوا مغامرين يدفعهم السعي للمال وجمع الكنوز، متوسلين لذلك طريقتين ، بالتجارة المعروفة، أو متخفين في زي العباد والزهاد، إلا أنهم في جميع الأحوال يندمجون في الشريحة المجوسية التي هدفها المادة (الذهب) هذه الشريحة مرشحة للسقوط

---

1) المجوس، جـ 2، ص 335.
2) المصدر نفسه، ص 344- 345.
3) المجوس، جـ 1، ص .346السلطان، الإمام، جـ 2، ص 106.
4) المصدر نفسه، ص 325.
5) المجوس، جـ 2، ص 203- 204.
6) المجوس، جـ 1، ص 110- 114.

رغم ما تتمتع به من تفوق وما تتوسل به من طرق توفر لها التخفي باتخاذها شعارات وإذا لم يكن أولئك المهاجرون من هذه الفئة، فهم من الزاهدين الذين لجئوا للصحراء بحثاً عن الطمانينة، ولانهم تخلوا عن طلب الربع المادي، فهم يبحثون عن (واو) في هدوء وسكينة، وهذه الشريحة تبدو مستعدة للتماهي مع البيئة البدوية التي لا توفر لساكنها إلا الحرية والسكينة.

إذن يبدو الفضاء النصي غير موحد سواء بالنظر للاقتباسات التي تثبت في بداية فصول الرواية أو بالنظر إلى الفضاء التاريخي والأسطوري المتمثل في (تمبكتو) و (واو)، لأنه ينتمي إلى حقول معرفية مختلفة، إلا ان هذا الحكم لا يصمد مع التمحيص والتدقيق فلو نظرنا إلى جملة النصوص المثبتة في الرواية وحاولنا تصنيفها لأمكننا تسجيل هذه الحقيقة ، وهي غلبة الفضاء الديني عليها، أي أنها تمثل بنية دينية تتميز باحتوائها على مفاهيم محللقة، هذا من جانب، فهي عبارة عن عبارات تأتي في صورة الحكمة التي هي خلاصة لموقف متعال عن التجربة اليومية، فليس محتواها من النوع الذي يقبل المناقشة، مثل : (وجعلنا من الماء كل شيء حي) [1]، فهذا من القران الكريم وهو هنا تقرير لأمر عادي ليس في مقام التصديق وعدمه ، ولا يحتاج برهاناً وفقاً للفضاء الثقافي الذي ينتمي إليه، وكذلك (إياكم والأنبياء الكذبة يأتونكم في ثياب الحملان وهم ذئاب خاطفة) [2] ، فهذه إحدى مقولات الإنجيل، وبذلك فهي تنتمي لحقل معرفي مقدس غير خاضع للمناقشة، وقد ينتمي النص لفضاء ديني غير سماوي ولكنه يظل متمتعاً بخاصية التعالي وبانتمائه للمطلق الذي لا يتقيد بالزمنية مثل: (هناك شيء واحد أقوى من الإلهة : القدر) [3] ، او مثل : (الخبث هو ما تكرهه الإلهة) [4] ، فكل هذه المقتطفات تبدو ذات بنية واحدة من الناحية العقلية، وهي إلى جانب قدسيتها ومطلقيتها تتمتع بخاصية الغموض غالباً، بمعنى انها دائماً في حاجة إلى التفسير والتأويل، أي انها بالرغم من

---

1) المجوس، جـ 1، ص 103.
2) المصدر نفسه، ص 19.
3) المجوس، جـ 2، ص 283.
4) المجوس، جـ 1، ص 109.

صدورها عن سلطة إلهية غير قابلة للرد فإنها تظل قابلة لأفهام مختلفة وفقاً للمواقف التي تقتضي ذلك، وهنا يلعب الموقف النظري (الأيديولوجي) دوراً في الفهم. فوفقاً لهذا الموقف يكون عادة التفسير والتأويل، مما يجعل النص الديني مطواعاً في الوقت نفسه الذي هو فيه جدي وغير قابل للرد، فحسب المصالح تكون الأفهام والتأويلات لتتبلور وفقاً لذلك المواقف.

وعليه فإن سمة التقديس (أي الانتماء للمقدس هي ما يجمع هذه النصوص سواء كانت دينية أصلاً او ذات ارتباطات بحقول معرفية تنتمي إلى الدين، أسطورية) أدبية ذات علاقة رمزية بالدين كالنصوص المقتبسة من (توماس مان)[1]، وكذلك في حالة كونها تاريخية قديمة، ناهيك عن الصوفية.

هذا الفضاء النصي الذي يمنح من المقدس يضفي على الرواية بصفة عامة طابعاً أسطورياً عجائبياً، فتبدو كما لو كانت سيلاً من الخرافات التي تفضي الواحدة منها إلى الأخرى ، ولا يمكن دراسة الأحداث الروائية إلا وفقاً لهذا الطرح الأسطوري.

وطبقاً لهيمنة النص المقدس عليها الذي يتجلى في هيئة الحكمة، فإنه محكوم على طرف البنية الجدلية المادي بالسقوط أمام الطرف الثاني الروحي، فتبدو عقيدة التخلي هي المرشحة للفوز وللصمود في النهاية، ولكنها حتى تصل إلى ذلك المستوى تبقى رهينة للامتهان والتهميش، ولما كان هذا الطرح حتى الآن يتخذ طابع الطرح العام، فإنه لا مناص من استجلاء بعض المواقف الروائية في ضوء العلاقات التفاعلية بينها وبين بعض النصوص لمعرفة كيفية اشتغال التناص هنا.

فتبدو المواقف الروائية ممثلة في اتجاهين يتصارعان كل منهما يستند إلى وسائله الخاصة التي تكفل له الثبات على مبدئه والاستمرار في التمسك بموقفه، في هذا الإطار يمثل الفئة الأولى فئة التخلي (الزعيم أدة، والدرويش، وبعض الشخصيات الأخرى من سكان الصحراء)، تتشبث هاتان الشخصيتان بالموقف الزاهد غير المتهافت على المادة، ولكنهما يختلفان في كيفية التشبث،

---

5) المجوس، ج 1، ص 261 ج 2، ص 9.

فتبدو شخصية الزعيم شخصية واقعية، تستند في تشبثها بموقفها إلى قانون الصحراء، هذا القانون الذي يلزم من يرتضي العيش فيها بالقناعة بالقليل، وكبت الشهوات من جانب، والحرص على الحرية من جانب آخر. وهنا تتدخل عوامل كثيرة لتبلور موقف (الزعيم) وتعطيه الشرعية في أن يكون مرشحاً للعبور بتمثيل الأيديولوجية الصحراوية، وهي في الوقت نفسه الأيديولوجية التي تروج لها الرواية بصفة عامة، فيبدو الشيخ حريصاً على حريته الشخصية من جانب، وفي الوقت نفسه هو حريص على حرية الآخرين، فلا يتصرف كزعيم تقليدي ويفرض رأيه على أحد، بل إنه يتمتع بنسبة ديمقراطية، فإذا لم يقنع أحداً برأيه الذي يعتمد عادة على التجربة الطويلة والحكمة الموروثة فإنه لا يفرض رأيه عليه.

ولذلك فقد اشتهر الشيخ بالاعتدال وبالإمساك من العصا من الوسط، (حدثني تجار القوافل كثيراً عن حكمتك كما أشادوا بفلسفتك في الإمساك بالعصا من الوسط).[1]

هذا الموقف جربه الزعيم وأثبت نجاعته، وذلك في أول مرة عندما انسحب أمام شيخ الطريقة الذي تبعه معظم أفراد القبيلة كل منهم مطامع في شيء ما، إنه ينسحب إلى الحمادة الحمراء ويتمتع فيها بالسكينة والطمأنينة، وهناك يظل في إجازة مفتوحة في الوقت الذي يتكالب فيه الآخرون ويتناحرون وينهي بعضهم بعضاً، فلا يبقى مرشحاً للزعامة إلا هو [2]، كما أن مجيئه للزعامة للمرة الأولى كان بطلب من الآخرين، بل إنه قبلها باعتبارها واجب إذا لم يقم به فإن القبيلة مهددة بالتشتت والضياع (انقسمت العشائر إلى ثلاثة أطراف، إذا لم تقبل القيادة فإن الأمر لن ينتهي بها إلى القطيعة فقط وإنما إلى العداوة... وجد نفسه مجبوراً، في موقف من يقايض الدَّين بالدين)[3].

أي أن الزعيم يصل عن طريق سياسته في (التخلي) إلى ما لا يصل إليه الآخرون بالقوة وحب التملك، إلا أنه في موقفه هذا يبدو واقعياً، وخصوصاً

---

1) المجوس، جـ 1، ص 143، ص 333. جـ 2، ص 89، ص 346.
2) المصدر نفسه، جـ 1، ص 35. جـ 2، ص 346.
3) المصدر نفسه جـ 2، ص 55.

عندما يتعلق الأمر بالتعامل مع الآخرين، إنه يتفهم كل اللغات والممارسات، ويعامل كل شريحة وفقاً لمنهجها في الحياة، فهو مع الشيوخ والنبلاء [1]، يختلف عنه مع الفقهاء [2]، ومع هؤلاء غيره مع العرافين [3]، وهو يختلف عن ذلك كله في تعامله مع الدراويش [4]، وهكذا، وبالتالي فإن صلاحيته للزعامة رهن بتشبث الآخرين به زعيماً، وليس من قبل حرصه عليها.

إلا أنه من جانب اخر يعد هذا الزعيم أكبر داعية ضد الذهب وسلطته، ويبدو موقفه في هذا الجانب متطرفاً على غير عادته، أي أنه جذري إلى درجة كبيرة فيما يتعلق بأمر الذهب، ويعيد إليه كل المصائب التي يمكن أن تحدث أو تخطر على بال شخص ما، وهو في هذه الحال يكاد يظهر بمظهر السذج والسطحيين، يمكننا أن نعتبر هذا الموقف هو الايديولوجية المركزية التي ترتكز عليها الرواية، ذلك لأن هذه الشخصية (الزعيم) تعد الشخصية الأولى التي تسجل حضوراً كبيراً في الرواية إن على مستوى القصة أو على مستوى الخطاب، وهو يلعب دوره الرئيسي ويحظى بالمكانة الممتازة دائماً، ولا يفعل شيئاً في سبيل ذلك إلا هذا الموقف المتخلي، الزاهد، الذي لا تفلح المواقف العنيفة في الانتصار عليه، وتبدو قصة (جدته) (مارتا) [5]، التي خطفها الجن بسبب اعتدائها على قطعة ذهبية وجدتها ملقاة على الأرض، تبدو هذه القصة تجربة شخصية مريرة بالنسبة إليه عمقت جذرية موقفه ضد الذهب بالذات، وعند هذا المستوى من الخطاب تبدو شخصية الزعيم مستجيبة للخطاب العجائبي في الرواية، لأنه من القائلين بعهد قديم تم بين سكان الصحراء والجن ، اختص بموجبه الأخيرون بملكية الذهب [6]، ولما كان الجن نبلاء لا يغدرون فإن، شريعة النبل تقتضي الوفاء بهذا العهد، وبالتالي فإن من يتهافت على طلب هذا المعدن فإنه قمين في

---

1) المصدر نفسه،ج 2، ص 26.
2) المصدر نفسه،ج 1، ص 21- 22.
3) المصدر نفسه،ج 1، ص 210
4) المصدر نفسه،ج 1، ص 152- 153.
5) المجوس، ج 2، ص 12وما بعدها.
6) المصدر نفسه، ج 1، ص 322.

هذه الحالة بالتحول إلى المجوسية، التي هي عند الزعيم رديفاً للنظرة المادية الجشعة، وليست ديانة معينة، فيجمع إلى ما سبق قوله من زهد وحب للحرية مرتكزاً ثالثاً هو التسامح ، فيتحدث مع العراف المجوسي الذي جاء لتحقيق نبوءة الآله الوثني (أمناي) بكل تسامح كما يتحدث مع أي ضيف [1]، وعليه فيبدو جزء كبير من الرؤية النظرية التي ترتكز عليها الرواية ممثلاً في شخصية الزعيم هذه، إنه ممثل للحياة الصحراوية بنظرتها الأيديولوجية المتسعة اتساع الصحراء الكبرى ، حيث يتعايش القديم المغرق في قدمه مع الحديث،والسماوي مع الأرضي الوثني،وتختلط الأعراق البشرية والثقافات في امتزاج لا يعود له من تمييز بين شيء وغيره ، فالكل ينتمي للصحراء التي لا تتوقف عند هذا الحد، بل تسمح بعقد علاقات أخرى بين البشر وبقية المخلوقات الأخرى، فما دام الجميع ينتمون إلى هذه الأم (الصحراء)، فيجب أن يعيشوا وفقاً لناموسها، وليس من شخصية مرشحة هنا لحمل هذه الفلسفة أكثر من شخصية الزعيم، إنه يرحب بالسلطان ويسمح له ببناء (واو) لا بسبب غفلته عن ما يمكن أن يمثله السلطان من خطر على زعامته بل وفاء لقانون الصحراء الذي لا يبيح منع الماء والجوار عن عابري السبيل، وعمن يطلبون هذا الماء وهذا الجوار [2] ، ويبدو موقناً رغم ما يتراءى له من تهديد لكيان قبيلته بأنه لن يخسر في النهاية.

وفي ظل تفاعلية هذا الموقف مع النصوص التي وردت في الرواية، فنجده يستجيب لتلك (المدونات) المقتبسة من نصوص دينية تحيل على فضاءات الزهد والتقشف والقناعة، وفي الفصل المعنون بـ (الزعيم) نجد المدونة تحيل على (توماس مان) في :(يوسف واخوته) حيث تتساءل هذه المدونة عن السبب في اختيار الترحال على الاستقرار في نص طويل لا داعي لإثباته هنا [3] ، فالزعيم دائماً باحث عن (واو) وهو معني بالتجريب، فقد حاول إيجادها في الشعر [4] ،

---

1) المصدر نفسه، ج 1، ص 324- 325.
2) المجوس، ج 1، ص 334.
3) المصدر نفسه، ج 2، ص 9.
4) المصدر نفسه، ج 2، 226- 300.

مسلكيات تنتمي إلى ما وراء الطبيعة غير أن ما يجمع هذه الشخصية مع شخصية الزعيم هو جذريتها في معاداة (الذهب) والتمسك بالموقف المتخلي.

ومنذ البداية تتبدى شخصية الدرويش وفية لمجموعة من الثوابت التي لا تحيد عنها يمكن إجمالها عموماً في معاداة (الزيف)، فهو يكره العرافين باعتبارهم أشراراً يمارسون ممارسات غير إنسانية [1] ، وكذلك النبلاء [2] باعتبارهم متكبرين، ولا يرتاح للتجار ومن على شاكلتهم ، غير أنه مستعد لمد يد المساعدة للمحتاجين ولو كانوا من أعدائه هؤلاء [3]، ومن الثوابت التي حصل عليها منذ بداية حياته، اعتماده على نفسه وعدم قبوله للصدقات، إن شخصيته تجمع بين الجد والهزل ، فهو يقوم بتصرفات صبيانية [4]، ويدعي ادعاءات غير معقولة ولكنه لم يكن أبداً شخصية ثانوية، إن ما يفعله أو يقوم به من مواقف يمثل جملة من المواقف الرئيسة في الرواية التي تحمل دلالات اساسية في النص، كما أن ما يقدمه من إضاءات تبدو لأول وهلة باعثة على الضحك والاستهزاء من طرف الآخرين، تكون هي الفيصل بعد ذلك في تحديد المصير النهائي لأصحاب بعض المواقف الذين كان قد نبههم بذلك ، إن ما يقدمه الزعيم عن طريق مواقفه الواقعية يكمله الدرويش عن طريق مواقفه (العجائبية).

