الرواية الليبية

1

مقاربة اجتماعية

تأليف

د. علي محمد برهانة

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

جامعة التحدي - سرت

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

جميع الحقوق محفوظة للناشر
حقوق الملكية الأدبية والفنية جميعها محفوظة لجامعة التحدي 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 ميلادي

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

منشورات
جامعة التحدي سرت

الرِّوَايَةُ اللِّيبِيَّةُ

مقاربة اجتماعيَّة

د. علي محمَّد برهانة

الجزء الأول

منشورات جامعة التحدي
سرت 2006

المحتويات

المحتويات

الإهداء	9
مقدمة في المنهج	25
الأدب الحديث في ليبيا (الرواية ودراساتها)	37
أ- الأدب في ليبيا (العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية)	38
ب- مكانة الرواية في الأدب الليبي	50
جـ- دراسات الرواية الليبية	56
د- انطلاق الرواية الليبية	61
هـ- ظاهرة الانقطاع عند الروائيين الليبيين	62
الباب الأول **الفصل الأول** **تمجيد الذات وهجاء الآخر**	
قصور الرؤية وغياب الوسائل الفنية (تقديم)	73
قصور الرؤية (دماء تحت النخيل) محمد صالح القمودي	75
غياب الوسائل الفنية (حصار الكوف) محمد علي عمر	89
أقوى من الحرب، محمد علي عمر	107
الاستنتاج	121
الفصل الثاني **وهم البطولة والنخبة الهاربة**	
أ- وهم البطولة	129
وميض في جدار الليل، أحمد نصر	

147 العربة، إبراهيم النجمي
157 طرابلس 46، محمد صالح القمودي
169 الاستنتاجات
171 ب- النخبة الهاربة
في المنفى، رجب أبو دبوس
185 بلا نهاية، محمد عبد السلام الشلماني
197 حصيلة موقف النخبة الهاربة

الفصل الثالث
وهم التغيير واختلال القيم الاجتماعية

203 وهم التغيير (تقديم)
أ- الارتهان للواقع
205 اعترافات إنسان، محمد فريد سيالة
225 المظروف الأزرق، مرضية النعاس
239 شيء من الدفء، مرضية النعاس
253 المطر وخيول الطين، خليفة حسين مصطفى
265 استنتاج
269 ب- اختلال القيم الاجتماعية (مجتمع النفط) .
271 عين الشمس، خليفة حسين مصطفى
283 جرح الوردة (ثلاثية)، خليفة حسين مصطفى
299 حقول الرماد، أحمد إبراهيم الفقيه
319 استنتاجات

الباب الثاني

الفصل الأول
التحايل الفني

أ- المستوى الرمزي 21/2
القرود، الصادق النيهوم
التعميم وتوسيع الدائرة 49/2
متى يفيض الوادي، صالح السنوسي 65/2
إينارو، علي فهمي خشيم 85/2
شباب العالم الثالث (جدلية العجز والنجاح) 102/2
استنتاجات

الفصل الثاني
مواجهة الواقع

(وجهان للمواجهة) تقديم 108/2
استمرار قيم التغيير 110/2
من مكة إلى هنا، الصادق النيهوم 133/2
رجل لرواية واحدة، فوزية شلابي 145/2
فشل قيم التغيير، ثلاثية الفقيه 175/2
استنتاجات

الفصل الثالث
نقد الواقع من خلال الاحتجاج عليه

غياب الإنجاز 180/2
تقديم 180/2
التبر، إبراهيم الكوني 182/2
نزيف الحجر، إبراهيم الكوني 203/2

المحوس إبراهيم الكوني

استنتاجات

الروائيون الليبيون وأعمالهم السردية

المصادر والمراجع

مقدمة

تحاول هذه الدراسة تتبع مسيرة الرواية في ليبيا منذ ان صدر أول عمل روائي إلى الوقت الحاضر، ولن يكون هذا التتبع من قبيل التأريخ للنتاج الروائي الليبي، وإن لم يكن هذا الأمر بعيداً عن مجال الدراسة إذ ستجد نفسها مقحمة فيه بكيفية ما، بل سيكون هدف البحث هنا استجلاء العلاقة بين النصوص الروائية والواقع الاجتماعي الليبي الذي تمثل هذه النصوص الإبداعية بعض إفرازا ته، فكما هو معروف يعد الإنتاج الروائي بصفته إبداعاً بشرياً أحد مكونات الإنتاج المختلفة التي ينتجها المجهود البشري لأي مجتمع من المجتمعات شأن غيره من المنتجات المادية والثقافية، غير أن طبيعة العلاقة بين هذا الإنتاج والمجتمع الذي نتج عنه هي طبيعة تداخلية أو جدلية بتعبير أصح، فالأدب بصفة عامة والروائي منه على وجه الخصوص يخرج من المجتمع ليدخل فيه، أي أنه يشتغل على هذا المجتمع، فبدون هذا الأخير لن يكون هناك أدب ولا رواية. وبالرغم من هذه العلاقة الولادية أي أن المجتمع بهذا التصور يلد الرواية فإن الدراسة التي نتوخاها هنا لن تكون مهمومة بأثر المجتمع في الرواية، بمعنى أنها لن تبحث عن انعكاس المجتمع في الرواية وهو ما لم تعد الدراسات الحديثة توليه من الاهتمام ما كانت تفعله في وقت ما، بعدما تبينت قلة جدواه.

ستكون هذه الدراسة مهتمة إذاً بالوقوف على رؤية الواقع الاجتماعي الذي تجلى في الرواية، أي كيفية بروز القضايا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في المتخيل الروائي، فالنص الروائي كما يعلم أكثر الناس، لا يحاول نقل الواقع المعيش نقلاً مباشراً، ولا يقلده بخلق عوالم تحاول الاقتراب منه أو تعيد تكراره، ولكنه يخلق (أي النص) عالمه الاجتماعي الخاص الذي يظل وفياً لشروط فنية تحكمه من داخله، رغم ما يتجلى فيه من كون اجتماعي له صلة كبيرة بالواقع الاجتماعي المعيش، هذه الصلة تكون على مستوى البنيات الذهنية للجماعات

البشرية، وعلى مستوى القضايا الاقتصادية والسياسية، فعندما ننظر للصراع الاجتماعي في المتخيل الروائي، فإن حكمنا عليه بالنجاح من عدمه إنما يكون بمقدار ما نجد فيه من انسجام فني للشروط الجمالية للنوع الروائي أولاً، متى ظل وفياً لها، فإنه يحقق الهدف الذي تتوخاه هذه الدراسة وغيرها من الدراسات التي تعتمد نفس غايتها المتمثلة في البحث عن دور رئيس للأدب في الحياة.

وإذا كان هذا يسعى للوقوف للإمساك بالرؤية للعالم من خلال الأعمال الأدبية، بمعنى النسق النظري (الأيديولوجي) الذي تخضع له بعض المجموعات الاجتماعية نتيجة ظروف تاريخية ما، فإنه لن يكون مهموماً بالمحاولات الفنية التي تحاول الانتصار لبعض القضايا الأيديولوجية، أو الآراء أو الأنظمة، وإنما هو اتجاه يسعى للوقوف على تجليات المصالح والطموحات لبعض الجماعات البشرية في الفن الروائي بغض النظر عن كون الروائيين الذين أنتجوا ذلك الإنتاج قد جعلوا هذا الأمر ضمن أهدافهم أو أنه جاء رغماً عن نواياهم الواعية، إن الرؤية للعالم حسب ما يراه (غولدمان) هي: (نسق من التفكير يفرض نفسه في بعض الشروط على زمرة من الناس توجد في أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية ... والفيلسوف والكاتب يستوعبان أو يحسان بهذه الرؤية في مجموع أجزائها وعواقبها ويعبّران عنها من خلال اللغة على الصعيد المفهومي أو الإحساسي، لكن ليتم ذلك لا بد أن توجد تلك الرؤية أو أن تكون على الأقل في سبيلها إلى الوجود)، [1] بمعنى أن الرؤية للعالم هي مجموعة من الأفكار والآراء ومن ثم المواقف الأيديولوجية الناتجة عن ظروف تاريخية أي اقتصادية وسياسية تجعل مجموعة من البشر في مواجهة ظروف تاريخية ومجموعات بشرية مضادة، حتى إن كان كل أفرادها لا يدركون ذلك بمقدار متساو من الوعي، إلا أن مهمة الأديب أن يكون نتاجه معبراً عن هذه الرؤية فيحس بها ويعثر على الشكل الفني الملائم لها أي على الصياغة المناسبة لها .وهذا الموقف الذي يجعل وظيفة

---

(1) (فولدمان، لوسيان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة: د. محمد برادة، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، فولدمان وآخرون، مراجعة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1984م. ص .15

الروائي قاصرة على الصياغة ربما جاء نتيجة منطلقات أيديولوجية خاصة (بغولدمان) باعتباره ناقداً (ماركسياً) يتخذ من فكرة الصراع الطبقي فلسفة أساسية له، غير أن مفهوم الصياغة هنا لا يعني مجرد الصياغة اللغوية، ولكنه يعني التعبير الفني الذي يعطي الأولوية لاحساسات المبدع التي ستقوده من حيث يريد أو لا يريد إلى أن يعبر عن رؤية العالم الخاصة بالمجموعة التي يعبر عنها حتى ولو كان ليس أحد أعضائها.[1]

ولما كانت هذه الدراسة ستتقيد بالمنهج البنيوي التكويني فإنها ستبدأ بمقدمة أولية للتعريف بهذا المنهج والوقوف على أهم مرتكزاته وبيان طرق استخدامه والتعريف ببعض مراجعه الأساسية، ثم الخلوص بعد ذلك إلى مقدمة ثانية نتخذ منها مدخلاً للدراسة. هذه المقدمة ستكون للتعريف بالأدب الليبي الحديث نرى أنها ضرورية لأسباب عامة تتعلق بهذا الأدب في مجمله، وأسباب خاصة تتعلق بالرواية على وجه الخصوص.

فمن الأسباب العامة أن الدراسات عن هذا الأدب ليست بالكثيرة التي تغني أي باحث عند النظر فيها بالاكتفاء بها، فإن جملة من الظواهر المتعلقة بهذا الأدب ما زالت في حاجة إلى المزيد من التوضيح والبسط لمعرفتها والوقوف على أسبابها، مثل غنى هذا الأدب في مجال القصة القصيرة أولاً ثم الشعر ثانياً وبعد ذلك تأتي الرواية ربما في المرتبة الثالثة.

وأما الأسباب الخاصة بالرواية: فإن هذه ما زالت في طور النمو قياساً على غيرها من الروايات العربية، فقد ظهرت تباشيرها الأولى في فترة الستينات من هذا القرن وهذا يجعلها متأخرة بالقياس على الرواية في بعض الأقطار العربية القريبة من ليبيا كالجزائر ناهيك عن مصر، هذا بالإضافة إلى أنها لم تتخذ طريقاً واحداً منذ ظهورها إلى الآن، ولكن تعثرت لأسباب مختلفة ستحاول هذه المقدمة أن تستجليها، بالإضافة إلى بيان أسباب تأخر ظهور الرواية في الأدب الليبي، وعليه فلا مناص من محاولة الوقوف على بعض الظاهرات الثقافية التي وقفت خلف تأخر ظهور الرواية ونعثرها وعلاقتها بغيرها من الظاهرات

(1) بخصوص هذا الموضوع انظر: د. الكتاني، محمد، في مقدمته لأطروحة الأستاذ الحمداني، حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية، الطبعة الأولى، دار الثقافة، المغرب، 1985م. ص د-هـ.

الاجتماعية المختلفة، وبهذا فإن هذه المقدمة المفترضة ليست من قبيل الإسراف والتطويل، بل هي ضرورية جداً أو على الأقل ليست فضولاً لا مبرر له، وستكون في جميع الأحوال بمقدار ما يخدم الدراسة الأساس.

تدخل بعد ذلك الدراسة في موضوعها الرئيس، وهو دراسة الواقع الاجتماعي في الرواية الليبية من خلال قراءة الروايات ومحاولة فهمها وتصنيفها وتقسيمها، ثم القيام بإعادة قراءتها وتحليلها، ومن ثم إدراجها في أنساق معينة، حسب ما يصل إليه البحث فيها من رؤى ومواقف، ولا يدعي هذا البحث أن سيكون طموحه الوصول إلى رؤية واحدة للعالم من خلال عدد غير قليل من الروايات، فهذا أمر مستبعد، إن لم يكن مستحيلاً، ولكنه سيحاول الوقوف على رؤية العالم في كل رواية على حدة، ثم تصنيف هذه الروايات بعد إدراجها في إطار يجمعها في مجموعات معينة، بمعنى ستكون مجموعة منها تمثل موقفاً في تعاملها مع الواقع بالاحتجاج عليه أو بمحاولة تجاوزه، وقد تبقى أسيرة له تحاول مغازلته أو تزيينه، وبناء على هذه المواقف يتم تصنيف الروايات في موضوعات.

وبعد القراءة التي تمت لمجموع النتاج الروائي فإنه تم اختيار مجموعة منه على أنها متن ستكون الدراسة عليه، وقد تم تقسيمه تقسيماً ثنائياً، يتضمن تقسيماً ثلاثياً. فأولاً قسمت الدراسة إلى بابين بناء على موقف الرواية من الواقع، فهناك مجموعة من الروايات على أمنت الواقع أو ظلت رهينة له ومن ثم مثلت بشكل أو بآخر دوراناً مع هذا الواقع حيث يدور، فلم تستطع أن تتجاوزه أو تقدم رؤية تكون مندرجة في الوعي الممكن للمجموعات البشرية التي ظهرت في النصوص الروائية.

وهناك مجموعة أخرى قدمت رؤى ناقدة للواقع، فحاولت من ثم تجاوزه بطرق مختلفة، ولذلك فقد جعلت المجموعة الأولى في باب خاص بها والمجموعة الثانية في باب خاص كذلك.

وبناءً على مقدار النقد وشكله أو التأمين على الواقع ومسايرته، قسم كل باب إلى ثلاثة فصول. وضعت في كل فصل مجموعة من الروايات، كانت طريقة

تناولها للواقع متقاربة، واتخذت بذلك عنواناً لها، ودرست في ذلك الفصل الخاص بها في إطار الباب الذي يجمعها مع غيرها، كما أن كل فصل أو باب يبدأ عادة بتمهيد وينتهي باستنتاج يجمل ما فيه. حتى إذا انتهت الدراسة بهذه الكيفية ، فإنها ستخلص إلى خاتمة عامة تطرح فيها ما وصلت إليه من نتائج على المستوى الفني والاجتماعي بالإضافة إلى فهارس عامة.

غير أنه قبل الشروع في تقسيم البحث وبيان مسميات أبوابه وفصوله، تقدمت خطوة رأينا أنها ضرورية، وهي اختيار الروايات التي ستدخل في الدراسة واستبعاد بعض الروايات لأسباب فنية وموضوعية. فبعد أن تم الإطلاع على الروايات التي تم نشرها حتى الآن، استبعدت مجموعة من هذه الروايات لأنها لا تتوفر على المواصفات الكافية التي تجعل من أي منها نصاً روائياً جديراً بالدراسة.هذا سبب أول، والسبب الثاني فإن بعض الروايات قد استبعدت رغبة عن التكرار، كأن يكون للروائي مجموعة من الروايات تنهج نهجاً واحداً فيقتصر حينئذٍ على بعضها ويترك البعض الآخر، وقد لا يكون للروائي إلا رواية واحدة، يتوقف بعدها عن الكتابة الروائية، ومع ذلك لا تدخل في الدراسة، لأنها لا تمثل شيئاً متميزاً غير موجود في غيرها فيكون عرضها بدون داع، ولا بد أن هناك سؤالاً يطرح نفسه هنا في هيئة: ما المقاييس التي اعتمدها البحث في تصنيف الروايات واستبعاد ما تم استبعاده منها؟ وهو سؤال وجيه دون شك، وهذه بعض المقاييس التي على أساسها استبعدت بعض الأعمال، وهي أسباب فنية بالدرجة الأولى :

1- رأينا أنه لا بد للرواية من أن تتوفر على مادة معقولة، أي حد أدنى يجعل منها رواية صغيرة على الأقل، وذلك بطرحها موضوعاً أو جملة من الموضوعات في حيز فضائي يتسع لذلك، وتتميز بناءً على ذلك عن القصة القصيرة، فالعمل الروائي الذي لم يتوفر على هذا الشرط استبعد.

2- استبعدت كذلك الأعمال التي لا تتوفر فيها الشروط العامة لأي عمل أدبي، مثل الخطأ في اللغة والنحو، والأسلوب الصحيح.

3- كذلك تم استبعاد الأعمال التي لم تتقيد بالتقنية الروائية العادية، بأن

دخلت في فوضى من الأساليب، مثل التعليقات المباشرة، واستعمال أسلوب الوعظ والإرشاد، والمدح والذم لبعض الشخصيات والأقوام بطريقة مباشرة.

4- كذلك وقعت بعض الأعمال في السطحية والدعاية المباشرة لبعض المواقف الأيديولوجية، مما جعل منها أشبه بتعليق المذيعين في الحفلات المنقولة عبر الإذاعات.

5- هناك روايات خلت من كل هذه العيوب، ولكن لم تدخل في الدراسة لأن غيرها قد اغنى عنها، بحيث لو أنها وضعت في هذه الدراسة فإنها ستكون تكراراً لا مبرر له.

وهذه بعض الروايات التي لم تدخل في الدراسة للأسباب المذكورة :

1- نافذة على المطل الخلفي.
2- سور الحرمان.
3- خيبة الأمل السعيدة.
4- أنا الوطن.
5- جديد حتى الروح.
6- سالت الدماء وامتزجت.
7- الطاحونة.
8- أبواب.
9- الحيوانات.
10- شروق بلا غروب.
11- تلك الليلة.
12- الجريمة.

ولا يفوتني في هذه المقدمة أن أتوجه بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل لكل من قدم إليّ معروفاً وخدمة كان من شانها أن ساهمت في تذليل بعض الصعوبات أمامي، وأخص بالذكر السادة :

1- أستاذي الدكتور محمد مفتاح الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا البحث وأعطاه من علمه ووقته ما جعله يتخذ هيئته النهائية التي هو عليها.

2- للأستاذ سعيد علوشي الذي قبل الأشراف بداية على هذا الموضوع، ثم نتيجة لظروفه اعتذر عن عدم الاستمرار.

3- الأستاذ أحمد اليبوري على مختلف الأصعدة العلمية والشخصية فله الشكر على ذلك.

4- محمد سبيلا لما أولانيه من عطف وود ومساعدة علمية كان لها كبير الأثر على مجهودي هذا.

5- الأستاذ سعيد يقطين على ما تفضل به علي من نصائح علمية وتوجيهات قيمة.

6- الأستاذ الروائي أحمد إبراهيم الفقيه الذي لفت نظري للرواية الليبية وقدم لي في سبيل دراستها كل عون ومساعدة، على رأسها مخطوطة لثلاثيته قبل أن تنشر.

7- الأستاذ الروائي صالح السنوسي الذي تفضل علي بمساعدة جليلة تمثلت في إمدادي بمخطوط لأحد رواياته (لقاء على الجسر القديم).

والأستاذ عبد الله مليطان له الشكر الجزيل على ما زودني به من ترجمات لبعض الكتاب الليبيين، وكذلك للزميل والصديق على محمد النقراط الذي كان صلة الوصل بيني وبينه من جهة وعلى مساعداته المتعددة من جهة أخرى.

القائمين على رابطة الأدباء والكتاب الليبيين، وأخص بالذكر الأستاذ يوسف الشريف والأستاذ أمين مازن.

للأستاذ نوري الحميدي، وأخي وصديقي الأستاذ صالح عمار، المستشار الثقافي في مكتب الأخوة العربي الليبي بالرباط على عطفه وتفهمه لمشاكل البحث المتعلقة ببحثي وببحوث غيري من الزملاء.

موظفي خزانة الكتب العامة بالرباط وبكلية الآداب بالرباط فلهم جميعاً الشكر الجزيل، وفي الختام أتوجه بالشكر والتقدير للجهود التي أولانيها الأخوة القائمون على المركز الأفريقي للحاسوب بسببها، وإلى كل من قدم لي مساعدة صغيرة أو كبيرة فلهم مني خالص الثناء والشكر والتقدير.

والشكر يعود أولاً وأخيراً في إظهار هذه الدراسة إلى حيز الوجود كتاباً

مرجعياً في مجاله للأخ الدكتور عبد الهادي موسى أمين اللجنة الشعبية لجامعة التحدي بمدينة سرت المجاهدة الذي أمر بطباعته وأولاه عنايته واهتمامه.

وبعد فإذا أفلح هذا البحث في أن يكون ذا فائدة ما على أي مستوى من المستويات فالحمد في ذلك لله وحده، والشكر لمن قدموا لي مساعدات ممن ذكرت ولم أذكر، وإذا شابه تقصير عن ذلك فمرده إلي، وإنما يقتصر ذلك علي.

ولله الحمد من قبل ومن بعد.

د. علي محمد برهانة

سبها 1370و. ر. / 2002ف

مقدمة في المنهج

تحاول هذه الدراسة أن تهتدي بالمنهج (البنيوي التكويني) في ضوء صياغة الناقد المعروف (لوسيان غولدمان) من خلال مؤلفاته والدراسات التي شارك فيها والكتابات التي كتبت عنه، وتسنى لي الاطلاع عليها، وهذا المنهج مندرج في إطار النقد الاجتماعي بوجه عام، وهو يتخذ من المادية الجدلية مهاداً له، لأن كلاً من (غولدمان) وأستاذه ثم رفيقه (جورج لوكاش) كانا ماركسيين في مذهبهما الأيديولوجي، غير أن هذا الأمر لم يمنعهما من اتخاذ جمالية (هيجل) مرجعية لهما ينطلقان منها، خاصة (لوكاش).[1]

ولكي نكون على بيّنة من هذا المنهج (البنيوي التكويني) فإنه لا مناص من الاطلاع على أهم المحاور التي انطلق منها ابتداءً من (هيجل) ومروراً بـ (لوكاش) وصولاً إلى (غولدمان). فكما سبق القول، كان (غولدمان) تلميذاً لـ (لوكاش) واتخذ الإثنان من (هيجل) مرجعية لهما في نقدهما، وتجلى ذلك أكثر ما تجلى في مقولات (الوحدة، والكلية، والتماسك) التي ركزا عليها أيّما تركيز، فسواء (لوكاتش) أو (غولدمان) فإنهما يؤكدان على تماسك العمل الفني وضرورة أن يكون بنية دالة أو كلاً متماسكاً، وهذا تقريباً هو منحى (هيجل) الذي اعتد بالوحدة بين الشكل والمضمون، نجده يقول أثناء حديثه عن تجلي الوحدة في النموذج الفني النحتي (والتطابق بين الشكل والمضمون مطلق، فلا يتفوق واحدهما على الآخر، وإنما يحدد الشكل المضمون كما يحدد المضمون الشكل، إنها الوحدة في شموليتها الصافية)، [2] بالإضافة إلى تركيز (هيجل) على الوعي الذي هو عنصر روحي إنساني، فمن خلال اهتمامه بالروح أو (الجوهري) فضل العمل الفني الإنساني على غيره، واعتبر الجمال الفني الذي هو من صنع الإنسان أسمى من الجمال الطبيعي أي الموجود في الطبيعة، نجده

---

(1) انظر: زيما، بيير، النقد الاجتماعي، ت:عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ص.49

(1) هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الاولى، 1978م. ص .147

يقول في هذا الخصوص: (وارداً فكرة تخترق فكر الإنسان، أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة، وهذا بالتحديد لأنها تصدر عن الروح، ولأن الروحي أسمى من الطبيعي)[1].

والله عنده يتجلى في شكل وعي وعبر الوعي،[2] وسنرى إلى أي حد تقوم البنيوية التكوينية على الوعي، خاصة عند (غولدمان).

إذن لم تكن عبارة (جورج لوكاش)، (لولا هيجل لما كان علم الجمال على ما هو عليه اليوم)،[3] آتية من فراغ، والمتتبع لدراساته وكتاباته لا بد له من أن يقف على حقيقة استيعابه لجمالية (هيجل) أيما استيعاب، واستخدامها في مؤلفاته خاصة الأولى منها مثل (نظرية الرواية)،[4] ولم يستطع أن يفلت من إسارها حتى بعد أن أصبح ماركسياً، لأن ربط الفن بالوعي إنما جاء من اعتبار (هيجل) له (أي الفن) مجالاً يتسع للمفهوم مثل الفلسفة، بمعنى أنه عنصر فكري، ولهذا يقول: (إلا أن الفن... بغض النظر عن كونه أكثر الأشكال سمواً بالروح، لا يحصل على تقديره إلا بالعلم)،[5] وهو يعني طبعاً العلم الجدلي، ولما كانت الماركسية تتخذ من الجدلية ركيزة أساسية ترتكز عليها، فلا عجب أن يكون الاتجاه الاجتماعي في النقد، الذي ظل غالباً ماركسياً، ذا صفة جدلية أيديولوجية، وخاصة عند (لوكاش) و(غولدمان)، بمعنى أنه اهتم بوظيفة الأدب الاجتماعية، وبتوجيه الآثار الأدبية لخدمة الأغراض الأيديولوجية، رابطاً إياها بالمصالح الاقتصادية والسياسية للمجموعات البشرية (الطبقات)، حتى أن قصة عاطفية عنيفة مثل (الأم فرتر) لـ (جوتة) تتحول على يدي (لوكاش) إلى مثل على تحولات اجتماعية معينة، فـ (جوتة) حسب هذا الطرح معنى بما طرأ على المجتمع من اختلال في بعض القيم الاجتماعية، ومن تضارب في المصالح الاقتصادية، وليس بمعالجة قضايا عاطفية : (إن الاتجاهات الحقيقية لفرتر لم

---

(1) هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ت: جورج طرابيشي، سبق ذكره، ص .6

(2) المصدر نفسه، ص .67-66

(3) المصدر نفسه، مثبتة على الغلاف.

(4) لوكاش، جورج، ت: الحسين سحبان، منشورات التل، الطبعة الأولى، 1988م.

(5) زيما، النقد الاجتماعي، سبق ذكره، ص .47

تواصلها الرومانسية الرجعية، بل الكتّاب العظام لفترة الانحلال المأساوي في القرن التاسع عشر، بلزاك وستندال)، [1] وقد يبدو لنا هذا القول غريباً لأن (جوتة) يعد من بدايات الرومانسية ولكن (لوكاش) يحذر من ذلك لعلمه بانتشار هذا المفهوم بين المثقفين فيسرع إلى تفنيده، [2] جاعلاً منه إرهاصاً للواقعية التي تبلورت في القرن التاسع عشر في فرنسا على يدي كل من (بلزاك) و(ستندال).

لا يخفى على أحد أن (لوكاش) معني بإثبات صحة الطرح الأيديولوجي الماركسي، [3] ولكنه لسعة اطلاعه وتنظيم منهجه وعبقريته النقدية الواسعة لا يقع فيما يقع فيه عادة دعاة الأيديولوجيات من سطحية ومباشرة، بل هو يسوق حججه وآراءه بطريقة تدعو إلى الإعجاب موجهاً الإبداعات الإنسانية الكبيرة في خدمة المقولات الماركسية المعروفة، من الصراع الطبقي، والتشيؤ، وفائض القيمة وغيرها. وتظل مفردات من قبيل (الوحدة، والتماسك، والوعي، والتفكك، والانحلال، والانحطاط، والجوهر) تتردد في كتاباته بشكل ملحوظ.

على أن هذا الاتجاه الجدلي تبلور بصورة أوضح على يدي (لوسيان غولدمان) الذي أطلق عليه البنيوية التكوينية: (Genetic Structuralism)، فالمنهج بنيوي لأن اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم، يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، وعلى نحو يمكن معه النظر إلى كاتبين مختلفين تماماً من حيث الظاهر منتمين إلى بنية عقلية اجتماعية واحدة، والمنهج توليدي لأنه يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولّدها أو تكوّنها، [4] لقد كان (غولدمان) حقاً على بينة من أمره، فربط الأدب دائماً بالصراع الطبقي، وجعل استشراف الأدباء والمفكرين والفلاسفة لوعي

---

(1) انظر: لوكاش،جورج، جوتة وعصره، ت:بديع نظمي، دار الطليعة، بيروت، ص32-17

(2) المصدر السابق، المقدمة، ص 16-5.

(3) انظر: الناقوري، إدريس، منهج لوكاش في كتابه (بلزاك والواقعية الاوربية) ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان فولدمان وآخرون، ترجمة مجموعة من الباحثين، مراجعة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1984م. ص 164-154وانظر ايضاً: زيما، بيير، النقد الاجتماعي، سبق ذكره، ص 54-53.

وانظر ايضاً : كتاب لوكاش، دراسات في الواقعية، ت: نايف بلوز، طبع المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، الطبعة الثانية، 1985م. حين يجعل الأدب الأصيل معاد حتماً للراسمالية، ص 18-17، او ما يقوله عن التعبيرية والطليعية والسريالية، ص 145-129، وكذلك نقده (لجيمس جويس)، ص 51.

(4) انظر: فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي.

الجماعات الممكن شرطاً لنجاح أعمالهم من الناحية الفنية، وهنا طبعاً يبدو الطرح منطقياً ومنسجماً مع منطلقاته النظرية، لأنه لما كان الكاتب إنساناً فلا مناص له من أن ينتمي إلى مجموعة بشرية ما، مهنية أو عرقية أو دينية، وإنما يكون هذا الانتماء على مستوى البنيات الذهنية التي هي غالباً نتيجة مواقف أيديولوجية ناتجة بدورها عن مصالح اقتصادية وسياسية، فيكون من ثم النتاج الأدبي ممثلاً لوعي الجماعة التي ينتمي إليها الأديب حتى ولو لم يكن جميع أفراد المجموعة على مستوى هذا الوعي الذي يستشرفه.

على أنه لا يفوتنا أن نشير إلى أنه لا يوجد منهج في العلوم الإنسانية مبرأ من النقد أو خالٍ من العيوب، وإنما يقاس نجاح أي منهج بمقدار ما يتوفر عليه من آليات للتحليل يكون من شأنها مساعدة من يتخذ منها وسيلة أن توصله إلى نتائج مرضية، وذلك بكونها منسجمة مع طبيعة المادة الأدبية المدروسة.

وما دمنا قد ارتضينا لهذه الدراسة المنهج البنيوي التكويني فلا بد من الوقوف على آلياته ومحاولة الإحاطة بها ليتسنى استخدامه بعد ذلك في الدراسة المتوخاة.

إن دراسة أي موضوع وليكن نصاً أدبياً وفقاً للبنيوية التكوينية تقتضي التركيز على عنصرين أساسين هما:

1- البنية الدالة.

2- الرؤية للعالم.

فماذا يعني القول إنه لدراسة نص أدبي يجب الوقوف على بنيته الدالة؟ إنه يعني الوصول إلى مدلوله الشامل والعميق بفهمه فهماً جيداً، ولا يتأتى هذا الفهم إلا بدراسة جملة العناصر البانية لمسلكية بشرية معينة، فكل سلوك بشري يشكل بنية معينة، ولما كانت الجماعات البشرية ذات مصالح اقتصادية واجتماعية وسياسية، فإنها بالضرورة تنهج سلوكاً معيناً لتحقيق مصالحها أنفة الذكر، أو على الأقل يجب أن تفعل ذلك، كما أن هذه الجماعات مرتبطة بعلاقات اجتماعية مع مجموعات أخرى، هذه العلاقات ذات طبيعة جدلية في صورة تضاد أو توافق، ومن هنا فلا مناص من أن يكون سلوكها موجهاً وفقاً

لما تقتضيه حاجاتها وعلى نحو يحقق مصالحها، او يدفع عنها ضرراً ما، فليس هناك والحال هذه اي سلوك بشري خال من الدلالة، بل لا بد له من دوافع بشرية تقف وراءه. وليس بالطبع كل افراد المجموعة ولا حتى معظمهم على مستوى واحد من التفكير، بحيث يهتدون إلى أهدافهم الطبيعية بيسر وسهولة، ولكن الأوضاع الطبيعية والرغبة في الحياة، وبفعل الفئات المثقفة الواعية منهم، كل هذه الأوضاع تجعلهم ينحازون لمواقف معينة في حركة المجتمع، وقد تقودهم هذه المواقف إلى مصادمات مع مجموعات اخرى فعلية او ثقافية (فكرية) نتيجة لتضارب المصالح، وربما قادتهم إلى مهادنات، او تحالفات مع بعض الجماعات الأخرى، كل ذلك يكون بنى دالة، ووظيفة النقد الأدبي دراسة النص المدروس دراسة تشمل كل عناصره بتفكيكها بغية التعرف عليها ثم تركيبها لمعرفة البنية العميقة التي تمثلها أو تتجلى من خلالها. في هذا الصدد يقول (غولدمان): (... وهكذا فإن البنيتين بنية النوع الروائي الهام وبنية التبادل، تتضحان متجانستين بشكل دقيق إلى الحد الذي يسعنا معه الحديث عن بنية واحدة تتجلى على صعيدين مختلفين، وفوق ذلك كما سنرى فيما بعد فإن تطور الشكل الروائي الذي يتفق مع عالم التشيء لا يمكن فهمه إلا بمقدار ما تربطه مع تاريخ متجانس لبنى هذا الأخير)،[1] على أن المهم يبقى دائماً كيفية تحديد البنية؟ أو الوقوف عليها؟ في هذا الأمر لا تختلف البنيوية التكوينية عن غيرها من المناهج البنيوية، فالبنية هي جملة من العناصر تفكك عن طريق معرفة الفروق بينها، ثم تجمع أو تركب للحفاظ على وحدة الموضوع المدروس،[2] بمعنى أن العناصر يجب أن تكون ذات خصائص تؤدي إلى وحدة شاملة. وتنقسم البنية عادة إلى سطحية وعميقة، فالبنية السطحية هي ما يبدو لأول وهلة كأنه الموضوع أو الهدف الذي يتوخاه النص، كأن يكون هدفاً عاطفياً مثلاً، وينكشف عادة عند الدراسة والتمحيص بأنه مجرد وسيلة أو رمز للبنية العميقة التي تتجمع كل العناصر البانية للموضوع لتعطي مدلولاً عليها، وهذه البنية

---

(1) غولدمان، لوسيان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ت: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، ص 24.

(2) انظر: فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، عن رولان بارت، ص 54-55.

عادة خفية وإنما تتوصل إليها الدراسة عن طريق استكشاف المكونات الجمالية للنص التي تندرج عادة في المكونات العامة للجنس الأدبي الذي ينتمي النص إليه، وقد يكون بعضها خاصاً بالنص موضوع الدراسة، أي أن هذا النص ينفرد بها عن بقية النصوص التي على شاكلته، وفي جميع الأحوال يكون النص المدروس هو المرجع الأول، وتعرف هذه العملية من التحليل والدراسة للوقوف على دلالة الموضوع في (البنيوية التكوينية) بـ (الفهم) أي الوصول إلى الوظيفة التي يمثلها كل عنصر من عناصر النص، ثم معرفة مدلوله على المستوى الكلي الشامل.

وغني عن القول إن النص يجب أن يكون كافياً بذاته، فتنصب الدراسة عليه أولاً وأخراً للوصول إلى دلالته، بمعنى أنه ينبغي تتبع سير الأحداث في الروايات، والوقوف على الظروف التي أدت إليها، أو تأثرت بها، وكيفية الصياغة التي صيغت بها الرواية، ومواقف الشخصيات، ومصائرها وذلك من خلال تعاملها مع الإشكاليات التي واجهتها، والمسلكيات التي تنتهجها، وطريقة استجابتها حيال المحيط الاجتماعي، وذلك وصولاً إلى البنية العميقة للعمل المدروس، في محاولة للوقوف على مضمونه الدلالي إذا كان عملاً ناجحاً متماسكاً، أو معرفة ما يحاول الكاتب أن يصل إليه أو يروج له إذا كان عملاً فجاً دعائياً.

حالما تفرغ الدراسة من عملية الفهم هذه، فإنها تنتقل إلى بعد ثان أو مستوى آخر، هو مستوى التفسير بإدراج العمل موضوع الدراسة الذي تم الاهتداء إلى بنيته الدالة في بنية أوسع وأرحب، بنية اجتماعية بما تشتمل عليه من عوامل اقتصادية، وسياسية، وثقافية، لتفسير المواقف، والمصائر التي اضطلعت بها الشخصيات خلال التاريخ ذي العلاقة بالعمل وفي هذا الإطار يقول (غولدمان): (إن الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي وبين الرؤيات للعالم التي تقابل بعض الطبقات الاجتماعية)، [1] ثم يضيف: (بأن العمل الأدبي تعبير عن رؤية للعالم وعن طريقة للعمل والإحساس بكون مشتمل على كائنات

---

1) غولدمان، لوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة: د. محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م. ص .16ترجم الموضوع الأستاذ/ محمد برادة.

واشياء، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون (العالم)، [1] بمعنى أن الكاتب إنسان يعيش في مجتمع له إشكالياته الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، وأفراده تتلاقى أو تتضارب مصالحهم، وقد تتقارب، وقد تتباعد، كل ذلك يتم في إطار جدلية تاريخية ما، وعلى هذا الإنسان أن يهتدي إلى شكل فني متماسك ناجح ليعبر عن أفعال الأفراد والجماعات من خلال هذا الشكل حسب منطق تاريخي، وفي فضاء مناسب، دون أن يقع في التلفيق أو التزييف أو الدعاية، وهو إذ يفعل ذلك، إنما يقوم بنقل رؤية للعالم التي هي رؤية الزمرة التي ينتمي إليها.

فالرؤية للعالم هي العنصر الأهم الذي تعمل الدراسة لاكتشافه أو إبرازه، وإنما يكون ذلك في إطار الوعي الذي هو عملية معرفية،أو هو حسب (غولدمان): (مظهر معين لكل سلوك يستتبع تقسيم العمل)، [2] وهذا يقتضي وجود ذات عارفة، وموضوع ،للمعرفة والذات العارفة ليست فرداً ولا جماعة فحسب، ولكنها بنية أجتماعية تشمل الفرد والجماعة، أو مجموعة من الجماعات، [3] وهكذا لا يتم إدراك الوعي إلا في إطار اجتماعي شامل، [4] لأن الفرد عاجز عن تكوين وعي خاص به، وإذا كان الكتّاب المبدعون يستشرفون وعي الجماعات، فلأنه يتاح لهم ما لا يتاح لغيرهم من الإلمام بالظواهر المؤثرة في السلوك البشري التي تكون عادة خافية عن غيرهم من أفراد الجماعة، وإلا فإن كل فرد يتاح له ما يتاح لهم من إمكانيات، وأليات فكرية يمكنه أن يصل إلى ذلك، ولا يخفى أن الحديث هنا يستهدف (الوعي الممكن)، ذلك أن الوعي يقسم عادة إلى ثلاثة مستويات هي:

1- الوعي القائم، أو (الواقع).

2- الوعي الممكن.

---

(1) المصدر نفسه، ص .17

(2) المصدر نفسه، ص .33

(3) غولدمان، لوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الادبي، سبق ذكره، ص .33

(4) انظر: غولدمان، لوسيان، The Hidden God , translated from French by: Philip Thody, London, Reutkedge & Kegan Paul, 1970.

3- الوعي الفاسد، أو (الخاطئ):

فالوعي القائم هو الوضع الثقافي والاجتماعي لمجموعة ما، أو البنية الذهنية لفئة معينة على صعيد واقعها المعيش، وذلك نتيجة لعوائق طبيعية وأخرى اجتماعية، قد تكون من صنع طبقات أو جماعات أخرى، حتى لا تصل هذه الجماعة إلى وعيها الممكن، لما يكون في ذلك من خطورة على مصالح الجماعات السالفة الذكر التي تكون عادة مستفيدة من ركون هذه الجماعة لهذه الرؤية. وهذا المستوى من الوعي. وهذا الوضع ينبغي أن يتجاوزه العمل الأدبي بنفسه وتشريحه وإدانته إذا كان عملاً أدبياً أصيلاً، حتى يكون ذا دلالة إنسانية تدفع المتلقي للاحتفاء به، والاهتمام بالرؤية التي يمثلها، وإلا يكون من قبيل تحصيل الحاصل، الذي يكون فيه وجود هذا العمل وعدم وجوده سواء بسواء. والوعي الممكن هو درجة الوعي التي يمكن أن تصل إليها مجموعة بشرية أو(طبقة) لولا وجود عوائق تحول دون وقوعه على أرض الواقع وتؤدي إلى تعويضه بالوعي الواقع.[1]

أي أن دراسة العمل الأدبي تكون مستهدفة لمدى تعبيره عن الجماعة التي يفترض في الأديب انه معبر عنها، والوصول إلى رؤيتها للعالم التي كان من الممكن أن تصل إليها، لو أتيح لها من الوسائل ما يزيل العوائق السياسية والثقافية والاقتصادية من طريقها. هذا الوعي: (ليس مجموع وعي الأفراد، وإنما هو نتيجة العلاقة فيما بينهم)،[2] وعندما يقال (رؤية العالم) فإنما يقصد الوعي الممكن، وحسب رأي (غولدمان) فليس بالضرورة أن يكون أحد أفراد هذه الجماعة التي يستشرف وعيها الممكن من خلال أعماله الفنية، بل يكفي أن يتجلى هذا الوعي في عمله حتى ولو كان منتمياً إلى جماعة مضادة لها، لأن النظر لا يكون لنوايا الكاتب الواعية التي قد تدفع به إلى إماتة العمل الأدبي بتحويله إلى ضرب من ضروب الدعاية الجوفاء.[3]

---

(1) انظر: فاطمة الزهراء ازرويل، مفاهيم نقد الرواية في المغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989م. ص 171-170، عن محمد برادة وحميد الحمداني.

(2) اقضاض، محمد، النقد الأدبي والفضاء الثقافي، نشر المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، 1991م. ص .35-34

(3) فولدمان، لوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، سبق ذكره، ص .25-24

إذن نحن نبحث في العمل الأدبي عن القيم الأساسية لنفصلها عما هو ثانوي، أو عابر، وحينما نقف على هذه القيم التي تكون في العادة قيماً جماعية بمقابلتها بقيم مضادة لها في شكل علاقة جدلية، نصل إلى ما هو أصيل في العمل الأدبي، أي ما هو إنساني، يصدق على أي جماعة أخرى، ولو كانت في غير هذا المكان، ولا من هذا الجنس، إذا كانت في الظروف نفسها، ووفقاً للشروط الاقتصادية والسياسية والاجتماعية نفسها، وبذلك نصل إلى (الرؤية للعالم)، [1] وهي وحدها كفيلة بأن تجعل من الأثر الأدبي أثراً خالداً شأن الأعمال الكبرى الخالدة، أو تجعل منه عملاً تافهاً لا يضيف إلى الفن والأدب شيئاً.

أما الوعي الفاسد (أو الخاطئ) فهو ما يمكن أن نطلق عليه الانحراف أو الهروب، أو الاستلاب، لأن العمل الفني هنا يكون مشتتاً منقسماً على نفسه غير متماسك، فلا يشكل من ثم وحدة فنية وظيفية، ولا يصلح نتيجة لذلك أن يستشف من خلاله الوعي الممكن، وإنما يقع في التبرير، أو الدعاية، أو الهروب، ولا يعود يلمس القضايا الجوهرية، وبذلك لا تبرز فيه القيم الأصيلة، كل ذلك يجعل منه عملاً متناقضاً، خالياً من البناء المنطقي لأحداثه ووقائعه، وهو هنا إما أن يشكل رؤية متناقضة، أو غير ناضجة أو مستلبة. وقد يوحي هذا التقسيم بين عمليتي الفهم والتفسير بالفصل بينهما أثناء العمل، ومن ثم تقسيم العمل الروائي، أو تجزئته، غير أن هذا ليس مقصوداً، فهذا الوصف اقتضاه الجانب الإجرائي فحسب، لأن هاتين العمليتين تسيران بطريقة متكافئة وبطابع جدلي، فيتم التفسير متى ما تم الفهم ، ليعاد التفسير مرة أخرى في إطار أرحب وهكذا، حتى يتم الفراغ من العمل نهائياً. [2]

وهكذا نحاول معالجة الروايات التي سيتم اختيارها إذا انطبقت عليها شروط الدراسة التي سيتم شرحها في خطة البحث، وذلك بوضع معايير معينة وشروط يجب أن تتوفر في كل رواية كحد أدنى لتكون صالحة للدراسة.

---

(2) انظر: غولدمان، لوسيان، The Hidden God، سبق ذكره، ص 89-99.

(1) انظر: غولدمان، لوسيان، The Hidden God، سبق ذكره، ص 100-102.

وعند الحديث عن الوعي وأنماطه بصفة خاصة لا بد من التدقيق في النظر لمستويات هذا الوعي وكيفية تجليها في النص الروائي، حتى لا يكون الحديث ذا طابع تجريدي بحت، ولهذا فإنه لا مناص من النظر في العلاقة بين الكاتب والمادة الروائية أو الكون الروائي، وخلال هذه العملية فإنه يمكننا في إطارها أن نقف على أنماط الوعي الثلاثة الآنفة الذكر، وأن نرى مستوياتها في النص الروائي.

فالوعي بادئ ذي بدء هو عملية يمارسها الكاتب باعتباره منتجاً للنص الروائي، فهو والحال هذه وعيه (الكاتب)، غير أن هذا الكاتب لا يتعامل معنا بوصفنا قراء مباشرة، ولكنه يفعل ذلك عبر وسائل فنية، إنه يمارس هذه المهنة من خلال النص الروائي بمكوناته المختلفة من شخصيات روائية، وأحداث، وفضاءات زمانية ومكانية، وتعبيرات لغوية، وطريقة في العرض وغير ذلك، وعلى ذلك النص الروائي هنا كون اجتماعي بذاته، وله قوانينه الفنية التي يجب أن تحكمه، وأن يكون وفياً لها، فعلى الرغم من أن الكاتب يبدع النص الروائي، فإن هذا النص يجب أن يبدو كوناً مستقلاً عن مبدعه وكأنه لا سلطة له عليه، وبمقدار ما تبرز فيه هذه الظاهرة يكون نصيبه من النجاح.

ولما كان الوعي بالدرجة الأولى عملية معرفية كما سبق القول، فإنها ستكون لصيقة بالشخصيات الروائية باعتبارها غالباً أناساً يمارسون الحياة. وبذلك فكأن الوعي هنا هو وعي هذه الشخصيات، لأننا نتعامل مع الحياة الاجتماعية في الرواية عبر هذه الشخصيات، وعليه فالوعي في هذه الحالة يجب أن يبرز من خلال خطاب الشخصيات، وأفعالها، وكذلك من خلال وظيفة البناء الروائي بصفة شاملة، فعندما نقرأ الرواية ونرى الشخصيات تتحرك أمامنا وتفعل في الحياة، يمكننا أن نحكم على نمط الوعي الذي تصدر عنه في أي مسلكية تأتيها، وبناءً عليه تتحدد القرائن الفنية التي يمكننا عن طريقها أن نستشف الوعي الذي أمامنا وأن نحكم عليه ونصنفه وفقاً للأنماط السابقة، بمعنى أن البناء الفني للرواية هو المستوى الذي يمكننا وفقاً له الوقوف على الرؤية للعالم، وتبعاً لذلك تحديد الوعي، وعندما نقول البناء الفني فنحن نعني البناء الوظيفي

لكل عناصر الخطاب الروائي التي يجب أن تتضافر لتكون بنية دالة على موقف من الحياة الاجتماعية بمكوناتها الاقتصادية والسياسية والثقافية.

فالعلاقة إذاً بين الوعي والبناء الوظيفي للرواية علاقة طردية، أي متى كان البناء الوظيفي وفياً للمنطق الفني، وللدواعي الجمالية للجنس الروائي، كان الوعي على مستوى هذه الدواعي الجمالية، فلا يمكن والحال هذه الحديث عن رواية جيدة من الناحية الفنية، وهابطة من الجانب النظري (الأيديولوجي)، ولست هنا بصدد أسبقية الوعي على البناء الفني في الرواية أو العكس، ولكنها عملية جدلية فالنجاح يتم في كليهما وكذلك الإخفاق.

وعليه فيمكننا أن نبحث عن مستوى الوعي ومن ثم نحكم عليه من خلال موقف الشخصية الروائية من الظروف التي تواجهها، أي من خلال الصراع الذي تضطلع به هذه الشخصية، وكيفية تعاطيها معه، ولما كانت هذه الشخصية محكومة بسياق نظري معين يدعي وضعها في مكانة عقلية وعاطفية واقتصادية معينة، فبمقدار ما تستجيب الشخصية لهذا السياق سلباً أو وإيجاباً، يتم الحكم على مستوى وعيها ونمطه، وإنما يكون النجاح في إبراز الوعي للشخصيات الروائية في الإفلاح في بقائها وفية للنسق الفني الذي يحكمها، فلا يكفي أن يكون الكاتب يريد للشخصية أن يكون وعيها في مستوى ما، بل يجب عليه أن يفلح في وضعها في ظروف فنية تجعل موقفها طبيعياً، وليس موقفاً مدعياً، وتبقى بعد ذلك الوسائل الفنية ملكاً للكاتب لا ينازعه فيه أحد، فله مطلق الحرية في اتخاذ ما يشاء منها شريطة أن يظل بعد ذلك وفياً للنسق الذي يرتضيه، فهو مخول أن يتخذ من البناء التقليدي نسقاً أو في البناء العجائبي، أو يمزج بين تيارات مختلفة، ويستعمل التعبير الذي يشاء، متى أفلح في أن يكسو عمله منطق فني متماسك، وتبعاً لذلك يمكننا بوصفنا دارسين أن نحكم على مستوى الوعي الذي ينجلي في عمله، أي من خلال أسلوبه الفني نفسه، فنحن لا نحاكمه بمقاييس من خارج عمله، ولكننا ننظر فيما يدعيه الخطاب الروائي وما يحققه.

تبقى بعد ذلك كله مسألة ينبغي ملاحظتها وإعطاؤها ما تستحق من اهتمام،

وهي أن هذا المنهج الذي تحدثنا عنه وبيّنا آليات العمل المتعلقة به، قد تطور في ظل ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معينة، وهذه بدورها استدعت بعض المقولات والآراء النقدية المتصلة بها، وهي آراء ومقولات رغم أنها ترتكز على حقائق علمية وتحليلية، فإنها تبقى مع ذلك رهينة المجتمعات التي كانت وراءها، وما عرفته هذه المجتمعات من تطور ارتبط بظروفها البيئية والتاريخية. ومن هنا فإن تطبيق هذا المنهج على الرواية العربية لا بد له أن يأخذ هذه الأمور بعين الاعتبار، ويوليها ما تستحق من عناية، فيقتضي الأمر والحال هذه التعديل في بعض المفاهيم النقدية، [1] وعدم إسقاطها بحذافيرها على ظواهر المجتمع العربي وعلى النصوص العربية، وذلك مثل مقولة البطل الإشكالي التي قال بها لوكاش، [2] والتي اعتبرها معلماً من معالم بطل الرواية يمثل الفرق بينه وبين بطل الملحمة، بالإضافة إلى مقولة (التشيؤ) [3] التي رد (غولدمان) إليها بعض ملامح الرواية الحديثة وكان وفياً في ذلك لمذهبه الأيديولوجي الماركسي كما هو معروف.

فعند الحديث عن المجتمع العربي الذي يعد المجتمع الليبي جزءً منه، فإن الأمر يقتضي مراعاة أن هذه المفاهيم المتعلقة بالبطل الإشكالي حتى لا ينصرف الفهم إلى ما كان يعنيه (لوكاش) عن هذا المفهوم بحذافيره، وإن كان صدق هذا المفهوم على بعض أبطال الرواية العربية وارداً كما في حالة بطل رواية (أحمد إبراهيم الفقيه) (الثلاثية) الذي هو مثقف يعيش حالة من عدم الانتماء للمجتمع الذي ولد فيه، وبذلك يصبح شاذاً مريضاً نفسياً، أو بطل رواية (صنع الله إبراهيم)، (نجمة أغسطس) [4] الذي يعاني اغتراباً فكرياً عن مجتمعه، وغيرها من الروايات العربية الحديثة. ذلك أن للمجتمعات العربية خصائص معينة تشترك فيها مع غيرها من مجتمعات العالم الثالث، وأخرى تنفرد بها عن تلك

---

(1) تفضل الاستاذ: احمد اليبوري عليّ بهذا إذ لفت نظري إلى ضرورة التعديل وعدم اخذ المفاهيم على علاتها.

(2) انظر: لوكاش، جورج، نظرية الرواية، سبق ذكره، ص 86-84، .97-96

(3) انظر: الرواية والواقع، ل. فولدمان وآخرون، ت: رشيد بن حدو، منشورات عيون، الطبعة الاولى، 1988م. ص .40

(4) انظر: العالم، محمود امين، عرضه عن هذه الرواية ضمن كتاب، الرواية العربية واقع وآفاق، نخبة من الروائيين العرب، دار ابن رشد، الطبعة الاولى، 1981م. ص .54-38وكذلك عرض محمد برادة، ص .144-142

المجتمعات، بالإضافة إلى ما يميز كل مجتمع عربي على حدة من ظواهر راجعة لظروفه التاريخية والبيئية الخاصة، هذه الخصائص يتشكل منها الواقع العربي،[1] ولما كان الإبداع الروائي كأي نتاج أدبي على صلة وثيقة بالواقع في صور شتى، فإن مفاهيم نقد الرواية العربية لا بد أن تتميز بمصطلحات تكون على الأقل أقرب إلى الصدق على ظواهرها المختلفة، ولن يكون من المجدي ولا حتى من العدل معالجة النصوص العربية بنفس المفاهيم النقدية التي ظهرت في الغرب. لذلك فإن القضايا التي ستعالج في هذا البحث ستكون غالباً مختلفة عن تلك التي استقرأها مؤسسوا المنهج البنيوي التكويني واستنتجوا منها مصطلحاته ومفاهيمه، وهذا يقتضي منا كما سبق القول أن لا نحمل أي مصطلح إلا بمقدار ما يصدق عليه باعتباره يناقش قضية تتعلق بالإنسان الذي يبقى رغم اختلاف الظروف والملابسات يتميز بقضايا جوهرية يسعى للإطلاع بها كل أدب إنساني يطمح إلى الخلود أو إلى اكتساب مكانة له بين الآداب العالمية.

ومن جهة ثانية فإن الروايات المدروسة لن تكون نماذج مثالية تتمثل فيها كل العناصر التي تجعل منها عملاً أدبياً رائعاً، بل هي غالباً تتراوح بين الضعيفة والمتوسطة وتلك التي يتمثل فيها النجاح التام أو شبه التام، وهذا بدوره يستدعي تدرجاً في المعالجة، وربما إهمالاً لبعض مقولات المنهج المتبع لعدم انطباقها على العمل المدروس، والانشغال بدلاً عن ذلك ببيان نواحي القصور المتمثلة في ذلك العمل، على أنه في جميع الأحوال إنما يتم أي فرز أو تصنيف أو استبعاد أو حذف في ضوء هذا المنهج المرتضى والمتبع، ولا بد من محاولة الوقوف على الظواهر النقدية التي سبق بيانها عند الحديث عن آليات هذا المنهج بمعنى أن الالتزام بالمنهج أمر لا محيد عنه، ولا يعد هذا الكلام الذي سبق من قبيل التملص أو الانحراف، إنه مجرد إجراء تقتضيه الدراسة الموضوعية التي تطمح للوصول إلى نتائج أقرب ما تكون إلى الصدق، ولا يتأتى لها ذلك إلا بمراعاة الواقع وعدم إسقاط واقع آخر عليه.

---

(2) انظر فيما يخص تمايز المجتمع العربي في هذه المرحلة التاريخية الحديثة:بركات حليم نحو نظرية علم اجتماعية للرواية العربية، مجلة: مواقف، العدد: 69، خريف 1992م، ص .180

الأدب الحديث في ليبيا
الرواية ودراساتها

ستتناول فى هذه المقدمة التمهيدية مجموعة من الجزئيات التي من شأنها أن تلقي الضوء على الأدب الحديث فى ليبيا معرّفة به أولاً، ومقتصرة على مسببات بعض ظواهره على سبيل الإيجاز غير المخل. ولعل أول صعوبة تواجه الدراسة فى هذا المضمار هي ندرة المصادر التي تسعف بالوقوف على الخطوط العريضة لهذا الأدب. وهذا الأمر يجعل الباحث مضطراً للاعتماد على بعض الدراسات التي لم تكن مفردة للأدب بصفة خاصة، وإنما كان تعرضها لدراسته من خلال حديثها عن وسائل الثقافة المختلفة، كمعالجة موضوع التعليم، أو الطباعة والمطبوعات، أو الحديث عن الصحافة. وهذه الدراسات إذا أسعفت بالوقوف على بعض مكونات الأدب وإرهاصاته، فإنها لا تعطي إيضاحاً كافياً عن طبيعته، واتجاهاته، وموضوعاته، ومشكلاته، ناهيك عن دراسة جوانبه الفنية.

ولما كانت هموم هذا البحث منصبة على جانب واحد من جوانب الأدب الليبي هو (الرواية)، فإن هذا التمهيد سيكون مقتصراً على ما يخدم هذا الغرض، ويلقي الضوء على طبيعة الظروف الثقافية التي رافقت منشأ الرواية فى الأدب الليبى الحديث ويبرز مكانتها، ويعرف بالأسباب التي كانت وراء ظهورها وأثرت فيها سلباً وإيجاباً. وعليه فإنني سأحاول فى هذه المقدمة التي أراها ضرورية أن أعرف بالحياة الثقافية في ليبيا بصفة عامة، وذلك بجعل هذا التعريف يمتد ليشمل فترات تاريخية سابقة، قد تبدو غريبة في الحديث عن الأدب الليبي الحديث، غير أن معرفة السبب الدافع إلى ذلك سيكون شفيعاً لهذا التطويل الذي ربما يلاحظ.

ذلك أن الوضع الثقافي فى ليبيا قديماً يبدو غريباً، وربما يصل إلى درجة

الشذوذ عن الأوضاع الثقافية فى المشرق والمغرب العربيين، وإذاً فسيكون هذا التعريف مراعياً هذا الجانب حيث يجئ مختصراً، فيلِمُّ إلماماً سريعاً بالأوضاع الثقافية في الماضي القريب، وذلك بغرض جلاء الغموض الذي يكتنف الحقائق التي تبرز في الواقع الثقافي والأدبي الحديث، وتبين أسباب المسارات التي اتخذتها الحياة الثقافية في ليبيا، وتحديد العوامل التي أثرت فيها من قريب أو بعيد، وكذلك صلتها بالأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومدى صلتها بالأوضاع الثقافية في بقية أجزاء الوطن العربي، وما ميزها عنها فجعلها تبدو مختلفة، كما إني سأحاول إبراز الجوانب المهمة في الأدب الليبي التي كانت أحسن حالاً من الرواية بغاية الوقوف على سبب ظهورها وتبعاً لذلك استئثارها بالحيز الكبير من هذا الأدب مثل(الشعر) و(القصة القصيرة)، ذلك كله يجعل معرفة الأطوار التاريخية التي مرت بها هذه الرقعة من الوطن العربي تبدو ضرورية بقصد بيان المؤثرات التي ألقت بظلالها على الحياة الأدبية في ليبيا بطريقة من الطرق، ولا أعني بذلك تتبع التاريخ ومعرفة أسماء الحكام الذين حكموا ليبيا والإحاطة بجميع الأحداث التي وقعت فيها، وإنما سيكون ذلك بمعرفة الأسباب الضرورية والمساعدة التي جعلت الحياة الثقافية تسلك الطريق الذي سلكته

١ - الأدب في ليبيا : (العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية)

لقد ظلت ليبيا منذ خضوعها للحكم العربي تابعة سياسياً لغيرها من المناطق الأخرى مثل (القاهرة) أو (القيروان) ولم تتخذ قاعدة للحكم، بسبب الظروف الجغرافية والاقتصادية، وهذا الوضع سيترتب عليه حرمان البلاد من عوامل استقرار الثقافة فيها، ذلك أن الثقافة العربية إلا ما ندر كانت مرتبطة بالعواصم السياسية، ومن هنا فلقد كانت ليبيا على هذا الاعتبار منطقة طاردة للعلماء، ورجال الثقافة الذين يدفعهم الطموح العلمي والسياسي والاجتماعي إلى الخروج منها والإقامة في غيرها كما سنرى. وقد كانت ليبيا إلى وقت قريب بعد استخراج النفط تعد من الأقطار الفقيرة نظراً لطبيعتها شبه الصحراوية الأمر الذي جعل الفاتحين من العرب يتجاوزونها إلى باقي مناطق الشمال الأفريقي

الأكثر غنى أو يقصرون عنها في مصر التي ظلت ليبيا فترة غير قليلة تأخذ منها مساعدة مالية لإدارة شؤونها السياسية.[1]

ولا يتصور أن تنشأ المدارس وتتأسس حلقات الدرس في مكان هذا شأنه،بل إن الموقع شبه الصحراوي والمجال الفسيح المتسع جعلها شبه منسية من السلطة العربية ، فكانت أشبه ما تكون بالمأوى الآمن للفارين من الخصومات السياسية أو العازفين عن الدنيا الزاهدين في متاعها، وربما جاءها المغامرون[2] فأحدثوا فيها القلاقل والاضطرابات،مما جعلها لا تعرف الاستقرار إلا في فترات قصيرة، ناهيك عن تعرضها باستمرار للغزو والنهب من الأسبان والصقليين ومختلف الأساطيل الغربية، وأول مهمة قام بها الأسطول الأمريكي بعد إنشائه كانت حصار طرابلس، ولم يبعد عنها نفوذ الأوروبيين إلا مجيء الأتراك العثمانيين الذين جاءوا بناءً على طلب من أهالي ليبيا. وحتى هؤلاء الأتراك لم يحدثوا فيها أثراً إيجابياً على المستوى الثقافي شأنهم مع غيرها من الأقطار العربية، فقد حكمت من قبل الولاة الأتراك الذين كان همهم السيطرة عليها وجمع الثروة [3] ومن ثم ظلت البلاد في صراع مستمر معهم حرمها من الاستقرار، وكان رد هؤلاء الولاة على الحركات المضادة لهم بسبب سياستهم بقسوة جعلت النفرة تستحكم بين الحاكم التركي والمحكوم العربي ولا يخفى أثر هذا الوضع على الحياة الثقافية، ناهيك عن أن الحكومة التركية طيلة عهدها الأول عام 1551ف-1711ف وعهد الأسرة القرمانلية[4] 1711- 1835ف لم تأخذ بأسباب الطباعة أو الثقافة أو تلتفت إليها [5] فإذا نظرنا إلى الفترة التي سبقت الأتراك، فإن البلاد خلال حكم الفاطميين والموحدين و الحفصيين،

---

(1) انظر: عمر، أحمد مختار، النشاط الثقافي في ليبيا منذ بداية الفتح الإسلامي حتى بداية العهد التركي، نشر الجامعة الليبية، كلية التربية، 1971م ص 289-291.

(2) المرجع السابق

(3) انظر: الصويعي، عبد العزيز، المطابع والمطبوعات الليبية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، طرابلس، 1985م ص 29-38

(4) تنسب لأحمد باشا القره مانلي، تركي من بلدة (قره مانيا) بتركيا استولى على الحكم في ليبيا سنة 1711م. واستقل به وبقي في ابنائه وحفدته إلى سنة 1835م. حيث عادت البلاد إلى الحكم التركي المباشر.

(5) انظر الصويعي، عبد العزيز، سبق ذكره، ص 29-38.

وقبلهم ولاة العباسيين كانت تابعة (للقيروان)، وبذلك لم تكن مركزاً سياسياً او علمياً مستقلاً، وفي حوالي منتصف القرن الخامس الهجري جاءت للشمال الأفريقي الهجرة العربية المعروفة "هجرة قبائل بني هلال وبني سليم". ولما كانت هذه القبائل البدوية متشبثة بحريتها واستقلالها عن السلطة المركزية، فقد وجدت في (ليبيا) باتساع رقعة الصحراء فيها مكاناً مثالياً للمحافظة على هذا الاستقلال، فهي تضرب متوغلة في الصحراء عندما تحس باقتراب جيوش الحكام المركزيين في القيروان، فلا تطاردها هذه الجيوش، كما أن هذا الطابع الصحراوي الفقير دفع بتلك القبائل لاتخاذ الغزو بغرض النهب والسلب حرفة لها شأنها عندما كانت في الجزيرة العربية. وكان هذا الغزو إما بينها وبين بعضها أو موجهاً ضد الأرياف والقرى، الأمر الذي زاد من تفاقم القلاقل وحرم المنطقة من نعمة الاستقرار والهدوء الذي إنما تعمر الصناعات وتزدهر الثقافة في ظله.[1]

وحيث إن السلطة المركزية كانت غالباً عاجزة عن حماية المناطق البعيدة عن العاصمة إما بسبب ضعف هذه السلطة أو قلة اهتمامها مع بعد الشقة واتساع رقعة المنطقة، فإن ذلك أدى إلى هجرة ذوي المواهب والطموحات إلى المناطق القريبة من السلطة المركزية، لينعموا بالأمن على أنفسهم وأموالهم، وليحصلوا على مقابل مادي من طرف الحاكم نظير إسهاماتهم الفكرية أحياناً، وتبعاً لذلك تتفتق قرائحهم وتظهر مواهبهم. وطبع هذا الأمر البلاد بالطابع البدوي الذي هو نقيض للاستقرار وكان عاملاً مبعداً لها عن مجاراة غيرها من الأقطار العربية الإسلامية التي ظهر فيها علماء وشعراء وفلاسفة ومفكرون.

على أنه لا يمكن القول بصفة قاطعة إن البلاد لم تعرف أي نوع من أنواع الأدب، أو لم يظهر فيها العلماء واللغويون والقراء، ولكنهم كانوا قلة بالقياس إلى غيرهم، كما أن المجالات التي برز فيها أولئك المفكرون كان يغلب عليها الطابع الديني، فكانوا مدرسين للعلوم الشرعية أو متصوفين غالبا، وإن عرفت البلاد

---

(1) انظر: ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ص 436.

بعض اللغويين، [1] وقد اقتضى هذا التصدر لتعليم الفقه في ليبيا - على أتضاع شأنه قياساً على غيره في البلاد المجاورة - اقتضى منهم السفر إلى (تونس) أو إلى (مصر) لتلقي العلم، إلى جانب ملاقاة وفود الحجاج والرحالة التي تمر بالبلاد متجهة شرقاً خاصة والقادمة من الأندلس أو باقي مناطق المغرب العربي أو العكس، أي القادمة من المشرق إلى المغرب، ومن العلماء من كان يتجه إلى مناطق عربية أخرى ثم لا يعود، بالإضافة إلى أن بعض العلماء كان يأنس في نفسه الكفاءة والقدرة على العطاء، ولذلك يتجه إلى تلك الأقطار، التي تتشبث به وتستفيد من علمه، وعندما نتصفح بعض المؤلفات التي أرُّخت للثقافة الليبية، نجدها تتحدث عن عدد لا بأس به من هؤلاء المهاجرين الذين هاجروا واستقروا في مهاجرهم، وكانت لهم فيها اليد الطولي، والباع الواسع في مجالات تخصصاتهم أمثال (عمار بن موسى الهواري الطرابلسي تـ 660هـ) الذي استقر (بتونس) وابن أبي الدنيا الذي درس بالأزهر، واستقر وتوفي (بتونس) سنه 684هـ، وعبدالرحمن بن مكي الطرابلسي المغربي الاسكندراني الذي استقر بمصر وتوفى بها سنة 651هـ، طاهر إسماعيل بن موسى الجيطالي النفوسي، المتوفي في (جربة) سنة 750هـ، وأبو إسحاق بن غالب المصراتي، خطيب مسجد القيروان، توفي بتونس سنة 704هـ، وأبو عبدالله محمد بن أحمد الزليطني المتوفي بتونس سنة 808هـ، وأحمد بن عبدالرحيم بن موسى الزليطني المتوفي بتونس، ومساعد بن حامد بن مساعد المصراتي كانت أغلب إقامته بمصر وتوفي بالهند سنة 780هـ، ومحمد بن عبدالرحمن الحطاب الصغير الذي تولى رئاسة المذهب المالكي بالحجاز ومات في المدينة سنة 954هـ، وكذلك أبوه الحطاب الكبير، وأبو عبدالله محمد بن على الخروبي المتوفي بالجزائر سنة 963هـ. [2] وغيرهم كثيرون ممن لا يتسع المجال لذكرهم هنا.

والجدير بالذكر أن هذه الظاهرة، أي ظاهرة سفر العلماء المسلمين وهجرتهم وإقامتهم في البلاد الإسلامية الأخرى كانت معروفة، غير أنها بالنسبة لليبيين كانت لافتة للنظر للأسباب التي سبق ذكرها.

---

(1) انظر: المصراتي ، علي مصطفى ، اعلام من طرابلس، الدار الجماهيرية للنشر، ط رابعة، ص 97وما بعدها.

(2) انظر: عمر احمد المختار، سبق ذكره، ص ص.162-148

وقد عرفت البلاد عدداً غير كثير من الشعراء، ولكنهم كانوا غالباً من الصوفيين، وحتى هذا النوع من الشعر الذي ازدهر إلى حد ما خاصة منذ عهد الموحدين إلى العهد التركي، فإنه لم يكن الشعر الصوفي الفني الذي عرف في بغداد أو القاهرة أو أي بقعة من الأندلس مثلما قرأنا عند (عمر بن الفارض) أو (محي الدين بن عربي) أو (السهروردى) مثلاً، ذلك الشعر الذي كان يمثل فلسفة معينة واتجاهاً فنياً بعينه، ولكنه كان شعراً أقرب إلى الشعبي منه إلى الشعر الفصيح، لأن أصحابه لم يكونوا معنيين بالثقافة العامة العالية أو على إطلاع عليها، وإنما كان همهم إسماع معاصريهم ومريديهم الذين كانوا غالباً من الأميين أو شبه الأميين بعضاً من شطحاتهم الصوفية ومدائحهم النبوية. وإذا كانت البلاد قد أنجبت عدداً لا بأس به من العلماء الذين ألفوا في مجالات المعرفة المختلفة فإن غالبية مؤلفاتهم اشتهرت وعرفت في تونس، [1] ولم ينتفع بها كثيراً في ليبيا، وبذلك لم يكن لهم تلاميذ يرثون علمهم ويواصلون سيرتهم، وهذا من شأنه أن جعل المنطقة مفرغة من الركائز الثقافية التي ستسهم بعد ذلك في خلق مجال أدبي مزدهر وإذاً: فإذا نظرنا إلى الاستقرار الثقافي والعلوم في المنطقة باعتبارها مقياساً لقيام نهضة في هذا المجال في أي بلد، فإن البلاد الليبية لا تلام بعد ذلك على أن تكون ذات شأن متواضع في هذا المضمار للأسباب التي سبق ذكرها.

ولعله مما تجدر الإشارة إليه أن الأستاذ الكبير الشيخ (الطاهر الزاوي) مفتي الديار الليبية السابق له مؤلف حاول فيه أن يترجم لبعض الأعلام الليبيين، أسماه (أعلام ليبيا) وقد اقتصر على الترجمة لعدد خمسمائة شخصية من قادة، ومجاهدين، وعلماء ،ومصلحين ، وغيرهم، منهم ثمانية أدباء فحسب ممن تفرغوا للأدب ولا شيء غيره هم:

1- إبراهيم الأسطى عمر.
2- أحمد رفيق المهدوي.
3- أحمد الشارف.
4- أحمد قنابة.
5- أحمد الفقيه حسن.
6- مصطفى بن زكري.

(1) انظر: عمر احمد مختار، سبق ذكره، ص 148-162.

7- أبو الحسن الودانى. 8- عمر فخري المحيشي. [1]

والسبعة الأول هم شعراء والثامن صحفي، وهناك طبعاً ممن ترجم لهم الشيخ من جمع الأدب مع أمور أخرى شأن القدماء عادة مثل (سليمان الباروني)[2] الذي كان مصلحاً وشاعراً وسياسياً ومجاهداً محارباً.

أما ما يخص التعليم فلقد كان تقليديا يقوم على الكتاتيب والزوايا التي تعلم القرآن الكريم وبعض مبادىء اللغة والفقه، إلى جانب الأوراد الصوفية، إلى أن جاء العهد العثماني الثاني الذي يبتدىء من سنة 1835ف حيث بدأت البلاد تعرف نوعاً من التعليم المختلف عن التقليدي الذي يأخذ ببعض أسباب التحديث حينئذ. فقد حاولت الحكومة التركية ممثلة في سلطة الولاية أن تنشئ عدداً من المدارس الابتدائية والثانوية ومدارس البنات وكذلك بعض المدارس العسكرية، وهذا الأمر بدأ متأخراً كثيراً حيث بدأ سنة 1895ف، كما أنشأت بعض الجاليات مدارس أجنبية كانت مقتصرة على أبناء الجالية غالبا[3] فإذا كان التعليم يمثل القاعدة التي تقوم عليها أي نهضة ثقافية عادة في قطر من الأقطار، وكان هذا شأنه في ليبيا فليس بمستغرب أن يكون شأن الثقافة على ما كان عليه. وإذا كان ذلك شأن التعليم، فإن الصحافة لا تقل عنه خطورة، إن لم تكن من الضروريات التي لا يتصور أن تقوم نهضة ثقافية بدونها لذلك فإنه لا بد من إلقاء نظرة عليها قبيل وأثناء العهد الإيطالي لمعرفة الدور الذي قامت به في إرساء دعائم الحركة الأدبية في ليبيا في العصر الحديث.

بدأت الصحافة متأخرة زمنياً إلى جانب تخلفها من الناحية الكيفية، وقد خرجت أولاً بعض النشرات الصحفية التي كانت تحت إشراف حكومة الولاية التركية،[4] إذ ان البداية الصحفية كانت سنة 1908ف. وذلك بظهور أول صحيفة كانت تحمل اسم البلاد (طرابلس غرب) إذ هكذا كانت تسمى ولاية

---

(1) انظر: ترجمة المعنيين في الزاوى الطاهر احمد. اعلام ليبيا، طبع الفرجاني طرابلس 1971م.

(2) المصدر السابق، ص .158

(3) (القروي ، إسماعيل مولود، الغزو الثقافي الممهد للغزو العسكري لليبيا، رسالة ماجستير مرقونة عند المؤلف، ص 116.-113

(4) المصدر السابق، ص . 47 -46

طرابلس الغرب، وكان صدور هذه الصحيفة في عهد الوالي (محمود نديم باشا)، وكان صدورها باللغتين العربية والتركية مطبوعة في البداية طباعة حجرية، ثم صارت تطبع بعد ذلك طباعة الية في مطبعة الولاية طبعاً، وواصلت صدورها حتى تاريخ 22سبتمبر سنة 1911ف. فتوقفت قبل أسبوع من إعلان إيطاليا الحرب على تركيا. [1] وكانت هناك صحيفة تعرف باسم (السالنامة الحكومية)، وهي عبارة عن تقويم حكومي، وكانت تضم أنباء رسمية حكومية وإحصاءات إلى جانب بعض الأخبار التاريخية والعلمية وكانت سنوية. [2]

وصدرت أول صحيفة شعبية وهي صحيفة (الترقى) على فترتين فقد صدر العدد الأول منها في 26يوليو سنة 1897ف. ثم توقفت لتصدر بعد عشر سنوات بعد ذلك، وكان مديرها المسئول (محمد البوصيري) الذي وصفها بأنها جريدة سياسية علمية أسبوعية، وكان يساهم في تحريرها مجموعة من المثقفين الشباب من كتاب وشعراء "وكانت المباحث الأدبية من أركانها الثابتة"[3] ثم توالى صدور الصحف التي تراوحت بين الصحيفة السياسية والعلمية والفكاهية والأدبية، وتلك التي تجمع بين هذه الأغراض، وكانت في معظمها أسبوعية، وقد تضاربت الآراء في أهمية هذا النشاط الصحفي ومدى إسهامه في الحياة الأدبية في ليبيا، فهذا الأستاذ (بشير الهاشمى) ينقل تنويه الأستاذ (علي مصطفى المصراتي) بالصحافة الليبية قائلا : "يؤكد الأستاذ على مصطفى المصراتى في كتابه : "تاريخ الصحافة في ليبيا" بأن ذلك النشاط الصحافي كان في الفترة الواقعة بين 1911-1908ف. حيث وقع العدوان الإيطالي الغاشم، هذه الفترة القصيرة الواقعة بين حادثتين من أحداث التاريخ السياسي في الشرق، وهاتان الحادثتان اللتان يشير إليهما المؤلف هما:

أ- إعلان الدستور العثماني سنة 1908ف. والمعروف في ذلك العهد باسم المشروطية

---

(1) انظر الفزيري، إسماعيل، سبق ذكره، ص 46-47.

(2) انظر المرجع نفسه ص 46-47.

(3) انظر المرجع السابق نفسه ص 47-52.

2- قدوم الأسطول الإيطالي المستعمر إلى طرابلس سنة 1911ف. في هذه الفترة التي يعنيها المؤلف كان هناك كما يقول سبع أو ثماني جرائد تصدر كل أسبوع في وقت واحد بمعدل جريدة كل يوم، ولكل جريدة نفحة وطابع وشكل يميزها عن زميلاتها" [1] غير أن الدكتور (الصيد أبوديب) لا يعتد بهذا القول ويقلل من شأن تأثير هذه الصحافة في الحياة الأدبية بسبب قصر الفترة التي ظهرت فيها، وبسبب تباين اهتماماتها وبعدها عن الأدب باستثناء صحيفة (الترقي) التي يرى ايضاً أنها لم تكن ذات أثر بسبب قصر فترة صدورها. [2] وهذا القول يبدو أنه صحيح وموضوعي، فإن هذه الفترة القصيرة، مدة ثلاث سنوات، حتى لو كانت بهذا الغنى في عدد الصحف وشكلها ومضمونها، فإنها غير كافية لتأسيس حياة صحفية متينة تكون ذات إسهام جاد في إرساء حركة أدبية. وهكذا يمكننا القول إن الحياة الصحفية في ليبيا وئدت وهي لا تزال في المهد، بسبب الهجوم الاستعماري الإيطالي، إذ توقفت كل الصحف عن الصدور وبدأت حياة جديدة ستعرفها البلاد تختلف عن سابقتها، ولا مكان فيها للصحافة والأعمال التحريرية الأدبية، وإنما المكان الأول فيها للمعارك بما تجلبه من دمار وقتل وعدم استقرار.

وقد تعرضت الثقافة العربية في ليبيا على يدي المستعمرين الطليان إلى ما تعرضت له في باقي مناطق المغرب العربي الكبير، على يد المستعمرين الفرنسيين من طمس، وقطع للعلاقات بينها وبين مواطنيها، وتجهيل لهم، ومحاولة إحلال الثقافة الأجنبية بدلاً عنها، وفي هذا الصدد يقول الأستاذ (خليفة التليسى): "واستفاد الاستعمار الإيطالي من التجربة الفرنسية في الشمال الأفريقي، فحمل معه إلى جانب الغزو الحربي خطة سياسية تقوم على الإحاطة التامة بالأوضاع الاجتماعية والثقافية ، وانتهت به إلى وضع برنامج محدد يقوم على العناصر التالية التي تصادفنا في خطط الاستعمار الفرنسي".

---

(1) الهاشمي، بشير، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا (دراسة ونصوص) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ، ط اولى، 1984م. ص 27

(2) (انظر : د. ابوديب، الصيد، عن بدايات الادب الليبي الحديث والعوامل المؤثرة فيها. مجلة الكاتب العربي. العدد 32، السنة العاشرة، ص 16-18.

1- القضاء على العنصر الوطني.
2- قطع الصلات بينه وبين ماضيه الحضاري.
3- طمس المعالم الشخصية الوطنية.
4- محاربة اللغة العربية والثقافة العربية.

ولقد أقام الاستعمار الايطالى بليبيا اثنتين وثلاثين سنة، وخرج بعدها دون أن يخلق أية قاعدة ثقافية يتمثل فيها الاحتضان الصحيح لثقافته، بحيث تمثل تياراً معيناً في مجرى الحركة الفكرية في البلاد، وتلك حسنة من حسناته -لم يردها- جعلت بناء الشخصية الأدبية الفكرية بعد الاستقلال يقوم على الاختيار الحر لمصادر الثقافات المختلفة، مما أبعدها عن الازدواجية والانقسام، ومنذ نزل الأسطول الإيطالي إلى شواطئ طرابلس الليبية في 5 أكتوبر سنة 1911ف إلى أن أصدر (بادوليو) منشوره المشهور بعد إعدام عمر المختار بانتهاء حركة المقاومة الوطنية سنة 1931ف ترك الشعب كلمته للسيف وقصائده للمعارك".

[1] وقد نقلت هذا النص على طوله محاولاً الحذف منه ما أمكن، لتعبيره الدقيق عن تلك المرحلة وتلخيصه الشديد لها، وهو كما رأينا إلى جانب بيانه عن أن فترة المعارك لم تكن فترة مناسبة لازدهار حياة ثقافية، فإنه يوضح كذلك جهود المستعمر المستميتة في التخريب الثقافي المتعمد الذي مارسه ضد الثقافة العربية، إلى جانب فشله في إحلال ثقافته محل هذه الثقافة، والسبب في ذلك يرجع إلى أن فترة بقاء الإيطاليين في ليبيا لم تكن فترة مستقرة فمنها مدة (20) سنة كانت فترة حرب من سنة1911-1931ف. لم تبسط فيها إيطاليا نفوذها على كامل التراب الوطنى، هذا سبب، والسبب الثاني نتاج لهذا السبب الأول، فمن شأن هذه الحرب أن مكنت العداء ضد الآخر المتمثل في الإيطاليين، ولهذا فإن البنية الدينية للثقافة العربية في ليبيا قد انكمشت على نفسها في مقاومة سلبية للعناصر الثقافية الدخيلة، مكتفية في الوقت نفسه بموروثها المتواضع من علوم دينية واتجاهات صوفية، ساهمت في تخلف الوضع الثقافي في ليبيا عن ركب التقدم الحديث في ذلك العهد الاستعماري، كما أن مما ساهم

(1) التليسي، خليفة، رحلة عبر الكلمات، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس-الطبعة الثانية، 1979م. ص 252-254.

في تخلف الحياة الأدبية والثقافية عموماً في هذه الفترة،ما كان يمارسه الإيطاليون من قهر وعسف ضد العناصر المثقفة، نفهم هذا من رسالة نشرها الأستاذ (عبد الحميد الهرامة) في مجلة الوثائق والمخطوطات، يشكو كاتبها لصديقة المهاجر الكبت والتضييق على الشعراء والأدباء وسوء الحال الثقافي. (1)

كانت هناك بعض القصص القصيرة ذات الطابع الرومانسي التي كانت تنشر في (مجلة ليبيا المصورة)[2] وهي مطبوعة أنشأها الإيطاليون الفاشيست في ليبيا برئاسة الصحفي الليبي (عمر فخري المحيشي) غير أنها إلى جانب قلتها فإن أثرها كان ضئيلاً على ما أتصور لانتشار الأمية بين الناس، ولسوء سمعة هذه المطبوعة بين المثقفين العرب الليبيين.

يجب ملاحظة أن الحديث عن الحياة الثقافية في ليبيا حتى الآن إنما كان عن إقليم طرابلس، ولم يدخل (إقليم برقة) في الحديث، والحقيقة أن هذه المنطقة لم تكن ذات إسهام ثقافي في العصور القديمة ولم توجد فيها أي قاعدة علمية إلا بعد مجيء الحركة السنوسية في القرن التاسع عشر حيث استطاع مؤسس هذه الحركة وتلاميذه أن ينشئوا عدداً من الزوايا التي كانت تهتم بالنواحي الدينية كما أسسوا مكتبة (الجغبوب) وكانت تضم الكثير من المصنفات، وكان من نتائجها مجموعة من العلماء والشعراء والمثقفين، غير أن هذه المكتبة كانت بعيدة عن مناطق الكثرة السكانية، وبذلك فإن الانتفاع بها ظل ضئيلاً.

من كل ذلك يتبين لنا أن الوضع الثقافي في ليبيا إبان العهد التركي والإيطالي من بعده كان سيئاً، ولذا لم ينتج شيئاً يذكر على المستوى الأدبي.

وما كاد الاستعمار الإيطالي يوطد أقدامه في ليبيا سنة 1931ف. بانتهاء حركة المقاومة المسلحة كما رأينا، حتى انفجرت الحرب العالمية الثانية سنة 1939ف. واتخذت من ليبيا ساحة من أهم ساحاتها، وعرفت أهم معاركها هناك، ولا يخفى ما لذلك من أثر سلبي على الحركة الثقافية.