وتبتدئ قصته في الرواية بالعجائبي لتنتهي به، فلا يعرف أحد أصله وإنما يتردد في القبيلة أن أصله من أبيه يرجع إلى المرابطين أو الصحابة أو الأسرة النبوية نفسها، فلم يجسر أحد أن يشكك في الرواية أو يعرض الشائعة للطعن...) [5] ، هذا الغموض يزداد عندما يضاف إليه رجوع نسبه إلى أصول غير إنسانية ، فهو تجمعه علاقة بالذئاب وأول ما عرفه البشر كان عن طريق لقاء جده المرافق للذئاب براعية حسناء وقع في غرامها، وعلى إثر ذلك عاد لحياة البشر [6] وتزوج منها وهكذا كانت سلالته غير معروفة الأصل.

---

1) المجرس، ج 1، ص 149.
2) المصدر نفسه، ج 1، ص 149.
3) المصدر نفسه، ج 3، ص 114.
4) المصدر نفسه، ج 3، ص 154.
5) المصدر نفسه، ج 3، ص 147- 148.
6) المصدر نفسه، ، ج 1، ص 298- 300.

1) المصدر نفسه، ج 1، ص 143
2) المصدر نفسه، ج 1، ص 154 - 155
3) المصدر نفسه، ج 1، ص 288
4) المصدر نفسه، ج ، ص 57- 58
5) المصدر نفسه، ج
6) المصدر نفسه، ج

الشخصيات تجدها تدور في فلك الموقف الأول على اختلاف طبيعة كل منها، فهي تمتد بين الواقعي المغرق في واقعيته، والعجائبي المتطرف في العجائبية.

وهي جميعاً تتناص مع ذلك الفضاء المقدس الذي يشاع في الرواية عن طريق النصوص التي تمتح من فضاءات دينية أو ذات صلة بالدين.

اما الموقف الثاني فيمكننا أن نطلق عليه الموقف (المجوسي) وفقاً للرواية، هذا الموقف يبدو متهافتاً حريصاً على المكسب المادي سواء كان هذا المكسب متمثلاً في المال (الذهب) أو في السلطة ، أو حتى في فلسفة الحياة كما في حالة (القاضي الشنقيطي) الذي كان حريصاً على (القصاص) إلى درجة الانتقام، وهنا تبرز مجموعة من الشخصيات التي تمثل هذا الموقف منها شخصيات رئيسة، وأخرى ثانوية، فمن الأولى، الإمام والعرافة، والحاج البكاي، والقاضي الشنقيطي، والأميرة، وأوخا، إن ما يجمع هذه الشخوص كما قلنا هو الحرص على الظفر بشيء ما، أي بالشيء الذي جعلته هدفاً في حياتها، وغالباً ما يكون هذا الشيء ذا علاقة بالمادة (الذهب) ، فبالنسبة للشخصية الأولى (الإمام) تواجهنا مفارقة ، تتمثل في أن هذه الشخصية هي ممثلة القيم السماوية حسب الظاهر، ولكنها شخصية مجوسية حسب الباطن، فالإمام رجل مادي رغم ما يحظى به من احترام من الزعيم الذي يثق فيه ويجعل منه رسولاً بينه وبين السلطان ، غير أن وفادته تفشل ولا تأتي بنتيجة، وفي الوقت الذي نظل نعتقد أن سبب هذا الفشل هو مماطلة السلطان وعدم وضوحه، يتضح لنا أن الإمام كان شخصية تخفي حقيقتها، وما هو إلا أن وجد فرصة حتى توطدت علاقته بـ (واو) المدينة الجديدة وبالسلطان لأنه رأى فيها ما يبحث عنه (الذهب) .[1]

وتستمر المفارقة عند المقارنة بين هذه الشخصية (الإمام) وبين شخصية (النذير)، فعلى مستوى الظاهر يحظى الإمام باحترام وتقدير لا تطمع فيه الشخصية الثانية (النذير)، وعلى مستوى الموقف تبدو الشخصية الثانية هي المرشحة لهذا الاحترام، وذلك عندما يقدم كل منها نصيحته لـ (أوخا) بغرض صرفه عن حب الأميرة ما دامت اختارت رجلاً آخر غيره (أوداد)، ففي حين

1) المجوس، جـ 1، ص 203- 204. جـ 2، ص 290.

يعتمد (النذير) أسلوب التزهيد واستنفار كرامة الفارس في نفس (أوخا) ليغلب على آلامه وينتصر على شهواته وينجح في ذلك [1] ، فإن الإمام يلجأ للابتزاز ويطلب اجراً على النصيحة، بل ويعمد إلى التعريض والتحقير للشخص المنصوح متهماً إياه بالبخل [2] ، وفي هذه الحالة تنقلب الأمور وتبدو الشخصية المبجلة لا تستحق ما يوليها المجتمع من تبجيل، وتبدو الشخصية المتواضعة (النذير) هي أهل هذا التبجيل وهذا الاحترام.

ولما كنا قد قلنا قبلاً إن أصحاب هذا الموقف الحريص هم فاشلون دائماً فهذا مصير هذه الشخصية (الإمام) إذ يشترك مع (الحاج البكاي) التاجر في مؤامرة قتل (العرافة) والاستيلاء على صندوقها المحتوي على الذهب، وتكون النتيجة قتل الإمام على يدي شريكه (البكاي) [3] ، ويبدو هذا الطرح بمثابة هتك لحجاب القدسية عن من يتمتعون بها من أفراد الطبقات العليا التي تبدو هنا خسيسة مجرمة على غير ما تظهر به من مظاهر.

يلي هذه الشخصية شخصية (البكاي) الذي اعتمد في حياته معادلة الاعتماد على الذهب واتخاذه وسيلة للسيادة وإذلال الخصوم، غافلاً خلال ذلك كله عن ما في الدنيا من مظاهر الجمال والسعادة إلا بعد ما فقد كل شيء حتى الزوجة والولد ولم يبق له إلا الانتقام [4] ، وبعدما يتحقق له ذلك يموت مقتولاً بحكم من القاضي الذي يلحق به مقتولاً في اليوم الثاني [5] ، يبدو هذا الطرح مندرجاً في سياق الرؤية التي تسخر من الموقف الحريص وتبرزه في النهاية بموقف القابض على الماء . فكل الشخصيات المجوسية تقريباً تنتهي نهايات فاجعة مهما كانت ماهية ما تحرص عليه، في مقولة تريد أن تقول أن الطمع والجشع لا يؤديان إلا إلى الدمار، غير أن هذه المقولة لا تلقى ببساطة وسطحية ، بل تتحقق وفقاً لتطور يتميز بالتلقائية والمنطقية الخاصة، فالأميرة (تنيري)

---

1) المجوس، جـ 2، ص 100- 103.
2) المصدر نفسه، جـ 2، ص 105- 107.
3) المصدر نفسه، جـ 2، ص 149.
4) المصدر نفسه، جـ 2، ص 305- 319.
5) المصدر نفسه، جـ 2، ص 326.

تحرص على الظفر بالرجل معتمدة على ما تتمتع به من سحر وجمال، وتبدو مناظرتها مع الدرويش مناظرة الواثق من أسلحته (الأميرة) مع من يرجم بالغيب[1] ، والنتيجة أن لا أحد من الرجلين الذين تمسكا بها ظفر بها، وهي بالتالي لم تظفر بأي منهما، لتنتهي منتحرة في البئر[2] ، فالجمال والنفوذ والمال لم يحققا لها شيئاً عادياً بإمكان أي امرأة عادية أن تتحصل عليه (زوج)، أما السلطان (أمناي) فقد قاوم الإبعاد والتهميش من أخيه (اورغ)، وذلك بالمال (ممارسة التجارة)[3] ، وعندما أتيحت له الفرصة حرص على بناء (تنبكتو) مرة ثانية (واو الجديدة)، وبالرغم مما يبذله في سبيل ذلك فإن المدينة تدمر وهو يقتل[4] ، غير أن المحير بالنسبة لهذه الشخصية هو ما خلفته وراءها، فالصندوق الذي كان يحرص عليه السلطان ويحتفظ بمفتاحه معلقاً برقبته، حتى نسجت حوله الأساطير عن الذهب الذي فيه، يتبين في النهاية أنه يحتوي على (كفن)، ليفسر الزعيم ذلك بأنه حكيم وأراد أن يقول عن طريق ذلك : (فلا كنز للإنسان غير ما يأخذه معه إلى قبره... لقد أسأنا به الظن، كان صادقاً في بناء (واو)، كان صادقاً في إقامة فردوسه الأرضي، ولكنه أخطأ في تقدير كفاءة الذهب)[5] ، بمعنى أن السلطان لم يكن مجوسياً متطرفاً، ولكنه كان حريصاً على فردوسه الأرضي، ولما كان قد اتخذ من الذهب وسيلة للحصول على هذا الفردوس، فإنه يخطئ الطريق لينضم إلى المجوس بدوره، وقد حرص (أوخا) على النبالة والحب ، والنتيجة أنه فقد الاثنين، فلم يستطع أن يموت ميتة النبلاء واضطر إلى اللجوء للبئر هو الآخر ليموت فيه[6] .

تبدو هذه المواقف أنها تتخذ علاقة ضدية في تناصها مع المدونات المثبتة في بداية الفصول، فلما كانت هذه المدونات مثلما سبق أن قلنا تكرس بنية الزهد

---

1) المجوس، جـ 2، ص 297- 298.
2) المصدر نفسه، جـ 2، ص 298.
3) المصدر نفسه، جـ 2، ص 140.
4) المصدر نفسه، جـ 2، ص 334- 335.
5) المصدر نفسه، جـ 2، ص 352.
6) المصدر نفسه، جـ 2، ص 245.

غالباً وتتلوه الزيف، فإن مواقف الشخصيات المجوسية تبدو معاكسة لها، وهو يتجه في الاتجاه المضاد، وما يرشح هذا الأمر أن أصحاب هذه المواقف يختفون ويتوارون بمهارات رئيسية، فتبدو الشوعات الدينية كما لو كانت تسخر من هذه المواقف

إن على صعيد التوظيف يبدو الشخص التاريخي على مستوى المضمون، أي مضمون الشوعات الدينية من جهة، ومضمون الفضاء التاريخي الذي تحيل عليه العلاقة بين (ميكنو) وتجارة الذهب، هذا المضمون الذي يربط بين القيم الإسلامية وبين امتلاك الذهب وهذا تحضر مدونة مقتبسة من (ابن فضل الله العمري) تكون: (في جملة سلطان هذه المملكة بلاد مقارنة التبر، يحملون إليه التبر كل سنة، وهم كفار عبيد، ولو شاء أخذهم، ولكن ملوك هذه المملكة قد جربوا أنهم ما فتح أحد منهم مدينة من بلاد الذهب ونشأ بها الإسلام، ونطق بها الأذان إلا قل وجود الذهب، ثم يتلاشى حتى يعدم، ويزداد فيما يليه من بلاد الكفار، (مملكة مالي وما بعدها) [1]، أي أن الذهب مرتبط بالوثنية، وإذا كان ملوك مالي وفقاً لهذا الطرح التاريخي يتقاعسون عن واجبهم في وجوب فتح البلاد الوثنية حرصاً على الذهب، فإن النص الروائي يتساوق مع هذا الطرح، فيسبح السلطان (أورغ) بإطلاق سراح الإله الوثني (أمغاي) ويمكن الكهنة المجوس من السيطرة على مقاليد الأمور حتى يضحوا لإلههم بالعذارى، أي أن قصة بناء (واو) في صحراء (أزجر) إنما كانت تهريباً لابنة السلطان من التضحية بها، وهنا يتدخل الذهب عاملاً مهماً في هذا البناء، وتدور الدائرة حيث تستقطب المدينة الطماعين والمغامرين، وطالبي الشهرة، وبالتالي تدمر نفسها ويدمرها الآخرون، وتبدو قصة هذا التدمير ذات طابع خرافي تشترك في تنفيذها قوى خفية [2].

أي أن التاريخي يستدعى هنا كمهاد للأحداث من جانب ويتكامل مع الأسطوري والقصي ليكرسا جدلية التخلي والحرص، منتصرين للطرف الأول (التخلي) من هذه البنية الجدلية، من جانب آخر بمعنى أن التداخل بين

---

1) التوسي، ج 1، ص 69.
2) التصور نفسه، ج 2، ص 331-336.

العناصر المكونة للنص عموماً يبدو كبيراً حتى تتشابك تشابكاً كبيراً، ولا يعود هناك تمايز بين عنصر وأخر، وفي هذا الإطار تبدو غالبية أعمال الكوني، غير أن الهيمنة النهائية ستكون للبنية الأسطورية. بالنظر إلى البنية الأسطورية فإن هيمنتها على النص عموماً تأتي من سيادة المكونات الروائية العجائبية من جانب، ومن اعتماد الكاتب على توظيف الأسطورة من جانب اخر، والخلط بينهما وبين إبداعه الروائي من جانب ثالث. فنجد أن مجموعة من الأساطير والخرافات القديمة السائدة في منطقة الجنوب الليبي بين الطوارق وغيرهم تسود في عمل الكاتب هذا بصفة خاصة، وفي بقية أعماله بصفة عامة مثل اسطورة (تانس)، إلا أن الكاتب لكي يدخل الخرافة في عمله، فإنه يعيد صياغتها عن طريق أسلوب السرد الذي يعتمد على تعدد الروايات في قص الحدث الواحد، وتترك المجال مفتوحاً أمام روايات أخرى ، هذا من جانب ومن جانب اخر نقل الأخبار من وجهة نظر البنية الاجتماعية السائدة في الرواية، (وجهة النظر الصحراوية البدوية) التي تؤمن بالتجاور بين الفيزيقي والميتافيزيقي، وبالتالي تكسب أسطورة الرواية منطقها الخاص، لتنتهي مجموعة لا بأس بها من المواقف الروائية نهاية خرافية.

وتحضرنا في هذا الصدد قصة انتهاء شيخ الطريقة وجيشه، فقد هاجمتهم قوى خفية قضت عليهم جميعاً، وحتى من بقي منهم على قيد الحياة لم يستطع أن يحدد هوية تلك القوى، ولا أسباب ذلك الهجوم المدمر، وأهم ما يعتمد عليه الكاتب هنا هو أسلوب العرض ورواية القصة، فالرواة مجهولون من جانب ومتعددون من جانب آخر، وبهذا يتيح للخرافي أن يشتغل، (إذ يعتقد أن جيش المجهول مشط الجثث بحثاً عن الجرحى الأحياء... وما حير الشيوخ.... أن الأعداء لم يتركوا أثراً اختفوا كما جاءوا ، نبتوا من فراغ وعادوا من فراغ) [1] ، فهذه الطريقة في العرض القائمة على المجهول هي التي تسوغ سيادة الخرافي ، فالجيش خفي وطريقته خفية في التعامل مع الحاضرين ، ولا أحد هنا عنده شيء أكيد ، وبالتالي يسود الجانب الخرافي الأسطوري.

---

1) المجوس، ج 1، ص 34- 35.

وكذلك هو الأمر بالنسبة للتحالف الذي هاجم (واو) وقضى عليها، فهو قد تكوّن من ثلاث قوى (البشر، والحيوانات، والجن)، ودائماً الصيغة التي ينقل بها الخبر هي صيغة الغائب، (قيل) أو (يجمع أهل الخبر) وهكذا : (إن الطريقة التي توارثتها الأجيال عن أحداث صنعت زوال (واو) تجبرنا أن نصدق الصيغة الأسطورية التي رآها أهل الرأي ورواها أهل الذكر) [1] ، إن عبارات (توارثتها الأجيال) و(نصدق الصيغة الأسطورية) و(أهل الرأي) و(أهل الذكر) كلها عبارات مطلقة غير محددة من شأنها تكريس الجانب الخرافي الأسطوري، (ولكن أهل الخفاء لم يتولوا صياغة الأسطورة فقط... في رواية أخرى أنهم أشقياء بني أوى... ولكن حتى هذه الرواية لم تنف مشاركة الجن في الغزو فقبل أن زعيم بني أوى استنجد بهم ... ولكن عشاق التيه الذين يسميهم أتباع القادرية زهاداً وطلاباً لله أجمعوا أن... وأضاف عشاق الله والتيه أن ... في حين روى الرعاة وسكان الكهوف المجاورة رواية شيقة عن الغزوة ... وحكى الرعاة وهواة الخرافات تفاصيل كثيرة عن... وقال هؤلاء الهواة أن زعيم القبيلة ذبح بنفسه سبعة أطفال وثلاث عذراوات قرباناً لإله الغدر..) [2] ، وهكذا تستمر هذه الطريقة في إسناد الأخبار للمجهولين ، والرعاة، ورواة الأخبار، وعشاق التيه والله وهكذا، ومن شأن هذا الأسلوب أن يكرس البنية الأسطورية ويبسط هيمنتها على الحدث الروائي حتى ينتهي نهاية خرافية أسطورية، ولكن هذه البنية الأسطورية التي يتخذها الحدث الروائي لا تجعله مرتبطاً بالمجتمع الصحراوي عن طريق أسلوب الرواية فحسب، بل تربطه به عن طريق إدماج الأسطوري في اليومي من خلال سيادة العرف الذي ينتمي لهذه الثقافة الأسطورية الصحراوية ، فنجد الحدث ينتهي نهاية متداخلة تبرر ما هو سائد وترجعه إلى تلك الأسباب الأسطورية التي ساهمت في عرضه، بمعنى أن الشكل يتكامل مع المضمون لتكون النتيجة بنية واقعية في ثوب أسطوري.

وهنا بخصوص حدث تدمير (واو) وسبي أهلها، نجده ينتهي نهاية تبرر

---

1) المجوس، ج 2، ص 331.
2) المصدر نفسه، ج 1، ص 331- 332.

تقليداً سائداً عند (الطوارق) وبعض المجتمعات الصحراوية كـ (التبو) وهو تقليد الانتساب إلى الأم (وفي هذا البقاء بدأ تجريم النساء ذكر أزواجهن بالأسماء، كما حرمّن على أولادهن الخسس أن ينتسبوا إلى آبائهم من أهل الخفاء، فتوطد في الصحراء تقليد النسب إلى الأم) [1] . فالواقعي المرجعي يعاد هنا لأسباب أسطورية، وسوف نرى وظيفة هذا التداخل فيما بعد.

في هذا السياق ترد مجموعة من القصص التي تكون مرتكزات لمواقف معينة تتبناها بعض الشخصيات الروائية، منها قصة (القرين الضال) التي هي عبارة عن أسطورة من صياغة الكاتب نفسه، تستند بالطبع على تقليد أسطوري سائد في المنطقة، وذلك فيما يخص اتخاذ الجن من جبل (ايدينان)[2] مأوى لهم، وعقدهم عهداً مع الناس الصحراويين واستعمالهم للحيلة في هذا الصدد للاستيلاء على الكنوز الذهبية [3] ، حيث تتماهى الأسطورة الروائية مع الواقع الجغرافي من جانب ، ومع الواقع الاجتماعي من جانب آخر، ذلك أن عوامل التعرية المتمثلة في الرياح الجنوبية (القبلي) والشمالية (البحري) هي قوى تشن الحرب على الجبال وتقطع رؤوسها، وبالتالي يلجأ الجن إلى تلك الجبال ليعقدوا مع أحدها عهداً (أيدينان) حيث يحمونه من (القبلي) وبالمقابل يحميهم من البشر ، ولا يخفى هنا ما للسخرية من حضور في هذا الصدد، فالجن من القوة بحيث أن بإمكانهم رد سطوة الرياح العاتية وغيرها من عوامل الطبيعة ، ولكن ليس في مقدورهم مقاومة البشر الذين يعمدون عمداً إلى الفساد ، وهذه المحاورة بين جبل (ايدينان) وملك الجن لا تخلو من طرافة : (أما نحن (الجن) فنقطة ضعفنا تكمن في معشر الإنس، إنهم أشر من (القبلي) ومن الآلهة بل ومن القدر الأعظم نفسه، تحير الجبل وفكر طويلاً ثم سأل مرة أخرى: وما الذي فعله الإنس ؟ وما هو الذي لم يفعله الإنس ؟)[4] ، فالرواية هنا تؤسطر الواقع بان تضفي عليه تفسيرات أسطورية ليتم بعد ذلك توظيف هذه التفسيرات في

---

1) المجوس، جـ 2، ص 336.
2) المصدر نفسه، جـ 1، ص 51- 52.
3) المصدر نفسه، جـ 1، ص 54- 56.
4) المجوس، جـ 1، ص 52.

الاحداث الروائية المقبلة واتخاذها مرجعية للمزج بين الأسطورة والواقع، وصولاً إلى الرؤية التي تكرس الجدلية السابقة، وترسيخ تفوق أحد طرفيها (التخلي).

وهذا القصص الأسطوري من التعدد والكثرة والتنوع والغنى حتى يمكننا اعتبار الرواية في مجملها قائمة عليه من الناحية الشكلية، فليس ثمة موقف روائي إلا ولصاحبه علاقة بأسطورة قديمة يعمد الكاتب لتغييرها أو تطويرها أو تحويلها ليكيفها مع الحدث الذي يريد أن يوظفها فيه، بالإضافة إلى المواقف التي هي عبارة عن أساطير في حد ذاتها، فزيادة على ما قدمنا هناك قصة النذير والخنفساء والحية [1] ، وقصة البئر حلمة الأرض [2]، وقصة اللثام [3] ، التي هي عبارة عن تحويل لقصة آدم وخروجه من الجنة، وهنا لا يخفى طبعاً الطابع التناصي، وقصة (أمغار)[4] ، التي تحكي العلاقة الطوطمية بين البشر والودان.

إن الفضاء الأسطوري الذي يسود في الرواية لم يكن اعتباطياً ولكنه جاء لوظيفة معينة، هذه الوظيفة هي عبارة عن (أطروحة) يعتمدها الكاتب، فرواية الكوني بصفة عامة وهذه الرواية بصفة خاصة تبدو من هذه الناحية ذات أطروحة معينة، ذلك أن أيديولوجيتها تريد أن تؤكد على الانتماء الصحراوي وذلك من خلال مكوناته الطبيعية والثقافية ، فالعالم الذي يسود هو عالم الصحراء عموماً عالم (الطوارق) بصفة خاصة، ويتم التأكيد هنا على التاريخ الذي من مكوناته المنحوتات القديمة في الجبال، والتي تتولى الأمهات تعليم ابنائهن كيفية فك رموزها وقراءة أبجديتها ليظلوا على علاقة وطيدة بالأصل الذي ينتمون إليه، غير انه ينبغي القول إن الأطروحة هنا ليست مباشرة، بحيث تسيء إلى البنيان الفني للرواية، إنها مغلفة في وسط كثيف من الوسائل الفنية التي تتكون منها الرواية، كما شاهدنا على صعيد البناء الشكلي، وعلى صعيد البنية العميقة، إن الأطروحة تتحقق من خلال تماهي الخطاب الروائي مع البنية

---

1) المصدر نفسه، ج 2، ص127- 153.
2) المصدر نفسه، ج 1، ص 219- 228.
3) المصدر نفسه، ج 2، ص 249- 254.
4) المصدر نفسه، ج 3، ص 171- 180.

العقلية والثقافية للبيئة الاجتماعية الصحراوية (الطارقية)، ومن هنا تميز أعمال الكوني وخصوصيتها، وبالتالي طرافتها، وليس سهلاً كما هو معروف أن يعمد كاتب إلى البيئة البدوية الفقيرة في مكوناتها قياساً على المدينة ليتخذ منها فضاءً روائياً، وهذا ما يجعله يجمع هذه الأمشاج المتعددة وينفخ فيها من روحه ليصوغ منها رؤية للعالم ذات طرح نظري معين، إذن تتكون رؤية الكوني للعالم من خلال عمله هذا من جملة من المكونات تتبعناها كلاً على حدة، ولا بد لنا هنا من أن نقوم بتجميعها لنقف على طبيعة هذه الرؤية للعالم، وطبيعة الوعي الذي تقوم عليه.

يمكننا أن نجمع العناصر البنائية والنظرية التي تعتمد عليها الرؤية للعالم في هذه الرواية على النحو التالي :

1- اعتماد العرض المحايد من الناحية البنائية بحيث يقوم الراوي باعتماد عدة روايات ونسبتها إلى أناس مجهولين، وكذلك عندما تتولى هذه المهمة إحدى الشخصيات الروائية، مما يجعل الراوية يسوق الخبر ونقيضه أو يسوق عدة روايات بخصوص موضوع واحد، أو يسوق الخبر ويشكك فيه في الوقت نفسه، ومن شأن هذه الطريقة أن توسم العرض بالتلقائية وتسمح باشتراك عدة عناصر في الحدث الروائي، وكذلك الحال بالنسبة للخطاب الروائي، الأمر الذي يغني الرواية ويجعلها تعتمد عدة متغيرات ويبعد بها عن الأحادية في النظرة، ويسمح بالتالي بتطور الأحداث تطوراً طبيعياً ولا يمكن الأطروحة الأيديولوجية من أن تطغى على مسار الأحداث، بل يجعلها ترد مغلفة في وسائل فنية متعددة من هذه العناصر البنائية، وبالتالي تكون البنية الشكلية مندرجة في سياق ديمقراطي مطواع فلا تفرض نفسها على القارئ وإنما تجعله يتقبلها في هيئة محايدة.

2- قيام النص بصورة عامة على بنية جدلية بين الغموض والوضوح من الناحية الشكلية ، وبين الحرص والتخلي من الناحية النظرية، ومن شأن هذا الأمر أن يجعل الرؤية للعالم تقوم على عناصر التوتر بحيث تبدو المواقف إما تصادمية أو مهيئة للتصادم، مما يبعث على التشويق والترقب، ثم إنهاء هذه

العملية بالانتصار للموقف المتخلي الذي هو ذو طبيعة سلبية مسالمة ، وبالتالي فإن انهزام الموقف الحريص أمامه هو أمر باعث على السخرية يكاد يجعل نتيجة كفاح الشخصيات الحريصة عبثاً، لأن كل العوالم الطبيعية والبشرية تؤكد الانسجام والتناغم بين البيئة الصحراوية وبين الموقف المتخلي، ولذلك فهو المرشح للبقاء في الصحراء لأنه قائم على القناعة بالقليل، أي أنه موقف غير استهلاكي، ولما كانت هذه البيئة بطبيعتها فقيرة ولا تتحمل إمكانياتها الاستنزاف، فإن الرؤية هنا تبدو موجهة في هذا الاتجاه (الزاهد – المتخلي) يؤيد ذلك حالة بعض الشخصيات الرئيسة ، الدرويش غير الحريص على شيء الذي يحارب الشهوة في نفسه حتى درجة (الخصاء)، (الزعيم) المعتدل المتخلي الذي يمتنع عن الزعامة وعن الزواج إلا بنداء الواجب تجاه المجموعة، (السلطان) الذي يموت ولا يتزوج ولا يترك إلا كفناً ، وكذلك (أوداد) و (النذير) ثم نهاية (الحاج بكاي) و (القاضي الشنقيطي) وغيرهم، وهذا كله محصلته موقف أيديولوجي ينتصر لقيم التقشف، قيم الصحراء، ويبدو كما لوكان نقداً للاتجاه الاستهلاكي (المجوسي) الذي لا يراعي إمكانيات البيئة ولا يحافظ عليها، إن الحرص على وجود علاقات عجائبية بين مخلوقات الصحراء (البشر، الجن، الحيوان، الجماد) إنما هو نتيجة لرؤية أيديولوجية تطالب بإيقاف الاتجاه الاستهلاكي الذي تعتبره مجوسيا

3- ومما يعزز هذه الرؤية المتقشفة الإحالة على فضاءات نصية تنتمي إلى المقدس وخاصة منه الصوفي الذي ينعي التكالب على حطام الدنيا ويشيد بالزاهدين المتقشفين، ويشفق على أولئك الحريصين الذين يجعلون همهم الدقة في التدبير، في حين أن القدر يسخر منهم، فليس اعتباطاً اختيار هذا الفضاء الثقافي المقدس مجالاً تتفاعل معه المادة المتخيلة، وإنما هو نتيجة لموقف أيديولوجي يتماهى مع هذا الطرح الديني المتقشف المتخلي.

4- كما أن هيمنة الأسطوري بعجائبيته ولا منطقيته إنما يؤكد على الانتماء لهذا الفضاء الثقافي الذي يؤمن بالتداخل والتعايش بين العقلي واللاعقلي، وبين الطبيعي وما وراء الطبيعة، ويرجع الأسباب الطبيعية وراء بعض الأمور

لمسببات غير طبيعية، وكأنه يرى صلاحية هذه البنية العقلية غير العلمية أو على الأقل هو يقدمها بديلاً عن الواقع المغترب الطارئ على البيئة الصحراوية، الذي يخضعها لانماط حياتية غريبة عنها قائمة على سيادة المال، ولذلك فهي انماط ذات قيم مجوسية محكوم عليها بالفشل، إذن ماذا كانت النتيجة ؟

إن مدينة (واو) التي شيدها السلطان في الصحراء، دمرها تحالف الأعداء، وافراد القبيلة الذين ارتبطوا بها كان مصيرهم مصير سكان (واو) والسلطان الذي حرص على تشييد (واو) واخلص في ذلك قتل رغم بطولته الخارقة ودفاعه المرير ، وفي المقابل بقيت ثلاث شخصيات (الزعيم) و (تافاوات) و (الدرويش) وهؤلاء يمثلون موقفاً يتماهى مع شروط الحياة الصحراوية، ولكنهم يختلفون حيال ذلك، فالدرويش يمثل موقفاً متطرفاً في تخليه حيث يعمد إلى قطع عضو الإخصاب فيه ، وبالتالي فهو غير مرشح للبقاء، ولذلك يتلاشى عجائبياً كما بدا (يرافق الذئاب) ، رغم إصرار (تافاوات) على الاقتران به من أجل الولد، وبالتالي يبقى المعتدلون (الزعيم) و(تافاوات) الذين يقترنان رغم أنهما كانا قبل ذلك غير حريصين على المتعة الجنسية، إنهما يتزوجان من أجل الولد، من أجل النسل حتى تستمر القبيلة في البقاء والاستمرار.