---

(1) انظر: الهرامة، عبدالمجيد، مجلة الوثائق والمخطوطات، مركز جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي، السنة الثانية، العدد الثاني، 1987م. ص218

(2)انظر: الفقيه. احمد إبراهيم. بدايات القصة الليبية القصيرة. المنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، الطبعة الاولى 1985م.

وخرج الإيطاليون مهزومين في الأربعينات من هذا القرن إثر هذه الحرب ليخلفهم استعمار آخر تمثل في الإنجليز والفرنسيين الذين اقتسموا البلاد بعدهم. حيث كانت المناطق الشمالية (طرابلس، وبرقة) تحت سيطرة الإنجليز والمناطق الجنوبية المتمثلة في منطقة (فزان) تحت سيطرة الفرنسيين. وهنا دخلت البلاد في الصراع مرة أخرى الذي ما كادت تخرج منه، ولكنه صراع سياسي هذه المرة في أغلب أشكاله، لأن الليبيين شأنهم شأن غيرهم من العرب أخذوا يطالبون الحلفاء بالوفاء بوعودهم التي قطعوها لهم مقابل مساعدتهم لهم في حرب (ألمانيا وإيطاليا).

وانتهت هذه الفترة باستقلال الوطن سنة 1951ف. لتدخل البلاد بعد ذلك في عهد جديد بدأ فيه أبناؤها يتلمسون طريقهم إلى القبض على مقدرات حياتهم السياسية والاقتصادية والفكرية، متخذين من ذلك الزاد الوافر من جهاد آبائهم وكفاح أجدادهم نبراساً يهتدون به في دروب النضال الاجتماعي والاقتصادي والسياسي مواجهين بفضله كل القوى المعيقة التي خلفتها لهم فترة الاستعمار، ومُتَحَدِّين به كل القيود التي وضعها المستعمر الجديد على حريتهم وعلى مقدراتهم. وبدأ الأدباء يعودون من المهاجر العربية وغير العربية، وعرفت البلاد بداية النهضة الحديثة مع صدور الصحف والمجلات الوطنية، وكذلك إنشاء هيئة الإذاعة الليبية.

إذا قلنا تجاوزاً إن بداية الكتابة الليبية الحديثة قد بدأت بعد خروج الإيطاليين، [1] فإننا لا نعني بذلك أن هناك نقطة تاريخية محددة توقفت عندها هذه الكتابة، وهناك نقطة أخرى بدأت منها، لأن شأن الأدب كما لا يخفى على أحد ليس كذلك، ولكننا نعني بذلك أن الشخصيات الأدبية التي لها أثر في الأدب الحديث في ليبيا بدأت تظهر وبدأ القراء يتعرفون عليها من خلال الصحف المحلية والإذاعة كما أن التعليم في البلاد بدأ ينهض ممثلاً في المدارس الحديثة والجامعات. [2]

---

(1) انظر: الفقيه، أحمد إبراهيم، أبناء النار أبناء الماء، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985م. الطبعة الأولى، ص115 حيث بين ان خليفة التليسي بدأ الكتابة سنة 1948م.

(2) المصدر نفسه، ص110، أول مدرسة ثانوية سنة 1947م. كلية الآداب في بنغازي سنة 1956ف.

[illegible] وعودة [illegible] [1]

[illegible] الأولى للحركة الثقافية بعد الاستقلال. ولقد [illegible] الأولى لهذه الحركة منصبة على نتاج هذا الاستقلال، ووحدة [illegible] وعلى الرغم من الانطلاق في دولة قضايا المختلفة التي تواجهها، مثل الجهل [illegible] المتبعة وعبء التعليم، وانتشار الأمية، وحظيت قضية المرأة [illegible] باهتمام كبير وأثر هذه المجهود الثقافية، إلى جانب قضيتي [illegible] وبعض ملامح [illegible] وكانت مرسة الثقافية وبعض ملامح [illegible] قد عرفت عند الشعراء الليبيين أمثال أحمد الشارف، وأحمد رفيق [illegible] وغيرهم[2]

وهؤلاء شعراء شبه عاصروا الحرب الإيطالية الليبية ولهم فيها أشعار

---

[1] من هذا المصطلح استوحى عبد الله القويري العنوان لكتابه عن الأدب الليبي الحديث.

[2] انظر ترجمة هؤلاء الشعراء في كتاب أحمد قنابة: شعراء ليبيون، طبع الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1971م.

أما الكتاب والأدباء المنقطعون للكتابة الأدبية، فلقد بدأنا بعد الاستقلال نتعرف على بعضهم مثل المصراتي، والتليسي وغيرهم، غير أن الشعراء عبروا أدبياً عن تلك المرحلة بشكل واضح وجلي، ولم ينافسهم في البداية منافس، ولم تلبث المقالة الصحفية الأدبية أن أخذت دورها وكذلك القصة القصيرة وتأخرت الرواية التي نحن بصدد دراستها فما السبب في ذلك؟.

ب – مكانة الرواية في الأدب الليبي :

لعل مما هو معروف لدى اغلب المهتمين بالأدب في الوطن العربي أن الرواية جنس جديد على هذا الأدب، استقاه من الآداب الأوروبية بالذات، وإن كان هناك من الأدباء العرب من يزعم أن الرواية قديمة في الأدب العربي وهي عنده ليست سوى الابن الشرعي (للسيرة الشعبية) [1] المعروفة عند المجتمع العربي. ولا يخفى على أحد ما يقوم به بعض الكتّاب والروائيين العرب من توظيف للتراث السردي الشعبي في مجال الرواية، كما يفعل جمال الغيطاني، وأميل حبيبي، وبن سالم حميش مثلاً.

ولكن النماذج الأولى للرواية العربية لم تكن ذات صلة بهذا التراث الشعبي كقصة (زينب) (لمحمد حسين هيكل) وبعض قصص (محمود تيمور) وكذلك نتاج (نجيب محفوظ) في معظمه، وبناءً عليه وعلى أغلب الأقوال تبقى الرواية جنساً وافداً على المنطقة العربية، فإذا كان هذا شأنها في الأدب العربي عموماً، فليس بمستغرب أن تتأخر في الأدب الليبي.

غير أن أسباب هذا التخلف تجعلنا نلقي نظرة على الرواية بصفة عامة لنرى ما يميزها عن غيرها، ومن ثم معرفة الظروف التي صاحبت نشأتها في ليبيا على وجه الخصوص. ذلك أن الرواية تأخرت بالظهور في كل الآداب العالمية، في حين كانت بعض سماتها موجودة في الآداب القديمة جداً مثل الملحمة، وكان بعض سماتها موجودة في الدراما، وعليه فيجب أن تكون هناك أسباب موضوعية وراء ذلك، إذا بحثنا عن هذه الأسباب أو بعضها فأنا واجدون بعض المؤلفين قد تحدثوا عن ذلك، فهذا (جورج لوكاش) في (نظرية الرواية) يعدها

(1) يذكر في هذا السياق كتاب: خورشيد، فاروق، في الرواية العربية (عصر التجميع) دار الشروق، بيروت، 1982م.

أشد درجات الإبداع نضجاً، ويصفها كذلك بأنها تمثل المغامرة الكلية التي تعبر عن رؤية شمولية للعالم وتلبي بذلك هدف الروح الكلية في الاكتشاف والمعرفة وتحقيق التوازن، [1] وينقل (ميشال بوتور) في مؤلفه (بحوث في الرواية الجديدة) عن: (روايومون Rayaumoni) قوله : "لقد أصبحت روائياً بالضرورة، وما استطعت أن أتجنب ذلك، وإليك ما حصل على وجه التقريب: كنت أقوم بدراسة فلسفية، وفي هذه الأثناء، نظمت قصائد عديدة، وحدث أن برزت بين هذين القسمين من نشاطي فرجة كبيرة جداً، وكان شعري من نواحي كثيرة شعراً مشوشاً، بعيداً كل البعد عن العقل، بينما كنت أود بالطبع من خلال هذه القصائد إلقاء الضوء على بعض المواضيع الغامضة في الفلسفة، وعندما تركت فرنسا وجدتني أمام هذه الصعوبة تتفاعل في نفسي، فكيف التوفيق بين الفلسفة والشعر؟ فظهرت لي الرواية كحل وحيد لهذه المشكلة الشخصية". [2]

يبدو لي أن القاسم المشترك بين كلام كل من المفكرين السابقين هو الكلية، أي أن الرواية تعبير بشكل عام عن نظرة كلية أو رؤية كلية.

وهذا أمر يقتضي عمق المعالجة وشموليتها مما يتطلب ثقافة ضاربة بجذورها في أبعاد الفكر المختلفة، ثقافة تستند إلى ماضٍ غني بالاتجاهات الأدبية، متعدد الجوانب الفكرية، منفتح على الآفاق الأدبية العالمية، حتى لو لم تكن له أصالة تاريخية في مجال الرواية بالذات، وهذا المناخ لم يكن متوفراً في الساحة الثقافية الليبية كما سبق أن رأينا، فليس عجيباً والحال هذه أن تتأخر الرواية الليبية في الظهور، لقد كان العكس هو المستغرب فيما لو حدث.

وبالقاء نظرة على الموروث الأدبي الليبي نجد أن الشعر والقصة القصيرة

---

(1) يقول جورج لوكاش" في نظرية الرواية، ت: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط ط 1، 1988م. "الرواية هي الفحولة المنضجة، بنيتها المميزة لها هي نمطها المنفصل، هي الطبيعة التي تتضمنها بين الطوية والمغامرة.... إن الرواية هي شكل المغامرة تلك المغامرة التي تليق بما للطوية من قيمة خاصة، ومحتوى هذا الشكل هو تاريخ هذه الروح التي تذهب إلى العالم لتتعلم كيف تعرف، والتي تبحث فيه عن المغامرات لكي تختبر نفسها فيها، ولكي تثبت بهذا الاختبار مقدرتها، ولكي تكشف ماهيتها الخاصة". ص 84-85.

(1) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 2، 1982م. ص .11

هما المرشحان للظهور اولاً؛ لما لهما من مرتكزات يستندان إليها. فالشعر لم ينقطع بل ظل دائماً هناك شعراء ليبيون حاضرين على الساحة الثقافية الوطنية. وإذا لم يكونوا واسعي الشهرة على مستوى العالم العربي، فإن وجود الشعر لا يقتصر على وجود الجيد منه، بل يكفي أنه منذ الفتح العربي لليبيا إلى وقتنا الحاضر والشعر العربي يثبت وجوده.

فماذا عن القصة القصيرة؟ لقد ظهرت القصة القصيرة منذ العهد الإيطالي بشكل من الأشكال في مجلة ليبيا المصورة بغض النظر عن المستوى الفني الذي ظهرت به. غير أن القصة القصيرة الحقيقية الحديثة سجلت ظهور أول نماذجها سنة 1956ف. عندما صدرت مجموعة (عبد القادر أبي هروس) (نفوس حائرة) [1]أي بعد الاستقلال بحوالي بخمس سنوات، ونستطيع القول إنه منذ صدور الجرائد والمجلات الليبية أخذت القصة القصيرة مكانها فيها. وقد كان احد الروائيين الليبيين بعد ذلك صاحب مجلة، وأفردت هذه المجلة عدداً خاصاً (للقصة الليبية)، [2]تضمن إلى جانب القصص مقالات نقدية اهتمت بالتنظير للقصة شارك فيها مجموعة من الأدباء منهم الأستاذ (على مصطفى المصراتي) والأستاذ (كامل المقهور) وغيرهم، وكان من مشاغل المثقفين حسب ما نرى في هذا العدد من تلك المجلة ما سموه (بالقصة الطويلة) أي (الرواية) ثم توالت بعد ذلك القصص على يدي الكتّاب الليبيين الذين لم يقل إنتاجهم في هذا المجال عن غيرهم من كبار كتّاب الوطن العربي وأخص بالذكر منهم :(أحمد إبراهيم الفقيه)، و(التكبالي)، و(عبدالله القويري)، و(يوسف الشريف)، و(إبراهيم الكوني) وغيرهم كثير.

غير أننا سنقف عند القصة القصيرة أكثر مما وقفنا مع الشعر، نظراً للعلاقة التي تجمعها مع الرواية التي هي موضوع بحثنا هذا، ذلك أننا ننطلق منها لنناقش أسباب تأخير الرواية.

لقد ناقش الأستاذ (كامل المقهور) أحد أوائل من كتبوا القصة القصيرة

---

(1) الفقيه، احمد إبراهيم، سبق ذكره، ص 114.

(2) انظر الهاشمي، بشير. خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، الطبعة الأولى، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، 1984م، ص 261-308.

موضوع سَبْق هذه الأخيرة على الرواية، فعل ذلك في مقدمته لمجموعة الكاتب (أحمد إبراهيم الفقيه) الأولى (البحر لا ماء فيه)، وقد حاول في هذه المقدمة أن يلتمس جذور القصة القصيرة في البنية الثقافية البدوية الريفية، وقد رد هذه الجذور إلى الأمية بصفة خاصة التي كانت تطبع هذه البنية، [1] ولا بأس أن نقتبس مما قاله بعض الشيء: "لقد بان هذا الأثر-أثر الحكاية القصيرة- واضحاً في اتجاه الكتّاب إلى فن القصة القصيرة الابن الشرعي للبناء الروائي في هذا الجيل".

فقد تميزت الدراما لدى الأدب الشعبي بالزجل والخرافة أو ما يسمى بالحدوتة، وهي حكاية بسيطة تعبر عن لحظة معينة تحكيها الأمهات والجدات للأطفال تحكي مغزى معيناً يتطلب سرعة السرد ونهايته في أضيق نطاق، وكانت طبيعة السرد وطرافته يجعل من الرواية الطويلة غير متمشية مع هذا الظرف، [2] وينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن الكاتب يعني (بالبناء الروائي) الذي ورد في نصه -الرواية الشفوية- المقابلة للقصص المكتوب، ولا يذهب به إلى مفهوم يتصل بالرواية (Novel) أو (Roman) نفهم ذلك من سياق كلامه في بقية النص، وكذلك لفظ (الدراما) الذي يقصد به هنا الحكاية العجيبة أو الخرافية.

وعلينا أن نلتمس العذر في ذلك فالدراسات الفلكلورية الحديثة لم تكن محط اهتمام الكثيرين في الوطن العربي حتى وقت قريب، وأياً كان الحال فالذي يعنينا هنا من كلامه هو هذا الربط بين نماذج الحكايات الشفوية القصيرة التي كانت سائدة في المجتمع العربي في ليبيا، وبين القصة القصيرة؛ فكتّابها عنده يعيدون إنتاج ثقافتهم البيئية والبيتية عندما اتجهوا هذا الاتجاه، وهو استنتاج جيد يدل على حس نقدي ممتاز، وإن كان بالطبع ليس هذا هو السبب الوحيد، فالقصة القصيرة عندما بدأت بالظهور في ليبيا كانت نماذجها قد نضجت في

---

(1) لم يوافق احمد إبراهيم الفقيه على هذا الراي، وارجع أسباب نهوض القصة القصيرة إلى تاثرها بالكتابات القصصية العربية خاصة في مصر، انظر له: بدايات القصة الليبية القصيرة، سبق ذكره، ص 7.

(2) المنهور، كامل، مقدمة (البحر لا ماء فيه) احمد إبراهيم الفقيه، نشر وزارة الإعلام والثقافة، إدارة الفنون والآداب، 1966م. ص ا-ف.

الوطن العربي وخاصة في (مصر) التي لم تنقطع صلة المثقفين الليبيين بها شأن غيرهم في الوطن الكبير، ويكفي أن نعلم أن (أحمد إبراهيم الفقيه) قد أهدى مجموعته الأولى إلى (يوسف إدريس) الذي كان صديقاً قديماً له -كما أكد لي (الفقيه) في حديث خاص في بيته في الرباط سنة 1990ف.- لنعلم مدى ارتباط الأدب الليبي بغيره في الوطن العربي، فبالإضافة إلى سهولة تعاطي القصة القصيرة إذا ما قورنت بالرواية أو على الأقل أنها تبدو كذلك، سواء من جهة إنتاجها أو نشرها، فهي غالباً تحكي موقفاً جزئياً من الحياة تسهل الإحاطة به، ولا يتطلب مجهوداً يوازي المجهود الذي يتطلبه إنتاج الرواية مع بقاء قضية التفاوت بين إنتاج وأخر، سواء في مجال القصة أو الرواية موكولاً إلى عوامل أخرى كالموهبة الكبيرة، والخبرة الفنية، والموروث الثقافي وغيرها، ولكننا لا نستطيع القول إن كل النماذج التي صدرت من القصة القصيرة في تلك الأثناء كانت ناجحة، ومتوفرة على جميع الشروط اللازمة للقصة، إن مثل هذا القول لا يسنده المنطق ناهيك عن الواقع.

لهذه الاعتبارات سبقت القصة القصيرة الرواية، وتطورت واتخذت لنفسها المكان اللائق بها في الوقت الذي ظلت فيه الرواية تبدو تارة وتختفي أخرى، ومما يؤيد ما ذهبنا إليه أن أبرز الروائيين الليبيين هم ممن عرفناهم كتّاباً للقصة القصيرة سابقاً، يأتي في مقدمتهم (أحمد إبراهيم الفقيه، وإبراهيم الكوني، وخليفة حسين مصطفى)، وهذا وضع طبيعي في رأيي لأنه يمثل تدرجاً وتسلسلاً، وإن كان بالطبع لا يمثل قاعدة دائمة والعكس صحيح هنا، فالرواية تتطلب رؤية كلية حتى لو كان الموقف جزئياً، وتقتضي التوفر على معطيات فكرية معقدة،ولا نتصور أن يوفق الكاتب إلى هذه المتطلبات وإلى تلك الرؤية الشمولية لأول وهلة.[1] وهنا قد يطرح سؤال فحواه : هل تتوفر كل رواية من بداية الإنتاج الروائي في أي مكان على كل الشروط الواجب توفرها في العمل الروائي عادة؟ والجواب أنه ليس بالضرورة حدوث ذلك إلا بعد وقت ليس بالقليل، ولكن الذي لا ريب فيه، أن توفر هذه الشروط كلها يبقى

(1) انظر: غولدمان، لوسيان واخرون، الرواية والواقع، نشر : عيون 1988م. ترجم المقال رشيد بن حدو (حيث ينقل عن غولدمان عن لوكاش)، ص .67

طموحاً يسعى إليه الكتّاب وهدفاً يطلبونه، ومجرد وجود هذه الغاية لديهم يجعلهم يتريثون إلى أن يستأنسوا من أنفسهم شيئاً من القدرة على ذلك، بالإضافة إلى أن الكاتب وهو يكتب الرواية ينطلق من رؤية للمجتمع الذي يعيش فيه، وربما للطبقة التي ينتمي إليها، وقد يستشرف المستقبل لمجتمعه، وهذا يقتضي أن يكون المجتمع في حالة تسمح للكاتب بموقع يمكنه من الاكتشاف والارتياد، الأمر الذي لا يتأتى إلا باعتماد هذا المجتمع لمنطلقات معينة، ومسارات محددة في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

والمجتمع الليبي لم يكد يعرف الاستقرار، فمن الحرب الإيطالية إلى الحرب العالمية الثانية، إلى الحرب السياسية، ضد نفوذ الحلفاء بغية الاستقلال، وهذه لم تخل من حرب تمثلت في السجون والنفي والقتل الفردي والاغتيال وغيرها، إلى النزاع السياسي حول الشكل الذي يجب اعتماده في نظام الدولة، إلى مقاومة وجود القواعد الأجنبية، أضف إلى ذلك كله المشكلات المزمنة المتمثلة فيما يجره التخلف بصفة عامة من فقر ومرض وجهل.

وما كاد هذا المجتمع يعرف تحقق الدولة الوطنية لأول مرة سنة 1951ف. إلى حوالي سنة 1960ف. حتى ظهر النفط طارحاً مشكلات من نوع آخر اقتصادية واجتماعية وسياسية، كل ذلك جعل الاستقرار غير ممكن ومن ثم تأخرت الشمولية فتأخرت معها الرواية.

ولكن أليست هذه الأحداث المتلاطمة والعناصر المضطربة ادعى إلى إنتاج الرواية لأنها توفر لها مناخاً غنياً بالمواقف متنوعاً في المناحي يجمع بين التاريخي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي؟ نعم كان هذا سيحدث لو أن هذا المجتمع الذي عرف هذه الأمور مجتمع عريق في الثقافة، غني بالاتجاهات الأدبية، أما والحال كما رأينا بالنسبة للوضع الثقافي في المجتمع الليبي، فإنه ليس له إلا أن يكون كما كان، بهذا التعبير الفلسفي القديم. ولا يعد هذا عيباً أو شذوذاً أو قصوراً من جانب الأدباء العرب الليبيين لأنه وضع طبيعي دعت إليه الضرورة، وحدث بمقتضى الظروف التاريخية وفرضه الواقع الثقافي.

(جـ) دراسات الرواية الليبية :

جرت العادة أن يواكب الإبداع الأدبي دراسات نقدية تتناوله بالتحليل والتفسير، وتبرز جوانبه الجمالية، واللغوية، والأسلوبية، وتخلص إلى رؤاه النظرية، وأي متتبع لمسار الرواية في أي قطر من الأقطار العربية يجد هذه الظاهرة من الأمور البدهية، وعلى سبيل المثال فإن مقداراً جيداً قد أوجد له مكاناً في الساحة النقدية في المغرب [1] سواء على الصعيد العربي أو الصعيد المحلي، وليس الأمر كذلك فيما يخص الرواية الليبية، فإن الدراسات النقدية للرواية الليبية هي من القلة بدرجة لافتة للنظر، وخاصة من جانب الكتاب الليبيين، ولقد كان هذا سبباً قوّى النية لَدَي لدراسة هذه الرواية، ولعل ذلك كان نتيجة لقلة النتاج الروائي من جانب، ولأن هذا النتاج لم ينتظم إلا في السنوات الأخيرة من جانب آخر، وبذلك لم ينظر الكتّاب بجدية لهذا المجال، على أنه لا يمكن القول إنه لا توجد دراسات البتة عن الجانب الروائي في الأدب الليبي، غير أن هذه الدراسات على قلتها اتخذت طابع المقالة النقدية التي تتناول بالدراسة رواية واحدة، في دورية من الدوريات، وربما ضمن بعض الكتب، ولولا وجود الأستاذ (سمر روحي الفيصل) وهو كاتب سوري لما وجد من أفرد كتاباً مقصوراً على دراسة الرواية الليبية، فله في هذا المجال كتابان، أحدهما بعنوان (دراسات في الرواية الليبية)، [2] والكتاب الثاني بعنوان (نهوض الرواية الليبية)، [3] وكلا الكتابين معني كما هو واضح من عنوانه بالرواية الليبية بوجه خاص، ولهذا السبب فسنقدم الحديث عن هذين الكتابين رغم أن هناك دراسات سبقتهما.

لقد دفع الأستاذ الفيصل لتناول الرواية الليبية بالدراسة ما رآه من إهمال لها من جانب الكتّاب الليبيين على ما يبدو، وقد حاول أن يجعل محاولته بمثابة

---

(1)انظر على سبيل المثال: أحمد البيوري، دينامية النص الروائي، اتحاد كتاب المغرب. سعيد يقطين، الكتابة والتجربة، دار الثقافة. حميد الحمداني، الرواية المغربية ورهبة الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، وكذلك له: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، وغيرها كثير لكتاب آخرين.

(2) الفيصل، سمر روحي، دراسات في الرواية الليبية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1983م.

(3) الفيصل، سمر روحي، نهوض الرواية العربية الليبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990م.

الاستفزاز للكتّاب الليبيين سواء بصفتهم روائيين، أو نقاداً، من جهة أنه كاتب عربي من خارج ليبيا، ومن جهة أخرى لأنه قام بمهاجمة الأعمال الروائية التي درسها في هذا الكتاب، وجاء الكتاب الثاني ليعوض ما فاته في الكتاب الأول فقد اختار نماذج ناجحة إلى حد ما، وكان أقل قسوة في هذا الكتاب منه في الكتاب السابق.

1- الكتاب الأول : دراسات في الرواية الليبية :

قدم السيد الفيصل لكتابه هذا بمدخل إلى الرواية الليبية، ثم قام بدراسة سبع روايات، حاول مقاربتها وفقاً للمنهج التحليلي طبقاً لقوله،[1] ثم ختم بجزئية عن طبيعة الرواية ووظيفتها، وبهذا يكون هذا الكتاب دراسة رائدة في هذا المجال، غير أنه بالإضافة إلى أنه لا يغطي إلا فضاءً روائياً محدوداً من حيث العدد، فإنه مقصور على دراسة روايات ضعيفة غالباً، فما عدا رواية (متى يفيض الوادي) لصالح السنوسي، فإن بقية الروايات التي تناولها بالدراسة كانت ذات مستوى يمكن وصفه بالمتواضع، وبذلك فقد قسي عليها الكاتب في نقده، وتناولها بطريقة شاملة بأن درس فيها اللغة والأسلوب، والرؤية، والشكل، والمضمون، وبين الهنات التي اشتملت عليها، وكانت حسب رأيه لا تحصى ولم يكن مبالغاً أو متجاوزاً للحد، غير أن رواية صالح السنوسي كانت رواية جيدة وقد ظلمها في كتابه.

ويبدو أن الأستاذ الفيصل قد خامره شعور بأن الليبيين غير مدركين لأهمية الرواية، ولم يعرفوا مكانتها في الحياة الثقافية، ولذلك فقد ختم كتابه بتعريف بالرواية ومكانتها، وكان على هذا المستوى يمارس أستاذية من نوع ما.

كما أنه بالإضافة إلى ذلك قدم في كتابه هذا (مسرداً) (ببليوغرافيا) عن الرواية الليبية، نقله من الكاتبة (أسماء الطرابلسي) التي نشرته أولاً في مجلة (الفصول الأربعة)[2] التي هي مجلة الأدباء الليبيين، ثم نشرته بعد ذلك في كتاب خاص، وفي جميع الأحوال فإن هذا الكتاب يعد دراسة جادة حاولت لفت النظر للرواية الليبية.

---

(1) دراسات في الرواية الليبية، سبق ذكره، ص 5.

(2) انظر: مجلة الفصول الأربعة، العدد 17، ثم دليل المؤلفين الليبيين، أمانة الإعلام، طرابلس، 1977م.

2- الكتاب الثاني:- نهوض الرواية الليبية :

بدأ هذا الكتاب بتحديد مصطلح (النهوض) الذي أرجعه الكاتب إلى أسباب هي:

1- نجاح الرواية في التعبير عن الواقع الموضوعي.

2- النجاح في توفير الفن الروائي.

3- النجاح في بناء عالم روائي بكونها تمتع وتقنع القارئ.[1]

وهذا العنصر الثالث ركز عليه الكاتب واعتبره مقصوداً أكثر من سابقيه واتخذ موقفاً وسطاً فلم يعتبر الرواية ناجحة في هذا المجال ولم يعدها دونه.[2]

وقد رأى أن هذه الرواية تشكو من عيبين هما:

1- انصرافها إلى الماضي وإهمال الحاضر.

2- ضعفها الفني.

قام الكاتب بعد ذلك بدراسة أربع روايات هي :

1- حقول الرماد، لأحمد إبراهيم الفقيه.

2- رجل لرواية واحدة، لفوزية شلابي.

3- ثلاثية خليفة حسين مصطفى.

4- وميض في جدار الليل لأحمد نصر.

فبالنسبة للرواية الأولى (حقول الرماد).[3]

1- صرح بأنه سيمزج بين منهج غولدمان (البنيوي التكويني) وبين المنهج البنيوي في دراستها.

2- ركز على المنهج البنيوي، ولم يكن وفياً لمنهج غولدمان، وقد درس الرواية وفقاً للمنهج البنيوي دراسة جيدة تناولت عناصرها الزمانية والمكانية والشخصيات والأحداث. والعرض، والسرد والحوار. واللغة، والأسلوب

3- هذه الدراسة البنيوية أبعدته فيما أرى عن الاهتداء إلى المدلول الاجتماعي للرواية.

---

(1) نهوض الرواية العربية الليبية، ص .12

(2) المصدر نفسه، ص .13

(3) انظر: نهوض الرواية العربية، سبق ذكره، ص .97-39

وقد درس رواية فوزية شلابي (رجل لرواية واحدة) [1]من زاوية الشخصية إذ اعتبرها تعتمد على الشخصية المسطحة، ولم يحللها كما فعل مع سابقتها، وقد حكم عليها حكماً قيمياً مبهماً، فهو يرى أنها لم تخدم قضية المرأة العربية التي اتخذت منها عنواناً لها. وهذه في الحقيقة رواية جيدة على ما أرى، وهي تمثل رؤية متقدمة لوضع المرأة العربية.

كما درس ثلاثية خليفة حسين مصطفى (جرح الوردة، عرس الخريف)[2] وحاول تبيين هناتها أولاً، ولكنه جعل من السرد مرتكزاً لها، وبذلك حاول أن يجد فيها مميزات ما، وكأنه يعتذر للكاتب على قسوته عليه في كتابه السابق، ولم يدرس الجزء الثالث منها.

وكذلك درس رواية أحمد نصر (وميض في جدار الليل)[3]على أساس تقنية (الأصوات) التي اتخذ منها مرتكزاً لها، وعد هذا أمراً ايجابياً، ولكنه عاد بعد ذلك وحللها تحليلاً قريباً من البنيوي التكويني، وبيّن نواحي القصور فيها.

هناك بعد ذلك مقال للدكتور (أحمد عطية) في كتابه (الأدب الليبي الحديث)، [4]عن رواية الصادق النيهوم (من مكة إلى هنا)[5]بعنوان (مفهوم سياسي تقدمي ولوحة لصراع الإنسان، وحواره مع الطبيعة).

والمقال يجمع بين التحليل الاجتماعي لهذه الرواية، والمنهج الوصفي، وهو إلى جانب ذلك كله تنويه بالرواية وكاتبها، ولقد وضع الكاتب يده على جملة من العناصر الفنية الجمالية، والفكرية التي تزخر بها هذه الرواية وأبرزها، وبذلك فقد أفلح إلى حد كبير في الاهتداء إلى ما يمكن أن نعده الأساس في بنيتها الدلالية، وأعنى بها الصراع ضد الخرافة من قبل الطبقة الكادحة. على أنه يبقى بعد ذلك كله مقال محكوم بظروف المقالة التي لا تستوفي كل العناصر الضرورية.

---

(1) المصدر نفسه، ص 105-115.
(1) المصدر نفسه، ص 121-136.
(2) المصدر نفسه، ص 141-156.
(3) د. عطية احمد،الأدب الليبي الحديث،دار الكتاب العربي، طرابلس، دون تاريخ.
(4) المصدر نفسه، ص 85-95.

وهذا النوع من المقالات قد تناول الإنتاج الروائي لإبراهيم الكوني الذي بدا يصدر من بداية التسعينات في مختلف الصحف العربية، وعلى سبيل المثال كتب الناقد الليبي (فوزي البشتي) عن رواية المجوس تحت عنوان (الحداثة وجماليات المكان في رواية المجوس) [1] وقد اعتبر التقنية التي قامت عليها الرواية هي تقنية القصة القصيرة، لأنها في رأيه تتكون من مجموعة قصص مستقلة، كما أن الرواية مثلت بالنسبة له صياغة معادة للإنتاج الروائي الذي سبق عليها للكاتب نفسه، كما تحدث عن مداخل الرواية، ومفهوم المجوس، ثم عرج على الزمان والمكان، من خلال تحليله للجدلية بينهما، وبين الجبل والسهل، وهذه الجدلية عنده تنتصر للمكان، ويعد هذا المقال محاولة ناضجة لدراسة هذا العمل، ولكنه ليس من اليسير الإحاطة بكل شيء في هذا العمل الضخم في عدد محدود من الصفحات. وقد كتب السيد عبد الرازق بوخيط في صحيفة (الشمس) [2] عن موقع الله من العالم، ومدى قدسية الأشياء قياساً على ذلك ورؤية كل من الفقي والزنجي لله خارج العالم، وصراع الزنجي من أجل رغيف الخبز، ودور هذا الصراع في رؤيته.

أما ثلاثية الفقيه فقد استقبلتها الأقلام العربية بالكتابة في مجموعة من الصحف والمجلات، فقد عقدت لها جريدة الشرق الأوسط ندوة اشترك فيها مجموعة من النقاد المغاربة [3]

ثم نشر الكاتب أحمد علي الزين [4] مقالاً في مجلة الناقد بعنوان (بدوي تائه في صحراء العالم)، وقد اعتمد على التحليل النفسي، والتحليل الاجتماعي، وقد اعتبرها ذات نظام دائري، ينطلق من مرتكز في وسط الدائرة إلى الأطراف

1- من موضوع الدراسة (العنف والجنس في الليالي) إلى عالم الأخر المتفتح

---

(1) انظر البشتي، فوزي، صحيفة الشمس، ملحق الشمس الثقافي، 19-3-93م. ص .3

(2) العدد : 1483الاربعاء 8-3-1994م.

(3) انظر الاعداد 4834، 4835، 4838. كما كتب عنها محمد عطرط مقالاً في العدد 4785السبت 4-1-1992م

(4) انظر: مجلة الناقد، العدد 42، ديسمبر 1991م. السنة الرابعة، ص 26-29.

2- من علاقته بليندا إلى عالم الآخر المتفسخ (اكتشاف).

3- من حياته الواقعية إلى مدينة الأحلام (هروب) ثم العودة إلى الواقع لتعريته وكشفه، وفضحه، وهو مقال ممتاز، ولكنه يظل محكوم بكونه كذلك.

كذلك كتب مقال قصير [1] عن هذه الثلاثية، ولم يذكر اسم كاتبه، والحقيقة إن المقالات من هذا النوع كثيرة ومنتشرة في المطبوعات العربية المختلفة خاصة التي تتناول رواية النيهوم (من مكة إلى هنا) وهذه في الصحافة الليبية، ويليها في الصحافة العربية ثلاثية الفقيه ورواية الكوني (المجوس)، وهي عموماً مقالات تتراوح بين التقريظ ومحاولة الدراسة الجادة، ولكنها تبقى كما سبق القول محكومة بظروف المقالة الصحفية، وأما الكتب فلا وجود لها باستثناء كتابي الفيصل الآنفي الذكر.

د - انطلاق الرواية الليبية :

لقد استجابت الرواية الليبية عند ظهورها ومنذ أول باكورة لها لنداء المجتمع فكانت إفرازاً له، واضطلعت بقضاياه، كما كان ينبغي أن يحدث ولم يكن عجيباً أن نراها تنهض بالمسار التاريخي لهذا المجتمع فعرفت الرواية التاريخية أولاً، ثم الرواية التعليمية التي تتخذ من المجتمع بعض قضاياه بقصد معالجتها معالجة إصلاحية، ثم تعمقت بعد ذلك لنعرف الرواية الرمزية، والرواية الحديثة.

وينبغي أن نتوسع في بيان هذه المسارات، لنقف على طبيعة القضايا التي اضطلعت بها الرواية في المجتمع الليبي.

أ- الرواية التاريخية . يقول جورج لوكاش: إن التاريخ يبرهن على أنه إذا كان كاتب ما عميق الجذور في الحياة الشعبية، وإذا كانت كتابته تنبع من هذا الالتصاق مع أهم مسائل الحياة الشعبية فهو يستطيع حتى بـ (وعي كاذب) أن يسبر الأغوار الفعلية للحقيقة التاريخية، وهكذا كان وولتر سكوت، وبلزاك، وليو تولستوي، [2] بهذا التعريف تصبح كل رواية هي رواية تاريخية متى ما وجدت الحقائق التاريخية فيها تعبيراً ناجحاً عنها، غير أن الذي نقصده هنا بهذا

---

(1) انظر: جريدة الشمس، العدد 1567، الخميس 1994-6-15م.

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

المصطلح (الرواية التاريخية) تلك التي اتخذت من أحداث التاريخ الذي مر على المنطقة موضوعاً لها، في محاولة للوصول إلى صيغة ناجحة لهذه الرواية سواء تحقق هذا لها أم لم يتحقق، بمعنى تلك الروايات التي كان الطموح إلى كتابة (رواية تاريخية ناجحة) هدفاً من وراء كتابها.

وهذه قد وجدت منذ بداية الكتابة الروائية في ليبيا، وقد اتخذت من تاريخ الجهاد ضد الإيطاليين بالذات موضوعاً لها.

2- الرواية الاجتماعية : وهي تلك التي تتخذ من مشكلات المجتمع موضوعاً لها وتعالجها بهدف الإصلاح فهي أقرب إلى الرواية التربوية أو التعليمية، وفي هذا الإطار تصدرت قضية غياب المرأة عن مجال الفعل في المجتمع وتهميشها موضوعاً سواء ما كتب بأقلام نسائية أو رجالية ، بالإضافة إلى قضايا الفقر، والتخلف والتعليم وما في حكمها، وكان الطابع الغالب على هذا النوع الأسلوب الوعظي، والنقد المباشر.

3- تطور الرواية : وذلك عندما ظهرت الروايات التي بنت عالمها الخاص في معالجة متطورة، توفرت لها معظم العناصر التي من شأنها نجاح أي عمل روائي، وإن اهتدت بالطبع بالمجتمع الواقعي فلم يكن ذلك بقصد نقده نقداً مباشراً أو الاعتراض عليه بأسلوب تعليمي مسطح، ولكنها حاولت طرح رؤية فنية معادلة لهذا المجتمع ومحاولة في الوقت نفسه أن تتجاوز الوضع الراهن للمجتمع الذي ولدت فيه، وهنا تنوعت أشكال الرواية من الرمزية إلى الرواية الحديثة.

هـ - ظاهرة الانقطاع عند بعض الروائيين الليبيين :

إذا تتبعنا مسار الرواية الليبية، نقف على ظاهرة غريبة اكتنفتها في رحلتها القصيرة، هذه الظاهرة هي: إن بعض الروائيين يكتب عملاً روائياً واحداً أو عملين ثم يتوقف، وبعضهم يستأنف بعد فترة طويلة، في حين إن أعمالهم التي كانوا قد أصدروها تنبئ عن إمكانيات فنية لا بأس بها.

لقد دفعني هذا الأمر إلى معرفة رأي الأديب الكبير الأستاذ خليفة التليسي عندما قابلته في شهر فبراير سنة 1990ف. في طرابلس، ولقد وضح الأستاذ

رأيه بالرغم من قوله إن الرواية لم تحظ منه بالمعالجة كما حظي الشعر الذي هو مهتم به، ولقد بيّن أنه لاحظ هذه الظاهرة التي تسترعي انتباه المهتمين بالأدب في ليبيا وأرجعها إلى عدم الجدية لدى البعض، وإلى الانشغالات الأخرى لدى البعض الآخر، وأذكر أنه قال بصدد النوع الأول "ليس لديهم هاجس الكتابة" إنما هي خطرات تعن لأحدهم نتيجة ظروف معينة فيكتب، ثم تزول تلك الظروف فيتوقف بزوالها. وهذا رأي تظهر من خلاله تجربة الكتابة جلية، تلك التجربة التي اضطلع بها الأستاذ التليسي منذ وقت بعيد، ولا يزال، وإذا كانت تمثل عنده هاجساً كبيراً فهو يفترض وجود هذا الهاجس عند كل كاتب، فلا مناص له والحال هذه من الاستمرار في الكتابة في الظروف المختلفة. ولكن لا بد أن هناك أسباباً أخرى وراء ذلك تقتضي منا البحث عنها وكشفها حتى تتضح لنا هذه الظاهرة في سياقها التاريخي.

ويبدو أنه بالإضافة إلى ما قاله الأستاذ التليسي توجد أسباب أخرى، وهي تنقسم إلى قسمين، القسم الأول منها يتصل بالجانب الشخصي أي بالكاتب وبإعداده وتكوينه الثقافي، والقسم الثاني يتصل بالظواهر الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع وعلاقة الكتّاب بها.

فعلى الصعيد الشخصي: هناك الجانب الذي تحدث عنه الأستاذ التليسي كما رأينا، وهذا يحدث، فقد يجد الكاتب نفسه في حيز من الفسحة الوقتية، ويحب أن يشغل نفسه بشيء ما، فيعثر على الجانب الأدبي في زاوية من زوايا نفسه، ويلمس استعداداً منه لمزاولته خصوصاً عند غياب الأدباء ذوي الأصالة، فيدخل كل من هب ودب في أي مجال مفتوح، ولكنهم لا يصمدون عندما تتعقد الأمور وتأخذ طابع الجدية فيتوقفون.

وهناك من تشغلهم مشاغل أخرى كبيرة وتستنفذ كل وقتهم أو جله، فتكون عائقاً لهم عن مواصلة الكتابة الإبداعية التي تتطلب تفرغاً لها، وقد تكون هذه العوائق أكاديمية كحالة (د. رجب أبو دبوس) الذي أنتج رواية [1] عندما كان طالباً فازت بالجائزة الثانية في مسابقة وزارة الثقافة والإعلام ثم أصبح أستاذاً

---

(1) أبو دبوس، رجب مفتاح، في المنفى، الطبعة الأولى، نشر مكتبة فورينا، بنغازي، 1975.

للفلسفة في جامعة قار يونس، وشغلته مشاغل البحث العلمي والتدريس، ثم دخل مجال السياسة ومن ثم ترك هذا المجال أو توقف حتى الآن، ومثله الأستار (كامل المقهور) الذي كتب القصة القصيرة ثم دخل مجال الاقتصاد والسياسة ولم نعد نسمع عنه في المجالات الإبداعية.[1]

وهناك أسباب متعلقة بالجوانب التكوينية الاجتماعية للأديب تكون عائقاً عن ممارسة الإبداع، ويحضرني هنا رأي للدكتور (طه حسين) في حديثه عن الشاعر (الحطينة)، فهو يرى أن (الحطينة) أعد نفسه ليكون شاعراً جاهلياً، وعندما أتم تجهيز نفسه، فاجأه الإسلام فغمر كل الجزيرة العربية فبقي على حد قوله كأنما ذهب العصر الجاهلي ونسيه خلفه،[2] فلم يستطع التكيف مع الإسلام، ولم يستطع معاداته وهذا ما حدث مع بعض الكتاب فقد أعد بعضهم نفسه ليعيش في العهد الملكي الذي كان يمثل حكماً دينياً لمجتمع يعد نفسه ليبرالياً، فجاءت الثورة سنة 1969ف. لتقلب الأمور رأساً على عقب، وتأخذ بالنظام الاشتراكي، وتدعو إلى القومية العربية وتحدث إصلاحات على المستوى المادي، فلم يستطع هؤلاء الأدباء معاداة الثورة لأسباب مختلفة، ولم يستطيعوا أن يتكيفوا معها فظلوا صامتين.

وهناك بعض الأدباء الذين لم يرضوا عن إنتاجهم الأول كل الرضى فأعطوا أنفسهم فرصة للإعداد حتى يستأنفوا من جديد، ويكونوا على المستوى الذي يعتقدون أنهم يستطيعون إدراكه مثل (الفقيه) على سبيل المثال. فماذا عن الأسباب العامة؟.

تبدو الأسباب العامة لهذه الظاهرة وثيقة الصلة بسابقتها إن لم نكن امتداداً لها، فهي تتعلق ببنية المجتمع الجديد الأيديولوجية أعني مجتمع ما بعد الثورة، فلقد دعت هذه إلى الاتجاه القومي وبإلحاح يصل درجة التطرف، وكان الحديث عن القضايا القطرية أو المحلية يعد رجعية وإقليمية ضيقة، وهذا بالطبع طرح مثالي، لم يكن بمعزل عن طموحات الأديب الليبي، غير أنه تجاوز أحلام

(1)اصدر اخيراً كتاباً بعنوان (محطات) جزء من سيرته الذاتية بعدما ترك العمل السياسي.

(2) انظر: حسين، طه، من تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي والعصر الإسلامي، المجلد الأول، الطبعة الرابعة دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص .424

كثيراً، وإذا كانت القضايا المطروحة عنده قبلاً هي من قبيل قضية المرأة والأمية، والتخلف الاجتماعي، وبعض نواحي التغير نتيجة وجود النفط، وغير ذلك من المشكلات والقضايا ذات الطابع المحلي، فإن الطرح الذي قدم من قبل الثورة قد تجاوز هذه القضايا وقدم لها حلولاً على المستوى المادي مستغلاً الريع النفطي الكبير خلال عقد السبعينات الذي وجهه لصالح قطاعات الشعب المختلفة في صورة مكاسب سياسية واقتصادية واجتماعية، ولما كانت البنية العريضة الأساسية للمجتمع تتكون من الأميين وأشباه الأميين حتى وقت قريب، فإن الخطاب المادي المباشر أكثر ملاءمة لها، فالتفت حول هذا الخطاب وتركت ما سواه، بالإضافة إلى أن وسائل النشر غدت ملكيتها ملكية عامة وصارت تخاطب المتلقي لصالح هذا الطرح الثوري الجديد وباندفاع وبأسلوب مباشر، لم يعط فرصة للإبداع الذي هو خطاب غير مباشر. ففي بداية السبعينات أعلنت (النقاط الخمس)، [1] في خطاب زوارة التي تضمنت من بين طروحاتها (الثورة الثقافية)، وفي هذه الفترة نظر إلى أي أثر أجنبي على أنه ضد الأصالة العربية الإسلامية وبذلك فهو على صلة بالتغريب والاستلاب، وطال هذا الأجراء حتى بعض الأعمال الإبداعية العالمية والفلسفات الأدبية التي كان بعضها يمثل بالنسبة لبعض الأدباء مثلاً يحتذي، وربما أيديولوجية معتنقة ، وقدم بدلاً عن ذلك الفكر العربي الإسلامي منطلقاً لأي حركة فكرية أو اتجاه ثقافي يروم البقاء في المجتمع، كما أن هناك أصواتاً دعت إلى أن بعض الدعوات الفنية هي من قبيل الترف الذي لسنا في وقته، ولا يخفى هنا تفاوت الفهم بين الناس لكل دعوة جديدة فالبعض يأخذ في تبني كل شيء بمجرد صدوره، والبعض يأخذ في فحصه وتبين جوانبه المختلفة، فلم يكن والحال هذه موقف الأدباء موقف المعارض أو المتفرج في الغالب، ولكنهم وجدوا فرصة سانحة تبشر بتغير لصالح الجماهير العريضة وتدعو إليه فانضموا إليها، مستجيبين لهذا التيار المباشر فأخذوا يكتبون في الصحف والمجلات ويصدرون النشرات والمقالات التي تدعو إلى الالتفاف حول الثورة والتمسك بها، والمحافظة عليها، والاستجابة

(1)خمس نقاط طرحها العقيد القذافي صيف 1973م في مدينة زوارة الساحلية من بينها إعلان الثورة الثقافية.

إلى أيديولوجيتها الجديدة في النهوض بالمجتمع نحو الأفضل، خاصة بعدما حققت الثورة مكاسب مادية ملموسة على الصعيد السياسي والاقتصادي مثل طرد القواعد الأجنبية، وإخراج بقايا الإيطاليين الذين كانوا يحتكرون الثروة الزراعية والصناعة ويسيطرون على التجارة، وتأميم النفط، وتأميم المصارف، وغير ذلك.

لم يكن شعور الكتاب إزاء ذلك يؤدي إلى استجابة إبداعية، وإنما كانت استجابة مباشرة بسبب سيادة هذا الخطاب المباشر، منذ بداية السبعينات وحتى أوائل الثمانينات، وحتى الروايات التي نشرت في هذه الفترة، كانت قد كتبت قبل ذلك، أو جاءت لتتحدث عن الفترة السابقة للثورة.

إذن: كانت هذه الفترة تشبه إلى حد ما الفرحة بالمولود الجديد ومحاولة المحافظة عليه، ورعايته، ومناغاته، والمولود هنا هو (الثورة) وفي منتصف السبعينات ، أعلن عن قيام سلطة الشعب، ثم بدئ في تطبيق (الكتاب الأخضر) بفصوله الثلاثة، واتخاذه نظرية يسير عليها المجتمع، وكان لهذا التحول أثره على الحركة الأدبية.

فالديمقراطية كانت تعني عند أي أديب الاتجاه الليبرالي المتمثل في الديمقراطية الحزبية المعروفة في (أوروبا الغربية) وكانت هناك خلايا حزبية شيوعية، وإسلامية، إلا أن الذي حدث بعد إعلان قيام سلطة الشعب، هو تحريم الحزبية، والنظر إلى النظام الشيوعي بأنه رأسمالية دولة، والنظام الرأسمالي بأنه استغلال، وصاحب هذا كله رؤية معينة إلى قطاع الإعلام والنشر، وكان الأديب حيال ذلك كله في حيرة من أمره، فهو لم يكد يفيق من صدمة الثورة الثقافية حتى جاءه الطرح الآخر (جماهيرية الإعلام والثقافة) الذي لم يمنع أن يكتب الكاتب من وجهة نظر خاصة، ولكنه منع فرضها على الآخرين في وسائل النشر الجماهيرية المكتوبة والمسموعة والمرئية، إن كل ذلك على ما أرى جعل الأدباء يعيشون حالة دائمة من إعادة الاستعداد وتقييم المواقف، والموازنة بين الأمور، وهذه كلها حالات تدعو إلى التريث، ومحاولة التبين ومن ثم التوقف.

كما أن هناك مواجهة سياسية دائمة بين ليبيا وبعض الدول الغربية اتخذت

طابع المواجهة الإعلامية المباشرة، وسيطر فيها الخطاب المباشر، ولم يتح فيها لقطاع الثقافة أن يبلور مواقف أدبية معينة، كل ذلك القى بظلاله على الحركة الأدبية في ليبيا جعلت هذه الأمور مجتمعة الكتّاب يتوقفون عن الكتابة، إما بهدف إعادة التقييم، والاستعداد بعد أخذ الموقف المناسب الذي يرتضيه الأديب، وإما بالتوقف النهائي، وصرف النظر عن مجال الرواية أو مجال الأدب بصورة إجمالية.

لقد بدأت الرواية الليبية تشق طريقها إلى جانب غيرها في الوطن العربي وعرفت السنوات الأخيرة في التسعينات ظهور أعداد منها تبشر باستمرارها، وتؤكد على أن الأدباء الذين يمتلكون الأصالة في هذا المجال لا بد لهم من السير فيه، ومواصلة الطريق، نلمس ذلك من الروايات التي بدأنا نقراها والتي تنبئ عن مواهب غير عادية وممارسات متميزة كما عند (إبراهيم الكوني) وكذلك هناك نماذج عادية أو تقليدية ولكنها تكشف عن وجود رؤية أدبية معينة تنتمي إلى تيار معروف في القصة العربية، كما هو الحال بالقياس إلى (خليفة حسين) أو (صالح السنوسي) ولست هنا بصدد إعطاء اراء نقدية أو أحكام قيمة على هذه الأعمال أو غيرها فمجال ذلك الدراسة التي سيضطلع بها هذا البحث إن شاء الله، ولكنها إشارات تفيد إعطاء فكرة ولو صغيرة عن مسيرة الرواية الليبية من الناحية التاريخية و النظرية.

الباب الاول
التامين على الواقع ومحاولة تزيينه

الفصل الأول
تمجيد الذات وهجاء الآخر

الفصل الثاني
وهم البطولة والنخبة الهاربة

الفصل الثالث
وهم التغيير، واختلال القيم الاجتماعية

الفصل الأول

تمجيد الذات وهجاء الآخر

قصور الرؤية وغياب الوسائل الفنية

تقديم :

احتلت الرواية التي نهضت بالتأريخ لمرحلة الدفاع عن الأرض ضد الطليان الصدارة في الرواية الليبية، ورغم أنها ليست أول رواية[1] تكتب في هذا المجال، فإنها كانت بعد ذلك من أبرز البدايات، ولم تكتب النماذج التي أرخت لتلك المرحلة أثناء وقوع الأحداث التي كانت معنية بالتأريخ لها، بل كتب الروائيون رواياتهم بعد ذلك، أي بعد الاستقلال.

غير أن أولى الملاحظات اللافتة للنظر هي أن الرواية التي أرخت لمرحلة الكفاح الوطني ضد المحتل الأجنبي، ليست في مستوى الأحداث التي كانت تؤرخ لها، فمن المعروف أن مرحلة الجهاد كما يطلق عليها الليبيون وأهل المغرب العربي بصفة عامة كانت طويلة وعنيفة، فلم تدخل إيطاليا إلى ليبيا بحجة حماية أو وصاية أو ما شابه ذلك كما حدث في كثير من البلدان العربية، بل كان الأمر مطابقاً تقريباً لما حدث في الجزائر، كان احتلالاً مباشراً. وقد كانت البلاد حينذاك ولاية عثمانية، غير أن الأتراك لم يستطيعوا الصمود، إذ سرعان ما انسحبوا وتركوا الليبيين يواجهون قدرهم، ومن ثم اعتمد الليبيون على أنفسهم، وخاضوا حرباً غير متكافئة مع عدو يفوقهم عدداً وعدة مدة امتدت من سنة 1911ف. إلى سنة 1931ف. أي حوالي عشرين سنة، تعرضت خلالها البلاد لمختلف ألوان التدمير والتخريب والقتل والتشريد.

وكأي مرحلة تاريخية حكمتها ظروف موضوعية، فكما سجلت في هذه الحرب صفحات مشرقة من البطولات والتضحيات، اكتنفتها سلبيات عدة، تمثلت في التخلف، والتشرذم، وغياب الوعي، والخيانة والعمالة للأجنبي وغيرها، مما أثر سلباً على سير المعارك، ومن هنا فإنه ينتظر من أي عمل أدبي ينهض بالتاريخ لهذه الفترة أن يكون في مستواها.

---

(1) كانت رواية : محمد فريد سيالة، (اعترافات إنسان)، مكتبة الفرجاني، طرابلس، 1961م.

بمعنى أن أي عمل روائي أو مسرحي أو غيره لا بد أن، يضع نصب عينيه جميع الشروط الموضوعية للمجتمع أثناء الفترة التي يؤرخ لها، وأثناء كتابته، لأن العلاقة بين التاريخ الذي يهتم به النص والواقع المعيش والمستقبلي هي علاقة جدلية، لها الكثير من الوشائج التي تشدُّ بعضها بعضاً، ومن ثم فإن الكاتب مطالب بأن يضع ذلك أمامه ليدمجه بطريقة ذكية وحاذقة حتى يأتي عمله في مستوى هذا الطموح الذي يريد أن يستفيد من دروس التاريخ من أجل الحاضر والمستقبل، إلى جانب تسجيل الماضي فنياً وجمالياً.

وسنتناول بالدراسة في هذا الفصل ثلاثة أعمال عنيت بهذا الأمر هي: رواية (محمد صالح القمودي)، (دماء تحت النخيل)، وروايتي الكاتب (محمد علي عمر)، (حصار الكوف)، و(أقوى من الحرب)، لنقف على كيفية نظرة هذين الكاتبين للواقع الاجتماعي من خلال تعاملهم مع التاريخ.

قصور الرؤية

دماء تحت النخيل

محمد صالح القمودي [1]

نشرت هذه الرواية أول الأمر على حلقات في مجلة (البيت)[2] وقد أثر هذا الأمر على ترتيب فصولها بعد ذلك عندما نشرت في كتاب مستقل، ذلك أن أرقام الحلقات اتخذت فصولاً وكذلك عناوينها، وصلت إلى خمسة وعشرين فصلاً، وكان حجم الرواية في (268) صفحة من القطع المتوسط، ولو أنها صدرت فى كتاب من أول الأمر لربما اختلف الأمر حيال ذلك الترتيب. والفضاء الزمني الذي تؤرخ له هذه الرواية هو قبل مجيء الإيطاليين إلى ليبيا غازين بقليل، وأثناء الغزو، ولهذا فهي معنية بالتأريخ للحرب الوطنية التي دارت بين المجاهدين الليبيين والغزاة الإيطاليين.

تتخذ الرواية من إحدى العائلات الليبية نموذجاً للبطولة، فشخوصها من الجانب الوطني هم أفراد هذه العائلة (عائلة الحاج إبراهيم) التي قام جميع أفرادها رجالاً ونساءً بدورهم في القتال وتحملوا أعباء الحرب وقاموا بتضحيات مختلفة، موتاً وتشرداً. وقد كانت هذه العائلة آمنة مطمئنة هادئة حتى جاء الإيطاليون، وليست العائلة إلا جزءاً من القرية التي بدت مجتمعاً متماسكاً مسالماً خالياً من التناقضات والمشاكل، غير أن ذلك كله سينقلب، ويتحول الفرح إلى حزن والهناء إلى شقاء بسبب ما يجلبه الإيطاليون من كوارث وفواجع. وأفراد هذه العائلة هم: الحاج إبراهيم، وزوجته، وابنه محمد، وكذلك صالح وابنه طاهر الصغير وابنته فاطمة، بالإضافة إلى زوجة ابنه (حواء)، وصهرهم (احمد) وكذلك (حليمة) التي ستصبح زوجة لصالح.

وأول أمر لافت للنظر هو هذا الاستقرار الذي تنعم به العائلة وكذلك القرية، فالحاج رجل محبوب، والناس كلهم متعاونون متحابون، وعلى الرغم من وجود

---

(1) القمودي، محمد صالح، دماء تحت النخيل، دار مكتبة الفكر،طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1973.

(2) انظر : مجلة البيت، وزارة الإعلام والثقافة ، ليبيا، سنة 1970.

تفاوت في الغنى فإن ذلك لا يؤثر على حياة الناس ولا تترتب عليه مشكلات من أي نوع وهذا أول المنزلقات التي وقعت فيها الرواية، فمجتمعها غير واقعي. ففيما عدا الإشارة إلى (حليمة) التي كانت يتيمة الأم وأشار الكاتب على لسانها أنها تعاني من امرأة أبيها، أو (الفنشة) التي تعنست وهي بذينة اللسان، أو إشارة مقتضبة لمجموعة من المتسولين قرب الجامع في السوق، وحتى هؤلاء يذكرون في معرض التنويه بالحاج (إبراهيم) الذي يتصدق عليهم، فيما عدا هذه الإشارات فإن المجتمع الليبي طبقاً لهذه الرواية كان مجتمعاً متجانساً متماسكاً متعاوناً ليس فيه أي مظهر من مظاهر الصراع أي كان نوعه.

وبديهي أنه لو كان المجتمع الليبي هكذا لتغير الحال، بحيث عجزت إيطاليا عن احتلال بلاده كلها على الأقل (اكتظ المقهى برواد من التجار ووجهاء البلد وبعض الضباط بملابسهم وسيوفهم المدلاة، رفرفت النعمة على وجوه الحاضرين دليل نعيم ورخاء)،[1] إن الحديث عن هذه الحياة الهانئة أخذ من فضاء الرواية عشرة فصول حسب تقسيمها، قدم خلالها الكاتب الحياة الريفية بوصف مطول في لوحات جميلة لا تعكر صفوها شائبة، حتى في مناظر العمل في (الغوط)، والحصاد، ورعي الغنم، كلها مواقف ممتعة مليئة بالدعة والراحة النفسية، إذا استثنينا العبث البريء الذي كان يقوم به (صالح) في شكل سرقة ثمار (العوينة) البرقوق من بعض البساتين، أو (اللاقبي) من نخلة ما. والكاتب حريص على أن يقدم الحياة الاجتماعية في صورة عائلة الحاج إبراهيم والعائلات التي حولها على أنها راضية مرضية، محمد يحب حواء والتقاليد تمنع مصارحته إياها بحبه، وهو متقيد بهذه التقاليد وغير ثائر عليها، ولا تعرف حواء أنه يحبها وتعيش مغضبة عليه رغم حبها له، ولا تعرف بحبه إلا عشية خطبته لها،[2] وكذلك أحمد يلتقي بفاطمة ولا يستطيع أن يكلمها، وعندما يكتفي بتحية الصباح عليها يفرح لأنها ردت تحيته ويعطيه ذلك سعادة مطلقة، إن

---

(1) نماء، تحت النخيل، ص 100.

(2) المرجع نفسه، ص 24.

الرضى يهيمن على أحداث الفصول العشرة الأولى من الرواية، مما يجعل هذه الأحداث كأنها تقع في الأحلام وليس في الواقع. والحديث عن الحصاد لا يعنى بما يعانيه الحاصدون من تعب ومشقة وإرهاق، وما يستتبع ذلك من مشكلات يومية معيشة ومعروفة في مثل هذه المواقف، ولكنه يأخذ منحىً احتفالياً أشبه ما يكون بالدعاية السياحية فالعام (صابة) والخير وفير، (الحصادة) يحصدون زرعهم بتعاون ومحبة وليس بينهم (رباع) أو (خماس)، والحديث عن الحصاد كالحديث عن العرس لا يختلف في شيء إلا فيما يخص بعض الأدوات والمسميات وهذه رؤية تبسيطية للمجتمع إذا كانت تدغدغ حواس قارئ متعاطف معها فإنها لا تقدم الإقناع الكافي للقارئ الموضوعي بله الناقد. والكاتب يشير إلى أطماع إيطاليا في ليبيا وما تقوم به من خطوات في سبيل ذلك ولكنه يقدمه بطريقة فجائية وغير مقنعة، فمحمد وهو في (المقهى) يسمع عن تجاوزات إيطاليا من شخص يقرأ الجريدة بصوت مسموع، ويكون ذلك سبباً في هبوط وعي مفاجئ عليه يرقى لمستوى استيعاب كل ما يقع من مؤامرات دولية، والتفكير في العوامل الكفيلة بالتصدي لهذه الخطط والمؤامرات (أنصت محمد لما يدور حوله في اهتمام... وتصميم بدأ يدب في نفسه بأنه يستعد من الآن ليساهم مع اخوته في رد عدوان محتل على بلاده الحبيبة)،[1] وهكذا بدأ شباب القرية ورجالها التدريب وجمع التبرعات من الناس لشراء السلاح، والناس قاموا بالتبرع عن طيبِ خاطر ودون مشاكل، (أخرج كل فرد من الحاضرين ما تيسر له من مال ووضعه في الصندوق والفخر يملأ صدره والعزة تكسو وجهه،[2] لماذا لا يظهر ممتنع عن المشاركة في هذا المشروع، وكيف وعى الناس الخطر من مجرد حديث في المقهى إثر قراءة لرجل لخبر في الجريدة، وهذا الوعي المفاجئ يكون في بيئة ريفية بين الفلاحين بقيادة رجل منهم، والسلطة التركية تغض النظر عن شراء السلاح والتدريب الذي يتم بإشراف أحد الضباط صديق (أحمد). إن سَوْق الأحداث بهذه الطريقة غير مقنع ويخل

---

(1) دماء تحت النخيل، ص 102.
(2) المصدر نفسه، ص 110.

بتماسك الرواية ومنطقيتها، ويوقعها بذلك في التبسيط المفرط. فالأحداث هنا لا تتوالى مترابطة مبنية بعضها على بعض في سياق منطقي تصاعدي ، ولكنها تقفز قفزاً مبالغاً أشبه ما يكون بما نجده في القصص الشعبي متخلية عن العفوية التي تميز هذا الأخير. فبعد هذا التدريب والاستعداد نجد الناس يهبون على صيحات شيخ كبير على حمار يحرضهم على الجهاد، وعندما يذهبون يقنعهم ضابط تركي بأنه لم يأت دورهم بعد، وكذلك يفعل أحد العناصر المعروف بوطنيته،[1] ويبيتون مكتفين بتتبع الأحداث إلى أن تسلم تركيا لإيطاليا في الحرب، فمجرد أن يقال لهم إن اخوتهم في طرابلس وبنغازي وطبرق يمنعون الإيطاليين من التقدم بعدما احتلوا المدن الساحلية كان ذلك كاف لأن يجعلهم يجلسون منتظرين نتيجة المعارك. أحسب أن القارئ يتساءل عن ذلك الاستعداد والوعي أين ذهبا (إن أرض ليبيا لن يدافع عنها غير أبنائها... وسترون كيف يفر الأتراك عندما يقبل العدو).[2] إن الكاتب وفي من جهة لسير احداث التاريخ يوظفها كما وقعت، ولكنه من جهة ثانية يبررها ولا يحاول نقدها أو الاعتراض عليها، وهذا ما يجعل روايته مسطحة لا عمق فيها.

فإذا تركنا فترة السلم، وفترة الاستعداد ودخلنا إلى مباشرة الناس لأعمال الجهاد، فإن سير الأحداث لا ينعقد أو يتطور في المستوى المفترض، ولكنه يظل وفياً للسهولة والبساطة، ولما كان الكاتب معنياً بتصوير بطولات الليبيين وتضحياتهم ووحشية الإيطاليين وقسوتهم، فإنه يقع في المبالغة غير المقنعة كعادته في الفصول السابقة. فالنساء اللواتي قدمهن لنا على أنهن لا يعرفن إلا شغل البيت والزينة، يشتبكن مع العدو في معركة طاحنة يضحين فيها بحياتهن بعدما يكبدن العدو عدداً من الأفراد، كما أن الحدث يأتي في أسلوب القفز السالف الذكر (تحسست "حواء" الخنجر الذي بين طيات ردائها، عندما علمت بمقدم الطليان)،[3] إن علمها بمقدم الطليان لا يأتي على هيئة قرينة ستؤدي إلى معرفة حدث، ودسها للخنجر أيضاً لا يكون في هيئة (وسيلة تؤدي إلى

(1) بعد تحت النخيل، ص 24-25.
(2) المصدر نفسه، ص 107
(3) بعد تحت النخيل، ص 174.

وظيفة)،[1] إذ لمجرد ما نعلم أنها دست الخنجر يتبادر إلى ذهننا استعماله، ولكن ذلك كله، علمها بمقدم الطليان وقضية الخنجر يفاجئنا الكاتب بهما وكأنه يعتذر عن نسيانهما عندما جاء وقتهما، وهذا لا شك يوقع السرد الروائي في الهلهلة والتفتت، ويضحي بمنطقية الأحداث في سبيل إثبات البطولة، كما أن تقديم الضابط الإيطالي في صورة المهووس جنسياً لا يتماشى مع سير الأحداث. ولا يتفق مع حجم البطولات والتضحيات التي قدمها الليبيون. فهذا الضابط يأتيه خبر عن وجود قائد المجاهدين ومعه مجموعة، فأول ما يفكر فيه هو افتراس المرأة التي نقلت إليه هذا الخبر، ويضطر لقتلها، ويفعل الشيء نفسه في بيت (الحاج إبراهيم) عندما جاء يبحث عن (محمد)، فيحاول اغتصاب (حواء) التي تقتله، وكذلك فاطمة تقتل اثنين. فتقديم العدو بهذه الطريقة لم يكن ناجحاً، ليس لأنه كان إنسانياً وغير قاس، ولكن الأسلوب السردي بهذه المستوى يفشل في الإقناع، فينزع عن الأحداث صبغة المنطقية، ويجعلها تدور في نطاق الخطابية المباشرة والسطحية البسيطة.

إن شخصيات هذه الرواية ما عدا شخصية (صالح) هي شخصيات غير واقعية، فهي تتجاوز واقعها ووعيها، وهذا يجعل الرواية غير واقعية. إذا نظرنا لشخصية (صالح) نجدها شخصية واقعية، فهي ليست إيجابية أكثر من اللازم كشخصية (محمد)، أو (حليمة)، ولكنها شخصية عادية، أولاً (شاب عابث) كل تصرفاته تدل على هذا العبث وتؤكده، وحتى عندما أقنع (محمد) الفتية في سن صالح بالذهاب للتدريب، نجد هذا الأخير يبقى مستمراً في لهوه، ولا يتغير موقفه إلا بحدوث الفاجعة المباشرة، فعلى إثر قتل والده وأخته وزوجة أخيه وضياع أخيه الصغير، فإنه يشعر بحاجته للتدريب،ويحقد على الإيطاليين ويقرر محاربتهم، وهذا موقف واقعي يأتي نتيجة منطقية لأحداث سابقة ، موقف مبني على وعي صحيح.

ولستُ أدري كيف ينجح الكاتب هنا ويخفق في معالجته لشخصية (حليمة)، مع أنها مرتبطة بهذه الشخصية الإيجابية (صالح). فـ (حليمة) تذكرنا بـ

---

(1) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة : حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة "آفاق"، المغرب، العدد 8، 9/1988م. ص 15.

(محمد)، والكاتب يقفز بها من فتاة يتيمة مسكينة لا تستطيع أن تدافع عن نفسها ضد امرأة أبيها، إلى فتاة مجاهدة تداوي الجرحى في الميدان وتحرض الشباب على القتال وتدعو إلى بذل كل شيء في سبيل البلاد الحبيبة، بل إنها لا توافق (صالح) على الهجرة إلا بعد أن يطلقوا آخر رصاصة في وجه العدو، وتصر في موقف درامي أن تتزوج من صالح قبل مغادرة الحدود، ولا تنسى أن تأخذ معها حفنة من تراب بلادها، كما أن (حليمة) انتقلت للحياة مع عائلة (الحاج إبراهيم) دون أن نعلم شيئاً عن مصير عائلتها، وهذا طبعاً يجعل أحداث الرواية تحتاج إلى ربط تسلسلها. والحديث عن المعارك مع الإيطاليين يأتي على هيئة الاستطلاع المصور (الريبورتاج) وقد يأتي على شكل سرد تاريخي مجرد، كما لو كان يسردها مؤرخ أو خطيب، ونجد ذلك في الحديث عن معركة (القرضابية)،[1] التي روى (محمد) أحداثها لوالده، وكذلك الحديث عن انتهاء الحرب العالمية الثانية والتغيرات التي حدثت وغيرت مجرى الحرب،[2] إنه نوع من التعليل والتبرير لأحداث روائية ستقع، ولكنه ليس في صورة سرد روائي ولا حوار، وإنما في شكل (مقال) أو ما شابه ذلك، وهذا يجعل مثل هذه الفقرات غريبة عن سياق الرواية، ولو حذفت لما تأثرت الرواية بحذفها، كما أن هناك فقرات خطابية بحتة، لا أدري ما الداعي لها مثل هذه (العربي الشامخ العزة... مصون الكرامة... قوي العزيمة... رابط الجأش... فائض الكرم... نبيل الخلق... رفيق بإخوته... شديد على المعتدي... صريح في الحق... غيور على الوطن... يقدم الحياة رخيصة حتى يعيش سيداً فوق أرضه)،[3] مثل هذه الفقرة تدل على أن الكاتب منفعل بقيم معينة هي التي سردها هنا، ولكنه لم يوظفها في هيئة أحداث روائية، فيحاول أن يسوقها على لسان بعض الشخصيات فتقع ميتة غريبة عن السياق، خصوصاً إن هذه الفقرات جاءت على شكل حوار داخلي بين (صالح) ونفسه، وقبلها حدث نفسه بصفات الإيطاليين فجاءت أقل

---

(1) معركة القرضابية، أشهر المعارك في تاريخ الجهاد الليبي في بئر القرضابية بسرت، 28 إبريل 1915. معجم معارك الجهاد في ليبيا 1911-1931. خليفة التليسي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973. ص 405وما بعدها.

(2) دماء تحت النخيل، ص 200.

(3) دماء تحت النخيل، ص 218.

مباشرة من هذه إن الحديث عن سير المعارك ووصفها ليس بعيداً عن الطريقة التي سرد بها الكاتب في الفصول السابقة اخبار الحصاد والعرس والتدريب والنقاش في المقهى والعمل في السوق او في المزرعة، إنه وصف مجرد يركز على البطولات الليبية ويبرزها في طابع وصفي، هذه الحرب رغم ان الكاتب يحاول إدانتها وإدانة الإيطاليين الذين وراءها، فإنها لا معاناة فيها ولا بؤس والصعوبات التي تواجه الليبيين يتغلبون عليها بنفوس نبيلة شريفة تستهين بالصعاب وتحرص على الموت، ولم ينتج عنها يتم ولا فقر ولا هلاك لشيء، فالرواية غير معنية بهذا، وإنما تعرض للحديث عن جرائم الحرب بين الحين والحين على لسان بعض الشخصيات في تعليقات عابرة كالتي رايناها على لسان (صالح)، فنجده مرة أخرى يخاطب (حليمة) بقوله: (أنت ملاك صدمته فظاعة المغتصب وأنهكته مشاق الكفاح ومتاعب السفر)،[1] وفي مرات قليلة على لسان الأم التي ظلت الشاهد الوحيد على فظاعة الحرب، فهي دائماً حزينة منذ ان مات زوجها وابنتها وكنتها وضاع ابنها ثم فارقها ابنها الأكبر الذي بقي ليواصل الجهاد مع (عمر المختار) بعد أن مات (سعدون)، أما الحديث عن الطليان فهم قساة وحشيون أغبياء وجبناء يتفوقون على الليبيين بكثرة عددهم واستعدادهم.

يعلق الكاتب أحياناً على لسان بعض الشخصيات وأحياناً على هيئة خطاب مباشر على وحدة الليبيين مبرزاً أهميتها في انتزاع النصر، ولكنه لا يشير لا من قريب ولا من بعيد لسلبيتها ولا للعناصر المتواطئة مع الإيطاليين من الليبيين.

فالكاتب وفي للجانب المضيء من التاريخ الليبي ولا يريد الإساءة إليه بعرض حالات شوهاء من الخيانة والجبن،[2] رغم أنه عرض لحالة (ابن شيخ القبيلة)،[3] الذي كان جباناً ولكنه عوضها بتضحية أبيه وتبرئه منه، كما أنه

---

(1) المصدر نفسه، ص 262.

(2) يقول لوكاتش في هذه الحالة: (إن عظمة 'الكاتب' بوصفه كاتباً سوف تعتمد على الصراع بين نواياه الذاتية والصدق والقدرة اللذين يرسم بهما الواقع الموضوعي، وكلما سادت نواياه، وعلى نحو اسهل، كان عمله اضعف وافقر واكثر هزالاً)، لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية، ترجمة: د. جواد صالح، دار الطليعة، لبنان، ص 356.

(3) دماء تحت النخيل، ص 221–225.

ساق حادثة وشاية (الفنشة)،[1] العانس بـ (محمد)، غير انه جعل ذلك نتيجة لانتقام شخصي منه، ولسذاجتها فهي تطلب من الإيطالي أن يعذبه ويسجنه ولا يقتله، ويعوض ذلك بتضحية هذه المرأة دفاعاً عن شرفها، وليجعل ذلك دليلاً على انحطاط الإيطاليين وسوء قيمهم ولا إنسانيتهم. فالخيانة من طرف الليبيين على ضآلتها هنا ليست نتيجة ارتباط مصالح اقتصادية أو سياسية مع الإيطاليين، كما أنها ليست نتيجة صراع اجتماعي بين الليبيين، ولكنها على ندرتها تأتي نتيجة مواقف شخصية غير واقعية، وهي تتمثل في حالة واحدة، فما الدلالة التي نقف عليها والتي حاول الكاتب أن يوقف عليها روايته. إنها دون شك إدانة الغزو الإيطالي لليبيا وإدانة السلوك التركي المتمثل في تخلي الأتراك عن ليبيا للإيطاليين بعدما بقوا فيها خمسة قرون يمتصون دماء أبنائها،[2] ويأخذون ثروتها، ثم يتركون شعبها لقمة سائغة للإيطاليين بعدما عملوا على تجهيله وعزله عن الحضارة الحديثة، فالكاتب معني بأن يبين هذا الجانب غير الأخلاقي وغير الأخوي.

كما أنه كان مهتماً بالدرجة الأولى بتسجيل البطولات الليبية والإشادة بها، وإسباغ صفة الشمولية على النضال الليبي ونفي الخيانة والتواطؤ عن الليبيين، محملاً الإيطاليين مسئولية ما لحق بالليبيين من موت وتشرد وضياع أملاك، ناعياً عليهم القيام بكل هذه الشرور باسم الإنسانية والرسالة الحضارية والمدنية. وهذه الرؤية تمثل قطاعاً لا يستهان به من المثقفين الذين ظهروا بعد الاستقلال والذين كانوا يعتبرون ليبيا أمة لها كل مقومات الأمة، وأن هذه الأمة متجانسة منسجمة العناصر لا يعكر صفو حياة أهلها معكر. ولا يخفى ما لهذه الرؤية من نظرة بسيطة للأمور. إنها تمثل وعياً خاطئاً بالتاريخ، ولذلك لا تساهم في بناء المستقبل كما ترجو، ذلك أنها تغفل عناصر الصراع الاجتماعي التي كانت سائدة في المجتمع، والتي لا يخلو منها أي مجتمع.[3] إن الرؤية لهذا

---

(1) المصدر نفسه، ص 162-170.

(2) المصدر نفسه، ص 127.

(3) لقد كانت موجودة في واقع الجهاد، انظر د. الحرير، سيد المولى، الأبعاد الاقتصادية والسياسية والعسكرية لإجراءات الاستيطان الإيطالية على حركة الجهاد بحث مقدم لندوة (الاستعمار الاستيطاني الإيطالي في ليبيا(1911-1970) كلية الآداب، جامعة قاريونس، بنغازي، منشورات مركز جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي، 1984م، ص 93-110.

الصراع الاجتماعي كما لو كانت نقيصة أو عيباً ما، يدل على خطأ الوعي ومن ثم خطأ الرؤية التاريخية للنضال الوطني ضد الدخيل، لم يستطع الروائي أن ينظر للواقع بموضوعية، ولذلك عجز عن تحليل أسباب انهزام الليبيين، ملقياً بعضها على تركيا وبعضها على ضعف الإمكانيات واختلاف موازين القوة الذي ليس لليبيين دخل فيه، وهذا السياق إذا استطاع أن يدغدغ مشاعر البعض، فإنه لا يرقى إلى مستوى الإبداع الناجح، فالرواية رغم أنها بقيت مفتوحة على المستقبل لأن الروائي سيحاول أن يربط روايته الثانية (طرابلس 46) ،[1] فإنها بصدد الفترة التي عالجتها سقطت في التبرير والإشادة والإدانة للآخر. وقد كان هذا الاتجاه يروق لفئات من المثقفين في المجتمع الليبي أثناء كتابة هذه الرواية، فتنظر للواقع الاجتماعي نظرة تسطيحية، غافلة عما يدور فيه من صراع اجتماعي، محاولة رد كل مشكلات المجتمع إلى ما قام به المستعمر من تدمير لقيم المجتمع الإسلامية العربية. وهذه الرؤية إذا كانت تقف على جزء من الصورة فإن بقية الصورة، بالنسبة إليها تظل مختفية في ظل هروبها من مواجهة المشكلات الحقيقية،

والوقوف على عناصر التناقض الاقتصادي، وكذلك الصراع بين القيم الاجتماعية القديمة المتمثلة في البنية الاجتماعية العتيقة، والقيم الجديدة للاقتصاد المرتبط بالغرب الذي كان بالأمس مستعمراً للبلاد. وهكذا فكما أن المجتمع عند هذه الفئة ليس فيه مشكلات حقيقية ولا صراع اجتماعي من نوع ما، فإن الحالة في البلاد قبيل مجيء الإيطاليين كانت هانئة وادعة والحياة بسيطة حلوة، ولم يستفد الإيطالي الدخيل من تناقضات الليبيين، ولا من ربط مصالح بعض فئاتهم به، ولا من تخلف المجتمع الليبي وعجزه عن الاستجابة لمتطلبات الفترة. وهكذا فإننا هزمنا ولكننا سنعود لبلادنا بعدما هاجرنا منها. لقد كانت أسرة الكاتب ضمن العائلات التي هاجرت إلى تونس، وهو من نفس المنطقة التي تدور فيها أحداث الرواية، وهو دون شك استفاد من حديث أسلافه عن الحرب التي خاضوها ضد المستعمر، ويفترض أنهم حكوا له عن المآسي

---

(1) طرابلس 46، محمد صالح القمودي.

التي تعرضوا لها، وعن بعض أسباب هزيمتهم وانتصار عدوهم، وحتى في المصادر التاريخية فإن النزاع بين الليبيين معروف، وكيف أن الإيطاليين استفادوا أيما استفادة من هذا الصراع، وهو صراع له أسبابه المختلفة المتمثلة في التخلف الاجتماعي والتكوين القبلي والجهل والفقر، ولم يكن هذا الأمر مقصوراً على ليبيا، فقد عرفته المنطقة العربية برمتها، ومن ثم فإن دور المبدع هو كشف هذا الواقع ونقده وبيان دوره ليساهم بذلك في تجاوزه، علاوة على أن الواقعية تقتضي منه أن يسوق أحداثاً ويخلق كوناً مترابطاً تتطور فيه الأحداث في شكل نتائج لوقائع، وتمثل فيه فقرات الرواية عناصر وظيفية من نوع ما، وهذا ما لم يستطع الكاتب أن يحققه.

ولما كانت هذه الرواية هي العمل الأول للكاتب، فإننا نلتمس له العذر بعض الشيء، كما أنها جاءت في بيئة ثقافية محدودة، وسيستمر الكاتب في معالجة الكتابة عن التاريخ في رواية أخرى.[1]) إن القمودي حاول كتابة رواية تاريخية وكان على علم بالتاريخ ولكن النوايا الوطنية المباشرة تغلبت عليه، لقد كانت له أطروحة وطنية صرفته عن السياق الفني، ذلك أن شروط كتابة الرواية التاريخية هي نفسها شروط كتابة الرواية الواقعية،[2] غير أن الريادة تشفع له ولغيره كما قلنا، فإن تغليب النوايا المسبقة للكاتب سيسيء إليها. لقد كان مفهومه للتاريخ تجريدياً، فهو يتعامل مع الوقائع والأشخاص بأسلوب تقريري، وليس لديه منهج لتصوير الصراع التاريخي من واقع الحياة، فهو عاجز عن أن يفقه اجتماعياً وإنسانياً وأن يصور فنياً. لهذه الأسباب سادت نغمة الفخر والتعالي والتباكي، أي سادت الشعارية الكفاحية محل التحليل الواقعي للتاريخ، وهذه رؤية سطحية ساذجة حبيسة للوعي الخاطئ، لأن رؤية الواقع الاجتماعي، خالياً من التناقضات، هي التي أدت به إلى رؤية التاريخ، كذلك ونتيجة لعجزه (أي الكاتب) عن التحليل الواقعي، عوض عنه برفع الشعارات والخطابة والمباشرة والوصف الاستطلاعي.

---

(1) طرابلس 46، دار مكتبة الفكر، طرابلس، سنة 1973م. الطبعة الأولى.

(2) انظر : لوكاش، جورج. الرواية التاريخية، ترجمة: الكاظم، صالح جواد، وزارة الثقافة العراقية، طبع دار الطليعة، بيروت، ص 356.

وهذا الموقف المتمثل في الرؤية القاصرة للعالم باعتباره موقفاً نظرياً (أيديولوجياً) نتج عنه قصور على المستوى الفني للرواية، فجاء أسلوب السرد فيها مليئاً بالكثير من الهنات، لأنه لا يمكن الفصل بين المستوى الهيكلي للعمل الروائي والمستوى النظري، فكلاهما مرتبط بالآخر، وهما يتناسبان طردياً في حالتي النجاح والفشل، لذلك جاء السرد الروائي معتمداً على الترقيع والاستدراك نتيجة افتقاده لسياق منطقي ينبني على تطور أفعال الشخصيات ووعيها وتحركها في الفضاء الزمني، أعطى انطباعاً عن الرواية تمثل في كونها جاءت بدون تصميم مسبق للأهداف الفنية والأيديولوجية التي تتوخاها، ومن ثم كان مستواها الجمالي متماهياً مع سياقها الفكرى.

وعليه فإن الشخصيات الروائية الرئيسة في الرواية (محمد) و(أحمد) و(فاطمة) و(حواء) و(صالح) و(حليمة) و(الحاج إبراهيم) لم يستطع الأستاذ القمودي أن يعدها الأعداد الكافي لتنهض بالبطولة المنسوبة إليها في عالم الرواية، مما جعل تحركها لا يستند إلى معطيات ضرورية حياتية، ففي الوقت الذي كان يجب أن يكون هناك تفاعلات اجتماعية بين هذه الشخصيات ومحيطها الاجتماعي يكون من شأنها أن تخلق أرضية لما ستنهض به هذه الشخصيات من أحداث ، لا نكاد نقف في الرواية على شيء من هذا، فكانت العلاقة بين الفضاء القروي الذي مثل (جغرافيا) الرواية وبين الحرب علاقة اسمية فحسب، ولم نجد علاقة بين الآثار البعيدة والقريبة للحرب وبين حياة الناس اليومية، وأعمالهم في الزراعة وما يجب أن يطرأ عليها نتيجة ذلك، الغلاء والجوع الذي يصاحب هذه الظروف، بروز مظاهر الأنانية والجشع، وكذلك التضحية في هذه الأحوال، فبدت علاقة الشخصيات بالحرب أشبه بالعلاقة بين الممثلين السينمائيين (والأستوديو) الذي يمثلون فيه بجميع محتوياته، فهم عندما يدخلون إليه يلبسون ملابس معينة ويقومون بتمثيل أدوار تاريخية معينة حتى إذا خرجوا منه عادوا ليمارسوا حياتهم العادية.