تبدو هذه الرؤية ناتجة عن وعي ممكن، وعي بإبعاد الواقع الساعي في اتجاه الاستلاب، ذلك أن القيم الاستهلاكية الوافدة القيم (المجوسية) حسب الرواية قمينة باستنزاف موارد البيئة، دون النجاح في إيجاد بدائل لها، وبالتالي فهي ستدفع القائمين بها إلى الضياع . إن مدينة (واو) تذكرنا (بمدن ملح منيف) أي أن التطور لكي يؤتى أكله يجب ان يكون ابن بيئته،وقائماً على إمكانيات هذه البيئة ومقدراتها، ومن ثم المحافظة على تراثها ومحاولة تطويره . كما أن التمسك بالقديم لمجرد أنه أثبت حتى وقت قريب صلاحيته غير كاف، فتمسك الزعيم بفلسفة الترحال واعتبارها التعويذة الوحيدة ومناداته بها جعله يظهر بمظهر الساذج، وهو عندما نجح في أن ينجو من المذبحة التي لحقت بـ

(النجم) وبـ (واو). فإنه لم ينجح في أن يقدم لقبيلته شيئاً وخسرها. : (خسرت قبيلتي، خسارة لا يعادلها سقوط العدو المزعوم)[1]

بمعنى أن الوعي النقدي هنا يحاكم الواقع بشقيه وهو إذ يسخر من الموقف المغترب (المحوسي) القائم على المال، هو يكيل السخرية وإن بدرجة أقل للموقف المنخلي، فالتمسك بالنمط (الطارقي) القائم على تقاليد النبالة و (اللثام) وحياة الترحال باعتبارها رموزاً لأنماط حياتية كانت سائدة، كل ذلك لم يعد كافياً، ومن ثم فإنه لا مناص من تطوير الحياة وفقاً لإمكانياتها الذاتية، هذا ما تقوله الرواية عن طريق قبول (الزعيم) أخيراً بالبداية من جديد.

---

1) الرواية ص 346.

استنتاجات

كتب إبراهيم الكوني حتى هذا التاريخ خمس روايات قمنا بدراسة ثلاث منها، هي (التبر) و(نزيف الحجر)، و(المجوس)، والرابعة قام بتصميمها حماسية[1]، ولكنه أخرج منها أربعة أجزاء فقط، وأصدر الجزء الأول من روايته الأخيرة (السحرة)[2]. وبالنسبة للروايات الثلاث المدروسة هنا، لا نخطئ إذا زعمنا أنها تندرج في رؤية واحدة، وهذا ما يجعل إحساساً واحداً يسيطر علينا هو شعورنا بأننا قرأنا رواية واحدة، لماذا ؟

إن عالم الكوني الروائي منسجاس تجانساً كبيراً، ورغم أن لكل رواية خصوصيتها التي لا شك فيها، فإنها جميعاً تمتح من مصدر واحد، هو تراث الصحراء أو عالم (الطوارق) (الملثمين)، فلما كانت هذه الروايات معنية بحياة هذه الفئة الاجتماعية ، فإنها تسعى لأن تقول ما تشاء من خلال تراثها (الفئة)، على هذا إذا شئنا أن نصل إلى ما يجمع أعمال هذا الكاتب ويصهرها في بوتقة واحدة ، فلن يكون ذلك صعباً علينا بعد أن قمنا بتحليلها ودراستها كلاً على حدة ، وتوصلنا إلى ما اعتبرناه رؤية للعالم تمثلها كل واحدة.

فأولاً رواية الكوني رواية تنقد الواقع، وتراه مختلاً متردياً، وهي لذلك لا تقف عنده، بل تسعى لتجاوزه والبحث عن بديل له، بديل يكون أكثر أصالة في إنسانيته وجماله، غير أن هذا البحث تقوم به شخصيات ليست مؤهلة له، فلا يمكن أن تكون أي شخصية من شخصيات هذه الروايات تمثل بطلاً إيجابياً في مقدوره أن يساهم في إيجاد قيم مقابلة للقيم التي يحتج عليها ويشجبها، ولذلك فإن البديل المنتظر لا أمل في إيجاده عن طريق أي من شخوص هذه الروايات،هم شخصيات منعزلة محتجة على الواقع وكفى، وكل واحد من هذه الشخصيات نجده مفعماً بإحساس نبيل ، وشعور بغربة قاسية، ورغم أنه يرى

---

1) الكوني، إبراهيم، الخسوف، أبو ظبي للثقافي للنشر، الطبعة الأولى، 1989م.
2) الكوني، إبراهيم، السحرة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م.

ما يشوه القيم التي يؤمن بها، ويتعرف على الوسائل التي تستخدم في ذلك فإنه لا يواجه هذا الموقف بموقف مضاد، بل يكتفي بتسجيل اعتراضه على ذلك، هذا الاعتراض الذي يكون عادة بعدم المشاركة، أي هو موقف سلبي لا يستطيع الوقوف في طريق الموقف المقابل له الذي يبدو مبادراً وغير متردد تجاه ما هو بصدده من فعل، تكون نتائجه ذات أثر في حياة أولئك الأبطال المحتجين فحسب، هذا الموقف المكتفي بالاحتجاج والانعزال نتعرف عليه في شخصية (أوخيد) بطل (التبر) ، وفي شخصية (أسوف) بطل (نزيف الحجر) الذي تتجلى فيه هذه الظاهرة كأوضح ما تكون، وفي (المجوس) نجده في (الدرويش) و (أوداد)، و (الزعيم أده)، فإذا كان هؤلاء هم الشخوص الرئيسة في هذه الروايات (الأبطال) فإن ما يميز كل شخصية منهم إنما هو هذا الموقف المحتج الذي يشجب ولا يفعل شيئاً على الصعيد العملي، أو حتى عندما تتوفر عنده النية في العمل يكون الوقت قد فات.

فهي بذلك شخصيات تبحث عن قيم أصيلة حسب مفهومها تفتقدها في محيطها الحياتي، ولكنها لا تصادفها ، وبدلاً عن ذلك تعثر عليها (أي على هذه القيم) في ذاتها، أي داخل النفس في حالة كل شخصية ، وكذلك في الطبيعة في الجماد والحيوان مثلاً، ولهذا لا تسعى هذه الشخصيات للوقوف في وجه ما تراه خطأ أو تعده مظهراً للاختلال حتى في حالة قدرتها على اتخاذ هذا الموقف وتحمل تبعاته، كما هو موقف (الزعيم أده) الذي لا يفعل شيئاً وهو يرى خصومه السياسيين يسحبون البساط من تحته ويغيرون عالمه الذي يظل متشبثاً به على المستوى الفردي، في الحين الذي يكون فيه بقية أفراد القبيلة قد انضموا إلى الموقف المضاد، دون أن يفقدوا احترامهم له ولموقفه، وهو ينظر إليهم بنظرة هي خليط من الشفقة والعتاب وتكون النتيجة هي النقطة الثانية في هذا الأمر.

ثانياً هذه الرواية (أي رواية الكوني) تمثل ما يمكن أن نسميه تقابل السخرية، عالمان من البشر يتبادلان السخرية، كل فئة تشفق على الفئة التي تقابلها وترى أنها مسكينة في رؤيتها، ففئة الأبطال المعزولين يتخذون من قيم

(1) لقاء على الجسر القديم، سبق ذكره، ص 28-29.

الصحراء شعاراً (الصبر،الزهد) ما يسميه (الزعيم الده) (الخلي)، ويبدو بالمقابل الفئة الثانية غير راضية بهذا الموقف وإذلك تسعى لتغييره بمحاولة اكتساب عناصر القوة التي اولها المال الذي هو السبيل إلى السيطرة، وهنا ينتج الموقف الساخر، فالفئة الاولى ترى موقف مقابلتها محدوداً ومحكوماً عليه بالفشل لان الصحراء لا تتحمله ولا إمكانية له فيها ولذلك تنكر هذا الموقف بإسلوب متعال عن الشهوات، وبالتالي فالفئة التي تتبنى هذا الموقف واهمة ستفيق حسب مفهوم الفئة الاولى على نتيجة البسة (لن يشبع ابن ادم إلا التراب)[1] ، حسب(اسوف) بطل(نزيف الحجر) او(المجوسي الحقيقي هو من باع الله مقابل المال واستبدله في قلبه بحب الذهب)[2] حسب (الزعيم الده)، والعكس صحيح فالفئة الثانية لديها الموقف نفسه فهي تنظر لهذه الفئة على انها مجموعة من العجزة والدراويش الذين يبررون فشلهم بمواقف زائفة (الذهب هدف كل إنسان منذ ان يولد إلى ان يموت باستثناء الفاشلين والدراويش)[3] ، حسب (دودو) في (التبر)، وبذلك تفسر موقف المجموعة المقابلة لها بانه تخلف وبؤس في صورة التشبث بقيم زائلة،ولا قدرة لها على الصمود في وجه التغيير الذي لابد منه،غير أن النتيجة عادة لا تنتهي إلى تاييد اي من وجهتي النظر مع فارق لا نملك إلا ان نسجله، هو ان الفئة الاولى لا تحقق شيئاً، والفئة الثانية تفشل مع بقاء محاولاتها في إطار الإدانة، لان موقفها عادة موقف اهوج مدمر فكانه يخطئ الطريق الصحيح للتغيير وهو يشده، بمعنى انه موقف غير راض بالقيم السابقة التي تبدو المجموعة الاولى متشبثة بها، ولكن قيمه البديلة ايضاً مشوهة ولا إنسانية، نجد هذا في موقف المجموعة التي تولت قتل (اوخيد) بطل (التبر) وفي موقف (قابيل) الذي قتل (اسوف) بطل (نزيف الحجر) وكذلك في موقف (السلطان) و (الاميرة) و (الحاج البكاي) والقاضي (الشلقيطي) في رواية (المجوس) ، فكل هذه شخصيات طموحة إلى التغيير ولكن وسائلها غير اصيلة وتتمثل قلة اصالتها في إساءتها للقيم الاولى وعجزها عن الوصول إلى

---

1) نزيف الحجر، ص 111، ص 115.
2) المجوس، ج 2، ص 122.
3) التبر، ص 125.

قيم جديدة تحقق توازناً في الحياة . وهنا يبدو النص قد حقق سخرية عامة من شخصياته على الطرفين، فلا أحد يحقق شيئاً وبذلك تبدو سخريته مسخوراً منها ويتجلى هذا المستوى كما لو كان موقفاً وجودياً في الكون بطريقة ظاهرها يقول أنه (قد رفعت الأقلام وجفت الصحف) ولا أحد يمكنه أن يأتي بجديد ، وهنا تلمس في الوضيعة التي يؤديها التفاعل النصي الذي يأتي في صورة استباقات تتصول عادة، ولكن داخله يقول غير ذلك، فإذا كانت القيم القديمة لم تعد كافية فإن التمسك بها هو من قبيل (العنزيات) أو (الدونكيشوتية)، فإنه لا بد من قيم جديدة، ولكنها ليست هذه التي تقدمها الفئة الثانية، ورغم أن الموقف يظل هنا مفتوحاً إزاء هذه القيم إلا أن النص يحقق سخرية من الموقفين المتصارعين.

ثالثاً : إن الكون الروائي في هذه الروايات يزخر بالعديد من الكائنات الأخرى غير الإنسان التي تقاسمه البطولة ، فهناك الحيوان والجماد ومظاهر الطبيعة كالريح والمطر، وعالم الغيب كالجن والمردة، لتوظف هذه الكائنات بطرق مختلفة تضفي على النص جواً غرائبياً يكون من شأنه أن يشد من أزر الموقف الساخر الذي سبقت الإشارة إليه، إذ يجد الإنسان هذه الكائنات التي هي من مظاهر الطبيعة قد نهضت في النص بمستويات معرفية لم يكن هو ليحيط بها، وبهذا يبدو مكشوفاً أمام نفسه وأمام الآخرين بكونه جاهلاً ضعيفاً، في الوقت الذي يتظاهر فيه بأنه قوي وعلى علم بما يفعل وما يريد، ففي الوقت الذي يكون فيه الحيوان وفياً ويؤثر غيره على نفسه، يظهر الإنسان بمظهر الطماع الأناني الجحود، مثل موقف (قابيل) [1] في (نزيق الحجر) وموقف (الإمام) [2] في (المجوس) وغير ذلك. كما أن العلاقات الإنسانية والمادية فيما بين البشر تبدو مجالاً متنازعاً عليه من طرف كائنات أخرى كأهل الخفاء ، الذين يفترض فيهم أنهم أكثر علماً وقوة فإذا بهم لا يختلفون عن البشر في شيء، من حيث كونهم يعشقون ويقعون صرعى الغرام بفعل نساء بشريات فانيات [3] ، أو هم

---

1) انظر : نزيف الحجر، ص 117،118،124،125،131،138.
2) انظر : المجوس ج 2، ص 106- 107، 142، 143.
3) المجوس ج 3، ص 35- 36.

متكالبون على الكسب المادي في صورة الذهب ، ويلجأون في سبيل ذلك إلى ضروب من الغش والخداع .[1]

يندرج هذا المستوى في إطار الصراع بين الفئتين السابقتين ليرسخ هذا الموقف أو يضعف من ذاك ليصبغ النص بلون عجائبي غامض غموض الصحراء التي لم يستطع الصحراوي رغم حياته فيها وقدره الذي لا مفر منه من التعايش معها، فإنه لم يكشف غموضها بما فيه الكفاية، فلم يعرف كيف يعيش فيها، وهكذا لا يتحقق شيء على صعيد أي طموح مما تطمح إليه الشخصيات التي تبدو عاجزة.

إذن فما الذي يتحقق في النهاية في موقف أبطال الكوني ومن ثم في رواياته بصفة عامة ؟ يمكننا أن نجيب على هذا السؤال بأنه غياب الإنجاز، فلا أحد ينجز شيئاً على صعيد البنيتين المتضادتين، فالفئة الصحراوية الأولى تتمثل في أبطال يمارسون مواقف سلبية ، إنهم يرون عالمهم مختلاً مليئاً بالعيوب والتناقضات، ولا يستطيعون أن يتعايشوا معه بسبب إنهم يحملون قيماً قديمة أصبحت متجاوزة (قيم النبالة الطارقية)، وما يدور في فلكها من قيم أخرى صحراوية، ولكنهم لا يفقدون إيمانهم بها بل يتشبثون بها في عناد منقطع النظير، وكونها تنهزم لا يعني ذلك عيباً فيها فالعيب في الزمن وفي الناس، بسبب الطمع والجشع.

والفئة الثانية لم تعد معنية بالقيم القديمة (الصحراوية) قيم الزهد والصبر إنها تسعى لتغييرها، والثورة عليها، ولكن بأية قيم ؟ بقيم غريبة غير أصيلة، تنتمي للجانب الأناني في النفس الإنسانية، قيم المال والتملك، وهذا الموقف يجعل من هذه المجموعة فئة غريبة عن بيئتها وما تسعى لتحقيقه من قيم لا يحقق لها ما تطمح إليه، إنها تَفشل هي الأخرى بطريقة مخالفة لطريقة المجموعة الأولى، فإن تشبثها بموقفها واستعدادها لفعل كل شيء في سبيله بما في ذلك القتل والتدمير والخيانة يدفعها للقضاء على نفسها، وإذا كان الأبطال الأول أصحاب الموقف الثابت المنتصر للقديم يظلون يراقبون أو ينتهون نهاية

---

1) المجوس، ج 2، ص 23.

بطولية كما هو حال(اوخيد) بطل التبر و (اسوف) بطل (نزيف الحجر) وحال (اوداد) و(الدرويش) في (المجوس)، فإن أبطال الفئة الثانية ايضاً ينتهون، يدمرون أنفسهم بسبب خطأ في الحسابات عادة، فلأنهم يراهنون على قيم غريبة في التغيير فإنهم لا ينجحون، وتكون المحصلة أن الخلل في الموقفين وكلاهما يبدو غريباً، الموقف الأول اصبح متجاوزاً والثاني هجيناً، ولذلك فهو لا ينتمي إلى البيئة، ويكون التغيير بناءً على ذلك أمراً تظل الرواية مفتوحة عليه ولكنها لا تقول كيف، وليس بالضرورة أن تقول ذلك.

والنتيجة أن الواقع مختل ويتعرض للنقد، وهذا النقد يكون في صورة احتجاج سلبي من جانب وتدمير للذات بما يشبه الانتحار من جانب اخر، الامر الذي يجعل الرؤية للعالم تتجاوز الواقع ولا تؤمن عليه، وفي الوقت نفسه لا تقع في نطاق الوعي الواقع أو الزائف، إنها تدعو إلى موقف ينبع من الظروف الذاتية للمجتمع يتجاوز ما هو كائن، ولكن عليه أن يبحث عن البديل بوسائل أكثر أصالة وجذرية، وهذا الرأي يؤيده أن رواية الكوني لا تنتصر لأي من وجهتي النظر، بل تسعى للتهكم عليهما معاً ، وتبين بؤس الموقف الأول وعنجهية الموقف الثاني، من خلال وسائل فنية متداخلة فما هي :

لقد استطاع الكوني أن يكتب رواية حديثة بالقياس لهذه الرؤية التي تحدثنا عنها، واستطاع أن يستغل كونا روائياً زاخراً بعالم من المتجاورات والمتناقضات في صور مختلفة، لقد اعتمد في طريقة عرضه على السارد الخارجي الذي يعرض الأحداث بطريقة محايدة، وعلى السارد المشارك في صورة بعض الشخصيات من ابطاله، كما هو الحال مع بطل (نزيف الحجر)، ومع (الدرويش) و (الزعيم أده) و (السلطان) و (أوداد) وغيرهم في أسلوب جمع بين الحوار والاسترجاع والاستباق والعنصر الأخير بالذات سعى لتشغيله في إطار التناص، فلقد مثلت اقتباساته الأسطورية والدينية التاريخية خطابات استبق بها غالباً أحداثاً تحققت بعد ذلك في القصة التي كان معنياً بسردها والأمثلة على ذلك كثيرة فرواية (التبر) تبدأ باقتباس من التوراة (ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم، موت هذا كموت ذاك،

ونسمة واحدة للكل، فليس للإنسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل)[1] ، يمكننا اعتباره استباقاً سيتحقق بعد ذلك في عالم الرواية ككل في العلاقة بين (أوخيد) وجمله، فتكون العلاقة بين النص الديني هذا وبين النص الروائي ككل علاقة تضمينية،بمعنى أن الرواية تتضمن وجهة النظر هذه التي وردت في هذا النص المقتبس، والأمر نفسه بالنسبة لاقتباس في (نزيف الحجر) (وجود البلغة مادة من مواد الصبر، ووجود الصبر مادة من مواد القوة، ووجود القوة مادة من مواد الولاية)(عن النفري)[2] ، سيتحاور هذا النص مع الفصل الذي يليه في موقف مطاردة (أسوف) للودان ورهانه على الصبر .

وهكذا الحال مع بقية الاقتباسات التي تمثل تفاعلات مختلفة مع النص الروائي في صور متعددة، هذا الأمر سيلقي بظلاله على استخدام الزمن في الرواية عند الكوني عموماً حيث يتجاور الزمن الأسطوري المطلق مع الزمن التاريخي في تجلياته المستقبلية، والحاضرة، والماضية، وهذا بدوره يجعل السرد يتعدد متخذاً مستويات تستجيب لهذا الاستخدام الزمني، فإذا انتقلنا إلى مستوى القصة أي الأحداث، فإن تعدد الشخوص وانتماءهم للعالم الإنساني وغير الإنساني نجده يتطلب استخداماً زمنياً من نوع خاص فيتجاور المطلق مع التاريخي، فيدخل الزمن التاريخي في الزمن المطلق وقد يفرض على الآخر أن يستجيب للراهن في علاقة تنتهك فيها الثوابت الزمنية استجابة للمستوى العجائبي، الذي يساهم في سيادة السخرية في الكون الروائي ، لتكون النتيجة من ذلك كله سيادة الخلخلة، فلما كان الواقع مخلخلاً وغير متوازن فإن من شأن هذا العالم الزاخر بالعجائبي والتاريخي والديني، والواقعي، والإنساني، وغير الإنساني أن يوحي بهذه البنية المتخلخلة، التي تنبئي بواقع يعاني انهياراً على مستوى القيم الأصيلة .

فلا مناص من البحث عن قيم بديلة، وهذا في حد ذاته وقوع على الشكل الفني الذي يستجيب للرؤية التي يمثلها، وتكون رواية الكوني مندرجة في إطار الرواية العربية الحديثة.

---

1) انظر اول رواية التبر.

2) انظر : نزيف الحجر، ص 55.

النتائج العامة

تقييم موقف الرواية الليبية من الواقع الاجتماعي :

لقد قامت هذه الدراسة بتتبع مسار الرواية الليبية منذ نشأتها إلى اخر نماذجها التي صدرت في السنوات الأخيرة، وقد اهتمت في هذا التتبع بأمرين اثنين:

الأمر الأول : كان اقرب إلى الهم التاريخي، فحاولت ان تؤرخ للرواية الليبية وتقف على بداياتها والظروف الثقافية التي كانت هذه الرواية وليدة لها، وقد وصلت إلى نتيجة تزعم أنها قريبة من الصحة فيما يتعلق بالأسباب التي جعلت هذا النوع الأدبي يتأخر في الظهور في الأدب الليبي قياساً إلى غيره من الأجناس الأدبية كالقصة القصيرة والشعر.

فقد تبينت أن ذلك جاء نتيجة للبنية الثقافية الليبية التي عانت من تبعات تاريخية جعلتها تبدو فقيرة نوعاً ما قياساً على غيرها، ولهذا فإن تأخر الرواية كان أمراً طبيعياً نظراً لطبيعتها (الرواية) التي تقتضي تقاليد سردية معينة كانت الظروف العربية بصفة عامة غير مواتية لها بالإضافة إلى ظروف الأدب العربي في ليبيا.

الأمر الثاني : كان هو الهم الأساس الذي خصصت الدراسة من أجله وهو هذه المقاربة الاجتماعية، أي المتعلقة بتعامل الروائيين من خلال نصوصهم الروائية مع الواقع الاجتماعي، وهنا لابد من الحديث عن العلاقة بين الواقع الاجتماعي المعيش (المرجعي) والواقع الاجتماعي الروائي، فلقد كانت العلاقة بين هذين الحقلين دائماً مثار التباس على مستوى من المستويات وذلك نظراً للعلاقة الجدلية بينها.

فمن زاوية أولى لا يخفى على أحد أن الروائي عندما يكتب رواية فهو يخلق كوناً اجتماعياً، وأن هذا الكون يجب أن يكون متخيلاً أو من بنات أفكاره كما يقال، فهو يتصرف فيه بحرية إلى حد ما، فهو بهذا المقياس عالم ينتمي إليه،

فالعلاقة هنا بين الكاتب (المبدع) وبين ما يبدعه هي علاقة الصانع بما يصنعه، وعلى هذا فالواقع الاجتماعي الموجود في الرواية هو كون متخيل، ينطلق أساساً من فكر مبدعه، وينتمي إليه، ومن هنا نقول إن الكاتب ممتاز أو غير ذلك، على أن هذه الحقيقة وإن كانت بديهية جداً في الظاهر فإنها ليست مطلقة، ومن ثم فهي غير دقيقة وإذا ما أخذت على إطلاقها، فليس الكاتب المبدع مطلق اليد في إبداعه نهائياً، بل هناك قيود لا بد من مراعاتها والوقوف عندها من حيث يريد أو لا يريد، بعض هذه القيود خارج عن إرادته، وبعضها داخل في إرادته وخارج عنها في الوقت نفسه. فكيف ذلك؟

فمن ناحية القيود الخارجة عن إرادة الكاتب فإنه محكوم بإنسانيته التي تحتم عليه أن يعيش في مجتمع إنساني محكوم بشروط تاريخية معينة خاضعة لعوامل الزمان والمكان ، ومحكومة بقوانين السببية والنسبية، ومن هنا فإذا كان ما يبدعه هو نتاج له بالضرورة، فإنه لا مناص له من أن يكون خاضعاً بدوره لظروف الإنتاج الأخرى، لأنه لا بد له من أن يتوجه بهذا النتاج الفكري إلى غيره من الناس، وهذا يقتضي أن يكونوا معنيين به أي يجب أن يلمس واقعهم، ويمثل قضايا تعنيهم، ويولونها اهتمامهم، وإلا فإنهم لن يلتفتوا إليه.

وهذا ما نعنيه حين نتحدث عن الواقع الاجتماعي الذي يجب أن يتوفر في الرواية، فهي عبارة عن كون زاخر بالحياة، فيه الشخصيات والأحداث التي تتوالى في تسلسل زمني وفي فضاء مكاني ما، و وفقاً لظروف معينة، هذا كله يجب أن يكون ذا علاقة قوية ومتينة مع الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه المجموعة التي ينتمي إليها الكاتب أولاً، وبقدر مراعاته للشروط الاجتماعية الإنسانية لمحيطه الاجتماعي يكتسب إبداعه بعداً شمولياً على المستوى الإنساني بصفة عامة أي أنه يستشرف العالمية من خلال المحلية، غير أن هذا الواقع الاجتماعي الروائي ليس هو الواقع المعيش المرجعي بعينه، إنه واقع من خلق الكاتب، وإذا بدا أن فيه من سمات المرجعي الشيء الكثير، فذلك لأن هذا الكاتب تمثل قضايا مجتمعه تمثلاً ممتازاً وعالجها في بعدها الممكن الذي يمثل وعي مجموعته التي تبلور نتيجة للظروف التاريخية، وهذا الإطار خارج إرادة

الكاتب ولابد له من أن يبرزه حتى في حال إبداعه لعوالم تاريخية قديمة أو معالجته تجارب عجائبية وأسطورية، فعلى مستوى الدلالة يظل هناك ارتباط بالمجتمع الذي أنتج العمل الروائي فيه، وإلا يكون وجوده عبثاً أو لا يمكنه أن يوجد.

ومن جهة القيود الداخلة في إرادة الكاتب والخارجة عنها في الوقت نفسه فهي تلك القيود الفنية المتعلقة ببناء كونه الروائي، فهذه ولا ريب من نتاج الكاتب وهو الذي يخطط لها ويرسم كيف سيكتب روايته، وما هي المصائر التي سينهي إليها شخصياته مثلاً، والنتائج التي ستؤدي إليها أحداثه وحكاياته، ولكن حتى في هذه الحالة فإن حرية الكاتب ليست مطلقة كما هو متعارف عليه، فمجرد ما يضع المخطط الروائي ويخلق الشخصيات، ويبنى الأحداث فإنها تأخذ في التمرد عليه وفقاً لمنطقها الخاص فيجد نفسه أسيراً لقيود كان هو الذي أوجدها ولابد له من أن يستجيب لدواعيها التي تقتضي أن تساق وفقاً لها، وبذلك تخرج عن إرادته، وقد يحاول الكاتب أن يطوع هذه الأدوات الفنية لأسباب معينة، وهو حينئذ يسقط في مزالق وعيوب تسيء إلى عمله إذا لم تقض عليه غالباً.

وبذلك تكون العلاقة بين الواقع الروائي والواقع المرجعي علاقة جدلية، فالأول متخيل ولكنه ذو علاقة بذهنية اجتماعية مرجعية، فهو تبعاً لذلك يقع على مستوى الطموح لبعض الفئات ولذلك تستجيب له وترى فيه أمراً يعنيها، وبقدر ما يفلح الروائي في التعبير عن رؤية للعالم تكون قد تبلورت على مستوى الظروف المعيشة بقدر ما يمنح إنتاجه قوته التي يتمتع بها.

وهذا ما حاولنا في هذه الدراسة أن نقف عليه باستقرائنا لهذا المتن الروائي الذي دخل في هذا البحث، ولما كنّا قد توصلنا إلى تصنيفات معينة وفقاً لموقف الرواية من الواقع، وبعد الدراسة لكل مجموعة قدمنا استنتاجاً نهائياً أفضى إلى الرؤية التي تمثلت من خلال تلك المجموعة، فإنه سيكون من المفيد أن نقدم في خاتمة هذا البحث استنتاجاً نهائياً لهذه المقاربة التي قمنا بها، وهو عبارة عن إجمال لما كنا فصلناه في نهاية الفصول السابقة من جهة، بالإضافة إلى تقييم نهائي يقدم جرداً لحصيلة هذا البحث من الناحيتين النظرية والفنية.

ونود هنا أن نتقدم باقتراح يتمثل في الإلمام بما احتواه المتن الروائي المدروس من موضوعات على سبيل الإيجاز أولاً ثم نشرع من ثم في تقييم يتناول مجموع الرؤى التي تبلورت لنا، والذي يمثل في النهاية موقف الرواية الليبية إزاء الواقع الاجتماعي.

فقد تضمن المتن الروائي المدروس جملة من الهموم الاجتماعية التي نهضت بها الرواية العربية دائماً، والذي يبدو أنه جاء نتيجة طبيعية لتفاعل الكتّاب الليبيين مع قضايا مجتمعهم على مختلف الأصعدة، فوجدنا تبعاً لذلك الرواية التي قامت على معالجة حقبة الكفاح ضد الآخر، وهو كفاح تنوعت أساليبه من الكفاح المسلح إلى الكفاح السياسي، وقد عنيت في هذا الخصوص غالباً بتسجيل البطولة الذاتية في مواجهة هذا الآخر، متغافلة دائماً عن نقائص الذات.

كما وجدنا الرواية التي قامت بمعالجة وضع المرأة في المجتمع، وكانت هذه المعالجة التي اعتمدت على أقلام من الجنسين قد تصدت لهذا الموضوع من زاوية اجتماعية بحتة، فلم تتجاوز النظرة التقليدية للمرأة وعدم مساواتها بالرجل إلى معالجة وضعها الاقتصادي والتعرض لما ترتب عليه من معاناة، فكانت في الغالب محصورة في قضايا الحرية، والاختيار في الزواج والتعليم، ويبدو أن الواقع المرجعي الذي كان شديد التخلف من هذه الناحية قد حدد طموح الرواية وحصرها في هذا الإطار.

وبالإضافة لذلك وجدنا الرواية التي عنيت بالنشاط السياسي المرتبط بالصراع الطبقي وفي هذا الإطار كانت مسألة التبعية للآخر والضدية له مطروحة حتى في ظل معالجة أمور محلية، فكان الصراع يتخذ غالباً طابع التصدي للاستلاب والطموح إلى التحرر من قيود التبعية التي قدمت على أنها مسئولة عن السلبيات السياسية والاقتصادية التي تعانى منها الطبقات الدنيا.

كما وجدت الرواية التي قامت على المشكلات المرتبطة بالفئة المثقفة (الانتلجنسيا) في هذا الإطار كان الطرح يتراوح بين النظرة الأصيلة النابعة من هموم ذاتية بالفعل، وبين تلك التي كانت عبارة عن مجاراة لشطحات فكرية

عرفت على الساحة الأوروبية كما هو الحال في رواية رجب ابو دبوس (في المنفى).