نرى هذا في الحديث عن نتائج معركة (القرضابية) أو معركة (المشرك) على هيئة تقرير تتقدم به إحدى الشخصيات، وليس على هيئة حياة يعيشها الناس

ويقاسونها ويصطلون بنارها،أي أن التفاعل مفقود بين حياة الناس وأحداث التاريخ الذي يعيشون فيه، لا على المستوى البعيد ولا على المستوى القريب، بمعنى أن الرواية لم تجسد العلاقة بين الأتراك والليبيين لا قبيل الحرب ولا بعدها ولا أثناءها، ولم تفعل الشيء نفسه بين هؤلاء والإيطاليين إلا في شكل المعارك، وحتى العلاقات الداخلية بين الناس الليبيين أنفسهم لم يطرأ عليها تغير بعد الحرب يكشف ما أصابها أو كان يجب أن يصيبها من خلل نتيجة لهذه الحرب، كل ذلك يلقي بظلاله على الرواية على جميع مستوياتها سواء من وجهة نظر السارد أو حوار الشخصيات، بحيث إن السارد يتدخل بين الحين والآخر ليقدم توضيحاً لأمر كان قد غفل عنه أو لم يرد في حينه، وقد يكون ذلك على لسان إحدى الشخصيات، مما يبدو في هيئة اعتذار أو تبرير لخلل يشعر الكاتب أن الرواية وقعت فيه، الأمر الذي لا يمنح الشخصية الروائية الحرية الكافية لتنطلق صانعة لعالمها الروائي ، فاعلة فيه حسب منطق التاريخ الذي تعيش فيه، وإنما تفرض عليها مواقف تبدو غير مؤهلة لها أو غريبة عنها. كما هو الحال في الموقف الذي تتعرض فيه (فاطمة وحواء) للقتل،[1] إذ تبدو أفعال الشخصيات هنا من الجانبين الإيطالي والليبي فاقده للأرضية المنطقية اللازمة، وكذلك عند تقديم (الحاج إبراهيم) في صورة رجل يتصدق على الفقراء والمتسولين ثم الحديث بعد ذلك عن النعمة التي يعيش فيها الناس عند جلوسهم على المقهى.[2] إن مجتمعاً يجمع المحرومين والمنعمين في وئام ومحبة هو مجتمع (اليوتوبيا) الذي ربما تخيله البعض.

ومن هنا فقدت الرواية الحيوية اللازمة والعمق الضروري الذي كانت لو تمتعت به مشروعا روائيا ناجحا، ولكنها بدلا عن ذلك مثلت ضربا من ضروب المجاملة للذات على حساب تجاوز عيوب هذه الذات من ناحية، وعلى حساب ما نسبته للآخر من هجاء ولوم، ولا شك أن هذا الموقف له ما يبرره، وكان يمكن أن يتحقق بصورة أفضل لو راعى الجوانب الفنية الضرورية لأي عمل روائي والمتمثلة في احترام منطقية السياق وانسجام الأحداث الداخلية للرواية، ومنح

(1) دماء تحت النخيل، ص 172–176.
(2) المصدر، نفسه، ص 100.

الشخصيات الاستقلال الكافي لتكون فاعلة وفقاً لمقتضيات الظروف التاريخية التي عاشت فيها بكل معطياتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية دون تدخل مباشر من الكاتب في صورة (السارد)، وإنما كان ذلك كله بسبب خطأ الرؤية للعالم التي ركزت نتيجة الوعي الخاطئ على ميزات الذات وتجاهلت عيوبها ومارست عكس ذلك بالنسبة للآخر، فكان موقفها موقفاً متصالحاً مع الواقع المتخلف الذي تعيشه حسب تعبير الأستاذ (الحمداني حميد)،[1] وهو موقف كما لا يخفى على أحد لا يفلح في كتابة رواية ناجحة.

(1) انظر : الحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ص 107وما بعدها.

غياب الوسائل الفنية

حصار الكوف

(محمد علي عمر)[1]

تعد هذه الرواية من ضمن الأعمال التي أرخت لفترة الحرب بين الليبيين والطليان هي الأخرى، ولكنها كتبت بعد الاستقلال الذي وقع سنة 1951ف. أي أنها تحاول أن تبعث فترة الاعتداء الإيطالي على ليبيا وما رافق هذه الفترة من مقاومة وتضحيات قدمها الليبيون بمختلف شرائحهم، وما تعرضوا له من قسوة على يد الإيطاليين، ومن تقتيل وتشريد، وهي بذلك تصنف في عداد الروايات التاريخية، إذ من أهم خصائص هذا الصنف من الروايات أن الروائي فيه (لا بد أن يسعى لإعادة بناء مرحلة ما بعث روح عصر مضى...)، كما يقول (د. الموسوي).[2]

إذن فالكاتب معني بتسجيل واقع تاريخي مضى على حدوثه فترة ليست بالطويلة، إلا إنه لا ينبغي أن يغيب عن البال في هذا الصدد أن الكاتب غير ملزم بأن يظل وفياً للحرفية التاريخية، فهو في النهاية ليس مؤرخاً محترفاً يسجل التاريخ كما وقع، ولكنه مبدع يصور التاريخ من وجهة نظر فنية تعتمد في تأثيرها على القارئ الوسائل السردية والدرامية،وليس الحقائق التاريخية المجردة،بمعنى أن الكاتب هنا مسئول عن بعث روح تلك الفترة التاريخية التي يكتب عنها، وبذلك فلا مناص من أن تتدخل نوازعه الشخصية ورغباته الذاتية في عمله،فهو يبني كوناً روائياً تاريخياً من وجهة نظره، غير إنه لما كان يكتب رواية فهو مطالب بأن يظل وفياً لشروط هذا الفن الأدبي الفنية، فينجح بذلك في قول ما يريد قوله بطريق غير مباشر ولا سطحي، فالذاتية هنا لا تعني المباشرة، ولكنها تعني نجاح الكاتب في تقديم وجهة النظر التاريخية التي يريد أن يسجلها وينتصر لها بموضوعية خاصة بها.

يجب أن يهديه إحساسه الفني إليها، أو يسلكها نتيجة لتجربته الفنية

---

(1) عمر، محمد علي. حصار الكوف، طبعة أكتوبر 1964.دون ذكر لدار النشر.

(2) الموسوي، د. محسن جاسم. الرواية العربية النشأة والتحول، الطبعة الثانية، دار الآداب، 1988. ص 296.

وتمرسه الطويل، وعلى هذا فالرواية التاريخية تخضع للشروط الفنية التي تخضع لها الرواية بصفة عامة، يقول (جورج لوكاش): (وبمستطاع المرء أن يمر عبر جميع مشاكل المضمون والشكل في الرواية دون أن يعثر على مسألة واحدة ذات أهمية كانت، تنطبق على الرواية التاريخية وحدها، فالرواية التاريخية (الكلاسيكية) نشأت من الرواية الاجتماعية.. وكلما علا مستوى الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية في الفترة الكلاسيكية قلت فروق الأسلوب الحاسمة فعلاً بينهما).[1] فهو يؤكد هنا على اشتراك الرواية التاريخية وأي رواية في مقتضيات البناء الفني التي لا غنى عنها لأي رواية ناجحة، وغني عن القول إن هذا لا يعني وجود نمط واحد لا ينبغي لأي كاتب أن يحيد عنه، ولكنه يعني أن ثمة أموراً يحسن أن لا تفوته، ومنزلقات يجب الابتعاد عنها خاصة ما يتعلق منها بالإفراط في الذاتية إلى درجة مجاملة الذات، وإلا أصبح العمل الروائي دعاية فجة تبعث على السأم. وسنرى إلى أي حد استطاع (محمد علي عمر) أن ينجح في كتابة الرواية التاريخية، وإذا كان غير ذلك فإننا سنحاول إبراز الأسباب الكامنة وراء ذلك.

ترتبط هذه الرواية باسم معركة من معارك الجهاد الليبي ضد الإيطاليين في منطقة (الجبل الأخضر)، وهي المنطقة التي شهدت كفاح الشيخ (عمر المختار) وهي (معركة وادي الكوف)،[2] ويحاول الكاتب من خلال عمله هذا أن يبرز المثل الأعلى متوخياً المحافظة على استمرار روح النضال. نفهم هذا من المقدمة القصيرة التي قدم بها الكاتب لروايته هذه، وهي مقدمة تمثل بالنسبة إلينا وثيقة تتصل بنوايا الكاتب وتلقي عليها بعض الضوء مبينة دوافعه ومنطلقاته الأيديولوجية، كما أن الرواية بصفة عامة عبارة عن وصف لمعركة مستمرة منذ البداية وحتى النهاية، تتعدد خلالها المشاهد الدرامية، وتتنوع المواقف النضالية.

ولكنها في جميع الأحوال معنية بتسجيل البطولة الوطنية والإشادة بها، مع محاولة توجيه النقد لما كان يراه الكاتب جوانب قصرت فيها القوى الوطنية عن

---

(1) لوكاش،جورج.الرواية التاريخية، ت:الكاظم، د صالح جواد، دار الطليعة، لبنان، ص156.

(2) انظر: التليسي، خليفة. معجم معارك الجهاد في ليبيا 1911-1931. الدار العربية للكتاب، الحديث عن معركة وادي الكوف من 26يوليو إلى اول اغسطس سنة1927، ص516-517.

الاستفادة من جميع إمكاناتها المادية والمعنوية، إضافة إلى توجيه اللوم والإدانة إلى العدو، ومحاولة النيل منه عن طريق إبراز نقائصه بشكل كبير. يلاحظ هذا الأمر منذ بداية الرواية، ولا تكاد تخطئه العين في الأحداث الأولى التي تجري في المدينة قبل بدء المعركة في قصة الإعدام، ثم طريقة البحث بعد ذلك عن الأسير الهارب، وأسلوب التفتيش الذي يمارسه العساكر الإيطاليون،[1] كل ذلك يؤكد همجية هذا العدو ولا إنسانيته وغباءه، حيث تبدأ الرواية بوصف فرار أحد الأسرى الليبيين من الطليان بعدما حكموا عليه بالإعدام، وقد ساعده في هذا الفرار عناصر وطنية في المدينة، ثم مواصلة فراره حتى وصوله إلى (عمر المختار) ليقدم إليه تقريراً مفصلاً عن ما تعرض له وعن تحركات العدو وخطته فيما سيلي من أحداث. ويمثل هذا التقرير الذي قدمه الرجل (سليمان بو غدرية) (للمختار) مهاداً من المعلومات التاريخية، تنهض عليه أحداث المعركة المستمرة التي هي معظم الرواية تقريباً. وقد انقسمت الرواية إلى عشرة فصول لكل فصل عنوان خاص به، وعناوين الفصول كانت جزءاً من الأطروحة التي عني الكاتب بتقديمها من خلال روايته، فهي عبارة عن شعارات تلجأ إليها الذات لتحمس بها نفسها في مواجهة الآخر، وساهمت هذه العناوين (الشعارات) في وسم الرواية بسمة المباشرة التي سنقف على بعض مظاهرها فبعض الشعارات صفات يقصد من خلالها التعريف عن طريق المدح مثل (رسول المختار)،[2] فمجرد نسبة هذا الرسول إلى (المختار) الذي هو (عمر المختار) يعني دخوله في دلالة البطولة التي تتداعى للذهنية الوطنية عند ذكره حيث هو رمز لهذه البطولة ومثل أعلى لها.

ونجد عنوان أحد الفصول هكذا (والعاديات ضبحاً)،[3] ثم هناك فصل آخر بعنوان(المغيرات)،[4] وهذان الشعاران يجمعان بين المقدس والمحمس، فهما كما

---

(1) حصار الكوف، ص 15-16.
(2) المصدر نفسه، ص 16.
(3) حصار الكوف، ص 20.
(4) المصدر نفسه، ص 69.

نعرف يمثلان جزءاً من النص المقدس (القران) كما انهما اسمان من أسماء الخيل التي تتخذ عدة الحرب والقتال، وبذلك فهما جزء من شعارية حاول الكاتب أن يركن إليها في معظم عمله في هذه الرواية. وقد كان يقصد ذلك عن سابق تصميم ويعتقد في نجاح هذا الطرح لترسيخ ما كان يسعى إليه في مقدمته للرواية. فالطرح الأيديولوجي من خلال هذا النص الأدبي يبدو مندرجاً في نفس البيئة القتالية التي يقص عنها، فالشعارية الإيمانية التي تطرح من خلال العناوين يبدو أنها تشعر الكاتب السارد أن عمله ممارسة لواجب الجهاد، وليس صدفة اطلاق اسم (المجاهدين) على حركة المقاومة في المغرب العربي كما في (ليبيا والجزائر)، فهو تعبير يستجيب لما تحاول الذات حشده في وجه الآخر من إمكانيات معنوية تستعين بها في مواجهة القوة المادية التي يتفوق هذا الآخر بها على الذات، ومن ثم فإن التقسيم الهيكلي للرواية جاء وفياً للشعارية التي ترفعها منذ البداية حتى النهاية، وهي الإشادة بالميزات الذاتية في صورة مدح الشجاعة الوطنية والإعلاء من شأن التضحية، فما تحاول الرواية طرحه هو إضفاء الاحترام والقدسية على الضحية العزلاء من أي سلاح غير ما تتمتع به من قدرات ذاتية ممتازة، وهي قدرات نفسية ومعنوية وليست مادية، هذه القدسية إلى درجة الإجلال في مقابل وصم الآخر بالانحطاط والدونية إلى درجة الهمجية واللاإنسانية. وتتخذ الرواية من المبالغة في التضحية في مقابل المبالغة في التنكيل وسيلة لتحقيق هذه الغاية، وهذا في حد ذاته مطلب مشروع من مطالب الرواية التاريخية التي كما سبق ورأينا يكون همها منصباً على بعث فترة تاريخية معينة ومحاولة العيش فيها، على انه ينبغي اتخاذ الوسائل غير المباشرة لتحقيق ذلك، ولكن هذه البنية الهيكلية المتمثلة في الشعارات الوطنية المتخذة عناوين لفصول الرواية لا تنجح في الوصول إلى الهدف المنشود من ورائها.

لأنها تسلب العمل الروائي من العفوية والتلقائية، وتجعل الطرح الأيديولوجي يتخذ صيغة دعائية، تفقد القارئ التعاطف مع الضحية (الشخصية الوطنية)، وتفقده كذلك الاستهجان لعمل الآخر، بل ربما أدى ذلك إلى العكس، فيحظى

الآخر نتيجة للمبالغة في تحقيره وتدنيسه بالعطف بدلاً عن ما كان يتوخاه الطرح.

كما أن هناك مستوى ثانياً يضاف إلى عناوين الفصول ليشكل معها الهيكلية الآنفة الذكر التي تحاول بعث التاريخ الماضي ومعايشته هو المستوى اللغوي، فاللغة التي استعملتها الرواية اتسمت بسمتين اثنتين؛ أولاهما: أنها لغة قديمة، وثانيهما أنها لغة رنانة مجعجعة ذات جرس يتناسب مع الجرس الذي تحدثه العناوين، فهي لغة فخمة أشبه ما تكون بلغة الخطابة القديمة، وهذه اللغة لا تتناسب مع السرد الروائي الذي يتوسل عادة باللغة العادية (اليومية) وقد يستعمل لغة ذات تراكيب قديمة تنتمي إلى عصور تاريخية، وذلك لتوظيفها في مجال السخرية ، كما يفعل (جمال الغيطاني) مثلاً في بعض رواياته وقصصه القصيرة مثل (التجليات) أو (ذكرى ما جرى). ولما كان الكاتب هنا لا يفعل الشيء نفسه ، بل هو يستخدم هذه اللغة الخطابية الرنانة استخداماً عادياً يتوخى من خلاله السرد المعتاد في الرواية التقليدية، فإن لغته لا تفلح في الوصول إلى ما يصبو إليه، لأنها تجعل الشخصية الروائية غريبة عن محيطها الاجتماعي في حالة الحوار، وحتى في حالة السرد الذي يتولاه السارد العليم بكل شيء، فإنها تبدو غير مناسبة لمقام الأحداث والبيئة الثقافية التي يفترض أنها تنتمي إليها ، فعندما يقول: (ولا ما ينبئك بوجه امرأة ترتع في ربيع العمر، وإنما سحنة كالحة بمعارف ضارية مخيفة، لحظها الكحيل ضاقت محاجره وبرق مسموماً، وقسمات الفتنة تنضح بتارع غل القلب وحقده، وعقائص ذلك الشعر الأثيث تتهدل ودكة مشعثة)،[1] فلا نستطيع أن نعتبرها لغة تنتمي إلى عصرنا هذا أو عصر الأحداث التي تدور في الفضاء الروائي، ولا في بيئتها الاجتماعية والثقافية.

وقد تكون هذه اللغة ترضي المؤلف باعتبارها تنتمي إلى مقروئه من الكتب القديمة، إلا أنها لا ترضي القارئ الحديث، وسيعدها ضرباً من التقعر لا مبرر له.

---

(4) حصار الكوف، ص 60.

إن اللغة لا يجب أن تكون تاريخية بحجة أن الرواية تاريخية لأن هذا من شأنه أن يسمها بسمة التكلف، يقول لوكاتش: (إن الأعمال، العواطف، الآراء والأفكار التي تنقل إلينا هي أعمال وعواطف وأفكار كائنات إنسانية ماضية، والشخوص يجب أن يكونوا حقيقيين مضموناً وشكلاً معاً، إلا أن اللغة ليست بالضرورة لغتهم، إنها لغة الرواية ذاتها)،[1] وهذا الأمر أي كون اللغة لغة لا تنتمي إلى الأزمنة القديمة يعطي انطباعاً بالعفوية والتلقائية، ومن ثم الحيادية التي هي ضرورية للفن حيث ما كان وكيف ما كان.

إذن فالرواية تحاول ترسيخ بنية تاريخية من خلال بنيتها الهيكلية ممثلة في تقسيمها إلى فصول معنونة بشعارات تنتمي إلى ما يحمس المقاتلين ممثلة في هذه العناوين: (عاصفة وهزيمة)،[2] (بطولة امرأة)،[3] (الام)،[4] (وادي الشراك)،[5] (رصاص الخاتمة)،[6] متضافرة مع تلك اللغة التاريخية التي رأينا جزءاً منها على لسان السارد، وتأتي على لسان بعض الشخصيات في الحوار هكذا: (قمين بنا أن نصلح ذات بين الزعماء أولاً)،[7] أو (إليك عني يا رجل فكفاني مؤونة نفسي أحملها).[8]

هذا على المستوى الأول أما على المستوى الثاني المتعلق بالنسق الداخلي للرواية أي بالحكاية، فإن الأمور هنا تتخذ منحىً وصفياً يعتمد أساساً على وصف الأحداث وما يطرأ عليها من تطور.

ولا يحظى التطور الداخلي للشخصية منه إلا بالقليل، أي أن الكاتب غير معنى كثيراً بالتحليل النفسي للشخصية ولا يركز على عوامل الصراع الداخلي الذي يحدث داخل نفسيات الشخصيات قدر تركيزه على وصف وإبراز ما تقوم به الشخصيات هذه من أعمال وما تأتي به من حركات، وهي أحداث

(1) لوكاش، مرجع سابق، ص 286.
(2) حصار الكوف، ص 43.
(3) المصدر نفسه، ص 60.
(4) المصدر نفسه، ص 79.
(5) المصدر نفسه، ص 51.
(6) المصدر نفسه، ص 93.
(7) المصدر نفسه، ص 18.
(8) المصدر نفسه، ص 24.

يفترض فيها أنها جاءت نتيجة لهذا التطور الداخلي للشخصية، الأمر الذي عادة ما يوليه الروائيون اهتمامهم فتكون تحركات أي شخصية روائية بعد ذلك نتيجة منطقية لما هي مدفوعة إليه من مواقف نظرية تنتج عن الظروف التي تجد هذه الشخصية نفسها فيها.

وفي هذه الحالة فإن أفعال الشخصيات تكون معقولة لكونها تفلح في أن تبدو أموراً تقع في نطاق الممكن والعقلي، إلا أن ما يحدث في الرواية يتخذ طريقاً أخر يتمثل في التركيز على الوقائع والأفعال بصورة كبيرة، بحيث تبدو هذه الوقائع مرصوصة رصاً لا يعطي فرصة لتأمل ما طرأ من تطور داخل هذه الشخصية للحكم على ما إذا كانت مؤهلة لما تأتي به من أفعال أم لا. إن الحرب المتصلة التي تمثلها الرواية، هي مجرد واقعة عسكرية تعقبها أخرى دون أن يتاح للقارئ أخذ نفس بين الواقعتين، وبذلك فالرواية تبدو أشبه بتقرير عسكري عن سير المعارك، وهذا منزلق وقعت فيه الرواية وذهب بكل المجهود الذي بذله الكاتب فيها، لأنه مهما كان الروائي بارعاً، وحتى في حال كونه عسكرياً ، فإن مهمة استيفاء الوقائع العسكرية وما يتصل بها من مقتضيات السوق والمناورة)،[1] ليست من مهمته بل يجب أن تكون أخر اهتماماته[2] التي يجب أن تكون منصبة على الوضع الداخلي للشخصية التي تأتي أفعالها نتيجة له

فمنذ وصول الشخصية الرئيسة الأولى (سليمان بو غدرية) إلى النجع الذي أمره (المختار باللحاق به إلى أن مات حوالي في منتصف الرواية،[3] والقصة هنا ما هي إلا معركة مستمرة لتكملها (عزيزة) بعد ذلك بالمستوى نفسه إلى أن تسقط صريعة المرض نتيجة لجرحها، ليواصلها الآخرون من الشباب (صديقة عزيزة وأخوها) وغيرهم، وخلال ذلك كله لا تقول هذه الشخصيات شيئاً إذا استثنينا بعض الشعارات البطولية.

---

(1) السوق : الاستراتيجية. والمناورة : التكتيك.

(2) ينقل جورج لوكاش عن بلزاك قوله: (ولا شيء يكشف عن عجز المؤلف اكثر من تكديس الوقائع... إن الموهبة تزدهر حيثما تصور الأسباب التي تنتج الوقائع في اسرار القلب الانساني الذي يهمل المؤرخون ميوله، إن شخوص الرواية يرغمون على أن يكونوا اكثر عقلانية من الشخوص التاريخيين، الأولون يجب ان تنفخ فيهم الحياة، أما الآخرون فقد عاشوا فعلاً، ولا يتطلب وجود الآخيرين اي برهان مهما تكن عليه تصرفاتهم من شذوذ بينما يتطلب وجود الأولين اتفاقاً)، الرواية التاريخية، ص 45-46.

(3) حمار الكوف، ص 58-60.

وهكذا فإن العلاقات بين الشخصيات لا تحظى بالتحليل المطلوب الذي يلقي عليها الضوء ويكشف التفاعل اللازم فيما بينها سواء ما كان منها على المستوى العاطفي كعلاقة الحب التي نتجت بين (عزيزة وسليمان)، ولا ما كان منها على غيره من المستويات كمستوى الرفقة أو الصحبة، ومن ثم تأتي الأفعال منقطعة عن أسبابها، إلا ما كان في نفس المؤلف أي في نيته، وهنا لا تبدو الرواية نصاً قائماً بذاته يستمد مشروعيته من وسائله الفنية، بل يظل تقريراً عن مجموعة وقائع يحتاج إلى من يقدمه ويقوم بشرحه دائماً، ذلك أن الكاتب كما نفهم من مقدمته للرواية، وحتى من طريقة رصده لهذه الوقائع يبدو معنياً بإثبات أطروحة معينة فحواها وحشية الحرب التي خاضها الليبيون وفظاعتها، وكذلك بيان مقدار البطولات التي بذلها هؤلاء الناس إلى جانب اهتمامه باستخلاص المثل الأعلى من هذه الحرب وهاته التضحيات لتكون وسيلة تعليمية للأجيال القادمة، وهذا أمر نلحظه من بعض الملاحظات التي يسوقها على لسان الشخصيات عن السلبيات التي رافقت حركة الجهاد، مثل نقد (منصور) للقتال على هيئة قبلية،[1] وكذلك نقد سليمان لما يراه تهوراً في مواجهة العدو المتفوق،[2] مما يوحي بالغاية المنشودة من وراء ذلك والمتمثلة في تجاوز هذه السلبيات في المستقبل.

ولما كان هذا هدفه وتلك غايته (أي المؤلف)، فقد هيمن على مسار الأحداث في الرواية عن طريق السارد الذي يتدخل أحياناً كثيرة بتعليقاته، ولم يعط الشخوص حرية في الحركة إلا بما كان يعتقد إنه يخدم توجهه، فلا وقت لشرح العواطف وقصص الحب، ولا مكان لحديث النفس أو التفكير في ما يتخذ من قرارات على صعيد الحياة، أليست البلاد في حالة حرب؟ إذاً يجب أن ترصد كل الإمكانات لذلك، ولا وقت إلا للموت أو النصر، وهذا الطرح كما لا يخفى إذا كان له ما يبرره في الواقع التاريخي فليس له ما يبرره في الواقع الروائي الذي كما رأينا يجب أن تكون له مبرراته الكافية وأسبابه المنطقية لأن المتعاملين معه ليسوا أولئك الذين خاضوا الحرب.

---

(1) المصدر نفسه، ص 52.

(2) المصدر نفسه ص 84.

إذا فرغنا من هذا الجانب الذي هو الاستغراق في تكديس الوقائع والاهتمام بها على حساب التحليل الداخلي للنفس البشرية لشخوص الروائيين، فإننا نقف على جانب آخر له صلة كبيرة بهذا الجانب الأول، ألا وهو التركيز على إبراز البطولات والتضحيات الوطنية الذي استدعى بدوره الاستغراق في وصف وحشية الآخر المتمثل في العدو الإيطالي. وفي هذا الصدد يبدو الهدف أو البنية العميقة التي تسعى الرواية لكشفها هي بيان زيف الأطروحة الاستعمارية القائلة بأن مجيء الاستعمار إنما كان بهدف الأخذ بيد الشعوب المتعرضة للغزو، وتبعاً لذلك تعليمها وتحضيرها ومدينتها. وهذا توجه لا شك أنه مشروع لو أنه عرف كيف يتوسل بطرائق فنية بحتة ما دام قد اختار الرواية وعاءً له: ولكنه هنا ركز على هجاء الآخر بصورة مباشرة، هذا الهجاء يبدو أنه بقصد إقناع القارئ ببطلان الدعاية الاستعمارية وكسب تعاطفه مع الشخصية الوطنية (الذات)، غير أن الإفراط في وصف الوحشية للآخر كما سبق ونوهنا تكون نتيجة عكسية أحياناً هذا جانب، والجانب الآخر فإن القارئ وهو مستمر في قراءة هذه المظاهر تجعله يتآلف معها ويعدها أمراً عادياً وسمة من سمات الحروب، وسلوكاً عادياً من سلوكيات الجيوش في هذه الحروب وبذلك تفقد ما كان يتوخى من ورائها.

نجد وصف هذه اللاإنسانية في عدة مظاهر، فالفتاة الحيية التي تستحي أن يرى الغرباء وجهها ، تفرض عليها الحرب أن تتحول إلى مقاتلة تمارس جميع أنواع القتل وبجميع الأسلحة، (فعزيزة) ابنة الشيخ تصبح قائدة لمجموعة (المغيرات) اللاتي يخرجن من المعاقل المحاصرة ليختطفن جنود العدو ويقتلنهم واحداً وأحداً،[1] كما يتعرضن للقتل بطريقة بشعة.[2]

بالإضافة إلى ما يتعرض له المقاتلون الوطنيون والأطفال والنساء من التشويه والقتل (أقبلت امرأة تولول وقالت والدموع تسح من عينيها: أبي قطعت شفتاه، ولم يكف نزيفه أغيثوني... شد العصائب على الذقن واحجز الشفة العليا... لا

---

(1) حصار الكوف، ص 69.
(2) المصدر نفسه، ص 78.

سيدي لا أثر للشفاه...)،[1] (وأخذ ضوء النهار يكشف القتلى يتناثرون على السفوح وفي قرار الوادي وتلك المرأة التي جنت بصرختها كانت تلتصق جامدة بقنة نتوء وذراعاها المسلوختان تطوقان وليدها وقد بدا في مثل جمودها جاحظ العين مبيض الوجه).[2]

ومثل ذلك كثير بالإضافة إلى وصف الإعدام الذي يتعرض له المجاهدون على هيئة رهانات بين الجنود الإيطاليين،[3] ولا شك أن الإيطاليين قد قاموا بمثل هذه الأمور وبأكثر منها، ولكن الذي يقع في الواقع ليس دائماً مبرراً لتكراره في المتخيل، كما أنه حتى في حالة إيراده فإنه يجب أن ينجح النص في أن يورده بطريقة عفوية، وليس بطريقة مباشرة مقصودة.

ومما عمدت إليه الرواية في نطاق ما وجهته من هجاء للآخر وسم الجنود الطليان بالجبن، وكيف أنهم يتخذون من الأحباش ومن العملاء الليبيين[4] ستاراً ويجعلونهم دائماً في المقدمة، ويأت هذا الطرح في هيئة تعليق من السارد الذي يبين مدى جبنهم وكيف أنه بالإمكان الانتصار عليهم لولا سلبيات (الذات) المتمثلة في السلبيات التي رافقت حركة الجهاد في ليبيا مثل الاختلاف، وغني عن القول إن هذا ليس أفضل الأساليب لذلك.

فلو أنه جاء في هيئة أخرى لكان أفضل كأن يكون في هيئة تعليق على مدى حرص الطليان على حياة جنودهم واستخفافهم بالعملاء. ولقد حاول الكاتب أن يسخر طيلة الرواية من العنجهية التي يمارسها الآخر والادعاء الذي يدعيه، ولم يكن موفقاً لمجيء ذلك كعادته دائماً في هيئة مباشرة ما عدا مرة واحدة، عندما ينام عسكريان إيطاليان مخمورين حتى ترتفع الشمس ثم يفيقان مترنحين ليهتف لهم العملاء الليبيون والمرتزقة الأحباش: (المجد لإيطاليا وزعيمها)،[5] لقد كانت لدى الكاتب النية في تخليد الجهاد الذي خاضه أبناء وطنه، وكانت عنده

---

(1) المصدر نفسه، ص 91.
(2) المصدر نفسه، ص 94.
(3) المصدر نفسه، ص 106.
(4) المصدر نفسه، ص 58.
(5) حصار الكرف، ص 106-107.

المعلومات التاريخية الكافية لتوظيفها في هذا التخليد، ولكن كانت تعوزه الوسائل الفنية الضرورية التي تجعل فنه يتسم بالحياد، فيعرض البطولة والقسوة بطريقة عفوية لا يظهر من ورائها التوجه الإيديولوجي، والنية المبيتة، وهذا يعطيها بعداً فنياً في إنه يجعل قدرتها على الإقناع اشد واقوى. واما في هذه الحال فإن الكاتب إذا لم يقع في عكس ما يتوخاه فهو يفشل فيما يسعى إليه.

أما على مستوى الشخصيات وما تساهم به من افعال تكون جسم الحكاية الذي يعتمد عليه السرد ، فإنه يوجد من بينها شخصيتان يمكن أن نعتبرهما محوريتين هما شخصيتا (سليمان بو غدرية) و(عزيزة). وكان دور الشخصية الأولى مساعداً في جعل الشخصية الثانية ترتفع أولاً لتصبح في مستوى الأحداث، ثم لتتجاوب مع هذه الأحداث وتصبح بعد ذلك هي الشخصية المحورية التي يمكننا أن نعتبرها قد نهضت ببطولة الرواية وأصبحت رمزاً للمقاتلين جميعاً.

فقد بدأت (عزيزة) بالدخول في السرد منذ صفحة (21) عندما ساعدت سليمان الذي كان جريحاً لديهم، وبعد مقتل والديها اصبحت عبئاً على سليمان الذي تشبث بإنقاذها بدافع رد الجميل، بمعنى انها كانت شخصية سلبية لم تكتف بعدم المشاركة في أفعال الجهاد، ولكنها مثلت عائقاً بسبب تربيتها البيتية المرفهة، غير أنها منذ الفصل الرابع في الصفحة الثالثة والأربعين بدت تساهم في هذه الأحداث. وتشارك في الآراء،[1] ومن هنا كفت نفسها على الأقل، غير أنها ستتحول تحولاً جذرياً منذ الصفحة الثامنة والخمسين حيث ستباشر القتال دفاعاً عن النفس أولاً، وعندما يموت (سليمان) الذي لعب دور المساعد في الرقي بوعي البطلة (عزيزة)، نجد هذه قد انقلبت رأساً على عقب من فتاة خجلى ترفض أن يلمس جسمها رجل يريد مساعدتها (سليمان) إلى مقاتلة شرسة ثم قائدة مجموعة من المجموعات.[2]

---

(1) حمار الكوذ، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

وفيما عدا ذلك فإن الرواية استعاضت عن البطل المحوري بالبطولة الجماعية المنتشرة. ولهذا لا ترد أسماء الشخصيات أثناء الحصار. وإنما تأتي بصيغة النكرة (رجل) (امرأة)، ويبدو هذا توجهاً مقصوداً، لأن الرواية كسابق القول وصف لمعركة متصلة، ولكن المجاهدين الذين يخوضونها لا يوجد بينهم قائد للموقع المحاصر كما جرت العادة.

(فعمر المختار) لا يظهر في المعارك، وهذا في حد ذاته أمر يعد من خصائص الرواية التاريخية وعوامل نجاحها حيث تناط البطولة بشخصيات غير تلك المعروفة في أحداث التاريخ الواقعي، التي تظهر بشكل عرضي فحسب،[1] و(عزيزة) ليست قائداً للموقع المحاصر كله، وإنما اتخذت مجموعة من الفتيات وكونت منهن فريقاً أخذ يقوم بهجمات مضادة على خطوط العدو ويأتي منها بالسلاح والذخيرة، رغم معارضة بعض الرجال في ذلك. أي أن الرواية هنا تركز على بطولة المرأة دون الرجل، ويبدو هذا الأمر كأنما جاء ليعوض النقص الموجود في الواقع سواء أثناء كتابة الرواية أو حتى في الظروف الحالية مع اختلاف نسبي، ففي الفترة التي كتبت فيها الرواية كانت المرأة غائبة عن ساحة الفعل، ليس فيما يخص الأحداث الجسام فحسب التي هي من قبيل هذه الحرب. ولكن حتى فيما يخص اختياراتها المتعلقة بها كالزواج مثلاً،

وهنا تطرح الرواية تساؤلاً بفعلها هذا يبدو مشروعاً، فكأنها تقول إذا كانت المرأة قد قامت بواجبها الوطني في ساحة القتال كالرجل، ألا يعني ذلك أنها مواطن كامل الأهلية من حقه أن يستمتع بحقوقه الإنسانية في الوطن الذي حارب من أجله وعاش فيه؟ وليظل هذا السؤال أكثر مشروعية وحاضراً دائماً، فلم تكتف الرواية بمشاركة المرأة في القتال بل جعلتها تفعل ذلك بفاعلية تفوق تلك التي للرجل، فنجد الفتيات التي اختارتهن (عزيزة) يستخدمن كافة الأسلحة لنجاح مهمتهن، ومن بينها تلك التي لا تتوفر للرجال (أسلحة الإغراء) ليوقعن العدو بعد ذلك في كمائن يكن قد أعددنها له،[2] بالإضافة إلى اختيار البطولة من

(1) لوكاش، جورج، سبق ذكره، ص.
(2) حصار الكوف، ص 76.

الشباب سواء ما يتعلق بالجانب النسائي أو الرجالي، فهذا (سليمان) ثم بعد ذلك (خالد) و (أخته) اللذان تختم بهما الرواية، ويبدو هذا الطرح متدرجاً في بنية فكرية تريد أن تتجاوز الواقع المتخلف الذي لعبت فيه الانتماءات القبلية دوراً سلبياً في الجهاد حيث يتحمل الشباب من الجنسين المسئولية لا ليتنكروا لأصولهم العائلية والقبلية، ولكن لا يسمحون لهذه الأصول أن تكون عائقاً أمام أداء واجباتهم الوطنية، فنجد (عزيزة) تبحث عن أخوالها وتعلم أنهم أبيدوا، ولكنها تلتقي بابنة خالها ويأويان إلى بعضهما البعض، كما أن فتاة أخرى من صاحباتها تلتقي بأخيها ويفرحان بهذا اللقاء ويستعيضان به عن فقدان الأهل، ولكنه لا يعيقهما عن أداء واجباتهما القتالية، حيث يضحيان بحياتهما في النهاية.[1]

فيكون النهج الذي ينهجه الشباب مختلفاً عن منهج غيرهم من الكهول والمتقدمين في السن، كان هذا موقف (سليمان) في بداية المعارك عندما أنقذ (عزيزة)، وساعد المرأة في حمل طفليها،[2] عكس مواقف مثلتها شخصيات متقدمة في السن حيث جعلتهم الحرب ينساقون وراء أنانيتهم نتيجة لهول الموقف، وكانوا من الجنسين رجالاً ونساءً.[3]

ولعل الكاتب بهذا الطرح يسعى لإثبات أطروحة تهيب بالشباب أن يسمو إلى مستوى المسئولية الوطنية في معركة البناء والتعمير التي عقبت الاستقلال، متجاوزين تلك السلبيات التي وقعت فيها الأجيال السابقة، والتي جرت على الوطن الويلات الكثيرة، غير أن أي شخصية من تلك الشخصيات ما عدا (عزيزة) طبعاً تنهض بالبطولة لفترة ثم تترك موقعها لغيرها، مما يجعل البطولة منتشرة ومقسمة على ساحة الفضاء الروائي، مع إصرار على تغير في مفهوم القرابة بالنسبة للشباب الذين يعتبرون علاقة المواطنة علاقة قرابية شأنها في ذلك شأن رابطة الدم (الغريب هو غريب الوطن والدين)،[4] ونجد الفتاة التي

---

(1) المصدر نفسه، ص 100-106.
(2) المصدر نفسه، ص .
(3) حصار الكوف، ص .27
(4) المصدر نفسه، ص 97.

التقت بأخيها وفية (العزيزة) تريد أن تقوم بتوصيل الأمانة التي كلفتها بها وتفعل ذلك بحرص يكلفها حياتها وحياة أخيها في هذا السياق فإن الكاتر قد جعل من (عزيزة) رمزاً للنضال مستمراً. ففي الثلث الأخير من الرواية أصيبت إصابة بالغة وظلت طريحة الحمى ونقص العلاج والغذاء، ولكن الجميع يخدمها ويحافظ عليها، وقد تمثل هذا الرمز في ضرورة وصول (عزيزة) إلى أحد من أهلها لتوصل له (الاسطوانة) التي تحمل وصية الأم وبعض الإقرارات الهامة لقد كانت (عزيزة) ملقاة هامدة لا حراك فيها ويحاول الولد وأخته إنقاذها حية أو ميتة، ولا ينجحان في ذلك بل يموتان، غير أن الذي يحدث أن أخا الفتاة قبل إعدامه ألقى نظرة على الجثث المتناثرة في أحاديد الوادي وكانت من بينها جثة (عزيزة). (واستدار خالد وطالعه أول ما طالعه جثة أخته وأدهشه أن لم ير أثراً لجثة عزيزة)، [1] وتسكت الرواية عن مصيرها فلا ندري هل أنقذها أحد؟ أم أنها استطاعت التحرك والاختفاء، ومن ثم نجت؟ ما يهم أن هذه الشخصية مثلت امتداداً للإصرار على مواصلة الكفاح أو على الأقل وصول الأمانة التي فيها (وصية امها) وبعض الإقرارات التي لها شأنها. [2]

وهذا في حد ذاته يحمل دلالة أن هذه الاسطوانة التي تحملها (عزيزة) بالإضافة إلى شخصيتها هي كرمز للمقاتلة الشابة، هما رمز لاستمرار القتال، والإصرار على أن لا يتسلم العدو الأمور الهامة، بل تظل في يد أصحابها من الوطنيين ليواصلوا الكفاح متخذين من ماضيهم (وصية الأم والإقرارات) زاداً يعتمدون عليه في كفاحهم، ومن روح البطولة والإصرار على مواصلة التضحية (عزيزة) مثالاً يحتذي أو قائداً يتبع، وبذلك تنتهي الرواية نهاية مفتوحة،فرغم بشاعة الموت وكثرة عدد الضحايا وقسوة العدو فإن روح الجهاد مستمر، والإصرار على المقاومة متواصل والتسليم غير وارد: (قل لهم لا فائدة ليستسلموا وسنغفر لهم ونهذبهم في رقة وأنت سنمنحك لقب سام ومزرعة بملحقات باذخة وزوجة جميلة متمدنة،فعاد يستدير يواجههم صامتاً، فتساءل

---

(1) المصدر نفسه، ص 107.

(2) حصار الكوف، ص 97.

الإيطالي: ماذا قبلت؟ فلم يرد عليه، وأثارته سلبيته فأحكم تصويب المسدس،[1] ولكن اختفاء (عزيزة) التي ضحى الشابان (خالد وأخته) من أجلها يحمل دلالة أن روح الشباب المتصدي للعدو ما زالت مستمرة. يبقى بعد ذلك مستوى آخر أولته الرواية شيئاً من الاهتمام هو الصراع الإيديولوجي بين الذات والآخر، فالذات ممثلة في بعض الشخصيات الروائية والراوي السارد الذي يقص الأحداث ويعلق عليها من زاوية نظر الذات أيضاً تبدو معنية باتهام الآخر المتمثل في (العدو-الطليان) بالوحشية والهمجية، وهذا الآخر يبادلها نفس النظرة فهو يعتبر المجاهدين متوحشين وكذلك كل سكان البلاد، وإن إيطاليا إنما جاءت لتمدينهم وتعليمهم وهذه الأطروحة تبدو الرواية معنية بتفنيدها والرد عليها فدائماً يبدو الإيطاليون في معرض محاولة إقناع الليبيين بإلقاء السلاح أو في معرض التعريض بهم وهجائهم معنيين بإثبات التفوق الحضاري الغربي المتمثل في المدنية والتعليم، في مقابل إثبات الهمجية والتوحش لليبيين، وتسفيه كفاحهم بحجة أنه لا معنى له لأنه ضد مصلحتهم والليبيون يفعلون الشيء نفسه متهمين العدو بالوحشية والقسوة مفضلين البقاء على البدائية والتخلف على الاستسلام لهذا العدو،[2] ولا تنجح الرواية دائماً في أن تنتصر لوجهة النظر هذه بطريقة جيدة، فالسارد الذي يحرك شخوص الرواية ويسند إليهم الأدوار التي يقومون بها ويعلق على أفعالهم لم يكن محايداً، وإنما كان يفعل ما يفعل من وجهة نظر معاكسة لأطروحات الآخر، وكان بذلك هذا السارد متماهياً مع الذات ممثلاً لأمانيها ومتطلباتها، بل إنه يفعل ذلك بطريقة قد تتجاوز ما تقوم به الشخصيات من عداء للآخر، فالشخصية تبدو مؤهلة لتوجيه الهجاء لعدوها ما دامت تتعرض منه لقسوة ووحشية، ومن ثم فإن هجاءها له هو جزء من مقاومتها إياه، خصوصاً وأنها غالباً في وضع غير متكافئ معه من ناحية الإمكانات المادية، وهذا يعني أن الهجاء عندما يأتي عن طريق الشخصية الروائية يفلح في خدمة الطرح الذي تسعى إليه الرواية الذي هو (هجاء الآخر)،

---

(1) المصدر نفسه، ص 107.
(2) حصار الكوف، ص 75.

أما عندما يأتي هذا الهجاء عن طريق السارد الذي اعتمدت عليه الرواية كتقنية روائية في عرض وجهتي النظر المتضادتين فيها (وجهة نظر الذات ووجهة نظر الآخر)، أو هو وسيلة لإبراز التناقض والصراع، فإن تبنيه لوجهة نظر ضد الطرف الآخر يخل بتوازن أطراف الصراع ويسيء تبعاً لذلك من حيث يحسب أنه يحسن، فيحظى الطرف الذي ينحاز السارد ضده بمزية ما كان ليحصل عليها لولا هذه الطريقة السردية، إنه (أي الآخر) يبدو كما لو كان مظلوماً تستعمل الوسائل الروائية ضده، ومن ثم تتحول الرواية من فضاء تطرح فيه ممارسات هذا الطرف وإيديولوجيته ليحكم عليها القارئ إلى فضاء موظف أصلاً ضده، وعندما تكون الرواية كذلك فإنها تفقد حيادية العرض فيها وبذلك تبدو موسومة بالسطحية والمباشرة (وفي المؤخرة يلوح الإيطاليون لا يشتركون في المعارك، وإنما يبدون متفرجين، فإذا تقرر النصر تقدموا لينسبوا لاسمهم الفخر الزائف، وإذا كانت هزيمة سبقوا للنجاة)،[1] يأتي هذا الهجاء على لسان السارد، وهناك مثله الكثير من وصف الجنود الإيطاليين بالتهافت على الخمر وغيرها من الشهوات.

وقبل الختام نود أن نتساءل هل يمكن لعمل فني واحد أن يكون ناجحاً فنياً وفاشلاً في الوقت نفسه؟ بمعنى كيف يمكننا التعامل مع نص يحمل في طياته عناصر بعضها مظاهر للنجاح وبعضها الآخر مظاهر للفشل؟ لا نستطيع من وجهة نظر المثل الأعلى للنص الأدبي أن نعده ناجحاً، ذلك أن هذا الحكم سيكون من قبيل المجاملة لهذا النص، كما أن اعتباره نصاً فاشلاً ودون المستوى المطلوب هو تجاهل لعناصر تعد معطيات للنجاح، وقد رأينا بعضها بالنسبة لهذه الرواية. غير أن ما يمكن أن يعد من عناصر النجاح هذه ظل على مستوى النوايا ولم يفلح في أن يتحقق على مستوى البنى الفنية، فجاء عرض النوايا هذه مباشراً. لقد ساد هذا الشعار وغطى على حيادية الفن، فبدت الرواية معنية بمجاملة الذات لنفسها، وطغى عليها هذا الاتجاه بشكل واضح فجعل جعجعة الشعار أو ما يسمى العدالة الشعرية تسيطر على العرض

(1) المصدر نفسه، ص 33.

الروائي، مما جعل الرواية تتحول من نص أدبي إلى دعاية، دعاية للبطولة الليبية، وضد دونية الإيطاليين الذين ظهروا فيها متوحشين وجبناء وكاذبين.

يبدو لي أن الكاتب كان يملك فيضاً من المعلومات التاريخية حاول أن يوظفها لكتابة رواية تاريخية، وكان يتوخى هدفاً معيناً يتمثل في تخليد الكفاح الذي خاضه بنو وطنه في سبيل استقلالهم وحريتهم، ساعياً في الوقت نفسه إلى توظيف هذا الكفاح لتأخذ منه الأجيال القادمة دروساً مفيدة تستعين بها على صياغة مستقبلها بأن تتجنب السلبيات التي وقع فيها أسلافها ، وهذا مطلب مشروع، حريصً في الوقت نفسه على رد أطروحة الآخر المتمثلة في كون الاستعمار كان وسيلة تمدن وحضارة، ومن ثم فهو لمصلحة الشعوب المستعمرة.

غير أن هذا المطلب النبيل لكي يكون مفيداً يجب أن يتوسل بوسائل الفن الروائي، وأهمها الشرط الذي ينبغي أن يتوفر في أي منه وهو (اللامباشرة) فالفن يقوم على المجاز أكثر من قيامه على الحقيقة، أما الدعاية ورفع الشعارات، وتوجيه السباب والشتائم للعدو، كل ذلك من شأنه أن يفقد النص حياديته وأدبيته، ولقد كان ذلك، لأن الكاتب لا يمتلك الوسائل الفنية الكافية لكتابة الرواية.

فالروائي الناجح حتى إذا كان لا يستند إلى خبرة طويلة وتجربة سابقة، فإن موهبته الروائية تهديه لإنتاج عمل ناجح، أما في هذه الحالة فإن الكاتب لم يكن يركن لتجربة سابقة، ويبدو أنه لم يأخذ نفسه بالإطلاع على تجارب سابقة لغيره، وإذا كان قد فعل، فلم يستفد من تلك التجارب، ومن ثم فإن روايته هذه قد طغى فيها جانب الشعار على مقتضيات الفن.

ولما كان الفصل بين الناحية النظرية (الإيديولوجية) والفنية غير وارد، فإن الإخفاق على المستوى الفني إنما يكون لنقص في الجانب النظري، بمعنى أن الرؤية للعالم التي أرادها الكاتب أن تكون رؤية مأساوية، لم تكن متكاملة بسبب الوعي الخاطئ الذي اتخذه أداة لها. فقد كان يحسب أنه يكفي أن يصف وحشية العدو ويشيد بصبر الوطنيين ليتحقق له حدوث المأساة التي تعرض لها

شعبه، ومن ثم استجلاب العطف على هذا الشعب الأعزل، وحشد الاستهجان والاحتقار للعدو، ولكن مجرد النية والهدف لا يكفي لصوغ تجربة أدبية ناجحة. فمن شأن الوعي القاصر أو الخاطئ أن يهمل الدواعي الفنية اللازمة التي تكون ضرورية لا نجاح أي تجربة، كما أن الوعي الجيد المتقدم يكون أداة لاستشراف آفاق فنية راقية، فيقع الكاتب بذلك على وسائل فنية تصل إلى درجة وعيه. وإذن فقد كانت النتيجة عكسية في حالة (حصار الكوف) لما نواه كاتبها بسبب غياب وسائله الفنية الذي جاء نتيجة منطقية لرؤية للعالم قاصرة ناتجة بدورها عن وعي خاطئ، ولا يمكننا أن نطلب من الكاتب أكثر من ذلك فهو من الرواد الذين ندين لهم ببدايات الرواية في ليبيا ولولا هذه الريادة لما برزت المستويات المتقدمة بعد ذلك لقد أخذت من الرواد جسراً وصلت عليه.

أقوى من الحرب
(محمد علي عمر) [1]

هذه الرواية الثانية للأستاذ (محمد) الذي سبق وأن رأينا روايته الأولى (حصار الكوف) ورغم ما كنا قلناه عن الرواية الأولى وما بينا فيها من هنات، فإن هذه أقل مستوى منها، وإنما عرضناها هنا لأنها تمثل بدايات (الرواية الليبية)، أي أن لها فضل الريادة، ولم يكن من المعقول تجاوز التجارب الأولية للرواية والقفز للنماذج الناجحة مباشرة التي يفترض أنها جاءت متجاوزة تلك التجارب السابقة عليها، ومستفيدة بشكل أو بآخر من أخطائها، ومسترشدة بمزاياها.

والحكاية التي تقوم عليها هذه الرواية هي قصة عاطفية، أي قصة حب بين عربي ليبي هو (رشيد) وبين فتاة أوروبية (إيطالية) هي (ماريا)، وتبدو هذه العلاقة منذ بداية الرواية تحمل بذور فشلها، فيتجاذبها أمران: حب صادق مقدس من طرف كل من (رشيد) و(ماريا)، ونظرة استعلائية على المستويين الرسمي وغير الرسمي من جانب الطليان تجاه الليبيين، ومن ثم فإن رشيد ليس لديه أية بارقة أمل في الوصول إلى هدفه وهو الاقتران بـ (ماريا)، وهذه تعرف الشيء نفسه.

غير أن الرواية لم تكن مقتصرة على هذا الأمر العاطفي فحسب، بل حملت إلى جانبه محاور أخرى كان الاهتمام بها لا يقل عن الاهتمام بما يطرأ على العلاقة العاطفية بين (رشيد) و(ماريا) من تطور.

فلقد نهضت من جانب بتصوير العلاقة بين الليبيين والإيطاليين. وهذه بدورها وردت على مستويين: مستوى مباشر ومستوى غير مباشر، تمثل الأول في ما لحق والد (رشيد) من ضرب واعتقال على يد الجنود الإيطاليين هو ورفيقه الذي انتصر له، وهذا الموقف كان الهدف الظاهر من ورائه هو بيان ما

---

(1) عمر، محمد علي. اقوى من الحرب، توزيع مكتبة النسر الذهبي، دون تاريخ، بنغازي.

يتمتع به الليبيون (الذات) من مميزات تمثلت في شهامة هذا الرجل ونبوض للدفاع عن فتاة

من فتيات البلاد تتعرض للإهانة على يد مجموعة من الشباب الطليان، مع علمه بما سيلحقه من جراء ذلك. وهنا يبدو هذه الرجل يتمتع إلى جانب شهامته بشجاعة نادرة وقوة خارقة، فرغم كثرة الإيطاليين فإنه ينتصر عليهم ويلقنهم درساً قاسياً قبل أن تأتي الشرطة الإيطالية وتعتقله بتهمة أنه تجرأ على من لا ينبغي له أن يتجرأ عليهم،[1] ولا يخفى هنا أن الذات تحاول أن تنتصر لنفسها بإبراز ميزاتها إلى جانب إبراز عيوب (الآخر) الذي هو خصم لهذه الذات.

أما المستوى الثاني فلقد تحقق بصورة غير مباشرة. فهو يأتي على هيئة تقرير يكتبه أحد الضباط الإيطاليين يشكو خلاله بمرارة مما لحق إيطاليا من إهانات وهزائم على يدي شرازم من البدو الأجلاف (الليبيين)، وكيف مرغ شرفها في التراب وأسيء إليها أيما إساءة، وكذلك ما لحق زعيمها (الدوتشي) من صغار واحتقار، ولا يخفى أن الهدف الأول من وراء ذلك كله إنما هو مجاملة الذات نفسها، فما دام (الفضل ما شهدت به الأعداء)، فإن هذه الذات تحقق الرضا الكامل عن نفسها معتذرة عن ما لحقها من هزيمة على أرض الواقع، بمعنى أنها تحقق عن طريق المتخيل ما لم تحققه عن طريق الواقع معتذرة بضعف الإمكانات، متجاهلة أن ضعف هذه الإمكانات في حد ذاته قصور من هذه الذات مقارنة بالآخر الذي أوجد إمكاناته واستخدمها ضدها. والهدف الثالث من وراء ذلك هو أن الرواية استطاعت عن طريق هذا السرد (التقرير) أن تخلق مهاداً تاريخياً توضح عن طريقه تطور الحرب الليبية الإيطالية، وتكشف فيه نقاط الضعف والخور الذي تنسبها للآخر (الجنود والضباط الإيطاليين)، وتبرز فيه ومن خلاله ما يتمتع به الليبيون من شجاعة وما يتحلون به من شهامة وما يتميزون به من ذكاء وقوة نفسية.

إلى جانب ذلك كله تسعى الرواية إلى إبراز أحداث كبرى دولية قامت بها إيطاليا لإقناع العالم بحقها في استعمار كل من ليبيا والحبشة على أن

---

(1) اقوى من الحرب، ص 9-11.

للمستوى الأول وهو حادثة (والد رشيد) هدفاً آخر يتمثل في التعريف بالعلاقة التي تربط (رشيد) نفسه بـ (ماريا) وعائلتها، حيث يلجأ إليهم طالباً مساعدتهم في إنقاذ والده، وهنا تتحول المحاولة المبذولة لإنقاذ الوالد إلى مجرد مدخل للحديث عن علاقة رشيد بماريا وعائلتها.

إن هذا المستوى تتجاور فيه المتضادات ليس في هيئة صراع بينها، ولكن في هيئة تجاور يجعلها نشازاً، ذلك أن (رشيداً) الذي لا يحقق الانسجام مع عائلته بسبب وفاة أمه وسوء علاقته بأسرة أبيه، تربطه علاقة وطيدة بالعائلة الإيطالية، وهنا تبدو البنية التناقضية في البروز، فالإيطاليون يعيشون في قرية زراعية مقامة على أراض مغتصبة،[1] ولذلك فلا يعكر صفو حياتهم إلا ما يتعرضون له أحياناً من قبل الفدائيين الليبيين، ورشيد يوصف من قبل هؤلاء الإيطاليين بالشهامة والصدق والشجاعة، ويبلغ به الأمر إلى المجيء لأصدقائه الإيطاليين للمبيت عندهم والدفاع عنهم ضد بني قومه،[2] بمعنى آخر فإن شخصية رشيد تجعل الرواية تقع في تناقض مخل بين ما تصف به هذه الشخصية وما تحققه عن طريقها في هيئة تصرفات وأفعال. إن رشيداً الذي أصبح والده نزيل السجن يترك عائلته ليشارك الآخرين همومهم. والفدائيون الذين يمتدحون على لسان الضابط الإيطالي، يتحولون بالقياس إلى رشيد إلى (قطاع طرق)، إنه بدلاً عن أن ينضم إليهم يتصدى لهم ويصيب أحدهم، ومن ثم فإن شخصية رشيد رغم ما حاول الكاتب أن يصفها به من الإيجابيات هي شخصية مستلبة معذبة، فهو يتهافت على حب لا أمل من ورائه، وبذلك تبدو الرواية مفتقرة إلى الموقف الجذري ، فلا يمكن وصف رشيد بأنه عميل أو متعاون مع العدو، كما لا يمكن وصفه بأنه وطني، إنه شخصية متذبذبة، وهذا الوضع يخل ببناء الرواية فيقع انقطاع في سير الأحداث وتطورها، وبذلك يأتي السرد على هيئة مجموعات بنائية لا صلة بينها، كل مجموعة أو جزء من الرواية يشتمل على مجموعة من

---

(1) انظر : أبو لقمة، د. الهادي. الاستعمار الاستيطاني في ليبيا 1911–1932، ص44–45. اعمال ندوة الاستعمار الاستيطاني في ليبيا 1911–1970. كلية الآداب، جامعة قار يونس، منشورات مركز جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي، 1984.

(2) اقوى من الحرب، ص 47.

الأفعال والأقوال غير متناسبة مع تلك التي سبق أن نسبت إلى نفس الشخصية التي تنسب إليها في الجزء الثاني. وهكذا قياساً على شخصية (رشيد)، فهو في جزء نبيل وشهم، وفي جزء آخر مستلب منقطع الصلة مع أسرته وأهل جلدته، والأمر هو نفسه بالقياس إلى الآخر (اللايطاليين)، فالذات تجاهه متردد بين اتجاهين: اتجاه الكراهية والاحتقار بحيث تعد الذات نفسها أسمى منه، وهذا نجده في الموقفين الذين سبق أن رأيناهما بالقياس لحادث والد (رشيد)، وبالقياس إلى التقرير الذي كتبه الضابط الإيطالي.

غير أن هذه الذات وهي بصدد مجاملة نفسها ومقارنتها بالآخر، نجدها رهينة مركب نقص تجاهه، يتمثل في اتخاذه مثلاً يحتذي، وذلك بأن تحاول الذات الظهور بمظهر يرضى عنه الآخر حتى يحكم عليها بالقرب من مستواه الحضاري، ويبدو هذا الموقف يشكل حدثاً هاماً بالنسبة للذات، فعندما دعا (رشيد) عائلة (ماريا) إلى عرس أقاربه في بنغازي، أصر الكاتب على أن يكون البيت مؤثثاً على الطريقة الأوربية، وكذلك طريقة تقديم الأكل وأصنافه، ثم مسك الختام، كما يقال عندما تمنى أفراد العائلة الإيطالية في أنفسهم النبيذ الذي جاءهم فعلاً مصاحباً للطعام على الطريقة الإيطالية: (فغمغمت كاميليا: ولكنهم يأكلون بأصابعهم ونحن لا نحبذ طريقتهم ولا نقوى على الجلوس فوق الحصر ولا تهضم معدتنا هذا الفيض من الطعام... كل شيء ستجدونه وفق هواكم وكما تشتهون... فنهض أحدهما وفتح صواناً صغيراً في أحد أركان الحجرة وأخرج منه سلة من القصب وضع محتوياتها بين الضيوف فتأوهوا مغتبطين وتناولوا أقداحاً مزبدة أذابت كل ما أكلوا وأضحوا جياعاً من جديد.[1]) هذا التهافت على مجاراة الآخر في أسلوبه الحضاري لا يبدو منسجماً مع ما توجهه الذات لهذا الآخر من انتقاص في مكان آخر: (وكان الأحباش أشجع من الإيطاليين ، إذا صح وجود إيطالي شجاع)،[2] يبدو هذا القدح طريقة تجد فيه الذات متنفساً تجاه ما تشكو منه في مكان آخر من امتهان على يد هذا الآخر:

---

(1) اقوى من الحرب، ص 22-23.

(2) المصدر نفسه، ص .29

(ولا تجد موضعاً لقدم في المقاهي والمحال العامة مع أن أغلبها كان وقفاً على الإيطاليين ممنوعاً على العرب والحيوانات).[1]

غير أن هذا الموقف لم يجعل الذات تتخذ موقفاً جذرياً في معاداة الآخر ومناوئته، ولكنها كانت معنية بالسعي للاندماج فيه والتماهي معه، بمعنى أنها كانت على استعداد للذوبان، وإنما ما منع هذا الذوبان موقف الآخر نفسه، والمتمثل في رفض هذه الذات والتعالي عليها، ففيما عدا الموقف الذي تبذله عائلة (ماريا) لاصطحاب (رشيد) معهم وتلبيتهم لدعوته للضيافة لا يوجد أي موقف يمكن إدراجه في جانب مجاملة الآخر للذات أو الاعتراف بها، ورغم أن الأب (مازاروتي) والد (ماريا) يثني على شرف (رشيد) وشهامته، فإنه لا يفكر في زواجه من ابنته:

- (ولكن بمحض إرادة الفتاة
- لن يجاريها (رشيد) في غيها وابنتي لن تخطئ.
- لا أعني الخطيئة، ولكن زواجاً إسلامياً.
- إني لم أفكر في هذا وهو على أي حال بعيد الاحتمال فعلاقتها ترتفع عما هو دنيء ومهين لشرفنا قبل شرف حبهما إذا سمينا صداقتهما حباً.
- إني أميل إلى تصديقك فهو غاية في التعقل رغم حداثة سنه ولن يغتابكم بسوء).[2]

هذا الحوار يدور بين رجلين إيطاليين يثنيان على صفات (رشيد) الرفيعة ولكنهما لا يقبلان إدخاله إلى عالمهم الإيطالي، فالزواج بينه وبين الفتاة الإيطالية (مهين لشرفنا) إن ذلك كله يرسخ هذه البنية الذهنية المستلبة التي تسعى لولوج عالم الآخر والالتصاق به، فهذا ما تطمح إليه، ولا تكتفي بهذا بل تزين لنفسها ما تعده اعترافاً من الآخر بها ولذلك تبدو سعيدة بالحديث عن هذا الآخر، فلقد حظيت حياة (ماريا) بفضاء روائي أكثر مما حظيت به حياة (رشيد)، بمعنى أن البناء الهيكلي للرواية يندرج هو الآخر في ترسيخ البنية المستلبة للذات، فهذه

---

(1) اقوى من الحرب، ص .20
(2) المصدر نفسه، ص .16

(ماريا) تحدث (رشيد) عن مجيئهم إلى ليبيا وحصولهم على مزرعة وبيت وما كونوا من ذكريات وما أصبح لهم من أصدقاء (إيطاليين)، ومن ثم فالمكان صار عزيزاً عندهم ولا يفكرون في تركه وهي تقص على (رشيد) بهذه النغمة:

(فإنه مهد الذكريات... حبوت في جوانبه وتدرجت في باحته وشببت على الطوق حوله، في هذه الحقول الفيحاء وتلك الغيطان السارحة وذاك لغاب الوادع الساكن، كل شيء حولنا لي عنده صويحبات وفيه ذكريات، تهون الحياة يا رشيد ولا يهون فراق هذا المكان).[1] ولا تحظى ذكريات رشيد بالشيء نفسه وعندما تتحدث الرواية عن تمسك الليبيين ببلادهم ودفاعهم عنها وما يلحقونه بالعدو من خسائر وما يبذلونه من تضحيات لا يكون ذلك عن طريق (رشيد) بل عن طريق المجاهدين وعن طريق والد (رشيد)، فكأن (رشيداً) هذا يمثل الجيل المدجن الذي فتح عينيه على الاستعمار وقبل بالتعايش معه، ولكنه لم يحقق هذه الرغبة، لأن الآخر لا يشاطره الشعور نفسه والرغبة ذاتها، وكذلك الشأن بالنسبة لعائلة (ماريا) الذين يتخذون حيزاً هاماً في الفضاء الروائي يعطي خلفية عن حياتهم وعدد أفراد عائلتهم وعلاقاتهم بجيرانهم، وما يتمتعون به من طيبة وتسامح، ولا نعرف شيئاً عن عائلة (رشيد) الذي يفترض فيه الشخصية المحورية (البطل)، فهو يبدو منقطع الصلة بأصله مجتث الجذور.

كما أن ما يمثل الليبيين في الفضاء الروائي قليل قياساً إلى ما يمثل الإيطاليين بصفة عامة،سواء على المستوى الشكلي أو المستوى الدلالي، فلقد خصصت إحدى عشرة صفحة[2] من صفحات الرواية للحديث عن بطولات المجاهدين وإيقاعهم بالإيطاليين، وأما البقية فكانت مخصصة للحديث عن الجانب الإيطالي حيث يوجد (رشيد) أيضاً، أما على المستوى الدلالي فلقد رأينا نماذج من الاستلاب الذي تعاني منه الذات سواء في صورة (رشيد) أو في حديث السارد المهيمن على السرد والذي يوجهه حسب رغباته (رغبات الكاتب ونواياه) متجاهلاً بعض الضروريات الفنية، ولا حضور للجانب الليبي

---

(1) اقوى من الحرب، ص 15.

(2) انظر الصفحات : 3-6، 28-30، 36-40.

إلا بشكل شاحب جداً مثل وجودهم في مؤخرة الصفوف عند الهتاف (الموسيليني)[1] أو عندما حضروا موقف شجار والد (رشيد) ولم يسعفوه بشيء،[2] أو عند دعوتهم لآل (مازاروتي) ليحققوا الرضا (رضا الآخر) عنهم،[3] وهكذا مما يرسخ هذه البنية المستلبة.

ويبدو أن الكاتب يشعر بذلك فيحاول التغطية والإصلاح، وكأنه يعتذر عن ما يلاحظه من خلل، فلا ينجح في هذا الإصلاح الذي يتوخاه ، وإنما تقع الرواية عوضاً عن ذلك في التلفيق، ويبرز التناقض بين النوايا المضمرة والنوايا المعلنة، فما تعلنه الرواية بصريح العبارة من قدح مباشر في الإيطاليين ونيل منهم واستنقاص لهم، وما تضمره من إعجاب بهم ومحاولة للاندماج فيهم وبحث معذب عن هذا الاندماج ولما كان الفن الناجح هو الذي يسلك الطريق غير المباشر أي طريق المجاز، فإنما يمكن اعتباره نوايا مضمرة للرواية تحقق التعبير المناسب فيأتي الحكي فيها عفوياً دون دعاية أو تزويق، ولا يتحقق لها ذلك فيما يخص نواياها المعلنة والخاصة بتلافي الذات لما تعتقده نقصاً ينال من مكانتها ويبرزها تابعة للآخر، لذلك تلجأ إلى المدح المباشر لنفسها في هينة التنويه بالقيم العربية الأصيلة التي يتمتع بها الليبيون ويحافظون عليها في مقابل الحضارة الغربية، ويأتى هذا المدح خالياً من المنطق، فعندما يتقابل مجموعة من المجاهدين مع بعض الجنود الإيطاليين ويفلح المجاهدون في تجريد الآخرين من أسلحتهم يمنحونهم فرصة الدفاع عن النفس ويقاتلونهم دون سلاح (على أساس من التكافؤ التام)،[4] ويبدو أن هذا الموقف البين الضعف إنما يأتي في شكل استدراك لما تحسبه الذات خطأ أو نقصاً يسجل عليها فتبالغ في تقديم نفسها بأن تمنحها من المجال الفضائي للنص ما تراه كفيلاً بموازاة ما كانت قد منحته للآخر، فتسيء هذه الذات في صورة السارد (الكاتب) من حيث تحسب أنها تحسن، فلا يتحقق لها ما تصبو إليه لمجيئه على

(1) اقوى من الحرب، ص .20
(2) المصدر نفسه، ص .10
(3) المصدر نفسه، ص .
(4) المصدر نفسه، ص 22-23.

هذه الصورة المباشرة غير المنطقية، ويكون بذلك قد أصاب الرواية بصورة عامة بالتشويه ووسمها بالمباشرة وأساء إلى تلقائيتها وعفويتها.

ومما يؤكد البنية الذهنية المستلبة هذا الهجاء الذي يلحق الأحباش أيضاً، فمن المعروف تاريخياً أن إيطاليا استعمرت الحبشة وليبيا وأفلحت في استخدام الأحباش ضد الليبيين وبالعكس، بمعنى أن كلاً من الليبيين والأحباش قد استخدم لتحقيق رغبات عدوه، وقد عنيت الرواية بذلك، وفيما عدا مرة واحدة نوهت فيها بشجاعة الأحباش كما رأينا سابقاً، نجدها تقدم الأحباش مع الإيطاليين في هيئة مزرية ومحتقرة، ولم يكن ذلك وفاء للواقع التاريخي بل كان فيما يبدو توجهاً نظرياً، فعندما يسوق الحديث على ألسنة الإيطاليين عن كل من الأحباش والليبيين نجده ينعت الأخيرين بأنهم (وحوش) وهذا تعبير يشي بشجاعة هؤلاء لمجينه في هيئة قدح من الآخر، أما في حال الأحباش فنجده يقول: (فسنخنق أنفاس حياتها الكريهة)،[1] أو يقول (يزومون في صوت مبتور كالحيوان الذي يفاجأ بوقوعه في الشرك)،[2] وكذلك نرى هذا الأمر عند الحديث عن الحبشي الذي أسره المجاهدون وهو يقضي حاجته، بمعنى أن الحديث عن الإيطاليين يتراوح بين الإعجاب المضمر، والذم الذي يتخذ طابع التشفي والشتيمة. أما بالنسبة للأحباش فالأمر يأتي على هيئة الاحتقار، والذات هنا في صورة الكاتب كمن يحتطب في حبل غيره، فلا شك أن هذا موقف الإيطاليين من الأحباش، وإنما تتبناه الذات هنا تمادياً في الاستلاب، إذ إن قضية هؤلاء الأحباش هي قضية الليبيين سواء بوصفهم أعداء للعدو يعانون من استخدامه لهم أو بوصفهم أفارقة، ولكن الرواية لم ترق لمستوى هذه العلاقة المشتركة وتفسح لها من فضائها شيئاً.

وعليه فهذه الرواية لم تفلح في أن تكون رواية تاريخية تعنى بالتاريخ وتمنح أحداثه الأولية، ولا أفلحت في أن تكون رواية عاطفية تعالج قضايا الحب، إذ حيثما صنفناها لا تنطبق عليها المقاييس، إن ما يربطها بالتاريخ هو بعض ما

---

(1) اقوى من الحرب، ص .1

(2) المصدر نفسه، ص .28

تمثل في مرجعيات مكانية وزمانية كان لها ارتباط بأحداث تاريخية مثل زيارة (موسوليني) إلى ليبيا، وأسماء المدن كـ (بنغازي) ومدينة (المرج)، ومدينة (شحات) و(مراوة) وغيرها، بالإضافة إلى أسماء الأماكن التي تأتي صريحة في إشارات تنبئ عن زمن كتابة الرواية مثل الحديث عن القصر الذي تحول إلى جامعة،[1] وكذلك أسماء الأقوام كالألمان والإنجليز الذين خاضوا الحرب العالمية الثانية في الأراضي الليبية والمصرية.

ويربطها بكونها قصة عاطفية هذا الوصف للتباريح التي يعاني منها رشيد وهي تباريح تأتي على مستوى الخطاب لا على مستوى القصة، فرشيد لا يعبر عن حبه في هيئة أفعال يقوم بها، بل في هيئة حديث يفضي به لأحد أصحابه على جبهة القتال متحدثاً عن ذكرياته باستخدام الارتجاع (Flashback) . وحتى في هذه الحالة لا يسترجع مواقف في هيئتها الحديثة، بل يصفها وصفاً مبيناً عن طريق هذا الوصف أثرها عليه. وبذلك يغيب الحدث عن هذه الرواية لتستعيض عنه بالوصف الذي يمارسه السارد، مما يجعل الهيكل البنائي للرواية يستجيب للضعف الذي تعاني منه على مستوى الحدث والمضمون، فنجد السارد يخلط بين السرد القصصي والأسلوب الوعظي مما يدخل عادة في نطاق التوجيه الأخلاقي بإطلاق الحكمة والمثل السائر، مثل قول السارد: (قانط لحبه وحياته فلطف الله بحاله مدبر)،[2] وهي عبارة تأتي دون مناسبة وتتخذ لها مكاناً مفرداً في وسط الصفحة، وتكتب بخط غليظ كما لو كانت عنواناً وهي ليست كذلك، لأن الرواية لم تعتمد هذه الهيكلية في بنائها، وإنما استعاضت عنها بالأعداد لتحديد الفصول، كما نجد خطاباً مباشراً في صورة تعليق من السارد عن مواقف الناس عادة في المحن:

(ويتجلى ضعف الإنسان في الملمات فإذا أعوزته الحيلة أو القدرة على دفع الضرر الذي يتهدده يلجأ إلى الله سواء مؤمناً به كان أم كافراً...)،[3] ويأتي

---

(1) اقوى من الحرب، ص .20

(2) المصدر نفسه، ص .49

(3) اقوى من الحرب، ص .20

هذا التعليق في حوالي ثلث الصفحة، ولو انتزعناه من الرواية لما تأثر السرد إلا أن انتزاعه افضل، لأنه جسم غريب لا معنى له، ولم يأت على لسان احد الشخوص حتى يكون له مبرر، وإنما دعا إليه قصور الكاتب عن الإلمام بآليات القص في الرواية، فهو يلجأ إلى أسلوب وعظي تعليمي يحسب إنه يصل عن طريقه إلى إبراز المثل الأعلى وإلى الإرشاد والتأديب، وإذا افترضنا أن هذا الأمر يمثل هدفاً تسعى إليه الرواية فإن معالجته بهذه الكيفية غير نافعة على الإطلاق لأنها تخرج العمل من نطاق الفن الروائي، ولا تدخله في أي فن أخر أو حتى علم أخر.

وإمعاناً في متابعة التكديس والتلفيق تبدأ الرواية في الدخول إلى فضاء المعارك بأن ينتقل الحكي إلى ميدان المعارك التي دارت فيها الحرب العالمية الثانية في محاولة لوصف الفظائع التي تنشأ عن هذه المعارك وكم يقاسي الإنسان منها، وعلى هذا المستوى فإن الرواية تبدو معنية بإجراء معادلة بين الحرب والحب، إذ كلاهما يصيب النفس بمعاناة شديدة، وتريد الانتصار لمقولة أن الحب أقوى من الحرب لتحقق الشعار الذي كانت قد رفعته عنواناً لها، وحتى على هذا المستوى لم تستطع أن تتجاوز الذهنية الوطنية المستلبة، فقد حاول (رشيد) أن يعلن للضابط الإيطالي أنه عدو لإيطاليا وإنما يدافع عن أصدقائه ساكني القرية الإيطالية، حيث أجابه هذا ببرود: (لا يهم فالغاية واحدة)،[1] والحقيقة أن هذا أحسن نقد يأتي من داخل الرواية نفسها عن غير قصد، ومنذ الآن أي منذ الصفحة السابعة والأربعين حيث يبدأ الجنود المتوجهون لمقابلة الإنجليز من العرب والطليان والألمان والرواية معنية بأمرين اثنين، وصف الحرب، ومدح الذات وهجاء الآخر، ولما كان السرد هنا يتأتى في وصف المعارك فإن الجبن هو النقيصة التي ستلصقها الرواية بالإيطاليين في ممارسة مكشوفة للانتقام من هذا الآخر، على أن الذات هنا ما زالت رهينة الاستلاب حتى وهي تمارس هجاء الخصم الآخر، إذ تلجأ إلى طرف

(1) المصدر نفسه، ص .49

ثالث تمارس عن طريقه عقوبة هذا الخصم، فالإيطاليون يجندون الليبيين لحرب تخدم أهداف الإيطاليين، وهذا في حد ذاته لا يتناسب مع ما كانت الرواية قد نسبته لليبيين من شجاعة وبطولة. وعليه فيجد الكاتب في الألمان وسيلة يراها كافية ليسوم أعداءه عن طريقها سوء العذاب ويذيقهم أصناف المذلة، بطريقة تحاول إضفاء روح من التفوق على هذا الآخر المستخدم وسيلة لعقاب الخصم الأول، تجعل هذا ذليلاً مهيناً، ولا تكتفي بهذا، بل ترفع الذات نفسها إلى مصاف هذا الأمر المتفوق وتمنح نفسها عطفه وإعجابه، وذلك عندما تجعل (رشيداً) يتفوق في مبارزة شخصية على أحد الجنود الألمان الذي أصبح بعد ذلك صديقاً له نتيجة إعجابه به،[1] في موقف ينوه فيه الجنود الألمان بجنسهم الجرماني وإنه لم يخلق جنس بعد ليتفوق عليه. وبذلك فالنتيجة هذه تفوق الذات على المتفوقين فتجعلهم يعلقون: (وقال الألمان بالإشارة، إن مثل هذا الجندي خسارة في الجيش الإيطالي)،[2] بمعنى أن الذات ما زالت رهينة لرأي الآخر وانتظار حكمه عليها، وعندما تتحصل التزكية من هؤلاء الألمان المتفوقين على الإيطاليين المذلين لهم ، فإنها تحقق الرضى عن نفسها. وبعد ذلك تدخل في معادلة الحرب بالحب بطريقة تذكرنا بطريقة الشعراء الجاهليين عندما يستطردون في وصف طراد الكلاب والبقرة الوحشية، أو الثور الوحشي ليقول الواحد منهم إن ناقته أسرع من ذلك الوحش المطارد، مع الفارق في أن تلك المناظر تعد من بين أجمل الأشياء في الشعر العربي القديم لعفويتها وملاءمتها للبيئة الاجتماعية التي هي نتاج لها.

فهنا يعمد الكاتب لوصف تفصيلي للمعارك لا يقتصر في ذلك على ما في هذه المعارك من جرائم وسفك للدماء وفظائع، بل يتعدى ذلك كله لوصف الخطط الحربية ومناورات الطائرات والدبابات، وحركة المدفعية وغيرها من الأسلحة، وتبعاً لذلك الإشادة ببعض العقليات والأنماط الفكرية التي تقف وراء بعض التخطيطات العسكرية. وكما هو معروف فهذا ليس من مهمة الرواية بحال من

---

(1) اقوى من الحرب، ص .72

(2) المصدر نفسه، ص .72

الأحوال،[1] لأن الروائي مهما أفلح في هذا الأمر، يظل هناك من يفعله ويفلح فيه أحسن منه،كما أن هذا الأمر لا يخدم السرد في شيء، ولم يطلب أحد من الرواية أن تتحول إلى ميدان للصراع العسكري، والمؤامرات الحربية، وهذا الأمر سبق للكاتب أن فعله في روايته السابقة (حصار الكوف) وهو أمر يكشف عن سوء فهم لفن الرواية وأنها لم تنضج عند الكاتب، إذ يخلط بين مفهوم الرواية، وبين التاريخ، وحتى هذا الأخير فإن الكاتب عادة يهتم فيه بالأسباب والنتائج. إن مهمة الرواية هي الكشف عن الصراع داخل النفس البشرية وترجمته إلى أحداث ومواقف، والوصول من ثم إلى المصائر البشرية في سياق يكشف رؤية للعالم كيفما كانت، غير أن العجز عن ذلك يدفع الكاتب للخوض في مجالات بعيدة عن اهتماماته ولا يمكنه أن يبدع فيها، كما أنها لا تمت إلى فن الرواية الذي ارتضاه ميداناً لإبداعه بصلة، ويبدو أن الكاتب قد شعر بذلك وهو يمارس وصفه للمعارك وما ينتج عنها من فظائع تقشعر لها الأبدان، فيلجأ كعادته إلى التعليق المباشر من طرف السارد المتماهي معه: (والذين يتأثرون للعنف الدموي يقولون باستحالة ذلك وحجتهم ضعفهم النفسي الخاص وافتقارهم خصائص الوحش اللازمة لكسب الحرب).[2]

إن الرواية تحمل وصفاً لوحشية الحرب وللخطط وتعلق عليها عن طريق السارد، ولم تنشأ الإكثار من الاقتباسات منها، في بنية تدل دلالة واضحة على غياب الوسائل الكافية لكتابة رواية سواء على المستوى الفني أو على المستوى النظرى، بمعنى أن الكاتب يتوفر على النوايا لكتابة رواية تاريخية وكان يهدف من ورائها إلى هدف تعليمي سواء بالنظر للرواية نفسها أو بالنظر للمقدمة التي قدم بها لها والتي لا بد من اعتبارها وثيقة موازية للنص، كما إنه يملك فيضاً لا بأس به من المعلومات التاريخية بحكم معايشته لكثير من الظروف التاريخية التي ترد في نصوصه، ولكنه على علم غير كاف بتقنيات السرد الروائي.

---

(1) يقول بلزاك موجهاً نقداً لرواية: (يستحيل على الأدب أن يتجاوز حداً معيناً في رسم حقائق الحرب، إن وصف جبال سيفين والسهول الموجودة بينهما ... ومناورات الجنود التي تغطي كامل المنطقة، إن هذا الشيء كان (وولتر سكوت) و (كوبر) يشعران بانه خارج قدراتهما، إنهما لم يحاولا قط حمله في مؤلفاتهما، بل اقتصرا على مناوشات صغيرة كاشفين عبرها عن روح الجماهير المتنازعة...). لوكاش ،جورج. الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص .47

(2) اقوى من الحرب، ص .83

وعليه فلما كان العمل الذي بين أيدينا هو عمل غير متماسك نتيجة لما غلب عليه من جانب التلفيق عوضاً عن السرد المنطقي والحوار غير المباشر، فإننا نعتبر ذلك نتيجة وعي غير ناضج، ومن ثم رؤية ضبابية للعالم لم تتبين موضع قدم لها، فلا يمثل هذا النص رؤية جذرية حيال أي موقف، إنه أحلام شخصية مستلبة تسعى للتغطية على استلابها هذا برفع الصوت والإكثار من الضجيج فيضيع في زحمة ذلك الفن وتغيب الرؤية الناضجة القائمة على بلاغة المجاز، ورحابة التعابير الكنائية، لأن الكاتب ليس على بينة من أمره ولا توقفنا هذه الرواية والحال هذه على موقف من التاريخ واضح، إنها مجموعات متفرقة من الانطباعات والتعليقات.

ولذلك فإن من شأن عمل كهذا أن يفرض إيقاعه المتردي على الدراسة التي تتعرض له، فلا يمكن ضبطها واستجابتها لدواعي المنهج إلا بصعوبة بالغة.

الاستنتاج

كان نصيب كل من الكاتبين (القمودي) و(عمر) في النجاح في كتابة رواية تاريخية قليلاً، لقد امتلكا طموح كتابة الرواية، وكانا على علم بالتاريخ الليبي يكفي لهذا الغرض، ولكنهما لم يفلحا في تحقيق هذا الطموح بسبب قصور وسائلهما الفنية اللازمة لذلك.

فما الذي جمع بينهما؟ وفيم اختلفا؟

لقد تحدثا عن فترة تاريخية واحدة، وظروف معيشية متقاربة فقد وصف القمودي المعارك التي حدثت في منطقة مصراته وذكر فيها معركة المشرك[1] المشهورة، كما تحدث (عمر) عن معارك الجبل الأخضر وركز حديثه حول معركة (وادي الكوف).[2]

ورغم أن كلا الكاتبين قد ذكرا شخصيات تاريخية معروفة مثل (عمرالمختار)،[3] و(سعدون السويحلي)،[4] فإن اعتمادهما كان على أبطال متخيلين، بمعنى أن البطولة قد أسندت إلى شخصيات عادية متخيلة، وكان هذا في حد ذاته عنصراً كفيلاً بإنجاح أعمالهما لأن هذا من عوامل نجاح الرواية التاريخية عادة،[5] وهذا الملمح كان لدى كل من الكاتبين ولم ينفرد به احدهما عن الآخر، غير أن الذي أساء إلى هذا الاستخدام هو ما أضفى على هذه الشخصيات المتخيلة من مزايا البطولة المبالغ فيها. فلقد كان أبطالهم

---

(1) انظر : التليسي، خليفة، معجم معارك الجهاد في ليبيا 1911-1931م. الدار العربية للكتاب، 1972. ص 287.-289.

(2) المصدر نفسه، ص 516.-517.

(3) انظر : الزاوي، محمد الطاهر، اعلام ليبيا، دار الفرجاني، طرابلس، الطبعة الثانية، 1971م. ص 298.-299.

(4) انظر التليسي، خليفة، معجم معارك الجهاد، سبق ذكره، ص 516.-517.

(5) يقول لوكاش عن ابطال وولتر سكوت: (ففي اهم روايات سكوت يلعب هذا الدور الرئيسي اشخاص مجهولون تاريخياً، او اشخاص شبه تاريخيين، او غير تاريخيين إطلاقاً .. والحقيقة فإن الطابع الشعبي لفن سكوت التاريخي يكشف عن نفسه في كون هذه الشخصيات القائدة، الملتحمة بحياة الناس التحاماً مباشراً، هي.. اكثر إثارة للاحترام والإعجاب من شخصيات التاريخ المركزية المعروفة) لوكاش، جورج. الرواية التاريخية، ص 40.-41.

شخصيات مدهشة تتوفر على كل مزايا التفوق، تنهض بأعباء ضخمة جداً، ولا يبرز الكاتب من مظاهر ضعفها الإنساني إلا قليلاً جداً، وهذا في حد ذاته من شانه أن يجعل الشخصية غير واقعية.

هذا بصفة مشتركة، غير أن كلا الكاتبين كانت له اسبابه الخاصة ايضاً التي جعلته لا ينجح بصورة تامة في ما كان يطمح إليه، ولذلك قسمنا عملهما كل على حدة وتمثل ذلك في الآتي:

- بالنسبة للقمودي تمثل هذا الأمر في تركيزه على تسجيل بطولة الذات اي مدح الذات في مقابل هجاء الآخر، وهذا الموقف جعله ينظر إلى الواقع التاريخي نظرة تجريدية ويسبغ عليه اوضاعاً لم تكن واقعية، فالمجتمع الليبي حسب روايته كان مثالياً خالياً من التناقضات، وكان وصفه للحياة اليومية للقرية وللمدينة وكذلك مناطق الحرث والحصاد وصفاً تبسيطياً أحادي الجانب، ولا ينسى في الوقت نفسه أن يصف الوضع بعد ذلك أثناء المعارك بالاختلال وعدم التوازن، حيث تبدو استعدادات الليبيين وإمكاناتهم متخلفة. وكان يجب أن يتناول بإسهاب وتركيز الأسباب التي أدت لهذا الوضع المتخلف، وهي بغير شك أسباب موضوعية من الجهل، والفقر، والمرض، والظلم التركي الذي كان سائداً، ومن ثم فإن التقصير أمام العدو يبدو نتيجة طبيعية لهذه الأسباب، وكان عليه أن يخلق كوناً روائياً يعنى بتحليل الحياة الاجتماعية والاقتصادية من خلال مسار الأحداث ومصائر الشخوص، فلماذا لم يفعل ذلك؟ مع أنه كان ذا قدرة على رسم الأحداث وتحريك الشخوص؟ يبدو السبب في رؤيته للواقع الاجتماعي الذي كان سائداً عند كتابة الرواية الذي لم ير فيه أي تناقض يذكر، وكذلك رؤيته للمستقبل، وبذلك ألقت هذه الرؤية بظلالها على عمله،[1] وجعلته ينظر للتاريخ من جانب واحد، هو جانب الآخر العدو الذي حمله مسئولية المأساة التي وقع فيها الليبيون أو الذات، وهذا الآخر هو مسئول بغير شك، ولكن مجرد القول بهذا ليس سبباً وحيداً، فإن الظروف الاجتماعية والثقافية والحياة الاقتصادية والسياسية للمجتمع الليبي قبل مجيء الطليان واثناء

(1) انظر : لوكاتش، الرواية التاريخية ، ص .406

الحرب، كانت مسئولة عما الت إليه الأحداث بعد ذلك، وهذا ما كان يجب أن تقدمه الرواية من خلال حياة شخصيات عادية ذات طموح وطني. ولكن تخلف واقعها وانحطاطه يجعلها تعين الآخر على نفسها ، من حيث لا تدري، وهذا لم تفعله الرواية كما يجب، بل إن الناس المتحابين المتجاورين في مجتمع يخلو من المتناقضات ما كان ليكون نتيجته ما صارت إليه الامور، خاصة مع هذه الوطنية الصادقة والبطولة المتقدة. إذاً فالرؤية القاصرة هي التي قادت العمل في هذا الاتجاه الأحادي، وبدلاً من أن يصور الحياة المعيشة بشيء من الموضوعية لجأ إلى الوصف الظاهري السطحي دون الدخول إلى تعقد الحياة، وتحليل نفسيات الشخوص، ودون معالجة جوانب الضعف الإنساني للذات من الأنانية والجشع والخيانة، بحيث تبدو هذه الموضوعات في صراع مع دواعي الوطنية والبطولة، كما أن التركيز على وحشية الآخر وغبائه لم يكن مناسباً مع ما قدم عن الذات من إمارات التفوق وخاصة عند النظر إلى النتائج التي تنتهي إليها الرواية.

اما (عمر) فإن روايته الأولى (حصار الكوف) كانت ذات رؤية أراد لها أن تكون ناقدة، ولكنه لم يفلح للأسف، ليس لأنه لا يتوفر على وعي بالتناقض الاجتماعي وسلبيات الذات، بل على العكس كان معنياً بهذا الأمر عناية معقولة توازي عنايته بتسجيل البطولة لهذه الذات، غير أنه لم يعرف كيف يعالج هذا التناقض معالجة روائية، إذ بدلاً من أن يركز على شخصيات محدودة ويحللها نفسياً ويتابع تطورها لجأ إلى أسلوب اعتمد على رص الشخوص وتكديس الوقائع بطريقة تعذر معها متابعة نواحي التناقض والقصور متابعة فنية ، تقوم على تطور السرد، أو من خلال الحوار الذي يأخذ الفضاء المناسب له، وبدلاً عن ذلك عمد إلى التدخل المباشر بالتعليق على السلبيات التي أراد أن ينقدها، وهذا الأمر كاد يخرج عمله من نطاق الرواية.

يقول بلزاك: (ولا شيء يكشف عن عجز المؤلف أكثر من تكديس الوقائع... إن الموهبة تزدهر حيثما تصور الأسباب التي تنتج الوقائع في أسرار القلب الإنساني الذي يهمل المؤرخون ميوله)،[1] وهذا بالضبط ما وقع فيه الكاتب فلقد

(1) لوكاتش، جورج. الرواية التاريخية، ص 45-46.

كانت روايته وصفاً لمعركة مستمرة ما يكاد ينتهي من واقعة حتى يلحقها بأخرى، بطريقة بدت فيها الشخصيات كما لو كانت شخوصاً آلية، فلم يركز على الجانب النفسي لشخوصه إلا قليلاً، بالإضافة إلى دخوله في وصف عسكري حي للمناورات والمعارك والخطوط بطريقة لم تكن من مهام الرواية، ولا أظنها نفعت باعتبارها تقريراً عسكرياً عن سير المعارك، وقد علق بلزاك على مثل هذا الأمر بقوله: (إن هذا شيء كان وولتر سكوت، وكوبر يشعران بأنه خارج قدراتهما)،[1] أي أن عمل الروائي هو أن يعنى بالجانب الداخلي للشخصية، وعلى مواقفها الإنسانية من عناصر الضعف والقوة، مركزاً على الأسباب والنتائج للأوضاع الاجتماعية، وهذا يعني أن (عمر) لم يكن يملك الأدوات الفنية اللازمة التي تؤهله لكتابة رواية تاريخية ناجحة.

أما في روايته الثانية (أقوى من الحرب) فبالإضافة إلى العيوب السابقة، فإن يته كانت نتيجة وعي خاطئ، وعي واقع تحت ضغط مركب نقص حيال الآخر طليان)، ولذلك جهد في أن يعوض هذا الأمر بنسبة بطولات غير مقنعة، خصيته الرئيسية وما ظنه بطولة لم يكن كذلك في الحقيقة، فرشيد كان صية مستلبة ولا هم له إلا أن يثبت لعائلة الفتاة الإيطالية التي يحبها إنه سية نبيلة، وكان الكاتب المتماهي مع الراوي معنياً بتأكيد هذا الأمر، النتيجة شخصية معذبة أو بالأحرى معنية بتعذيب نفسها.

لوعي جعل الكاتب يزاوج بين كراهية الآخر وحبه، وبين مدحه وهجائه، ف جعل بطله متردداً عن اتخاذ أي موقف، وكالعادة يتدخل الراوي صلح من شأن الأحداث التي تختل نتيجة غياب رؤية متماسكة تكون معين، فالذبذبة في الموقف يجرى إصلاحها بالخطابة ويوصف المعارك الذي يراد له أن يكون هيناً مع ما تعانيه النفس من عذاب

ي الحالات الثلاثة يسود الشعار الباحث عن العدالة، هذا الشعار لوصف الظاهري والتسطيح أو يكدس الوقائع والوصف المصور

47.

(الريبورتاج)، والتلفيق ليسد الخلل في الرؤية أو العجز عن امتلاك أدوات كافية لكتابة الرواية.

وبهذا فإن تعامل الرواية مع الواقع في هذه المرحلة لم يستطع أن يقدم رؤية ناقدة له، بل أمنت على الواقع وقدمته بطريقة غير مقنعة، لأنه لم يظهر على هيئة واقع متناقض، بل كان إما واقعاً منسجماً خالياً من مظاهر التضارب الاجتماعي والاقتصادي أو هو عكس ذلك، أي متناقض، وفي جميع الأحوال جاءت النتائج عكس المقدمات ففي حال المجتمع المتماسك والتضحيات الكبيرة، تتحقق الهزيمة بدل النصر، وفي حال التناقض في هيئة المجتمع يسود التعاون بين شخصياته، وكان سبب ذلك كله إما غياب الوعي أو غياب الأداة الفنية، وهذا كله يحيل على الوعي الخاطئ ومن ثم الرؤية القاصرة للعالم.

الفصل الثاني
وهم البطولة والنخبة الهاربة

1- وهم البطولة.
وميض في جدار الليل [1]

كتبت هذه الرواية على ما يبدو بعد الثورة سنة 1969ف، إذ جاءت لتسجل تاريخ الفترة السابقة على الثورة، بمعنى أن الصراع في هذه الحالة ليس ضد الآخر بل هو صراع داخل المجتمع وإن كان هذا الآخر غير غائب عنه تماماً.

وقد قسم الكاتب روايته إلى أربعة فصول عناوينها هكذا.

1- هي.

2- هو.

3- الحي الجديد.

4- الحي القديم.

وكان المحور الذي تدور عليه هو الفصلان الأولان لارتباطها بالبطلين الرئيسيين: هي: ويقصد بها (نجيه)، وهو: يقصد به (شريف) وبالطبع ليس هاتان الشخصيتان وحيدتين في النص، إذ يشاركهما في أحداث الرواية مجموعة أخرى هم: (فوزية) صديقة (نجية) ووالد نجية، وأخوها وصديق هذا الوالد المسمى (يوسف المالطي).

لقد حاول الكاتب أن يجعل اثنين من الجيل الجديد يتقاسمان البطولة في هذا العمل هما (نجية) و(شريف) في طموح يرمز إلى الوضع الطبيعي حيث المجتمع يتكون من النساء والرجال، ويجب أن يأخذ كل فرد فيه فرصته كاملة في الحياة ليقدم إبداعه لنفسه ولغيره، وسنتتبع أحداث الرواية ومصائر الشخوص لنقف على مدى ما وصلت إليه الرواية من نجاح في سبيل هذه الغاية وغيرها، إذ سنحاول عن طريق الشخصيات أن نستجلي عناصر الصراع الذي دارت الأحداث حوله، وكيف دار هذا الصراع، وما هي الأدوات التي استخدمها الكاتب لإيصال رؤيته إلى قرائه.

---

(1) نصر أحمد، وميض في جدار الليل، دار مكتبة الفكر، طرابلس، (ط 2)، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس. 1984وسنعتمد على الطبعة الأولى (د. ن).

ولما كان الفصل الأول مرتبطاً بنجية بوجه خاص فإنه لا مناص من معرفة موقفها فنتعرف على هذه الشخصية في البداية سجينة البيت، بعدما حصلت على الشهادة الثانوية. فلقد اتخذ والدها قراراً يقضي بأن جو الجامعة جو فاسد [1] وبالتالي يجب أن تبقى في البيت مكتفية بما حصلت عليه، حتى يأتيها عريس فكيف كان ردها على هذا التصرف، لقد استكانت لهذا القرار ولجأت إلى أسلوب في المقاومة السلبية تمثل في البكاء أولاً.

ثم حاولت أن تتمارض وخاصة بعدما علمت أن الوالد يشفق عليها: "سأظل أنتقم منه، أقتات من عواطفه، حتى يطيب خاطري" [2] والأب يحاول التخفيف عنها بأن يجلب لها المجلات والجرائد للتسلي بها.

لقد كانت المدرسة والدراسة مكاناً مناسباً لقضاء الوقت وطرد الملل، ونحن نصل لهذه النتيجة من خلال الحوار الداخلي ووضع نجية

لقد أضحت النافذة (نافذة غرفتها) وسيلتها للاتصال بالعالم، فحياتها سارت بين وقفة في هذه النافذة وبين سريرها لتنام، كما أنها حاولت أن تقرأ الكتب المكدسة في مكتبة أخيها، ولكن علاقتها بهذه الكتب لم تتعد التسلية والحسرة، فعندما تقرأ رواية تحسد بطلتها على أنها تستطيع أن تحب وتختار، بمعنى أن الكتب والروايات لم تدفعها لتغيير سلوكها، بل ظلت تزجى بها الوقت لا غير، وقد تجلى هذا الموقف من خلال حديثها عن شخصية (زهرة) [3] بطلة رواية (نجيب محفوظ) حيث ظلت العلاقة التناصية بين موقف الشخصيتين علاقة عكسية ففي حين تبدو (زهرة) شخصية إيجابية تحاول أن تحسن وضعها وتنجح في ذلك، نجد (نجية) شخصية ضعيفة مسلوبة الإرادة لا تحسن إلا الحسرة والتمني.

سنجد هذا النموذج عند مرضية النعاس بعد ذلك. فلماذا لا ينجح الكاتب في خلق شخصية إيجابية؟ أي أن التناص هنا لا يؤدى الوظيفة المرجوة منه، وكأنه

---

(1) وميض في جدار الليل، ص9.
(2) المصدر نفسه، ص 17.
(3) المصدر نفسه، ص 23، 29، 32.

زائد عن الحاجة أو من غير دلالة، إذ ينبغي عندما تذكر (زهرة) هنا يكون هذا الذكر من أجل سير الأحداث بعد ذلك، وإلا فإنه فضول أو تضليل.[1]

وهذا ما يحدث مع نجية فلم تستطع أن تجعل ردة فعلها على ما يراد بها في مستوى جذرية بطلة (نجيب محفوظ)، بل ظلت تتباكى وتحاول كسب عطف الآخرين، وخسارتها في فقدان المدرسة أو الجامعة كانت ممثلة فيما حرمتها إياه من اللقاء بالشباب والسماع لمغازلاتهم، ومن ثم الحرمان من أن تجد بينهم حبيباً ينقذها مما هي فيه، ولذا تعود إلى السرير بمجرد سماع صوت أبيها داخلاً البيت أو صوت أمها داخلة حجرتها. رغم أن الكاتب يحاول تقديم هذه الشخصية على أنها تسعى للتحرر محافظةً على ما هو صالح من القيم والتقاليد الاجتماعية البالية فأنها على صعيد الفعل كانت شيئاً أخر، فلم تكن فتاة تقليدية تقوم بما تقوم به مثيلاتها من عملٍ في البيت وحمل لأعباء الأسرة ففي حين تظل أمها تعمل في البيت تكون هي تغط في نومٍ عميق أو تتطلع عبر النافذة. وهذا أمر يعد بمنظور التقاليد الاجتماعية الليبية وربما العربية شأناً لا يليق بالفتاة، ولم تستطع أن تكون نموذجاً عاملاً خارج البيت في صورة امرأة عاملة أو طالبة، بل ظلت نموذجاً عاطلاً يقتل الوقت ويجتر الكلام،وعندما تفكر في الرجل تظهر بمظهر(الضحية). إذ تتخيل العريس الذي سيطرق الباب خاطباً إياها،وتتصوره في صورة وحش مفترس.[2]

ولكنها لا تتصور أن في مقدورها مواجهة التقاليد ورفض الوقوع بين يدي هذا الوحش، فكل ما تفعله أن تنعى نفسها وأيامها القادمات، وتظل تفكر في رجل قوى عطوف تتعلق بزنده القوى وتنام على صدره الدافئ، وهو الذي سيقدم لها كل شئ.[3]

وشوقها للرجل شديد جداً فهي تبحث عنه في الشارع القريب من بيتها، وفى الشرفة والنوافذ القريبة منها، والصدفة وحدها نقلت إليها (رجلاً) يفترض

---

(1) انظر : بارت. رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. (ترجمة: د. منذور عياشى)، (ط 1) ، مركز الإنماء الحضاري، حلب: سوريه. (د. ت.). ص 44–45.

(2) وميض في جدار الليل، ص 27.

(3) المصدر نفسه، ص 26.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] بهوزها وخسيسها في مقابلة الرجال [illegible]

[illegible] حسدها على حظها في [illegible]

[illegible] إلا أنها لا تستطيع أن تحقق شيئاً من حياتها إلا عن طريق [illegible]

[illegible] هذه المرأة من استغلال وسيلة غير شريفة لغرض شريف، بل [illegible] تحقق لنفسها (نجية) بفضل (فوزية) تعتبر جوهرية، كمعرفة [illegible] حسين [illegible] صدفي ومعرفة الجريدة التي يكتب فيها والباب الذي يحرره [illegible] وحضور الحفلية والاشتراك فيها. ودعوتها لحضور ندوة في الحديقة [illegible] المساء تسأل فيها (شريف) إن نجية تعيش عالة على صديقتها التي تحاول إحراجها من واقعها السيئ وتقترح عليها اقتراحات واعية[2] وهي تقودها كما يقود طفلاً صغيراً[3] ولكن نجية تحاول أن تبين أنها تختلف عن هذه الصديقة ولا تتفق مع وجهة نظرها في الحياة، وتحرص على ذلك حرصاً شديداً. غير أن مواقف نجية المنقادة لفوزية المستجيبة لكل ما تشير به لا يعزز أقوال نجية بخصوص استقلالها عن صديقتها

إن فوزية التي تبرز في الرواية على أنها شخصية مستلبة، وبذلك فهي نموذج مغترب حضارياً. تتقدم من جانب آخر بصفتها محركاً للبطلة (نجية) في أن تصبح شخصية إيجابية. كما أن تتبعنا لمواقف نجية تجعلنا نقف على أنها تريد أن تكون مثل فوزية، ولكنها لا تستطيع ذلك لسلبيتها واتكاليتها. فعندما تدخل صاحبتها في تراشق بالألفاظ مع الشباب الذين يتحرشون بهما، تسألها

(لم لم تردي عليه كعادتك)[4] ثم تقول (تتقدمني تشق طريقاً بين جماعات

---

(1) وميض في جدار الليل، ص 130

(2) المصدر نفسه، ص 42

(3) المصدر نفسه، ص 42

(4) وميض في جدار الليل، ص 50

المشاة على الرصيف، سرت وراءها أتبعها وأتأمل قداً شاباً محشوراً داخل فستان فظيع، رغم انفصالي عنها أشعر أني قطعة منها، أتحرج حياء، وأشعر بامتهان أنوثتي في هيئتها وأزداد تحرجاً وخجلاً كلما انسحبت نظراتي إلى ساحة مكشوفة بين كتفيها أو هبطت عند عنق الفستان تكشف فخذيها)، [1] إن هذا المقطع يجمع بين الإعجاب والاعتذار، فنجية معجبة بشخصية صديقتها وقوتها في (شق طريقها) وهي (تسير وراءها) و(تتبعها) ولكنها لا تستطيع أن تكون مثلها، أو لا تريد فتتبرأ من هواجس التفكير التي تسيطر عليها وتجعلها تتطلع لمجاراتها، يتأكد لنا ذلك عندما نجد (نجية) واقعة في أسر النقاب الأسود على وجهها والقفازات في يديها ولا تستطيع الفكاك منها (وبدأت أشعر أن الغلالة السوداء التي تتهدل على وجهي ثقيلة تقيد خطواتي وأنها سميكة كجدار الليل)، [2] ولما كان النقاب مفروضاً عليها تخلعه عندما تدخل الجمعية وتلبسه عندما تغادرها، فهي شخصية غير مبادرة وليس في مستوى الطموحات التي تتحدث عنها، ومواقفها تكذب أمانيها.

أما على المستوى العاطفي فـ (نجية) تتخذ من الحب هدفاً أولياً مقدماً على أهداف الحياة الأخرى، ولا تتصور أن ثمة علاقة بين المرأة والرجل ليست في إطاره. لذلك تتعلق بالبطل بمجرد أن تقع عيناها عليه، وتنسج حوله ومعه قصة حب لا تستجيب خلالها إلى صوت العقل، ولا تفلح في إقناع نفسها بالرجوع عن تلك الأحلام التي نسجتها في الخيال. وبذلك يفقد كون البطل صحفياً متنوراً دلالته العقلية التي يجب أن يدل بها في الرواية. لأن ما يهم البطلة منه هو الجانب العاطفي (الحب) وإذا تحصلت عليه، فإنها مستعدة لتأخذ ما يقوله على الصعيد العقلي بحذافيره فكأن مشكلتها مع أبيها هي أنه لا يمكن أن يكون حبيباً أو زوجاً، (إنني أشعر بقلق يحثني على أني أنبش فيه جانباً آخر، جانباً يهمني، وهو يحدثني على أني عقل يستفهم، وأنا أريد قلباً يشعر، ولكن من أين لي أن أحرك ساكناً). [3] وعلى المستوى الشخصي فإن هذه البطلة تمثل

(1) المصدر نفسه، ص 51.
(2) المصدر نفسه، ص 51.
(3) وميض في جدار الليل، ص 61.

الشخصية المهزوزة المستلبة الضعيفة التي لا تفعل إلا القليل في سبيل اقتناع الكبيرة التي تنشدها إن (نجيه) تخاف نظرات (يوسف المالطي) عندما تقع على مفاتن جسدها وتنكمش حائرة كيف تتقيها، وتستغرب كيف لا تفعل (فوزية) مثلها، مما يعطى مفهوماً إن مفاتنها الجسدية تشكل هاجساً لها فهي تقف تتأملها في المرآة عارية [1] وتستعملها لإغواء (المالطي)[2] لتحصل على نقود تدفعها في قضية (شريف) ولا ترى في ذلك بأساً ما دام لغاية نبيلة ولمرة واحدة.

وهي شخصية ضعيفة حتى في المواقف التي يفترض فيها الشجاعة والإيجابية وتستعين هنا بغيرها (فوزية) وبالدموع[3] والكاتب يحس بذلك فيحاول أن يضفي عليها صفات إيجابية يجعلها تتحدث بها، بعد أن تحقق فعلاً إيجابياً مستعينة بالغير. إن محاولة الاستعلاء على الصديقة والشعور بالتفوق عليها والامتياز عنها، تظل طريقة غير موفقة في محاولة إظهار القوة والبرء من الضعف (سحبت ذراعي من ذراعها وأخذت أمشي موازية لها... أربط بينها وبين أثاث بيتنا، فأشد ذراعي لأشعرها بصلابتي وصدق طريقي، وأنني أحمل الدنيا...)[4] ولذلك حتى على هذا المستوى اللفظي (القولي) لا تثبت سرعان ما تعود معتبرة نفسها قطعة من أثاث البيت، وإنها كالعليقة لا تعيش إلا مستندة على غيرها وفى الوقت الذي تتحدث فيه عن التحدي والتطلع، تبحث عمن يفعل ذلك باسمها أو نيابةً عنها يسألها أخوها عن رأيها في خطبة (المالطي) لها فيكون جوابها (الدموع)، "ولعلني أحسست بحاجتي إلى رجل بدل أخي يضع أصابعه في جدار عينيه الهش ويخرس فمه حتى لا ينطق باسمي إلى الأبد"[5] وتتحول (نجوم) الخادمة بعد ذلك سنداً لها

---

(1) المصدر نفسه، ص 126.
(2) المصدر نفسه، ص 148–149.
(3) المصدر نفسه، ص 151–153.
(4) المصدر نفسه، ص 155.
(1)
(5) وميض في جدار الليل، ص 162.

تحتمي بها، [1] وترى الأمل في أخيها وهو الذي سيفعل كل شئ (إن دفة السفينة ستطيع عضلاته إن عاجلاً أو آجلاً) [2] ولذلك تقبل قرار أخيها برجوعها إلى الدراسة هدية بالفرح ولا تعليق لها .عليه، إن دورها دائماً دور المستقبل برضى أو حزن، أما الاعتراض أو المبادرة فغير موجودة، وهذا يبرزها في صورة (دمية)، وهو الوصف الذي تتأفف منه وتتبرم به ولكنها لا تثور عليه.

الشخصية الثانية المحورية في القصة (شريف عمران) صحفي في صحيفة (الرأي الحر) يكتب عن (قضية المرأة)، ويقدمه لنا الكاتب في صورة البطل الواعي من خلال كل الشخصيات، ومن خلال حديث البطل عن نفسه، تعطينا شخصية (شريف) انطباعاً لأول وهلة بأنه بطل إيجابي واع، فإذا تتبعنا أحداث الرواية بدأ هذا الانطباع في الفتور. ويتعلق الأمر هنا بموضوع المرأة الذي يطغى على فكر البطل هذا، فهو يرى فيها كل القضايا التي يريد أن يتصدى لها، أي أن شعوره بغياب المرأة عن ساحة الفعل كبير جداً، وهذا في حد ذاته لا ينقص من دوره في تطور أحداث الرواية، ولكن طريقة شعوره بهذا العنصر وتعامله معه بإفراط يطغى على ما سواه هو الذي يسئ لتركيب الرواية.

إن شريف ذو علاقة ما بالمرأة في عالم هذه الرواية. وهذه العلاقة ذات شقين: مباشرةً، وغير مباشرة. فالمباشرة هي علاقته (بنجية) ولفظة(مباشرةً) يجب الاعتراف بأنها تعبير غير ناجح فهو لم يلتق بها قط في الرواية، ولكن تعني علاقة محددة بامرأة معينة، والعلاقة غير المباشرة هي علاقته بالمرأة عامة من خلال الصحيفة التي يكتب فيها، والندوات والمحاضرات التي يشارك فيها أو يقوم بإلقائها في الجمعية النسائية والجامعة.

ولما كان شريف هو الشخصية المركزية للرواية، فإنه المحور الذي تدور عليه أحداثها، ومن ثم فلا يكون شاغله المرأة فحسب فهناك الصراع الطبقي بمختلف مظاهره، ارتباط اقتصاد البلاد بالرأسمالية الخارجية، غياب الحقوق السياسية للطبقات الفقيرة ممثلة في تزييف الانتخابات، وضياع الحرية

---

(1) المصدر نفسه، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص166.

الصحفية، وهذا الموقف لا نلتقي به إلا في آخر الرواية. أما هنا فوسيلتنا إلى
ما يقوله البطل في حديثه مع نفسه أو مع بعض أصحابه أو من خلال حنين
نجيبة وفوزية عنه، أي أن الحديث الذي يجب أن نقف عليه ممثلاً لموقف
الشخصية يلخص لنا عن طريق خطاب نظل غير واثقين من حدوثه، خاص
عندما نقف على ردة فعل (شريف) على ظهور (نجية) في النافذة أمام شرف
شقته، لقد تعلق بها من غير كلام ولا معرفة، وأثرت بذلك في خطه الفكري الذي
كان ينطلق من منطلقات ثابتة كما هو مفروض، فلقد كان يكتب في جريدته تحت
عنوان (قضية الصمت) وتبدو مشروعية هذا العنوان في أنه يستوعب كل ما هو
مسكوت عنه أو غير مسموح به، سواء تعلق الأمر بقضايا المرأة أو غيرها من
القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولكنه عندما يرى (نجية) في
النافذة كل صباح يغير عنوانه إلى (النافذة)، وبذلك ينحرف الخطاب في اتجاه
قسري، ليطوع لخدمة العلاقة الغرامية المفترضة، ولتسخر بقية القضايا في
خدمته: "ومن النافذة قفزت إلى ما بين الجدران... كتبت عن القلوب المسجونة
والأيادي المشلولة... أصبحت أنبش الواقع بشوكه وصخوره وملوحة ماء
بمشاعر طفل يستيقظ في باطني كل صباح بمجرد أن تطل جارتي من
النافذة".[1]

هذا الفرح في التحول يشي بعدم الجذرية في الطرح الذي كان يطرحه البطل
حول نفسه، فحتى ذلك الحين لا يعلم عن جارته شيئاً واختصار القضايا كلها
في قضيتها يعني أنه لم تكن هناك قضايا في ذهن الكاتب، ولذا فإن الفرحة
تتجلى أكثر في قوله: "ومن النافذة حفظن اسمي، وربما منها دعيت إلى
جمعيتهن، وكان لي الصدارة في المنصة، وكنت أهم المتحدثين".[2]

إذن فليست الكتابة رسالة اجتماعية ينهض الكاتب بها، بل وسيلة للقاء المرأة
والتنعم بمرآها وبعطرها والإحساس بالدفء في وجودها، ويستمر الكاتب
(شريف) في الركض وراء العناوين تحت تأثير حضور المرأة وغيابها.

---

(1) وميض في جدار الليل، ص 97.
(2) وميض في جدار الليل، ص 100.

وعندما بدأت الانتخابات ذهبت نجية مع أسرتها للريف حيث أبوها سيرشح هناك فظن أنها اختفت بسبب الزواج، ولذلك غير عنوان مقالاته من (النافذة) إلى (الصيحة): "سألني: غيرته؟ فأجبته: انتهت حكايات الصمت"، وأقفلت "النافذة" فلم يبق إلا الصيحة التي تسبق طعنة السلاح الأبيض"[1] حتى إذا اعتبرنا هذا تصعيداً في وجه الأوضاع السياسية، فإنه اتجاه غير موفق، لأنه لا ينطلق من نظرة كلية للمشكل الحضاري الذي يواجه المجتمع، بمعنى أن المشكل واحد يتبدأ في مظاهر مختلفة، بل هو تجزئ لهذا المشكل، ولهذا ترك الكتابة عن قضية نصف المجتمع[2] وعن اليد التي تصفق وحدها وكأنها في السياسة تستطيع فعل ذلك. الشخصية هنا تسعى وراء وهم البطولة كيفما كان... وقد كانت تفضله في نطاق قضية المرأة لما يجلبه لها من سعادة وفرح. وعندما غابت الشخصية الجزئية التي كان يخصها الكاتب بكتابته، عوض عن ذلك بالنهوض بقضايا أخرى، أي أن قضايا المجتمع تختزل في تعلق البطل (شريف) (بنجية)، وهذا موضوع لو اتجه الكاتب إليه وأدار الصراع من خلاله دون القفز منه إلى غيره، فإنه موضوع صالح لإنشاء الرواية عليه. أما بهذه الطريقة، فإن هاجس الظهور، ولهفة اللقاء بالأنثى كيفما كانت هو المحرك له.

ولذلك لا تحظى بقية النساء في الرواية بما تحظى به (نجية) من اهتمام، وإلقاء نظرة على وضع الأم أي (أم نجية) وأم (شريف) وأخواته ، فهن يظللن نساء تقليديات ولا يلفت وضعهن نظره كصحفي.

وعندما أحضر أخته من (مصراتة) كان دورها القيام بمهام ربة البيت ولم تشارك معه في أي نشاط فكري. وعندما أقفلت الحكومة الصحيفة علق شريف:

"أنا عائد إلى البيت لأطبخ مع أختي غذاءنا في الغداة وعشاءنا في المساء"، [3] فوضع الأخت لم يتغير عليه شيء، فهي عاطلة من قبل ومن بعد، بمعنى أن دور المرأة لا ينبغي أن يتغير إلا بمقدار أو ما يخدم عواطف البطل.

---

(1) المصدر السابق، ص 107.
(2) المصدر السابق، ص 97.
(3) وميض في جدار الليل، ص 114.

إذا تركنا قضية المرأة فإن شريف له نشاطات سياسية أخرى، فهو مرتبط مع مجموعة من الوطنيين في شرق البلاد وغربها، وهموم هذه المجموعة هي الكفاح من أجل الإصلاح السياسي وما سيترتب عليه من إصلاح في المجالات الأخرى. فعلى المستوى السياسي يظهر تزييف الديمقراطية إذ هي شكلية فحسب، والحكومة تبحث عن نواب جهلة يحسنون قول (موافقون).[1] ومقدرات البلاد الاقتصادية يسيطر عليها الأجانب، والفساد مستشر في كل مكان. ولكن رغم أن الناس في معظمها تشعر بذلك. فإنه لا يوجد إحساس بالقدرة على التغيير، وإنما ينتظر التغيير من الجيش[2] ودور المناضلين على المستوى السياسي والثقافي يكتفي بالحد الأدنى من النضال المتمثل في المحافظة على أن يظل هاجس التغيير موجوداً في وجدان الشعب، أقل ما نطمح إليه أن نحرك روح النضال في شعبنا وأن نجعل من هذه المعركة حلقة لسلسلة مقبلة، وهذا أضعف الإيمان.[3] وإذا كان هذا المنظور وبهذه الكيفية قد راعى التاريخ بمعنى أن الناس لم تستطع تاريخياً تحقيق التغيير بالوسائل السلمية أو المدنية، فإنه أعطى فكرة عن نقص في وضوح الرؤية، ذلك أنه إذا كان التغيير المطلوب هو في اتجاه الحياة الديمقراطية المدنية فلا يكون المدخل العسكري مناسباً له، لأن تحوله بعد ذلك للديمقراطية رهين بالصدفة وحدها، والوطن العربي وما حدث فيه من انقلابات عسكرية خير شاهد على ذلك.

والبطل في هذا الشق من النضال الذي لا يتعلق مباشرة بالمرأة، يسمح لغيره بمشاركته في البطولة، فلم يعد هو البطل الوحيد، ولم يعد الحديث عن نفسه بالطريقة النشوانة المراهقة، وإنما اتسم النضال بالجماعية إلى حد ما فأتاحت لكل العناصر أن تأخذ نصيبها في البطولة. ولا يعني هذا أن البطل أصبح ترساً في آلة كبيره ضمن مجموعة تروس أخرى، ولكنه صار الترس الأهم بين تلك التروس. فقضية سجنه والدفاع عنه وإخراجه من السجن والاحتفال بخروجه تشكل المحور الذي تدور عليه أحداث الرواية بعد قضية

---

(1) المصدر نفسه، ص 89.
(2) المصدر نفسه، ص 94، 178- 179.
(3) المصدر نفسه، ص 91، 94.

المرأة التي تمارس بعض أمورها، وتحقق جزءاً من طموحها عن طريق المشاركة في الدفاع عنه، أي النضال من خلاله، فهو الحلم وقضيته تتحول إلى قضية وطنية. وإذا كان الناس قد قاموا بمظاهرات في سبيل مرشحيهم الذين اعتقلتهم السلطة، فإن قضية الصحفي الذي سجن ظلت هي المحصلة التي دارت عليها أحداث الرواية بعد ذلك، وتحقق الانتصار عند خروجه. وبهذه المناسبة زاره صديقاه الضابطان في الجيش، وهمسا له بما أعطاه أملاً في تحقيق الهدف الذي يسعى إليه: "أدخل في نفسي تفاؤلاً كبيراً وهو يقذف في أذني بهذه الهمسة تفاؤلاً بدد كثيراً من ظلال تكاثفت في باطني عبر الشهور التي قضيتها في السجن"، [1] أي أن خروج (شريف) من السجن رمز لانطلاق الشعب من سجن الظلم والتخلف مما يعني انتهاء المعاناة. فالبطل رمز، وسجنه رمز لما يعانيه الشعب من سجن هو الأخر، كما أن خروجه من السجن وانتصار قضيته يتلازم مع لقائه بمحبوبته على الهاتف ومكاشفتها له ومن ثم خروجهما هو(للشرفة) وهي (للنافذة) وكانت الأحداث قد تطورت لخدمة هذا الحدث بحيث أصبحت تصب في اتجاه انتهاء المعاناة وبلوغ الهدف، وتأتي همسة الصديق العسكري لتقرب الأمل من نفسه ببلوغ الهدف العام الذي هو حدوث التغيير على يد العناصر الوطنية من (القوات المسلحة). وهو هنا يبرر فرحته وفرحة من حوله بانعتاقه من السجن بما سيحققه العسكريون له ولغيره، وهو شئ لا يعرف عنه الكثير، ولا يدرى كنهه، ولكنه يعقد عليه الأمل الذي لا يستطيع شيئاً غيره، وإمكاناته النضالية لم تكن في مستوى تحقيق أهداف وطنية. لقد حقق هدفه بمجرد العثور على الشق الأخر المفقود (المرأة) التي ستحقق له السعادة والتوازن ، وبعدئذ يأمل في الإفراج عن (الجريدة) والسماح لها بالصدور، ولا شيء غير الأمل الذي يثق فيه وهو تحت تأثير الفرحة باللقاء بصاحبته، ومصارحتها له بحبها إياه.

إن مواقف البطل تجعل منه شخصية نرجسية ترى في نفسها ممثلة لكل الفئات وأزمتها تعنى أزمة الآخرين، كما أن وصول هذه الشخصية إلى الحل في أزمتها الخاصة يعنى الوصول إلى الحل لبقية الأزمات.

(1) وميض في جدار الليل ص 179.

إن بقية الشخصيات في هذه الرواية هي شخصيات ثانوية تأتي لتخدم الشخصيتين الرئيستين أو الشخصية (الرئيسة) (شريف)، وهناك مقابل (نجية وشريف) (فوزية)، و(يوسف المالطي) اللذان تكون مواقفهما مقابلة لمواقف البطلين. و(فوزية) الصديقة لنجية لها عدة مواقف وظيفتها خدمة (نجية) التي تقع في الحب، ولا تريد أن تتورط فيما يعد عيباً من التعرف على المحبوب وترتيب رؤيته وبعض المواقف المساعدة والمقربة إليه. لقد قدمت (فوزية) في الرواية على أنها فتاة مبتذلة، لا ترعى الأصالة الاجتماعية، كما أنها متهورة خاصة فيما يخص علاقتها العاطفية، ولا يستطيع القارئ أن يتعرف على مواقف هذه الشخصية إلا من خلال صديقتها نجية. فهذه تحسدها على وضعها تارة، وتهجوها في أحيان كثيرة. فلما كانت (نجية) شخصية انتهازية، فإنها تعتمد على (فوزية) هذه في مواقف كثيرة كما سبق القول، تحقق عن طريقها ما ترغب في تحقيقه من مواقف، ولكنها تهجوها فلا يليق (بنجية) الفتاة الشريفة أن تكون مطلعة على أحوال الناس وما يحدث في البلاد، غير أنها يجب أن تعلم به. وهنا تكون (فوزية) هي الشخصية التي لا يضرها التلوث فتقدم لها كل المعلومات وتنقلها إلى الأماكن التي ترغب في الوصول إليها.

إن حديث الكاتب عن (فوزية) يجعلنا نقف على جزء من موقفه حيال المرأة. إنه يطلب إليها أن تستحم دون أن تبتل بالماء. فيجب أن تخرج إلى الدراسة والعمل ولا تكلم الرجال أو تختلط بهم، واختياراتها يجب أن تكون محدودة في الحدود التي يرضى عنها الآخرون، ولو كان هؤلاء الآخرون جزءاً من التقاليد التي يطالب بالثورة عليها. لقد قدمت إلينا هذه الشخصية على أنها سطحية، ومستلبة فهي لا تختلف عن الإيطاليات سوى في لون بشرتها، [1] كما أنها تعد في نظر صاحبتها (نجية) شيء زائد وتافه كالإناء الفخم المستورد الذي يوجد في بيت عائلتها (ولذلك تجد فوزية في يوسف المالطي) شخصاً مناسباً وتتخذ منه عشيقاً أو صديقاً. [2]

---

(1) وميض في جدار الليل ص 52.
(2) المصدر نفسه، ص 156.

[illegible] الشخصيات الرئيسية والثانوية [illegible] الشخصيات [illegible] الفاعلين وسميت على (نجية)، ولكن ليس من حق احد ان يخصص دورا على الثانوي فهو قد خطط اعماله بربط الحدث بالشخصيات و(نجية) ليس ابدا الشخصية الرئيسية وتجربة هذه الشخصية السلوبية الإبداعية هي التي تشارك في التحليل الى اسلوب الوصف والاشخاص الذي سيطر على الرواية وهذا السرد الذي تم بطريقة (ضمائرية) اي الاشارة لدور (نجية) على انها طرف رئيسي لحدث ما وهي الشخصية التي تحدث على حوادث الرواية وبالتالي تستحوذ الملامح الاجتماعي الوعي

ان الوصف الداخلي فهو يعتبر الوحدات التي تدرس في الواقع الملموس من الاشخاص الانسانيين والاجتماعي فهو مثل الدراسة الدقيقة الملاحظات التي تعيش على الاستبداد بدراسة مثال اجتماعي فهو مع والدته بعد الاب واحد هو (الدوديتي) (تاجر دوم) وهذا طبعا ينبغي عليه ان يكون ولاء هذه الشخصية الى التي نسجوا وبدقة وا ذلك الاستخدام بالتعاملات الوطنية ويكون اداة في يتعدد الاب ابناء واشخاص الحياة السياسية والاجتماعية بتفاعل الحالي، هذه المواقف بطريقة مباشرة يغلب عليها الطابع الوجداني الذي سيبقى مع (نجية)، وبذلك يفقد الجانب الحسابي الذي يتدارك الحكم القارئ فالإدانة للاشخاص تأتي في النص الروائي نفسه بشكل ظاهر ومحدد سواء فيما يخص الظاهر [1] او ما يخص التوجه الايديولوجي والاقتصادي، وهذا يسم الرواية بسمة الإتقان القائمة لسمة الاستحسان والقبول الذي نراه على الجانب الاخر جانب البطلين (نجية) و(شريف) ويكون ذلك كله على حساب الإبداع

وشخصية الاخ رغم ان لها دورا يعد اساسيا في تغيير مسار الاحداث الروائية فإن التعرف عليها يجيء عن طريق مدح نجية، وبذلك تمر هذه الشخصية من الفشل الدراسي في الغربة إلى النجاح مع إنقاذ الاسرة من الهوة التي وضعتها فيها تصرفات الاب بطريقة مختزلة فلم اخذناها بمنظور (بروب) [2] اقلنا إنها شخصية مساعدة، وظيفتها مساعدة نجية في اللقاء

(1) المصدر نفسه، ص 124 125

(2) انظر: سيزا قاسم، مورفولوجية الخرافة من الكتاب بعدها (ترجمة إبراهيم الخطيب) (الطبعة) الشركة العربية للناشرين المتحدين (ط 1)، سنة 1986.

(بشريف) والإفلات من (يوسف المالطي). وإذا كانت شخصية العامل تعد من الشخصيات الاصلية ذات الوظائف الرئيسة في بناء الحكاية، فإن شخصية هذا (الاخ) جاءت لتسد الخلل في شخصية (نجية) المستلبة. ولما كان خط الرواية قد اراد لها الانتصار في حبها، فقد خلق لها شخصية الاخ لتحقق عن طريقها هذا الانتصار. فيرفض الاخ خطبة المالطي لاخته، ويقبل اقتراحها في ان يعودوا لحيهم القديم، وهو الموضوع الذي كان أصلاً في ذهنه، وقرر لها ان تعود إلى الدراسة. ورغم أن هذه جملة من المكاسب الضرورية، فإن (نجية) لا تفعل في سبيل أي منها شيئاً. فالرواية حرصت على أن تجعل منها شخصية تقليدية تحافظ على النمط السائد للفتاة، ومن شأن التضحيات أن تهز هذا النمط، وتجعله لا يبقى وفياً لنمطيته هذه. وبذلك تبدو شخصية الاخ مبررة الوجود لتفعل ذلك، بمعنى أن شخصية الاخ شخصية غير أصيلة، جيء بها لسد نقص في الشخصية الاصلية (نجية)، ولهذا لا تحظى شخصية الاخ بالتحليل الكافي لنفسيتها لمعرفة مواقفها من حيث الاسباب والنتائج.

إذن فلقد ركز الكاتب على الشخصيتين (نجية) و(شريف) فجعل كل شئ يتم عن طريقهما حتى السرد، فهما يقدمان مواقفهما ومواقف غيرهما في هيئة حوار داخلي أو تعليق أو حوار مع الآخرين.

وهذا يجعل الشكل والمضمون يتكاملان، فهما أداتان مناسبتان لتقدم من خلالهما مواقف الشخوص، ومصائرها ورسم الأحداث، سواء كان عن طريق التذكر او عن طريق السرد المباشر، أو عن طريق الحوار بين الشخوص الذي لابد أن يخلل واحد منهما حاضراً فيه.

ولما كان كل من البطلين لا يتوافر على قدرة في الإنجاز لما يسعى للحصول عليه، فإن لقاءهما رغم أنه كان الهدف الأول لكل منهما، ومن ثم للرواية، لا يتحقق في فضاء الرواية، بل يتم ذلك عن طريق الإشارة فبعد خروج (شريف) من السجن تتصل به (نجية) بالهاتف ليلتقيا كما بدأ هو في شرفة داره وهى في نافذة غرفتها ويبقى اللقاء الفعلي على صعيد الأمل الذي تبقى الرواية مفتوحة عليه، سواء فيما يخص هذا الأمر، أو ما يخص الأهداف الوطنية التي

تسعى المجموعة التي يقودها شريف للوصول إليها. وهذه النهاية تأتي متسقة مع الرؤية غير الجذرية التي تبنى عليها الرواية، فنستطيع أن نقول إن الرواية حكمت على صعيد العلاقة بين المرأة والرجل بموقف تباعدي لا يسمح بالتلاقي إلا خلسة، وحتى هذا من بعيد، وكذلك بين الناس والتغيير، فهناك من يقوم به بدلاً عنهم (الجيش).

يتضح من خلال تتبعنا لهذه الرواية أن التطلعات الاجتماعية كانت الهم الأساس فيها في صورة الفصل بين الجنسين. وإن اللقاء مع الجنس الآخر شكل المطلب الأول للشخوص، وشكلت مشاكل الديمقراطية والتنمية الاجتماعية مهاداً تتطور في ضوئه أحداث الرواية ومواقف الشخوص لخدمة المطلب الأول العاطفي (التواصل بين الجنسين). فبنية المجتمع التقليدي التي تحرم الفتاة من حق الاختيار في مصيرها، كانت الدافع لهذا العمل الروائي. وهذا الوضع يطرح إشكالية أخرى، ذلك أنه إذا كان الإبقاء على الفتاة في البيت لتواصل سيرة جدتها وأمها غير معقول أمام متطلبات المجتمع الحديث، فإن هناك أصواتاً تدعو إلى ضرورة التمسك بخصوصياتنا الاجتماعية والاقتصار على هامش محدود فيما يخص هذه القضية. وهناك أصوات أخرى تدعو لعدم ضرورة ذلك، وقد شهدت فترة الستينات وبالذات سنة 1963ف معركة حامية بين الشعراء الشعبيين على أمواج الإذاعة المسموعة بين معارض ومناصر لقضية المرأة، وكانت الأستاذة (خديجة الجهمي) من العناصر النشطة المطالبة بحرية المرأة في الإذاعة أو في مجلة (البيت) التي كانت ترأس تحريرها.

والكاتب لم يكن بعيداً عن هذه الأجواء الثقافية التي كانت تطرح في وسائل الإعلام المختلفة، ولهذا أراد أن يدلي بدلوه بهذا العمل الإبداعي في هذه القضية رابطاً إياها بالقضية الوطنية عامةً، إلا أن قضية المرأة والرجل طفت على السطح وفرضت نفسها، وهذا ليس عيباً على كل الأحوال. ومجرد اختيار الموضوع لا تشوبه شائبة، على أن وسائل الكاتب الفنية لم تمكنه من استيعاب كل الأطراف في عمله، بل إن إتباعه أسلوب المهادنة للأوضاع الاجتماعية جعله يقع في رؤية توفيقية تعتمد على الصدفة وحدها في مصائر شخوصه، ذلك أن

الأبطال ليسوا جذريين في أي قضية، وبذلك تأتي مساهمتهم في التغلب على الواقع ومواجهته محدودة. ففي المجال العاطفي لا يفعل البطلان اكثر من مسايرة الواقع الاجتماعي الذي يجعل المبادرة في يد الرجل، وتسلب الفتاة أي حق في تقرير مصيرها. فنجية تتمنى أن يكون (شريف) هو الرجل القوي الذي يحميها ويحقق لها السعادة وترجو أن تجد في أخيها الرجل الذي يقف عنها في وجه يوسف المالطي، وهو الذي تأتي به العناية الإلهية ليحل كل مشاكلها وموقف (شريف) ليس جذرياً من قضية المرأة فهو يشغلها بطريقة يمكن ان نصفها بالانتهازية من أجل الوصول إلى انتصارات عاطفية في عالم المرأة الزاخر بالعطاء الذي هو محروم منه، ويفسر ذلك موقفه مع أخته، فهو يأتي بها من مصراتة لتبقى حبيسة جدران شقته، إنه لا يفكر في مشاركتها في الجمعية النسائية مثلاً أو حتى مناقشتها في أمور الحياة، إنه يتحدث على صعيد الوصف عن أمور تعد أصلية مثل حديثه عن التنمية الذي وظف فيه فكر (مالك بن نبي) توظيفاً جيداً [1] ولكنه على مستوى الموقف ليس كذلك.

والأمر كذلك فيما يخص التغيير السياسي فالبطل المتفرد في الرواية (شريف) ليس لديه طرح محدد للتغيير، وإنما طموحاته حددت في المحافظة على سلسلة الرفض للواقع مستمرة. [2] وهذا في حد ذاته لا بأس به لو اكتفت الرواية به، ولكن المراهنة على التغيير العسكري الذي سيأتي عن طريق (الجيش) يشوش هذه الرؤية ويسيء إليها. إن التغيير عن طريق العناصر العسكرية وهو الذي حدث في أماكن كثيرة في الوطن العربي، لم يكن المدخل المناسب للوصول إلى الأهداف المنشودة في التنمية والديمقراطية دائماً، والصدفة وحدها كفيلة بذلك، وبذلك ليس هنا مبرر للمراهنة عليه ولا كون التغيير حدث في ليبيا عن طريق هذه الوسيلة. وهذه الرؤية تبرز أسلوب فئة من قطاع المثقفين العرب الذين راهنوا على الانقلابات العسكرية متخذين من ثورة 23يوليو في مصر مثلاً. وقد يكون هذا الأسلوب في التغيير مجالاً لأعمال إبداعية في مجال الرواية مما

(1) ومبض في جدار الليل، ص 60–61، 84.
(2) ومبض في جدار الليل، ص 91.

يخدم هذه الإيديولوجية، ولكن هذه الرواية بالذات لم تنجح فيه لأنها بنيت على هدف آخر يتناقض مع التوجه العسكري. فإن الوعي الخاطئ هو الذي حكم الرؤية في هذا العمل، وساهم ومن ثم في تقصيره عن بلوغ مداه الفني الذي كان ينبغي له أن يبلغه، مساهماً بذلك في جعله عملاً متأرجحاً بين الرؤية الجذرية والتوفيقية ولم يستطع الانتصار لأي منهما.

العـــربـــة

إبراهيم النجمي

من الروايات الصغيرة التي صدرت عن المنشأة العامة (للكتاب والتوزيع والإعلان) سنة 1980ف. فهي تحتوي على حوالي 115صفحه من القطع الصغير.

لقد عنيت هذه الرواية بالصراع بين الفئة المسحوقة من المجتمع، ومراكز القوة فيه. ولقد اعتمد الكاتب على تقنية رمزية إلى حد ما، وفى حين أخذ من موضوع الأرض سبباً أو مركزاً للصراع جنح به إلى موضوع آخر ليكون هو المرتكز وهو السبب. الموضع هو (العربة) التي يستعملها الحمال (البنكا) في كسب عيشه.

تمثل شخصية البنكا الشخصية الرئيسة في هذا العمل، ويتم السرد بواسطتها. فهو (البنكا) الذي يحكي القصة مع نفسه أو مع امرأته، وفى بعض الأحيان مع أشخاص آخرين. ونتعرف عليه منذ بدء الرواية يعاني جملة من الهموم. فهو يشكو من أنه لم ينجب أطفالاً، وأرضه استولى عليها المختار الذي يسلط عليه رجاله بين حين وآخر فيشتبكون معه، كما أنه أصبح يشكو من آلام في كتفه، ولكنه يتمتع بقوة خارقة وصلابة تصل لحد العناد. وإذا كان البؤس لم يترك له إلا العربة التي يقتات منها هو وامرأته، فإن العربة أيضاً أصبحت مصدر شقاء له، إذ وصل القرية رجل إيطالي مع مترجمه اليهودي فأعجب بالعربة وأراد أن يتحصل عليها بعدما تحطمت دراجته النارية، وكان المختار ورجاله في مساعدته، هذا على المستوى السطحي، إلا أن الرواية تعنى بجملة موضوعات أخرى منها (الخرافة) التي يعتمد عليها الناس في قضاء حاجاتهم، وفساد الأوضاع السياسية المتمثل في تزوير الانتخابات وشراء الأصوات، ومن ثم تشويه الحياة والقضاء على العناصر الجميلة فيها. وهنا تأخذ الرواية منحى رمزياً بالحديث عن الليل والعاصفة في مقابل المطر والحمامة، كما

يحاول الكاتب توظيف وجود (السنيور) ومترجمه اليهودي في إشارة للارتباط بين مراكز القوة الوطنية والمطامع الغربية.

إذا تتبعنا مواقف البطل لنستجلي سير الصراع بينه وبين مقابليه، فإننا نقف على فقر مدقع في هذه المواقف بسبب من ضيق الفضاء الروائي من ناحية، وإقحام موضوعات كثيرة في هذا الفضاء من ناحية أخرى.

إن الجانب الظاهر من الصراع يتم التعرف عليه من خلال نزاع (البنكا) مع رجال المختار الذين يهبون لإسكات (البنكا) عن تشويه صورة سيدهم. أما المختار فلا نصادفه على صعيد الأفعال الروائية، ولكننا نفهم أن (البنكا) يقوم بدعاية مضادة له، وأنه أي (المختار) يتصدى لهذه الدعاية بإرسال رجاله الذين يقومون بضرب الخصم أو الشجار معه. وهذا الأمر في حد ذاته يشكل جملة من المتاعب لهذا الإنسان الكادح.

إن رده على هذا التحدي هو الاستمرار في العناد ولكن أي استمرار؛ فقضية الأرض ليست مرفوعة أمام القضاء أو أمام المجالس العرفية ولا هي ساحة معركة فعلية. إنها قضية على مستوى الخطاب، خطاب البنكا وهو مصر على كسبها، ولكنها لا تأخذ الحيز الروائي الذي تستحقه، فسرعان ما يتحول الصراع من موضوع الأرض ليصبح يصب في موضوع (العربة) وهذه الأخيرة ذات مكانة كبيرة في نفس (البنكا). وهو قد ورثها عن أبيه الذي ورثها بدوره عن جده، [1] ولهذا فهي ذات قيمة تاريخية تضفي عليها قدسية مبالغاً فيها، وتجعلها أهم في نظر صاحبها من أشياء كثيرة (إن ابنة الحاج المختار وأعوانه والفقي والواحة لا يساوون مسماراً واحداً صدئاً من العربة). [2]

إن البنكا يعلق على قضايا أخرى بأنه يستغربها ولا يوافق عليها كمشاركة الناس في الانتخابات وإعطاء أصواتهم لنواب سينسونهم بمجرد أن يدخلوا قبة البرلمان، وإمام الجامع الذي يختلف إلى بيت (الفقي) المشعوذ الذي يكتب له الاحجبة ليجعل الفتاة التي اختارها زوجة جديدة تحبه، غير أن موقفه من هذه

---

(1) إبراهيم النجمي، العربة للكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع 1981م ص 5.
(2) المصدر نفسه، ص 21.

الأمور لا يتعدى الاستنكار عن بعد وهو يفضي به لبعض أصحابه مثل (الفحام الأعرج)[1] ومعظم الأحداث تتجلى في كوخ البنكا، حتى تلك التي تكون قد وقعت في أماكن أخرى كالسوق، وذلك بأن يتحدث عنها (البنكا) بينه وبين نفسه،[2] أو مع امرأته أو يحلم بها.[3] على أن موضوع العربة قد استحوذ على كل شيء في السياق السردي لهذا العمل، وبغض النظر عن استحقاقه لهذا الاهتمام من عدمه، فإن الكاتب جعل منه الهم الأصلي للشخصية الروائية، وجعل جميع الأحداث الأخرى تدور في فلكه لتتشابك معه مكونة بنية التخلف السائدة في القرية، وهي الفضاء المكاني للرواية، وبذلك تتخذ الرواية طابعاً رمزياً تقابلياً أو ضدياً. فلما كانت عناصر الصراع البشرية أي الشخوص منقسمة لمجموعتين هما:

1- مجموعة الحمال (البنكا) وأصحابه وزوجته وبعض معارفه.

2- مجموعة المختار ورجاله، بالإضافة إلى الرجل الإيطالي ومترجمه اليهودي.

وعلى صعيد الرمز يمكن اعتبار المطر، والحمامة التي تلجأ لكوخ البنكا في المطر فيعطف عليها، والعربة رموزاً لموقف المجموعة الأولى وهو الموقف المفترض فيه أنه إيجابي، وبالمقابل تتخذ العاصفة التي تهدد كوخ البنكا بالوقوع وتخيف امرأته، وكذلك رأس الغراب الذي يقدمه الفقي لزوجة البنكا وسيلة سحرية، يعد هذان العنصران رمزين للمجموعة الثانية، الممثلة للسلبيات البشرية. لما كان الأمر كذلك، فإن السرد يتخذ طابعاً ثنائياً أو جدلياً بين هاتين المجموعتين فالمجموعة الثانية: أي مجموعة المختار، يمكن وصفها بالمؤسسة، ففيها تتمثل السلطة السياسية المحلية (المختار)، والسلطة الروحية (إمام الجامع) و(الفقي) ومجموعة من الأعوان والجواسيس، بالإضافة إلى الأطماع والمصالح الأجنبية ممثلة في الإيطالي وتابعه اليهودي، والمجموعة الأولى وهى ممثلة للطبقة الكادحة فهي ممثلة للقرية ولأحلام أهلها، وهى لذلك مضطرة للوقوف في وجه المجموعة

(1) العربة، ص 68-69.
(2) العربة، ص 20.
(3) العربة، ص 13-17.

الثانية بسبب تصادم مصالحهما، وليس من قبيل الخلاف أو افتعال المواقف. ويتخذ هذا التصادم من العربة موضوعاً يجرى الصراع حوله، وقد أرادها الكاتب أي (العربة) عنصراً محلياً، تتمثل فيه إلى جانب أهميته بوصفه أداة للعمل وكسب الرزق، عناصر العراقة والأصالة. فهي عربة موروثة عن الآباء والأجداد، وزخارفها المحلية تبدو للأجنبي غريبة وعجيبة. لذلك يحاول الحصول عليها، أو على الأقل التقاط صورة لها، فهذا السنيور الذي جاء منقباً عن الآثار باحثاً عما يعطيه مشروعية في الأرض، وأطماع الذين يخدمهم أو يخدم مصالحهم في صورة تبدو منقطعة لهذه المهمة، نجده قد تخلى عن كل شيء منذ أن رأى العربة، وأصبح همه أن يتحصل عليها أو على الأقل يلتقط لها صورة، ووجد في المختار معيناً له على الحمال الذي قابل رغبات كل من السنيور وصاحبه المختار بعناد ومعاناة.

إذا حاولنا تتبع سير الأحداث لنرى إذا كان الكاتب قد أفلح في إدارة الصراع داخل هذه الرواية الصغيرة لصالح أي من المجموعتين، فإن جملة من العيوب الفنية تواجهنا لتسيء إلى الرواية وتفقدها التماسك، فتكون الأحداث فيها مبعثرة في فضاء روائي ضيق، مما يجعل الوقوف على رؤية العالم فيها أمراً صعباً إن لم يكن متعذراً. ولكن على الرغم من ذلك، فإن الكاتب أراد أن يبني عملاً روائياً متميزاً، وفشل في ذلك نتيجة ضعف إمكاناته الروائية كما قال (سمر روحي الفيصل) الذي هاجم الرواية هجوماً عنيفاً، ولم يجد فيها شيئاً إيجابياً، زاعماً أنه ليس ضدها وإنما هو معها، وقد سخر من كل شيء فيها حتى المفردات اللغوية.[1]

ولست هنا بصدد الدفاع عن هذه الرواية أو غيرها كما أن لكل ناقد الحق في أن يطرح وجهة النظر التي يراها، غير أنى أختلف في هذه الحالة مع الأستاذ الفيصل في نقد هذا العمل.

ذلك إن العمل الروائي لكي ينجح ينبغي أن تتوفر له وحدة الموضوع والمضمون الذي يأتي الشكل استجابة لها فينسجمان في بلورة عمل فني ناجح.

---

(1) الفيصل : سمر روحي ، دراسات في الرواية الليبية ، سلسلة كتاب الشعب ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس، الطبعة الاولى، 1983م، ص .77-74

ويتأتى هذا عادةً من وضوح الرؤية لدى الكاتب أولاً، وتكون قدرته الفنية في بناء الأفعال بعضها على بعض ومجيء بعضها نتائج لتطور البعض الآخر، تكون هذه القدرة العامل الحاسم في تكوين الرؤية للعالم، إذ توجد في الأثر الأدبي سمتا الانسجام والتماسك اللتان لا غنى عنها لأي عمل ناجح، وهذا ما فقد في رواية (العربة). فالهموم كثيرة والقضايا متعددة وخطيرة والفضاء الروائي ضيق جداً، كما أن الشخصيات ليست في مستوى القضايا، ولذلك حملت الرموز ما لا يمكن تحميلها إياه، أو ما يصعب أن تنهض به مع تجربة حديثة، فكان سياق الأحداث يفتقد المنطقية، أي يفتقد القدرة على الإقناع فالحمال الذي يفترض فيه المعاناة من قلة المكافئة لخصومه في قضيتي الأرض والعربة، نجده يتصدى لجملة من الأحداث مناقشاً إياها مع بعض أصدقائه كقضية الانتخابات [1] أو قضية الخير والشر وذلك في حديثه عن العاصفة والمطر مع زوجته.[2] فأقل ما يمكن أن يقال عنه إنه حمال متميز ومتنور، وربما يخطر خاطر هنا فيقال ما المانع في أن يكون الحمال بهذا المستوى من الوعي؟ إلا أن تعاطي الحمال بعد ذلك مع قضية الأرض لا يصل إلى درجة وعيه بالأمور الأخرى. فنجده لا يعمل شيئاً غير الحديث عن هذه الأرض في مناسبات متفرقة أمام زوجته وبينه وبين نفسه، كما أن المختار الذي يسبب له عناد الحمال مشكلة، ويظل يساومه في شأنها محاولاً إسكاته بشتى الطرق والوسائل، يختلق معه مشكلة أخرى هي مشكلة (العربة) من أجل (السنيور)، وحتى هذه ما كانت لتقع لولا عناد (الحمال). فالسنيور كان سيكتفي (بصورة) يلتقطها للعربة، ولكن صاحبها يصر على الرفض. وهنا يتدخل المختار ورجاله، ويتوسط بعض الناس الآخرين لدى الحمال الذي يحاول الكاتب أن يظهره بمظهر الإنسان المضطهد الذي لامعين له في وجه هذا التحالف الأجنبي الداخلي، ساعياً لأن يجعله من الشقاء بحيث أنه لا يفعل شيئاً يساعد به نفسه. (فالسنيور) يقوم تجاهه بعمل إنساني يتمثل في علاجه من الجرح الذي أصابه

---

(1) العربة، ص 83–86.
(2) العربة، ص 109–115.

به رجال المختار. ويأتي في الصباح الأخر ليستأذنه في التقاط صورة للعربة ولكن يرفض بعناد [1] معرضاً نفسه لمشكلة أخرى، هذا الأجنبي الذي جاء باحثاً عن أطماع كبيرة في حجم أرض الميعاد [2] يدخل في نزاع مع الحمال من أجل صورة يلتقطها لعربة عتيقة» لا شك إن الكاتب حاول أن يجعل من العربة رمزاً شأنها شأن (العاصفة) و(المطر)، ولكنه رمز غير ناجح في وجود قضايا أخرى أشد أهمية منه.

إذن فالصراع في الرواية بين مجموعة يقودها الحمال، ومجموعة يقودها المختار مستعينة بالنفوذ الحكومي والأجنبي، والقضايا المتنازع عليها كثيرة. فبالإضافة إلى الأرض والعربة هناك الأطماع الأجنبية في استغلال خيرات البلاد وربما في البلاد نفسها، وهناك التخلف الثقافي المتمثل في إيمان الناس بالشعوذة وتسلط الفقهاء الرجعيين واستغلال نفوذهم الروحي في خدمة أطماع الفئة المستغلة، وتشويه الحياة السياسية والاجتماعية، والفساد الإداري وغير ذلك. وهذه القضايا الكثيرة والخطيرة كلها نفهمها أو نحيط بها عن طريق الحمال الذي يتحدث عنها في نفسه أي مع (عقله) أو أصحابه القلة في مناسبة ما أو مع زوجته أو تحدث هذه بها نفسها أو زوجها.

غير أن المجموعة التي يفترض فيها أنها مع الحمال هي فئة قليلة، هي (الفحام الأعرج وجاره) (وثلاثة آخرون). [3] والحقيقة أن القول بأن هذه المجموعة هي المضادة لمجموعة المختار فيه الكثير من التجاوز، لأنهم لا يلتقون ولا يتحدثون أو يخططون لأمور لهم في مواجهة المجموعة الثانية إذا استثنينا الفحام الذي يتهكم هو والبنكا على إمام الجامع والمختار ويسخرون من الفقي، وكل ما يسوغ أن نطلق على هذه المجموعة مضادة للمجموعة الأخرى هو اصطدامهم بالمختار ومجموعته في نهاية الرواية وافتكاك العربة التي استولى عليها منهم، وهذا الموقف اتخذ منه الكاتب علامة تحول قضت على مجموعة من

---

(11) العربة، ص 109-115.
(12) العربة، ص 96.
(13) العربة، ص . 116

رموز الشر مثل الواح الفقي التي تكسرت وسقوط الفقي نفسه (ويعقوب) الذي نفق الحمار فوق جثته وتقهقر العاصفة مع الظلام، وفرار المختار والسنيور واختفائهما، وسقوط رأس الغراب الذي دهسته زوجة الحمال برجلها، وكذلك تقدم ما يرمز إلى النصر مثل شعور زوجة الحمال بأنها حامل وشعوره بالامل وعزمه على إصلاح العربة وفرحته [1]

ولكن هذا التحول غير كاف ولا يأتي في مستوى الحوادث التي حدثت في الرواية ولا مستوى القضايا التي تصدت لها، إذ إن المختار ومجموعته كانوا موظفين للناس في القرية مستغلين ظروف الجهل والتخلف، ولم يفعل الحمال ومجموعته شيئاً ليجعلوا الناس في صفهم او يستفيدوا من القواسم المشتركة بينهم فيحرضهم ضد واقعهم المتخلف وهكذا ظل الجمهور الباقي في القرية مهمشاً ولم يشارك في الانتصار الذي حققه الحمال واصحابه

اختزلت القرية بكل ما فيها في الحمال، مثلما اختزلت كل القضايا الاجتماعية والسياسية في قضية العربة، وكان هذا الاختزال غير منطقي ولا مقنع. ذلك لأن قوة خصوم الحمال إنما جاءت إليهم من نجاحهم في تغييب الناس عن قضاياهم كما هو مفترض، ومن ثم استخدامهم كما يحبون هم وهكذا يقتضي تطور الأحداث نجاح الحمال في تعرية المختار ورجاله والفقيه وإمام الجامع امام الناس وبيان العلاقة المشبوهة بينهم وبين الأجنبي وتوضيح الخطر المحدق بهم من جراء ذلك، فيفقدون قوتهم، ولا مصادرة للاسلوب الذي يتبع في ذلك، ولكن هكذا كان يقتضي سياق الأحداث وتطورها، غير أن الكاتب لم يفلح في ذلك وإنما جعل بنية الانتصار الذي افترضه بنية غريبة قائمة على ما يمكن وصفه (بالعنترية) أي البطولة الخرافية المتمثلة في قوة الحمال الخارقة وعناده البدني والنفسي وصبر أصحابه وقوتهم العضلية، فالرواية ظلت تتخبط بين مجموعة من المواقف التي استمراها الكاتب ظاناً أنها يمكن أن تخلق عملاً أدبياً ناجحاً لمجرد أن يجعل شخصيات مسحوقة في مقابل مراكز قوة ظالمة، فلم تكن النتيجة ما تصوره بل كانت نهاية الرواية فاشلة على مستوى الإقناع،

---

(14) العربة، ص 117،118،119.

لأنه لو كان مجرد تجمع أصدقاء الحمال القلة كافياً لذلك فلم تكن هناك مشكلة
أين بنية الدولة بشرطتها ومحاكمها وقانونها التي يفترض فيها أنها في
صف المختار، وتحميه وتحمي مجموعته. لا يظهر لأحد من هذه الفئة وجود مع
الإشارة إلى استفادة بعض الناس من أموال الحكومة ووجود نموذج (صالح)
لا يفعل ذلك، أي أن الحكومة لم تكن غائبة عن الفضاء الروائي غياباً كلياً. ولكن
الكاتب استبعدها ليسهل عليه سوق النصر في الختام إلى الحمال وجماعته
دون تطور في وعيهم أو تغير في إدارة الصراع لصالحهم.

إن عملاً فنياً مثل هذا يعبر عن أيديولوجية تحسب أنها ثورية ولذلك فإن
الرواية تريد أن تناقش مواقف بعض النماذج المسحوقة في العهد الملكي وما
كان يواجهها على أيدي مراكز القوى من اضطهاد، وتريد أن تبين تصدي تلك
الفئات لذلك الظلم، بأن النضال الوطني لم ينقطع على الأرض الليبية قبل الثورة
التي جاءت متوجة له بالانتصار، وسواء كان هذا الطرح صحيحاً أو غير ذلك،
فإن أسلوب المعالجة الفنية بهذه الطريقة وعلى هذا المستوى لم يحالفه التوفيق،
فما سبب ذلك؟ يظهر لي أن السبب هو عدم وضوح الرؤية للعالم، والوقوع فيما
يعرف بالوعي الفاسد أو الخاطئ.

فلم يستطع الكاتب أن يجعل عمله الفني في صورة فعل موحد كلي أو عام،
وإنما فرقه بين عدد غير قليل من الأفعال الجزئية، والمواقف المبتسرة التي لم
يستمر أي منها في التطور حتى ينضج، بل كانت قلة مشوشة، مبعثرة غير
متماسكة، فالشخصيات لم تنجح في الوعي بواقعها التي هي فيه، ومن ثم لم
تفعل شيئاً في سبيل الرقي بأساليب كفاحها وتطويرها، أي لم تكن لها رؤية
محددة وواضحة على صعيد الوعي الممكن التي ستتحدد بموجبها
إيديولوجيتها الموحدة ومن ثم استراتيجية فعلها في تقرير مصير الأحداث، بل
كانت تتخبط متمسكة بما يمكن أن يطلق عليه عناد (مسكين)، لم يكن ليحقق لها
شيئاً دون تدخل من الصدفة ومحاولة تغليب النوايا الحسنة أو الأماني الطيبة،
وعمل من هذا القبيل غير قادر على الوقوف في وجه ما يوجه إليه من نقد، ولا
ينهض بقضايا إنسانية محددة أو عامة، وهو لذلك لا يكتسب صفة الخلود
والنجاح.

ولا نستطيع إلاّ أن نقول إن الكاتب في تجاربه القادمة ربما يكون موفقاً وهذه أول تجربة له ولا بأس، إذا لم يوفق فيها. ولا نملك إلا أن نقول إن رواية العربة لم تكن محاولة ناجحة، وبطل هذه القصة يذكرنا ببطل رواية أخرى سوف ندرسها إن شاء الله وإن كان هناك فارق كبير بين الشخصيتين كما سنرى، هذا البطل هو (مسعود الطبال) بطل رواية (الصادق النيهوم) (من مكة إلى هنا) مع اختلاف كبير فيما بينهما، ذلك أن شخصية بطل النيهوم شخصية إيجابية وكفاحها متماسك ومواقفها واضحة ومنطقية. وقد تكون رواية العربة كتبت تحت تأثير رواية النيهوم إن من شأن عمل هو باكورة إنتاج صاحبه أن تصادفه عوائق ونواحي قصور. ولا عيب في ذلك فقد كان الكاتب صغير السن عند كتابته لهذه الرواية.

طرابلس 46 [1]

تعد هذه الرواية هي الثانية من إنتاج (القمودي) وفقاً لقوله. [2]ولعل ما يميزها هو أنها امتداد للرواية التي سبق أن مرت بنا.[3] فهذه الرواية التي بين أيدينا معنية هي الأخرى بالتاريخ لفترة الكفاح للحصول على الاستقلال، غير أن هذا الكفاح سيختلف هنا عن سابقه. فبالإضافة لاختلاف العدو الذي يتصدى له الوطنيون، إذ هو (الإنجليز) بدلاً عن الطليان، في الرواية السابقة، فإن وسائل هذا الكفاح قد اختلفت، إذ تنوعت، فهو يتخذ مسارين:

1- مسار ذو طابع تنويري، يقوم على التوعية وكشف الخطط التي تدبر لتأخير الاستقلال.

2- مسار مسلح يقوم على الاغتيالات.

وهذا بدوره يقتضي أن تكون الشخصيات التي تنهض بهذا العمل مؤهلة له، أي أنها قادرة على القيام بالدورين التنويري والمسلح. وكان هذا هدفاً توخته الرواية على كل حال، ولذلك فإن المجموعة التي تود القيام بهذا العمل مجموعة من المثقفين، يقومون بإصدار صحيفة يومية، ينشرون من خلالها ما لديهم من معلومات، ويوجهون الجمهور عبرها إلى الأهداف التي يريدون الوصول إليها، ولا يكتفون بهذا بل يصعدون أفعالهم إلى مستوى القتال المسلح السري.

وهذا الطرح يظل على المستوى العام، أما على المستوى الخاص فالذي ينهض بكل شيء تقريباً هو البطل (إبراهيم). فهو كاتب ينشر مقالاته في الجريدة، ويحاول القيام بالاغتيالات، ويقود المظاهرات. أما بقية المجموعة فتتخذ أدواراً مساعدة بمن فيها رئيس الجمعية الذي لا نتعرف عليه إلا في صفحات قليلة، بالإضافة لوالد إبراهيم (الطاهر) والفتاة (فردوس) التي يتعرف عليها إبراهيم صدفة. أما بقية الأفراد من الجمعية فتتم الإشارة إليهم دون أسماء،

---

(1) القمودي، محمد صالح، طرابلس 46، دار مكتبة الفكر، الطبعة الاولى، 1973.

(2) بعث لي الكاتب مشكوراً برسالة ذكر لي فيها ذلك.

(3) دماء تحت النخيل، محمد صالح القمودي، دار مكتبة الفكر، طرابلس، 1973، الطبعة الاولى.

مما يكرس البطولة الفردية التي تقوم عليها الرواية، فلا ذكر لشخوص إلا من ذوي العلاقة بـ (إبراهيم) البطل الرئيس. تقابل هذه المجموعة أو (الجمعية) مجموعة أخرى ممثلة في السلطة الإنجليزية (بلاكلي) الذي يمثل الآخر أو العدو الذي تضعه المجموعة الأولى هدفاً للمقاومة. وهذا يستعين بمجموعة أخرى ممثلة في (رفعت بي) و(سالم العرادي) وبقية مجموعتهم . وهؤلاء يفترض فيهم أنهم بقية المتعاملين مع الإيطاليين في السابق، وعندما جاء من يخلف الإيطاليين فهم يسارعون للانضمام إليه ما دام سيداً أوربياً: (كل أوربي سيد وكل سيد صالح للقيادة وكل قائد في ركابه الخير).[1]

إذن تبدو الرواية معنية بالتاريخ الوطني في ظل الصراع الطبقي. هذا الصراع الذي تتضارب أهدافه، بسبب اختلاف مصالح الطبقات وثقافاتها ومن ثم ارتباطاتها. وهذا المطمح يجعلنا نقول إن الكاتب قد بدأ يتجاوز ما كان وقع فيه في روايته السابقة (دماء تحت النخيل)، من نظرة أحادية أو سكونية للمجتمع، ففي هذه الرواية (موضوع بحثنا) يتم الحديث عن مجتمع واقعي فيه الخائن والوطني، وكل موقف من هذه المواقف يجيء بناء على معطيات طبيعية ومصالح مادية.

وتتخذ الرواية من مواقف الناس خلال فترة الإدارة الإنجليزية التي أعقبت خروج الإيطاليين بعد هزيمتهم في الحرب العالمية الثانية، موضوعاً لها. فلقد حدث صراع حاد في تلك الفترة حسب الرواية. وكان هدف المجموعة الأولى بقيادة (إبراهيم) أن تحصل البلاد على الاستقلال بشروط وطنية، فيتسلم أمور البلاد أهلها ممن لا تربطهم مصلحة مع الأجنبي، ومن ثم المحافظة على الثوابت المتمثلة في القومية والدين، وهي ثوابت يتم التركيز عليها من قبل إبراهيم، كما أنه أي (إبراهيم) طالب في المدرسة الإسلامية، وفي هذا إشارة إلى الفضاء المعرفي الذي ينطلق منه، مضاداً بذلك للاتجاه المعرفي المرتبط بالأجنبي.

فالإيطاليون رغم هزيمة بلادهم في الحرب، ظلوا مسيطرين على مقدرات البلاد الاقتصادية، ولهم مؤسساتهم الثقافية من مدارس وصحف ودور سينما،

---

(1) طرابلس 46، ص .84

مما يهدد مصير البلاد على المستوى السياسي، ويبدو هذا الاتجاه مرحباً به من قبل النفوذ (الإنجليزي) الجديد الذي يهدف إلى إعداد (أطر) سياسية وطنية ذات مصالح مرتبطة به لتقبض على زمام الأمور بعدما يغادر هو، وبذلك يعمل ممثل السلطة الإنجليزية على إعاقة آمال الزمرة الأولى، حتى لا تحقق أهدافها، وهنا يتكز موقف المواجهة لذلك كله في (إبراهيم) الذي يقع عليه دور توعية الناس بخطر الجالية الإيطالية، وما يجب عليهم القيام به من تحرك حتى لا تقع البلاد مرة أخرى فريسة للأجنبي، وتتحدد أمور المواجهة بين المجموعتين فيما يمكن وصفه بتدبيرين متضادين تتخللها حوادث تصب في كل اتجاه.

فالتدبير الأول تقوم به المجموعة الأولى الوطنية، ويتلخص في محاولة اغتيال (بلاكلي)، وفي هذه الحالة تقع الرواية في تضارب بين ما تدعيه على مستوى الخطاب للشخصيات من مواقف بطولية، وما هو كائن على مستوى الفعل. فرغم أن (إبراهيم) هو البطل الرئيس، وهو الذي يعتمد عليه رئيس التحرير في كتابة افتتاحيات الجريدة التي تكشف للناس الخفايا المختلفة المرتبطة بمصيرهم، فإنه يفاجئنا بموقف لا يتسق مع هذه المكانة، فهو يعلم من رئيس الجمعية قرار قتل (بلاكلي)، كغيره من الأعضاء، والأهم من ذلك لا يقتنع بهذا الأمر، ويجادل مثل بقية أفراد المجموعة في ضرورة ذلك من عدمها، غير أن رئيس الجمعية يلخص لهم القرار في صيغة أمر (القضاء على "بلاكلي" ثم تكوين حزب سياسي يواجه حزب العملاء). [1] وبذلك ينتهي نقاش المجموعة الذي ما كاد يبدأ، ثم يدفع إليهم بأمر آخر في إجراء القرعة حتى يتحدد من يقوم بهذه المهمة. وعندما تتم هذه العملية، فإن المجموعة تبدو مترددة، وكل واحد منهم يخاف أن تكون العملية من نصيبه، ناهيك عن التطوع. [2]

وبذلك يبدأ إبراهيم في صراع مع نفسه، فهو متردد خجول من هذا التردد، وحتى آخر لحظة لم يستطع أن يقنع نفسه بشرعية العمل الذي سيقدم عليه، بل ظل مرتبكاً بسبب عدم ممارسته لهذا الموضوع من قبل، كما أنه يحاول صرف

---

(1) طرابلس 46، ص 17.
(2) المصدر نفسه، ص 19–20.

يعرفه الأب عن نفسه هو ماض ضبابي عن أسرته بالإضافة إلى اسم والده (إبراهيم)، ولكنه ينهض بمهمة تعتبر تاريخية. فلقد عاش يتيما في (مزرعة الرومية) وتعلم اللغة الإيطالية، ومن ثم أخذ يجمع قصاصات الصحف التي تؤرخ لمواقف تدين المجموعة المتعاونة مع الإيطاليين، يحتفظ بها في صندوق حتى يسلمها لولده، [1]لقد بدا هذا الأب عارفاً بكل شيء وقدم الدليل الملموس على ذلك.

والأغرب منه موقف (فردوس)، فسواء ما يخص تعرف إبراهيم[2]عليها، أو ما يخص وعيها، فإنه أمر في غاية الغرابة ومن ثم فلا قدرة له على الإقناع، أي أن واقعيته ضعيفة جداً. وإذا تجاوزنا عن الأمر الأول، فإن الأمر الثاني لا نستطيع تصديقه، فوالدها يربط مصيره بمصير الإيطاليين، وهي تعيش في حيهم وعلاقة عائلتها معهم، وتدرس في المدرسة الإيطالية، ومع ذلك كله فلا يؤثر هذا إلا في تسهيل لقائها بإبراهيم، وتكون مع ذلك ذات موقف جذري في وطنيتها. لقد كان إبراهيم مكلفاً بقتل (بلاكلي)، وقد عاش كما سبق القول في صراع حول هذه المهمة، وعندما فشل في ذلك عاش في صراع أشد.

غير أن الملاحظ أن الرواية تتخذ من الدين مرجعية يستند إليها البطل في جميع مواقفه، فبالإضافة لكونه طالباً في المدرسة الإسلامية العليا، فإن أموراً أخرى كثيرة تؤكد هذه المرجعية . فعندما يتردد في القبول بالمهمة المكلف بها يستعمل رئيس الجمعية أية قرآنية لإقناعه.[3]

كما أنه يخشى عقاب الله فيما لو كان قرار القتل غير صحيح، وطبعاً مقياس الصحة هو الحكم الشرعي،[4]وهذا طبعاً يجعله منسجماً مع تربيته في المدرسة التي يتعلم فيها، بالإضافة إلى أنه يلجأ للدعاء والصلاة عندما يعلم بموت شخص آخر على يدي الجنود الإنجليز ، ويتهم نفسه بأنه السبب،[5]وكذلك

---

(1) طرابلس 46، ص 42–43.
(2) المصدر نفسه، ص 8،19،59،68،69.
(3) المصدر نفسه، ص 17.
(4) طرابلس 46، ص 24.
(5) المصدر نفسه، ص 79 .

تعطيه أمه حجاباً يساهم في راحته النفسية،[1] وكون البطل ينطلق من هذ
النظرية (الإيديولوجية) الدينية لا بأس به، ولكن أسلوب المعالجة الذي يقع في
الخلط بين المنطلق الذي تنطلق منه الفكرة، وبين النتائج التي تصل إليها
الشخصية، هو موضع التساؤل. فإذا كان (إبراهيم) ينطلق من منطلقات
راسخة في جهاده إذا اعتبرنا منطلقه الديني، فإنه لا معنى للخوف من عقاب
الله، بل يجب أن يفكر في الجنة والجزاء الذي سيظفر به. أما والحال هذه، فلا
معنى لذلك إلا أن يكون البطل غير واثق من شيء إن على الصعيد الوطني او
الديني، وهو ينتظر من الآخرين أن يبرروا له المواقف ويبينوا له الصحيح من
غيره. وهذا لا يتناسب مع ما ادعته له الرواية من قيادة للوعي عن طريق مقالات
الافتتاحية في الجريدة، وما يؤيد هذا الاستنتاج أن (إبراهيم) يعتمد على والده
الذي لا يزوده بالوثائق فحسب، بل يستنتج ما لم يستطع هو أن يستنتجه (في
فضول سأل إبراهيم: وما هو غرضه من ذلك يا أبي).[2] وهذا طبعاً سؤال
بصدد أحد المتعاونين مع الأجنبي، والأب يجيب بوعي نافذ عن هذا السؤال ثم
(هل تعتقد أن سالم من أعوان الإنجليز؟ ويجيب الأب: (تصرفاته تؤكد ذلك)[3]
أي أن الأب يستنتج ما لم يستطع المناضل الواعي استنتاجه، فما مفهوم الوعي
حسب هذا النص الروائي؟

إن هذا المفهوم لا ينطلق من تقييم للأمور، ينطلق من المسببات ليصل إلى
النتائج، بل هو وعي بياني طبقاً للأستاذ الجابري،[4] (فإبراهيم) خطيب يلهب
حماس الجماهير. ولا يقدم إليها معرفة تستند إلى وقائع ملموسة، مستنتجاً من
ورائها مواقف جذرية يعتنقها هو أولاً ثم يدعو الآخرين إليها، ولكنه بدلاً من هذا
يتلقى توجيهات عامة ليصوغها بعد ذلك في كلمات رنانة، يكون لها مفعول
محمس، وهذا من شأنه ألا يخلق موقفاً دائماً عند المتلقي، وهو بذلك ينبئ عن

---

(1) المصدر نفسه، ص .79
(2) المصدر نفسه، ص .36
(3) المصدر نفسه، ص .73
(4) الجابري ، محمد عابد، انظر بنية العقل العربي (المركز الثقافي العربي)، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م، ص 112.