ولقد رأينا إلى جانب ذلك كله الرواية القومية في اتجاه متميز بذلك عند كاتب واحد معين (صالح السنوسي) ويمكننا هنا أن نسجل انفراد الرواية الليبية بهذا الهم دون غيرها والانطلاق من القومي إلى المحلي عكس ما هو معروف في الرواية العربية عموماً، وهي تجربة قد تكون منطلقاً إلى ممارسة الكتابة الروائية وفقاً لهذا الاتجاه بعد ذلك على مستوى أوسع اي على نطاق الرواية العربية.

وقد كانت رواية البيئة المعنية بالمحافظة على الفضاء المحلي البيئي في صورة حيوانه ونباته وآثاره وعاداته، ومعالجة العلاقة الحميمة بين الإنسان والحيوان - كانت هذه الرواية حاضرة هي الأخرى، مما أعطى بعداً حضارياً ممتازاً للرواية الليبية ونهض بِهَمْ يُعَد حتى الآن من الهموم الأساسية على مستوى الوطن العربي وعلى مستوى العالم، إلى جانب تلك الرواية القائمة على الحياة الصحراوية بإمكانياتها، ومميزاتها المعروفة، في هيئة تجمع بين الأسطوري والتاريخي والعجائبي مازجة إياه في بوتقة واحدة من أجل معالجة قضايا اجتماعية وثقافات سياسية كانت دائماً من هموم كتاب الرواية حيث كانوا.

ولا يخفى على أحد أن هذه الموضوعات لا تنفرد بها الرواية الليبية وحدها وإن كانت قد برزت في جوانب منها وأولتها اهتماماً أكبر لم يسبقها إليه أحد كما هو الحال عند (صالح السنوسي) ونظرته القومية و(إبراهيم الكوني) ونظرته المحلية والبيئية، وفي جميع الأحوال كان لا بد من الإشارة إلى هذه الموضوعات على سبيل الإجمال ليقف القارئ على طبيعة المادة الفكرية التي احتواها المتن الروائي الليبي الذي دخل في هذه الدراسة حتى إذا ما وصلت إلى نقطة التقييم فيما يخص الرؤية للعالم، فإنها لا تبدو غريبة عنه.

1ـ موقف الرواية الليبية من الواقع الاجتماعي :

كما سبق وشاهدنا عند دراستنا للروايات الداخلة في هذه الدراسة فقد انقسمت الرواية الليبية بخصوص رؤيتها للعالم إزاء القضايا التي تصدت لها من خلال المجتمع الليبي إلى موقفين اثنين:

1- موقف مجاراة الواقع الاجتماعي والتقصير عنه.
2- موقف نقد الواقع الاجتماعي.
1- فيما يخص الموقف الاول انقسم بدوره إلى موقفين:
أ - موقف امن على الواقع الاجتماعي ولم يستطع أن يتجاوزه بل في بعض الأحيان قصر عنه.
ب - موقف لم يقف عند هذا الواقع ولكنه في الوقت نفسه لم يتجاوزه.
فبالنسبة إلى الموقف المؤمن على الواقع وجدنا الروائيين في حيرة أيديولوجية فهم من جانب شعروا بالمشكلات الاجتماعية وحاولوا التصدي لها في نية لكتابة رواية ذات أطروحة معينة. (I) تحاول من خلال اطروحتها هذه أن تجعل الذات في مكانة سامية سواء، حين تعاطت مع الماضي التاريخي كما هو الحال عند(محمد صالح القمودي) و(محمد علي عمر) و(احمد نصر) و(إبراهيم النجمي) أو عندما تعاطت مع قضايا على مستوى ثقافي كما عند (رجب أبو لبوس) أو (محمد الشلماني) أو عندما تعاطت مع قضايا اجتماعية كما في حالة (مرضية النعاس) و(محمد فريد سيالة).
في هذه الحالة وجدنا الرواية قد قامت بتزيين الواقع ومجاملة الذات سواء في مقابل هجاء الآخر أو في معرض الرضى عن الذات مما جعل أطروحتها هنا مكشوفة. وقد نظرت إلى الواقع على أنه مستقر وفي حالة سكونية لم تر فيه اختلالاً يحتاج إلى النقد، وحتى عندما حاولت ممارسة هذا النقد لم تقدم رؤية أصيلة تقوم على وعي ممكن بتناقضات من نوع ما، بل بدا لها أن الواقع المألوف خير من المستقبل الذي لا تعرف عنه شيئاً. وكان هذا الموقف وليد سببين متكاملين هما: قصور الرؤية وغياب الوسائل الفنية. فالروائيون قد نظروا للواقع في حالة من الاستقرار ولم يروا فيه خللاً كما سبق القول.ومن ثم فإن ما قدموه على أنه خلل اتضح أنه ليس كذلك من خلال تعاملهم معه فكرياً، فكانت الرؤية هنا تدور في فلك الواقع نفسه بعدما تبهرجه وتزينه واهمةً أنها بذلك تغيره، فلا يطرأ عادة تغيّر في وعي الشخوص الروائيين تكون نتيجته تغير أوضاعهم أو مصائرهم، وإنما يقوم الكاتب عادة بحيلة تنافق الواقع وتلتف عليه

لتساهم في هذا التغيُّر. أو تبدو الذات راضية عن نفسها تلتمس العذر لها في مواجهة الآخر الذي يتعرض عادة للهجاء. وقد وجدنا هذا الموقف المؤمن على الواقع في الفصل الأول عند (القمودي) وعند (عمر) في حال الرواية التاريخية بسبب قصور الرؤية عند الأول الذي جامل الذات في مقابل الآخر، وبسبب غياب الوسائل الفنية عند (عمر) الذي حاول أن ينقد الذات فوقع في تكديس الوقائع ومجاملة الذات هو الآخر.

كما رأينا القصور في الوعي يقود بعض الروائيين للوقوع في الوهم البطولي فتختلط عليهم الأمور فلا يفرّقون بين البطولة الناتجة من مواجهة الواقع بوعي وبين تلك القائمة على تطويع المسار الفني للرواية وهو ما قاموا به وبذلك سجلوا بطولات وهمية لم يبرح فيها الواقع الاجتماعي مكانه بل ظلت كل العوامل المسببة للخلل قائمة، ولذلك لم يكن هناك مبرر لما طرأ على مصائر الأحداث والشخصيات الروائية من تغير كما هو الحال عند (نصر) و(النجمي) و(القمودي) مرة أخرى.

وامتداداً لهذا الموقف وقعت الرواية أيضاً في وهم التغيير. فلما كانت الرؤية للعالم غير جذرية في طلب التغيير فإنه لم يكن هناك أي وعي عند الشخصيات الروائية بنوعية هذا التغيير، وبذلك فقد قامت الأحداث الروائية بالدوران مع الواقع لتنتهي من حيث ابتدأت فالواقع لا يراد له أن يتعرض للاهتزاز أو الخدش لأنه مألوف، ولا يوجد في مقابل ذلك تصور للمستقبل، وبالتالي فيبقى كل شيء في مكانه كما هو الحال عند (مرضية النعاس) و(محمد سيالة)، وعموماً لم تستطع الرواية في هذا الموقف (المؤمن على الواقع) أن تتجاوز الواقع بل ظلت تدور في فلكه، لأن هذا الواقع قدم في المتن المدروس هنا على أنه لا يعانى أي خلل وهي رؤية ظلت محصورة إما في الوعي القائم أو الخاطئ كأن يقوم الأخ أو القريب بمساعدة قريبته لتصل إلى ما تعوقها الأوضاع الاجتماعية عنه في حين لا تطال هذه الأوضاع أي نية في التغيير وهكذا.

أما بالنسبة للموقف الذي لم يَدُرْ في فلك الواقع ولكنه لم يتجاوزه كثيراً فهذا وجدناه فيما يمكن أن نطلق عليه تخوم الرواية الناقدة للواقع ذلك أن الروائيين

نظروا للواقع على انه مختل ويحتاج إلى التغيير وهذا في حد ذاته موقف متقدم على الأقل قياساً على الموقف الذي سبقه، ولكنهم لم يستطيعوا أن يقدموا رؤية تطمع إلى تجاوز هذا الواقع. فقد كان موقف الرواية هنا تسجيلياً غلب عليه طابع الإدانة فقد سجلت الرواية ما تعرضت له الحياة الاجتماعية من خلل نتيجة لظهور النفط، وما طال النشاط الاقتصادي من تغير في غير صالح الطبقة الكادحة، وما رافق ذلك كله من هيمنة أجنبية على السوق الاقتصادية، ولكنها قدمت في المقابل لذلك رد فعل عند الطبقة المعنية ليس في مستوى التحدي الذي يواجهها. لقد بدا الوعي متواضعاً في مواجهة مشكلات من نوع خطير، وكانت الشخصيات (الضحايا) معزولة حيال ذلك وتقوم نشاطاتها على جهود فردية، ولا يفوتنا ان ننبه أن هذا الطرح لم يأت في صورة تسجيلية للبؤس تتماشى مع الواقعية القاسية التي تسجل هزيمة الضعيف في مقابل القوى على سبيل الإدانة، إذ لو كان الحال هكذا لعددنا الموقف ناقداً حينئذٍ ولكنه جاء في صورة تصد لهذا الخلل بدأ يطمع في طرح نفسه بديلاً ضدياً للأوضاع القائمة، ولما كان كذلك فقد اعتبرناه يمثل وعياً خاطئاً، فقد حاول النقد ولكنه لم يفلح في بلورة رؤية للعالم متقدمة حياله وهذا الموقف وجدناه في روايات (خليفة حسين مصطفى) ورواية (أحمد إبراهيم الفقيه) (حقول الرماد).

2- موقف نقد الواقع الاجتماعي :

لقد استطاعت الرواية في هذه الحال أن تقدم رؤية للعالم تقوم على وعي ممكن، فقد كان موقفها مختلفاً هذه المرة. فبادئ ذي بدء نظرت إليه على أنه واقع شديد الاختلال فهو يحتاج إلى مواجهة وإلى إدانة، وبعد ذلك استطاعت أن تبرزه في هيئة مزرية، الأمر الذي جعل موقفها منه منذ البداية يقوم على محاولة التغيير، وقد تمثل نقد الواقع في الرواية الليبية في إطارين:

أ – موقف اجتماعي عني بإدانة الواقع.

ب- موقف تصحيحي عني باستمرار مواجهة الواقع.

أ – كان الموقف الأول بدوره متنوعاً من حيث رؤيته للواقع ومن ثم تعامله معه فقد رأينا أنه لجأ لأساليب مختلفة منها الهروب سواء إلى (الرمز) أو إلى تغليب

(القومي) كما عند (صادق النيهوم) وعند (صالح السنوسي) وهو في هذه الحال قدم الواقع مختلاً بدرجة شديدة مما جعل الرؤية هنا مأساوية فكانت الذات تعاني قصوراً ذاتياً في مواجهة الآخر الذي يستخدم رموزاً من داخل هذه الذات تساعده على تدميرها، وبذلك فقد كانت المعالجة قائمة على السخرية عند النيهوم الذي وظفها توظيفاً يخدم رؤيته للعالم، والمندرجة في الوعي الممكن الذي كشف الذات امام نفسها في طرح فضائحي جعلها تضحك من قصورها، وليست معالجة (صالح السنوسي) بعيدة عن ذلك فهو قد قدم الإمكانيات الثقافية العربية في صورة الواعي بما يُخطط له العاجز عن تغيير واقعة إلى الأفضل، وبذلك فإن الموقف تمثل في الاحتجاج على الواقع من قبيل كشفه، وهذا وعي بأصل الخلل وطبيعته في رؤية جعلته مفتوحاً على التغيير، ولكنها كشفت في الوقت نفسه بؤس الوسائل المتبعة في كل ذلك وقصورها وكذلك الحال عند خشيم.

كما لجأ هذا الموقف في معالجة أخرى إلى (تدمير) الشخصية الروائية نتيجة اختلال الواقع في إشارة إلى قسوته وعدم قدرة الشخصية على الصمود في وجهه وهذا رأيناه عند (احمد إبراهيم الفقيه) في ثلاثيته، فقد تبلورت الرؤية للعالم هنا في عالم تتصارع فيه القيم الأصيلة والزائفة وبدا أن الأولى في موقف بائس في مواجهة الثانية وهذا في حد ذاته موقف ينم عن وعي متقدم بالخلل، فقد فشلت الشخصية المثقفة المكونة تكويناً علمياً فيما نجح فيه من لا يملك من إمكانيات عقلية وثقافية ما تملك، وذلك نتيجة لما بدا عليه الواقع من خلل، كما بينت معاناة المثقف بين الوعي الحاد بخلل الواقع والعجز عن تغييره، فتكون النتيجة تدمير الشخصية المثقفة ومسخها ومن ثم إزاحتها من دائرة الفعل، وهذه الرؤية تبلور موقفاً جماعياً للمثقفين الذين يتوفرون وحدهم على أدوات تغيير الواقع ولكنهم في الوقت نفسه بضاعة دون سوق. فهم أخر من يكون معنياً بهذا التغيير لتغييبهم عن مجاله، وقد تبلور هذا الموقف الاحتجاجي أيضاً في هيئة تسجيلية، فقد عرضت الرواية هنا صراعاً بين بنيتين عمليتين متضادتين وكان ميدان الصراع هو السلطة والمال، بنيتي (التخلي) و(التكالب)

وقد انكشف الصراع كما رأينا على غياب الإنجازية عند أي من البنيتين، وكان هذا في حد ذاته يكرس رؤية متساوية العالم تقوم على وعي بما يعانيه الواقع من اغتراب، فلا أحد في البنيتين قادر على بلورة موقف صحيح، مما يجعل الرواية تسجل سخريتها من الجميع، وهذا الموقف رأيناه عند (الكوني) في بنيته الروائية العجائبية الأسطورية أي (فنتازية الواقع)

ب - بالنسبة للموقف الذي أطلقنا عليه تصحيحاً، فهذا موقف يقوم على نقد الواقع نقداً بناءً، فالشخصية الروائية هنا تتماسك في مواجهة الواقع المتردي، ولا ينجح هذا الواقع في تطويعها أو كسر مقاومتها ، وهي تفعل ذلك بعفوية ودون جعجعة، وفي سياق طبيعي منطقي وهذا وجدناه عند (صادق النيهوم) في روايته (من مكة إلى هنا) وعند (فوزية شلابي) وهو موقف جاء نتيجة وعي ممكن بما تواجهه الشخصية الاجتماعية من محاولات لسلب إرادتها ولكن الرؤية للعالم التي تبلورت وتكونت في وعي الجماعة المعنية تأبى إلا أن تبرز هنا في هذا الإطار العفوي المعتمد على وعيه الذاتي فحسب، والذي ينجح بذلك في نقل موقفه إلى بقية المشاركين له من أفراد الشريحة مما يعطي موقفه امتداداً اجتماعياً . هذا من الناحية (الأيديولوجية) فماذا عن البناء الشكلي أو الفني للرواية الليبية؟

غني عن القول أنه لا يوجد عزل بين الشكل والمضمون كما يقال، ولكن لا بد من معرفة العلاقة بين البنية النظرية التي وقفنا عليها والبنية الشكلية.

وبالمتابعة التي سبقت للروايات المدروسة تبين لنا أن هذه العلاقة هي علاقة طردية، فقد كان الشكل الفني للرواية متخلفاً حين كانت رؤيتها للعالم متخلفة والعكس صحيح، فقد كانت الرواية المتقدمة نظرياً متقدمة فنياً، فعندما درسنا روايات المجموعة الأولى التي أمنت على الواقع كنا قد وقفنا حينها على عيوب كثيرة منها المباشرة، وانقطاع السياق، والفوضى المنطقية نتيجة لاختلال القوانين السببية، وهذا طبيعي فالروائي يلجأ للتلفيق حين يكون الموقف النظري عنده مشوشاً، او يلجأ لتطويع المسار الروائي الذي يسم عمله حينئذٍ بالتفكك وعدم التماسك لعدم وقوعه على رؤية للعالم متماسكة.

وكنا لاحظنا بالمقابل أن الروايات التي قامت بنقد الواقع وانبنت على وعي متقدم قدمت بناءً شكلياً متقدماً بل وفي احيان كثيرة بناءً متميزاً كما هو الحال عند (النيهوم) الذي كتب رواية جديدة بكل المقاييس واتخذ من السخرية التي هي مركب صعب بدون شك مرتكزاً لعمله الروائي، وكذلك (احمد إبراهيم الفقيه) الذي شيد في الثلاثية بناءً روائياً جيداً في لغة شعرية رشيقة استطاع من خلالها أن يسجل هذا الملمح الفني الذي لا تخطئه العين، كما أن توظيف (التفاعل النصي) عنده وعند (الكوني) هو من غير شك خطوة متقدمة ، بالإضافة إلى المزج بين العجائبي والأسطوري والتاريخي وغيره عند الكوني الذي قدم عالماً روائياً زاخراً بالحركة غنياً بمعطياته الفنية المتنوعة.

وفي هذا الإطار فإنه يمكننا القول دون تردد أن الرواية الليبية اخيراً قد سجلت حضورها المتميز على مستوى الرواية العربية والعالمية بواسطة هذه الأقلام التي هي دون شك ما زالت قادرة على العطاء إن شاء الله.

الروائيون الليبيون
واعمالهم السردية

نقدم هنا مسرداً بالروائيين الليبيين وكتاباتهم السردية سواء منها (الرواية) أو القصة القصيرة، وملحق بها حتى المسرحية لمن له ذلك، وقد اعتمدنا في تحصيل معلومات هذا السرد على:

1- دليل المؤلفين العرب الليبيين الصادر عن امانة الإعلام والثقافة (دار الكتب) سنة 1977.

2- معجم الادباء والكتاب الليبيين. إعداد الأستاذ: عبد الله مليطان. وهو لا يزال مخطوطا بحوزته، وقد اصدر صفحات منه في الصحف المحلية وتفضل مشكوراً فبعث لي بترجمة الكتّاب الذين لم ترد ترجمتهم في دليل المؤلفين العرب الليبيين.

3- ما كتبه الاستاذ سمر روحي الفيصل في كتابيه.

1- دراسات في الرواية الليبية / المنشأة العامة للنشر والتوزيع 1983.

2- نهوض الرواية الليبية / اتحاد الكتّاب العرب دمشق 1990.

3- بعض اعمال الكتّاب انفسهم، وبعض الصحف الليبية.

4- معجم المؤلفات الليبية في القصة القصيرة، للدكتور: الصيد ابو ديب، نشر مجلة الاستثمار، فصلية تصدر عن الشركة العربية الليبية للاستثمارات الخارجية، العدد (17) ، فصل شتاء 1996. ومعظم الكتاب لهم كتابات في حقول مختلفة، مثل النقد وتاريخ الأدب أو الفلسفة، أو الفكر السياسي، أو التاريخ وغيرها. ولكننا اقتصرنا هنا على أعمالهم الروائية والقصصية، ولاحظنا لمن له نتاج مسرحي، وقد قمنا بترتيبه ترتيباً الفبائياً.

1- إبراهيم الكوني

- من مواليد (غدامس) سنة 1948.

- مؤلفاته:

1- الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (مجموعة قصصية)، [1]دار الكتاب العربي، طرابلس: 1974.

2- جرعة من دم، (مجموعة قصصية)، 1983.

3- شجرة الرتم، (مجموعة قصصية)، 1986.

4- القفص، (مجموعة قصصية)، رياض الريس للكتب، لندن: 1990.

5- التبر، (رواية)، رياض الريس للكتب، لندن: 1990.

6- نزيف الحجر، (رواية)، رياض الريس للكتب، لندن: 1990.

7- رباعية الخسوف، (رواية)، دار أبي ذر الغفاري، 1989.

8- المجوس، (رواية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1991.

9- السحرة، (رواية)، (صدر منها الجزء الأول)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1994، وصدر الثاني في 1995.

10- الوقائع المفقودة من سيرة المجوس، (قصص) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.

11- خريف الدرويش، (رواية، قصص، أساطير)، [2]المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: (د. ت.).

2- إبراهيم النجمي

1- العربة، (رواية)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، 1981.

3- أحمد إبراهيم الفقيه

- من مواليد مزدة، 1942.

---

(1) أخذت هذه المعلومات من غلاف رواية السحرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1994.

(2) هكذا اثبت الكاتب على غلاف الكتاب.

- مؤلفاته: [1]

1- البحر لا ماء فيه، (مجموعة قصصية)، اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب، سنة 1966. طرابلس.

2- اربطوا أحزمة المقاعد، (مجموعة قصصية)، دار الكتاب اللبناني، 1968.

3- قهر الأبواب المغلقة، (مجموعة قصصية)، الدار الجماهيرية للنشر، طرابلس، 1976.

4- واختفت النجوم، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1976. [2]

5- حقول الرماد، (رواية)، الدار الجماهيرية طرابلس.

6- رواية ثلاثية: (1- سأهبك مدينة أخرى. 2- هذه تخوم مملكتي. 3- نفق تضيئه امرأة واحدة)، رياض الريس للكتب، لندن: 1991.

7- هندة ومنصور، (مسرحية)، الدار الجماهيرية. [3]

8- امرأة من ضوء، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1985. [4]

9- له ثلاث مسرحيات مخطوطة.

4- أحمد محمد نصر

- من مواليد مصراته سنة 1941. [5]

- مؤلفاته:

1- وتبعثرت النجوم، (مجموعة قصصية)، الإسكندرية: دار الشرق الأوسط للطباعة والنشر، 1968.

2- شبح النهاية، (مجموعة قصصية)،بيروت، مؤسسة مطابع معتوق، 1972.

---

(1) انظر: دليل المؤلفين العرب الليبيين، نشر الإعلام والثقافة (دار الكتب)، طرابلس، سنة 1977.

(2) معجم الأدباء والكتّاب الليبيين، عبد الله مليطان (مخطوطة).

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) دليل المؤلفين العرب الليبيين، سبق ذكره، ص 75.وانظر كذلك في معجم (مليطان).

3- الحساب، (مجموعة قصصية).
4- وميض في جدار الليل. (رواية)، دار مكتبة الفكر، طرابلس.
5- السهل، (رواية)، الدار الجماهيرية. 1991.
6- مجموعة قصصية مخطوطة، مجموعة قصصية للأطفال، مخطوطة.
7- مسرحية مخطوطة.

5- خليفة حسين مصطفى

- من مواليد سنة .1944
- مؤلفاته: [1]

1- صخب الموتى، (مجموعة قصصية) طرابلس، المطبعة السريعة: 1975.
2- توقيعات على اللحم، (مجموعة قصصية)، الدار الجماهيرية، طرابلس: (د. ت.).
3- المطر وخيول الطين، (رواية)، الكتاب والتوزيع والإعلان، طرابلس: 1981.
4- عين الشمس، (رواية)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس: 1983.
5- جرح الوردة، عرس الخريف، آخر الطريق، (ثلاثية رواية)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس: 1989.
6- القضية، (قصص)، الدار الجماهيرية.
7- الجريمة، (رواية)، الدار الجماهيرية.
8- حكايات الشارع الغربي، (رواية في شكل مجموعة قصصية).
9- عشر قصص للأطفال، (قصص)، الدار الجماهيرية.
10- خريطة الأحلام السعيدة، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان، طرابلس: 1981.

---

(1) دليل المؤلفين العرب الليبيين سبق ذكره، ص 124، وكذلك معجم (مليطان).

6- رجب مفتاح أبو دبوس

- من مواليد بنغازي
- مؤلفاته [1]

1- في المنفى، (رواية)، مكتبة قورينا للنشر والتوزيع، بنغازي: 1975.

7- سعد عمر غفير سالم

- مؤلفاته: [2]

1- غروب بلا شروق، (رواية)، بنغازي دار الكتاب الليبي، 1968.

8- صادق رجب النيهوم

- من مواليد بنغازي، سنة 1937
- مؤلفاته: [3]

1- من قصص الأطفال، (مجموعة قصصية)، نشر مجلة جيل ورسالة، 1972

2- من مكة إلى هنا، (رواية)، دار الحقيقة، بنغازي، 1970.

3- القرود، (رواية)، الدار الجماهيرية، 1983.

4- الحيوانات، (رواية)، الدار الجماهيرية، 1984. [4]

9- صالح السنوسي

- من مواليد بنغازي. [5]
- مؤلفاته:

1- متى يفيض الوادي، (رواية)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.

---

(1) المصدر نفسه ص .134

(2) دليل المؤلفين العرب الليبيين، سبق ذكره، ص 124، وكذلك معجم (مليطان).

(3) المصدر نفسه ص .156

(4) رواية القرود ورواية الحيوانات.

(5) قد أخذت المعلومات من رواياته نفسها، ما عدا الرواية الأخيرة (اخر اخبار بني هلال)، قرات عنها إعلاناً في جريدة الجماهيرية العدد 1437، ص .13

2- غداً تزورنا الخيول، (رواية)، دار الكتاب العربي، طرابلس، 1984.
3- لقاء على الجسر القديم، (رواية)، دار الآفاق الجديدة، المغرب، 1992.
4- آخر أخبار بني هلال، (رواية)، الدار المصرية للكتاب.

10- عبد الرسول العريبي[1]

- من مواليد المقرون، بنغازي: 1953.
- مؤلفاته.

1- تلك الليلة، (رواية)، الدار الجماهيرية، طرابلس، 1994.
2- له رواية مخطوطة بعنوان (بين مقبرتين)، وكذلك قصص مخطوطة.

11- عبد الله مسعود أرحومة[2]

- مؤلفاته:

1- وغداً لن يكون الأمس، (رواية)، جريدة الشمس، نشرت فيها خلال العام 1994 الحلقة الأولى، العدد 526، 1994/4/27. والحلقة الأخيرة في العدد 591، 1994/7/13.

12- عبد الهادي محمد الريعي[3]

- مؤلفاته:

1- قلوب معذبة، (رواية)، المؤسسة العربية الليبية للإعلان بنغازي، 1971.

13- د. علي فهمي خشيم

- من مواليد مصراتة، سنة 1937.
- مؤلفاته:[4]

1- إينارو، [5] (رواية تاريخية)، المؤسسة العربية للنشر والإبداع، الدار البيضاء.

---

(1) عن معجم (مليطان) المخطوط
(2) جريدة الجماهيرية الأعداد من 526-591.
(3) سمر روحي الفيصل، دراسات في الرواية الليبية، سبق ذكره، ص 18.
(4) انظر ترجمته في دليل المؤلفين، سبق ذكره.
(5) رواية إينارو.

14- فوزية شلابي [1]

- من مواليد طرابلس.
- مؤلفاتها:

1- رجل لرواية واحدة، (رواية)، الدار الجماهيرية، طرابلس: 1985.

2- صورة طبق الأصل للفضيحة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس. 1985.

15- مرضية عبد الله النعاس

- من مواليد درنة، 1949 [2]
- مؤلفاتها:

1- شيء من الدفء، (رواية)، طرابلس: دار مكتبة الفكر، 1972.

2- غزالة، (قصة)، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس: 1976.

3- المظروف الأزرق، (رواية)، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس:.

4- انغام الملائكة، (قصص مخطوطة) وجوه خارج الذاكرة، رواية مخطوطة. [3]

5- رجال ونساء، الدار الجماهيرية للنشر، مصراته: 1993.

16- محمد صالح القمودي

- من مواليد تونس، 1943. وهو من بلدة مصراته.
- مؤلفاته: [4]

1- دماء تحت النخيل، (رواية)، دار مكتبة الفكر، 1973.

---

(1) سمر روحي الفيصل، نهوض الرواية الليبية، سبق ذكره، ص .85

(2) دليل المؤلفين العرب الليبيين، سبق ذكره، ص .460

(3) معجم مليطان.

(4) بعث إلي الكاتب برسالة مرقونة تتضمن هذه المعلومات، وقد اثبت في دليل المؤلفين بعض العناوين على انها روايات، ولم تكن كذلك بل هي حواريات كان يكتبها للإذاعة، بناءً على توضيحه لي عن طريق الهاتف، وقد نقل سمر روحي الفيصل ما هو موجود في دليل المؤلفين.

2- اغلى من الحياة، (رواية)، نشرت في مجلة البيت، 1971. اعيد نشرها في جريدة (المنتجون)، سنة 1987 نشرت بجريدة الحرية التونسية 89-1990.

3- طرابلس 46، (رواية)

4- سالت الدماء وامتزجت، (رواية) نشرت في جريدة (المنتجون) خلال سنتي 89-1990.

5- اسكمبيل بستة، دار مكتبة الفكر، طرابلس، مطابع بيروت، 1973. [1]

17- محمد عبد الرازق مناع

- من مواليد بنغازي، 1930. [2]

-مؤلفاته:

1- خيبة الأمل السعيدة، (رواية)، مطابع سجل العرب، القاهرة: 1971.

18- محمد عبد السلام الشلماني

- من مواليد بنغازي، 1941. [3]

-مؤلفاته:

1- بلا نهاية، (رواية)، طرابلس: إدارة الفنون والآداب، 1972.

19- محمد على عمر

- من مواليد ببنغازي، سنة 1936. [4]

-مؤلفاته:

1- أقوى من الحرب، (رواية)، بنغازي: مكتبة النسر الذهبي، 1962.

2- حصار الكوف، (رواية)، بنغازي: مطابع دار الزمان، 1964.

3- جديد حتى الروح، (رواية)، بنغازي: دار الاتحاد للطباعة، 1974.

---

(1) معجم الصيد أبو ديب.

(2) دليل المؤلفين العرب الليبيين، سبق ذكره، ص 368-371.

(3) المصدر نفسه، ص 375-376.

(4) دليل المؤلفين العرب الليبيين، سبق ذكره، ص 396.

20- محمد سالم عجينة

- من مواليد الزاوية. [1]

مؤلفاته:

1- نافذة على الطل الخافي، (رواية)، طرابلس: وزارة الإعلام والثقافة، 1973.

21- محمد فريد سيالة

- من مواليد طرابلس 1927. [2]

مؤلفاته:

1- اعترافات إنسان، (رواية)، طرابلس: مكتبة الفرجاني، 1962.

22- منصور يونس [3]

مؤلفاته:

1- أنّات خلف الجدار السميك، (رواية)، المطبعة الاهلية بنغازي.

23- هيام رمزي الدردنجي [4]

مؤلفاتها:

1- إلى اللقاء في يافا، (رواية)، المطبعة الليبية، طرابلس، 1970.
2- وداعاً يا امس، (رواية)، دار مكتبة الفكر، طرابلس، 1974.
3- النخلة والإعصار، (رواية)، دار مكتبة الفكر، طرابلس، 1972.