مفهوم خاطئ للوعي لدى الشخصية الروائية أي لدى الكاتب. إن مما يؤيد هذا الرأي نوع المقالات التي كان إبراهيم ينشرها من جهة، وطريقة السرد التي اعتمدتها الرواية من جهة أخرى. فهذه المقالات كان يجب أن تتم الإشارة إليها عن طريق أثرها في الأحداث أي في وعي الشخصيات وتطور مواقفها، لأنه ليس من شأن النص الروائي أن يقدم التاريخ بحذافيره ولا يغفل عن الجزئيات فيه، إلا أن الكاتب يعطينا نماذج من هذه المقالات، وهذه النماذج تتخذ مسارين: مسار من هذا النوع الرنان الذي سبقت الإشارة إليه، ومسار تاريخي يقوم على تسجيل وقائع تاريخية يفترض فيها أن تقوم بكشف المواقف السابقة للمجموعة الثانية، وهذا المسار الثاني مع غيره من حوادث أخرى يشكل خطاباً تاريخياً مرجعياً تعتمد عليه الرواية، مثل تسجيل التاريخ الحقيقي لبعض الأحداث التاريخية مثل (لقد تفاءل شعبنا أكثر مما ينبغي سنة 43)، [1] بالإضافة إلى غير هذا من حوادث أخرى، [2] وأما ما يخص المسار الأول فعباراته تنبئ عن طبيعته التي ترسخ نوعية الوعي التي تظهر في الخطاب الروائي (أيها الشعب العظيم إنك اليوم ستكون أكثر يقظة مما كنت- لقد اندست الأفاعي- التي نفثت في عروقك سموم الفاشية- في جحورها حتى مرت العاصفة...الخ). [3]

إنه خطاب مباشر له جرس مرتفع ولكنه ليس بالضرورة هو الطريقة الناجحة في تقديم الكيفية التي يجب أن تتم بها المعالجة، كان أجدى أن نقف على مواقف حتى جماهيرية عن أثر هذه المقالات وغيرها، أو على تحليلات منطقية في صورة حوار بين الشخوص، بحيث يكون ذلك معتمداً على التناقضات الطبقية والمصلحية. طبعاً هذا لا يعني أن الرواية لم توظف تضارب المصالح السياسية والاقتصادية للطبقات، فقد فعلت ذلك عندما أوقفنا الكاتب على نموذج من هذا التوجه في الاجتماع الذي انعقد في (مربوعة الشيخ). [4] وكذلك

---

(1) طرابلس 46، ص 15.
(2) المصدر نفسه، ص 92،83،53،43،27،18.
(3) المصدر نفسه، ص 53،56.
(4) المصدر نفسه، ص 25-35.

في اعتراض فردوس على المعلمة الإيطالية، وموقفها أمام والدها الذي كان مستلباً بطبيعة ارتباطه بالأجنبي.[1] وهذا الموقف بالذات يضعنا أمام نقطة مثلت طموحاً كبيراً لدى الكاتب، ولكنه لم يصل إلى الوسيلة الناجحة لمعالجتها لأنه إذا وافقنا على اعتبار (فردوس) شخصية صالحة للقيام بهذا الدور النضالي لتتقاسم البطولة مع (إبراهيم) فإنه لم يتم كشف الشخصية أو تحليلها التحليل الكافي ليستطيع القارئ أن يكون مستعداً لتقبل هذا الدور المنوط بها.

إن لقاء (فردوس) بإبراهيم يذكرنا بالروايات الرومانسية التي كان يعربها المنفلوطي مثل (بول وفرجيني) و(ماجدولين). فالبطل يقع في حب الفتاة ولكنه يواجه هذا الحب ببطولة تعد آلامه قدراً كتب عليها: (إذا ما تبين لك أنني واهم مخدوع، وفظ غليظ... واعتبريها مني زلة اعتذر عنها سلفاً، ثم اسحقيني بالتجاهل والإعراض... وإلى أن تشرق الشمس في أعماقي برؤيتك إليك سلام رقيق كنسيم بلادي).[2] بالإضافة إلى ما سبق فهذه لغة قديمة تذكرنا بلغة المنفلوطي وإن كانت هذه الأخيرة أكثر انسجاماً مع موضوعها.

تحاول الرواية بعد ذلك أن تعطي مدلولاً شاملاً للنضال ، فتربط بين كفاح الليبيين ، والكفاح العربي بصورة عامة ممثلاً في القضية الفلسطينية، متخذة من وحدة العدو سبيلاً إلى ذلك (الإنجليز)، ولذلك تلجأ الرواية إلى موضوع المظاهرة الذي تختتم به، فتجعله يخدم هدفين اثنين، هما الإجلاء الذي يطالب به الليبيون، ثم تصديهم للجنود اليهود الذين تريد بريطانيا تدريبهم في ليبيا. وبذلك تحول المظاهرة من المطالبة الأولى إلى الاشتباك مع الجيش الإنجليزي، وهنا نعتقد أن الفترة التي كتبت فيها الرواية قد ألقت بظلالها عليها، فمن الواضح أن الرواية كتبت بعد الثورة ليس بتاريخ صدورها فحسب، بل من موضوعات من داخلها لتعرضها (للملك) السابق بالاسم في معرض التوبيخ والهجاء. وفي هذه الفترة فإن النظام الجديد في ليبيا تبنى كما هو معروف مواقف قومية ودعا إلى ما يعرف (بقومية المعركة) ومن ثم فإن الرواية تتجه هذا

---

(1) المصدر نفسه، ص .64

(2) المصدر نفسه، ص .73

الاتجاه، وهذا الأمر باعتباره مطمحاً أيديولوجياً لا غبار عليه فالكاتب حر في ذلك، إلا أنه يجب أن يعثر على الوسيلة الفنية الفعالة لذلك. بالإضافة إلى أنه كان يمكن الوصول لهذه الغاية حتى في حالة التركيز على كفاح الليبيين فيما يخص استقلالهم، لأن القضية ليست قضية أسماء، إذا وردت بعينها اعتبرت القومية حاضرة، وإذا لم ترد كان ذلك يعني إقليمية، وإنما يتحقق هذا الطموح القومي باعتبار المواقف التي ينساق إليها الشخوص والدواعي التي تدعوهم لذلك، كما أن حدوث الأمر في التاريخ ليس مبرراً لتكراره في الفن، فهذا الأخير يخلق تاريخه الخاص به الذي يعتمد على تطور أحداثه وبنائها على بعضها البعض.

المهم أن إبراهيم يقود المظاهرة، وتقرر السلطة الإنجليزية التخلص منه مستخدمة (رفعت) ومجموعته. وهنا تصل الأمور في الرواية إلى غايتها التي توخاها الكاتب، ففردوس عندما لا تفلح وسائلها المواربة في نجاة إبراهيم، تعمد إلى المواجهة، فبعدما تسرق الصورة، يتضح لها أن القاتل يعرف إبراهيم وعنده من الأسباب ما يدعوه لقتله بالإضافة إلى تكليفه بذلك،([1]) فتقرر الدخول في المظاهرة وتنبيهه. لتنتهي الرواية بمشهد درامي، حيث يسبقها القاتل ويسقط إبراهيم بين يديها، وهي خاتمة تسجل موقفاً بطولياً تختلط فيه العاطفة والواجب ضد الخيانة والعمالة، بمعنى أن الرواية معنية بهذا التسجيل لأن الكاتب كان يزمع تكملة الموضوع في أجزاء أخرى،([2]) ليلم فيه على ما يبدو بعد ذلك الخيوط حول العائلة التي نهضت بمهمة البطولة في رواية (دماء تحت النخيل).

فيكون الاتجاه المطلوب إذاً هو تسجيل الدور البطولي الذي قامت به الذات في مواجهة الآخر، هذا الدور الذي يعطي هنا للنخبة المثقفة، ولا يألو الكاتب جهداً في التأكيد على ذلك بما فيه خلق شخصية نسائية على هذا المقياس (فردوس).

ولنا أن نتساءل عن مدى نجاح الكاتب في تحقيق هذه المهمة مهمة تسجيل

---

(1) طرابلس 46، ص 90–91.

(2) كتب على غلاف الرواية (1) خماسية تأخر الفجر.

البطولة المذكورة. لقد حاولت الرواية أن تجعل من المثقفين قادة للكفاح، وهذا دور طبيعي يجب أن يقوموا به، ولكنهم اي المثقفين، لما كانوا لم يفعلوا ذلك تاريخياً، فإنه حتى في الرواية اي في المتخيل كان موقفهم وفياً لهذا الموقف.

فرغم أن الأحداث المتعلقة بإبراهيم غطت معظم فضاء الرواية كما سبق ان رأينا، بالإضافة إلى أن السرد قدم عن طريقه في الغالب، فهو يتحدث مع نفسه ويتقاسم هذا الوضع هو والراوي العليم، مما يجعل الحكي أي الرواية في مجملها تحمل وجهة نظره بمعنى أنها تقدمه بطلاً منفرداً لها، فلا يتحقق ذلك على صعيد المدلول. فإبراهيم كان يستجيب لتوصيات الآخرين من رؤسائه (رئيس الجمعية) و(رئيس التحرير في الصحيفة) و(والده) سواء فيما يتعلق بالتوعية أو فيما يتعلق بالفعل الثوري، وبذلك فلا يمكن اعتباره هو البطل المزعوم. ولمّا كان الكاتب مصراً على أن ينسب إليه البطولة من خلال ما سيطر عليه من صفحات الكتاب، وما يقول على لسانه في حديثه مع نفسه [1] وحديث الراوي عنه. [2] وفي رسالته إلى (فردوس)، [3] فإنه لا بد من البحث عن حلول لذلك من خلال الوقوف على الرؤية التي تمثلت في هذا النص.

إنها رؤية مشوشة أي أنها وهمية فمن حيث نظن أنها تمثل موقفاً بطولياً ينطلق من أيديولوجية واعية تمثل موقفاً اجتماعياً ما، هي في الحقيقة رؤية أشبه ما تكون بالمقلدة أو المدعية، لأن البطولة في هذه الحالة ليست بطولة عسكرية ستحسم وضعاً عسكرياً، ولكنها تراهن على موقف المثقف الذي يعمل على تنوير غيره ومن ثم قيادته في صراعه ليتخذ مواقف تكون ذات أثر إيجابي على قضيته الطبقية أو الوطنية. وبالرغم من أن الكاتب كان على إلمام بالتاريخ وحتى بالمتناقضات التاريخية التي تركزت وتتركز بموجبها المواقف، وهي متناقضات ثقافية ذات جذور حضارية متضادة تبلورت في مواقف سياسية واقتصادية متضادة أيضاً، فإنه لم يوظفها بالدرجة المطلوبة بسبب أنه لم يستطع أي (الكاتب) أن يكون محايداً. لقد تحكم في الشخصيات وقدمها

---

(1) طرابلس 46، ص 5-6.
(2) المصدر نفسه، ص 10.
(3) المصدر نفسه، ص 70-72.

بأسلوب يعتمد على المدح والذم، وهذا بسبب ظهور نواياه الواعية. [1]لقد كان يريد أن ينتج نصاً ينسجم مع الخطاب السياسي المطروح في السبعينات. وكان في ذلك الوقت موقف معظم المثقفين بعد الثورة الذين لمسوا تغييراً لصالح الطبقات التي كانت محرومة، لصالح المنطلقات الثقافية القومية، وهم على أثر ترحيبهم بهذا الأمر أرادوا أن يكونوا في خدمته، ليس من قبيل الانتهازية، بل ليرضوا عن أنفسهم في أنهم شاركوا فيما كانوا يعتقدون إنه تغيير في مصلحة الأهداف الوطنية والقومية خاصة على إثر جلاء القواعد الأجنبية، وبقايا الإيطاليين، وتأميم شركات النفط، والمصارف، وغير ذلك من الإجراءات التي عدت في ذلك الوقت من قبيل الأحلام، وما كان يخطر ببال أحد أنها تتحقق. إلا أن هذا الواقع الذي عاصره المثقفون لم يكن لهم دور في إيجاده اللهم إلا دور صغير فقد جاء به النظام الجديد الذي قام به العسكريون.

وكنا قد رأينا (أحمد نصر) في روايته (وميض في جدار الليل) يراهن على هذه الفئة. وهو رهان يدل على وعي خاطئ شأن الوعي في هذه الرواية لأن هذه المجموعة العسكرية كما حققت ما حققته من مكاسب كان يمكن أن لا تفعل ذلك، ولم يكن المثقف لا في الرواية هذه ولا في الأولى قادراً على المساهمة في شيء مما تحقق لو لم يتحقق. إنه مراهنة على مدخل للتغيير غير مضمون لأنه لا ينسجم مع المطالب والمطامح التي تسعى المجموعة المثقفة في الوصول إليها. إذن فشلت هذه الرواية شأن سابقتها (الوقوع في وهم البطولة) أي الوقوع في الوعي الخاطئ، الأمر الذي ينعكس على الشكل الروائي فيجعله أسير شيء من المباشرة، بسبب غلبة الجانب الدعائي عليه.

---

(1) انظر: فولدمان لوسيان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة، د.محمد سبيلا، نشر مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، الطبعة الأولى، فولدمان وآخرون ص17، وكذلك ص .25-24

الاستنتاجات

لقد اشتركت هذه الأعمال الثلاثة : العربة، وطرابلس 46، وموميض في جدار الليل، في عدة سمات يمكن إجمالها على النحو التالي:

1- أرّخت لفترة واحدة أو متقاربة خاصة فيما يخص العربة، وموميض في جدار الليل، وهذه فترة الحكم السابق على الثورة، فلقد كانت معنية بما ساد في هذه الفترة من صراع بين القوى الوطنية، والقوى المضادة لها.

2- كان طابع الصراع الذي حاولت الرواية هنا أن تؤرخ له طابعاً طبقياً، فلقد دار هذا الصراع بين القوى الوطنية في صورة عمال مثقفين أي البرجوازية الوطنية الصغيرة، والطبقة ذات الطموح الأرستقراطي، لأنه لم يكن في ليبيا طبقة يمكن وصفها بالأرستقراطية حتى ذلك الحين. وكانت هذه الطبقة تعيش على علاقة طفيلية تربطها بالآخر الأجنبي، حيث بدأت هذه العلاقة مصلحيه، وبذلك كانت هذه الفئة بالإضافة إلى إعاقتها للفئة الأولى، ومحاولة استغلالها وتهميشها، ذات أيديولوجية منطلقة من علاقتها الآنفة الذكر مع الأجنبي، فهي وفية لنفس الترتيبات التي كان الآخر قد سعى إليها عندما استعمر المنطقة، وعمل على ربطها به اقتصادياً وسياسياً وثقافياً. ومن هنا فإن هذه الفئة لم تجد أي غضاضة في خدمة هذه الأهداف بعد إلباسها لباساً محلياً يتذرع بمحاولة النهوض بالمجتمع ليأخذ مكانه في العالم الحديث.

كانت المجموعة الوطنية المضادة للاتجاه المستلب الآنف الذكر ذات سلوك ثوري يعتمد على أيديولوجية معروفة ويعتمد على ثوابت التاريخ والجغرافيا، في صورة مرتكزات ثقافية وسياسية بالدرجة الأولى، وبذلك شكلت الثوابت القومية الدينية في أحيان كثيرة ركائز أساسية حاولت هذه الفئة أن توظفها في هذا الصراع، وبدا تمسكها بهذه الأمور متخذاً طابعاً مباشراً خطابياً في أحيان كثيرة، ولكنه في جميع الأحوال مصر على موقفه.

4- كانت الأوضاع السياسية حسب هذه الأعمال الثلاثة دائماً في صالح

الفئة المرتبطة بالأجنبي، ولذا فإن المجموعة الوطنية بالإضافة إلى نهوضها بواجبات الصراع ضد هذه الأوضاع كانت تراهن على التغيير، ولم يخالجها شك في حدوثه وإن تأخر.

5- لم يكن لدى هذه الفئة الأخيرة تصور واضح عن طبيعة هذا التغيير، وإنما كانت شغوفة به متشوقة إليه واثقة من تحققه. ولذا فلم تعن بكيفيته بقدر ما عنيت بأمر وقوعه. وكان هذا الموقف من شأنه أن يجعلها تحاول أن تعطي نفسها دوراً في هذا التغيير بغض النظر عما إذا كانت أهلاً لذلك، الأمر الذي جعل البطولات في هذه الأعمال من النوع الوهمي إن صح التعبير، وكان الأبطال معنيين كثيراً بنسبة هذه البطولات إلى أنفسهم، خاصة وإنه في الغالب كان السرد يأتي عن طريقهم إما في هيأة حوار بينهم كما في (وميض في جدار الليل)، أو في سرد تذكري كما في (طرابلس 46) و(العربة).

فإذا كانت هذه الأعمال قد أعطت الفئة المثقفة أو الكادحة الواعية كما في (العربة) المبادرة لتحقيق التغيير إلى الأفضل، فإنها لم تفلح في تزويدها بالوسائل الكافية التي تساعدها على هذا الإنجاز، وبدا الكتاب الثلاثة على علاقة ضبابية بهذه الوسائل، ولذلك كان أبطالهم يتحدثون عن التغيير أكثر مما يمارسونه، وظهرت البطولات المنسوبة إليهم أكبر من حجم وعيهم وأكبر تبعاً لذلك من قدرتهم على تحقيقها ، فتكون الرواية على هذا المستوى قد سجلت تناسقاً مع الواقع ولم تستطع تجاوزه، فلما كان دور المثقفين واقعياً ضعيفاً، فإنهم لم يستطيعوا أن يتحصلوا على هذا الدور في الرواية، وظل الأبطال المتماهين مع المثقف في وضعية ادعاء البطولة والتضحية التي لم يكونوا مؤهلين لها، وهو موقف لا يبعد كثيراً عن الموقف الذي رأيناه في رواية الفصل الأول، غير أنه يجب القول إن الرواية هنا لم تقع في المباشرة والخطابية، بمعنى أن وسائلها الفنية كانت أحسن حالاً من تلك التي رأينا في الفصل السابق، وبدا ما يمكن أن يعد تناقضاً على المستوى الشكلي ناتجاً عن نقص في الموقف النظري، إلا أنها أي الرواية قد سجلت تقدماً إلى حد ما يتوافق مع الفترة التي كتبت فيها.

ب - النخبة الهاربة
في المنفى.
د. رجب بودبوس

هذه العنوان الذي وضعه الكاتب لروايته يحمل دلالة كبيرة فيما ستئول إليه الحياة من خلالها. إن مضمون الرواية الذي هو المتخيل يحاول أن يقدم إلينا كوناً روائياً مختلاً، تعيش فيه شخصية غريبة فهي بذلك في منفى، ولكنه ليس منفى جغرافياً مكانياً بل هو منفى نفسي، يحاول هذا العنوان إذاً أن يبوح بواقع معزول، أو شرخ في عقلية فردية، هذه العقلية الرئيسة في الرواية عاشت طيلة النص تعاني اغتراباً عن واقعها الحياتي، وانعزالاً عن وسطها الاجتماعي، بل عداء لهذا الوسط.

تتخذ الرواية الفكر الوجودي مهاداً لها، فقضايا الوجود والعدم هي المحور الذي حكم عالم هذه الرواية، وذلك من وجهة نظر فلسفية لشخصية مثقفة، وكونها كذلك يجعلها في مستوى الطرح الذي ستطرحه عن طريق عالم الرواية.

والمؤلف أستاذ للفلسفة، وقد كتب روايته عندما كان طالباً في كلية الآداب في جامعة بنغازي بقسم الفلسفة، وتقدم بها لجائزة وزارة الإعلام والثقافة سنة 1969ف. وفازت بالترتيب الثاني، [1] وإذا كان وضع مؤلفها بوصفه أستاذاً مبرزاً في الفلسفة هو وثيقة لا نستطيع تجاهلها أثناء تحليل العمل، مما يعطي ما سندعيه من تبنيه لفلسفات وجودية مصداقية، فإن هناك وثيقة أخرى أكثر وضوحاً وجلاء لا بد من مراعاتها، هي المقدمة التي كتبها المؤلف لروايته هذه، وحاول فيها أن يبين منطلقه الذي انطلق منه، وكذلك مراحل تطور الرواية نفسها، وكانت محاولة صرح فيها بنواياه الوجودية التي سعى لتحقيقها من وراء عمله هذا، [2] وهي نوايا تندرج في سياق الرؤية الوجودية التي ترى أن

(1) د. ابو دبوس، رجب، في المنفى، منشورات مكتبة فورينا، بنغازي، 1975م. الطبعة الأولى.
(2) المصدر السابق، ص 5-6.

الانسان مشروط ومحاط بمسئولياته وحدوده وإن كان لا يدري لماذا هو موجود وإنما عليه أن يتحمل مسئولياته وان هذا الوجود رغم فواجعه، ولا معقوليته أي فقدان
(1)
لمبرراته إنه وجود ومثقف

وقد صرح الكاتب في مقدمته سالفة الذكر بمجموعة من الاعمال الفلسفية لمعبر افكار الفلسفه الوجودية، واعتبر عمله هذا متواصلاً معها بشكل
سحر، كما انه حاول تفسير هذا العمل تفسيراً نفسياً وهذه المقدمة مع الفصل
التي ستجعل هذه الدراسة مستفيدة منها دون شك فإنها لن تكون الهم الاول
والاخير لنا. إذ إن العمل رواية بالدرجة الأولى. وكونه كذلك يعني أنه لا بد من
دراسته دراسة تحاول استقصاء الشروط الجمالية لهذا النوع. ومن ثم الوقوف
على الرؤية للعالم التي تتجلى من خلاله

لقد هيمنت طريقة الحكي الذي تولاه الراوي العليم على هذا العمل، وهذا الراوي هو طالب بكلية الآداب في بنغازي من خلال الأماكن التي مثلت مرجعية لبعض الاجراء في الرواية، ومن خلال بعض المواقف فيها، وهو يعرض ما يريد عرضه عن طريق الحديث عن نفسه غالباً، أو عن صديقه، أو بعض رفاقه ورفيقاته في الجامعة فإذا أردنا الوقوف على أهم القضايا التي اتخذ منها محوراً لرؤيته، فسنجدها قضيتين أساسيتين هما

1- قضية الوجود والعدم، وما يترتب عليها من خلال رؤية فلسفية

2- قضية التخلف التي يعيشها المجتمع، وما يترتب على هذا التخلف من قطيعة بين الاجيال الشابة والاجيال القديمة، وهو الهم الذي يشكو منه الراوي ويمثل له هاجساً يؤرقه، ويسبب له عذاباً يعاني من جرائه

وينقل عن غثيان سارتر قوله (إن كل موجود يولد بلا سبب، ويحيا عن ضعف، ويموت بالمصادفة)، ص 131

وتدور أحداث الرواية في مدينة بنغازي وضواحيها، إذ تشكل أسماء بعض الشوارع والأماكن مرجعية واقعية كما سبق القول مثل (مقبرة سيدي

---

(1) انظر ريجيس، جوليفيه، المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966 ص24-25

خريبيش) [1] وشارع عمرو بن العاص، [2] وشارع عمر المختار، [3] وغيرها. والشخصيات التي تنهض بالقصة ليست كثيرة، وهي شخصيات تدور في فلك الراوي ممثلة في صديقه، محبوبة هذا الصديق، ورفيق من رفاق الدراسة بتدين، وطالبتين إحداهما يستلطفها الراوي ويحاول التقرب منها ولا يحدث ذلك. وتبدأ الرواية باكتشاف الراوي لوجوده الذي يحدث فجأة في جلسة مسائية ودون أسباب أو مقدمات وهو موقف يذكرنا ببعض الآراء الفلسفية الوجودية عند (كيركجورد)، أو (نيتشه) أو (سارتر) [4] ونتيجة لهذا الاكتشاف الوجودي الذي توصل إليه الراوي، فإنه يعاني غربة عن محيطه الاجتماعي، تدفعه هذه الغربة إلى القنوط واليأس، ويظل طيلة الرواية تقريباً يشكو من وحشة وضياع. ذلك أن هذا الشخص (الراوي) يرفض كل ما يتواضع عليه الناس، سواء منه الأمور العادية كالاعتقادات الدينية مثل البعث والحساب ووجود الله أي كل مظاهر الإيمان. وهذا موقف وجودي معروف مترتب على القول بأن الوجود وجود فردي وغير معلل ولا غاية من ورائه، [5] وإن كان بعض الفلاسفة الوجوديين حاول أن يعطي غاية لهذا الوجود بحديثه عن وجود الإنسان مع الآخرين، وضرورة اهتمامه بالأمور الإنسانية كالحرية. [6] غير أن الراوي هنا لا يجد شيئاً أو أحداً يتعاطف معه، كما أنه يرفض المواقف والأعراف الاجتماعية كالزواج وإنجاب الأطفال، بالإضافة إلى ثورته على مظاهر التخلف التي يعاني منها المجتمع كالجهل والفقر والنفاق الاجتماعي والديني، وعموماً لا نستطيع قراءة هذا العمل دون أن نتذكر مجموعة من الكتابات التي كانت تملأ ترجماتها المكتبات في حقبة الستينات مثل (الغريب) لـ"كامي"

---

(1) في المنفى، ص 128.
(2) المصدر نفسه، ص 77.
(3) المصدر نفسه، ص 59.
(4) انظر : المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر.
ريجيس، جوليفيه، ترجمة : فؤاد كامل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م. بصدد سارتر، ص 133.
(5) ريجيس، جوليفيه، المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة : فؤاد كامل، و د. عبد الهادي أبو ريدة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م. ص53،32، بصدد نيتشه وكذلك ص 131، عن غثيان سارتر، ص 193.
(6) المرجع نفسه، ص 244، بالنسبة لكارل ياسبرز.

و(اللامنتمي) لـ "كولن ولسن" و(هكذا تكلم زرادشت) لـ "نيتشه" و(النبي) لـ "جبران"، وكذلك (الغثيان) لـ "سارتر"، وهي كتابات ينتظمها التيار الوجودي في معظمها، وقد كانت حديث المثقفين في العالم العربي بصفة عامة في تلك الفترة، وهي في مجملها أي هذه الكتابات ترتكز على البطل المتوحد الذي يعاني الغربة والوحشة في مقابل رفضه لما تواضع عليه الآخرون حوله.

على أنه لا يمكن القول إن هذه الرواية (في المنفى) ليست لها خصوصية ما، تميزها عن أي عمل من تلك الأعمال سالفة الذكر، أو القول إنها تكرار لها بشكل أو بآخر، فإنها وإن اتفقت معها في المنحى العام والاتجاه، فإن خصوصيتها التي تنبع من ظروف إنتاجها الثقافية والمادية ، التي تختلف في بعض النواحي عن تلك الظروف التي خضعت لها هذه الأعمال، والتي لا شك ميزت أي عمل منها عن الآخر، أمر واقع بالفعل.

فالراوي (بطل الرواية) وهو يعاني اليأس والقنوط، فإن حياته لا تخلو من جوانب مضيئة في بداية الرواية على الأقل، وتتمثل هذه الجوانب المضيئة في علاقته بشخصيتين هما (صديقه) ثم زميلته في الدراسة (وردة). فالصديق شاب غني مرح له محبوبة متعلق بها وليس له مشاكل، ولهذا فهو يساعد الراوي بمداعباته حيث إنه يبحث عن الأفلام التي تمثلها (سعاد حسني) ويأخذ صديقه لها للشبه بينها وبين (وردة). وهذه الأخيرة طالبة جامعية تحاول أن تستفيد من هذه الوضعية فتستمتع بهامش من الحرية توفره لها هذه الوضعية، كأن تتأخر في الجامعة أو ترجع إلى البيت رفقة الراوي، وهي مواقف تجعله يحترمها ويكبرها. ولما كانت هذه الشخصية تتقدم في النص من خلال وصف الراوي لها أو حديثه عنها فإنها شخصية أسيرة لتقييمه لها فهي تارة قوية وطموحة، وتارة خجولة ومستكينة وكل الذي نعرفه عنها هو اهتمامها بالراوي اهتماماً محدوداً، مقابل تعلقه بها وأمله في الفوز بحبها.

وقد كان هذا الأمل هو الدافع الذي يشد الراوي إلى الحياة وعندما يفقده سينقلب وضعه وتفقد شخصيته اتزانها وتنقم على المجتمع بشدة.

على أن النقمة على المجتمع ونقده تبدأ من بداية الرواية حيث يموت (الصديق) وهنا نجد البطل (الراوي) حزيناً على فقد صديقه مفجوعاً فيه،

وأشد ما يفجعه أنه لم يعد عنده أمل في بعثه أو احتسابه عند الله، فهو غير مؤمن بهذه المقولات (لم يعد بعد صديقي، ليس إلا كومة من عظام ولحم سيتجمد بعد قليل،لم يعد صديقي لقد إنعدم صديقي)، [1]فهو لا يؤمن حتى ببقاء الذكرى من الصديق والموت عنده انتهاء إلى العدم وليس بعده شيء، ومن ثم فإذا كان هناك شيء يخافه الإنسان فهو الموت لأن بعده لا شيء، ولذلك يسخر الراوي من الناس السادرين في حياتهم يمارسون مظاهرها المختلفة من بيع وشراء وزواج وغير هذه الأشياء، في حين يتربص بهم الموت والعدم، غير منتبهين إلى أن العمر قصير، والحياة أثمن من أن تضيع في تفاهات لا طائل من ورائها. إن فكرة الموت وما يترتب عليها تصيبه بالذعر ، لأنها الشيء الوحيد الذي ظل واثقاً من حدوثه وتحققه، ولا يستطيع أن يوقفه ولا يدري متى يكون ذلك، هذا كله يجعله نهباً للصداع واليأس والقنوط. وإذا كان يتقبل الحياة فهو يتقبلها مرغماً على ذلك، ولا بد له من أن ينتهي كما انتهى صديقه الذي كان لوقت قريب مملوءاً حيوية ونشاطاً والآن انتهى كل شيء إلى العدم.

ولا يعد في نطاق القيم إلا ما يعده الإنسان الفرد كذلك، والراوي عندما يظهر لأصدقائه أنه يعاني مشكلة وجوده الخاص وما يترتب عليه، فإنهم يحاولون تقديم المساعدة له بشتى الطرق، إما بالنصيحة أو بوصف الإيمان كعلاج لذلك، ولكنه يستخف بمواقفهم فليس في إمكانهم مساعدته، لأن وجهة نظره مختلفة عنهم، فهم عنده لم يصلوا إلى مرحلة من الوعي تؤهلهم لتقديم المساعدة له، ولا يمكنهم ذلك، على أن موقفه من هؤلاء الأصدقاء بين الاستهزاء والعطف. فعند حديثه عن صديقه (إبراهيم) المتدين لا يخفي تهكمه واستهزاءه به وباعتقاده الإيماني. يظهر ذلك عند حديثه عن حلم ذلك الصديق بالجنة والنار، [2]ثم اغتساله وصلاته ودعائه لنفسه ولصديقه. أما (وردة) فإنه يتعاطف معها ولا يقسو عليها، ولكنه يتعالى عليها في هذا العطف.[3]أما بقية الناس كالجيران ومن يقابلهم في الشارع فإن موقفه منهم الاحتقار والاستخفاف، فهو

(1) في المثلى، ص 16.
(2) بو دبوس، رجب، مرجع سابق، ص 78-79.
(3) المصدر السابق، ص 86.

لا يقبل تصرفاتهم السلوكية، وحتى أشكالهم وبنيتهم الهيكلية وأزياءهم، ولكن مستعد لتقبل عالم الآخرين لو أن (وردة) بادلته الحب الذي يكنه لها لقد كان يأمل في السعادة معها، وكان يعيش على هذا الأمل شأنه في ذلك شأن صديق الذي مات عندما فقد الأمل، ولكنه لا يريد الموت مثل صديقه فليس من شيء عنده يستحق أن يموت الإنسان لأجله، ولو كان هذا الشيء الأمل. والفرق هنا أنه بقي يتجرع الألم، فالعالم المحيط به كله خراب وتفاهة ونفاق وزيف، ولا يستطيع التواصل معه وهو دائم القنوط يمارس العادات دون الإيمان بها وإنما ترضية لأمه ولغيره (كذبح خروف العيد) [1] وهذا الموقف المتمثل في السخط واليأس بعد ضياع أمله في حب (وردة) يشي بعدم جذريته فيما يطرحه من فكر يرفض العالم أصلاً، فلو كان الرفض أصلياً لما أثّر فيه حب الآخرين. وإذا لم يكن كذلك، فإنه ناتج عن ضياع الحب والفشل، وعن الفقر والتباين الطبقي الذي يدينه الراوي في نظرة اشتراكية واضحة وذلك عند حديثه عن الطفل ماسح الأحذية والرجل، [2] وعن المجنون الذي يخطب [3] في الناس خطبة تذكرنا بكتاب (النبي) لجبران خليل جبران.

أو (هكذا تكلم زرادشت) لنيتشه. على أن ما يجب الالتفات إليه هو منشأ هذا الرفض للمجتمع. فالراوي يدعي أن ذلك نتيجة لقضايا وجودية لا دخل له فيها، وأن السبب في ذلك وعيه بها الذي يميزه عن الآخرين بحساسية زائدة تجاه الأمور التي يراها الآخرون عادية، ويحاول التعالي على الآخرين لكونهم لا يفهمون الحياة على حقيقتها، فهم يتعلقون بأوهام وأكاذيب.

يتمثل الفكر المقابل لفكر الراوي في رفيقه المتدين:

(إبراهيم) والفتاتان (وردة) و(فائزة)، كما يتمثل في العرف الذي تعارف عليه الناس في حيهم وفي البلاد كلها، من العادات والتقاليد والأعراف، وكذلك الشعائر الدينية من اعتقادات وما يتبعها من ممارسات. إن الناس بالنسبة له إما واهمون في تعلقهم بغيبيات غير منطقية، كالجنة والنار والبعث، أو منافقون

---

(1) المصدر نفسه، ص 124.
(2) المصدر نفسه، ص 60.
(3) المصدر نفسه، ص 114-117.

يظهرون ما لا يبطنون، ففي حين طويتهم سيئة ناكرة، هم يحاولون أن يظهروا على أنهم أنقياء وأصحاب مبادئ سامية. لقد انكشف له زيف الحياة الاجتماعية بعد موت صديقه، فأبو هذا الصديق بالتبني لم يستمر في كتمان الأمر وإنما يكشفه في حفل الخطوبة، مما يعرضهما للفشل، فأهل الفتاة يرفضون تزويج ابنتهم من (لقيط)، والشاب نفسه يكتشف الحقيقة التي تعني عنده زيف عمره السابق، وبذلك لا يتحمل هذا الموقف، بل يسير في طريق الانتحار بسرعة مذهلة حتى ينتهي، والآخرون الذين يرى فيهم الراوي السبب الرئيس في قتل هذا الصديق يظهرون التفجع والحزن لأجله، ويحملونه هو (الراوي) مسئولية موته، بأنه علمه شرب الخمر. إن هذا الموقف إلى جانب غيره من مظاهر المآتم والدفن يعتبرها الراوي علامات زيف ونفاق.

ويتم ذلك بطريقة تجمع بين الحوار الداخلي الذي يجريه الراوي مع نفسه والتعليقات التي يلقيها بعض الحاضرين في المأتم، إلى جانب بعض مظاهر الحزن أثناء الدفن، والراوي يتخذ موقفاً من ذلك كله يتسم بالتشفي في حالة حزن الأب المزيف وبالاستهزاء من مظاهر الإيمان، والأعراف الاجتماعية. فالحاضرون قد شبعوا بالطعام وهم الآن يتظاهرون بالحزن والإيمان وسيعودون لبيوتهم لممارسة حياتهم العادية، إن ذلك كله بالنسبة للراوي زيف وكذب وخداع، على أن منطلقات الراوي ليست دائماً جذرية، فهو من خلال خطابه وبعض تصرفاته يحاول اتخاذ موقف (وجودي) أي ينتمي إلى الفلسفة الوجودية الملحدة التي ترى أن الإنسان موجود بالصدفة ودون غاية وليس بعد موته من شيء. وفي هذه الحالة فإن الإنسان مضطر لتحمل مسئولية وجوده، وعليه أن يفعل بحياته ما يشاء فليس لأحد أن يسأله عن تصرفاته أو يطلب إليه مراعاة قواعد الإيمان وما يترتب عليها فهو حر، ومسئوليته تتعلق بهذه الحرية أي أنها من تبعاتها.[1]

ونحن عندما نقرأ كل ذلك لا نستطيع الاقتناع به أو الموافقة عليه كلياً على الأقل، بسبب الاستعداد الذي رأيناه عند الراوي لتقبل العالم لو أنه نجح في

(1) ريجيس، جرانيفيه، مصدر سابق، ص 157 بصدد سارتر.

الحب أو لو كان نجح في مجال المال مثلاً فإنه يحدث صديقه بأنه إن ينقم على الدنيا فقد أعطته كل شيء المال والاسرة المحترمة والحب، [1] هذا من جانب. ومن جانب اخر نجد الراوي في كل مناسبة تقريباً يستحضر اسماً من أسماء الفلاسفة الرافضين أو غير الرافضين مما يدل على استقائه للمواقف من كتاباتهم أو الوقوع تحت تأثيرهم، ولا يخلو جزء من الرواية من الحديث عن أولئك الفلاسفة أمثال (كيركجورد، نيتشه، سارتر، هيدجر، شوبنهور، هوبز، غاندي، ديكارت، روسو، أنباقليدس، فولتير). [2] وأحياناً بترديد مواقف عرفت عنهم أو عبارات صدرت عنهم أو اعتراضات عليهم ونقد لهم وتجريح، غير أن ذلك كله يعنى حضور هؤلاء المفكرين، وهيمنتهم على فكر الراوي المتماهي مع الكاتب، ويأتي هذا الحضور دائماً في (المونولوج) أي حديث الراوي مع نفسه، وقد يناجيهم مثل قوله: (وهذا مخيف... مخيف جداً يا نيتشه). [3] أو قوله (وردت أنشودة نيتشه على ذرى الإبداع): (أيتها الوحدة أنت موطني). [4] أو ما يقوله بصدد (هيدجر). [5] وعندما يتبنى فلسفة نيتشه (وكان نيتشه يصرخ في أعماقي... الفضيلة قيد يصنعه الضعفاء ليتحكموا في الأقوياء). [6] وغير ذلك بالنسبة لكل الأسماء التي سبق الحديث عنها. فالراوي الكاتب يسقط في الحقيقة ما قرأه من فكر فلسفي رافض على مجتمعه ليتوهم وجود المشاكل نفسها التي عانى منها أولئك الفلاسفة الكبار الذين كان لا شك يقرأ لهم سواء في المنهج الجامعي أو في قراءاته الخاصة. إن هذه المرجعية الفكرية تركز على جانب واحد هو جانب (التفرد)، فالراوي يرى نفسه متفرداً متميزاً عن الآخرين بوعيه وزيادة حساسيته، [7] ومن ثم فهو يختلف عن (القطيع)، [8] إن هذه

---

(1) بو دبوس، رجب، في المنفى، ص 25.
(2) المصدر نفسه،الصفحات109،110،112،113،121،122،123،...128الخ.
(3) المصدر نفسه، ص 109-110.
(4) بو دبوس، رجب، في المنفى، ص 121
(5) المصدر نفسه، ص 123.
(6) المصدر نفسه، ص 87.
(7) المصدر نفسه، ص 124-125.
(8) المصدر نفسه، ص 106.

النرجسية التي يعاني منها (الراوي-العليم) هي المسئولة عن رفضه وليس ما يقول في خطابه إلا محاولة للتغطية عليها وغياب الحوار في مثل هذه المواقف يدل على ذلك، إن الحوار لا يستخدمه الكاتب إلا في نبش المواقف ثم يتخذ الراوي من نفسه محاوراً ليفضي له بأحاسيسه المتميزة لأنه لو جعلها في حوار مع الآخرين فسينكشف أمر هذه النرجسية.

ويندرج في هذا الإطار حديث الراوي عن الحب، فالحب لا يبدو من النوع الطبيعي أو العادي، لقد كان يتحدث عن إعجابه بـ (وردة) في طريقة حديثها وشجاعتها وعدم اكتراثها بما يقوله الناس، وكان صديقه يحاول ملاطفته عنها وهي لم تبادله الحب، ولم يتكلم معها بهذا الخصوص، وعندما خطبت هذه الفتاة كاد الراوي أن يجن وفقد توازنه، ودخل في دوامة الضياع والقنوط.

لقد استحضر مجموعة من مآسي الحب عند حديثه عن حبه لوردة هذه (كيركجورد وأريجن، فارتر وشارلوت، قيس وليلى، روميو وجولييت، ماجدولين وستيفن). إن هذه القصص الغرامية انتهت بمآسي وفشلت بسبب التباين الطبقي. ووفقاً للرواية إن محبوبته قد تقدم لها من يستطيع تلبية كل مطالبها ومطالب عائلتها المادية وهو لا يملك شيئاً من ذلك. وهكذا يدرج قصته في قصص الحب السالفة الذكر، وكما هو معروف لم يكن العائق المادي هو السبب في ذلك ما عدا قصة (ماجدولين). ولكن الراوي واقع تحت تأثير الإسقاط، فهو يسقط حالته على كل حالة مشهورة حتى يعطي نفسه بعداً من العظمة والخلود، تحت تأثير قراءاته الكثيرة. إنه يمارس (دونكيشوتية) من نوع خاص، فهو شخص معذب وشقي نتيجة لوعيه وحساسيته وثقافته، وكذلك تميزه عن الحيز الاجتماعي الذي يعيش فيه. إنه رافض بسبب حرصه على هذا التميز والتفرد. وهذا يعني أن موقفه ليس جذرياً نابعاً من ظروفه وظروف مجتمعه ولكنه موقف مصطنع ناتج عن إطلاعه وقراءته ومحاولته بناء عالم شبيه بالعالم الذي وجدت عليه الحالات التي قرأ عنها. والراوي يحاول أن يخفي هذا التعلق بالآخر والاستلاب الذي يعانيه في شكل مسميات ومواقف وأماكن محلية، وكذلك مشكلات محلية، ولكنه لا ينجح في ذلك. فإلى جانب ما سبق عنه الحديث من

أسماء فكرية ورموز عاطفية نجد الراوي يصف وحدته وشقاءه (بالصليب) وهي عبارة تدل على هذا الاستلاب الثقافي الذي تعانيه هذه الشخصية. فالمفروض في الراوي أنه شاب مسلم يعيش في مجتمع ليس فيه مسيحيون ومن ثم فلا وجود لهذا العنصر (الصليب) في ثقافته الشعبية ولا غير الشعبية، فما معنى الإلحاح على هذه العبارة [1] بطريقة تفكرنا بالفكر الأوربي؟ إن ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على الاستلاب الثقافي الذي وقع الراوي العليم تحت هيمنته أو على الأقل الفشل في إعطاء صبغة محلية لطرحه، فليس بالضرورة أن يذكر أسماء الفلاسفة أو أبطال القصص الغرامية حتى يعرف أنه مثقف أو صاحب إطلاع.

وأما العنصر الأخير (الصليب) فلا يدل على أن الرواية قد حاولت معالجة الغربة عن المجتمع بسبب أثقال الوعي وزيادة الحساسية نتيجة له تجاه مشكلات الحياة والمجتمع، وإنما قدمت شخصية تعاني استلاباً حضارياً مغلفاً بشيء من الذكاء.

إن الحديث الذي قدمه الراوي على لسان الرجل المجنون هو أشبه بخطبة قسيس أو ما نقرأه في الكتاب المقدس من خطب للمسيح عليه السلام. ولو تم هذا الطرح في أحد المجتمعات العربية الذي يوجد فيه مسيحيون كمصر أو لبنان، أو من قبل كاتب مسيحي عربي فلا غرابة في ذلك، أو لو أن البطل الراوي كان مسيحياً فربما، أما أن يأتي هذا الطرح في (بنغازي) على لسان شاب مسلم ليبي ، فهذا ما يجعله مندرجاً في إطار من الاستلاب الذي لا شك فيه.

لقد كانت الرؤية نتيجة للقراءة والإطلاع، وليست وليدة الواقع المعيش، وهي لذلك ليست رؤية أصلية، وإنما هي رؤية ذاتية تحت تأثير عوامل خارجية تتخذ من المجتمع المحلي وواقعة مسوغاً لسوقها وترسيخها.

لقد حاول الراوي أن يتعرض للاستغلال في شتى مظاهره، سواءً منه الاقتصادي أو الاجتماعي، وكان موقفه من ذلك كله موقف إدانة واستنكار ليس

---

(1) ابو دبوس، رجب، في المنفى ، ص122،126،131،133.

غير، ولكن ما مبرر التبرم برؤية الناس الذين يسيرون في الشوارع عندما تكون بطونهم كبيرة أو هيئتهم رثة أو أطفالهم كثر أو ضعاف البنية. إن المنتظر من شخص متمرد على الطبقات العليا أن يتعاطف مع الطبقات الدنيا ويتألم لعذاباتها، فالمعروف أن حياتها المتردية التي تعيشها هي نتيجة لأوضاعها الاقتصادية والثقافية المتخلفة، وهو تخلف مفروض عليها نتيجة لظروف خارجة عن إرادتها، ولذا فإن الخطاب الذي حاول أن يدين هذه الأوضاع السيئة لم ينجح في تكوين بنية متماسكة، وإنما جاء على هيئة مواقف متباعدة، وإلمامات عابرة، ولم يدخل في صلب الرواية أو يكون محوراً فيها، ولعل اتخاذ الأزمة الفردية الناتجة عن قضايا وجودية هو نوع من الهروب من مواجهة الواقع المتخلف الذي يعيش فيه المجتمع، وبذلك كان دور الراوي دوراً هروبياً حتى من مشكلته الخاصة، فلم يستطع أن يعترف لفتاته بحبه ويحاول معرفة رأيها فيه وموقفها منه.

لقد انسحب بسلبية منقطعة النظير، كأنما كان ينتظر هذا الموقف ليجعل من نفسه ضحية للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المتردية، والفروق الطبقية الظالمة. إن الصفحات الأخيرة من الرواية هي خواطر يكتبها الراوي على أمل أن تقع يوماً في يد فتاته التي تزوجت ومضت على زواجها سنتان، وأصبح هو مدرساً في مدرسة ثانوية، وهو يتهم هذه الفتاة بأنها خشيت التحدي وجذبتها أضواء الواحة، وبالتالي دخلت ضمن القطيع، [1] وأصبحت تنظر له على أنه خطر يجب أن تخفي أطفالها عنه، [2] في حين بقي هو منفرداً بوعيه المتميز وحساسيته الحادة، ومن ثم توحده وتميزه عن الآخرين بقوته، فكل ما يتواضع عليه الناس من أمور إنما هو من مظاهر الضعف، وهو أي الراوي تجاوز ذلك وقبل أن يتحدى ويعيش بقوة وفي شقاء لا يعنيه ما يقوله عنه الآخرون ولكنه ليس سعيداً ولا مرتاحاً بل يعيش نهباً للصداع واليأس والألم والغربة، ولذا فهو في (منفى).

هذه الرؤية الذاتية السوداوية للعالم جاءت نتيجة للإحساس بالواقع المتخلف

(1) بو دبوس، رجب، ص .132
(2) المصدر نفسه، ص .133

الذي يعيش فيه المجتمع، هذا الإحساس تحقق بسبب الإطلاع الفكري الكبير للراوي، مما جعل عنده اختلالاً في القيم بين المعيش المتخلف، وما قرأ عنه في قراءاته المختلفة، فلما لم يستطع تحقيق ما يحلم به في ظل إطلاعه؛ أصيب بالإحباط والفشل، وكان ذلك سبباً في رفضه لمجتمعه ومكوناته دون أن يلتمس الأسباب الحقيقية لهذا التخلف ويبحث لها عن حلول إن التخلف هنا ليس وليداً لعلاقات ظالمة فحسب، ولكنه يأتي نتيجة للجهل والأمية. وهذه أمور تنتظر من الراوي التصدي لها بدل الاستخفاف بمن يرزحون تحت وطأتها، ولذلك فإن وضع الراوي يختلف عن وضع نيتشه أو هيدجر، ولا يمكنه أن يعالج مشكلات مجتمعه في ظل رؤية كونية عامة، فالعالم ليس متساوياً وظروفه مختلفة، وهو لا يتفق إلا في ما يتعلق بإنسانية الإنسان.

وهكذا انجر الراوي وراء إغراء الفكر الفلسفي وخاصة المتطرف منه مثل (فلسفة القوة) حسب طرح (نيتشه). ويبدو أنه أدرك ذلك فألمح في نهاية الرواية [1] إلى ضرورة أن يقع من هم على شاكلته في هذا الموقف، ويبرر موقفه هذا بأنه من قبيل البحث عن بديل لحياة يحكمها الموتى في قبورهم. إن هذا البحث أدى به إلى تجريب هذه الأفكار، وقد وجه نقداً عنيفاً لأولئك الذين يعيشون على ثمار الحضارة الأوربية ونتاج فكرها ويلعنونها. هل يعني ذلك أن الثقافة الأخرى ممثلة في الثقافة الأوربية قد تحررت من جميع المشكلات؟ أو حتى لقيت أجوبة على أسئلة الوجود والعدم، المفترض فيها أن تؤرق الراوي أو تتعبه؟ هنا يتضح أن الراوي أحس بالمشكل، ولكنه لم يهتد إلى سبيل لمعالجته، لأنه ينبغي الاعتراف بأن محور الرواية مزدوج، وأن هذه الازدواجية ليست هينة، وهي بذلك تحتاج إلى خطاب أكثر اتزاناً من الخطاب الذي ساقه الراوي، إذ الخلل بدا واضحاً بين الأفكار الفلسفية المتقدمة ومحاولة إسقاطها على قضايا اجتماعية متخلفة في مجتمع من مجتمعات العالم الثالث، وليست محاولة نقد الواقع وإدانته أو محاولة إصلاحه من هذا المنطلق دليلاً على وعي متقدم أو إدراج لمشاكل المجتمع المحلي في إطار إنساني شامل. لأن مشكلات الوجود

---

(1) ابو دبوس، رجب، في المنفى، ص .130

وما يترتب عليها حسب ما ظهرت في الفلسفات الأوربية الحديثة كانت وليدة ظروف مختلفة تماماً عن تلك الظروف التي يعيشها المجتمع العربي بعامة والليبي خاصة.[1]

والراوي نفسه يتساءل عن حياة في مجتمع (نصفه عار)[2] يعني بذلك وضع المرأة التي يعد خروجها أو صوتها عاراً يجب ستره، فالهم هنا ليس الرعب النووي ولا الصراع الأيديولوجي ولكنه ضرورات الحياة المتمثلة في حق التعليم والاختيار الحر للأمور الشخصية، وهنا نلاحظ أن الراوي شخصية أشبه بمن أضاع الطريق وهو يبحث عن قيم أصلية ولكن بغير أدواتها.

فعالمه مهترئ وبحثه ضائع المعالم نتيجة الاغتراب. ومن هنا فإن وعيه يندرج فيما يسمى بالوعي الزائف أو الخاطئ، ليس لأنه لا يصل إلى نتيجة، فليست مهمة الرواية أن تصل إلى النتائج، ولا مهمة الروائي أن يجيب عن الأسئلة، بل مهمة الروائي طرح الأسئلة وإثارة المشكلات، ولكن عليه أن يستشرف المستقبل بالإشارة بطريقة فنية إلى إمكانية التغيير عن طريق بلورة المشاكل في مواقف روائية من خلال شخصيات تنطلق من منطلقات محلية تصبغها بصبغة إنسانية لتعطيها طابع الشمول والخلود. وهكذا فالراوي غريب عن مجتمعه بسبب تبنيه لمثال آخر مخالف لقيم هذا المجتمع سواء منها السيئ أو الحميد. لقد تحدث الراوي في الأوراق التي كتبها آخر شيء عن اعتزازه بنفسه وبما توصل إليه من مواقف شجاعة تجاه المجتمع القديم بعدما كال السباب والشتائم لهذا المجتمع و(لوردة) والرجل[3] الذي تزوجها، ربما بسبب انتصاره عليه، وهو موقف يدل على الشرخ الذي ظل يفصل هذه الشخصية عن حقيقتها، فليس سبب انطواء الراوي عن المجتمع ونكرانه لفضائله بسبب زيفها أو وعيه الحاد بهذا الزيف كما يدعي، ولكن ذلك نتيجة لفشله، فهو شخصية مترددة غير مبادرة، ومن شأنها أن تفشل وتهرب، وبدل الاعتراف بهذا الفشل، فإن الراوي يدعي التفوق والتميز عن بقية الناس، والحقيقة أنه شخصية قلقة

(1) ريجيس، جرلييه، مصدر سابق، ص 23، مقدمة المترجم.
(2) ابو دبوس، رجب، في المنفى، ص 127.
(3) بو دبوس، رجب، في المنفى، ص 132-133.

وقعت تحت هيمنة أفكار متضاربة فخلقت عالماً وهمياً جعلته في مقابل عالمها الواقعي، وأخذت تمجد ذلك العالم الوهمي حتى كبر في ذهنها وغطى على ما سواه، وبذلك وقعت هذه الشخصية في النفاق الذي تدينه، فلم يكن نكرانها للفضائل التي أوجدها الآخرون صحيحاً، ولكنه كان موقفاً مصطنعاً لدواعي البطولة التي تدعيها هذه الشخصية، فعند حديثه عن ضياع الفتاة منه يقول الراوي إنه وإياها يعبدان رباً واحداً، [1] ولكنه لا يستطيع الوصول إليها.

ثم يتحدث عن كلام النبي عن الأطفال وكيف أنهم يولدون على الفطرة،[2] وهو يستخدم بعض آيات القرآن الكريم في حديثه مع نفسه وبعض الأحاديث النبوية استخداماً اعتقادياً، [3] مما يعني أنه ليس جذرياً في ادعائه التمرد والإلحاد باسم الحرية.

من كل ما تقدم نصل إلى أن الرؤية للعالم هنا رؤية ذاتية سوداوية نتيجة لوعي خاطئ نتج بدوره عن استلاب ثقافي، ومن ثم تبنى مواقف غريبة عن الفضاء المكاني والزماني للرواية، وكذلك ظروف المجتمع الذي أنتجت فيه سواء منها الثقافية أو الاجتماعية.

---

(1) المصدر نفسه، ص .105

(2) ابو دبوس، رجب، في المنفى، ص .128

(3) المصدر نفسه، ص 127(ليت قومي يعلمون).

بلا نهاية

محمد عبد السلام الشلماني [1]

تندرج هذه الرواية في إطار الروايات التي اتخذت من واقع المجتمع في الستينات مادة لها، وكتبت على يدي الشباب الجامعي في ذلك الوقت، فلقد تقدم بها كاتبها إلى مسابقة وزارة الإعلام وفازت بالجائزة الأولى قبل رواية (رجب بودبوس) التي سبق أن درسناها. وهذا النوع من الروايات لم يتخذ من السياسة هماً له، فقد كان لمسها للسياسة لا يكاد يظهر، كما أنه لم يتعرض للواقع الاجتماعي من الزاوية التي عند (مرضية النعاس) مثلاً تلك التي سنراها كان همها وضع المرأة في المجتمع، أو الأمية والتخلف، إنها تكاد تندرج في الإطار الذي أدرجت فيه رواية (د.بودبوس–في المنفى) بمعنى إنها من ذلك النوع الذي اهتم بقضايا المثقفين، واتخذ من القضايا الفكرية التي كانت سائدة بينهم في ذلك الوقت محوراً لها.

إن التقنية التي اعتمدها الكاتب في عرض أحداث روايته هذه هي تقنية الاسترجاع أو التذكر (Flashback)، فإن الرواية كلها عبارة عن ذكريات تمر بذهن إحدى الشخصيات (مصطفى) وهي في طريقها من بنغازي إلى طرابلس، لقد كان العرض الشكلي موفقاً منسجماً مع البناء الدلالي لأحداث الرواية، إنه أشبه ما يكون بمحاكمه يجريها هذا الشخص لنفسه، لقد تأمل سيرة حياته السابقة باستعراضها استعراضاً دقيقاً في ظل حالة نفسية من عذاب الضمير، محاولاً أن يصل إلى حكم لنفسه أو عليها، لكنه لم يصل إلى ذلك الحكم في اتجاه يبدو أن الكاتب تعمده. فالطريق التي تقطعها الحافلة تبدو بلا نهاية، وأحداثها كذلك لا نهاية لها.

على أن ما يلفت النظر عند قراءة هذه الرواية هو هذا التحرر الذي تتمتع به الشخصيات، فإن الإحساس الذي يطغى على القارئ هو الشعور بأن كل

(1) محمد عبد السلام الشلماني، بلا نهاية، وزارة الإعلام، دائرة التأليف والترجمة والنشر 1972– طرابلس.

شخصية من إنتاج نفسها، وأن الكاتب لا سلطة له عليها، فهي تتحرك وتتصرف من تلقاء نفسها بعيداً عن رقابته، وهذا في حد ذاته يعد شيئاً جيداً من كاتب يكتب لأول مرة.

تتقاسم مدينتا بنغازي وطرابلس أحداث هذه الرواية، وتحظى الأولى بالنصيب الأوفى حتى يمكن القول إن أهم أحداثها دار هناك واتخذت منها محوراً. ولا غرابة في ذلك، فالمعرفة شرط في الكتابة، والأستاذ الشلماني يرحمه الله كان من بنغازي، وتتخذ هذه الرواية (سعداً) و(مصطفى) شخصيتين رئيستين لها، وهما صديقان، ولكن اعتبارهما عدوين لا يكون بعيداً عن ذهننا ونحن نتحدث عنهما. وإذا اعتبرنا (مصطفى) هو الشخصية المحورية للرواية، فإن (سعداً) يعد شخصية مقابلة له، وكذلك (نوريه) الفتاة التي تمثل مركز الجذب بالنسبة لكليهما.

تبدو الدلالة التي تطفو على سطح هذا العمل ذات طابع خلقي، فإن مجموعة من المفاهيم تعرض نفسها أثناء القراءة تجعلها (أي الرواية) مندرجة في مشكل أخلاقي بالدرجة الأولى. ولذا فإن مفاهيم مثل الصداقة والوفاء، والخيانة والحب، والكراهية، والنفاق، تظل حاضرة بشكل أو بآخر، غير أنه لا يجب القول إن هذا كل شئ هنا، فمن خلال ذلك كله تبرز قضايا أخرى لتتفاعل مع بعض القضايا السابقة مكونة مدلولاً أكثر عمقاً وأبعد غوراً من مجرد قضايا أخلاقية، أي أن الهم الأساس ليس الحكم الأخلاقي كما يبدو، ولا يمكننا الزعم أن هذه الرواية مكرسة للحديث عن الحب والزواج من منطلقات عاطفية، غير أن هذه الموضوعات التي هي الصداقة والحب والزواج وما يترتب عليها من الوفاء والخيانة تفرض نفسها، ولا يمكن دراسة العمل دون التطرق إليها.

فمصطفى شاب ينحدر من أصول بدوية جاء للحضر ليتعلم في المدارس الداخلية، ولكنه تعلق بالمدينة وكره البادية ومن هنا فإن صلته بأهله مقطوعة، فهم يزورون المدينة ولا يسألون عنه أو يحاولون الاتصال به. ولقد وجد في (سعد) الشاب الحضري المثقف خير صديق له، وإذا كان المألوف أن يكون أبناء الريف والبادية ذوي تكوين رصين، وبناء عليه يكونون أصحاب ثقافة وتحصيل

جيد، نتيجة لمثابرتهم وجدهم، فإن مصطفى ليس من هذا القبيل، كما أنه ليس من النوع الفاشل في حياته العملية، إنه شخصية متحررة من القيود الاجتماعية، فلأنه ليس على صلة بأهله فهو يعيش حياة بوهيمية يعاشر النساء ويعطى نفسه الحق في الاستمتاع بملذات الحياة التي تجود بها عليه.

وأما سعد فهو شخصية تمثل الشاب المثقف صاحب المبدأ الذي لا يعربد ولا يفسق، ولكنه يأخذ الحياة بشكل جدي، ويبدو لمصطفى شخصاً متماسكاً لا يفاجئه شيء، ولذا فإن مصطفى يسلمه قيادة نفسه فيما يتعلق بقضايا الفكر والثقافة، (فسعد) يعرف كل شيء بالنسبة لصديقه وهو يتمتع بعقلية كبيرة وفكر واسع وإطلاع كبير، ومن ثم فلا يحتاج إلى عناء كبير ليقنع صديقه (مصطفى) الذي يعرف أن القضية يكفى أن يتبناها سعد لتصبح قضية صحيحة وموفقة.

هذا أول انطباع نخرج به عندما نتابع المؤشرات التي تحكم كلا من شخصيتي سعد ومصطفى، انطباع يؤطر العلاقة بينهما في حدود العلاقة بين التابع والمتبوع، وتتكرس هيمنة سعد على صاحبه بسبب تفوق فكري، أي لما يتمتع به من ذكاء خارق وفكر واسع، ومنطق ثابت راسخ، وبصيرة نافذة. ولذلك فلم يكن لمصطفى في البداية أي قضية يعيش لأجلها، فلا عائلة يحمل همومها وليس له مشاكل في العمل، وهو لا يملك حكماً خاصاً على الأشياء إلا من خلال صاحبه (سعد)، غير أن هذا الانطباع إنما تبدو أهميته فيما سيضفيه من سخرية على شخصية سعد. هذه السخرية رغم مجيئها عفوية وبشكل طبيعي فإنها تبدو كما لو أن الكاتب تعمدها، بمعنى أن الكاتب قصد قصداً أن يسخر من سعد ومن النموذج الذي يمثله. إن شخصية سعد من النوع الذي يعد قيماً على القيم الحضارية لأمة من الأمم، ولذا فعنده تبدو الأمور في استقرار تام وكل شئ قد أخذ مكانه المناسب له، فرأيه في مكانة الرجل في المجتمع أو في البيت أو في العمل، وكذلك الحال بالنسبة للمرأة، وبالمثل وضع الإنسان في الكون وعلاقته بالله[1] كلها أمور قد حسم فيها، كما أن عاداته من الوضوح

(1) الشلماني، بلا نهاية، مصدر سابق ص53-58.

والاستقرار بحيث لا يوجد مبرر للخوف من المفاجأة في الحياة، فكل الاحتمالات قد درست وقلبت على كل الوجوه وقيمت نتائجها مسبقاً، وهذا الأمر سواء بالنسبة له، أو هو بالنسبة لحكم صديقه عليه. في حين يبدو هذا الصديق مقتنعاً بما يفعله (سعد) حتى لو لم يستطع استيعابه غير أن القضية التي ستكشف أوراق سعد هذا هي قضية عادية، فهو يريد أن يتزوج من إحدى قريباته (نوريه) الفتاة الجميلة التي هي وحيدة أمها. ولما كان سعد يريد ان يتزوج هذه الفتاة حسب شروطه، فإنه يصطدم بشروط العجوز أم نوريه، فهو يرى أن سبب قوة الرجل تعود إلى ما يتمتع به من استقلال شخصي، ولذا فلا يجب أن تكون هناك نقطة ضعف [1] ما في شخصيته تجعله خاضعاً لهذا الشخص أو ذاك، فالحب مثلاً يعد من هذه النقاط التي لا ينبغي أن تستعبد الرجل، ومن ثم فهو يريد الزواج من نوريه على طريقته الخاصة، ويجب أن تنظر له على أنه أهم شئ فى حياتها، [2] يبدو سعد هنا بالنسبة لمصطفى رجلاً شريراً متسلطاً، ولكن هل ينجح في تحقيق مآربه كلها بخصوص الزواج؟ لقد كان سياق الأحداث بعد ذلك مختلفاً، فقد انعطفت الرواية في اتجاه آخر ضد رغبات سعد وتخطيطه ولم يجد عقله ومنطقه شيئاً. لقد رفضت العجوز والدة نوريه أن تنتقل ابنتها لبيت سعد الذي أعده لذلك ، وإنما ألزمته بأن يأتي ويعيش معها في بيتها إذا كان يرغب حقاً في الزواج من ابنتها. هنا يواجه سعد أول الهزائم، وتبدو السخرية التي يمارسها المؤلف من هذه الشخصية جلية في ذلك، هذا المثقف الذي يدعي أنه "سيجلد الشباب المأخوذ بحضارة الغرب الزائفة بمنطق العقل"، [3] تنقلب مخططاته رأساً على عقب على يدي عجوز أمية وفى أخص خصائصه. إن تجربة نسائية تقليدية في عالم العلاقات بين المرأة والرجل تنتصر على مخططات سعد العقلية والعلمية كما يظن، أي أن العقل الذي اتخذ منه دليلاً في حياته، بدا أضعف الأسلحة في قضية زواجه، وهى أول قضية عملية تواجهه ولا يستفيد فيها من إمكاناته العقلية ولا الفكرية،

---

(1) الشلماني، مصدر سابق ص34

(2) المصدر نفسه، ص39

(3) المصدر نفسه، ص49

يتم هذا الأمر أمام (مصطفى) الذي أحضره سعد معه إلى بيت خطيبته، وبذلك يشهد هذا التابع أول هزائم متبوعة.

إمعانا في هذه السخرية لا يسلم سعد بالهزيمة، بل يقبل بالشرط الذي تشترطه العجوز، ولكنه يفشل هنا أيضاً لأنه يشترط على نوريه ترك العمل مدرسة وسيعوضها عن ذلك، وهنا لا توافق نوريه على هذا الطلب الذي جاء مصطفى مبعوثاً به، لأن العمل بالنسبة لها قيمة في حد ذاته، غير أن الأمر الذي سيوجه الضربة الثانية لخطة سعد هو تصرف العجوز التي لاحظت اهتمام مصطفى بابنتها الجميلة، فتركت لها مهمة سماع رسالة سعد والرد عليها وخرجت.

وقد فعلت الفتاة ما أرادته أمها فرفضت طلب سعد وأوقعت مصطفى في حبها واتفقت معه على الزواج بدلاً عن سعد. لقد بدا كل من سعد ومصطفى كما لو كانا لعبتين في يدي العجوز وابنتها. إن السخرية هنا تبدو من جانب واحد هو مصطفى وسعد والمعركة محتدمة بين العقل المسلح بالفكر النير، وبين الطبقة الشعبية البسيطة، والشهوة والانتهازية. إن الشخصيات هنا تبدو في صراع مع بعضها. وكل واحدة تحاول أن تدير هذا الصراع من وجهة نظرها وبما يحقق متطلباتها. لقد دخل مصطفى طرفاً في القضية، وأصبح الزوج المنتظر لنوريه بعد اتفاقه معها ومع أمها، ولم يصعب اكتشاف الأمر على سعد الذي انسحب في البداية بكل سماحة ونبل، تاركاً الساحة لصديقه الذي اعتبره رجلاً شهماً. وهكذا بدا أن الأمر قد استقر وخططت العجوز لموعد الزفاف ووجدت نوريه في (مصطفى) الرجل الذي كانت تبحث عنه الذي ينظر إليها كأنثى ويستمتع بمفاتنها ويحقق لها رغباتها الجسدية وعلقت آمالها على هذا الزواج، إلا أن السخرية ما زالت تطارد هذه الشخصيات البائسة التي تظن نجاح مخططاتها. لقد تراجع سعد عن انسحابه وتحركت في نفسه الغيرة بعدما وجد عطر نوريه في ثياب مصطفى وهو الذي ظل فترة طويلة دون أن يفكر في الاقتراب منها، هنا تسقط كل دعاوى سعد من العقل وضرورة سيطرة الرجل على شهواته، وكيف ينبغي ألا يكون خاضعاً لزوجته ولا حماته، كما أن

هذا المفهوم التقليدي جداً للعلاقة الزوجية الذي يأتي على لسان سعد بالذات ممثل العقل والثقافة والقيم، الذي يدافع عن أمته وشبابها من أن تداهمها الأفكار الهدامة من الغرب، يجعل هذا الدفاع في حقيقته انكماشاً على الذات وتمسكاً بما عندها، لشعورها أن ما لديها لا يصمد أمام ما لدى الغير، وبالرغم من أننا نفهم أن سعداً انتصر في نقاشه على الشباب المفترض فيهم الاستلاب والاغتراب فإنه لم يستطع أن يأتي بفكرة أصيلة واحدة، وكان يناقش الأفكار ذات الطابع الاحتمالي التي تبدو مؤمنة بالعلم وبقدرة الإنسان على التغيير والتحسن بأفكار قطعية مستندة على غيبيات تتخذ من الدين مرجعية لها. إن السخرية هنا تفلت من المؤلف ربما لتنقلب عليه فعندما نمعن النظر في حجج كل من سعد وخصومه، لا نستطيع أن نجاري الأول فيما يدعو له، ونعتبره جهبذاً لا يشق له غبار، بل هو أشبه برجل حافظ لقوالب جاهزة، يحاول ان يسبغ عليها طابع الأصالة والمحلية، ولكنها في الحقيقة حجج بيانية[1] لا تمتلك من العلم أو العقل إلا صداه، ولسنا ندرى هنا ما إذا كانت هذه إيديولوجية المؤلف نفسه يقحمها على الشخصيات إقحاماً، ومن ثم فالسخرية هنا تتوالد عن قصد وعن غير قصد فلا أحد يعرف أين يضع قدمه، فحتى الشباب الذين يناقشهم سعد يسلمون له بالتفوق، ويقر أحدهم بعدما اكتشف على يدي سعد المصير المؤلم الذي ينتظره، [2] بهزيمته فكأنهم لا يدرون عن حقيقة أفكارهم التي يتبنونها شيئاً، فبمجرد أن قيل لهم إن الإنسان لا يستطيع الحقيقة الكاملة، إنه غير معد بإتقان لعملها... أنت سلالة ترابية.[3] سلموا بذلك واستكانوا دون أن يتساءلوا عما إذا كان الإنسان يحتاج إلى البحث عن الحقيقة الكاملة؟ وما جدوى هذا؟

إن البحث في الحالتين ميتافزيقي يعتمد الحذلقة أكثر من أي شئ، وتبعاً

---

(1) يقول د. الجابري (إن العقل البياني فاعلية ذهنية لا تستطيع، ولا تقبل، ممارسة أي نشاط إلا انطلاقاً من أصل معطى(نص) أو مستفاد من أصل معطي (ما ثبت بالإجماع أو القياس)، انظر: محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، ج2، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، 1986م، ص .112

(2) الرواية، ص 54-. 55

(3) المصدر السابق، ص .233

لذلك فالنقاش هنا لا ينطلق من مشكلات حقيقية يعاني منها الحاضرون وتمس حياتهم، ولكنه صراع بين فكر وافد واخر مثله، فليس ما يقوله سعد من بنات افكاره، ولكنه يذكرنا بحجج علماء الكلام في القرن الثاني الهجري، وهو ما يتردد على لسان المشائخ فهو خطاب يعيش في التاريخ القديم، اي أنه لا أحد من شخصيات الرواية حتى الآن يعيش قضاياه بوعي ووضوح. وهنا تتحقق السخرية من حيث أراد المؤلف أو لم يرد، فكأنها أي السخرية بنية مسيطرة تتجه لتطال كل الشخصيَات حتى التي نظن انها سخرت من غيرها. لقد اتفق كل من مصطفى وسعد على أن يخيرا نوريه بينهما، بعد أن اختلفا بشأنها، ولم يستطع أي واحد منهما أن يتنازل عنها لصاحبه في سياق يحاول إن يقول إن العجوز وحدها قد حققت ما تصبو إليه من وجود زوج لابنتها يرضى بالإقامة معها في نفس البيت، غير أن هذا أيضاً لا يتحقق، فقد فوجئ مصطفى الذي كان متأكداً من حب نوريه له وحبه لها وبأنها ستفضله على سعد، بأن الشركة قد رقته إلى درجة (سكرتير إداري) ونقلته إلى طرابلس، وهكذا سافر فجأة دون أن يخبر أحداً، فالوظيفة جيدة ولم يستطع التفريط فيها، ولكنه لم يسع حتى إلى إبلاغ نوريه أو أمها، وأنه لا زال على وعده وأنه متمسك بموقفه من الزواج. لقد انتقل إلى عمل جديد وسكن جديد ومكان جديد. وهكذا استطاع الحصول على علاقة نسائية أيضاً، ولم يبلغ أياً من سعد ونوريه إلا بعد مرور فترة طويلة. وهكذا لم تجد العجوز أمامها إلا سعداً لتوافق على زواجه من نوريه التي كانت تكرهه، ولكن انتقاماً من مصطفى الذي تركها دون حتى كلمة وداع توافق على الزواج من سعد. وهكذا يفشل تخطيط العجوز وتصاب بالشلل لتبقى طريحة الفراش في المصحة، إن الزواج هنا ليس في مستوى تخطيط أي من الشخصيات التي هي أطراف فيه. فلقد تم كل شيء دون ترتيب. فقد تنازل سعد عن كل شروطه ليفوز بنوريه، وكذلك أصبح زوجاً صورياً ولم يبق من قوته شيء، بل سيطرت عليه زوجه وسيرته على هواها، وعاشت معه مكرهة، فهي لا تحبه لبرود عواطفه وبلادته تجاه النساء، ومصطفى وجد نفسه قد تخلى عن نوريه التي ضحى بها من أجل الوظيفة، والعجوز خسرت هي

الأخرى كل شيء. وبذلك تحقق ما كان يراه مصطفى من أن الإنسان (سيد باختياره)، [1] وهي المقولة التي حفظها من سعد. لقد علق انتهازيته على القضاء والقدر سواء عندما علق مع نوريه متناسياً صديقه، أو عندما تمسك بالوظيفة وتخلى عنها. إنه دائماً يجد مبررات له من قدرة الله وتصريفه لشؤون عباده مادام أن هذا يتمشى مع رغباته ويحقق له ما يصبو إليه.

لقد انتقل مصطفى إلى طرابلس وأصبح مسئولاً كبيراً في الشركة. وهناك تعرف على (محمود) الشاب الوطني الذي عين مصطفى في تلك الوظيفة بدلاً عنه لأنه يحب أبناء وطنه ويتعصب لهم. [2] ويتعرف على (مس فوث) التي ربط معها علاقة غرامية، وعلى المدير الأمريكي وعلى بعض العاملين.

إن شخصية مصطفى مثال للإنسان المقبل على الحياة يأخذ ما تقدمه له من ملذات ملتمساً لنفسه المبررات الكافية. وهو دائماً يجدها جاهزة. على أن ما يرسخ بنية السخرية هو ذلك الحديث أو الدرس الذي يلقيه (مصطفى) على مسامع (الأمريكية) عن الوطنية والقومية والإسلام. [3] إن محاولة إقناع امرأة بمزايا الدين الإسلامي في المكان الذي جاءت تلتمس فيه اللذة الجسدية، ومن قبل نفس الرجل الذي جاءت إليه، هو أمر مضحك، ناهيك عن الخطاب الذي حاول إلقاءه عن شعوره الوطني والقومي. فجميع افعال مصطفى هي افعال تأتي عرضاً إلا ما يتعلق منها بشهوته أو مصلحته، فإنه يعرف كيف يتحصل عليها ويجد المبررات. لقد نجح في عمله وفي تنظيم العمل في الشركة، وبذلك حصل على ترقية من الشركة، وكلفته هذه أن يذهب في دورة تفتيشية على زملائه في مكتب بنغازي الذي كان مستخدماً فيه. وهناك التقى سعداً وعرف أنه تزوج نوريه. لقد دعاه سعد لبيته، وذهب إلى الجبل في مهمة يشارك فيها. وهناك مات في حادثة سير. إن الرواية تريد أن تقول أن سعداً تحول على يدي نوريه إلى رجل مسكين مخدوع فهي تطلب إليه أن يدعو مصطفى للبيت ويترك معها مع علمه بما بينهما من حب واشتهاء. إنها لا تدمر حياته من هذه الناحية

---

(1) الرواية، ص. 167.
(2) المصدر نفسه، ص 206-207.
(3) المصدر نفسه، ص. 223.

فحسب بل تقتله، ففي ذلك المشوار يفقد سعد حياته وهو في طريقه إلى الجبل الأخضر (البيضاء) وحينها تكون زوجه في أحضان صديقه الذي رسم خطة على أن يسكن في فندق بعد أن اتصلت به نوريه وهددته بالمجيء إليه إذا لم يأت، ولكنه منقاداً إلى رغبته ذهب إليها. وفي الوقت الذي يرثي فيه لحال صديقه وكيف تحول إلى رجل ضعيف مستعبد من قبل زوجه، يخونه مع هذه الزوج، ثم يجلس ليتأمل كيف يتصرف الخالق العظيم في خلقه وكيف يحرك كائناته. إن مصطفى يفكر في شناعة ما يرتكبه في حق صديقه الذي لم يعلم بعد بموته، ولكن مجرد هذا التفكير لا يثنيه عن ارتكاب ما يراه غير مناسب في حقه، بل ينظر لهذه الزوجة التي كانت حبيبته قبل وقت قريب باحتقار وازدراء، وهو عندما يفقد احترامه لهذه المرأة التي تقاسمه الفراش لا يفقد احترامه لنفسه، وهي نظرة سائدة ومعروفة تجرم المرأة وتعفى الرجل، وعندما يكتشف مصطفى تعلق نوريه به وتمسكها الشديد بحبه وتفضيلها له على زوجها سعد يبدأ يخاف على نفسه منها. إن السخرية دائماً حاضرة، فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من السخرية من هذا التناقض والازدواجية اللذين يعيش مصطفى تحت تأثيرهما، فهو رجل شريف وليس كذلك، وهو خائن ووفي، وهو مؤمن ومعربد، ولعل رضاه عن نفسه هو مبعث هذه السخرية. وإذا كان هذا هو المحور الذي تدور عليه أحداث الرواية الرئيسة بمعنى محور العلاقة بين القيم الاجتماعية والعقل/ فإن هناك بعض الجزئيات التي تتجمع لترفد هذا المحور، وبذلك تساهم في تحديد شخصية مصطفى ومعرفة النمط الذي تنتمي إليه. هناك علاقة مصطفى بزملائه في العمل ومحاولته كسب ودهم، وظهوره أمام الوطنيين بأنه وطني يرعى مصالحهم حتى ضد العرب غير الليبيين، وفي الوقت نفسه يكسب ثقة مدير الشركة الأجنبي ويتحصل منه على مميزات ما كان ليتحصل عليها أحد من زملائه. وخلال هذه العلاقات سواء منها ما يتعلق بالعمل بالزمالة والصداقة، فإن مصطفى لا يكون له موقف واضح من شيء. إنه يداوم على عمله بجد ولا يعرض نفسه لأي موقف يجلب له شيئاً من المتاعب، ويتقبل ما تقدمه له الحياة من متع بامتنان، ويبيح لنفسه ما ينكره على الآخرين،

فقد اعتبر سعداً شريراً عندما رآه يحاول أن يبسط سيطرته على نوريه ويتزوجها حسب مفهومه، ومن ثم أدان تصرفه ذلك، ولكنه تخلى عنها هو الآخر في تصرف انتهازي واضح دون أن يتوصل إلى أنه أساء في معاملته لها. لقد ناقش نفسه كثيراً تجاه ذلك، ولكنه رضي عن نفسه واعتبر أنه محظوظ خصوصاً عندما ربط علاقته (بمس فوث) إثر استلامه لوظيفته الجديدة.[1]

إن الحلقة الأخيرة من الرواية تبدأ عندما يعود مصطفى لبنغازي في دورة تفتيشية ويأخذ إجازة هناك. لقد وجه الإدانة لنوريه باعتبارها داعرة، وإنه يجب أن يهرب منها، إنه يهرب بطريقة نذلة ملتمساً لنفسه العذر، بعد أن يلقي بجريرة ذلك على القضاء والقدر. لقد قرر الهروب من نوريه عندما رأى تمسكها به، ثم علم من الجريدة بموت صديقه سعد فلم يتصل بأهله ولا بنوريه ليقدم لها مواساته، بل إن ذلك صحح من عزمه في الهروب معتبراً موت سعد انتقاماً منه وورطة وقع فيها، إذ سيترتب عليه رجوعه لنوريه ولذلك يهرب بسرعة لينتهي به الموقف بالرضى عن نفسه.

إن نوريه هي الشخصية الجذرية في الرواية فهي تعرف ما تريد وتحصل عليه ولا مواربة عندها. إنها تكره سعداً، وبذلك تطلب إلى مصطفى إبلاغه بذلك وأنه يريدها. لقد حاول الكاتب أن يقدمها في شخصية المرأة المستهترة التي لا رعاية للقيم عندها ولقد كانت كذلك ولكنها شخصية تعمد رأساً إلى ما تريد ولا تغلف رغباتها بشيء من النفاق ولا تلقي باللائمة على أحد ولا حتى على القدر، وكذلك فإن ضررها ليس شديداً بشأن سعد أو مصطفى، بمعنى أن نوريه شخصية واضحة وصادقة مع نفسها، وهي لذلك كله إيجابية بالنسبة للاثنين.

لقد حاول الكاتب أن ينقل إلينا رؤية متماسكة من خلال عرضه لحياة الشخصيات ومصائرهم، ولكن هذه الرؤية جاءت عكس ما أراد لها، هل تريد هذه الشخصيات أو المواقف أن تدافع عن القيم الاجتماعية السائدة؟ حتى إذا كان هذا هو الغرض أو الدلالة التي تحملها الرواية فلم تتحقق، على أن النوايا

---

(1) الرواية، ص. 235.

الواعية لا تعنينا هنا كثيراً، وإنما نريد أن نقف على الوعي الذي يحرك ذلك كله.

إنها شخصيات مثقفة ومتوسطة وبذلك فإن قضاياها التي كان يجب أن تتبناها ليس ما حدث. إن سعداً مثلاً لم يكن تقليدياً يحافظ على التقاليد والعادات ولا كان مثقفاً ثائراً عليها. لقد كان بيانياً توفيقياً يحفظ التاريخ ويحاول أن يسقطه على الحاضر والمستقبل، ومصطفى الذي كان يرى في سعد مثله الأعلى في الوعي اكتشف زيف هذا المثل ورجعيته من خلال رأي سعد في علاقة الزوج بزوجته، وظل مع ذلك معجباً بعقله وفكره ولم يستطع أن يكون نموذجاً نقيضاً له مصححاً، لقد حاول أن يخلفه بصفات لا تقل عن صفاته زيفاً وسطحية، ولقد قدم الانتهازية بديلاً لسلفية سعد وخطابيته أي نفس الاتجاه الواهم.

لقد كانت شريحة الجامعيين المثقفين التي ينتمي إليها الكاتب ومن ثم أبطاله من أولئك البدو والقرويين الطموحين الذين حاولوا ترك البادية والريف والعيش في المدينة طبقة متوسطة، وهم يجدون أن قيم المجتمع الذي انحدروا منه لا تجارى حياتهم الجديدة، ولكنهم لم يستطيعوا الوصول إلى قيم بديلة لها. لقد كانوا في وضع مخلخل غير ثابت. فإن شعورهم بأن الأفكار الوافدة تشكل خطراً على قيم المجتمع المحلي هو شعور نابع من الإحساس بالعجز أمام ما حققه الغير من نجاح، وهم لا يريدون أن ينسلخوا عن واقعهم انسلاخاً كلياً. ومن هنا فإن سعداً لا يرضى بالأفكار المستوردة، ولكنه لا يقاومها بما هو بديل لها، بل إن حصر الخلاف في هذه المسائل الميتافيزيقية التي سيقت في هذه الرواية هو الدليل على أنه خلاف مفتعل، ونقل للمعركة من ساحتها الحقيقية إلى ساحة مفتعلة، هذا المدافع عن قيم مجتمعه وأمته، [1] لم يستطع أن يستوعب أن تكون زوجته امرأة عاملة تحقق لنفسها استقلالاً اقتصادياً ومن ثم شخصية معترفاً بها، وقد حاول أن يتزوج بعقلية والده، وهي كذلك تزوجته بعقلية والدتها، وكذلك الحال بالنسبة لمصطفى الذي يداهن الحياة مداهنة، ولا يتخذ موقفاً جذريا فيها، إنما يعيش بعقلية نفعية ويحاول تطويع المفاهيم المختلفة مع

---

(1) الرواية، ص 48-49.

منفعته دون أن يعترف بهذا أما حديث مصطفى ومحمود عن الوطنية والقومية فقد جاء مفتعلاً ملفقاً في غير محله، [1] والدليل على ذلك أن محموداً لا يصل إلى ما وصل إليه مصطفى بل يأخذ هذا وظيفة الأول الذي فقدها نتيجة وطنيته، بمعنى أنها شعار جاء في الطريق فوجب الوقوف عنده قليلاً وليس قضية متبناة من طرف أحد.

لذلك كله لا تصل أي من الشخصيات إلى الوعي الممكن أو حتى تستشرفه، بل تظل حبيسة لواقعها المشوش تحاول تبريره والالتفاف حوله ومداهنته والاستفادة قدر الإمكان منه بحجة (العمل خفية لبني وطنه). [2] فالرؤية هنا لا تتجاوز الواقع ولكنها تجاريه وتدور في فلكه، ولما كان هذا الواقع يبدو مشوشاً وهو خليط بين القديم والجديد الذي يصارع بعضه بعضاً، وكذلك الوافد والمحلي، فإن الرؤية للعالم جاءت من هذا القبيل في نطاق الوعي القائم. إن الرواية تظل مفتوحة ولكن لا على احتمال معين، وإنما تكتفي بما وصلت إليه حتى ذلك الوقت من تطور أحداثها، فالطريق يبدو لا نهاية له والرحلة بين طرابلس وبنغازي تطول والشخصية المسافرة تصل بعد المحاكمة إلى الرضى عن نفسها وعما وصلت إليه غير نادمة عما تسببت فيه من دمار تمثل في شلل الوالدة وموت سعد وانحراف نوريه، وإنما تبدو مرتاحة راضية (نعني شخصية مصطفى) ما دام الوضع يسير على ما هو عليه. وهذا تقريباً هو واقع حياة ذلك الشباب المثقف الجامعي الذي يعيش الحاضر الذي يعطيه القليل وينتظر المزيد ولا قدرة له أو تصور للمستقبل، فهو يبدو بعيداً أو غير واضح المعالم.

---

(1) انظر: ريجيس جوليفيه، مذاهب الوجودية، سبق ذكره، ص.23

(2) انظر: ريجيس جوليفيه، مذاهب الوجودية، سبق ذكره، ص.23

حصيلة موقف النخبة الهاربة

تأخذ الرواية على عاتقها في هذه المرحلة النهوض بواقع النخبة المثقفة ممثلة في الشباب الجامعي. ولذلك تصدر للبطولة في النصين اللذين رأيناهما شباب من هذه الشريحة، ولم تكن القضايا التي شغلتهم من النوع الذي مر بنا في النماذج السابقة، وإن اتفقت هذه القضايا أحياناً فإن المعالجة اختلفت.

وأول ما يواجهنا في هذا الشأن موقف الشاب المثقف من المجتمع، أي أين يرى هذا الشاب نفسه؟ لقد اتخذ هذا الفرد لنفسه موقعاً متميزاً، فقد أضفى على نفسه وظيفة معرفية، فنوع القضايا التي تصدى لها بصفة عامة هي قضايا فكرية، وحتى عندما كانت هذه القضايا اجتماعية أو اقتصادية كوضع المرأة، وقضية الزواج أو الصراع الطبقي فإنه نظر إليها نظرة تجريدية، وناقشها من منطلقات نظرية بحتة. هذا الواقع كان يتطلب مواجهة، تتصدى لما هو كائن ، فتبين موضع الخلل فيه وتبني على أنقاضه الواقع الذي ترتضيه ويلبي مطامح المرحلة المعيشية والمستقبلية وبيان الحاجة للتضحية في سبيل التغيير، غير أن الرواية في هذه المرحلة لم تهتد إليه.

لقد لاحظت الشخصية المثقفة الخلل من خلال وقوعها فريسة لاختلال القيم، ولكنها لم تستوعبه، ومن ثم لم تستطع أن تكون وعياً ممكناً حوله.

وتبلور هذا الأمر بالنسبة للرواية في موقفين مثل الأول بطل رواية (رجب بودبوس)، وتمثل الموقف الثاني في أبطال رواية الأستاذ (محمد عبد السلام الشلمانى) وفي الحالتين كان الموقف هروبيا.

1- في الحالة الأولى تمثل الهروب من الواقع في التعميم، بدلاً من الموقف الخاص النابع من قضايا المجتمع، عمد البطل إلى معالجة قضايا كونية (قضايا الوجود والعدم) من منطلقات غريبة ظهرت عند الفلاسفة الغربيين نتيجة ظروف حياتية معينة، [1] ومجرد تبين هذه المواقف وحشد الأسماء الفلسفية كما رأينا عند الكاتب دليل على الاستلاب.

---

(1)

لقد ظهر البطل في أزمة، هي أزمة وجوده الذي يحمل عبئه على كاهله، ولم يكن وضعه في الحقيقة كذلك. لقد أسقط فشله في مواجهة التخلف الواقعي على قراءاته، ولا شك أنه كان على إطلاع واسع على مجموعة فلسفات اخرى، إلا أن اختيار الوجودية من بين هذه الفلسفات دليل على الهروب من المواجهة، وحتى في حالة هذا الهروب لم يكن جذرياً لأن المفاهيم الدينية والاجتماعية التي ثار عليها كانت حاضرة في خطابه،[1] ولم يستطع أن يتخلص منها، كما ان تبنيه لخطاب غريب عن بنيته الفكرية جعله يفتعل المشكلات افتعالاً، فلم يكن الواقع المتخلف الذي يعاني منه يتحمل هذا الطرح الفلسفي، وبدلاً عن أن يتمثل وعي الطبقة التي ينتمي إليها فهي البرجوازية الصغيرة، فإنه هاجمها هي الأخرى لا من موقف نقدي لوعيها، ولكن من منظور متعال عليها.

فكلما صادف ظاهرة اجتماعية أو اقتصادية متخلفة، استدعى موقفاً فلسفياً وجودياً، ولما كانت الفلسفة الوجودية في حد ذاتها لا تمثل نظرية واحدة،[2] فإنه راوح بين عدة من الفلاسفة الذين يختلفون في سبب أزمة كل منهم الوجودية، ومن ثم اختلفت آراؤهم وفلسفاتهم، كل حسب حالته الفردية، فتكون النتيجة أن الكاتب أراد الانحياز إلى موقف ذاتي ينبع من هذا التفكير الفلسفي، أي أن يركز على موقف الفرد الذي يعتبر القانون الذي يحكم تصرفات الأشخاص هو قانون داخلي يصدر عن اقتناعه الخاص، وبذلك يتحمل مسئوليته في أي موقف يتخذه، ولما كانت هناك آراء وجودية أخرى تتحدث عن الوجود مع الآخرين،[3] أي هناك موقف يعتبر الوجودية وسيلة للنقد الاجتماعي،وإذا كان واقع المجتمع الليبي يراهن على وعي المجموعة المثقفة في أن تسهم في الرقي بالمفهوم الحياتي، فإن هذا الموقف الفردي لا مبرر له، ولا نتيجة على المستوى الاجتماعي له كذلك، ذلك أن شروط الفكر الوجودي التي أوجدته تختلف عن الشروط التي يعيشها المثقف في العالم الثالث.

---

(1) في المنفى، الصفحات 70-73-76- 96-105-127 الخ .

(2) انظر : جون ماكوري، الوجودية، ترجمة: عبد الفتاح إمام، مراجعة: د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص 11-12.

(3) المصدر السابق، ص 153-154.

لذلك فإن الرواية بصفة عامة مثلت موقفاً هروبياً تبلور في الاستلاب، إنه يجاري الموضة الفكرية للفترة التي كتبت فيها الرواية.

2- اما فيما يخص الموقف الثاني فقد مارس هروبه هو الآخر، ولكن في طريق معاكس للأول، لقد اتخذ من الإيمان بالغيب مرتكزاً لعمله ومن ثم جعله (مشجباً) علق عليه الأحداث التي تحدث في العلم، فليس للإنسان اختيار إلا حيث يختار له الله، وإذا كان هذا الموقف قد اتخذ مبررا للهروب من المسئولية امام الأخلاق من وجهة نظر فلسفية، فإنه لم يصلح أيضاً في التعامل مع الواقع، ولعل الموقف الأول أكثر جذرية منه لو أنه أتى في سياق فكري محلي، فلقد كان موقف الكاتب في رواية (الشلماني) موقفاً تبريرياً، وكانت شخصياته وخاصة البطلين الرئيسين شخصيات مترددة لا تملك نظرة جذرية تجاه الواقع بل هي تعيش في الوهم، وتسعى لتبرر مسلكيتها الانتهازية بخطاب بياني يحاول أن يتعصب لنفسه من خلال الحديث عن تعصبه لما هو محلي أو ذاتي، غير أنه بإمعان النظر تجد المجموعة المثقفة المتمثلة في (سعد) هي رجعية حقيقية تغطي على موقفها هذا بالهروب إلى (البيان)، وتكون المحصلة تبرير الانتهازية وتحقيق الرضى عن النفس الأنانية بإلقاء التبعية على إرادة الإله، وإذاً فلا دخل للذات في ما قامت وتقوم به من أفعال لا تخدم إلا ذاتها، وهذا تستر وراء معتقدات غيبية يعاني الواقع الاجتماعي من سيادتها، وبدلاً من أن تسعى المجموعة المثقفة لنقد هذا الموقف فإنها تستفيد منه في تحقيق مواقف أنانية فردية.

إذن ما يميز الموقفين هو التركيز على الناحية الفردية المنحازة للذات الأنانية، إما بالتعالي على الآخرين وتبنى قضايا بعيدة عن هموم الذات والمجتمع، أو بالتبرير والتحايل على عدم مواجهة المصير بشجاعة وعدم القدرة على نقد الذات.

وتكون النتيجة هروباً يحقق للذات شيئاً من التوازن أو التصالح مع نفسها، في حين هو في حقيقته تخل عما يمكن أن تصل إليه هذه الذات من وعي لو قدر لها أن تواجه الواقع بشجاعة.

الفصل الثالث

وهم التغيير واختلال القيم الاجتماعية

وهم التغيير

تقديم :

نجمع في هذا الفصل أربع روايات صدرت في فترات مختلفة تمثلت فيها باكورة إنتاج الرواية الليبية وبعض نماذجها الحديثة مروراً ببعض محاولاتها المتقدمة هي : (اعترافات إنسان) للأستاذ: (محمد فريد سيالة)، (المظروف الأزرق)، و(شئ من الدفء) لـ (مرضية النعاس)، و(المطر وخيول الطين)، لـ(خليفة حسين مصطفى). [1]

وكل هذه الأعمال معنية بمشكل المرأة في المجتمع. بمعنى أنها تناقش الواقع المتخلف الذي نهضت بمناقشته الرواية العربية دائما ولفترة طويلة وحتى الآن، باختلاف المفاهيم. وليس هذا هو السبب الوحيد الذي جعلنا ندمجها في فصل واحد. أي أنه إلى جانب وحدة الموضوع، فإننا نزعم أن ثمة مكوناً آخر جمع بين هذه الأعمال هو رؤيتها للواقع وتعاملها معه، فرغم ما بينها من فترات زمنية فإن الرؤية للعالم كانت واحدة بالنسبة لها جميعاً. وكانت المرأة التي عاشت في أول الستينيات، هي نفسها التي عاشت في أول الثمانينيات.

ولسنا نستعجل الحكم بل سندرس هذه الأعمال ونقف على تعاملها مع مادتها التي هي وضع المرأة في المجتمع الليبي، وما تسعى لتصل إليه وما تصل إليه بالفعل، وأين موقف الرجل من ذلك؟ وكيف تم النظر إلى العلاقة بين الرجل والمرأة وما إذا كان أي من الكتّاب الثلاثة قد أوقف المرأة في المكان اللائق بها؟

---

(1) صدرت رواية سيالة سنة 1961. وصدرت روايتا مرضية النعاس بين سنتي 1965- 1986وصدرت رواية مصطفى سنة 1981.

الارتهان للواقع
اعترافات إنسان
محمد فريد سيالة[1]

هذه أول رواية ليبية من حيث الصدور، إذ صدرت سنة1961ف وكان هذا الأمر كافياً لاختيارها ضمن الروايات التي تتناولها الدراسة لسببين اثنين: اولهما: الوقوف على التجارب الأولى للرواية الليبية لمعرفتها وتسجيلها، ومن ثم استجلاء، التطور الذي رافق مسيرتها عند دراسة النماذج المتأخرة عنها

والسبب الثاني أن الدراسة إنما تعنى بالوقوف على رؤية هذه الرواية (الليبية) للعالم سواء كانت تمثل البدايات أو هي من النماذج الوسطى أو المتقدمة، وعليه فإن ما قد يبدو مظهراً من مظاهر الضعف لن يكون بالضرورة مبعداً لمثل هذه النماذج القديمة من الدراسة، إذ لما كان الهم الذي يوجه هذه الدراسة هو الوقوف على تعامل الرواية مع الواقع، فإن هذه النماذج الأولية تظل هي المرشحة للدراسة بالدرجة الأولى، لأنه مما لاشك فيه أن الهموم الاجتماعية في تلك الفترة ليست هي نفس الهموم الحالية. وإذا كانت الرواية حتى في الوقت الحاضر قد تعنى بتلك الفترات المتقدمة، فإن معالجة الروائيين لها في وقتها تظل جديرة بالدراسة.

كما انه من المتوقع لمثل هذه الأعمال ألا تكون مستوفية كل الشروط لكتابة الرواية، فليس دائماً تجمع الأعمال الأدبية ميزتي الريادة والكمال فتكفيها الميزة الأولى، وهي تدل إما على هاجس فني سيطر على الكاتب ودفعه لكتابة ما كتب أو أنها تدل على جرأة ومغامرة أقدم عليها هذا الكاتب لا نملك حيالها إلا أن نقدرها ونلتمس لها العذر إذا قصرت هنا أو هناك.

وكاتب هذه الرواية كان من رجال التربية والتعليم وكان يتعاطى التدريس ثم أنشأ مجلة ثقافية أطلق عليها عنوان (صوت المربى). ويبدو أنه كان شديد

---

(1) سيالة، محمد فريد. اعترافات إنسان. طبع دار الشرق الاوسط للطباعة والنشر. الإسكندرية: 1961.

الإيمان بدور التربية والتعليم على المجتمع [1] ومن ثم يرى أن للكاتب الصحفي والأديب دوراً تربوياً ينبغي أن يبرزه في كتاباته، وقد يكون في هذه الحالة وفياً لمهنته الأولى، وقد كان له الفضل في أنه أصدر عدداً من أعداد مجلته خاصاً (بالقصة القصيرة)[2] في ليبيا نشرت فيه مجموعة من القصص، وكتبت حول جملة من المقالات تناولت القصص المنشورة بالنقد ، واهتمت بالتنظير لهذا اللون من الأدب وأشارت إشارات من هنا وهناك للرواية (القصة الطويلة). وقد صدر لكاتب هذه الرواية في ذلك العدد من مجلته قصة قصيرة بعنوان (مريم)، [3] كان موضوعها قريباً من موضوع هذه الرواية التي ندرسها، وكان ذلك العدد أول محاولة من نوعها.

وتبدو الرواية معنية بموضوع وضع المرأة في المجتمع من حيث هو، وما ينبغي أن يكون عليه، بمعنى أن البنية السطحية لها منصبة على هذا الموضوع، والمرأة هي القضية التي تضطلع بها، فغيابها عن ساحة الفعل الاجتماعي يبدو هماً كبيراً من هموم الكاتب، فهو يتوق لهذه المرأة في صورة زوجة تشارك الرجل هموم الحياة، ويريدها أماً تنهض بمسؤولية تربية أبنائها تربية حديثة، ومن ثم يطمح إلى أن يراها إنساناً كامل المسؤولية له الحق في جميع الاختيارات التي تقتضيها إنسانيته. ولما كانت المرأة ليست كذلك، فإنه يترتب على هذا غيابها الذي يسبب الخلل في مسيرة المجتمع من خلال ما يحدثه هذا الغياب من خلل في شئون الأسرة، فكأن المرأة والحال هذه هي المحور الذي تدور حوله الرواية إجمالاً.

غير أنه بقراءة الرواية قراءة متمعنة نقف على بنية أخرى هي التي يمكننا أن نطلق عليها البنية العميقة، هي عكس البنية السطحية تماماً، إذ يظهر الرجل هو الموضوع المحتفى به وليس المرأة إلا وسيلة لذلك، وهذا ما سنحاول تبينه من دراستنا لهذه الرواية، وسنرى أثر رؤية العالم على الشكل الروائي.

---

(1) انظر : الهاشمي، بشير. خلفيات التكوين القصصي في ليبيا. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس. وعنوان المجلة هكذا (صوت المربى)، مجلة شهرية تعنى بشئون التربية والتعليم والأدب والاجتماع. ص261.

(2) المصدر السابق . ص53.

(3) المصدر السابق . ص300.

فالشخصيات التي تنهض بالعالم الروائي تنقسم إلى قسمين قسم رجالي، وقسم نسائي. ففي القسم الأول يوجد الدكتور (طبيب الأمراض الصدرية) وصديقه (سليم عبد الملك)، والقسم النسائي توجد به أربع نساء هن (زوجة سليم مريم) و(فوزية) الفتاة اللبنانية، و(ماريا) الإيطالية، وصاحبة الدكتور الفرنسية.

والرواية التي نحن بصددها تعتمد في الغالب على الصوت الأحادي صوت الراوي، وتستعين أحياناً بالحوار الذي يتناوب بين استعمال اللغة الفصيحة واللهجة العامية. ودور الراوي تتناوبه شخصيتان، الشخصية الأولى الدكتور وهو طبيب يملك عيادة لعلاج الأمراض الصدرية، ويبدو أن صوته يمثل الكاتب، ثم صديقه (سليم) الذي هو صاحب الاعترافات التي تشكل جسم الرواية ومحور الحدث فيها. فالحقيقة إن التقنية التي اعتمدها الكاتب لتقديم أصوات روايته تقنية متقدمة بعض الشيء.

فقد مزج فيها بين ثلاث مستويات للحكي، ففي البداية يتولى هذه المهمة (مهمة الحكي) الدكتور الذي هو الراوي الأصلي، ثم تدخل (الاعترافات) التي هي مذكرات كتبها مريضُه، ثم بعد ذلك صديقُه (سليم عبد الملك). ويقوم الدكتور بقراءتها فتشكل القراءة مستوى من الحكي يختلف عن سابقه فهو يستعمل التاريخ اليومي لأنها تتخذ شكل اليوميات التي يقوم صاحبها بتسجيلها يوما بيوم، ثم يتركها هذا الراوي (الدكتور) ليعود إلى حكي أحداث أخرى متعلقة به شخصياً وبصاحب اليوميات وبأشخاص آخرين. وبعد ذلك في جلسة بين صاحب اليوميات والدكتور يقوم الأول بحكي يومياته واعترافاته شفهياً فيتحول بذلك إلى راوٍ، وعندما يختمها يقفل راجعاً إلى بيته ليتم الدكتور الحديث بعد ذلك إلى نهاية الرواية وهو جزء قليل. وتبرز الرواية من خلال هذه المستويات الثلاثة من الحكي لتكرس قصتين تنفرد كل واحدة منها بقص أحداث متعلقة بشخصية محورية وتتداخلان بشكل بارز، مكونتين الرواية بصفة كلية، متخذتين من العلاقة بين صاحب اليوميات والدكتور مسوغاً لهذا التداخل، وبذلك لا تتأثر وحدة النص وتماسكه. فقد عرف الروائي كيف يمزج

بين هاتين القصتين حتى لتبدو كل من الشخصيتين شخصية الدكتور وصاحب الاعترافات بطلاً لها، فالدكتور تربطه (بسليم) علاقة قوية تمثلت في الصداقة الحميمة التي تجمعهما، ومن ثم أخذ يبحث عن سر وجوم صديقه وسرحانه، [1] وتعددت محاولات بحثه وتنوعت حتى اتخذت شكل الهم المسيطر على شخصيته الذي لم يستطع منه فكاكاً، وبذلك أصبح معنياً بهذه الاعترافات التي تشكل كما سبق القول محور الرواية. ولما كان هذا الصديق مريضاً وينتابه اليأس من الحياة من حين لآخر، فقد قام بتسليم مذكراته لصديقه الطبيب،وطلب إليه ألا يقرأها حتى وفاته أو شعوره أنه على وشك الوفاة.

وموضوع هذه المذكرات يتناول قصة زواجه من بداية الخطبة إلى أن خان أمله في زوجته بعدما أنجب منها طفلين، حيث وجدها امرأة بليدة فكرياً ومتخلفة ثقافياً وباردة جنسياً، ولم تجد محاولاته الكثيرة التي بذلها للارتفاع بها إلى مستواه الثقافي. هذا ما يخص المذكرات أو(الاعترافات) كما تسمى في الرواية وصاحبها، أما ما يخص الدكتور فإن همومه تتمثل في وحدته، فهو أعزب يقضي يومه في شقته التي يتخذ منها مسكنا و(عيادة) وبذلك تبدو حياته رتيبة تصيبه بالملل وتجعله يتبرم بها وبالمرضى الذين يعالجهم، غير أنه سرعان ما ينسى الملل والشكوى بمجرد ما يجد امرأة تطارحه الغرام. وقد وجد هذه المرأة أولاً في الإيطالية (ماريا) ثم في صديقته الفرنسية عندما قضى إجازته في باريس، ثم مثلت له اعترافات صديقه سليم وحالته هماً ثانياً بدا مشغولاً به.

وبالرغم من أن الرواية تنهض على شخصيتين محوريتين هما (الدكتور) و(سليم) فإن قصتيهما هي قصة واحدة كما سبق أن لمحنا، فوجهة النظر التي تروى منها الأحداث واحدة بحيث تبدو وجهة نظر الدكتور، أي أن التبئير هنا يبدو داخلياً، فالأحكام دائماً تساق من وجهة النظر الداخلية، قياساً بمقياس الطبيب صاحبه المتماهي معه. وهذا بدوره ساعد الكاتب فيما حققه من بعض النجاح في طريقة عرضه، وذلك عندما كانت تسلم من التدخلات المباشرة في

---

(1) سيالة : محمد فريد ـ اعترافات إنسان ـ طبع دار الشرق الأوسط للطباعة والنشر الإسكندرية سنة 1961. ص11.

صورة تعليقات على الأحداث وعلى أقوال بعض الشخصيات، بمعنى أن الذاتية الصارخة فرضت نفسها على بنية الرواية على المستويين الشكلي والمضموني فوجهتها وجهة واحدة حققت فيها تكاملاً بين هذين المستويين ضعفاً وقوة. وقد يبدو هذا القول كما لو كان يحاول نقد هذه الرواية بمقياسين مختلفين فيدعى من جهة أنها ناجحة ومن جهة أخرى إنها غير ذلك. وهذا ما سنحاول توضيحه، فنحن لا نريد أن نحكم عليها حكم قيمة فنقول إنها مفيدة أو ضارة، ولكننا نحاكمها بمنطقها الخاص بها، أي بالحكم على مدى نجاحها في الوصول إلى الأهداف التي استهدفتها، وكيفية معالجتها تقنياً حتى نصل إلى تلك الأهداف، وإذا كانت لم تستطع تحقيق ما ارتضته من أهداف، فلماذا؟ وأين كانت مناحي القصور؟

ولما كنا قد ارتضينا منهجا معينا في الدراسة، فإننا نعالج النصوص وفقاً لآلياته، والتي من أبرزها أنه لا يمكن التفريق بين الشكل والمضمون، وإنما الاعتبار كله بالوعي الذي يؤدى إلى رؤية للعالم تجعل الكاتب يقع بالضرورة على شكل يخدم تلك الرؤية ويصل بها إلى ما يمكنها من درجات الوعي،[1] ومن ثم فإن الفشل أو النجاح لابد أن يكون على مستوى واحد بالنسبة للشكل والمضمون.

وهذا طرح منطقي ونظام ممتاز ومنهجية دقيقة لا شك أنه يتناسب مع الظروف الأدبية الذي نشأ عنها هذا المنهج (البنيوي التكويني) وهى ظروف الأدب الأوروبي وقضاياه وخاصة منها ما يتعلق بالرواية، فإذا جئنا نطبقه بحذافيره على الرواية الليبية وعلى أقدم نماذجها فإن ذلك سيشكل ظلماً لهذه الرواية إذ لابد أن نتعامل معها تعاملاً خاصاً، بالنظر إلى التاريخ الأدبي الذي تنتمي إليه والثقافة الفنية التي هي جزء منها، وعليه فلا مناص من أن ندرس هذه النماذج الروائية بشيء من الخصوصية التي ترضى بالتعايش بين الغث والسمين دون أن نغفل الإشارة إلى ذلك الغث وبيان الأسباب التي كانت وراءه، ومعرفة أثره على الرؤية الأيديولوجية، ومن ثم أثرهُ على الرواية بصفة عامة.

---

(1) انظر : فولدمان ولوسيان - المادية الجدلية وتاريخ الادب (ص17) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - فولدمان وآخرون - راجع الترجمة محمد سبيلا - مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى سنة 1984.

ولما كانت النماذج النسائية الواردة في هذا العمل لا تتحرك إلا حيث تحركها النماذج الرجالية (الدكتور وسليم)، فإننا سنتابع تطور الأحداث في ضوء منظوريهما، وسنجد أن العمل الروائي حكم بمنطقين متضادين، هما ما يقال وما يتحقق، فلقد كانت العلاقة بين ما يقول الدكتور وسليم وما يدعيانه، ويطلبانه في وضع مضاد تماماً، لما يفعلانه ويطبقانه، بمعنى أن العلاقة بين هذين الأمرين كانت علاقة نسخية إحدى البنيتين تنسخ الأخرى.

ولما كان الطبيب هو الشخصية التي تتولى الحكي أولا أي أنه يمثل السارد الذي يتولى القص فإنه يقدم نفسه على صعيدين مختلفين، أي متضادين فما يقوله: يحاول أن يثبت فيه حرصه على سلامة المجتمع ونقائه، وهذه عنده تتحقق عن طريق الالتزام بسلوكيات معينه سلوكيات خلقية غالباً، ترتكز على ركيزتين اثنتين: الدين والثقافة، دون تحليل لهذين الأمرين فلا ندرى من خلال الرواية سواء عن طريق السارد (الطبيب) أو عن طريق غيره عن مفهوم خاص للدين شيئاً، ويبدو أن الدين هنا يعنى المفهوم السائد للدين، فلم تقدم الرواية نقداً موجهاً لهذا المفهوم مما يعنى أنه لا يشكل عائقاً في سبيل أن تتبوا المرأة المكانة اللازمة لها، أي أن النظرة إلى الدين كانت نظرة سكونية (إستاتيكية) فهو لا يحتاج إلى إعادة تفسير أي إعادة قراءة في ظل ما يستجد من ظروف وما يطرأ من أحوال، وإنما ما صلح للأسلاف يصلح للأحفاد. وهو بالتالي أمر محسوم ولا يحتاج إلى إعادة نظر وليس محل اختلاف. وحتى عندما عرضته الرواية على لسان الطبيب، فإن ذلك كان في مواجهة الآخر. حيث وضحه لصاحبته الفرنسية مبيناً لها أن الدين الإسلامي له مميزات متعددة وهو لا يشكل أي عائق، وأن ما يقال عنه من سلبيات إنما مردها إلى أولئك المغرضين من الأوروبيين بالذات، بمعنى أن الذات هنا ترى أن الدين مكون من مكوناتها، وهو من المكونات الثابتة التي لا يلحقها التغيير أي تلك التي لا تخضع لمقتضيات الزمان والمكان، إن الدين نص متعال قد حسم أمره ولذلك فالمفهوم فيه واحد غير متعدد، وقد دافع (الطبيب) عن الرسول وعن زواجه بطريق الهجوم على الأوروبيين الذين (لا هم لهم إلا

الافتراء على الشرقيين)[1] ومجيء هذا المكون الاجتماعي (الدين) في معرض إسناد الذات ضد الآخر إنما يأتي في سياق رؤية غير نافذة أي في سياق مجاملة النفس ورضاها عن واقعها من جهة، في حين تظن أنها تحاول إصلاح هذا الواقع من جهة أخرى.

أما ما يخص الأخلاق فليس ببعيد عن النظرة للدين وهنا تسجل الرواية إلى جانب ما شاهدناه من الرضى بالواقع والتأمين عليه رؤية أحادية الجانب، حيث الأخلاق تعنى ما هو قبيح وما هو عكس ذلك وإنما يكون الأمر كذلك قياساً على المرأة، فسلوك المرأة هو الذي يتصف بالانحطاط والفساد أو يتصف بالنقاء والصفاء أما سلوك الرجل فليس مقياساً على ذلك، وهو مهما فعل فلا يلحقه ضرر ولا عار، وهذه رؤية معروفة في الوطن العربي كله فهي تذكرنا بعبارة (يوسف وهبي) والمثل المصري المعروف: (شرف البنت مثل عود الكبريت).

وبيت نزار قباني:[2]

وسرير واحد ضمهما تسقط البنت ويحمى الرجل

أي أن الرؤية هنا في نطاق الواقع المتخلف ولا ترى فيه موضعاً لنقد أو أن عندها تصوراً لواقع أحسن منه، فالطبيب وهو يبحث عن زوجة تكون متعلمة ومتنورة ومحافظة في الوقت نفسه،لا ينسى أن تكون سجينة البيت وأنها حتى في حال خروجها يجب أن تتأخر حتى يمهد لها الرجل الطريق وينظر هل الوضع مناسب لخروجها أم لا؟ فقد شكى الطبيب لصاحبته الفرنسية من كثير من المتاعب الاجتماعية المترتبة على غياب المرأة عن ساحة الفعل، وكان ردها أنه لابد من خروج المرأة وتحررها يخرج المجتمع مما هو فيه من متاعب فنجده يجيبها: "هذا طريق إلى الهاوية، إلى الفساد، إلى الانحطاط".[3]

فهنا لا تكتفي الشخصية بالمناقضة بين ما تقول وما تفعل بل تتعدى ذلك إلى مناقضة نفسها على مستوى القول أيضاً، فالطبيب يعاشر هذه الفرنسية

---

(1) اعترافات إنسان . ص45.
(2) نزار قباني: ديوان (قالت لي السمراء) ـ الاعمال الكاملة ـ منشورات نزار قباني بيروت سنة 19678. ص 245.
(3) اعترافات إنسان . ص53.

ويعاقران الخمر ويدعو في الوقت نفسه إلى الاحتكام إلى الدين السائد الذي لا يرى فيه أي نقص، ويدعو في الوقت نفسه المرأة إلى التحرر، ولا يوافق على اختياراتها في هذا المجال بل يسعى إلى أن يكون ذلك متماهياً مع وجهة النظر الرجولية، وكأن وجهة النظر هذه ليست عائقاً من المعوقات في سبيل المرأة، بالإضافة إلى النظر إلى المرأة باعتبارها كائناً بشرياً ناقصاً لا يملك كل المعطيات التي تؤهله للاختيار، بل عليه أن يكون ظلاً للرجل.

وعلى هذا فمفهوم الأخلاق لا يعنى أن يتبوأ الإنسان المكانة الاجتماعية التي يؤهله لها مستواه الفكري ووعيه، ولكن يعنى المفهوم السائد أي العرف الخاضع لكل التراكمات الثقافية التي يفترض في الشخصيات الروائية إنها ثائرة عليها وتريد أن تؤسس بدلاً عنها أنموذجاً جديداً لشخصية اجتماعية على أساس من الدين والأخلاق، ولذلك فالطبيب رغم شعوره بما يحققه من سعادة، في ظل الرفقة التي تنتهيا له مع المرأتين الإيطالية (ماريا)، والفرنسية فإنه لا يكن لأي منهما احتراماً، بل هما عنده مثال لا يليق بالمرأة الليبية أن تكون على شاكلته، فلا بأس أن يعاشر الرجل الليبي المرأة الأوروبية، وسمعته لن تتأثر بذلك، وفى الوقت نفسه الذي يعتبرها فيه منحطة، رغم أنه يتاح له أن يناقش معها مالا يتاح أن يناقشه مع الليبية، وتبقى مع ذلك الليبية رغم تخلفها بضاعة أصلية لا يجب التفريط فيها. وهذا الطرح مندرج في الرؤية الراضية بالواقع المؤمنة عليه، بل هي رؤية قائمة على موقف انتقائي عنصري، فالنماذج التي تعد في المجال الروائي ساقطة هي نماذج غير ليبية ومقياس السقوط هنا العلاقات الجنسية غير الشرعية. ويبدو أن هذا الهاجس (هاجس السقوط) من وجهة النظر هذه يسيطر على وعى الشخصيتين الروائيتين (الطبيب وسليم) فلا يسمحان بأن يطال المرأة الليبية التي وإن بدت متخلفة إلى درجة البلادة تظل طاهرة جنسيا، وهذا موقف يخلط بين ما يعده تحرراً وما يعتبره عيباً وحراماً، فالنساء اللاتي يطارحهن الجنس هن إما أوروبيات أو عربيات من غير الجنسية الليبية (فوزية). وهنا لا يكتفي الموقف النظري بإبقاء المرأة الليبية التي يزعم أنه ينتصر لها حبيسة واقعها الاجتماعي، بل يزيد على أن يحجر عليها حتى لا

يسمح لها بالخطأ التي لا شك أنه كان ولا يزال موجوداً على صعيد الواقع، وتكون بذلك النظرة الأخلاقية نظرة لا أخلاقية، لأنها لا تعترف بأساس الأخلاق الذي تقوم عليه (الحرية). فما دامت الشخصيات الروائية لا تخرج من أسر السارد(الطبيب) أو (سليم) المتماهيين مع الكاتب، فإنها شخصيات تتحرك وفقاً لموقف أخلاقي أحادى الجانب ولا يعترف بالنسبية في هذا المجال، والجانب الثاني أو الركيزة الثانية هي الثقافة حيث هي المطلب الثاني الذي يجب أن يكون مكوناً من شخصية المرأة، وهو ظاهرياً مطلب لا بأس به، فلا يخفى أثر الثقافة في حياة الأفراد ومن ثم مردودها على المجتمع، وهنا تكون الثقافة مطلباً للفرد ليساهم في كونه عضواً نافعاً لنفسه ولغيره، غير أن الطرح في الرواية ليس من هذا القبيل، فالشخصية الروائية تطلب لها الثقافة لتكون في خدمة غيرها بغض النظر عن أنها راضية بأن تتثقف أو غير راضية.

وعلى هذا المستوى تدخل الرواية في (الاعترافات) التي تجعل من هم الثقافة بالنسبة للمرأة شاغلها الأول، بمعنى أن الحكي (السرد) ينتقل من الطبيب ليتولاه سليم بشكل من الأشكال بحيث لا يغيب الطبيب غياباً كلياً ولا يهيمن هيمنة مطلقة على كل شيء. (فالاعترافات) مذكرات كتبها سليم، والطبيب يقرأها، ويتخذ الخطاب الروائي هنا طابع المذكرات حيث يبتدئ الحديث بزمن معين لينتهي في زمن معين آخر محدد بتاريخ يومي وشهري وسنوي معروف، غير أن تدخل الطبيب وهو يقرأ هذه المذكرات يقطع هذا السياق المذكراتي، فالهيمنة الكبيرة للسارد (الطبيب) لا تريد أن تتخلى عن وظيفتها ولذلك تخلق الرواية وضعاً عند قراءة المذكرات يسمح لشخصية الطبيب بالتدخل ليمارس عن طريقها التوجيه التربوي، فتجعل الطبيب يقوم بقراءة هذه المذكرات على مسمع من صديقته الفرنسية التي تستوضحه بعض الأمور وتعلق على بعضها الآخر فيتدخل الطبيب شارحاً أو مدافعاً وقد يهاجم الثقافة التي تمثلها هذه الصديقة، بمعنى أن النص هنا يتخذ مستويين يظلان متوازيين، الخطاب المذكراتي المتمثل في المذكرات المقروءة، والحوار وما يلحقه من تدخلات من الطبيب سردية وحوارية، على أن كل من الخطابين يتكاملان في طرح نظري (أيديولوجي) واحد، إذ إن موضوعهما الذي يدوران حوله هو المذكرات

(الاعترافات) ولذلك فإن ما تطرحه الاعترافات يبقى هو الأساس النظري، وهنا يتحدث سليم عن قصة زواجه وما عاناه من مشاق ليصل إلى زوجة تكون وفقاً للمقاييس التي يضعها للمرأة، وكان العائق في سبيل ذلك هو صعوبة الاتصال بين الرجل والمرأة قبل الزواج. وقد كانت (الثقافة) هي المقياس الوحيد تقريباً، فقد كان مصراً على أن تكون امرأة (مثقفة). وهذه الكلمة كما نرى تبدو ذات مفهوم مطاط. فالثقافة ذات مفهوم واسع يرتبط بجملة من الحقول المعرفية والفضاءات المرجعية، فمن شأن المثقف أن يكون على اتصال إن لم يكن بجميع هذه الفضاءات والحقول فبأكثرها أو بمجموعة منها، وهنا تقع المفارقة بين ما هو مطلوب وما يجب أن يكون، أي أن المرأة المطلوبة كما رأينا على الصعيد الأخلاقي يجب أن تكون مصانة غير ذات تجربة سابقة في الحياة، وهذا معناه أن السرج لن يأتي للحصان ما دام هذا لا يأتي إليه، ولذلك تتحايل الرواية لحل هذا الإشكال بحصر مفهوم الثقافة في قراءة الكتب لتجاوز العقبة الأولى ثم لسبب ثان متمثل في أن الزوج الباحث عن زوجه مثقفة (سليم) هو قارئ ممتاز، وعليه فيجب أن تكون زوجته صورة منه، حتى تحقق انسجاماً معه يصل إلى درجة التماهي، غير أن الرواية لا تنجح ولا تريد أن تحقق اتصالاً بين سليم وبين من ستكون له زوجة بسبب من رقابة المجتمع الصارمة على هذا الاتصال. ويبدو أن هذا موقف غير ناتج عن عقبة واقعية بقدر نشوئه عن موقف إيديولوجي لا يؤمن به.

إذ نجد سليماً يرضى بالمرأة التي تصفها له قريباته، ويتخلى وفقاً لذلك عن جذريته التي كان متمسكاً بها في أنه لن يتزوج إلا من تكون حسب مقاييسه، [1] بهدف أنه سينجح في تثقيفها بنفسه بعد الزواج، وهذا أيضاً رغم مجيئه في صورة (أنه ليس بالإمكان أبدع مما كان) أي لا يملك الرجل إلا أن يتولى تثقيف زوجه بنفسه بسبب عدم تمكنه من اللقاء بها قبل الزواج، فإنه كان موقفاً مقصوداً أيديولوجياً، وذلك لتصنع هذه المرأة على عين زوجها وحسب موقفه من الثقافة وذوقه وتصوره الفكري وهناك جملة من المؤشرات على ذلك:

(1) اعترافات إنسان . ص 58 – 59.

فأولاً قدم لنا سليم على أنه قارئ من الدرجة الأولى، وهو يتمتع نتيجة لذلك بثقافة عالية تجعله يستخف بغيره وإن كانوا يحملون شهادات علمية أعلى من مستواه.[1] ومن ثم نجده يتقدم في أول خطوة لتثقيف زوجته بأن يطلب إليها أن تقرأ الكتب التي في مكتبته ، بمعنى تلك الكتب التي سبق له أن قرأها ورضى عنها وامتلكها، ثم نجده لا يخيرها في هذه الكتب تبدأ من حيث تريد بل يختار لها ما تقرأه أولاً، ويختار لها أولاً كتاباً بعنوان (كيف تحافظين على زوجك)،[2] وهذه جميعها أمور تجعل المرأة تتثقف ليس من أجل الثقافة بل لتكون على مقياس زوجها أي أن الهدف من وراء التثقيف هو الرجل المحور الذي تدور جميع العلاقات وتجرى كل الأمور من أجله وفى خدمته، وكل ما يفعله سليم في سبيل تثقيف زوجته إنما هو من أجله هو لتكون صورة طبق الأصل منه فلم يعترف لها بالاختلاف عنه، بما في ذلك محاولاته إغرائها بالمال بأن يدفع لها جنيهاً عن كل كتاب تقرأه،[3] غير أن جهوده ذهبت أدراج الرياح ، والسبب في خطاب سليم (مذكراته) هو بلادة هذه المرأة فلم تكن تربة صالحة تثمر فيها جهوده المضنية، على أن هناك جانباً مسكوتاً عنه في الرواية، لا نحسب أنه كان ضربة لازب فلا يوجد غير القراءة وإلا فلا، وأنه كان نتيجة للصدفة، ولكنه قد يكون مقصوداً لذاته، فهذه المرأة عندما فشلت معها محاولات تعويدها عادة القراءة لم تبذل أي محاولة أخرى في أي مجال آخر، لماذا؟ لأنه لا توجد مجالات أخرى كالعمل؟ أم لأنها غير مرغوب فيها من الطرف الأخر؟ ويبدو أن هذا هو السبب لأن من شأن العمل أن يحقق للمرأة حرية اقتصادية ومن ثم استقلالاً عن الرجل، فلا تعود ظلاً له، ولذلك فهو أمر فلا أقل من أن تسكت الشخصية الروائية عنه، ما دامت لا ترغب فيه، ووفقاً للخطاب الروائي فإن (مريم) زوجة (سليم) قد أصبحت له شراً لا بد منه، فلم يستطيع طلاقها بسبب ولديه منها[4] ولم يحقق معها انسجاما بسبب بلادتها، وهكذا اتجه إلى الخمر يتداوى بها

---

(1) اعترافات إنسان . ص 62 – 63.
(2) المصدر نفسه، ص 89.
(3) المصدر نفسه، ص 98.
(4) اعترافات إنسان . ص119 – 122.

عن صدمته في أقرب الناس إليه، وهذا موقف ليس أنانيا فحسب، بل هو موقف
عن صدمته في أقرب الناس إليه، وهذا موقف ليس أنانيا فحسب، بل هو موقف
مرير بالنسبة له فلقد اتجهت الرواية لإرضاء هذه الفرنسية بخلق شخصية
نسائية ثانية تكون بديلة عن هذه الزوجة البليدة إنها (فوزية) الفتاة اللبنانية
التي يضعها والدها الذي يعمل في إحدى شركات النفط أمانة في بيت سليم،
وهي فتاة مخطوبة لأحد أقاربها، ولكنها عذراء، ولقد سيقت هذه الشخصية
الروائية أو فرضت على الأحداث لهدفين اثنين. أولهما: إرضاء تلك الفرنسية
الفرنسية لسليم والتي تتمثل بتماهي شخصية الطبيب معها كما سنرى،
والهدف الثاني هو بيان عدم صلاحية المرأة غير الليبية لأن تكون زوجة حتى
ولو كانت عربية ومثقفة.

فلقد اكتشف سليم في فوزية أمرين اثنين أولهما أنها قارئة من الدرجة الأولى، والتهمت الكتب التي في مكتبته التهاما ومن هنا كانت تساله وتناقشه لتسلم أخيراً برأيه دائما [1] وهذا جعله يحقق ما كان يصبو إليه من أستاذية وما يحرص عليه من إثبات تفوقه الفكري، والثاني وجد فيها عشيقة تبادله الغرام بأنوثة لم يجدها في زوجته

وعلى هذا المستوى اتضح مفهوم الرواية للأخلاق بصورة أوضح حيث الخطاب الذي يأتي على لسان سليم يقول بالمحافظة على الأمانة (فوزية) والحرمان الذي تعاني منه يدفعه في اتجاهها، وهكذا تكون فوزية هي البادئة بعرض نفسها على سليم [2] والمشجعة له على مواقعتها، ويكون سليم ممتنعاً أولاً ثم متحفظاً، فلما لم يستطع كبح جماح نفسه ومقاومة الإغراء الذي تقدمه له فوزية، لم يجد بداً من تلبية الرغبة التي كانت تساورها وتساوره، ولكنه جعل لها حداً محدوداً لا يتعداه إنه (العذرية) رغم المرات الكثيرة التي اختلى فيها بهذه الفتاة وما فعله معها إلا أنه أصر على المحافظة على عذريتها في إشارة واضحة إلى مفهوم الأخلاق أولاً وارتباطه بالنظرة السائدة اجتماعياً، وإلى محاولة الذات لنفسها وتزكيتها للقيم التي تحملها.

---

(1) النصر نفسه ص 131.
(2) النصر نفسه ص 148.

وتوجيه الهجاء للمرأة غير الليبية في صورة (فوزية) فنجد هذه تشجع سليماً وتحثه على افتضاض بكارتها، ولكنه لا يفعل رغم ما يعمل في نفسه من رغبة معذبة، (1)كما أنه يرسخ ما سبق واتهم به المرأة الليبية في صورة (مريم) من بلادة وبرود، فهي لا تغار كما تفعل أي امرأة ولا يلفت نظرها ما بين زوجها وما بين تلك الفتاة فسليم على هذا شخصية مبرأة من العيب الذي تقع فيه كل من زوجته وفوزية، وتحاول هذه الشخصية (سليم) أن تثبت في حق نفسها مجموعة من الصفات لتؤكد النرجسية السابقة ممثلة في الثقافة العالية والديمقراطية عند النقاش فهو حسب قوله (ليس من ذلك النوع الذي يتسلط على النساء ويحاول فرض رأيه عليهن). (2)

وعند مناقشته لفوزية نجدها دائماً تقتنع بوجهة نظره التي هي دائماً على صواب، وكذلك في حالات نقاشه مع من يخالفونه الرأي فهم سذج وسطحيون لم يصلوا إلى ما وصل إليه من مستوى ثقافي عال، وكونهم أعلى منه مستوى تعليمياً فذلك ليس مهماً إنما المهم هو الأمور العامة التي هي أهم من العلم والتخصص. (3)

كما أن هذه الشخصية الروائية المتماهية مع الشخصية الأولى تبدو كثيرة الشكوى. فمن يخالفها الرأي لا يسلم من هجاء مقذع على لسانها، والجزء الثالث والأخير من المذكرات (الاعترافات) يقصها (سليم) على (الطبيب) مباشرة حتى يتحقق في القص هنا أمران، مشاركة (الطبيب) لسليم نفس الهموم ومن ثم مشاطرته له نفس الطرح (النظري)، بمعنى أنهما وجهان لعملة واحدة تمثل النظرة السائدة في هذه الرواية، والأمر الثاني ليكمل الطبيب ما بدأه سليم فيختم الرواية من وجهة نظر مشتركة ترسخ الرؤية القاصرة التي تبدو دون مستوى ما تدعيه لنفسها من تفوق، ولعل الإسراف في وصف هذا التفوق إنما يأتي نتيجة طبيعية لغيابه، وهذا ما تسعى الرواية لتلافيه عن طريق الخطاب المباشر الذي يتناقض مع الحدث عادة.

---

(1) اعترافات إنسان . ص 135.
(2) المصدر نفسه، ص 130.
(3) المصدر نفسه، ص 131.

وهذه البنية التناقضية التي تقول شيئاً وتفعل ضده، تهيمن على مسار الرواية بصفة عامة ونجدها في مسلك الشخصيتين الرئيستين الطبيب وصاحبه سليم .

إن الطبيب يبحث دائماً عن امرأة يقضي الليل في أحضانها، وكأس يفرغ فيه همه، ولا يرضى أن تكون زوجة المستقبل التي يبحث عنها تفهم في هذه الأشياء، أي ذات تجربة سابقة في مجال من هذه المجالات. فما دلالة طرق هذه الموضوعات إذا كان الراوي يعتبرها غير أخلاقية ويربأ بنفسه عنها على صعيد الحياة الأسرية؟

إن فوزية وهى تحدث سليماً تطلب إليه أن يناديها بأخته وتناديه بأخيها، ثم تستدرك بأن لا يفعل ويتم ذلك هكذا: تقول فوزية: (لقد سحبت افتراضي لماذا؟. لأن الأخوة في الأسر الفرعونية القديمة، وسارعت أنا أتم الجملة التي تكملها،كانوا يتزوجون بعضهم بعضا)[1] ولا يخفى هنا التستر على الرغبات الجنسية بمفاهيم خلقية لا تلبث أن تفشل في ظل علاقة معذبة بالتناقض ومركبات النقص التي ترى الجسد مشكلة كبيرة وتعيش قلقة بين ما تحمله من مفاهيم تجرم هذا الجسد وتعانى في الوقت نفسه من هموم مطالبه وحاجته، فتحاول نتيجة لذلك أن تتدخل لتطويع الفكر والأخلاق والمعرفة حتى تنسجم مع خدمة هذه العلاقة المتناقضة. ولما كان هذا مستحيلاً فإنه يتم اللجوء إلى التغطية بالشعارات المباشرة والادعاءات التي لا تجد ما تستند إليه من مسوغات لمعاناتها.

وهذا الضرب من سياق الأحداث بالإضافة إلى أنه يجعل الرواية تسقط على المستوى الدلالي، فإنه يسيء إليها من الناحية الشكلية، فتظل بنيتها الشكلية مهلهلة عبارة عن مجموعة أشلاء لا يجمع بينهما ناظم ما. إذ العلاقة الجدلية بين البنية الشكلية والدلالة علاقة انسجام وتكامل، فالدلالة المنطقية الوفية لسيرورة الأحداث فيها تجد لنفسها بنية شكلية معها، والعكس صحيح. فحيث يغيب الاتساق والترابط ويحل محله التناقض والتضارب

---

(1) المصدر نفسه . ص130.

بعميب ذلك البنية الشكلية بهذه الأدواء ويجعل منها مجموعة من الأمشاج التي لا تنتمي إلى عالم واحد.

إن وصف سليم لنفسه بالعفاف لكونه لم يسلب (فوزية) بكارتها رغم ترحيبها بذلك، إنما يحمل في طياته إدانة لها أي لفوزية فهي فتاة متفسخة مادامت لا تحافظ على ما يعتبره هو مقياساً للشرف والفضيلة. وهذا يأتي في السياق نفسه مع موقف الطبيب من صاحبته الفرنسية فهو يعاشرها ويدينها هي ومن على شاكلتها من النساء الأوروبيات. وسنجده الطبيب يوجه الإدانة نفسها لفوزية فهي فتاة غير شريفة أوقعت رجلاً شريفاً في شراكها وتركته حطاماً بعدما حققت ما تصبو إليه ونسيت ذلك الرجل الذي ظل يذكرها ويعتبرها حبه الأول والأخير.

أما هي فتعيش سعيدة مع زوجها وابن عمها بعدما دمرت حياته. ويتساءل الطبيب هنا إن كانت تذكر: (كيف اقتحمت عليه حياته النظيفة المستقرة الهادئة، فعكرتها ولوثتها، ثم خرجت منها فجأة كما دخلتها لتهدأ هي وتستقر وتنعم، بينما يشقى هو ويتعذب ويقاسى الويلات).[1]

ثم يجيب على تساؤله بأنه يعتقد إنها نسيته ولم تعد تحمل منه شيئاً حتى على سبيل الذكريات. والمسوغ لذلك هو رأيه في المرأة، فهو يرى الرجل أكثر وفاءً لحبه من المرأة (لأنه أكثر حفاظاً على وعوده). وهو لا ينسى بالسرعة التي تنسى بها المرأة، وهي إنما تنشد الزوج فإذا حصلت عليه فهي قد بلغت ما تريد وليس هكذا شان الرجل الذي (لا يستطيع أن ينسى حبه ولا يستطيع أن يدفنه ويئده). وهذه النظرية بالإضافة إلى أنها تأتى في شكل شهادة من الراوي لتبين وجهة نظره في المرأة بصفة عامة، هي شهادة تؤكد الرؤية السائدة في الرواية وهى كذلك ترسخ بنية التناقض التي سلف الحديث عنها. فمن جهة تعد المرأة إنساناً كاملاً له ما للرجل وعليه ما عليه، ومن جهة أخرى هي مخلوق ناقص موسوم بالتقصير عما يمكن أن يرقى إليه الرجل من نبل وكمال. وهذا التصور يكذب الادعاء السابق الذي حاولت الرواية أن تكرسه على لسان

---

(1) اعترافات إنسان . ص171.

(سليم) فخطابه عن رغبته في الارتفاع بمستوى زوجته الثقافي والفكري إنما كان في إطار هذه الشوفينية التي يحرص عليها، فهو لا يني يمجد ذاته في كل مناسبة ولا نكاد نقف له على نقطة ضعف واحدة. بل يصل الكاتب في تعليق على لسان الطبيب يمثل استنتاجه من خلال آرائه نفسه في المرأة، هذا التعليق يقطع الشك باليقين ليرسخ رؤية الكاتب وشخوصه الرجالية للمرأة يقول: (وهنا عندما وصلت لهذه النتيجة زاد إيماني بتفاهة المرأة وزاد شعوري بالتقزز منها) [1] ورغم أن هذا الكلام يدل على استمرار ارتياحه للمرأة مع موقفه منها، فإن ذلك يأتي باعتبارها شراً لابد منه. وهذا ما يجعل تصنيف هذه الرواية محصوراً في ما هو كائن.

وهنا يتبادر إلى أذهاننا سؤال: لماذا يقع الكاتب في هذه الرؤية المتناقضة؟ وللجواب على هذا التساؤل لابد لنا من الوقوف على الأسباب التي أدت إلى موقفه هذا، ويبدو لي أن هناك أسباباً متعلقة بالرؤية التي تشكل وعي الكتابة أي بالجانب المعرفي والنظري. فهو لا يملك تصوراً واضحاً حول موضوع رؤيته، بمعنى أنه يقع في الخلط بين ما يعتبره محافظة وما يعتبره تخلفاً رغم كلامه الكثير الذي يعقب به على المواقف السردية والمحاورات بطريقة مباشرة فإنه يعود دائماً ليقول إن الواقع المعروف بالنسبة لنا بالرغم من عيوبه وما ينجم عنه من شرور يظل خيراً من المستقبل الذي يأتي به التحرر والخروج، لأن لديه خلطاً أيضاً بين مفهوم التحرر والانحلال الذي يخشاه إلى درجة الرهبة، وهو عنده يعنى انحلال المرأة فحسب فليس الرجل فاسداً ولا خليعاً مهما مارس من ضروب الخلاعة ولا يعيبه ذلك في شئ. وهذا الموقف لا يعدو النظرة التقليدية التي تعتبر (شرف البنت كعود الكبريت يشعل مرة واحدة) أي في بكارتها، ولهذا تقول فوزية لسليم أنها تتزوج من ابن عمها من أجله هو أي سليم حتى ينعم بعد ذلك بما لم يستطع أن ينعم به نتيجة أنها عذراء وهو لا يريد أن يتجاوز هذه العذرية، [2] إنه حتى لو تبنينا نظرة عادية أي تقليدية فإن الحب

---

(1) اعترافات إنسان . ص171.
(2) اعترافات إنسان . ص158.

والخيانة لا يلتقيان ولا تأتى الخيانة هنا في صورة احتجاج على وضع مفروض على فتاة أو امرأة تريد أن تنتقم من المسئولين عليه، وإنما يأتي ذلك في سياق برسخ النظرة التي تعتبر أن الأمر ما دام مستوراً لا يؤدى إلى فضيحة أو بصعد الأمور، فهو مرغوب ولا غبار عليه. وهذا علاوة على أنه خلل فني في البناء الروائي هو موقف غير أخلاقي من الناحية الإنسانية، ويدل على شخصية مريضة منحرفة، لأنه يندرج في نطاق منافقة الواقع بدلاً من الاعتراض عليه.

وهو من الأسباب التي تجعل الشخوص يقعون في التناقض وتضارب المواقف والخلل الفني أي العيوب السردية من الناحية التقنية.

فالكاتب ليس له تجربة في هذا المجال، ويبدو أنه لا يتمتع بذاكرة قوية، ولذلك ينسى متوالياته السردية التي تأتى في شكل عبارات مقطوعة لا يربطها سياق واحد، وهذا طبعاً جاء بسبب الخلل في الرؤية التي سبقت الإشارة إليه،فلو أن سياق الحكي عنده كان مبنياً بعضه على بعض وكان واعياً بسيرورة الأحداث وتطور حياة الشخوص لما وقع في ذلك، لأن منطق الأحداث حينئذ يمنعه من الوقوع في هذا المنزلق، فالتشويش الذي يزحم الرواية في كل مكان كان مسئولاً عن الفوضى وعدم التماسك التي سيطرت على هذا العمل وأوقعته بذلك في التناقض الذي رأيناه. كما أن من بين الأسباب التي قادت إلى هذا التناقض وهذا التفكك انسياق الرواية وراء الطرح النظري المباشر، فلم تستطع أي من الشخصيتين (سليم) و(الطبيب) فكاكاً من أسر الكاتب بحيث تحقق أي منهما استقلالاً عنه بوصفها شخصية روائية لها منطقها الخاص بها، وإنما يتدخل الكاتب ليفرض عليها طرحاً نظرياً يظل غريباً عنها وعن سياق الأحداث ولا ضرورة له. (أرأيتم أيها الآباء هذه الديمقراطية التي أنشأني عليها أبى منذ الصغر، إنه لا يريد أن يفرض رأيه في موضوع يراه من أخص خصوصياتي ولا يريد أن يتدخل في شؤوني الخاصة ويريد أن أتحمل مسئولية ما أتى من أفعال وأعمال).[1]

وهذا التعليق المباشر الذي يأتي على لسان سليم عندما كان يتحدث عن

---

(1) اعترافات إنسان ص57.

سماح والده له باختيار زوجة حسب رغبته، ما كان هناك داع له، إذ يكفي أن قال إن والده قد فوضه في هذا الموضوع لتصل الرسالة إلى القارئ وعن طريق صحيح وسليم، ولكن الكاتب لم يستعن بالإشارة ورآها غير كافية لإيراد وجهة النظر التي يحاول أن يثبتها، وهذا يدل على سوء فهم للفن الروائي، فلا يحتاج هذا الفن لهذه التدخلات المباشرة شأن أي فن آخر. وحتى هذه الجزئية التي جيء بها على هذه الهيئة المباشرة لم تكن الرواية وفية لها، فلم تتحقق الديمقراطية المطلوبة لا على المستوى التقني فيسمح للشخصيات الروائية بأن تستقل بمنطقها الخاص، ولا على المستوى النظري فيأتي الخطاب موافقاً لهذا الطرح.

بل سيطرت عليه نظرة رجولية في طرح مباشر وغير مباشر. كما اخذت التعقيبات المباشرة والطرح النظري نصيبها، ولو قدر لهذه التعقيبات أن تقتطع من الرواية لأزيح ما يربو على ثلثها دون أن تتأثر أحوالها بذلك.

لقد كان الكاتب مثلما سبق القول صحفياً ممن يؤمنون بدور التربية في المجتمع، وطريقته هي طريقة وعظية مباشرة، ومن هنا جاء عمله موسوماً بهذه السمة الوعظية التي هي أقرب إلى خطب الوعاظ والدروس المباشرة من أي شيء آخر. ويبدو أن معاصري الأستاذ سيالة كانوا يعرفون عنه شيئاً من ذلك. فقد كتب الأستاذ (كامل المقهور) نقداً لقصته التي نشرت في العدد الخاص بالقصة من مجلة صوت المربى التي سبقت الإشارة إليه قائلاً: (قصة المؤلف الذي يدافع عن آرائه عن طريق أبطال قصصه... اتخذ من آخر القصة مقالاً للدفاع عن نفسه بأنه (غير سفوري)... ثم إن انشغال الأستاذ بمشكلة المرأة يطغى كثيراً على قلمه و تفكيره فيظهر في كل شئ يتعرض له). [1]

والحقيقة أن من يقرأ رواية اعترافات إنسان لا يسعه إلا أن يحس بذلك ويلمسه، فالكاتب يغتنم كل فرصه لعرض آرائه بصوره مباشرة، لا غطاء عليها، فقد ختم الرواية ببيان أو إعلان على لسان الطبيب يعبر فيه عن رغبته في فتاة يتخذ منها زوجة له، وعرض جملة من الشروط أراد لها أن تتوفر في هذه

---

(1) الهاشمي بشير. خلفيات التكوين القصصي في ليبيا. سبق ذكره. ص67.

الفتاة، وأن من يعرف فتاة مثلْ ذلك (فليدلني عليها وأجره على الله) [1] وختم بعبارة ترددت كثيرا في أعطاف الرواية بالصورة نفسها بهذا الأسلوب الخبري التقريري (فالإنسان لا يشعر بوجوده إلا إذا أحس بحريته). [2] ولست أريد هنا أن أناقش هذه العبارة من جهة صحتها من عدمها، ولكن مجيئها بهذه الكيفية جعلها لا تنتمي إلى عالم الرواية، فإذا عرفنا أنها تكررت كثيراً على لسان الشخصية الرئيسة (سليم والطبيب) رأينا إلى أي حد كانت هذه الرواية غير ناضجة ولا متكاملة.

ولكنها تظل أول عمل روائي في ليبيا، وربما شفع لها وللكاتب هذا الوضع ما ساد فيها من أخطاء واعتراها من هنات. ومجرد فتحها الباب أمام هذا النوع من الأدب في الدخول للحياة الأدبية قد يعد كافياً للنظر إليها بمنظار الرضى والقبول، متجاوزين عما اكتنفها من نواحي القصور التي لابد أن ترافق كل باكورة إنتاج فردي وجماعي. وبعد هذا كله تظل الرؤية التي تسود هذا العمل محصورة في نطاق الوعي الواقع، فقد أمنت الرواية على واقع المجتمع الذي كان سائداً ولم تستطع تجاوزه فظلت المرأة التي زعم كل من الطبيب وسليم أنهما ينشدانها هي نفس المرأة التي ثارا عليها، ولم يعترف أي منهما لها بأي خصوصية كإنسان مستقل عن الرجل، بل ظلت في نطاق الإنسان المطيع الوديع الذي يجب عليه أن يخدم زوجه بتفان وتضحية متناسياً في سبيل ذلك كل حاجاته ورغباته وتطلعاته، بل بقيت مدعاة للعار في نطاق العقلية التي تعد البنت (زريعة إبليس) أو أحبولة الشيطان، متخذة مرجعيتها هذه من تراكم ثقافي كان نتيجة لتلاقح الموروث الشعبي في جوانبه المختلفة وبعض التصورات الدينية التي كانت سائدة ولا زالت. وهي رؤية تمثل وجهة نظر فئة من الناس عادة ما يكونون من صغار المثقفين الذين يعجبهم ظهور المرأة في الشارع وفي مجال العمل ويظلون في الوقت نفسه حبيسي النظرة التقليدية التي تصيبهم بالدوار لمجرد التفكير في أن هذا المخلوق الذي يخصهم ويتوقف

---

(1) اعترافات إنسان . ص741.
(2) اعترافات إنسان . ص741.

عليه مفهوم شرفهم وفضيلتهم سوف يتعرض للتشويه بالقيل والقال، ولذلك يعبرون عن الرجال الآخرين (بالذئاب) مقابل المرأة التي يجب أن تتخذ دور (الحمل الوديع). فالرؤية هنا ليست رؤية مجتمع متخلف ومحتاج إلى أن يتخذ كل فرد فيه دوره في الحياة بحقه في ممارسة هذا الدور دون رقيب، ومن ثم فليست المشكلة مشكلة المرأة بقدر ما هي مشكلة الإنسان، ولكنها بدلاً عن ذلك تنحرف لتهرب من واقع متخلف إلى ركن من أركان هذا الواقع نتيجة الخوف منه، فتحاول تزويقه وتقديمه بشكل يوهم أصحاب هذه الرؤية بالتغيير بينما يظل الواقع في نفس المكان.

هكذا تعجز الرواية هنا عن مقتضيات النجاح بسبب تظافر أسباب العجز النظرية والتقنية التي اكتنفتها.

المظروف الأزرق

(مرضية النعاس)[1]

نشرت هذه الرواية على حلقات في مجلة المرأة لسنة 1966 - 1967ف (ثم أعيد نشرها سنة 1980ف)، وعندما نشرت في كتاب، فإنها تأثرت بنظام الحلقات التي كانت تصدر وفقا له في المجلة، فكانت هذه الحلقات فصولاً، على أن ذلك لم يكن ذا أثر كبير على بنية الرواية الدلالية، لأن هذه البنية ذات خط واحد، ولم تتأثر أحداثه بهذه الشكلية.

والخط الأساس الذي بنيت عليه هو وضع المرأة في المجتمع. ففي تلك الفترة التي صدرت فيها الرواية كانت هذه القضية من القضايا الساخنة التي فرضت نفسها على مختلف الطبقات الاجتماعية حتى أولئك الذين لا يهتمون عادة بمثل هذه القضايا ذات الصبغة الثقافية.[2] والحكاية التي تقوم عليها الأحداث في هذا العمل هي قصة (المظروف) أي الرسالة التي ترد أسبوعياً على (مجلة النهضة) وكل رسالة هي عبارة عن مقال تكتبه فتاة تسمى نفسها (بنت ليبيا). تهتم هذه المقالات عادة بشئون المرأة وتعالج ما يلحقها من قهر وضيم نتيجة وضعها غير الصحيح، ولهذا تتخذ الرواية طابعاً أو نمطاً بوليسياً، فيسيطر عليها هم يكاد يستنفذ كل مدلولها وهو كشف صاحبة الرسائل، وبذلك يبدو الاهتمام بها طاغياً على كل شئ.

إذن فالتقنية التي قامت عليها الرواية هي محاولة كشف السر أولاً، وهذا الأمر نجده منذ البداية حتى النهاية، غير أننا بصفتنا قراء نتعرف على صاحبة (المظروف) قبل نهاية الرواية بكثير، ويظل السر هاجساً على مستوى المتخيل، أي على مستوى الشخصيات الروائية، إذ يشغل هذا الأمر أسرة تحرير المجلة وقراءها المتخيلون، ويرافق هذا الأمر قصة حب بين (زينب) صاحبة

---

(1) صدرت عن المنشأة العامة للكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس: 1980.

(2) فقد وقعت مساجلة شعرية بين الشعراء الشعبيين في الإذاعة المسموعة خلال الموسم الإذاعي 1963ف وفرضت هذا الموضوع على اغلبية الناس بسبب الوسيلة الإعلامية التي اتخذت لذلك وكان موضوع هذه المساجلة تعليم البنت وعدم تعليمها.

(المظروف) و(مصطفى) أمين تحرير المجلة هذا الحب سيتوج بعد ذلك باللقاء
وقد كانت كل الخيوط تنسج من أجل ذلك.

بالإضافة إلى توظيف المكان والزمان في التقنية الروائية حيث برزت التقنية المكانية في ذلك باتخاذها ثلاثة فضاءات هي البيت، والمدرسة. والمجلة امكن تدور فيها الأحداث الروائية وتتحرك فيها الشخوص.

أما على مستوى الزمان فقد كان توظيفه عادياً اتخذ خطاً واحداً منذ البداية حتى النهاية، في هذه الفضاءات الثلاثة تتحرك البطلة (زينب) في شكل حضور فعلي أو حضور مجازي، بمعنى أن وجودها في البيت وفى المدرسة وجوداً مادياً، وأما وجودها في المجلة فعن طريق رسائلها وما ينشأ حولها من نقاش بين العاملين في المجلة وبينهم وبين القراء. وتبدو الرواية موظفة لإثبات البطولة لهذه الشخصية الأنثوية (زينب) أي محاولة القول بأن الفتاه الليبية تملك من القدرة الذهنية والإمكانات الفكرية ما يؤهلها لأن تنافس الرجل في جميع مجالات الحياة، وتبدو مشغولة بهذا الأمر بطريقة تجعله أمراً غير عادى، بل هو أمر خارق للعادة، ويكتسب هذا المدلول، عن طريق الاعتراضات التي ترى أنه ليس في إمكان امرأة او فتاة ليبية أن تصل إلى هذا المستوى من النضج والإدراك [1] بمعنى أن الاعتراض يندرج في نطاق التأكيد على ما يعترض عليه، فلو أن الأمر مر هكذا دون اعتراض لعد أمراً عادياً ولم يلفت النظر إليه، فتكون الدلالة الأولى التي نقف عليها للرواية هي التنويه بقدرة المرأة على مواجهة الواقع المتخلف، وبالتالي الإيمان بنجاحها في هذه المواجهة ولذلك هي تسعى لتجاوز هذا الواقع والسيطرة عليه بدلاً من الارتهان له.

غير أن هذا الأمر إذا كان قد وجد على صعيد النوايا الواعية للكاتبة، فلم يستطع أن يكون على مستوى البنية الدالة للرواية، وهذا ما سنحاول كشفه من خلال تحليل المواقف والشخصيات الروائية والوقوف على مصائرها، وطبيعة الأحداث التي رافقت سيرتها لنقف على مدلول عام للرواية تستطيع من خلاله الوصول إلى رؤيتها للعالم.

---

(1) المظروف الأنيق . ص7.

تنقسم شخصيات هذه الرواية إلى فريقين، فريق واع يملك فهماً متقدماً لمكانة الإنسان في الحياة سواءً كان رجلاً أو امراة، وفريقٌ تقليدي لا يزال فهمه محصوراً في النظرة القديمة التي تفرق بين الجنسين على أساس تفوق الرجل وامتلاكه كل شئ يخصه ويخص المرأة التي ما هي إلا حيث يريد لها هو أن تكون. يتمثل الفريق الأول في (زينب) التي هي طالبة في المدرسة الثانوية وخالها (محمود) المهندس الذي تعلم في الغرب، وعاد ليحاول المساهمة في بناء مجتمعه. ثم (مصطفى) الفتى الذكي الذي جاء من الريف ليعمل أمينا لتحرير مجلة النهضة التي هي مجلة وطنية كثيراً ما تكون لها مواقف مع السلطات.

وأما الفريق التقليدي فيتكون من والدة زينب ووالدها، وأخوتها، وزوج أختها، وابن خالتها. بالإضافة إلى هذين الفريقين هناك شخصيات غير مصنفة فهي إما ضحايا للواقع المتخلف مثل (فوزية) و(فتحية)، ولكنها ضحايا عاجزة عن إسعاف نفسها بشيء، أو شخصيات مساعدة مثل بعض صديقات (زينب).

نلاحظ على الفريق الأول جذريته حيث يبدو مؤمناً بما يسعى إليه عن وعي بالقياس إلى الوسط المحيط به، أما الفريق الثاني التقليدي فهو فريق أقل جذرية في موقفه المتخلف. وإنما يتبنى هذا الموقف بسبب قلة وعي أفراده كما هو الحال بالنسبة للأم والأب، ومن هنا فالصراع يبدو بين بنيتين عقليتين، بنية متنورة متفتحة، وبنية متخلفة رهينة لذهنية قديمة، غير أن جذرية البنية التي يفترض فيها الوعي ليست من الكفاية بحيث تبدو مستعدة للمواجهة العلنية، ولكنها مضطرة لمسايرة تلك البنية والتحايل عليها ومحاولة الحصول على ما يمكنها الحصول عليه من مواقع في الوعي الاجتماعي عن طريق الإقناع الذي يعتمد طول النفس. وهكذا نرى أنه في حين تستند البنية التقليدية على الموروث الاجتماعي المتمثل في العادات والتقاليد الراسخة التي تتعايش معها في تصالح تام، تسعى البنية الثانية التي يفترض فيها التنور إلى الاستناد إلى استعطاف البنية الأولى باستخدام العواطف الأسرية وما في حكمها، فهذه البنية ليست مستعدة للمواجهة رغم ما تدعيه من جذرية في موقفها، وهى تحاول المواجهة مستعينة بالزمن الذي تراه كفيلاً ببيان مشروعية طرحها،

بمعنى أنها غير مستعدة للبذل إلى درجة التضحية، إنها تتخذ من المصالحة أسلوبا للوصول إلى ما تبغي الوصول إليه.

إن سبب انتهاج هذا الطريق التوفيقي لكفاح الشخصيات الرئيسة ناتج عن التصميم الهيكلي للرواية المتماهي مع البناء النظري، إذ تبدو الرواية متجهة منذ البداية نحو قصة الحب، وجميع الخيوط السردية تتجمع لتكون في خدمة هذا القصة، غير أن الأمر اللافت للنظر أن هذه القصة التي ينبني عليها عالم الرواية لا تتخذ وسيلة أو طريقاً لتكريس الموقف النظري الذي تطرحه البطلة في رسائلها وخلال نقاشها مع غيرها من الشخوص، [1] بمعنى أن البنية المتخلفة التي تمثل واقعاً متناقضاً يجمع الكثير من المساوئ، لا يكون لها أثر كبير على العلاقة العاطفية بين (زينب) و(مصطفى)، ومن ثم فهذا الواقع المتخلف يعايشه الأبطال معايشة توافقية دون أن يكتووا بناره. هم يتحدثون عن المساوئ والمشاكل التي تصيب غيرهم والذين هم على صلة حميمة بهم (أخت زينب) [2] وصاحبتها (فوزية) ولكنهم يكونون في منجى من هذه المشاكل هما (زينب) و(مصطفى)، أشبه بالأميرين اللذين يقوم الجميع على خدمتهما، ليتوجا في النهاية عروسين ملكين، ذلك أن (زينب) كما هو مفترض تنهض بمناقشة قضايا المجتمع وتصف الدواء بعد أن تشخص الداء، والقراء وأسرة تحرير المجلة معجبون بتحليلها وطرحها، فتبدو على هذا المستوى شخصية متميزة ذات أثر في غيرها. وعندما نعايشها في محيط أسرتها نجدها فتاة كغيرها من الفتيات على صعيد الفعل، لأنها لا تساهم في شئ يكون من شأنه تحويل مجرى الأحداث عما هو مرسوم لها حسب النظرة التقليدية، وإذاً فهذه الشخصية ذات بعد مزدوج، فهي على صعيد الخطاب غيرها على صعيد الفعل، على الصعيد الأول تبدو زينب فتاة متفوقة (فيلسوفة)، [3] تحظى بالاحترام والتقدير من قبل زميلاتها، ومن قراء المجلة، وأسرة تحريرها، وبذلك فهي تتبنى الموقف المرشح

---

(1) الظروف الأزرق . ص34.
(2) المصدر نفسه . ص138.
(3) المصدر نفسه . ص117.

لإحداث التغيير والخلخلة في البنية الاجتماعية المتخلفة، هذا الأمر يصلنا عن طريق الصدى الذي تحدثه خطاباتها الحاملة لمقالها الأسبوعي الذي تنشره المجلة، هذا الصدى نشعر به من خلال خطابين في الرواية، أحدهما على لسان زينب نفسها [1] والثاني عن طريق ما يدور في مكاتب المجلة بين مصطفى وبقية زملائه من حوار، [2] أو عن طريق تقديم هذا الأمر من قبل السارد العليم بكل التفاصيل.

كذلك فإن زينب في المدرسة طالبة متفوقة علميا وثقافيا، [3] وما تطرحه من تحليلات لبعض المواقف يكرس هذا الموضوع ويكفي أن تقدم تفسيرا لموضوع ما ليعد ذلك الموضوع هو بيت القصيد، فلا يزيد عليه أحد من الزميلات ولا يناقش فيه، [4] أما على صعيد الواقع المعيش في جو الأسرة فالأمر ليس كذلك فلولا وجود خالها (محمود) لما أمكنها حتى إيصال الرسائل للمجلة، فهي تتعرض للاستهجان من قبل أمها وأخوتها الذكور [5] وتكاد توقف عن الدراسة، ولا يسعفها وعيها في هذه الحال شيئا، فهل تصلح الشخصية المدجنة من هذا النوع نمطاً لذلك الوعي المنوط به هم تغيير الواقع المتخلف؟

إن هذه الشخصية عندما نحلل ما تقوم به من مواقف وما تنهض به من أعباء وينسب إليها من أفعال فإننا نصل إلى الفاعل الحقيقي لكل ذلك، ونجدها مجرد عبء على ذلك الفاعل المساعد الذي ساقته إليها الأقدار، إنه خالها (محمود) هذا الخال الطيب الذي يقوم بتحقيق جميع الإنجازات المنسوبة لزينب.

إن الدور الذي يقوم به (محمود) يذكرنا بالدور الذي يلعبه: (الواهب أو المساعد) في الحكاية الخرافية، (صاحب الوظيفة:D) [6] وفقاً (لبروب)، وزينب

---

(1) المظروف الأزرق، ص49.
(2) المصدر نفسه . ص80.
(3) المصدر نفسه . ص71.
(4) المصدر نفسه . ص55.
(5) المصدر نفسه . ص22.
(6) انظر : بروب، فلادمير. مورفولوجية الخرافة. (ترجمة إبراهيم الخطيب). الشركة المغربية للناشرين المتحدين. (ط 1). ص 49وما بعدها.

لا تواجه أي مشكلة لوحدها، ولم يحدث هذا في الرواية حتى مرة واحدة، وإنما دائماً تنتظر خالها ليفعل بدلاً عنها سواءً ما يخص حياتها الأسرية او الشخصية، فهو يقنع والدها بأن يوافق على إكمال تعليمها، وكذلك فعل مع أخوتها نتيجة ما يحظى به بينهم من احترام، ثم يكون بعد ذلك ذا تاثير مباشر على والد زينب ليجعله يتخذ قرارات تكون في مصلحة عائلته وأبنائه [1] ولا ندرى كيف؟

كما أن محموداً هذا هو الذي اكتشف موهبة ابنة أخته في الكتابة وشجعها عليها وأخذ بيدها، وتولى إيصال رسائلها إلى البريد، وكتم سرها عن الجميع بما فيهم صديقه (مصطفى) الذي كان يتحرق شوقا لكشف هذا السر. وان هذا كل ما فعلته زينب أو حققته من بطولة يقول بروب: (يفقد البطل في ظاهر الأمر أهميته كلها. إنه لا يفعل شيئاً بل إن مساعده هو الذي يتكفل بكل اموره) [2] وهذا الأمر إذا كان معروفاً في الحكاية الخرافية التي هي نتاج جمعي، فلا مكان له في عالم الرواية التي تقوم لا على الانسجام بين العالم والبطل ولكن على التناقض، [3] ولذلك فلا مكان للمساعدين فيها فقد بقيت(زينب) حائزة على موقع الصدارة على صعيد الخطاب أي على صعيد الادعاء دون جدارة حقيقية لذلك، إنها لا تفعل، بل تنتظر الآخرين ليفعلوا وهذا الوضع ينفى المصداقية عما تدعيه الشخصية لذاتها من وعي، ليعد ذلك في نطاق التزكية للنفس دون وجود موقف نظري يسنده بأن يترجمه في هيئة فعلية تأتى بها هذه الشخصية.

ولقد كان هذا الموقف المسنود من قبل الآخرين منسجماً مع الدور الذي رسم لزينب، فهي - لا يجب - ولا يحدث هذا - أن تصاب بأذى بل تحقق كل مطالبها، ولما قدمت الرواية الواقع متخلفاً ومتناقضاً، فإن الوقوف في وجهه يقتضي التضحية بصورة من الصور، أي يقتضي الاعتراض على هذا الواقع وسيكون هذا الاعتراض مرشحا لإصابة الشخصية بنوع من الأذى يتمثل في انتقاصها

---

(1) المظروف الأزرق . ص

(2) بروب ، المرجع السابق . ص57.

(3) انظر : فلودمان، لوسيان، الرواية والواقع. سبق ذكره، ينقل عن (لوكاش) . ص 67، ورايه هو . ص17.

من وجهة نظر الواقع، وقد يتطور هذا الموقف ليصل إلى درجة أعلى من مجرد الانتقاص، فقد يصل إلى درجة الحرمان، من التفوق (بمنع مراسلة المحلة في حال علم الأهل بها) أو الحرمان من الحب (في حال اكتشاف سر العلاقة بمصطفى) ومواقف من هذا القبيل يبدو أن الشخصية غير مؤهلة لها، هذا جانب، وعلى مستوى آخر فيبدو أن الموقف الأيديولوجي رغم ادعائه الثورة على الواقع فإنه في حقيقته متصالح معه ما دام يجد دائماً الطريق إلى الحل التوفيقي المتصالح مع هذا الواقع المهادن له، فتكون شخصيه (محمود) المساعد وسيلة تقنية دعت إليها دواع أيديولوجية، حتى تحقق الشخصية الروائية ما تهدف إليه من انتساب إلى البنية المعارضة للواقع في الوقت الذي تكون فيه على صلة وثيقة بهذا الواقع في هيئة التفاف عليه ومناغاة له ومعايشة له، وحتى تبقى هذه البنية المخادعة للواقع سائدة، فإن (زينب) تقدم خدمة لخالها تتمثل في تعريفه على صديقتها (منى) [1] التي يحبها وتكون بذلك وسيلة في خطبتها حتى يستمر الجو السعيد مخيماً على الشخوص الرئيسة في هذا العمل. وهذا يندرج بدوره في إطار إثبات بعض الاعتبار للذات، فلما كانت زينب في الحقيقة عالة على خالها، فيجب أن تخلق موقفاً تكون فيه ذات نفع لهذا الخال، وما يزكى هذا التفسير أن قصة محمود وزواجه لا صلة لها بما تحاول الرواية تكريسه فهي خطبة عادية على الطريقة التقليدية، وليس فيها شئ من تعقيد، ولا تواجه هذه العلاقة بأي نوع من المعوقات بل هي أشبه بموقف فرح داخل المواقف المحزنة التي تحسب كذلك. والأمر هو نفسه قياساً على مصطفى، فكل الذي يثبت في حقه هذه التضحيات التي يقدمها بشهامة تجاه بلاده [2] ثم تجاه العم (محمد) [3] والد زينب ليكون له يد عليه تكون مسوغاً بعد ذلك لارتباطه بزينب، وهو على صعيد آخر يعد المولّد الذي ينفخ الطاقة في أسرة تحرير المجلة، وعندما يغيب لا يحسنون التصرف في غيابه [4] وعلاقته بزينب تبدو عن

---

(1) الظروف الأزرق . ص166.
(2) الظروف الأزرق . ص119 - 124.
(3) المصدر نفسه . ص137.
(4) المصدر نفسه . ص119 - 120.

طريق الرسائل بمعنى أن لقاءهما كان فكرياً ثم تحول إلى عاطفي، وذلك من خلال (محمود) الذي هو صديقه، فعندما علمت منه (زينب) بإعجابه بها ودفاعه عنها في صورة كاتبة الرسائل، تحول إلى دافع لها لمواصلة الكتابة حتى لا تخذله أمام زملائه.[1]

لو اقتصرت الرواية على هذه الحكاية أي قصة (زينب) ورسائلها ثم علاقتها بمصطفى لكانت رواية ليس لها صلة كبيرة بالواقع الذي تحاول وصفه وتجاوزه، ولكنها تضمنت ثلاثة مواقف لثلاث شخصيات ثانوية، كانت هذه المواقف قد سيقت على لسان (زينب) أو عن طريق حوارها مع صديقاتها او في بيت أسرتها، وقد كان أي موقف منها لو أنه اتخذ خطاً رئيساً للرواية كفيلاً بأن يحقق نجاحاً أكثر من خطها الحالي. فأول هذه المواقف هو قصة (سالمة) اخت زينب الكبرى، والثاني هو قصة (فوزية) صاحبتها، والثالث هو قصة (فتحية)صاحبتها الأخرى، والموقف الأخير يأتي عابراً في هيئة تحليل له من قبل (زينب) لإثبات عبقريتها فهي فتاة تصدم في زواجها، وتنتهي إلى مصحة الأمراض العقلية.[2]

أما الموقفان الآخران فيشكل كل منهما قصة داخل القصة، وعن طريقها نقف على نماذج من المآسي التي تعانى منها المرأة في الطبقات المختلفة للمجتمع، قصة سالمة نموذجاً للطبقة الفقيرة، وقصة فوزية عينة للطبقة الغنية. فكلا الوضعين له خصوصية تختلف عن الآخر، ولكنها تنعكس سلبيا على المرأة، فمأساة الأخت تتمثل في التخلف وإهمال الزوج، وبذلك تنتهي هذه السيدة نهاية مأساوية بحيث تعيش مربية لبناتها في بيت زوجها مع زوجته الثانية بعدما فقدت مؤهلات الحمل وهى تتداوى بالأعشاب من أجل أن تنجب ولداً وفقاً لرغبة زوجها، وهنا نرى أن القصة تعد ذات دلالة أوضح على التخلف وما ينتج عنه من مآسي، فالواقع المتخلف يصيب الشخصية بعدة انتكاسات: حرمانها من مواصلة الدراسة بعدما كانت متفوقة، وزواجها من رجل لا تحبه،

---

(1) المصدر نفسه . ص

(2) المصدر نفسه . ص34 - 35.