---

(2) المصدر نفسه، ص. 389.
(1) المصدر نفسه، ص. 409.
(2) سمر روحي الفيصل، نهوض الرواية الليبية، سبق ذكره، ص. 85.
(3) الفيصل، دراسات في الرواية الليبية، ص 21، وهي كاتبة يبدو انها فلسطينية.

المصادر والمراجع

1- إبراهيم الكوني، (التبر)، (رواية) لندن: رياض الريس للكتاب، .1990

2- إبراهيم الكوني، (المجوس)، ط 2، بيروت: دار التنوير، تاسيلي للنشر والإعلام، 1991.

3- إبراهيم الكوني، (نزيف الحجر)، (رواية) لندن: رياض الريس للكتاب، .1990

4- إبراهيم النجمي، (العربة)، (رواية) طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان.

5- أحمد إبراهيم الفقيه، (أبناء النار أبناء الماء)، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، .1983

6- أحمد إبراهيم الفقيه، (حقول الرماد)، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان.

7- احمد إبراهيم الفقيه، (سأهبك مدينة أخرى)، لندن: رياض الريس للكتاب، .1991

8- أحمد إبراهيم الفقيه، (نفق تضيئه امرأة واحدة)، لندن: رياض الريس للكتاب، 1991.

9- أحمد إبراهيم الفقيه، (هذه تخوم مملكتي)، لندن: رياض الريس للكتاب، .1991

10- أحمد اليبوري، (دينامية النص الروائي)، الدار البيضاء: منشورات اتحاد الكتاب بالمغرب، .1993

11- أحمد محمد عطية، (في الأدب الليبي الحديث)، طرابلس: دار الكتاب العربي، طرابلس.

12- أحمد محمد نصر، (وميض في جدار الليل)، (رواية) طرابلس: دار مكتبة الفكر.

13- أحمد مختار عمر، (النشاط الثقافي في ليبيا منذ بداية الفتح الإسلامي حتى بداية العهد التركي)، طرابلس: نشر الجامعة الليبية، .1971

14- إسماعيل مولود القروي، (الغزو الثقافي الإيطالي الممهد للغزو العسكري لليبيا)، (مخطوط) رسالة ماجستير مرقونة في حوزة الكاتب.

15- أقضاض محمد، (النقد الأدبي والفضاء الثقافي)، ط 1، طبع الحوار الاكاديمي والجامعي، .1991

16- الصادق النيهوم، (القرود)، (رواية)، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، .1983

17- الصادق النيهوم، (من مكة إلى هنا)، (رواية) بنغازي: دار الحقيقة، 1970.
18- الطاهر الزاوي، (أعلام ليبيا)، طرابلس: دار الفرجاني، 1971.
19- باختين، ميخائيل، (الخطاب الروائي)، ط 2، ترجمة وتقديم: محمد برادة، الرباط: دار الأمان، 1987.
20- باختين، ميخائيل، شعرية دستوفكي.
21- بشير الهاشمي، (خلفيات التكوين القصصي في ليبيا)، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984.
22- بيير زيما، (النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991.
23- تيري ايجلتون، (الماركسية والنقد الأدبي)، ترجمة: جابر عصفور.
24- جان بياجيه، (البنيوية)، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أديري، بيروت: نشر عويدات، 1980.
25- جيرار أ. جينيت، وأخرون، (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير)، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، 1989.
26- جيرار برا، (هيجل والفن)، ترجمة: منصور القاضي، ط 1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.
27- جورج لوكاتش، (الرواية التاريخية)، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، بيروت.
28- جورج لوكاتش، (دراسات في الواقعية)، ترجمة: نايف بلوز، القاهرة: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1985.
29- جورج لوكاتش، (دراسات في الواقعية الأوروبية)، ترجمة: أمير اسكندر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
30- جورج لوكاتش، (غوته وعصره)، ترجمة: بديع عمر نظمي، بيروت: دار الطليعة، 1984.
31- جورج لوكاتش، (نظرية الرواية)، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، 1988.
32- جورج ماي، (السيرة الذاتية)، ترجمة: محمد القاضي، وعبد الله صولة، قرطاج/تونس: نشر بيت الحكمة، 1992.
33- حميد الحمداني، (أسلوبية الرواية)، منشورات دراسات، سال، 1989.
34- حميد الحمداني، (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، ط 1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1985.

35- خليفة حسين مصطفى، (المطر وخيول الطين)، (رواية) طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، .1981

36- خليفة حسين مصطفى، (جرح الوردة . عرس الخريف : أخر الطريق)، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، .1986

37- خليفة حسين مصطفى، (عين الشمس)، (رواية) طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، .1983

38- خليفة محمد التليسي، (رحلة عبر الكلمات)، ط 2، طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، .1979

39- خليفة محمد التليسي، (معجم معارك الجهاد في ليبيا 1911-1931)، طرابلس: الدار العربية للكتاب، .1983

40- رجب أبو دبوس، (في المنفى)، بنغازي: مكتبة قورينا للنشر والتوزيع، .1975

41- ر. م. البيريس، (تاريخ الرواية الحديثة)، ترجمة: جورج سالم، بيروت: دار عويدات، (د.ت.)

42- روبيرت شولوز، (البنيوية في الأدب)، ترجمة: حنا عبود، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، .1984

43- روجر ألن، (الرواية العربية : مقدمة تاريخية ونقدية)، ترجمة: حصة منيف، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، .1986

44- رولان بارت، (النقد البنيوي للحكاية)، ترجمة: أنطوان ابو زيد، بيروت: نشر عويدات، .1988

45- سعيد علوش، (الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي)، دار الكلمة للنشر، 1981.

46- س. بيتروف، (الواقعية النقدية)، ترجمة: شوكت يوسف، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، .1983

47- سمر روحي الفيصل، (دراسات في الرواية الليبية)، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، .1983

48- س. بيتروف، (الواقعية النقدية)، ترجمة: شوكت يوسف، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، .1983

49- صالح السنوسي، (متى يفيض الوادي)، (رواية)، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1980.

50- صالح السنوسي، (غداً تزورنا الخيول)، (رواية) طرابلس: دار الكتاب العربي، 1984.

51- سالم السنوسي، (لقاء على الجسر القديم)، (رواية) الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة، 1992.
52- صلاح فضل، (نظرية البنائية في النقد الأدبي)، ط 3، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1983.
53- صلاح فضل، (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي)، ط 3، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1982.
54- صلاح فضل، (أساليب السرد في الرواية العربية)، ط 1، الكويت: دار سعاد الصباح، 1992.
55- علي فهمي خشيم، (إبنارد)، (رواية) الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة، 1995.
56- عبد العزيز سعيد الصويعي، (بدايات الصحافة الليبية)، ط 1، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1989.
57- عبد السلام الككلي، (الزمن الروائي)، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1992.
58- علي مصطفى المصراتي، (لمحات أدبية عن ليبيا)، طرابلس: المطبعة الحكومية لولاية طرابلس الغرب، 1956.
59- علي مصطفى المصراتي، (صحافة ليبيا خلال ربع قرن)، بيروت، 1966.
60- علي مصطفى المصراتي، (أعلام من طرابلس)، ط 2، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1986.
61- عبد الصمد زايد، (مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية)، طرابلس: دار الكتاب العربي، 1988.
62- فؤاد أبو منصور، (النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا)، ط 1، بيروت: دار الجيل، 1985.
63- فاطمة الزهراء أزرويل، (مفاهيم نقد الرواية بالمغرب : مصادرها العربية والأجنبية)، الدار البيضاء: نشر الفنك، 1989.
64- فلادمير بروب، (مورفولوجية الخرافة)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط 1، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1988.
65- فريدرش فون ديرلاين، (الحكاية الخرافية : نشأتها- مناهج دراستها)، ط 1، ترجمة: نبيلة إبراهيم، بيروت: دار القلم، 1973.
66- فوزية شلابي، (رجل لرواية واحدة)، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1984.
67- فيليب لوجون، (السيرة الذاتية)، ترجمة وتقديم: عمر حلي، ط 1، المركز الثقافي العربي، 1994.

68- كامل حسن المقهور، (مقدمة المجموعة القصصية)، (البحر لا ماء فيه) لاحمد إبراهيم الفقيه، طرابلس: نشر وزارة الإعلام والثقافة، .1966
69- لوسنهانز يوبرينا، (طرابلس من 1850-1510) ، ترجمة: خليفة التليسي، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، .1985
70- لوسيان فولدمان، (المنهجية في علم اجتماع الأدب)، ترجمة: مصطفى المسناوي، ط 2، الدار البيضاء: مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر.
71- لوسيان فولدمان، (مقدمات في سوسيولوجية الرواية)، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، .1993
72- لوسيان فولدمان وآخرون، (الرواية والواقع)، ترجمة: رشيد بن حدو، منشورات عيون، .1988
73- لوسيان فولدمان، وآخرون، (البنيوية التكوينية والنقد الأدبي)، ترجمة: مجموعة من الباحثين، مراجعة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، .1984
74- لوسيان فولدمان،
The Hidden God, Translated from French by: Philip Thody, London, Reuledge and Kegan Paul.
75- محمد الشلماني، (بلا نهاية)، طرابلس: الإدارة العامة لرعاية الفنون والآداب، 1972.
76- محمد سعيد القشاط، (الطوارق عرب الصحراء الكبرى)، ط 1، طرابلس: مركز دراسات وأبحاث شئون الصحراء، .1989
77- محمد سويرتي، (النقد البنيوي والنص الروائي)، أفريقيا الشرق، .1991
78- محمد صالح القمودي، (دماء تحت النخيل)، (رواية) طرابلس: دار مكتبة الفكر، 1973.
79- محمد صالح القمودي، (طرابلس 46) ، (رواية) طرابلس: دار مكتبة الفكر، 1973.
80- محمد علي عمر، (أقوى من الحرب)، (رواية) بنغازي: مكتبة النسر الذهبي، 1962.
81- محمد علي عمر، (حصار الكوف)، (رواية) بنغازي: مطابع دار الزمان، .1964
82- محمد فريد سيالة، (اعترافات إنسان)، (رواية)، طرابلس: مكتبة الفرجاني، 1961.
83- محمد مفتاح، (دينامية النص)، ط 2، المركز الثقافي العربي، .1990
84- مصطفى على جحيدر، (خليفة التليسي ناقداً وأديباً)، طرابلس: الدار الجماهيرية

للنشر والتوزيع والإعلان، 1986.
85- مرضية النعاس، (شيء من الدفء)، (رواية) طرابلس: دار مكتبة الفكر، 1972.
86- مرضية النعاس، (المظروف الأزرق)، (رواية) طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1976.
87- ميشال بوتور، (بحوث في الرواية الحديثة)، ترجمة: فريد طنوس، بيروت: منشورات عويدات، 1982.
88- نخبة من الروائيين والكتاب، (الرواية العربية واقع وآفاق)، إشراف: محمد برادة، دار ابن رشد، 1981.
89- هانس هانيز هولتز، وآخرون، (أحاديث مع جورج لوكاتش)، ترجمة: انطوان شاهين، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983.
90- هيجل، (المدخل إلى علم الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1978.
91- هيجل، (الفن الكلاسيكي)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1989.
92- هيجل، (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1978.
93- يمنى العيد، (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، ط 1، القاهرة: دار الفارابي، 1990.

بعض المراجع من الدوريات

1- آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، العدد 8،9. 1988.طرائق التحليل السردي.

2- الطريق، العدد الثالث والرابع، أغسطس .1981في الرواية العربية.

3- فصول، المجلد الأول، .1982الرواية وفن القص.

4- فصول، المجلد الحادي عشر والثاني عشر، شتاء وربيع .1993زمن الرواية.

5- فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث والرابع، من إبريل إلى سبتمبر، .1985 الأدب والأيديولوجيا.

6- مواقف، الأعداد 69، 70، 71، خريف وشتاء .1992نحو رؤية شاملة للرواية العربية.

7- جريدة الأسبوع الثقافي، المؤسسة العامة للصحافة، طرابلس، .1976-1974

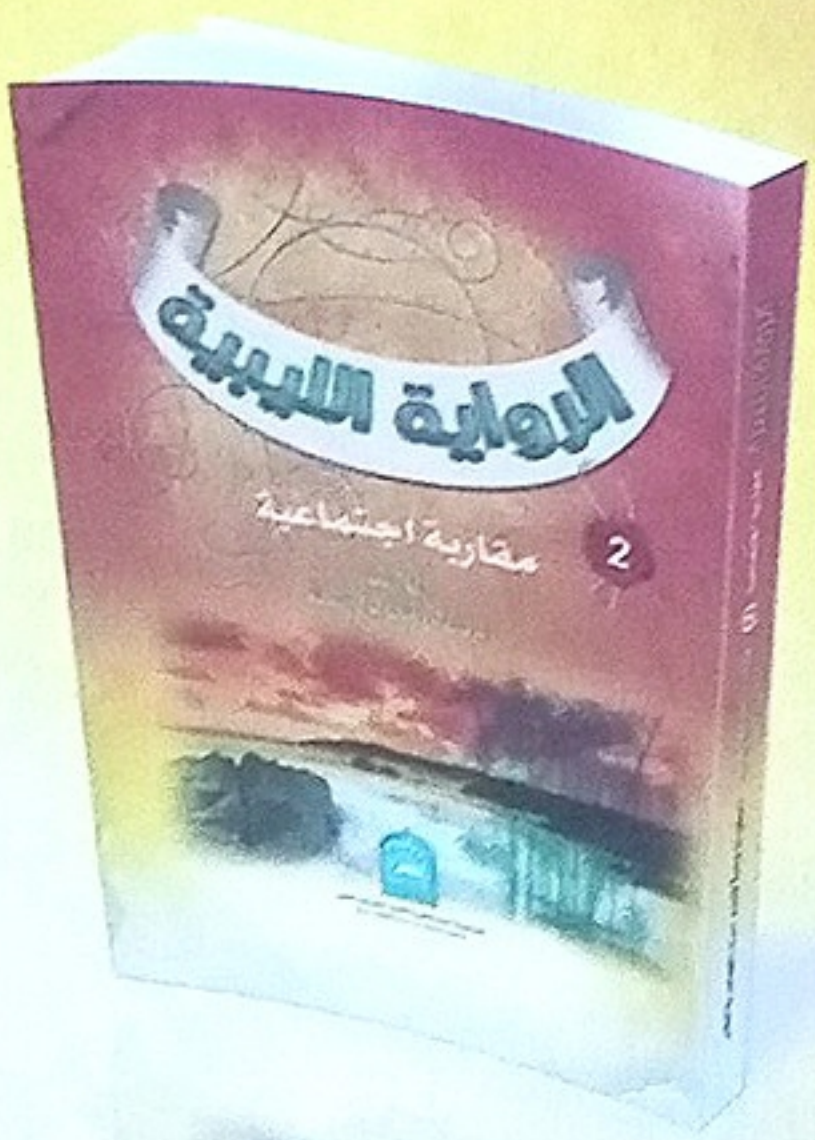
8- جريدة الشمس، المؤسسة العامة للصحافة، طرابلس، .1995-1990

9- جريدة الجماهيرية، المؤسسة العامة للصحافة، طرابلس، .1995-1989

10- جريدة الشرق الأوسط، الأعداد (4785 / 4838 / 3835 / 3834) الرباط.

11- مجلة الناقد، لندن، رياض الريس للكتب، العدد 42، ديسمبر .1991 السنة الرابعة.

12- مجلة الفصول الأربعة، العدد 17، الرابطة العامة للأدباء والكتاب، طرابلس، 1977.



9789959500878