وإهمال هذا الرجل لها بتركها هي وبناتها في بيت أهلها والسفر للسياحة، ثم تعرضها للإعاقة على يد أمها وبعض جاراتها من جراء الطب الشعبي المرتبط بالخرافة. ثم الزواج عليها وعدم حصولها على حقوقها، [1] جاء هذا كله في هيئة قصة قصيرة داخل الرواية التي كانت مشغولة ببيان مواهب (زينب) وبالإمكان نزع الجزء الذي يخص هذه الشخصية ونشره لوحده على أنه قصة قصيرة، وسيكون ذا مستوى أدبي جيد يتفوق على الرواية برمتها.

أما القصة الثانية فهي قصة فوزية وهذه ذات علاقة بالاستلاب، فوالد هذه الفتاة متزوج من امرأة إيطالية، ولذا فهي تفرض عليه نمطاً حياتياً أوروبياً يتمثل في تحول بيته كل ليلة إلى ملهى ليلي، ثم تبالغ الرواية في أن تجعل هذا الأب يطلب من ابنته الاستجابة لمتطلبات زوجه الإيطالية في تكليفها بأن تنغمس في حياة السهر واللهو مع أصدقاء والدها، وهنا تهرب الفتاة وتحتمي بجدتها وتكتب قصتها هذه وتسلمها (لزينب) لتنشرها لها في المجلة. [2]

وهاتان القصتان رغم أن أياً منهما لم تتخذ قصة أساسية يقوم عليها القص في الرواية فإنه لابد من النظر إليهما من زاويتين مختلفتين، أولا من جهة عدم اعتمادهما أو اعتماد أي منهما قصة أساسية، إن السبب في ذلك يندرج في مصالحة الواقع، فالشخصيات الرئيسة غير مؤهلة لمواجهة هذا الواقع ومن ثم فإنه في حال اعتبار (سالمة) أو (فوزية) بطلة رئيسة، فإن حس المأساة يطغى على الموقف المؤمن على الواقع المتصالح معه. هذا الموقف الذي يسعى لتسجيل البطولة في حق الذات والنهاية السعيدة في الوقت نفسه، ولذلك لا بأس من الإشارة للواقع المتخلف على أن لا تذهب هذه الإشارة بعيداً بحيث تفرض على الشخوص الرئيسة موقفاً جذرياً يكون من شأنه إما تغيير الواقع أو الوقوع ضحية له، من شأن هذا أن يسبب خدشاً في ذلك الوجه الجميل الذي سعت البنية الروائية إلى أن تنتهي إليه، (فزينب) لا تنجح في عمل شئ من أجل أختها رغم الجعجعة التي تحيط بها نفسها أو تحاط بها

---

(1) المظروف الأزرق، ص 138 - 139.
(2) المصدر نفسه، ص 189 - 192.

من قبل غيرها، وكلما فعلته من أجل هذه الأخت هو مشاركتها في ذرف الدموع.[1]

الزاوية الثانية هي ما مسوغ إيرادهما ما داما لا يتماشيان مع الهدف العميق للرواية، إن ما يسوغ إيراد مثل هاتين القصتين هو الشعور بالفراغ الفكري وتهافت الطرح النظري، فهذا الواقع الذي يوصف بأنه متخلف يجب أن يكون له وجود على أرض الواقع أي في المتخيل، ولما كانت الشخصية (المحورية) (زينب) تسعى إلى هدفين أساسين هما ادعاء البطولة والحصول على النهاية السعيدة، فإنه لابد من مجيء هاتين القصتين في شخص (أختها) و(صاحبتها) حتى يكون لها فيهما مساهمة ما تثبت لها الهدف الأول (ادعاء البطولة) ولا تكون عائقاً في الوقت نفسه في سبيل حصول النهاية المتصالحة مع الواقع المؤمن عليه. ولكن الوضع بدا شاذاً وغريباً، فلا يمكن حساب النتائج إلا بعد انتهاء المعركة ومن ثم حساب الربح والخسارة، والحكم بالبطولة وعكسها، أما أن يسمى الأبطال بمعزل عن ميدان البطولة وبعيداً عنه، فهذا لا يطيقه الفن ولا يوافق علية النقد الأدبي، ومن هنا لم تكن الرواية مؤهلة للمكانة التي حسبت نفسها فيها.

لقد غلب على الرواية الحوار، وفى الحالات التي استعمل فيها السرد،كان هذا السرد يأتي على لسان السارد المحايد أو على لسان (زينب) نفسها، وذلك بطريقة (الحوار الداخلي)، وكذلك كان يفعل مصطفى، بمعنى أن السرد يتحقق من زاوية نظرهما، ويتركز عليهما، وبذلك يكونان مقياساً للشخصيات الأخرى، فالبنات (زميلات زينب) في المدرسة يُقَيَمْنَ من وجهة نظرها هي، ومن هنا يتم الحكم عليهن، وعلى أفكارهن وتصرفاتهن. ورغم ما يجرى بينهن من نقاش تطرح فيه كل الأمور على بساط البحث فإن العقبة التي تعيق الجميع هي النظرة التقليدية للحياة من قبل الأسرة والضحية هي المرأة. وهنا تسجل الرواية موقفاً متناقضاً من طرف الشخوص، إذ من جانب يكرس الخطاب المعول على الشباب الواعي من الجنسين، بحيث يبدو أن تكاملهما أمر ضروري لحدوث التغيير،

---

(1) الظروف الازرق . ص140.

وهذا موقف ينسجم مع معطياته الأولية المتمثلة في أن صاحب الشأن أولى بشؤونه، بمعنى أنه إذا لم يبادر هذا الشباب فإن التغيير لن يحدث من تلقاء نفسه، غير أنه على مستوى أخر تبدو الشخصيات الأنثوية في وضع يستبعد المبادرة من جانبها، وإنما تراهن الفتاة على الارتباط بفتى واعٍ يتفهم حقوقها وإمكانياتها، ومن ثم يأخذ بيدها، وهى إما علاقة قرابة دموية (زينب-خالها) أو علاقة على مستوى عاطفي أو رباط رسمي (زينب-مصطفى)، (محمود-منى).

إذن فالمرأة تنتظر لأن يتقدم الرجل ليفعل نيابة عنها، (ففوزية) رغم أنها هربت من بيت أبيها والتجأت إلى طريق الصحافة لتكشف فضيحة زوجة أبيها الإيطالية، فإنها ظلت متخفية (إنني الآن مع جدتي أم أبي، وأنتظر الفرج من الله، ومن إنسان شهم يمسح آلامي، ويعيد لي اعتباري، وشرفي وكرامتي)[1].

الأمر الثاني الذي يكرس هذه البنية المتناقضة هو رجوع (زينب) للكتابة بعد انقطاع. فقد كان موضوع (فوزية) هو سبب ذلك الرجوع. وهذا يندرج في المدلول الساعي لبقاء البطلة(طاهرة) من منظور الواقع الذي تسعى لتغييره، فنشر موضوع (فوزية) هو ضرب من الفضيحة وفقاً للفكر السائد، ولذلك فلا يصل (زينب) شيء من هذه الفضيحة.

ولذا لم تفعل الشيء نفسه مع موضوع أختها (سالمة) مع أنه لا يقل عن موضوع (فوزية) مأساوية، لأن إثارة هذا الموضوع تعنى المواجهة مع الأسرة، وهذا من شأنه ألا يحقق اللقاء السعيد مع (مصطفى) وبذلك فالبطلة تنسب لنفسها مواقف هي في مدلولها في غير خدمه مفهوم البطولة الذي تدعيه، ولذلك تبدو شخصية زينب من النوع (التوفيقي). ومما يؤكد هذا الطرح الموقف الجذري الذي يفترض فيها اتخاذه بالانضمام إلى مجموعة التحرير في المجلة، فبالإضافة إلى أنه جاء عن طريق فوزية، فإنه كان بمثابة انتقال من حماية خالها (محمود) إلى حماية (مصطفى)، وهذا ما كشف عنه قولها (إنني أبحث عن الأستاذ مصطفى)[2]. فالشعارات التي كانت قد رفعتها قبل مجيئها إلى هذا

---

(1) المظروف الأزرق . ص192.
(2) المظروف الأزرق . ص195.

المكان (المجلة) "أريد أن أضع حداً لحساب قديم ولرواية مليئة بالتهيب والتراجع والخوف الذي لا مبرر له... أريد أن أواجه قدر جيلنا من فوق المسرح وليس من وراء الستار".[1]

هذه الشعارات تدل على موقف غير متردد، ومن ثم فلا حاجة لمصطفى هنا، ولكن العبارة التي تنطق بها بمجرد الدخول تجعل إيقاع الشعار يخفت، وجذريته تتراجع، ولذا يكون رد (مصطفى) في نفس السياق الذي يعلن استعداده لتبنى (زينب) بديلاً عن (محمود) الذي كان يتبناها: "علينا أن نوفر لها الحماية والاطمئنان لتستمر في الإبداع والصمود، حتى لا تظل دائماً وراء الكواليس".[2] فالشخصية النسائية ذات مستوى محدود، إنها لم تبلغ بعد المستوى الذي تعتمد فيه على نفسها، هي في حاجة إلى الرجل، وإذا كانت إنما تشكو من العالم الرجولي الذي فصله الرجال على قياسهم، فإن هذا المستوى يظل متواضعاً، وغير كاف لأن يجعل الشخصية النسائية تصل إلى المطالب التغيرية التي ظلت طيلة الرواية تنشدها وتحسب أنها تكافح من أجلها، بمعنى أن موقف هذه الشخصية ما زال حبيس الأماني، في أن يغير الرجل نظرته ويسمح لها بأن تأخذ موقعها إلى جانبه، وهذا الموقف يقع فيما يمكن عده أو تسميته (مغالطة)،لأنه يفترض أن مجرد الشعور من بعض الأطراف من الجنسين بما يترتب على غياب المرأة من قصور في كثير من مناحي الواقع كافٍ لأن يجعلهم يغيرون وجهة نظر راسخة تعايشوا معها لوقت طويل. وهذا يدل على قصور الوعي وبقائه حبيس الواقع، فليس لدى الشخصيات الروائية رؤية متقدمة للعالم يكون من شأنها تغيير الواقع، بل هي رؤية توفيقية يتعايش في ظلها الشيء ونقيضه. هذا ما يجعل الرؤية تسعى إلى إحداث علاقة حميمة بين عم(محمد) (والد زينب) وبين (مصطفى) تقوم على العرفان بالجميل نتيجة الخدمات التي يقدمها الأخير للأول ولا تقوم على تبادل الوعي، أي أنه لم يحدث تفاعل بين البنيتين الذهنيتين (التقليدية) (عم محمد) (والمتنورة) (مصطفى)، بل

---

(1) المصدر نفسه . ص196.
(2) المصدر نفسه . ص196.

حدث بينهما توفيق في نطاق الفكر السائد، فبدت العلاقة بين (زينب) و(مصطفى) في طريقها لاكتساب شرعية وفقاً للواقع ومن ثم من حقه وضعها حيث يشاء، أي يبسط عليها حمايته ، فالعلاقة بين الشخصية الروائية الناهضة بمهمة التغيير علاقة وفاق وتصالح، وليست علاقة نقد، وهذا ما يجعل حياة زينب لا تتعرض لأي نوع من المشاكل المنتشرة هنا وهناك، والتي تبدو إحاطة زينب بها إحاطة تجميعية، فهي تسميها وتذكرها من خلال الآخرين، ولا تقع فيها إلا لماماً، فالوعي هنا وعي تسجيلي يندرج في الوعي الواقع الذي يتحايل على هذا الواقع ولا يصطدم به. يسعى لتغييره في ظل رغبة في تحقيق الأماني في ظله، وبذلك تعطى الشخصيات المرشحة للتغيير من المواقف ما يسجل لها البطولة دون أن تكون مؤهلة فكرياً ولا مادياً لهذه البطولة، غير أن ما يسجل للرواية هنا أنها لم تقع في المباشرة التي رأيناها عند الأستاذ (سيالة) في الرواية السابقة، بل ظلت تسوق مواقف أبطالها في أسلوب نجح في الإفلات من هذه العلة. ولكي تفلح الكاتبة في الإقناع بمواقف أبطاله المنسوبة إليهم ، جعلها تتحقق في صورة أحكام من قبل الآخرين: تقول (فوزية) لزينب: "نويت أن أخبرك بكل شئ أنت و(منى)، أنت لأنك إنسانة واعية، وفى إمكانها نصحي وإرشادي، و(منى) لتحمل ما سأعطيه لها إلى (مصطفى) ابن خالها لينشر حكايتي على الملأ". [1] فهذه التزكية من قبل الآخرين تجعل الذات راضية عن نفسها. وبذلك تقع في الخلط إذ تزين لنفسها موقفها المتصالح مع الواقع كما لو أنه موقف ثائر وحريص على التغيير.

"فقالت فاطمة (تخاطب زينب): هل أنت التي تخاف؟ إنك ريح ثائرة وقنبلة موقوتة. إننى أضحك عندما أتذكر انبعاج عيني مدرس الفرنسية عندما (أريته العين الحمراء) فيما كان يبدو ذكياً ومتحذلقاً". [2]

فليس الوعي وحده ما يثبت في إمكانات زينب بل الشجاعة أيضاً يقول مصطفى عند خروجه من السجن عندما لاحظ لهفة زملائه وفرحتهم لذلك: "تي.

---

(1) المظروف الأزرق . ص190.

(2) المظروف الأزرق . ص71 – 72.

تي. عندي ها الشعبية وأنا ما نعلمش. هذا يشجعني على ترشيح نفسي. وقال يوسف في فرحة ظاهرة، منتخب بالإجماع" (1)

وبذلك تتجنب الرواية التزكية المباشرة أي بطريق الخطب المباشرة وتستعيض عنها بهذا التقريظ الذي يأتي من الآخرين، ليظهر البطلان (زينب) و(مصطفى) في صورة المتفوق على الوسط المحيط به. وهذا في حد ذاته خلط بين مفهوم التفوق ومفهوم الحظ، فالواقع يطوع ليخدم الشخصيات الروائية، وبذلك يتم الالتفاف عليه وتزويقه لتختفي المساوئ التي سبق وأن نسبت إليه، ولتذلل الصعاب أمام الأبطال بعدما أعلنت أنها عقبات كأداء وليس في مستطاع أحد تجاوزها أو التعايش معها. لهذه الاعتبارات جميعاً تظل رواية (مرضية النعاس) هذه من ذلك النوع المنحصر في مجاملة الواقع.

إن الشخصيات نتيجة لوعيها الخاطئ تلتجئ من الواقع المتخلف إليه بعدما توهم نفسها بتغييره عن طريق:

1ـ تزويق هذا الواقع وإبرازه في بهرجة من المواقف السعيدة التي يمكننا اعتبارها مسروقة من هذا الواقع أو ممنوحة منه.

2ـ تزكية الذات ونسبة التمييز لها في هيئة صفات ومواصفات نفسية وعقلية ومادية. وهذا الموقف يتمثل في الإيهام بالتغيير في حين تظل كل المعطيات التي هي سبب في تخلف الواقع قائمة، وتظل الشخصيات غير مؤهلة لتحمل عبء تغييرها، وبذلك تنحصر الرؤية في الركون إلى وهم تخلقه هذه الرؤية نفسها، وهم بالتغيير من خلال التزيين، إلا أنها لا زالت حبيسة للواقع فلا تجد هنا أي موقف نقدي، بل موقف توفيقي، وبذلك يمكننا اعتبار هذه الرواية من النوع التوفيقي [2] لأن عالمها يحقق التعايش بين المتناقضات، ولذلك لا ترى هذا التناقض، وإنما تعده ضرباً من التنوع الذي تحرص على أن تعيشه دون وعي بما يشتمل عليه من تناقض.

---

(1) المصدر نفسه . ص152.

(2) انظر : بركات حليم. نحو نظرية علم ـ اجتماعية للرواية العربية. مجلة مواقف العدد: 69خريف 1992. ص185.

شئ من الدفء
(مرضية النعاس) [1]

كانت هذه الرواية قد صدرت قبل صدور رواية (المظروف الأزرق) لنفس الكاتبة، وهي الأخرى صدرت أول مرة مسلسلة في مجلة (المرأة) ثم نشرت بعد ذلك في كتاب دون تاريخ للنشر.

ولقد كانت هذه الرواية أيضاً معنية بقضية المرأة التي تبدو همًا يقلق الكاتبة ويمثل بالنسبة لها هاجساً يحرك قلمها الروائي دائماً في اتجاهه، بحيث تبدو مشغولة بمشاكل بنات جنسها، ويعز عليها ما هُن عليه من تخلف وجمود في ذلك الوقت الذي أصدرت فيه روايتها للمرة الأولى، على أن أول ما يلفت نظرنا في هذا العمل هو توجهه منذ البداية توجهاً يختلف عن العمل الذي سيعقبه وهو (المظروف الأزرق)، فبالنسبة للعمل الذي بين يدينا ينهض على هم أساس هو موضوع الاختيار الحر فيما يتعلق بالأحوال الشخصية للشباب متمثلاً في مسألة (الزواج)، وما يرافقها عادة من قضايا الحب والخطوبة، واللقاء، والمراسلة وغير ذلك، وموقف المجتمع التقليدي من هذه الأمور، في مقابل موقف الجيل الجديد المتمثل في الشباب من الجنسين حيال ذلك أيضاً.

وقد اعتمدت الكاتبة هنا تقنية الارتجاع أسلوباً للعرض (flashback). فهي في البداية سيدة تعيش مع زوجها وطفلها الصغير، يمثلون أسرة في غاية السعادة وتختلف حياتهم عن حياة الآخرين في كل شئ، سواء ما يختص باللحظات السعيدة أو حتى بالخصومات، وهذا في حد ذاته له مدلول يشي بما تستهدفه الكاتبة من عملها الذي أرادت له أن يكون توجيهياً تعليمياً. فمن شأن الزواج المبنى على الاختيار من جانب الطرفين المشتركين فيه أن يكون ناجحاً متميزاً، وفى مرة من المرات تذكرت حياتها الدراسية عندما كانت طالبة في المرحلة الثانوية، وفى ذلك الوقت تعرفت على زوجها وتعرف عليها وتحابا

---

(1) النعاس/مرضية . شئ من الدفء دار مكتبة الفكر دون تاريخ .

وتزوجا. لقد كان هذا التذكر هو الرواية التي بين أيدينا. وهذا طبعا أسلوب معروف في القص، وهو لاشك يدل على تمكن من فهم الرواية إلى حد ما، والذي يعنينا هنا هو متابعة هذا العمل ملخصا في تعرف (أمل) على (محمود)، ثم نشوء الحب بينهما، وبعد ذلك الانقطاع نتيجة لتعرض الأخير لحادث سير، ثم الخطوبة، فالزواج، بالإضافة لموضوع مقحم في الوسط هو مشاركة (أمل) في ندوة في الجامعة ومن هنا فإن بنية الرواية السطحية تبدو للوهلة الأولى نقد الواقع الذي يحرم اللقاء بين الجنسين وينوب عن المجتمع الجديد في الاختيار، ويجعل الحياة التقليدية بموروثها المتخلف هي المقياس الذي يجب أن تعيش وفقاً له الأجيال الحاضرة والقادمة، وهذا الطموح يبدو أن له ما يبرره إذا علمنا أن أموراً شخصية وعادية من مثل موافقة الفتاة أو اعتراضها على موضوع زواجها تعد أمراً ممنوعاً بل محرماً من قبل البنية الاجتماعية التي تعد هذه الرواية أحد إفرازاتها، إلا أنه بمتابعة الرواية متابعة متأنية سنجد أنها في الحقيقة لم تكن في المستوى المطلوب الذي يجعل منها عملاً ناجحاً بحيث يمكننا أن نعده قد استطاع أن يحقق الحلم الذي سعى إليه، فلكي يكون أي عمل أدبي في مستوى نقد الواقع، فإن رؤيته لهذا الواقع يجب أن تكون رؤية ناقدة، وذلك بأن ترى ذلك الواقع مختلاً غير منسجم، وبذلك يبدو التعارض ظاهراً بين تطلعات الشخوص الروائيين، وحقائق المجتمع الذي يعيشون فيه، أي أن ثوابت هذا المجتمع أو الواقع الاجتماعي تظهر في المتخيل في صورة عوائق ضد طموحات الشخصيات الروائية، فتبدو هذه الشخصيات في صراع مع الواقع، أي أن الأحداث الروائية، هي ذلك الكفاح الذي تخوضه الشخصيات في مواجهة مظاهر الخلل التي يعانى منها الواقع. هذا الكفاح الذي يستمر إلى أن يضاء مصيره بانتصار الشخصيات الروائية ونجاحها في تجاوز ما يقف في طريقها من عوائق، أو سقوطها ضحية لفساد ذلك الواقع وتخلفه وتكون بذلك شاهداً على سوئه ولا إنسانيته، فهل كانت هذه الرواية كذلك؟

سنتتبع السرد الروائي الذي تمحور حول (أمل) بالدرجة الأولى زاعماً لها

البطولة لنرى كيف بدأت الأفعال الروائية وكيف تطورت؟ لنصل بذلك إلى مدلولاتها التي ستجعلنا نستجلي البنية العميقة للعمل برمته، ومن ثم يمكننا قول ما يبدو لنا من خلاله، وبمتابعة هذا العمل فسنجده حكم بمجموعة من الحقائق التي تفضي في النهاية إلى مدلول واحد وإن اختلفت في مظاهره.

فأول هذه الحقائق هي تكريس المصادفة باعتبارها صانعة الأحداث الروائية، بمعنى أن الأفعال التي تباشرها الشخصيات الروائية الرئيسة والتي يتوقف عليها مدلول العمل بصفة عامة، تعتمد أساساً على المصادفة، وهذا الأمر في حد ذاته يبين أن قدرة الشخصية على الفعل محدودة، بمعنى أنها لا تبادر بالقيام بخطوات يكون من شأنها إحداث تبدل في سيرورة الأفعال حتى تأتى هذه الأفعال موافقة لطموحات تلك الشخصيات، وإنما تسوق لها المصادفة وحدها ما يبدو بعد ذلك كما لو كان نجاحاً تنسبه الشخصية لنفسها. وأول ما يصادفنا في ذلك هو وقوع (أمل) في حب (محمود) فهذا الموضوع تم بمحض المصادفة، طالبة جميلة من بين زميلاتها في المدرسة يقع نظرها على شاب جاء مترجماً لوفد أجنبي يزور المدرسة. وهنا يقع الحب من أول نظرة كما يقال. فلقد تغيرت بعض سلوكيات الشخصية (أمل)، ولكن هذا التغير لم يكن جذريا، وإنما تمثل في تصرفات كانت تهدف من ورائها إلى رؤية هذا الإنسان في الشارع بالمصادفة مرة أخر، وعليه تترك (الحافلة) المخصصة لنقل الطالبات وتسير في طريق المدرسة[1] علها تلتقي به المصادفة لا يتم شئ غير النظر، [2] وتظل الأمور على هذا المنوال حتى يختفي من الشارع ولم تعد تلتقي به، إن تقديم (أمل) لنا في أول الرواية على أنها فتاة متزنة تختلف عن زميلاتها الأخريات [3] يبدو لا وظيفة له في السرد، لأن هذه الجزئية إما أن تفيد أن الشخصية ستحافظ على اتزانها وبذلك لا تستجيب لنداء قلبها لأول وهلة فتقع في حب رجل لا تدرى عن وضعه شيئاً، أو يكون لها موقف أخر، بأن تتغير تغيراً جذرياً تحت تأثير هذه العلاقة العاطفية، بمعنى أن الحب يقويها فيدفعها لفعل أشياء لم تكن متعودة

---

(1) النعاس/مرضية . شئ من الخوف . ص15.
(2) المصدر نفسه ص17.
(3) المصدر نفسه ص12.

على فعلها أو لم تكن لها القدرة على فعلها، وربما كان للشخصية المقابلة أيضاً دور في ذلك(محمود) غير أن شيئاً من ذلك لا يحدث، فكل ما تفعله (أمل) هو البحث عن (محمود) بعينيها في طريق المدرسة، ومن ثم فإن المتوالية السابقة التي أشرنا إليها لا فائدة من ذكرها، ولو لم تذكر فإن الأحداث لا تتغير.

والمرتكز الثاني الذي يمثل أحد مرتكزات الرواية يندرج في نفس السياق (سياق المصادفة) إنه الحظ، فهذا يتدخل دائماً لصالح الشخصية الرئيسة (أمل) ولصالح علاقتها، ويتبدى ذلك واضحاً في جملة من المواقف، ومن الشخصيات التي لها علاقة بها. فالحظ يسوق لها رجلا ممتازاً لتتخذه محبوباً، فهي لم تفعل شيئاً لا في سبيل اختياره وهذا يناقض ما سبقت الإشارة إليه من أن البطلة إنسانة متزنة، ويضرب الحظ ضربته كذلك فيكون أخوها من النوع النموذجي لدرجة المثالية، والحقيقة أن هذه الشخصية، شخصية (الأخ) هي التي تقوم بكل شيء في الرواية، ولولا وجوده فإن البطلة(أمل) لا تستطيع فعل أي شيء، بل وحتى محبوبها (محموداً) لا فاعلية له في غياب هذا الأخ، إن السرد لا يتطور في اتجاه أي تعقيد يشعر بحدوث مشكلة، رغم أن الكاتبة على لسان السارد تحاول بيان الكثير من المشكلات التي تواجه الشباب وتحرم الحب واللقاء، فهناك أمور تتدخل في الوقت المناسب لتمنع أي توتر يطرأ على مستوى الفعل في هذا العمل، هذه الأمور هي الصدفة، والحظ، والإغماء الذي ينتاب البطلة كلما تعرضت لموقف فيه ولو قليل من المواجهة، فعندما تعلم (أمل) بأن (محمود) نزيل أحد المستشفيات يغمى عليها في المدرسة، وهنا تطلب حضور أخيها الذي يعلم بسر علاقتها بذلك الرجل ليقوم بعد ذلك بكل شئ نيابة عنها. إن هذا الإغماء الذي تتعرض له البطلة دائماً هو ضرب من الهروب من المواجهة لكسب عطف الآخرين، وهو بذلك يمثل على الصعيد النظري موقفاً تتبناه الرواية وترى فيه وسيلة للدوران حول الواقع الذي توجه له النقد. فهي في الحقيقة لا تنقده لأنها تعتبره صحيحاً، ولا يصل نقدها إلى درجة اعتباره في حاجة إلى تغير، ولذلك تتم كل الأمور في إطاره في شكل تسويات، من الكذب والخداع الذي تمارسه الشخصيات الشابة المفترض فيها الثورة على

هذا الواقع (أمل) و(أخوها) و(محمود) فهم ينكرون المعرفة السابقة بين أمل ومحمود ليعد زواجهما من وجهة النظر السائدة طبيعيا،ولا يسمح لأي معكر يعكر حياة البطلة أو يسيء إليها وهى تستعين بالدموع. ولهذا فإن المواقف تلفق لتكون في خدمة هذا الهدف. فلقد أعطتنا الرواية معلومة عن إحدى صاحبات أمل في المدرسة ووصفتها بأنها إذاعة متنقلة لا تكتم سراً، [1] ونتيجة لسوء فهم فإن أمل تعترف لها بالعلاقة التي بينها وبين (محمود)، وهنا يتدخل الحظ فتخالف تلك الفتاة عادتها وتكتم السر، وهذا الموقف يسيء للرواية على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون، فمن الجهة الأولى فإن المتوالية تبدو كما رأينا سابقاً لا وظيفة لها، ومن الجهة الثانية فإن هذا الحادث لا يترتب عليه شئ يكون له أثر على سير الأحداث بعد ذلك، فكأن المواقف ترص وتكدس بعضها إلى جانب بعض لتنسى بعد ذلك، والحب الذي تحاول البطلة إن تدافع عنه وتشعر الآخرين بالتضحية في سبيله، تعتبره عيباً وبذلك فإن الحظ يتدخل حتى لا تفضح أمل في المدرسة بأنها ذات علاقة مع رجل، وهذا هو بالضبط الواقع، فالحب الذي يحدث في الخفاء لا غبار عليه، أما إذا انتشر خبره وعلم فهو فضيحة.

ومجرد اعتماد الصدفة والحظ مبدأين في السلوك الذي تمارسه الشخصيات يمثل موقفاً متردداً يحاول مخاتلة الواقع، وهو موقف رغم ما يدعيه لنفسه من أهلية للتغيير، هو على العكس من ذلك تماماً. وهذان المبدآن يعتمد عليهما كل من الشخصيات الثلاث، أمل، محمود، وأخو أمل أيضاً، الأمر الذي يدل على أنه لا توجد بنية عقلية في الرواية مؤهلة للتغيير، بمعنى أنها لا تملك مفهوماً لهذا التغيير وهي في حقيقتها لا تعلم عنه شيئاً، وما تحسبه كذلك عبارة عن الوجه الآخر للواقع بعدما تمت عملية طلائه ليظهر بمظهر يخالف ما هو عليه، ولم تفلح هذه العملية بالطبع، فبالإضافة إلى المبدأين السابقين (الصدفة، الحظ) يتدخل مبدأ ثالث يبدو متماهياً معهما بشكل من الأشكال هو (الواهب) المساعد. في صورة الأخ الذي تعتمد عليه (أمل) في كل

---

(1) النعاس / مرضية . ص26.

شيء. فكما سبق القول، فما هو إلا أن تأذن الأمور بشيء من التوتر حتى يغمى على أمل [1] أو تطلب أخاها، [2] وقد يأتي هو من تلقاء نفسه، إنه أشبه بخادم مصباح علاء الدين الذي يحقق كل الأحلام، فإذا علمنا أن هذا الاخ قد اتصل بمحمود، وبلغه ما تكنه أخته له من حب، [3] وأخذها معه لتشارك في الندوة وتتكلم فيها [4] وأتاح لها فرصة الحديث مع محمود، وغازله نيابة عنها [5] بالإضافة إلى ما يقوم به من إقناع أهله في الموافقة على خطبة (محمود) لها. فماذا بقى لتنسبه أمل لنفسها؟ أو حتى لمحمود؟ وماذا يعنى ذلك؟ إن (أمل) التي تسرد الرواية تتحدث كثيراً حديثاً مباشراً عما فعلته وما تفعله التقاليد في حياة الأجيال، وكم تعاني هذه الأجيال الجديدة من ظلم جراء هذه التقاليد "الهي كم جعل منا مجتمعنا باسم الفضيلة نعاجاً لا حول ولا قوة لها . إن بناتنا حولتهن التقاليد إلى إنسانية ذليلة ضعيفة تغرق في بقعة ماء، ومسختهن الأوامر والنواهي إلى حملان يرهبها شبح قط أليف كما يرهبها ذئب". [6] هذا الحديث تقوله أمل لنفسها في منلوج داخلي وهى تقف أمام مشكلتها عاجزة بعدما تكفل أخوها بتدبير حل لها. وغني عن القول أن مرضية النعاس لا تقع في المباشرة كما كان الأمر بالنسبة للأستاذ(سيالة) أو الأستاذ (محمد على عمر) إلا أنها من الناحية النظرية ليست بعيدة عنهما. ورغم أنها على الصعيد النظري تقول بأن هذا القضية هي قضية الإنسان بصفة عامة، وليست قضية الرجل أو المرأة، فإنها لم تجعل أبطالها يعيشون هذا المفهوم في المتخيل الذي أنشأته. هؤلاء الأبطال يقولون [7] هذا الكلام ولا يستطيعون أن يعيشوه، لأن ذلك يقتضي منهم مواجهة، وهم ليسوا على استعداد لهذه المواجه.

---

(1) النعاس / مرضية . شيء من الدفء. ص47.
(2) المصدر نفسه . ص55.
(3) المصدر نفسه . ص 56.
(4) المصدر نفسه . ص62 - 63.
(5) المصدر نفسه . ص 62.
(6) المصدر نفسه . ص59.
(7) المصدر نفسه . ص71.

وهذا التقصير عن المواجهة هو الذي يجعل رواية (مرضية) على الصعيد النظري مندرجة في نفس الرؤية التي رأيناها عند الأستاذين السابقين. لأن ما اعتمدته من تقنية قامت على دور الأخ بالدرجة الأولى، يوقع الرواية في تناقض بين القول والسلوك. فعلى هذا المستوى (مستوى السلوك)، فإن الرواية تقول إن من واجب الذكور من الجيل الجديد أن يتحملوا مسئوليتهم ويأخذوا بيد المرأة لتستطيع أن تحقق ما سلب منها من حقوق. هذا ما نقف عليه عندما نرى أن أمل في مواجهتها للآخرين سواء كانوا من داخل الأسرة كالأبوين والخال والعم أو من الآخرين مثل خطيبها (محمود) وغيره، إنما كانت معتمدة على (أخيها) والذي يرد بدون اسم إلا نسبته إليها، والتي تعنى الاتكاء عليه لدرجة الذوبان فيه أو التماهي معه، وما تقوله البطلة عن أخيها من عبارات الإطراء والمحبة [1] يقوي هذا المدلول (مدلول الاعتماد عليه واعتباره الواهب أو المساعد).

وتماشياً مع هذا الموقف، فإن كل ما تنسبه (أمل) الساردة لنفسها إنما هو على صعيد الوصف. الوصف لما تقوم به، كوصفها لما قامت به قبيل انعقاد الندوة وأثناءها، وتعجبها من ذلك لتقوية الظن بأن ذلك قد وقع فعلا، ولكننا عندما نجد أن هذه الشخصية، لا تقوى على المواجهة في المواقف التي هي أقل من ذلك مثل مواجهة والدتها [2] لا نستطيع أن نقتنع بهذا الادعاء.

إذا كانت الصدفة، والحظ والمساعد، قد مثلت مبادئ أساسية حكمت الرواية من بدايتها إلى نهايتها، ورأينا أن هذه الأمور الثلاثة تمثل عيوباً فنية أصابت العمل بالوهن، ووسمته بالسطحية وجعلته يقف على أرضية نظرية هشة، فإن ما يمكن أن ينقذ هذا العمل هو اعتماد فكرة معينة كمرتكز له يقوم عليها ويتخذ منها إشكالية تواجه الشخصيات، وتجعلها تخوض صراعاً مع الواقع بغية تغييره أو على الأقل الاعتراض عليه وإدانته. وعند قراءة الرواية لأول وهلة نحسب أنا وقعنا على هذا المرتكز متمثلاً في وقوف التقاليد الجامدة في وجه التغيير، ولما كان هذا الموقف يقتضي طرفين يخوضان صراعاً جدليا بينهما،

(1) النعاس / مرضية . شيء من الدفء. ص79.
(2) المصدر نفسه، ص 100 - 101.

اي بنية التقاليد الجامدة المحكومة بالإرث القديم المحكوم من قبل أجيال انتهى دورها في الحياة وأصبحت في عداد الأموات، والبنية الجديدة المتمثلة في الأجيال الحاضرة التي تعترض على البنية الذهنية السالفة، وتسعى أن تعيش حياة مختلفة عن حياة أجدادها بحكم الزمان والمكان، ولو صح هذا الموقف وتبلور في هيئة فعلية من قبل الشخصيات الممثلة له، فإنه كفيل بإنقاذ الرواية من المنزلق الذي تكاد تهوى فيه، منزلق السطحية والتناقض، غير أن الذي نواجهه عندما نتقدم في القراءة لا يؤيد النجاح بقدر ما يندرج في بنية ذهنية تخلط بين الشيء ونقيضه. فالأمر الواحد يكون مثار اعتراض من قبل بعض الشخصيات إلى درجة السخط ، ولكنها لا تسعى إلى تغيره وإنارته، بل تعمد إلى مجاراته ومهادنته في ضوء تبريرات تخفى القصور في الرؤية إلى جانب إخفائها للعجز عن التعبير: تقول أمل: "لست جارية من جواري ذلك العصر حتى أتمثل نفسي أعيش في قصر من قصور ألف ليلة وليلة. أنا بنت هذا القرن، بنت هذا العصر الذي يتميز بالعمل الدائب... نحن بنات اليوم بذرة هذا العصر ولن نكون إلا بذرة طيبة".[1]

وهذا الخطاب يدعى أنه ينتمي إلى جيل يختلف عن الجيل السابق، الجيل الذي تمثل فيه الفتيات كائنات بشرية ضعيفة تساق حيث يراد لها نتيجة الخوف والقهر، غير أن الذي يحدث بعد ذلك، ودائماً في الرواية هو ترسيخ لما كانت البطلة قد رفضته على مستوى الخطاب، فتقول (أمل) عندما يلاحظ أهلها اضطرابها في نفسها: "وقلت في نفسي ليتك يا أبى تسمع قصتي، ليتك أنجبتني في مجتمع غير هذا المجتمع. مجتمع يبيح للأب أن يتدخل في علاج خافق ابنته.

(هل تحتاجين لطبيب؟... وكمن يهرب من شبح الاعتراف، ألقيت المراسي على شاطئ الكذب. قلت نعم بصوت واهن مليء بالتمثيل. وإن التقاليد تدفعنا نحن الأبناء إلى ممارسة الكذب".[2]) بمعنى أن موقف البطلة هو نفسه موقف

---

(1) النعاس، مرضية، شيء من الدفء، ص16.

(2) النعاس / مرضية . شيء من الدفء. ص25.

الشخصية التي جعلت نفسها قبل قليل تختلف عنها، فلم يكن هذا الاختلاف إلا على صعيد الأماني، ولا يعد كون الواقع لا يسمح بالاعتراف بحب البنت أو اعترافها لأبيها مبرراً لإدراج هذا الأمر على مستوى المتخيل. فالواقع لا يحتاج إلى تبرير، لأنه واقع، أما المتخيل فيحتاج إلى التبرير، ومن حيث تظن الشخصية أنها تقترب من الواقع هي في الحقيقة تعيش فيه، ولا ترى أنه يجب تغييره، بمعنى أن القضية على المستوى النظري وتبعاً لذلك على المستوى الفني ليست قضية عدم قدرة على التغير، إذ لو كانت كذلك، لوجدت لها مكاناً في الرواية على المستوى المتخيل، ولكن القضية قضية ركون لهذا الواقع وعدم الرغبة في تغييره، بمعنى أن الكاتبة عن طريق بطلتها (أمل) الساردة للقصة وكذلك عن طريق أخيها، وعن طريق (محمود) ليس لديها رغبة في تغيير الواقع وهي تخشى من هذا التغيير، لأن شخوصها لا يحملون رؤية لواقع بديل له، ولذلك يدورون حوله وينافقونه، فالحب مشروع وليس كذلك، وبما أن الرواية مكرسة للتنويه بالزواج المبنى على الحب، وهذا أمر نجده حتى في المقدمة التي كتبها زوج الكاتبة (الصالحين نتفه) عندما قال: "إنها رواية الحب الحقيقي. الحب الذي يتنفس الهواء الصحيح. " [1] أقول حتى هذا المفهوم لم يتحقق لأن حب أمل، وزواجها تم في الظلام، تم في شكل مؤامرة اشتركت فيها هي وأخوها وزوجها محمود، ولم يعرف أهلهم شيئاً عن ذلك.

وإذا كانت الفتيات التقليديات يعترفن لأمهاتهن عادة بحبهن ويخشين من آبائهن وإخوانهن، فالبطلة هنا استبدلت الأم بالأخ، ومثلت تمثيلية ظريفة هي وأخوها على أمهما مستغلين أميتها، "لقد كدت أن تفضحي بتصرفك كل شئ". [2] فالحب هنا مشروع وغير مشروع، مسموح للبنات أن تحب بشرط موافقة الآخرين على ذلك، وكيف تأتى هذه الموافقة؟ بالمصادفة. هذا طبعاً موقف يفضح الرؤية التلفيقية للواقع التي لا يمثل الواقع في نظرها اختلالاً يقتضي تغييره، بل يحتاج فقط إلى شيء من الذكاء والكذب حتى يتم خداعه والالتفاف

---

(1) المصدر نفسه . ص7.
(2) المصدر نفسه . ص84.

حوله: "هو ما يعرفش اللي في نفسي، ولا أنا نعرف اللي في نفسه... وبعدين شافني مع أحمد يوم حفلة الجامعة ولما عرف أني أخت أحمد وهم أصدقاء من زمان، وهو مدرس مع أحمد في الجامعة. فقال لأحمد أنه يريد خطبتي من والدي وعرفه أخي على عنوان البيت". [1] هذا بعض الكذب الذي تسوقه أمل لأمها لتجعلهم يوافقون على زواجها ممن تحب باعتبار الحب في نظر الأهل عيب والتعارف قبل الزواج غير مشروع، وبذلك يقوم الأبناء باستغفال أهلهم، بأن يمارسوا ما يرونه هم صحيحاً مادام الأهل لا يمكنهم أن يعرفوا حقيقة الموضوع. لقد كانت النتيجة انتصاراً بالكذب على قاعدة (الغاية تبرر الوسيلة) وهذا يقودنا إلى المبدأ الخامس الذي حكم العمل، بعد الصدفة والحظ والمساعد، والخلط بين البنيتين المتضادتين. إن هذا المبدأ هو تغيير النتيجة دون أن يطرأ تغيير على المواقف. فلما كانت الرواية تريد أن تجسد صراع الأجيال، فقد ناورت حتى جعلت الموقف الجديد الممثل لوجهة نظر الشباب هو الذي يترسخ وينتصر، ولكن دون حدوث تغيير في المواقف، من جانب الفريقين. فالآباء ظلوا حيث كانوا منذ البداية، ولم يتزحزح أحد منهم عن موقفه، ولم يقم الجيل الجديد بتجاوز هذا الجيل القديم، بل ظل وفياً له خاضعاً لسلطانه "معليش يا أحمد دعنا نأخذهم بهواهم ، مهما يكن هم أهلنا ما عندناش منهم وين نمشي". [2] أي أن الموقف لا يرقى حتى إلى موقف المصالحة، بل هو موقف خداع للواقع،والجيل الجديد لا يريد أن يحدث توتر بينه وبين أسلافه في نفس الوقت الذي يصر فيه على الانتصار لموقفه. فإذا كان التغيير المأمول بطولة يسعى هذا الجيل لتحقيقها، فلقد زعم أنه يحققها عن طريق الكذب و المناورة. ثمة خلط بين احترام الأبوين والكبار، وبين مجاراة الخطأ أو ما يعد خط. لماذا لأن الكاتبة تريد كما يقول (إميل حبيبي) أن تحمل بطيختين في يد واحدة، تريد أن تدخل الصراع، وتخرج منه بنهاية سعيدة، في الوقت نفسه تريد أن لا تتدنس، وكذلك الحديث عن العلاقة العاطفية قبل الزواج مزدوج، إنه مشروع

---

(1) النعاس / مرضية . شيء من الدفء. ص111.
(2) المصدر نفسه، ص 110.

ومحرم في الوقت نفسه، وأمل ترى أنها ظلمت اهلها وخانت ثقتهم بتعرفها المتواضع على محمود، [1] وهذا الموقف يمثل تارجحاً بين مكانتين ذهنيتين، مكانة تزعم لنفسها الثورة والقدرة على التغيير، ومكانة ترى أنها بممارستها لهذا التغيير هي تنتهك العرف الاجتماعي المقدس وتسيء إليه، وبذلك تقع تحت تانيب الضمير. إن هذا موقف لا أخلاقي من حيث يظن أنه أخلاقي، لأنه لابد من ممارسة الحياة الصحيحة في المتخيل، ولا بأس بالنتائج الناتجة عنها، لأنها عندئذ تكون في وضعها المنطقي المنسجم مع مقتضيات الفن الذي لا يركن إلى المراهنة والكذب، فالأبطال في هذه الرواية يسرقون عواطفهم، ويهربون حقوقهم. إن العلاقة التي تحسب أنها نشأت وتطورت في الضوء كانت عكس ذلك، لقد تكاملت كل خيوطها في الظلام، وكانت النتيجة هكذا "جاء صوت أمي صافياً ملياً بنغمة اعتزاز:

- أمل بوك نشد على سيرتك والحمد لله تربيتي فيك ماخابتش كل الناس عطوك صيت خير من عمرك". [2]

فلقد تزوجت أمل وفقاً للتقاليد القديمة، ولم تكن تعرف عن (محمود) الذي أحبته ونسجت الرواية كلها مدحاً في حبه إلا أنه أسمر وطويل وله ابتسامة جميلة. وكان نجاح هذا الزواج خاضعاً للمصادفة، كما بدأت كل العلاقة في الرواية. وانتهت الرواية ولم يتغير موقف أي الطرفين، بل استطاع الأبناء خداع ذويهم على رأي القول المأثور: "أعط المهبول ما في عقله وادع له بالصلاح". وانطلت الخدعة على الكبار، وكانت كذبة بيضاء ليس فيها مضرة لأحد، وربما تكون قد وقعت هذه الحيلة في بعض الزيجات المرجعية ولكنها قطعاً لا تصلح في الرواية، لأن الفن يعنى مواقف نظرية تؤدى إلى نتائج حتمية تتماشى مع منطقها النظري والفني. إن كل الرواية في الحقيقة لم تكن إلا نظرة تقليدية مغلفة بعبارات حديثة عن أمانٍ طيبة في التغيير، ولم تكن الشخصيات التي تنهض بالمواقف في هذه الرواية على وعى بما تريد، بل اختلطت عندها المفاهيم

---

(1) النعاس / مرضية . شيء من الدفء. ص100.
(2) المصدر نفسه . ص116.

المختلفة، مفاهيم الحرية، والتغيير مع الثبات واحترام الواقع والركون إليه، إن الشخصيات تشكو ظلم الواقع وقسوته وتخلفه، ولكنها تهرب منه إليه.

فرؤية العالم رهينة للواقع، وليست مؤهلة لتجاوزه، وليست في الرواية عامة أي رؤية تجاوز الواقع، ولهذا يتكرر موضوع الإغماء، والمرض على (أمل) كلما واجهها أحد أفراد أسرتها بسؤال، وهذا عبارة عن هروب. إنه ليس هروباً مرضياً تمارسه الشخصية الروائية معبرة به عن ضعفها وعدم قدرتها على المواجهة مع الآخرين، ولكنه هروب على المستوى النظري تمارسه الرواية بصفة عامة. فالأيديولوجية التي تمثلها الشريحة الشبابية التي تصدت للتغيير هي إيديولوجية نكوصية، تفر من واقعها إليه، لأنها لا تملك بديلاً نظرياً له، ومن ثم تلجأ لاستدرار العطف عن طريق المرض الذي تدعيه الشخصية الرئيسة (أمل) أو الإغماء الذي يفاجئها، كلما احتاج الأمر منها إلى موقف جذري، واستتباعاً لهذا الهروب النظري المتحقق في صفة هروب فعلى، فإن البطلة تحب وتتزوج وتنجب دون أن يعلم أولئك الذين كان يفترض فيهم أنهم وراء منع هذه الأمور، أي أن الواقع لم يتغير على الصعيد الفعلي، وما ذلك إلا أن الشخصيات لا ترى حاجة إلى لتغيير على الصعيد الأيديولوجي. فالوعي الذي يحكم هذا العمل مندرج في نطاق الوعي القائم التقليدي، وبذلك فالرؤية للعالم هي رؤية سكونية(استاتيكية).

وعلى الرغم من قول بعض الشخصيات إن القضية هي قضية إنسان، فإن المفهوم لذلك عنى في الرواية نهوض الرجل بالتصدي للواقع المتخلف وتغييره وتقديمه بعد ذلك للمرأة على طبق من ذهب في ظل علاقات القرابة كالأخوة وما في حكمها. وهذه هي النظرة السائدة التي ترى أن قوة الرجل العضلية التي يتفوق بها على المرأة كافية لإعطائه الأفضلية في جميع ميادين الحياة، ولم تستطع أن تستشف للمرأة دوراً عقلياً يجعلها في مصاف الرجل، إن لم تتفوق عليه وتتجاوزه، وهذه طبعاً موافقة على الواقع.

وكان المستوى الشكلي للرواية متماهياً مع هذه البنية الأيديولوجية القاصرة. فقد سيطر الأسلوب الغنائي ذو النغمة المتباكية الشاكية من جهة والمغردة التي

تكبر الصغير، وتحتفل به احتفالاً كبيراً في حالة الفرح من جهة ثانية، ذلك انه في حالة ورود الحوار في الرواية، فإنها بصفة عامة سردت من طرف البطلة نفسها، وبذلك تكرس الجانب الذاتي في هذا العمل، ولم تستطع الشخصيات أن تستقل عن سيطرة السارد(أمل). ولما كانت هي الطرف الرئيس في الرواية، فقد حركت الشخوص الآخرين بالطريقة التي تحقق لها المركزية من بينهم، في حين لم تكن أهلاً لهذه المركزية، لأن وعيها كان أقل من الغايات التي تسعى إليها والتي هي في الوقت نفسه نوايا الكاتبة، أي أن الرواية كانت من جانب آخر أشبه بالمذكرات بحيث تماهت الكاتبة مع أمل التي هي من يسرد الرواية أيضاً.

إذن فقد جاء المستوى الشكلي للرواية بسيطاً، لدرجة السطحية وهو في هذا يظل متماشياً مع المستوى الأيديولوجي غير الجذري، وساعد الخطاب المذكراتي الكاتبة في التدخل المباشر لتحشر وجهات نظر مجردة بشكل عام جاءت غالباً على هيئة حوار داخلي من طرف البطلة (أمل). وهذا الأمر إذا كان قد حد من غلوا المباشرة إلى حد ما فإنه لما كانت هذه الجزئيات غالباً تحمل الطابع العام أي إنها ليست هموماً شخصية للبطلة فحسب، فقد جاءت مقحمة على السياق وغريبة عن منطق الأفعال ، لأن البطلة عاجزة عن أن تقنع نفسها، المعتمدة على أخيها في كل شئ تبدو كما لو أنها مؤهلة لحمل هموم الشباب من أبناء جيلها وخاصة بنات جنسها. وهذا أمر يوسع الدائرة على من لم يفلح فيها عندما كانت محصورة في همومه الشخصية "وأقول لنفسي: ليتكم تعرفون أننا جيل اليوم لسنا في حاجة إلا إلى اليسير من الفهم واحترام إنسانيتنا". [1] هذا الهاجس تقوله أمل بعدما هربت كعادتها دائماً من المواجهة عن طريق الإغماء وبذلك استدرت عطف أهلها فرفضوا خطبتها لابن خالها. [2] وهكذا نرى أن هذه الرواية رغم أنها تعد بالنسبة للنماذج التي سبقتها في الدراسة أحسن حالاً فإنها لم تستطع نقد الواقع التي زعمت أنها تمارس نقده، بل هربت منه إليه

---

(1) النعاس، مرضية، شيء من الدفء، ص49.
(2) المصدر نفسه، ص47.

وبذلك فإن الوعي الذي ساد هنا هو الوعي الواقع، فمن حيث تحسب أن الواقع مختل كانت رؤيتها له أنه ليس شديد الاختلال، ولا يحمل الكثير من مركبات التناقض، وبذلك سعت الرواية للمصالحة مع هذا الواقع ومعايشته عن طريق تزويقه وتلميعه.

فالرؤية للعالم على ذلك غير جذرية، بل هي رؤية مترددة على استعداد ان تفعل الشيء ونقيضه، ومن ثم فما تمارسه الشخصيات ليس مواجهة مع الواقع، وليس اعتراضاً عليه، ولا حتى احتجاجاً عليه أيضاً، لأن كل الذي فعلته هو البحث عن النهاية السعيدة حتى في ظل الواقع المتردي، ودون أن يطرا تغيير على مواقف الشخوص التي شكلت عوائق في سبيل تغيير الواقع.

إن الرؤية للعالم هنا هي هروب من وضع إليه، بعدما تنجح الذات في خداع نفسها بتغييرات طرأت على واقعها في حين أنها ظلت في نفس المكان.

المطر وخيول الطين

خليفة حسين مصطفى [1]

تضطلع أعمال خليفة حسين الروائية [2] بوضع المرأة وتبدو هذه الأعمال معنية بشكل خاص بالمرأة التي تصنع قدرها بنفسها أو تحاول على الأقل فعل ذلك. ورغم ما تلاقيه هذه المرأة عادة من عنت وظلم وقهر وتخلف فإنها عند هذا الكاتب تنقلب في الغالب من إنسان مستكين مغلوب على أمره إلى بطل صانع للأفعال ومؤثر حتى في مصائر الآخرين. وهذا العمل الذي بين أيدينا أحد الأعمال التي تنهض بهذا الهم، وتحاول إبراز ما تتمتع به المرأة من صفات ذات أصالة رائعة كفيلة بأن تجعلها تتبوأ مكانة متقدمة في حركة المجتمع ناهيك عن الأسرة.

وتحكى هذه الرواية قصة فتاة جميلة يخرجها والدها الرجل المتزمت الذي يرعى التقاليد [3] من معهد المعلمات قبل أن تنهى تعليمها، فتتحول بعد ذلك إلى إنسانة صانعة، حيث اختارت أضعف رجل في (الشارع الغربي) وهو الفضاء الذي تدور فيه أحداث الرواية كما أنه يمثل مرجعية واقعية فلقد عاش فيه الكاتب فترة من حياته، اختارت هذا الرجل لتتزوجه وتقلب بذلك حياته رأساً، على عقب فيتحول من إنسان مسكين مهمش يمتهنه الجميع إلى أهم رجل في الشارع كله. فكيف حدث ذلك وما مدلوله؟

يجب أولاً تحديد الإطار الذي دارت فيه أحداث الرواية ومعرفة أهم شخصياتها حتى نتبين الخط الذي سارت فيه، ولما كانت هذه الرواية تتمحور حول المرأة فقد مثلث فيها المرأة المرتكز الأساس، وكان ذلك في شخصية (وردة) الفتاة الجميلة التي يتمناها كل رجل في الحي

---

(1) مصطفى، خليفة حسين. المطر وخيول الطين. الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع. طرابلس: ط 1. 1981 .

(2) انظر له :عين الشمس، جرح وردة (ثلاثية) وسنتناولها بالدراسة. ثم الجريمة، وهى آخر اعماله صدرت عن المنشأة العامة للنشر طرابلس.

(3) المطر وخيول الطين . ص 11.

غير أن ما يلفت النظر هو بداية العمل بمفاجأة تمثل في حقيقتها نهاية الرواية، وإن كانت لا تظهر كذلك إلا في الختام. تمثلت هذه المفاجأة في استدعاء الأستاذ(عبد الحفيظ) الرجل الزميت الذي ترك التدريس وواصل مهنته المورثة صنع حقائب النساء استدعاء (مسعود) أفقر رجل في المنطقة وأشدهم بؤساً وإبلاغه بنفسه أنه ينوى أن يزوجه من ابنته الجميلة، وحتى التكاليف سيتحملها هذا الأب هكذا بطريقة المثل: "عرب السعادة تحطب لهم الريح". وهنا قامت الدنيا ولم تقعد وانتشر الخبر بطريقة سريعة بفضل "عزيزة الخياطة" واستغرب الناس بمن فيهم (مسعود) نفسه وظل متردداً، وحاول صاحب الدكان أن يؤلب الناس ضد هذا الزواج ولكنه نجح في النهاية. تذكرنا هذه الرواية برواية (عرس الزين) للطيب صالح [1] إلا أن هذه تتخذ من عالمها الذي يقوم على العنصر المناقبي مسوغاً لما يعج به عالمها من مفارقة، أما هنا فلا يوجد شئ يبرر ما تقع فيه من اختلال بين بدايتها ونهايتها. ولنقف على البنية السطحية التي تظهر لنا لأول وهلة. ننظر من خلال مسار حياة الشخوص الذين تقوم بهم الرواية، فأول هؤلاء هو(مسعود). لقد قدمه الكاتب أولا باعتباره شخصية مهمشة بائسة يعيش حياة فقيرة هو وأمه، ويمارس أدنى الأعمال، ويسخره الجميع لخدمة أغراضهم بالإضافة إلى مظهره القبيح ومشيته المائلة.

وفى المقابل قدم لنا (وردة) باعتبارها أجمل فتاة في الشارع، وكل رجل فيه يتمناها ، وتبدو هذه الشخصية بعيدة المنال، وأول من يفكر في الزواج بها هو أغنى رجل في الشارع (الحاج صاحب الدكان) إلا أنها ترفضه. بالإضافة إلى هاتين الشخصيتين هناك شخصيتان أخريان متوازيتان هما شخصية والد وردة (الأستاذ عبد الحفيظ) الذي يمتلك عناداً ووقاراً يجعله مثار هيبة سكان الشارع جميعاً، وهو ذو سمت لا يحيد عنه أبداً، ولا يستطيع أحد أن يتدخل في شئونه الشخصية، والثانية هي، شخصية شيخ الجامع فهذا لا يعيش في العصر الذي هو فيه من ناحية، وليس بعيداً عنه من ناحية أخرى، فهو من جانب يعيش في الجامع مع كتبه التي تتحدث عن التاريخ الإسلامي وكأنه

---

(1) عرس الزين رواية للكاتب العربي المشهور الطيب صالح.

يعيش هذا التاريخ شخصيا [1] ومن جهة أخرى هو يهتم بالشخصيات المهمشة مثل (مسعود) و(حليمة الزيانة) فيبدو متفهماً طيباً غير متزمت يهتم بوردة وكأنها ابنته. إن العنصر الذي تتفق فيه هذه الشخصيات الأربع هو تميزها عن الآخرين فكل شخصية منها لها ما يميزها من جانب من الجوانب، وكأن ورودها في الرواية إنما جاء بغرض لفت النظر إليها، بمعنى أننا كقراء نظل مستعدين لتقبل الغرابة من هذه الشخصيات، ومن ثم فإن ما تقوله الرواية بعد ذلك من استغراب خطبة مسعود لوردة لا معنى له.

أما من ناحية الأحداث التي قامت عليها الرواية فهي ثلاثة أحداث رئيسة أولها هذا الموضوع الذي سبقت الإشارة إليه وهو خطبة (مسعود) (لوردة) من طرف والدها، والموضوع الثاني هو منع وردة من مواصلة الدراسة، والحادث الثالث هو قصة الحب التي نشأت بين وردة و مسعود.

فكما سبق القول بدأت الرواية بالنتيجة أي بالاستعداد للعرس ثم جعلت بقية الأحداث أثناء هذا الاستعداد تتداعى لتدخلنا بطريقة أعمق في عالم الرواية. وكلما تقدمنا في هذا العالم نفاجأ بمعلومة غريبة مقطوعة عن السياق، الغرض منها ربط الأحداث بعضها ببعض وإسباغ المنطقية عليها فبعد خبر العرس عاد بنا الكاتب لإلقاء مزيد من الضوء على حالة (وردة)، فأخبرنا أن والدها الحارس للتقاليد عندما شاهد فوران أنوثتها في الفستان الأحمر، قرر أن يوقف ذهابها إلى المدرسة [2] مع أنه لم تزل إلا سنة واحدة وتتم وردة تعليمها، غير أن الأمر ذا الدلالة الذي نعنى به في هذا الموقف هو رد فعل وردة على هذا القرار، فلقد استكانت له استكانة تامة ولم تبد أي مقاومة تجاهه، وكل ما قامت به تمثل في ادعاء المرض لاستدرار عطف الوالدين، ولقد كان هذا الموقف تمارضاً وليس مرضاً من خلال كل المعطيات، فحتى الفقيه الذي جيء به لعلاج (وردة) عرف ذلك، ورأى أنها ستشفى خلال أيام [3] كما أنها شفيت فعلاً خلال تلك المدة،

---

(1) المطر وخيول الطين . ص 111.
(2) المصدر نفسه . ص 78.
(3) المطر وخيول الطين . ص 104 - 106.

فكأن موضوع الدراسة غير ذي بال بالنسبة لهذه الشخصية وحتى عند نقاشها لوالدتها كانت تود أن تكمل تلك السنة المتبقية لها ثم تجلس في (انتظار ابن الحلال) [1] بمعنى أن (وردة) لا اعتراض لديها مبدئياً على الخط المرسوم تقليديا لحياة البنت، والمتمثل في البقاء في البيت و انتظار العريس عندما تصل إلى سنة معينة، وسنرى أن هذا الموقف لا يتماشى مع ما ستدعيه الرواية بعد ذلك لوردة من مبادرة في أمور أخرى فشخصية مثل هذه تتوقف عن المواجهة منذ الوهلة الأولى لا يمكن أن تكون أداة تغيير، وسيصبح اعتبارها كذلك هو مجرد هم لا طائل من ورائه.

إن الذي سيخرج وردة من حالة المرض هو لقاء (مسعود) الذي هو شخصية أشد ضعفاً من (وردة) "هذا هو مسعود بركة الحاضر الغائب الذي يضرب به المثل في الفقر وشرود الذهن". [2] وتبدو هذه الفقرة مقصودة من الناحية الشكلية لتشي بمدلولها الذي لا يقال صراحة في النص، وهو أن وضع هذه الشخصية إنما يتماهي مع اسمها "مسعود بركة" أي أن كل ما تمتاز به إنما هو السعد والبركة اللذان يهبطان عليها من السماء، أما على الصعيد الذاتي فليس لها من الإمكانات ما يؤهلها لتتبوأ هذا الموقف الذي أنيط بها ، وهو الحصول على أجمل فتاة في البلدة وحلم الشباب فيها. وهذا ما يحدث فعلاً فلقد حاولت أم وردة انتشال ابنتها من المرض الذي ألم بها أي إعادتها للخط الطبيعي للحياة وإنهاء حالة الهرب التي تمارسها فذهبت بها إلى أحد الأعراس. وهناك تلتقي (بمسعود) الذي يخدم بين النساء في حالته الرثة ولا يلتفت إليه أحد. كما أن أحداً منهن لا يلفت نظره، [3] وهنا تهبط عليه النعمة (السعد والبركة) تراه وردة وتقرر بينها وبين نفسها تولى أمره، يحاول الكاتب أن ينتقل من حادث غريب إلى آخر أغرب منه؟ دون مسوغ لذلك كاعتماد الرواية مثلاً على عنصر الأعجوبة أو "الفانتازيا" مثل (عرس الزين) الذي يلعب فيه العنصر

---

(1) المصدر نفسه . ص 82.
(2) المصدر نفسه . ص 138.
(3) المصدر نفسه . ص 140.

المناقبي دوراً مبرراً للغرابة والمقارنة، (الحنين وكراماته). أما هنا فرغم محاولة إيجاد صلة بين (مسعود) وشيخ الجامع فلم ترق إلى مستوى يجعلها تبرر ما يقع في الرواية من غرابة فتظل بنية الرواية الشكلية عادية تقوم على السرد المتصل من قبل الراوي المتماهي مع الكاتب والذي لا يحكى أحداثاً خارقة للعادة، بل ينقل أحداثاً طبيعية ولكنها غريبة عن سياقها، فيلجأ وفقا لذلك إلى إسنادها بما يمكن عده تلفيقاً من هنا وآخر من هناك، ونحن لا نستطيع أن نقتنع بالموقف الذي نهضت به وردة تجاه مسعود إلا تحت تأثير عنصر عجائبي، وهذا غير موجود إذ تقول لنا الرواية إن وردة تستكين لقرار فصلها من المدرسة ولا تفعل شيئاً تجاه مستقبل حياتها، ثم تقوم بعد ذلك بحب مسعود والذهاب إلى بيته وإصلاح أمره دون علم أهلها، ومن التلفيقات التي تلجأ إليها الرواية في هذا الصدد موقف الحلم المتكرر الذي يحدث لمسعود في المنام مع وردة. فمن جهة هو لا يرى في نفسه أهلاً حتى لدخول منزل أهلها، ومن جهة أخرى هو يتابعها بنظره ويحلم بها جنسياً كلما داهمه النوم. يبدو هذا الموقف غريباً عن منطق الأحداث، وكان يجب أن تكون شخصية مسعود مختلفة عما قدمها لنا الكاتب به، لتكون مستعدة لذلك الموقف.

وهكذا تتحرك وردة لتنفخ في صورة (مسعود) فتقلبه شخصاً آخر نظيف الملابس حليق الذقن يترك خدمة النساء والبيوت ليجد له عملاً خارج الشارع، [1] وتخرج يومياً لتقابله وتعنى ببيته وبأمه ؟ ويمكننا أن تساءل هنا: وأين والدها؟ الذي منعها من المدرسة بسبب الخروج، وعندما يتأزم الموقف يقدم لنا الكاتب موقفاً تلفيقياً يندرج في الغرابة، فيتدخل عنصران يتغلب أحدهما على الآخر (صاحب الدكان) الذي يخبر الوالد عن سر العلاقة بين (وردة) و(مسعود) وهنا تنسى الرواية كون الوالد "حارساً للتقاليد من التلف". [2] ويتدخل شيخ الجامع ليبارك هذه العلاقة وينصح بتتويجها بالزواج(1). يبقى موضوع "كتف مسعود" الذي يجعل منظره قبيحاً، وهذا يتحول إلى عنصر

---

(1) المطر وخيول الطين . ص 171.
(2) المصدر نفسه . ص11.

بطولـة. فلقـد أصيـب مسـعـود فـي تظاهره ضـد الحكومـة وشيخ الجامع يعلم ذلك [1] كما يعلم أن مسعوداً متعلم على يديه. [2] كأنما تساق هذه الأحداث في الرواية لتمحو ما سبق للرواية نفسها أن نسبته لمسعود من بؤس وهامشية، اي أنها ترجع لتقول أنه أفضل من الكثيرين ممن ينظرون إليه بصفته إنساناً بائساً مهمشاً، فهو زيادة على ذلك بطل من أبطال التاريخ الوطني. ولكن لماذا تساق هذه الإصلاحات على مسار الأحداث كلما بدا أنها ستتعثر عن طريق الشيخ لقد اتخذت منه الرواية عنصراً متعالياً على الأحداث ، فهو شخصية شبه معزولة عن الناس تعيش في الماضي وللماضي، وتتخذ من هذا الماضي معادلاً للحاضر، فما هو إلا أن يصلها الأمر ليصبح بعد ذلك شرعياً ويكتسب مصداقية مثل شهادة الشيخ لمسعود بالبطولة وبالتعليم وبانتمائه إلى اب شهيد. بعد ذلك يختلف عن كل سكان الحي. [3] كما أن الشيخ هو الذي يقول الكلمة النهائية في موضوع زواج (مسعود من وردة) بعدما ينهر الناس ويوضح لهم ما طرأ على حياتهم من تغير نتيجة(النفط) الذي ظل مسعود في منجاة منه. [4] فلماذا تركن الرواية لهذه السلطة التاريخية؟ يبدو هذا الموقف متماهياً مع موقف نظري سعت الرواية أن تكرسة على مستويات أخرى غير هذا المستوى، بمعنى أن الاحتكام لسلطة التاريخ هو الفيصل، وهى السلطة التي لا تخطئ، أما الحاضر والمستقبل فهو مثار جدل ولا يقين فيه، ولذلك لا تنتصر الرواية لاي موقف غير مندرج في سياق البنية التاريخية.

كيف نهضت الشخصيتان الضعيفتان (وردة) و(مسعود) بعالم الرواية؟ الذي بدا عالماً بطولياً يتحدى الواقع. لقد حدث ذلك في هيئة تقاطع للحرمان استند على منطق التاريخ ليكرس التعويض. فلما كانت (وردة) قد حرمت من تحقيق حلم مستقبلي هو الدراسة (التعليم) وهو الذي يمثل التنوير، ويمثل من ثم الأداة الناجحة لمواجهة العصر الذي تعيش فيه الشخصية، فقد بقيت خارج

---

(1) المطر وخيول الطين . ص180.
(2) المصدر نفسه ص 170.
(3) المصدر نفسه ص 62 – 64.
(4) المصدر نفسه ص 188 – 189.

نطاق الفعل، وأصبح دورها محدوداً تبعاً، لذلك ولم يكن والحال هذه ينتظر منها أن تساهم في تغيير حياة أحد ولذلك تلتقي بمسعود المحروم على صعيد الواقع من نعمة الحاضر والمستقبل وهو (النفط) الذي اتجه إليه الناس وتركوا بنية حياتهم السابقة. مسعود الذي ظل حبيس الماضي فواصل مهنة والدته وهي الخدمة في الأعراس بين النساء. [1] يلتقي هذان المحرومان ليعوضا ما فاتهما من تحقيق أي نجاح على صعيد الواقع الحاضر أو المستقبل، فيجدان الرعاية من طرف البنية الذهنية (الماضوية) التي تعيش في التاريخ (شيخ الجامع)، والأستاذ (عبد الحفيظ) الذي ترك العمل بالتعليم وانخرط في مهنة والده فهي صنع الحقائب النسائية، وظل يعيش على الطريقة القديمة، فيجمعان بينهما. فما الذي تحقق من جراء ذلك؟ بعث مسعود من جديد إنساناً آخر يعمل خارج البيوت ويهتم بهندامه، إلا أن هذا التغير جاء بناءً على طلب وردة [2] ولذلك فهو حتى في حالة اعتباره تغيراً خطيراً، فإنه لم ينبع من داخل الشخصية ذاتها، بل أملي عليها من طرف آخر هي (وردة). ولما كان هذا الطرف كما سبق ورأينا لا قدرة له على التغيير والمواجهة، ولا مجال له في نطاق المستقبل فتكون النتيجة انتصار هذه النظرة الجامدة (الماضوية) وبقاء الأحداث حبيسة لها، وبذلك فوردة قد تكون هربت من سلطة أبيها لتتسلط بدورها على مسعود الذي لا قدرة له على مواجهتها كما لم يواجه غيرها، مضافاً إلى ذلك تشبثه بها بعد أن هبطت عليه (بالسعد والبركة). إلى هنا والواقع الذي تمثله الرواية هو واقع سطحي ليس فيه من مظاهر الصراع إلا اليسير.

فعندما كانت وردة قد حجبت عن المدرسة تقدم لخطبتها الحاج (صاحب الدكان) الذي حاولت الرواية أن تجعل منه طرفاً في الصراع الطبقي في مواجهة مسعود، ولكنها كانت مواجهة محسومة، لأن مسعوداً غير مؤهل لها، فهو لا يملك طموحاً لتغيير وضعه، كما أن الحاج لا يرى فيه منافساً على الصعيد الطبقي، وبذلك استبدل بهذا الصراع حول (وردة) التي عد الفوز بها

---

(1) المطر وخيول الطين . ص 52 – 53.
(2) المصدر نفسه . ص 183 – 184.

هو النهاية السعيدة التي يسعى إليها مجتمع الرواية. ولقد حاول (الحاج) الذي رُفِضَ من قبل وردة أن يحرك الشارع باعتباره مؤسسة ضد اقتران وردة بمسعود ، غير أن هذا التحرك لم ينجح، وخمد من أول مواجهة مع البنية الماضوية (الشيخ) الذي اتجهت إليه المؤسسة ليوقف هذا الزواج باعتباره الوحيد القادر على ذلك. [1] وهذا يدخل في نطاق الدلالة التاريخية التي تعتمد على البنية الذهنية الماضوية في مواجهة ما يجد عليها، بمعنى أن الشارع نفسه لم يتحرك كمؤسسة من منطلق المصلحة التي تناقض مصلحة (مسعود). ولكنه تحرك بفعل الاستلاب من قبل الحاج الممثل لهذه المصلحة المناقضة لمصلحة مسعود، فما أسرع ما انتهت هذه المحاولة بالفشل لاستعدادها لذلك الفشل باعتبارها محكومة بذهنية تغلّب الماضي على الحاضر والمستقبل، وتتخذ من رموزه مرجعية لها. ولهذا فإن هذه المرجعية وهو (الشيخ) نبههم إلى ما طرأ على حياتهم من تغير جراء (النفط) الذي عده عنصراً مهدداً للأصالة التي يتمتع بها الشارع والتي تتمثل في المهن التي كان يمارسها الناس قبل هذه الثروة. وسكوت الرواية على هذا الطرح يكرس هذا المدلول الذي يرى في ثروة النفط عنصراً مغرياً للجميع: "هل فكر أحدكم من قبل في وردة؟ عند ظهور النفط نبتت لكم أجنحة وها أنتم تكشفون عن أنياب طويلة وشهوة في امتلاك كل شئ... أغربوا عن وجهي فلا خير فيكم". [2] فكأن وردة هنا تستعمل في النص معادلاً للثوابت الاجتماعية قبل ظهور النفط. وهذا خلط بين الذات والموضوع، إذ هي مدار الصراع، كما لو كانت سلعة ومن ثم فهي لا تظهر في معرض الاعتراض على وضعها هذا الموضع، وهو ما يدل على أنها لم تصنع واقعها الذي تظن أنها اختارته، وإنما صنعه لها الآخرون وساعدوها عليه. فإذا كانت الرواية تحسب أنها تجسد المرأة التي تصنع الأقدار وتصنع من بين ما تصنع الرجل، فهذا لم يتأتَّ لها، فلم تزد وردة على أن نفذت المخطط الذي كان والدها والشيخ قد خططاه.

---

(1) المطر وخيول الطين . ص62.
(2) المصدر نفسه . ص63 – 64.

هناك نموذج نسائي آخر يتمثل في المرأة العاملة التي تعتمد على نفسها رغم نظرة الناس إليها. فالنموذج الأول هو (الخياطة) والنموذج الثاني هو (الزيانة). والأولى هي شخصية تقليدية فالمرأة وفق هذا النموذج تمثل ما يقوله عنها الآخرون، أما المرأة الثانية فهي شخصية (حليمة الزيانة) التي تزين النساء ليلة العرس. هذه الشخصية مارست نوعاً من المكر الاجتماعي بحيث حافظت على علاقتها بالبنية الاجتماعية التي تمثل بالنسبة إليها المجال الاقتصادي الذي تعيش عليه وفيه. ولذلك فهي تتكتم على علاقتها العاطفية التي تقيمها مع أحد الرجال المجهولين خارج نطاق الشارع باعتبار أن خبر هذه العلاقة لو شاع فسيسيء إلى مهنتها التي ترتزق منها، ولكنها لا تعير كلام الناس حولها اهتماماً ما دام لا يؤثر في هذه المهنة، [1] إلا أنها لا تأخذ في الفضاء الروائي إلا القليل ومثلها الشخصية الثالثة التي كانت مؤهلة للدور الذي نهضت به (وردة). أنها (خيرية) التي اشتغلت بالتمريض ثم تحولت للتعليم وهى فتاة عاملة ومهذبة وجميلة، ولم تؤثر فيها نظرة الآخرين إليها. بل ظلت مثالاً على النجاح، رغم أن سكان الشارع يعدونها نموذجاً ساقطاً في أحاديثهم. ولست أدرى لماذا لم تكن هذه الشخصية هي التي تضطلع بالبطولة. فلقد كانت مؤهلة لتكون الشخصية الروائية التي تحقق نوايا الرواية، سواء كانت النتيجة نهاية سعيدة كتلك التي اتخذتها الرواية، أو عدت شاهداً على اختلال الواقع بوقوعها ضحية له كما هو حالها هنا: ولكن مجرد إعطائها حيزاً في الفضاء الروائي عبارة عن صفحة واحدة[2] يدل على الموقف النظري الذي قام عليه العمل الروائي هنا والذي هو موقف تقليدي يوافق على الواقع الذي يظن أنه يوجه إليه النقد. وسنرى هذا النموذج في أعمال أخرى للكاتب، [3] وسيعطيه نفس الدور الهامشي البسيط، وهذا يتماهي مع موقفه النظري الذي لا يرى في الواقع اختلالاً أو على الأقل ليس فيه اختلال كبير فكل الذي أنجزته الرواية على المستوى النظري هو

---

(1) المطر وخيول الطين . ص 124 – 125.
(2) المصدر نفسه . ص 84.
(3) انظر جرح الوردة، ص 106، (ما يتعلق بهنية) مطابع الثورة العربية، طرابلس، ط ثانية، 1989.

رضاها بالواقع بعدما قلبته على وجهه الثاني، وإلا فما الذي تغير في حياة (وردة)؟ وأي إنجاز حقيقي حققته؟ وما دلالة اعتبارها امرأة صانعة للمستقبل الجميل؟ يدل هذا على سوء فهم للواقع، ومن ثم قصور عن إدراك للمستقبل، فتكون الفتاة الجميلة التي تحظى برعاية الآخرين بالصدفة أو نتيجة جمالها في نفس المكانة التي تتبوؤها الفتاة الواعية التي لا ترضى عن الواقع المتردي وتسعى لتغييره.

ولما كانت الشخصيات الرئيسة لم يتغير موقفها، ولم يطرأ عليه تغيير، فقد عمد الكاتب إلى التدخل في مسار الأحداث ليوضح بين الحين والآخر ما كان فاته أن يقوله في موقف سابق، خاصة ما يتعلق (بمسعود) وقصة حياته، الأمر الذي جاء مخالفاً لمنطق الأحداث الداخلي. وغنى عن القول إن هذا خللاً فنياً نبه عليه نقاد الرواية دائماً واعتبروه منزلقاً مميتاً للعمل الفني، فليس كون الكاتب هو الذي يبدع الرواية مبرراً لانتهاك هذا المنطق الداخلي الذي اتخذه العمل بعدما بدأ في إنجازه. [1] وما دام الكاتب لا يتوفر على رؤية للعالم متماسكة تقوم على وعي بما يكون في المستقبل، فإنه بغير شك سيصيب عمله من الناحية الشكلية بعيوب ناتجة عن هذا الموقف النظري، وعن هذا الوعي الخاطئ أو القاصر، وبذلك جاءت هذه الرواية على الصعيد الشكلي متماشية مع بنيتها الأيديولوجية المتهالكة، فاعتمد فيما يخص شخصية (مسعود)، وما ألحقه بها المؤلف من إصلاحات بغية رفعها للمستوى الذي يجعل القارئ يقتنع بمنطقية المكانة التي منحها إياه، اعتمدت على سلطة (شيخ الجامع) الذي جعله الكاتب في مكانة متعالية عن الحدث، وأسبغ على خطابة قدسية لم يفكر أحد في انتهاكها. وقد بدا من خلال ذلك كله إلى جانب ممارسته لنوع من الإصلاح المتأخر، بدا كما لو أنه يكن احتراماً كبيراً لهذه البنية الذهنية التقليدية، وجعل منها بديلاً للتطلع لمستقبل يختلف عنها، وهذه رؤية فئة من المثقفين أو بالأحرى أنصاف المثقفين، تستأنس بالفكر السائد، وتخشى التغيير، لأنها لا تملك وعياً

---

(1) يقول باختين: "المؤلف وهو ينتخب البطل، وينتخب الفكرة الفنية المسيطرة في العمل الذي ينوى كتابته... يكون في هذه الحالة مقيداً بالمنطق الداخلي لما اختاره هذا المنطق الذي يتعين عليه الكشف عنه خلال تصويره..." انظر (شعرية دستويفسكي). م باختين. (ترجمة جميل نصيف التكريتي). دار توبقال، الدار البيضاء: ط 1.1986 . ص 92وما بعدها.

كافياً به، ولا كيف يجب أن يكون ومن ثم تبدو في موقف من يخادع نفسه. فمن حيث تظن أنها تمارس نقد الواقع، هي لا تفعل أكثر من بهرجته وتزيينه،لأن الشارع كله فتح قلبه لما حدث بين مسعود و وردة من حب وزواج، ولم يبق خارج هذه النهاية السعيدة إلا الحاج (صاحب الدكان)، مما يجعل البني الممثلة للصراع لا تتماسك لتكون موقفاً واحداً، بل تتشكل على هيئة جزر متناثرة، تشي برغبة في التغيير، ولا تستطيع أن تتبلور في موقف أيديولوجي يمثلها وبذلك انحصر الوعي في الكائن ولم يتجاوز الواقع إلى الوعي الممكن. ولهذا لا يحدث توتر في سيرورة الأفعال، ولا تغير يذكر على مصائر الشخوص، وإنما هم يتحركون بطريقة تحقق تلك النهاية السعيدة التي تترجم التخوف من التغيير، وحصر نفسها في إطار الواقع الذي تحسب أنها ثارت عليه وغيرته. فكل ما قامت به (وردة) هو التعويض عن المستقبل الذي فاتها بالواقع الذي زينت لها رؤيتها القاصرة صورته كما لو كان قد تغير، في حين أنه ظل في مكانه لا يريم.

استنتاج

لقد حاولت هذه الأعمال الأربعة الخروج من إسار الوضع الاجتماعي المتردي واحتجت عليه لتعود فتندرج فيه. فقد رأينا رواية (اعترافات إنسان) كيف نظرت للواقع بحيث إن كاتبها لم يكتف بالرضى عن الواقع، وإنما وجه إدانة لوجهات النظر التي تحاول نقده. [1] بالإضافة إلى أن روايته كانت ذات تقنية متماهية مع رؤيتها. فلما كانت تقع في الوعي الخاطئ، فإن نقل هذا الوعي تطلب جهداً غير عادى من الكاتب، جعله يلجأ إلى العرض المباشر، المتمثل كما رأينا في الخطابة والتقرير، ولذلك فإنه يمكن اعتبارها مثلت موقفاً مجاملاً للذات مبرراً لمسلكيتها المتخلفة، غير أنه ربما التمسنا العذر لهذه الرواية باعتبارها تمثل أول الأعمال الليبية في هذا المجال، وقد يكون الكاتب ليس مؤهلا لهذا النوع من الكتابة، وإنما كان همه أن يلفت النظر إليه، فإذا كان الأمر كذلك، فقد يكون هذا مبرراً لما وقعت فيه.

غير أنه في جميع الأحوال، وفى سياق البحث الذي نقوم به، فإن هذه الرواية مثلت أحد الأعمال المندرجة في الرؤية التي أطلقنا عليها وهم التغيير، لأن صاحبها كان يحاول (حمل بطيختين في يد واحدة) كما يقال. يريد أن يحرر المرأة ويخاف من هذا الموقف في آن واحد، بمعنى أنه لم يكن جذرياً فيما يدعو إليه، ولذلك لم تكن رؤيته رهينة الوعي الواقع فحسب، بل هي أكثر رجعية منه، لأنها تقوم على مدح الذات وهجاء الآخر، متمثلاً في المرأة غير الليبية سواء كانت أوربية أو عربية في نفس الوقت الذي ينظر فيه بعين الرضي لما يقوم به الرجل الليبي مع هذه المرأة من سلوك يعاب عليها وتتحمل وزره، وهي نظرة ساذجة يمكننا إدراجها في الوعي الخاطئ.

ولم تبعد مرضية النعاس عن ذلك كثيراً، فقد حاولت أن تثور المرأة وتجعل منها بطلة تنتزع حقوقها الإنسانية، ولكنها بقيت رهينة موقف معلق بين ضرورة

---

(1) انظر: رد الطبيب على صديقته الفرنسية، اعترافات إنسان، ص 45.

المأساة التي يتكشف عنها الواقع ومطلب الفرح الذي ينجزه المتخيل، فكانت النتيجة وهماً ظنته بطولة.

فلقد كانت الروايتان اللتان قدمناهما لها يحتويان على رؤية تؤمن على الواقع، بل تطلبان منه إحسانا إن صح التعبير، لأن كلتا البطلتين في النصين تعتمدان على الرجل في الوصول إلى ما تصلان إليه، وليس هذا فحسب، بل إنهما تحققان أمانيهما دون أن يتغير الواقع الذي يفترض فيه أنه كان عائقاً في سبيل هذه الأماني، ويتم ذلك بتدخل من عناصر الإعاقة، فتبقى الرؤية محصورة في الوعي الواقع. لأن البطولة الحقيقية في العمل الأول لم تكن من نصيب (زينب)، بل كان خالها (محمود) هو البطل، وهو الذي تحقق عن طريقة كل شئ وفى الرواية الثانية هذه البطولة من نصيب الأخ.

وبدلاً عن أن تواجه أي من الشخصيتين واقعها وتعمل على تغيره أو على الأقل تصطدم به، فإن الكاتبة تتجنب ذلك كله، وتعمل بدلاً عن ذلك بالتحايل على هذا الواقع ومغازلته، وذلك يعنى أن المشكل المطروح ليس واضحاً ولا معروفاً، وبذلك تظل الرواية حبيسة الوعي الواقع الذي تسعى للدوران حوله ومحاولة تزويقة وبهرجته متخذة من صراع الأجيال موضوعاً تخاطب من خلاله. وهذا الموقف (صراع الأجيال) لا يصلح موضوعاً لنقد الواقع، لأن السن لم تكن في يوم من الأيام عاملاً في زيادة الوعي أو نقصه، وإنما يكون صراع المصالح أو الثقافات هما ما يمكن اعتمادهما في التعامل مع الواقع. ولم تكن مرضية النعاس مؤهلة لذلك، ولهذا كان موقفها واهماً وليس له أي فكرة عن طبيعة الصراع الذي تتحدث عنه.

وكان موقف الرواية الرابعة (المطر وخيول الطين) يدور في نفس الدائرة مع إنها متأخرة. ورغم أن معالجتها اختلفت عن الروايتين السابقتين، فلم تعتمد على صراع الأجيال، بل حاولت أن تقترب من صراع الطبقات الذي تمثل في التناقض بين صاحب الدكان التاجر وبين (مسعود) الإنسان الفقير، إلا أن هذا الصراع لم يتخذ صيغته المناسبة أو الطبيعية، بل أدار الكاتب هذا الصراع بطريقة تلفيقية فلم تكن الشخصيتان الرئيستان (مسعوداً) و(وردة) مؤهلين

للمواقف التي وضعتا فيها، بل إن أحداث الرواية اتسمت بالتناقض بسبب من تناقض الشخصيات التي قدمت بطريقة تخالف ما ستحققه من مواقف خلافا كبيراً.

ذلك أن الكاتب غلب نواياه المسبقة [1] على دواعي الفن الروائي فوصل إلى نتائج غير منسجمة مع استعدادات إبطاله. وكان وعيه مندرجاً في الوعي الواقع، وكان ما حسبه بطولة أو قدرة على المواجهة إنما هو ضرب من ضروب الوهم لا غير، لأن (وردة) لم تواجه العقبات التي وضعت في طريقها، وإنما سارت في الطريق الذي رسمه لها أبوها، و(مسعود) لم يبذل في سبيل النعمة التي هبطت عليه شيئاً، بل تحول الآخرون فجأة إلى أناس طيبين بضربة حظ، وقدموا له ما لم يكن يحلم به. وهذا موقف غير مقنع سعى إليه الكاتب بدافع الحرص على الانتصار لبعض المواقف وبعض الشخصيات، غير آخذ بعين الحسبان الضرورات الفنية لذلك. وكانت النتيجة أن الشخصيات تسعد بواسطة الصدفة. وبذلك فإن الرؤية التي تمثلها روايات كل من خليفة حسين ومرضية النعاس متطابقتان تقريباً كلها تندرج في الوعي الواقع.

يبقى ما يجمع هذه الأعمال كلها هو الوهم الذي تقع فيه، وتحسب أنها تتجاوز الواقع وتواجهه، في الوقت الذي تؤمن عليه أو تزينه بالأماني ليس غير، ويتم تبعاً لذلك الخلط بين المواقف الجذرية المؤهلة للتغيير وبين الأخلاق الحميدة من وجهة النظر السائدة، فيتم الانتصار للناس الطيبين، كما يقال عادة، وينهزم الأشرار وهذه نظرة تعليمية، تتكئ على الفكر السائد الذي يمتع، من وجهه نظر وعظية، تحكم على الإنسان قيمياً. وهذا يترجم بنية أيديولوجية تقليدية، هي نتاج للواقع الذي تعده مختلاً ومن ثم فإن رؤيتها لهذا الواقع لا تختلف عن حقيقته، وأصحاب هذه الأيديولوجية ليس لديهم مفهوم واضح للوضع

---

(1) يقول: غولدمان:"من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير بين النوايا الواعية والأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه، في هذه الحالة كل انتصار للنوايا الواعية، سيكون مميتاً للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الاستاتيكية على المقياس الذي يعبر فيه، رغم وضد النوايا والقناعات الواعية للكاتب عن الكيفية التي يحس هذا الكاتب من خلالها وينظر عبرها إلى شخصياته". أنظر: لوسيان فولدمان واخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. راجع ترجمة محمد سبيلا. مؤسسة الأبحاث العربية بيروت. الطبعة الأولى. 1984م. ص 17.

الاجتماعي الذي ينشدونه، وعليه فهم في بعض الأحيان، بل غالباً يخشون التغيير الذي سيجلب معه أوضاعا مجهولة بالنسبة لهم، ويتضح ذلك من وضع الشروط لهذا التغيير، كل ما يبررها هو أنها تنتمي للبنية الاجتماعية السائدة، غير ملتفتين إلى أن هذه البنية ستفرز نفسها مرة أخرى، وتكون النتيجة حينئذٍ هي البقاء رهن ذلك الواقع الذي تحسب هذه الأيديولوجيات أنها سعت لتغييره، ويتماشى مع هذا الموقف الأيديولوجي المتردد وغير الجذري موقف فني مماثل، فتصاب الرواية هنا على المستوى الفني في بنيتها الشكلية كما أصيبت في مضمونها، فلا تتوفر هذه الأقلام التي أنتجت مثل هذه النماذج على تقنية متقدمة، ومن هنا كان النص عندها يفتقد الحيوية اللازمة التي تجعل منه نصاً متطوراً ومفتوحاً على آفاق فنية ونظرية ذات مستوى ينبئ عن أصالة من نوع ما، لأن الرواية في النهاية عمل واحد، إما أن يكون ناجحاً، أو لا يكون كذلك، ولا يمكنه أن يحمل في طياته الشيء ونقيضه.

ب - اختلال القيم الاجتماعية
(مجتمع النفط)

ما زلنا في إطار الرواية التي تهتم بمصير المرأة وما آل إليه حالها في المجتمع، وتتبع خيوط المحاولات التي تبذلها لتتبوأ المكانة المفروضة لها من كونها إنساناً له في المجتمع ما للرجل وعليه ما عليه.

وإذا كنا في الجزء الأول من هذا الفصل قد رأينا أن الروايات التي تعرضت لذلك لم تستطع الإفلات من الوعي الخاطئ وظلت حبيسة الواقع الذي نظرت إليه برؤية سكونية، وظلت تتحايل علية وتزينه وتهادنه.

فإن الروايات التي سندرسها هنا ينبغي أن تختلف عن ذلك، فهي على الأقل لم تبق في نفس الإسار الذي بقيت فيه سابقاتها، وسنحاول من خلال هذه الدراسة بعد تحليل الروايات كما فعلنا في السابق وسنفعل دائماً أن نرى إلى موقفها من الواقع الاجتماعي الذي تصدت له، ورؤيتها للعالم والوعي الذي جسدته.

وتنصب هذه الدراسة في هذا الجزء من الفصل على ثلاث روايات اثنتان منها (لخليفة حسين مصطفى) هما:

(1) الثلاثية التي بعنوان:

1 - جرح الوردة.

2 - عرس الخريف.

3 - آخر الطريق.

(2) عين الشمس.

(3) والرواية الثالثة لأحمد إبراهيم الفقيه، بعنوان: حقول الرماد.

والحقيقة أن حصر هذه الأعمال بصفة عامة في موضوع وضع المرأة لا يخلو من التجاوز، فلم يكن هذا هو الهم الأوحد الذي سيطر عليها جميعا، فلقد اضطلعت كل من ثلاثية خليفة حسين ورواية الفقيه بتخلف الواقع الاجتماعي بصفة عامة والذي لم يكن وضع المرأة إلا جزءاً منه.

ولن نستبق الأحداث فسنرى بعد التحليل كيف نظرت للمشكل الذي تصدت له كل واحدة منها.

عين الشمس

خليفة حسين مصطفى [1]

هذه الرواية الثانية من أعمال خليفة حسين وهى تعالج الموضوع نفسه الذي سبق أن رأيناه في الرواية التي سبقت دراستها "المطر وخيول الطين" والمكان الآن هو القرية بدل الشارع في المدينة، ولكن هذه القرية تتناغم مع الشارع بمستوى معين فهي "قرية الوادي" وسبق أن رأينا "الشارع الغربي" غير أن حضور المدينة هنا يأتي في مستوى ظلال باهتة تشكل خلفية لبعض المواقف، و إنما تدور الأحداث برمتها في القرية، ولكن التناغم الآنف الذكر إنما يتحقق على مستوى الإشارات العامة التي تساهم بدورها في مدلولات الأحداث بعد ذلك، فالشريحة الاجتماعية التي تسود هنا الشريحة الشعبية الفقيرة المتخلفة التي سبق أن رأيناها في الرواية السابقة.

وإذا كانت الرواية في مستوياتها المختلفة تنهض بهم هذه الشريحة القروية الفقيرة التي ترزح تحت ثقل فقرها وتخلفها، وما جد عليها بظهور "النفط"، فإنها بصورة خاصة تركز على وضعية المرأة في هذه البنية الاجتماعية، أو أن الخط الرئيس لها هو شخصية المرأة وحياتها في ظل التقاليد الشعبية العتيقة، ومحاولاتها للخروج على الدائرة المرسومة لها، ونتائج ذلك كله. وإذاً فالرواية تعالج فترة زمنية تنتمي إلى الستينات بعد الاستقلال وقبل الثورة، وإن تكن ربما كتبت بعد الثورة.

تتعدد تقنيات السرد هنا بين السرد المباشر عن طريق الراوي العليم بكل شئ وتعليقه على الأحداث في صورة خطاب تذكري تاريخي، إلى جانب الحوار الذي تنهض به الشخصيات. كل ذلك في بنية شكلية تقليدية، ليس فيها للرمز حضور يذكر إلا على المستوى العام باعتبار المتخيل السردي محاولة رمزية تتخذ لها موقفاً ما من الواقع، ومن هنا فإن النص يتخذ من عودة المعلم إلى

---

(1) خليفة حسين مصطفى، عين الشمس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس: (ط 1)، سنة 1983.

قريته من المدينة عنصراً للدخول إلى عالمه، عالم القرية الذي نبدأ في التعرف على مكوناته، إنه عالم فقير، البيوت القميئة، المزارع الصغيرة، والأكواخ، (1) والغبار والغابة، والقصر الكبير في المزرعة الكبرى، تطالعنا القرية بأهم عنصر فيها "الثبات" في مقابل "التغيير". فبعد أربع سنوات قضاها منصور في المدينة حتى تخرج معلماً يعود ليجد قريته كما تركها، ومن منظور آخر اعتبرت عودته من قبل سكان القرية في نطاق لعبة "القدر" التي تفسر كل شئ.

فلم يلاحظ أحد على المعلم تغييراً سوى الجريدة التي عاد يتأبطها فقد شكلت تساؤلاً لدى سكان القرية، أي أن ما يعد من ضرورات الحياة العصرية في المدينة (الجريدة) لم تسمع القرية به، ولم يعن بالنسبة لها شيئاً، وهذا يدخل في إطار ترسيخ بنية الثبات، فليس ثمة عوامل تدعو للتغيير، والمدرس الذي عاد يفترض فيه أن يكون أول هذه العوامل وعليه أن ينهض بمسئولية هذا التغيير.

يتركز النص حول القرية إذاً بتجاذب ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وتبدو أهمية الماضي ماثلة في عدة عناصر "تيمات" أو بمعنى أخر فإن الماضي هو الذي يتحكم في الحاضر ويوجه المستقبل، سواء على مستوى البنى الذهنية للمجتمع أو على المستوى المادي المتمثل في المواقع الاقتصادية والحياتية بشكل عام، فمواقف الناس من الماضي وتعاملهم معه هي التي تشكل مرجعية بالنسبة لقيمهم الاجتماعية ومعارفهم وعقلياتهم ومواقفهم التاريخية المختلفة. في هذا الماضي تترتب عليها وضعيتهم الاقتصادية ومواقعهم الاجتماعية والطبقية. إن البنية الخرافية التي تسود مستويات الحياة الثقافية للسكان، تجعلهم في مكان بعيد عن متناول التغيير، وتجعل سيادة موقف التسليم بالقدر والمكتوب أمراً طبيعياً، ولكن رغبة الحياة تظل عنصراً هاماً في جانب التغير، ولذا تبرز عوامل التغيير وإن كانت ضعيفة في مواجهة عوامل الثبات التي تبدو مستندة إلى بنية عقلية راسخة. "فعبد الكريم" [2] رغم أنه أحد الفلاحين الأميين فإنه يمثل عقلية نيرة، وهو يدرك بحسه الطبيعي سبب الجمود الذي تعانيه الحياة الاجتماعية والاقتصادية لقريته، راداً ذلك لأسباب ثقافية وعقلية. ولذا فإن المشروع الذي

(1) خليفة حسين مصطفى، عين الشمس، سبق ذكره، ص 8.
(2) المصدر السابق، ص 21.

يلح عليه دائماً هو "المدرسة" التي يعتبرها أداة ضرورية للتغيير، وهو لا يكتفي بكتابة "العرائض" الموقعة من قبل السكان للمطالبة بها، بل يبعث ابنه الوحيد للمدينة ليتخرج مدرساً وليكون عاملاً هاماً في التغيير المنشود، غير أن الأمور لا تجري بهذه البساطة، فإن الماضي ومواقف الناس خلاله قد رسما الحياة الحاضرة، وتحكما فيها فهذا "الهدار" يستفيد من موقفه وموقف والده قبله [1] في التعاون مع الآخر العدو "الطليان" ليتخذ موقعاً اقتصادياً متقدماً ويتحصل على اكبر مزرعة وأجمل بيت في القرية ويدير للقرية ظهره، ويقطع صلته بها، ويربط صلات مع مواقع اقتصادية في مستواه في المدينة، أي أن انحياز الهدار في الماضي للآخر، تتحقق ثمرته في شكل موقع متميز، وهذا الموقع المتميز لا يساهم في المحيط الذي حوله، بل يكرس تخلف هذا المحيط ويسير في الاتجاه الذي مارسه الآخر نفسه، فعندما عاد الشيخ المجاهد الذي انتزعت أرضه واستصلحت وعادت للهدار للمطالبة بها، بدا عاجزاً كلياً أمام قوة الأخير. وهكذا تظل القرية بعيدة عن منال حياة هذه الشخصية من تغيير، وهذا التغيير لم يكن ناجحاً حتى بالنسبة للهدار وزوجته وابنته، لأنه كان تغيراً طال المظهر فحسب، وانعكس على حياة الأسرة بالدمار [2] إلى جانب ذلك هناك فقيه الجامع المستفيد من المستوى الخرافي للدين الذي يحتكره ويستخدمه في بسط هيمنته على حياة الناس العقلية، فهو يحتكر تحفيظ الأطفال في الكتاب والخطبة في المسجد، ومن ثم فإن مشروع المدرسة بالنسبة له خطر يقاومه في صورة الهجوم على "عبد الكريم" وتجريمه أمام الجميع، وهذا الأخير الذي يرفض الدين كما يقدمه الشيخ [3] ويهاجم مظاهر الانحطاط الاجتماعي في شكل ممارسات "قصيرة" [4] يحظى باحترام أهل القرية، ولكنه لا يحقق النجاح الذي ينشده رغم صدق نواياه بسبب تخلف وسائله وقلتها أمام متطلبات التغيير.

---

(1) خليفة حسين مصطفى . عين الشمس، سبق ذكره، ص27 – 43.
(2) تصاب ابنة الهدار بالجنون وهو بالإدمان، الرواية، ص 115 – 116 – 159.
(3) خليفة حسين مصطفى. عين الشمس، سبق ذكره، ص103.
(4) خليفة حسين مصطفى. عين الشمس، سبق ذكره، ص103.

في ظل هذه الحياة التي يتحكم فيها الماضي تظهر علاقة المرأة بالرجل ا
وضعها كإنسان مظهراً بارزاً على هيمنة هذا الماضي وتغلغله في البنية العقلية
للشخوص، وسيادته على مستوى الواقع الروائي.

إن المرأة هنا تصادفنا في ثلاثة مستويات من خلال شخصيات معينة
المستوى الأول هو المرأة التقليدية التي لا ترى في حياتها التي تحياها في القرية
أي خلل فهي راضية عنها تحاول أخذ ما تحصل عليه وتكتفي به في رضى،
وأوضح مثل على ذلك "قميرة" القابلة باعتبارها شخصية ظاهرة وفاعلة إلى
جانب بقية النساء كأم "مريم" وأم "منصور". المستوى الثاني الشخصية ذات
الطموح للتغيير، ولكنها تنشد مستوى من التغير يتناول المظاهر فحسب،وذلك
بحكم واقعها الثقافي وهنا نصادف "حسنية" زوجة الهدار.

والمستوى الثالث الجيل الشاب المتطلع إلى حياة تحقق له مطالب النفس
والجسد، هذا الجيل الذي يرى العوامل البطيئة للتغيير، فيقع ضحية بين
تجاذب تيارات الثبات والتغيير وتمثله كل من (زينب) و(مريم).

أما على المستوى الثاني أو العنصر الرجالي فيظهر هنا "منصور"
الشخصية المثقفة التي تعيش في غربة عن واقعها في القرية، ولا تحقق تواصلاً
مع محيطها الاجتماعي، تنهض أحداث الرواية بعد عودة منصور من المدينة في
خطين متوازيين الخط الأول يتمحور حول والد منصور (عبد الكريم) ومشروعه
أو حلمه الكبير الذي يريد تحقيقه وهو بناء مدرسة، والمحور الثاني يتمحور
حول منصور نفسه أو حول أموره العاطفية علاقته (بزينب) التي تركها منذ عهد
الطفولة، ويحاول إحياءها، تلك المحاولة التي تبدو من طرف واحد هو جانبه،
هو(منصور) وعلاقة (مريم) به التي تبدو هي الأخرى من جانب واحد هو(جانب
مريم) وكلا الخطين يسيران في آن واحد ولا يتأثر أحدهما بالآخر، فرغم أن
منصور هو الأداة الباعثة على فتح المدرسة فإنه آخر من يفكر فيها، وإنما
انصب همه منذ دخوله إلى القرية على معالجة أموره العاطفية ومحاولة
الاتصال بزينب وإحياء علاقة الطفولة التي كانت تربطه بها وتطويرها إلى علاقة
حب، وفى ما عدا قراءة أخبار النفط من الجريدة التي جلبها معه من المدينة

للناس تحت (شجرة التوت)، [1]لم يشارك في شيء من حياة القرية، ظل وفياً للحياة التي أعده أبوه لها (فلم يدعه يقترب من الحقل عندما استقام عوده ألحقه بالمدرسة).[2]

وفى حين استمر يكتب الرسائل (لزينب) ويستقبل رسائلها عن طريق (قميرة) ويحاول الوصول إليها، ظلت الفتاة الأخرى (مريم) تلاحقه من بعيد دون أن يعلم بحبها له، أي أن الخطين الرئيسين يتوازيان بشكل جذري. فالخط الأول الذي يقوده الأب (عبد الكريم) خط عام يسعى للالتقاء بالآخرين من سكان القرية على نطاق واسع للوصول إلى هدف يحقق مصلحة للجميع، وهى مصلحة بعيدة المدى. وهنا يستعمل (عبد الكريم) الذي يمثل المحرك لهذا المشروع العام يستعمل (محجوب) كمراسل لجمع تبرعات المدرسة من سكان القرية والقرى المجاورة، حتى من عند (الهدار). وفى الخط الثاني يستعمل منصور في مراسلته (قميرة) لتحقيق هدفه الخاص به. ومن هنا يبدو مشروع المدرسة باعتباره أمراً يراهن عليه الأب عبد الكريم ومنصور ما هو إلا جزء من هذا المشروع، فهو لم يتحرك في خدمته بوصفه مثقفاً يقنع الناس أو يبين لهم أثر المدرسة في حياتهم، بل تولى الأب ذلك، وظل منصور سلبياً حتى تكاملت المدرسة بفضل همة الأب وسكان القرية الذين شيدوا بناءً صغيراً بمجهودهم الخاص، وطلبوا من الحكومة أن تعتمده لهم مدرسة، وهكذا كان. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لشخصية منصور، فإن الدور المتوقع من المدرسة باعتبارها أداة تغيير سيكون ضعيفاً إن لم يكن معدوماً، لأن الإنسان الواعي الذي سينهض بمهام التدريس فيها يبدو قليل الاهتمام بهذا الهدف. وهكذا بمجرد أن تكامل البناء (بناء الفصل) الدراسي الذي اعتبر مدرسة، قدم المفتش من (وزارة المعارف) وافتتحها وعين منصوراً معلماً فيها ومحجوباً عاملاً فيها أيضاً، وبذلك بهت أحد الخطين اللذين شكلا مسار السرد إن لم يتلاش، ولم يعد للمدرسة من دور في سير الأحداث وتطورها إلا قليلاً جداً، تمثلت في كونها

---

(1) خليفة حسين مصطفى . عين الشمس، سبق ذكره، ص64.
(2) المصدر السابق . ص 20.

مرجعية مكانية لبعض المواقف، وظل الهم المسيطر على النص بعد هذا هو محاولة منصور الاتصال بزينب، وقد بدأ في هذه المحاولات كما في مشروع المدرسة معتمداً على غيره،لم يستطيع أن يبادر بطريقة تتسم بشيء من الجرأة. بل لجأ للأسلوب الذي يستخدمه غيره من رجال القرية عندما يريدون ان يخطبوا، استعمل (قميرة) العجوز التي تعمل في القرية قابلة وخاطبة وغير ذلك من المهام التي من هذا القبيل، وحملها رسائل إلى (زينب) هذه الفتاة التي تعاني من انعدام التوازن في المحيط العائلي، فأهلها في شجار دائم بين ابيها وأمها ذلك الشجار الذي كان ينتهي بلحظات جنسية جميلة عندما كانوا فقراء. [1] لم يعد كذلك، ظل الأب سكيراً والأم تجرى وراء الأمور المادية التي تتعلق بمظهرها الخارجي، وأهمل شأن الفتاة وانقطعت صلتها بسكان القرية بشكل حاسم، واختل توازن الحياة بالنسبة لها. ونظراً للظروف الطبيعية التي تمر بها، فقد أصيبت بالجنون، ولم يدر منصور عن ذلك شيئاً، وظل يراسلها ويستقبل رسائلها. ورغم أنه لم يجد في هذه الرسائل شيئاً يحيى فيه الأمل في حبها ،وإنما مجرد تهويمات إنسان مجنون، استمر في مراسلتها، وظلت العجوز، بمكر كبير تقوم بالمهمة ولا تكشف له عن أن فتاته مجنونة، إلا عندما طلب رأيها في الزواج منها (زينب) عند ذلك اكتشف جنونها واكتشف مكر العجوز وظل حبيس أحاسيسه متردداً لا يدرى هل يصدق العجوز أم يكذبها، عندما تأكد من جنون الفتاة انسحب من بيت عائلته ليسكن في المدرسة، وهنا يظل وفياً لمسار حياته الذي اتسم بالاتكالية وعدم المبادرة بمعنى أنه شرع في بداية مشوار الهروب، ورغم أن الظروف الاجتماعية تكون في صفه، فإنه لم يتقدم لمساعدة الفتاة التي أحبها، وكل الذي فعله أنه أحتفظ برسائلها في صندوق معين. أي أن (منصوراً) لا يتصرف في اتجاه تغير الواقع بل يجاريه بانتهازية واضحة، سنراها في تصرفه مع الفتاة الثانية (مريم)، وهنا ظلت هذه الفتاة تلاحق المعلم وتتعرض له، وظل يتجاهلها. لقد أصبحت الفتاة في صراع بين العاطفة المتأججة وبين التقاليد، وعندما رأتها القابلة لمحت لأبيها بأن يحافظ

---

(1) خليفة حسين مصطفى . عين الشمس، سبق ذكره، ص24.

عليها، ومنذ ذلك الحين لم يعد للأب من شاغل إلا كلمات تلك العجوز (القابلة) إنك لن تخسر شيئاً إذا ما أخذت بالك من ابنتك، مريم صغيرة يا سليمان [1] إن الحياة كما تبدو من النص هي حياة منحطة تتمثل في سلسلة من الإحباطات ولا تحتوى على قيمة ذات بال، بل تتناسل فيها التفاهات واحدة تلو الأخرى، فالأب الفقير مستعد لتحمل الفقر وأن ينتظر المطر، الذي لا يأتي غالباً ولكن ما يؤرقه ويحيل حياته جحيماً هو سمعته بين الناس، هذه السمعة مرهونة الأساس بوضع ابنته، فالشخصيات لا تسعى للرفع من شأن حياتها المادية والفكرية، وإنما تندرج في الحياة العامة المنحطة. إن الرواية هنا تبدو مندرجة في سياق النصوص التي لا ترى الواقع منسجماً جميلاً، بل تراه متناقضاً قاسياً ليس فيه نصيب للقيم الإنسانية الأصيلة، وبذلك لا تنجح الشخصيات في تحقيق شئ ما، رغم أن مطالبها الحياتية عادية ومتواضعة.

إن الشخصية النسائية الثانية التي تنهض بالجانب الثاني من الرواية (المأساة) هي (مريم) كما سبق أن رأينا، وهى فتاة قروية أمية تريد أن تعيش الحياة البسيطة العادية، ولكن الحياة في القرية لا تسمح لها بذلك، فلقد رسمت التقاليد القديمة كل شئ، والماضي هو الذي يقرر حياة الناس في الحاضر ويوجه المستقبل، ولما كانت علاقة العشق بالموت في القرية بالنسبة للنساء علاقة توأم، [2] فقد كانت تعرف ذلك، ولكنها كانت على استعداد لتحمل نتائج اختيارها، وهذا يجعل النص محكوماً بنفس الرؤية التي سبق ورأيناها في الرواية السابقة للمؤلف، المرأة المبادرة الخالقة التي تنهض بما لا يستطيع الرجل النهوض به، إن الدور الذي يجب أن يقوم به "منصور" حسب الواقع وطبقاً للظروف المساعدة، تقوم به مريم رغم صعوبة الظروف، وعكس الواقع المرجعي، إن المتخيل هنا يحاول تجاوز الواقع الحالي ليصل إلى النتائج المترتبة عليه في حال ممارسة الحياة بشروطها الإنسانية، ولهذا فكما أن الفتاة (زينب) جُنَت دون أن تمتد إليها يد المساعدة من أحد، فكذلك مصير (مريم) أنها ترى

---

(1) خليفة حسين مصطفى. عين الشمس، سبق ذكره، ص68.
(2) المصدر السابق، ص 88.

أن من حقها أن تمارس حياتها فتحب وتختار، ولذلك تغامر في سبيل ذلك، ولا تجد من تطمع في مساعدته لأن الماضي في صورة تقاليد القرية لا يقبل بمساعدة العشاق خاصة إذا كانوا من النساء، وهي تعيش صراعاً رهيباً بين عاطفتها وحبها، وبين الواقع الذي تعيشه، وتحاول أن تندرج في نطاق هذا الواقع بقبول الخطاب الذين تأتي بهم (قميرة) وعندما يخذلها الحظ في ذلك [1] تقرر أنه لا بد لها من المجازفة والوصول إلى الحبيب الذي يرتضيه القلب، إن التفكير في ممارسة الحياة يأتي من وجهة نظر رجالية فلا أحد يعيب الفتى إذا أحب أو لاحق الفتيات، ولكن أن تمارس الفتاة هذا الحق فذلك ما لا يرضاه العرف، ولابد من دفع ثمنه ولا ثمن له إلا الموت، فحياة الأسرة "أسرة مريم" تنقلب إلى حياة بائسة بسبب تفكير الأب والأم فيما يمكن أن تقوم به ابنتهما ومن ثم تسوء سمعتهما ولا يقبل أحد على الزواج منها، ولذا فأي خاطب تقدمه (قميرة) يقبلان به دون أي تردد، وكأنه ليس لديهم مشكلة غير هذه الفتاة، لقد بدت شيئا شريراً يجب التخلص منه وانقلب الجمال والذكاء[2] إلى وصمة عار يجب الهروب منها واتقاء شرها.

إن الرواية تتشابك خيوطها لتنتهي إلى إدانة الواقع المتردي، وهي إذ تشير إلى سيادة قيم التخلف والجهل وهيمنتها على المتخيل، إنما لتبين مدى ما يتطلبه التغيير من إصرار وتضحية ومعاناة، غير أن الشخصيات التي تتصدى لهذا التغيير تبدو عزلاء دون سلاح، فماذا يمكن أن تفعل فتاة مراهقة أمية أمام ركام السنين من الجهل والتخلف والأمية؟ والشخصية المفترض مساهمتها في التغيير تبدو جبانة مترددة، وعليه فلا سبيل إلى هذا التغير. فهل يعني ذلك أن الكاتب يحاول أن يسود نظرة تشاؤمية؟ يبدو ذلك. إذ إن قراءة الرواية تؤدى إلى استنتاج رؤية مأساوية ما في ذلك شك، فعناصر الجنون والموت والهروب هي السائدة أي أن بنية الفشل تتحقق وتترسخ، غير أنه بالنظر إلى مصير (مريم) على وجه الخصوص باعتبارها الشخصية الأهم في الرواية فإنه وإن

---

(1) احد الخطاب نسخ الخطبة، الرواية، ص73 والثاني مات، ص 145.
(2) الرواية، ص 166.

انتهى "بالموت" فإن هذا الموت لم يكن غائباً عنها، بل كان في حسبانها، وكانت تعرف أنها إما أن تنجح وتحقق أحلامها في حياة سعيدة من الرجل الذي أحبته، أو تفشل فليس أمامها إلا الموت حال افتضاح أمر حبها، وهذا ما كان، فقبول المصير بشجاعة يعني في حد ذاته تصميماً على الحياة لأن الشخصية هنا تفشل بسبب تأخر وسائلها في مواجهة الواقع المتردي، وهذه تضحية ترسخ تطلعاً إلى قيم إنسانية نبيلة، والمحصلة أدان للواقع ورفضاً له ومحاولة للتخلص من إساره الرهيب.

ولكن بالنظر للشخصية الرجالية تقدمها الرواية على مستويين، المستوى التقليدي الذي ينظر للمرأة باعتبارها سلعة تباع وتشترى، ولاحق لها إلا ما يراه الرجل، وهي نظرة سائدة في مجتمع القرية (مجتمع الرواية) ومستوى الإنسان المثقف الواعي (منصور) وكل الذي يقوم به هذا المثقف هو البحث عن فتاة يتزوجها، ولا نكاد نتعرف على رأيه في المرأة أو حقها في ممارسة الحياة، غير أن بحثه عن اعتراف منها بالحب يشهد بأنه يحاول أن يمنحها حقها في الاختيار، إلا أن مساهمته في تغيير الواقع تبدو متواضعة ولا ترقى إلى المستوى المطلوب ونعنى به الواقع المتصل بحياته الشخصية، إنه لم يساهم في تغيير حياة عائلته، وإنما فر للسكنى في المدرسة التي بناها والده بجهده ورأيه، ولم يستطع أن يندمج في حياة القرية، بل ظل يجوب شوارعها في هيئة الغريب، حتى لا يوجد له أصدقاء في عالم الرواية، وأذن فهو شخصية مغتربة لم تنجح في خلق تواصل مع محيطها الذي تعيش فيه، ولذلك فلا قدرة لمنصور على المواجهة، إنه يحاول الاستفادة من الواقع. مستغلاً (قميرة)كخاطبة تقليدية [1] ويقبل بزيارة مريم له في المدرسة ويطارحها الغرام [2] دون أن يشاركها المصير الذي ستلقاه على يد والدها، بل أنه لا يقوى على مواجهه القرية بعد تلك الحادثة، فتختتم الرواية على هروبه في نفس الليلة حاملاً صندوق الرسائل [3] التي يستلمها من زينب. الفشل والتفاهة هما ما يتمكن

---

(1) الرواية، ص142.
(2) المصدر نفسه ص 169.
(3) المصدر نفسه، ص

منهما ولا غير، فماذا يعنى الاحتفاظ برسائل تمثل فتاة مجنونة تتحدث عن جنونها ويصحبها معه وهو هارب بعد مشاركته في جريمة قتل الفتاة التي أحبته (وفكرت في أنه لو أطل برأسه من فرجه الباب وأمرها بالعودة من حيث أتت لعادت...) [1] ولكن بدلاً عن ذلك يدخلها، ويقضى معها وقتاً جميلاً، وقد كان يفكر في الزواج منها عندما سمع صرختها على أثر قتل والدها لها، وبذلك فر تاركاً القرية والمدرسة وكل شئ، بالنسبة له كانت نهاية تافهة، فما هو مدلولها على المستوى العميق؟ إن الكاتب في جميع أعماله وفى هذا العمل بالذات يركز على دور المرأة ويعطيها الدور العظيم في البطولة ويجعلها تنهض وحدها بأمر مصيرها. إن الوظيفة التي نقف عليها لهذا النص هي أنه لامناص للمرأة من التضحية إذا كانت ترغب حقاً في حياة إنسانية كريمة، لأن العالم الذي خاطه الرجال على مقاييسهم لا يمكنها أن تحقق فيه شروط تلك الحياة الكريمة، وعليه لابد لها من خلق عالمها الذي يكون على مقياسها، وهذا يجب أن تبنيه وحدها، وإذا كانت وسائلها الحالية ليست في المستوى المطلوب، لعل تغير هذه الوسائل وتطويرها مما يفيد في ذلك شيئاً، وإذا كانت تراهن على وعي الرجل المثقف فلا يجب عليها أن تفعل ذلك، وهذه الرؤية تندرج في كتابات كانت ترى أن الدفاع عن حق المرأة في الحياة الإنسانية إنما تأخذه وحدها ولا يجب أن تنتظر من أحد أن يقدمه لها على طبق من ذهب وببذلك فهذه الرؤية وليدة وعي ممكن يحاول استشراف الشروط الضرورية للمنظور الاجتماعي، لأنه لا يمكن للمجتمع أن يتقدم في مجالات الحياة المختلفة مادام الإنسان فيه مكبلاً بأغلال الماضي.

وأكثر الناس أغلالا هي المرأة التي هي أم وزوجة بمعنى مربية وموجهة، وأنه في جميع الأحوال لابد أن يقوم كل فرد بنصيبه في مواجهة التخلف، فإذا كانت المرأة أشد عرضة للتخلف وأكثر من يكتوي بناره، فلا مناص لها من أن تدفع ضريبة عما ستحققه من مكاسب، وهى رؤية تحمل في الوقت نفسه إدانة للمجتمع الظالم الذي تنعدم فيه أبسط ضرورات الحياة الإنسانية، حق الإنسان في الحب والاختيار البريء الذي لا يسيء حتى للقيم الاجتماعية السائدة، وهى

(1) الرواية ص 169.

في الوقت نفسه إدانة للشريحة المثقفة التي تعيش في عزلة نفسية وعقلية عن محيطها الذي نبتت فيه وهي تخدع الآخرين بمظهرها البراق الذي ينكشف عن شخصية ضعيفة منحطة لا قدرة لها على المساهمة في التغيير، وإنما تنتظر أن يأتيها دون تعب، في حين تظل تكتفي بممارسة الهروب من الواقع فهي شخصية مهمشة لا دور لها في التغيير. مما يكرس كون هذه الشريحة لا تختلف في شئ عن غيرها.

والحقيقة أن هذه الرواية تمثل تطوراً في أعمال الكاتب فهي ترى الواقع متردياً قبيحاً وتحاول إدانته والثورة عليه بأسلوب محايد دون جعجعة خطابية أو تلفيق حكائي، بل عن طريق العرض العفوي المحايد لما يترتب على هذه البنية الاجتماعية والاقتصادية المنحطة، فإننا ونحن نتابع الأشخاص وهم يسيرون إلى المصائر التي اختطتها لهم الحياة القاسية لا يسعنا إلا أن نستنكر هذه الظروف التي تقف عائقاً في سبيل تحقيق المطالب المتواضعة للحياة الإنسانية، فالإنسان الذي يفقد حياته أو عقله نتيجة لوقوفه مع نفسه في حقه في الحياة في أن يختار أموره الشخصية هو بغير شك ضحية واقع سقيم، واقع متخلف حق التخلف، وعلاقات ظالمة وغير إنسانية فعالم الرواية هنا كما يقال [1] هو عالم منحط والإنسان فيه محكوم بقيم غير أصيلة، حتى بالقياس للشخصيات التي نجت من لم تغير الثروة شيئاً في حياتها الجوهرية بل اقتصر التغيّر على المظاهر فحسب، ورغم الهيئة التي آل إليها حال الهدار نفسه من السكر والإدمان عليه والترهل فإنه ظل صاحب نفوذ عند السلطات، مما يشوه الحياة السياسية أيضاً ولم تنعكس ثروته الطائلة لترفع من مستوى حياة عائلته، ناهيك عن مساهمته في حياة المحيطين به من الناس الآخرين. لذلك كله فالوعي هنا يندرج في إطار الوعي الممكن المتطلع إلى حياة أصيلة تتوفر على الشروط الضرورية للحياة الإنسانية ولقد نهضت المرأة بعبء البطولة شأنها في ذلك شان أغلب أعمال هذا الكاتب الذي يحاول أن يعطى المرأة دوراً لم تضطلع به في الواقع حتى الآن على الأقل.

---

(1) انظر: **قولدمان لوسبان، (الرواية والواقع)، قولدمان وآخرون، منشورات عيون، 88م، ترجمة: رشيد بنخدو ص 71.**

جرح الوردة (ثلاثية)
خليفة حسين مصطفى

ما يزال هذا الكاتب مصراً على كتابة رواية تعنى بوضع المرأة في المجتمع، ولكنه هذه المرة يحاول ربط ذلك بالتغير الذي طرأ على المجتمع نتيجة ظهور النفط، والحقيقة فإن هذا العنصر (النفط) لم يكن غائباً كلياً عن العملين الذين سبق وأن اطلعنا عليهما، ولكن التركيز على ما أصاب بنية المجتمع من تحول بسبب هذا النفط يبرز هنا بشكل أشد وضوحاً، وتدور أحداث الرواية زمنياً قبل الثورة وبعد الاستقلال، في هذه الحقبة التي تباينت فيها حظوظ الناس، فمنهم من ضحكت له الدنيا واستفاد من نعمة النفط وترقى في سلم المجتمع مكوناً علاقات جديدة، ومنتمياً بذلك إلى طبقة غير طبقته السابقة متقلباً في نمط جديد من العيش، ومنخرطاً في مسلكيات من شأنها أن تخدم وضعه الجديد وتعود عليه بمنافع مادية على قدر كفايته في هذه المسلكيات، وبمقدار نجاحه في ربط علاقات وثيقة مع مراكز قوى تكونت بعد ظهور هذا السائل العجيب. وهناك من ظل على نمط حياته السابق فلم يستطع أن يتعامل مع القيم الجديدة التي ظهرت بظهور النفط، وهو لذلك بقي يعاني شظف العيش وقسوة الظروف، لأن البنية الاقتصادية التي كان منخرطاً فيها ويعيش على ما ينتج عنها من علاقات قد دمرت وتخلفت ولم تعد صالحة للحياة الحاضرة، فلا الحرف التي كان يمارسها عادت مجدية ولا العلاقات السابقة ظلت كافية، ولم ينجح في تكوين علاقات جديدة، وهكذا صار في حال سيئة تجعل منه لقمة سائغة لأصحاب الرساميل الكبيرة، وتوجد فئة ثالثة قطعت ارتباطها بحياتها السابقة وظلت تركض وراء الحياة الجديدة مجربة حظها فيها، ولكن وسائلها في ذلك متخلفة وهي بذلك تسقط في الفراغ فلا تصل الحياة الجديدة أو تحظى منها بطائل، ولا تستطيع العودة لممارسه حياتها السابقة ويكون مصيرها مصير سابقتها في خدمة الطبقة المحظوظة التي تسخرها كيفما شاءت وتمارس عليها مختلف

ضروب الاستغلال مستفيدة في ذلك من وضعها الاقتصادي الذي تستخدمه لتحريك الحياة السياسية والاجتماعية بما يماشي مصلحتها ويخدم أغراضها. ولما كانت الحياة الاجتماعية متخلفة، لم يستطع الفرد أن يصمد في وجه ذلك الاستغلال البشع لمقدراته النفسية والجسدية في غياب تنظيمات نقابية أو هيئات اجتماعية يتخذ منها مظلة له.

غير أن الرواية وهى تعالج ذلك كله تتخذ من المرأة محوراً تدور حوله الأحداث وتنبني عليه المواقف، إذ يتخذ النص من (فاطمة) الفتاة الجميلة الفقيرة مركزاً تتصارع عليه ثلاثة أنماط من الشخصيات تختلف مكوناتها، كل واحدة تريد أن تصل إلى هذه الفتاة يدفعها الحب والاشتهاء وتختلف وسائلها للوصول إلى الهدف بين الحب الرومانسي الذي يحاول من خلال الغزل والأدب أن يصل [1] وبين ذلك الذي يستخدم النيات الحسنة والعلاقات الإنسانية النبيلة مقدماً صفات هي من قبيل الشهامة والتواضع وطيبة النفس [2] وذلك الذي يستخدم قوة المال التي توظف بقية القوى الضرورية الأخرى للوصول إلى هدفها. [3] وخلال ذلك كله نقف على جملة من العناصر الزمانية والمكانية التي تشير إلى ما أصيبت به بنية المجتمع من تغير أدى إلى اختلال في القيم الأولى التي كانت تعيش عليها البنية الاجتماعية بمكوناتها البشرية المختلفة وبروز قيم جديدة وظهور علاقات جديدة مع هذه القيم واتخاذ مواقف بشرية جديدة تجري في مجاري هذه العلاقات وتنتج عنها.

تدور أحداث الرواية في حي فقير من أحياء المدينة الكبيرة (طرابلس) هو (حي الزيتونة)، ولكن ليس هذا الحي وحده هو الحيز المكاني الذي تجري فيه جميع الأحداث، وإنما هناك جغرافية المدينة بكاملها مقاهيها، وشوارعها الكبيرة، متاجرها، ميادينها، سجونها، بالإضافة إلى القرية التي تظل حاضرة دائماً حيث ينقلها القروي معه، ويظل يعيش بين الجذب والطرد، فلا يستطيع العودة إليها، ولا يقدر أن يتخلى عنها، إنها مرجعيته التي يقيس الأمور على منوالها.

---

(1) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة مطابع الثورة طرابلس.الطبعة الثانية1989م ص61 – 64.
(2) المصدر نفسه . ص190 – 191.
(3) المصدر نفسه . ص 167 – 207 – 208.

وتبدو في هذا الحي الفقير بيئتان مختلفتان تنبأن عما أحدثه النفط من فجوه بين الشرائح البشرية. فهناك الحي بمنازله الواطئة وشوارعه القذرة ومستنقعاته الآسنة وكلابه الضالة وأطفاله الحفاة المتسخين وأناسه البائسين، وهناك القصر المنيف، قصر عبد الغنى بشرفاته العالية، وواجهته المرمرية وطابقاه العاليان، وحديقته الجميلة وأنواره الباهرة، وعربته الفاخرة الواقفة أمامه. ومن خلال الجزء الأول الذي عنوانه "جرح الوردة" نتابع (عمر الفحام) القروي الذي جذبته المدينة فجاء بأسرته، لينعم بخيراتها تاركاً أرضه بالقرية، غير أن المفارقة التي تبرز هنا أن الفلاح الذي جاء باحثاً عن نعمة النفط الذي ظن أن المدينة ستقدمها له على طبق من ذهب، وقع في بيئة لا تقل فقراً عن قريته إذا لم تكن تزيد (حي الزيتونة) بل أن قريته كانت أكثر نعمة، فلقد ترك هناك الخضرة والاتساع ليستبدلها بها الغبار والشوارع الضيقة، وليمتهن بيع "الفحم" في الحي الفقير مكتسباً بذلك لقب "الفحام"، والمفارقة هنا وجود الفحم في بلد نفطية، فالفحام بدا جزءاً من بنية اقتصادية متخلفة، فلولا أن الناس فقراء لا يلحقون آلات "الغاز" "الكيروسين"، وغيرها من مشتقات النفط لما وجد مكاناً له بينهم، وحتى هؤلاء، لم يكونوا قوة شرائية مناسبة، فالفحام يقضي النهار بقتل الفراغ يسمع عراك النسوة [1] ويشاهد لعب الأطفال الحفاة البائسين ويتلصص على وجوه النساء [2] من شقوق الأبواب، ليرجع إلى البيت خائباً فهو لم يلتق بمدينة النفط التي سمع عنها، ولا تغيرت حياته في طريق التحسن، ولكنه استجار من الرمضاء بالنار، إن مجرد وجود دكان الفحم هو عنصر يبرز بعد نعمة النفط عن عالم الحي، فكأن السكان هنا لم يتصلوا بالبيئة الجديدة التي أحدثها، ولم تتأثر حياتهم بها، بل ظلوا على حالهم قبل ظهوره. فإذا انتقلنا لجانب آخر من جغرافية الرواية وبعيداً حتى عن القصر الذي هو قريب من الحي، نجد مدينة النفط تجارة، ومقاولات، وحانات وأناس أجانب جاءوا من كل صوب وحدب لجني ثمار النفط وخيراته،

---

(1) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة . ص 34.
(2) المصدر نفسه . ص 34.

وعربات ومواخير وغير ذلك، [1]فهناك إذاً عالمان، عالم ما بعد النفط وعالم ما قبله يعيشان على رقعة واحدة متجاورين ولكنهما متناقضان.

في هذا الحي الفقير يعيش أيضاً المعلم "أحمد" الذي جاء هو الآخر من مكان آخر، ولكنه فضل الإقامة هنا في الحي الفقير، غير أنه لم ينصهر في التركيبة الاجتماعية للحي، وإنما ظل فيها منفرداً متميزاً، عمد إلى خرابه فأصلحها وكون منها سكناً جميلاً متواضعاً،[2] ولكنه مختلف عن بقية مساكن الحي وظل قابعاً داخله، بمعنى أنه لم يتصل بالسكان وينشئ معهم علاقات، فيما عدا اتصاله "بفاطمة"، ولذلك ستكون علاقته هذه من النوع الانتهازي، فإذا كان هذا المعلم يمثل المثقف، فإنه ذلك المثقف المعزول الذي لم يستطع الانصهار في بيئة ما، ولم يكن في إمكانه أو حتى في حسابه أن يكون أداة تغيير.

أما فاطمة فهي فتاة فقيرة تعيش مع أمها وأخوتها وزوج أمها السكير، ولكنها تختلف عن بقية بنات الحي، فجمالها الباهر يجعلها حلم كل رجل يقابلها، غير أن ما يميزها هو طموحها الذي يتجاوز بيئتها، فهي تطمح إلى دخول المدينة الكبيرة وتصبح أحد أفراد مجتمعها المنعم، وتريد أن يكون هذا الدخول إلى عالم المدينة دخولاً محترماً [3]ولكن ليس لديها فكرة عن متطلبات ذلك، إنه مجرد أمنية لفتاة مراهقة، لذلك تقع في حب المعلم "أحمد" من أول نظرة، لمجرد اختلافه عن الرجال الذين يعيشون في الحي حولها، والمدرس نفسه يبادلها هذا الحب [4]ولا يدرى متطلبات ذلك، فالعلاقات الجديدة التي حدثت بفعل النفط لا يدري عنها الشباب شيئاً، إن مجرد الحب بالنسبة إليهم كاف لبلوغ السعادة، وهذا لم يكن رأي الفحام الذي بهره جمال فاطمة، ولم يستطع أن يمنع نفسه من حبها، ولكنه لم يكن يرى نفسه في مستواها، فهو

---

(1) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة . ص 102 – 103.
(2) المصدر نفسه . ص 58 – 60.
(3) المصدر نفسه . ص 24.
(4) المصدر نفسه . ص 63.

يعلم أن ذلك يحتاج إلى مؤهلات هو لا يتوفر عليها.[1] غير أن "عبد الغنى" ذلك الرجل العصامي الذي استطاع أن يتخطى العقبات، ويدرك طبيعة العلاقات الجديدة وما يتطلبه، قد فاز بكعكة النفط، وهو يحسن الاستفادة منها. لقد ظل هذا النموذج يضع رجليه كل واحدة في عالم، فعائلته ما زالت تعيش في عالمها القديم بنفس الشروط في البيت القديم والشارع القديم.[2] أما هو فإن له عالمه الخاص. إن وضعه الاقتصادي يتغير، أما بنيته الثقافية فتظل على حالها، ثقافته، وعلاقته بالمرأة وغيره من الناس. إنه يعيش بوجهين، وهو مستعد أن يعطي كل وسط الوجه الذي يناسبه. هذا النمط من الشخصيات يرى أن في إمكانه أن يتحصل على كل شئ مادام يملك المال، والنمط الحياتي حيال ذلك مختلف، فبعض الناس من الشرائح التي ليست في مستوى عبد الغني ترى نفس رأيه، ولذا تدور في فلكه مستفيدة من قضاء حاجاته على حسابها.[3] إن قصر عبد الغنى يمثل عالماً لا يخطر على ساكني سكان حي الزيتونة، فهنا نجد النساء والرجال الذين يلتقون في ليالي حمراء وبعفوية ودون حرج، إنه عالم التجار والسماسرة والقوادين والبغايا، أناس تجمعهم المصالح والمشارب المشتركة، وكل منهم يقدم البضاعة التي في حوزته ويأخذ على قدر بضاعته، إنه الوجه الآخر للمدينة هذا الوجه لا تعلم عنه شيئاً "فاطمة" فتاة (الأولى ثانوي) ولا عمر الفحام، ولا (أحمد) المعلم المنطوي على نفسه ولذلك يصدمون به ولا يحسنون الوقوف في وجهه أو التعامل معه، فكل منهم لا يملك الأداة الفعالة لذلك، فالناس جميعاً حتى في حي الزيتونة قد سيطرت عليهم قيم المال، أي أن الإنسان أصبح مرهوناً بمقدار ما يملك، وهذه نظرة يتساوى فيها المتعلمون والأميون، فوالدة فاطمة مثلاً تريد استثمار جمال ابنتها مادياً،[4] وهي وإن كانت لا تزال تعطى كلام الناس وأثره على السمعة شيئاً من

---

(1) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة . ص 34 – 36.
(2) المصدر نفسه . ص 122 – 123 – 128.
(3) المصدر نفسه . ص 98. ج 2.
(4) المصدر نفسه . ص 26. ج 1.

الأهميـة، فإن ذلك لا يمنعها أن تبحث لابنتها عن العريس الغنى الذي يجب ان يدفع ما يوازي ذلك الجمال الباهر الدي تتمتع به ابنتها

إذن مواقف الشخصيات تبدو رهينة (بالكم) والنتائج أيضاً تتحقق على أساس هذا (الكم). إن عبد الغنى باعتباره يملك الثروة هو الذي يحدد قيمة الأفراد الذين يتعاملون معه، وهو مستعد لتقديم البديل المادي لقاء خدمات كان الناس يقدمونها دون النظر إلى مدلولها الاخلاقي. فهناك شخصيات تذهب ضحية للثروة اي تستخدم الثروة لوضعهم في مواقف معينة سواء بإرادتهم او بدونها، فوالدة فاطمة تعمى عينها عن كل العرسان إلا "عبد الغنى" الذي يقدم المال، ولذلك تختاره لابنتها دون غيره، ولا تعير الأمور العاطفية عند ابنتها انتباهاً أو تهتم باختيارها. ولما كان الموضوع متعلقاً بفاطمة نفسها، فقد اختارت اختياراً أخر بعيداً عن اختيار أمها، وهو اختيار لا تحكمه قيم المال، ولهذا يفشل ذلك الاختيار، ولا يصمد في وجه قوة المال، لقد اختارت فاطمة (المعلم أحمد) ذلك الموظف الصغير الذي ليس لديه من مؤهلات الرحلة شيئاً. كل مـا عنده أنه يختلف عن سكان الحي، ولأن الكاتب يريد أن يبرز هذا العنصر، عنصر وضع المرأة في ظل هذه القيم الجديدة التي تتحكم فيها الثروة، جعل من هرب فاطمة الحدث الأول في الرواية والمحور الذي تنبني عليه بقية المواقف، إن هذا الحدث يبدو موقفاً دالاً على تصميم على الإفلات من تلك القيم والتمرد عليها، هو محاولة لتكريس قيم أخرى بديلة، غير أن هذا الموقف لا ينجح، وبسبب عدم جذرية الأفراد المشتركين فيه وهم فاطمة والمعلم، فإذا كانت الأولى قد صممت على النجاح، فهي لم تكن على علم بعواقب الأمور، ولا تدرى شيئاً عما سيعترضها من عقبات، وبذلك لم تكن تدرى عن موقف الطرف الآخر ما يكفى للإقدام على خطوة من هذا القبيل، والمعلم لم يكن يخطر على باله شئ إلا عندما دخلت علية فاطمة تحمل صرة ملابسها [1] وعندما فاق من المفاجأة، كان الوقت قد فات لعمل أي شئ، ولم يكن مؤهلاً لمثل هذه التحديات لأنه لم يكن يملك تصوراً إلى ما ستفضي إليه الأمور، فقد كان يحسب في أسوأ

(1) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة . ص 64. ج 1.

الاحتمالات القيل والقال، وهذا أمر ربما كان على استعداد لتحمله، ذلك أنه غريب، وليس هناك علاقات اجتماعية قوية تربطه بسكان الحي، يعنى أنه لم يكن في مستوى الموقف لأن قناعاته الفكرية تنسجم معه، ولكن لأنه يستطيع اتقاء الفضيحة بالغربة، في ذلك الحين كان الآخرون مستعدين لأن يتصرفوا تصرفاً عمليا، إن المال في شخص عبد الغنى هو الذي يحسم الأمر مسخراً الجهات الرسمية "شرطة الآداب" ممثلة في (فرج) و(سجن النساء) ممثلاً في (السجانة) التي تعودت على تقديم خدمات من ذلك النوع.[1]

إن كل حظ المعلم من (فاطمة) هو تلك القبلة الصباحية، وهو يوقظها لتصحب رجال الشرطة قبل أن تعلم بذلك، فكأنه انتهز آخر فرصة للمتعة، وهذا موقف أظهره بمظهر الانتهازي الأناني، ولم يحسن اتخاذ أي خطوة في اتجاه فتاته، لأن الأمر كان قد أفلت من يده، [2]وكانت هي أشد جرأة منه وأحسن قراءة للأحداث حينما اقترحت عليه أن يهربا إلى أي مكان آخر ويتزوجا، ولكنه ظل متردداً، [3]كأنه لم يكن على علم بما يستطيع عبد الغنى أن يفعله،حتى إذا رأى ذلك، بقي متردداً فبعد أن حرم من حبه، وطرد من عمله، اتجه اتجاهاً آخر، لقد وجده الفحام يهتف بقوة في أول المظاهرة التي انتظمت بعد حرب1967ف. إن هذه المظاهرة تتحرك احتجاجاً على موقف الحكومة التي لم تحرك ساكناً، والقارئ يتعرف فيها على شخصيتين شخصية الأستاذ(أحمد) وشخصية (الفحام) الذي ذهب يبحث عن سجن النساء فنزل المدينة، وهناك التقى بالمظاهرة صدفة، وعندما جرفته هتف فيها حتى استطاع أن يفلت منها، ويذهب في سبيله، على أن ما يعنينا هنا هو دلالة وجود هاتين الشخصيتين في هذه المظاهرة، وإنهما شخصيتان مهمشتان مهزومتان، فالفحام ليس عنده إلا النوايا الطيبة وسذاجة القروي البريء، وهو يقصد السجن بلباسه المضحك ليعلن للسجانة أنه يريد فاطمة ليتزوجها، ولا يلقى إلا الاستخفاف به، إن دلالة موقفه

---

(1) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة. ص 207 – 208. ج 1.
(2) المصدر نفسه . ص 158. ج 1.
(3) المصدر نفسه . ص 187. ج 1.

وموقف الأستاذ إنما يندرجان في بنية الهزيمة التي تحل بالأمة من عدو خارجي ليحتج عليها شعب مهزوم من الداخل بفعل عوامل مختلفة لها ارتباط بهذا العدو الخارجي، فالنفط في قبضته، وإنما تعيش تلك الطبقة على الفتات. وهذه المجموعات المنتظمة في المظاهرة ليس ثمة ما ينظمها إلا الشعور العفوي أنها لا تملك أداة تنظيمية تعمل من خلالها، فبمجرد أن تفرغ شحنتها ستعود إلى منازلها، ولذلك فلا أثر يذكر لموقفها، وهو إن عبر عن عدم رضاها، فإنما يعبر في الوقت نفسه عن عجزها، مثل حال موقف الفحام والأستاذ تجاه فاطمة، فليس أي منهما راضياً عما صارت إليه، ولكنهما لم يستطيعا أن يمدا لها يد المساعدة بل تركاها لمصيرها، وفى الوقت الذي كان عبد الغنى يستمع للترتيبات التي أعدها ضابط شرطة الآداب لإحضار فاطمة إلى بيته من السجن، وأخذ هو يشرب في انتظار تلك اللحظة كان المذياع يبث أغنية(بترول العرب للعرب). [1] فالشعارات في واد، والواقع في واد آخر، وفى الوقت الذي تنتهي فيه عملية اغتصاب (فاطمة) من قبل عبد الغنى، يبث المذياع أيضاً من محطة إحدى الدول العربية التي لم تحارب خبر الهزيمة بلغة محايدة ويعلق عبد الغنى بقوله "أما أنا فلم أهزم"، [2] وهذا الموقف المحايد الذي يتستر وراء الحيادية ينسجم مع موقف سكان حي الزيتونة مما حل بفتاة حيهم. كان موقفاً بين الحسرة والشماتة، والمحصلة مازالت حيادية على مستوى الفعل، إن موقف فاطمة بعد الاغتصاب اقتصر على تحطيم زجاج النافذة والمرايا والقوارير ثم عادت إلى بيت أمها منكسة الرأس فاقدة للعذرية ليعلن لها عبد الغنى عقب عملية الاغتصاب (ما زلت عند وعدى بالزواج)، [3] والعدو بعد الاحتلال وانتصاره الكبير مستعد للتفاهم حسب شروطه أي أن بنية الهزيمة والانكسار تترسخ. هنا ينتهي الجزء الأول من الرواية بهذه المأساة الشخصية والعامة، لقد صدمت الشخصية هنا لأن وعيها لم يكن على مستوى الأحداث، وحيث إنها

---

(1) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة . ص 213.
(2) المصدر نفسه . ص 218.
(3) المصدر نفسه . ص217.

لم تستطع قراءة التغير الذي طرأ على العلاقات العامة، ولم تتعرف على مواقع القوة فقد واجهها واقعها الجديد في شكل قبيح ومخيف، وكان عليها أن تتخذ موقفاً جديداً ينسجم مع ما تواجهه من ظروف، غير أن خيارات هذه الشخصيات ستظل دائماً محدودة ومتواضعة، لأن ميزان القوى كما يقال في لغة العسكريين ليس في مصلحتها، وليست أدواتها من التطور بحيث تحسم المعركة لصالحها، ولذلك فمواقفها تتباين وخط سير كل منها يختلف عن غيره.

إن الجزء الثاني [1] من الرواية معني بالتطويع فهذه الشخصيات الثلاث التي كانت في مواجهة عبد الغنى (فاطمة–الأستاذ–الفحام) تجري محاولة تطويعها أي اندراجها في البيئة الجديدة، ليكون حظها في الحياة مرتبطاً بعلاقتها بمراكز القوة التي تفرض هيمنتها على المقدرات الاقتصادية ممثلة في عبد الغنى، ولما كانت هذه الشخصيات مختلفة ولا يجمعها رابط فقد اختلفت مواقفها بين قبول التطويع والتمرد اليائس، والموقف الأخير هو موقف (الأستاذ) الذي فكر في مرارة الهزيمة التي ألحقها به خصمه (عبد الغنى)، وكان رد فعله متردداً، ففى أول الأمر فكر فى اغتياله، [2] غير أنه يعدل عن هذه الفكرة إذ إنه يرى أن عبد الغنى ليس شخصاً، ولكنه مؤسسه يجب التصدي لها في إطار أشمل وهى رؤية جذرية تدل على وعي بالأمور جاء نتيجة للصدمة التي تلقتها الذات في مواجهة الواقع الظالم، وبذلك فإن بحث الأستاذ ولقاءه بالشباب في المظاهرة يعد خطوة على الطريق،ولكنه ينتهي بالقبض على الأستاذ وهو في طريقة لأول اجتماع مع أصحابه الجدد. وهذا موقف مفتوح على احتمالات مستقبلية، فقد يدل على الاهتداء للأسلوب الصحيح، أسلوب الارتباط مع المجموعة ذات المصالح المشتركة، ومن ثم توحيد جهودها للتصدي للواقع الظالم ممثلاً فى رموزه الواضحة، وهذا يبرره هروب الأستاذ ليقبض عليه بعيداً عن أصحابه، [3] ليواصلوا المسيرة من بعده، ويحمل دلالة مضادة أيضاً فإن الجهة

---

(1) عرس الخريف خليفة حسين .المنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس الطبعة الأولى 86م.
(2) المصدر نفسه . ط 2. ص136.
(3) عرس الخريف خليفة حسين ص 156. ج2.

المقابلة غير غافلة عن مصالحها وهى تملك المبادرة لقتل أي محاولة في مهدها، وهذا المنظور يبرره أن الجماعة الصغيرة لم تحظ إلا بحيز قليل في النص ظل على مستوى الشعارات العامة ولم يتبلور في موقف واضح ينقطع هذا الخيط خيط التصدي الجذري (الراديكالي) وتحبط محاولته وهى لا زالت في إطار النشوء، ولا يظل له وجود بعد ذلك على مستوى الأحداث مما يهمش دور المثقفين ويضعهم في موضع الأداة غير الناجحة للتغيير، وهذه الرؤية تترجم واقع المثقفين ولا تتجاوزه، فمحاولات التغيير ظلت بعيدة عن المثقفين، وقام بها نيابة عنهم جهات أخرى كالسياسيين المحترفين أو العسكريين، مما جعل المثقفين بعد ذلك تابعين بدلاً عن أن يكونوا عكس ذلك.[1]

وتبقى بعد ذلك شخصيات أخرى كالفحام وفاطمة وزوجة عبد الغنى وهنية وكلها كانت في الطرف المواجه لعبد الغنى ومجموعته المكونة منه ومن فرج و(ولد عزيزة) القواد ومجموعة التجار والسماسرة والسياسيين الذين تلتقي مصالحهم معا، هذه المجموعة الأخيرة تسعى لجعل المجموعة الأولى تتحرك في إطار محدد، فلا تنال من المصالح إلا ما تسمح لها به هي أي المجموعة الثانية بحيث يصبح كل شئ على عينها، وهذه المجموعة كما سبق القول ذات ارتباط بالأجنبي المتمثل في شركات النفط وغيرها من الشركات التي جاءت للبلاد بعد النفط، وبالجالية الإيطالية الكبيرة التي كانت مهيمنة على كل شئ في البلاد وفى يديها مقدرات البلاد الاقتصادية الهامة، أما على صعيد ردة الفعل بالنسبة للشخصيتين (الفحام وفاطمة) فقد كانت الصدمة بالنسبة لهما كبيرة بعد عملية الاغتصاب، واكتشف كل منها مدى القصور الذي يعانى منه، وكم هو ضعيف في مواجهة الطرف المضاد له، ولكنهما يسلمان لهذا الطرف في تحقيق مآربه، فالفحام يقصد والدة فاطمة ليقترح عليها أن تتزوج فاطمة من عبد الغنى، وهذا الموقف ما زال مندرجاً في نطاق الوعي الواقع، إذ حسب هذا الوعي فإن ما تعرضت له (فاطمة) ليست جريمة تستحق العقاب لمرتكبها، ولكنة عار يجب التستر علية ولملمته لان "الذي يرفع الغطاء عن الصحن يجب أن يرده"[2] وهذا

(1) الانقلابات العسكرية ،والثورات العربية مثل ثورة ارل سبتمبر في ليبيا 1969م .
(2) عرس الخريف خليفة حسين ص 25. ج2.

ما كان عبد الغنى يسعى إليه، أما عن الفحام نفسه فبعد هذا الموقف يحدث انعطاف لسيرة حياته، انعطاف جاء نتيجة خيبة الأمل واكتشاف العجز، لقد رأى أن حياته بائسة وأشد بؤساً عنها عندما كان في القرية، ولذا يقرر العودة للقرية لا ليستصلح أرضه ويعيش عليها، ولكن ليبيعها. أي أن الهروب لا يزال إلى الأمام لقد بدا له الطريق الأول صعباً ويحتاج إلى شجاعة أن يعود خائباً من المدينة ولكنه يقرر تغيير مجرى حياته تغييراً سيجعله يرتهن للجهة المضادة التي لم ير فيها خصماً إلا بمقدار ما حرمته من الهناء العاطفي ولا يبالي أن يندرج في خدمتها (سائقاً عند عبد الغنى) سائقاً خاصاً لفاطمة [1] إن التغيير الذي خطر للفحام تمثل في القشرة الخارجية استبدال العباءة واللباس البلدي باللباس الإفرنجي المشترى من سوق "التركة". [2] يبدو تغييراً غالى الثمن. إن ثمن الأرض هو مجرد ملابس قديمة، وهذا يدل على أن هذه الشخصية القروية قد ظلت منسحقة ومرتهنة أكثر من ذي قبل، وذلك بأن أصبح مستخدماً بالأجرة عند عبد الغنى، كما أن إصراره على تغيير مظهره ومهنته دليل على قطع صلته بحياته السابقة، غير أنه دليل أيضاً على تخلف وعيه، لأن هذا التغيير لن يجرده من الواقع الذي كان فيه، بل سيجعله أشد بؤساً من ذي قبل، لأنه سيترتب عليه مصروفات جديدة لم يكن يعرفها في حياته السابقة، وهكذا فحتى لو زاد دخله قليلاً، فهو لن يستفيد على صعيد حياته شيئاً.

بالنسبة لفاطمة فقد شكل حادث الاغتصاب وضعاً مأساوياً لها بطبيعة الحال، وكان رد فعلها على ذلك مندرجاً في الإطار الذي فكر فيه الفحام نفسه، لقد وافقت على الزواج من عبد الغنى شريطة أن يكتب لها القصر، [3] وكانت الآلام النفسية التي عانت منها نتيجة للامتهان والعار متوازية مع الآلام التي عاناها عبد الغني خوفاً من سكان الحي أولا ثم خوفاً من أن فعلته ستبعدها عنه إلى الأبد، ولكنه يتجاوز هذا الموقف ويحقق مآربه ويقوم العرس، أي أن

---

(1) المصدر نفسه . ص165. ج 2.
(2) المصدر نفسه . ص 108. ج 2.
(3) عرس الخريف خليفة حسين ص 157 – 162. ج2.

المأساة تتحول إلى عرس [1] ينسى فيه سكان الحي كما فاطمة وأمها والفحام ما سبقه ويعيشون أياماً جميلة في الذبح والأكل والزينات، وهذا في حد ذاته يصور عالماً منحطاً أصبح رهين قيم المال التي في إمكانها أن تتخطى كل ما عداها وتغطي عليه، وقد ظلت شخصية واحدة لم تدخل هذا الحيز أو ترض بالتطويع هي شخصية "الصادق" [2] ولكنها إلى جانب كونها فردية لم تستطع أن تغير شيئاً. هي شخصية سلبية، فالصادق لم يغير أسلوب حياته الموجود قبل النفط، وظل متمسكاً به بشكل فردى، وهذا مرهون بحياته فحسب إنه يجدف ضد التيار، ويبقى في كل الأحوال حالة فردية لا تصلح لمواجهة الواقع الجديد، أما فاطمة فقد دخلت حياتها الجديدة دون أن تكون راضية، ولكنها لا تملك بديلاً عن ذلك، وظلت علاقتها بعبد الغني علاقة جسدية فحسب، [3] في حين التقت بالفحام على نطاق العلاقة النفسية والعقلية فقد وجدت فيه إنسانا نبيلاً لم تؤثر في تفكيره حياة المدينة الملوثة بقيم جديدة وغريبة، وهكذا عاشت فترة من الخواء بين رجلين ليست في الحقيقة لأي منهما وهذا يدل على أنها لم تتماسك في مواجهة الصدمة التي نالتها، وظلت تقاوم على نطاق سلبي [4] وخلال ذلك ظلت تنعم بالمظاهر التي وفرها لها حالها الجديد، هذه المقاومة السلبية ستأتي ثمارها، فالزوج أحس أنه خسر من حيث ظن أنه حقق غايته، وبذلك أسرف في شرب الخمر، أي أن الطرف المستغل (بكسر الغين) لم ينله الكثير فعنده الخمر وعنده (هنية) صاحبته الأولى التي ترتاح له ويرتاح لها منذ أيام الفقر، [5] بقيت فاطمة تعيش حياة ذات وجه واحد، فالكاتب يحاول أن يجعلها تنتقم من جلادها بهذه الطريقة السلبية ولكن أي انتقام؟ إن حياة التجارة وقيم التبادل علمت عبد الغنى أن يكون عملياً في الحياة، وبذلك هو على استعداد لتغيير حياته وتبديلها متى ظهرت له أنها غير ممكنة، فبعد أن أحس

---

(1) المصدر نفسه . ص162. ج 2.
(2) المصدر نفسه . ص 140. ج 2.
(3) المصدر نفسه . ص18 - 19. ج3.
(4) ظلت تاخذ مانعاً للحمل حتى لا تحقق رغبة زوجها في الإنجاب، المصدر نفسه، ص21.ج3.
(5) المصدر نفسه . ص 62. ج2.

بانصراف زوجته عنه فرض عليها المراقبة، [1]كانت نتيجتها الطلاق بعد أن زارت الفحام في بيته. لقد حاولت فاطمة أن تكافئ الفحام على طريقتها، وحاول هو أن ينال المكافأة على طريقته، فكانت النتيجة عدم حصول المكافأة، ومحاولة إظهار فاطمة بمظهر الإنسان الذي تغير لم تكن موفقة. لقد بين لها الصادق في حديث عابر بأن حياتها مع عبد الغني ستدمرها "الغنى هو عمى القلب. عبد الغنى صار وحشاً. اتركيه قبل أن يأكلك فلا يبقى منك غير العظام"، [2]بعد هذه الكلمات بدأت فاطمة تحاسب نفسها، وهى كلمات تدل على وعي قاصر، لأنها إذا كانت تصلح لحالة فردية، فهي ليست صالحة لنمط للحياة، وهل يعنى أن الفقر هو فتح البصيرة؟ ولو كانت فاطمة غنية أفكان يستطيع عبد الغني أن يفعل بها ما فعل؟ وهذه بعض الأسئلة التي تظل واردة ومجرد ربط بدء حساب الشخصية لنفسها بهذا الطرح "طرح الصادق" وهذا البدء يفترض فيه بدء الوعي هو دليل على الوعي الخاطئ، لأن ترك الزوج ربما كان خطوة على طريق الاستقلال الشخصي، ولكن ليس لأنه غني، بل لأن علاقة الزواج بنيت أصلاً على أساس خاطئ، قامت على الاغتصاب أنها في حاجة إلى ركيزة تجعل هذا الاغتصاب غير ممكن مرة أخرى على الأقل، وهذا لا يتأتى بترك حياة الغنى والعودة إلى حياة الفقر، ولذلك فلا يصلح الصادق أداة له، لأن الفرجة على الحياة التي أحدثها النفط دون المشاركة فيها تظل موقفاً قاصراً ومتخلفاً موقفاً منطوياً على نفسه، ولهذا فما يحسب أنه تحول في وعي فاطمة يبقى تحولاً محدوداً، حتى إذا صح اعتباره كذلك لقد حدث الطلاق بعد أن فاجأ عبد الغني فاطمة عند الفحام في بيته حيث ذهبت له للمرة الثانية وكانت بنية مطارحته الغرام، وهكذا طلقها عبد الغنى مقابل استرداد قصره، إنها عملية تجارية، وهنا تنفتح الرواية على احتمالات، وتنغلق في وجه أخرى. فلقد ظن الفحام الذي لا يزال يعيش بنواياه الطيبة أن فاطمة تقبل به زوجاً وجاء يخطبها، ولكنها ترده بلطف بحجة "أنا غير مستعجلة على الزواج مرة ثانية وقد عزمت أن لا

---

(1) المصدر نفسه . ص 82. ج3.
(2) المصدر نفسه . ص 9. ج3.

أتزوج قبل أن أتم تعليمي وهذا يحتاج إلى سنوات طويلة." [1]هذا الموقف مفتوح فالشخصية لم تعد كالسابق تفكر بالنظرة التقليدية الزواج للبنت، ولكن هذا لا يمنع من احتمالات أخرى، فعندما تفكر بأخذ أمر التغير الذي لم يحدث في الحسبان لا نسلم بهذه النهاية المتفائلة، فموقف فاطمة على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي عاد إلى سيرته الأولى فتاة جميلة فقيرة أمام أنياب اغوال النفط، وما الذي يمنع من تكرار مأساتها، إن مجرد التجربة غير كاف لذلك.

إذن فالمرأة ضحية العلاقات الجديدة بعد النفط، كما كانت ضحية هذه العلاقات قبله، وهى لم تنجح في أن تتخذ لنفسها موقفاً مستقلاً بسبب أنها ما زالت في حاجة للرجل بسبب وقوعها تحت ضغط تلك العلاقات. وهذا قول يؤيده وضع (هنية) أيضاً، فبعد التمرد على سلطة العائلة، واختيار الحياة بالطريقة التي تناسبها، ينتهي بها الأمر بين يدي عبد الغني الذي تحبه ويحبها. وبالنظر إلى رؤية عبد الغني للمرأة عموماً، [2]نجد أن هنية لم تفعل شيئاً، أي أنها عادت لنفس الوضع الذي كان أهلها يريدونه لها، فالنماذج النسائية الثلاثة التي تعامل معها عبد الغني "زوجته، وفاطمة وهنية" كانت نماذج مستلبة لا تملك أي منها أن تكون في موضع الند له، ومن هنا فلا تصلح للتعبير عن وعي ممكن لا لفئة النساء خاصة ولا للفئة المسحوقة بصفة عامة، وإذا كانت فاطمة قد عبرت عن رفض لقيم المال في ظل حياة لا تلبى الشروط الإنسانية لها، فلم يكن مستقبلها على درجة من الوضوح. لقد بقى في نطاق الاحتمال الضعيف. وهكذا ترسخ الرواية بصفة عامة وعياً قائماً، وعلى ذلك فالرؤية للعالم رؤية مأساوية تجسد مأساة الإنسان الذي طرأت عليه ظروف جديدة وغيرت قيم حياته التي كانت قيماً متخلفة أصلاً، وأبدلتها بقيم جديدة جعلت هذا الإنسان مرتهناً لها، هي قيم تطلبت وعياً كبيراً لم يتوفر للشخصيات التي نهضت بعالم الرواية، لقد بدل النفط حياة الناس، ولكن ليس إلى الأصلح، بل إلى الأسوأ، فمن حيث إنه ركز الثروة والسلطة في يد قلة مرتهنة للأجنبي،

---

(1) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة . ص129. ج3.

(2) خليفة حسين مصطفى جرح الوردة . ص106. ج1." المراة ظل الرجل".

جعل الكثرة مستلبة تجرى وراء مظاهر كاذبة، ولا يستطيع تغيير حياتها للأفضل، وهو إذ يقضى على حياة وبنية اقتصادية قديمة يبدلها بحياة هجينة غريبة تفرض قيم التبادل نفسها عليها التبادل التجاري الذي يأخذ فيه كل شئ قيمته الشرائية في السوق حتى الإنسان. وتظل المرأة باعتبارها العنصر الضعيف في المجتمع هي من يعاني أكثر نتيجة هذه الحياة الجديدة، وهذا الوعي الذي يبدو من خلال النص لم يستطيع أن يستشرف مستقبل الفئة التي يعبر عنها، فئة الناس الواقعين ضحية للعلاقات الجديدة بأن يجعلهم في وضع يمكنهم أن يستفيدوا من ثروة النفط، أو على الأقل يجعلهم في سبيلهم إلى الاهتداء إلى أيديولوجية تحقق لهم هذا الأمل. والرواية كما رأينا في السابق تحاول أن تقدم المرأة بصفتها إنساناً يملك مقدرات كبرى من شأنها أن تبعث الحياة أو تهبها، فكما أن المرأة أماً تهب الحياة، هي كذلك صانعة الحياة غير أنها وأن استطاعت أن تصور ما ترزح تحته المرأة من قهر وعسف فهي لم تستطع تجعلها تتبوأ المكانة التي ترغب في أن تجعلها فيها، فوعى المرأة ينبغي أن يتجه إلى كونها إنساناً له من المقدرات ما للرجل، وأنها يجب أن تملك هذه المقدرات بمعزل عنه ثم تلتقي به في علاقة متكافئة للتصدي لما يعترض سبيلهما معاً، أما أن يعتمد عليها أو يحدث العكس فيظل في نطاق الوعي القائم، وهو ما حدث هنا ، ذلك أن كلاً من فاطمة والفحام وزوجة عبد الغني وحتى فرج وغيره ظلت شخصيات ليس لديها أي تصور للوصول إلى مستوى عبد الغني أو كيفية مواجهته، وانقسمت إلى مجموعة في خدمته كهنية وفرج، ومجموعة ابتعدت عنه كفاطمة والفحام والصادق، وما دام نموذج عبد الغني قائماً والعلاقات التي جعلته كذلك قائمة، وليس من الشخصيات من هو على وعي بها، فإنها لازالت في نطاق الوعي القائم، والأستاذ أحمد رأينا أنه لم يكن أداة صالحة للتغيير لأنه ظل معزولاً ومتردداً بالإضافة إلى انقطاع دوره في الرواية. فبعد القبض عليه لم نلتق به مرة أخرى، ولم يستمر دوره في شخصية أخرى، فهو لم يكن له تأثير على مستوى وعي الأفراد الآخرين.

فإن رواية جرح الوردة تندرج في الروايات التي تحاول أن تقدم نقداً للواقع

ولكنه يظل يدور في سياق الواقع نفسه. صحيح أنها لا ترضى بالواقع ولا تؤمن عليه، بل تدينه ولكنها لا ترقى إلى مستوى أيديولوجية تتجاوزه أو تثور عليه أو تقدم رؤية لتغييره، ولما كان الفن غير مطالب بالتنظير للتغيير، وإنما يقتصر دوره على الكشف وبيان القصور، فإن هذه الرواية تعد عملاً ناجحاً على هذا المستوى، لأنها لم تزين الواقع ولم تؤيده، وإذا كانت شخصياتها لم تفلح في تجاوزه، فهذا يعد في حد ذاته إدانة له واحتجاجاً عليه. وإن بدا أفق التغيير مسدوداً أمام الشخوص.

حقول الرماد

أحمد إبراهيم الفقيه

نبـدأ هذه الرواية بوصف الطريق الذي يربط بين طرابلس و (قـرن الغـزال) القرية التي تدور فيها أحداث الرواية، هذا الطريق الذي يشبه متاهة في الجبل، فالسائر فيه لا يكاد يصعد جبلاً حتى يسلمه إلى جبل آخر في صعود دائم وجبال جرداء، هذا الفضاء المكاني الذي يبعث على القنوط يوحي بما ينتظر الزائر لهذه القرية من واقع متخلف متردد.

والرواية المعتمدة على القصة التقليدية ذات البناء المتنامي، تشرع في تصوير هذا الواقع أمام أنظار البعثة الأجنبية العلمية التي هبطت على القرية وأهلها هبوط الغيث، فقد أفهمهم المسئولون المحليون أن البعثة ستشيد لهم مصنع زجاج يقوم على خامات قريتهم وعلى الخصوص رمالها الكثيرة، ومن هنا نلاحظ مجموعة من الوقائع المتضاربة الباعثة على الحيرة التي نراها على وجه رئيس الخبراء الأجانب الذي يشاهد ما يبعث على عبث الحياة في هذه القرية ولا يعرف كيف يعيش أهلها، فيسأل: (إذا كيف تعيشون؟) وهنا يأتي الرد مرسخاً بنية يتجاذبها اليأس والتسليم، ففي حين يجيب (اليتيم) قائلاً جملته المعهودة: (لا حولا ولا قوة إلا بالله) يأتي جواب آخر على لسان الشيخ مسعود عفويا (إننا لا نعيش).[1]

ورغم أن الشيخ يحاول إقناع نفسه بضرورة الإيمان بلطف الله وتكفله بعباده، فإن العبارة الأولى (إننا لا نعيش) تفضح هذا الموقف المستند على الإيمان بالغيب. ولذا يدير الشيخ في رأسه جملة من الأمور التي يعتمد عليها أهل القرية في تدبير حياتهم مثل ملكية كل عائلة لبضعة شياه، واعتمادهم على أبنائهم الذين يخدمون في المدينة، وبعضهم يستفيد من العمل في الحكومة وتبقى بعد ذلك شجرة النخيل التي تعطى ولا تأخذ.[2] تبدو هذه التدابير التي

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام طرابلس الطبعة الاولى 1985. ص10 – 12.

(2)المصدر نفسه . ص12.

يلجأ إليها أهل القرية في تدبير حياتهم مشتركة في مدلول واحد هو قلقها وعدم ثباتها، أي اتصافها بعدم الاستمرار، فالشياه مهددة بالجفاف وأعمال المدن والحكومة غير مضمونة، كما أنها غير متوفرة للكل.

يبقى أن ما يلفت النظر منذ الصفحات الأولى هو هذا الخوف والفراغ والكساد الذي يهيمن على وضع القرية ويطبع الناس بطابعه، وموقف الشخصيات من هذا الوضع يأتي منسجماً انسجاماً تاماً. فالناس يقتلون الوقت في غير طائل، لا يجدون ما يشغلون به أنفسهم، ولذا فهم معنيون بما هو تافه ومنحط مثل الإشاعات التي تتناول بعض الشخصيات (كابنة اليتيم)، (وأمي سعيدة) الزنجية، ولا يبدو هؤلاء الأشخاص يملكون إلا الماضي الذي يعيشون على صداه، ويمثل عندهم الدافع الذي يتشبثون بواسطته بهذه البيئة الطاردة، فهم أبناء قبيلة واحدة (أبناء المجذوبة) هذه الجدة الأسطورية التي كانت تقود أبناءها ضد بقية القبائل وتخيف الآخرين، [1] كما أن لهم ماضيهم في حرب الطليان، هذا الماضي يرسخه على صعيد الواقع الأبراج الثلاثة التي كانت تستخدم في صد غارات الغزاة الذين يحاولون مهاجمة أهل القرية، توجد كذلك الحوانيت الخاوية التي تجسد على صعيد الواقع ماضياً اقتصادياً مزدهراً، وهنا نجد أن القرية أدركتها لعنة (النفط) فهي قرية تقوم على أطراف الصحراء، تخدم أهل البادية الذين يتخذون منها في الماضي سوقاً، ولكنهم تركوا البادية وتربية الحيوانات واتجهوا لشركات النفط، هذا الواقع يأتي على لسان (ضوء الهلال) الذي ينفرد بنقد الواقع المؤلم للقرية وإدانته حتى يتهمه الجميع بالتطرف ويضطرون للتعايش مع طرحه وإهماله.

العنصر الإيجابي الوحيد في البلدة هو أشجار النخيل التي لا زالت تمثل الملاذ الأخير لمن يملكونها، غير أنه من جهة ثانية، فإن ما يعد من المآثر التاريخية هو في الحقيقة إنما يمثل ماضياً زائفاً.مهترئاً، ليس فيه ما يبعث على الفخر، فعندما يسأل الخبير الأجنبي عمن بنى الأبراج الأثرية؟ يتعمد الشيخ مسعود إهمال إجابته لأن الذي بناها كان أجنبياً مثله استقدمه أهلها حتى إذا

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص105.

فرغ منها ألقوا به من فوق (برج النعام) أحد هذه الأبراج حتى لا يبنى لغيرهم مثلها. وهذا يعنى أن ما يعده أهل البلدة من مآثر أجدادهم، إنما هو زيف يمثل تفوق الآخر الذي يأملون الآن أن يأتي على يديه الإنقاذ في بناء المصنع الذي سيسعدهم ويشهر مدينتهم. فالفضاء المكاني (البلدة) يتجاور فيه الماضي والحاضر والمستقبل في بنية جدلية ترسخ الانحطاط الذي يهيمن على هذا الفضاء، فالبلدة تتجاور فيها الأبراج مع بقية القلاع الرومانية التي تشهد على الموقع السَّوْقي (الاستراتيجي) للقرية مع المقهى الذي كان حانة إيطالية مازال يحمل بصمات الآخر الذي شيده متمثلاً في اللوحات المرسومة على جداره الداخلي التي تبدو غريبة عن المكان [1] في مقابل هذا كله هناك بيوت أهلية مبنية من طوب مسقوفة بخشب النخيل ومطلية بالجير الأبيض الذي غدا أسود، وهى بيوت قزميه خالية من النوافذ التي تفتح على صحن البيوت الداخلية (صوناً للحرمات) إلى جانب الحوانيت الخالية وساحة السوق الكالحة وشجرة الأثل التي برزت عروقها، وهذا كله قريب من أشجار النخيل والكثبان الرملية. أما المستقبل فمجهول، وليس عند البلدة تخطيط له، والأمل الذي يظهر يأتيهم على أيدي الخبراء الأجانب وممثل الحكومة (المتصرف) (والشيخ عبد الجليل) النائب يبدوان فارغين يتظاهران بأنهما وراء فكرة المصنع، وسيكتشف هذا الزيف عندما تكون فكرة المصنع خدعة وأنه لا وجود له. هذه الجدلية تفضي إلى مدلول يوحي بالكساد والخواء وضياع المستقبل، ولذا فالناس يجلسون أمام حوانيتهم يطاردون الذباب أو في المقهى أو في الساحة العامة يبحثون عما يثير الاهتمام في عالم خلى من أي قيم حقيقية. بهذا كله تسود بنية العبث المتمثلة في حديث الإشاعات والسحر والكذب .

فإذا انتقلنا إلى مستوى الأحداث التي هي أعمال الشخصيات فإننا سنجد هذه الأحداث قد وافقت هذا الواقع المريض بداية، أي شكلت بنية مسلكية منحطة. هذه البنية كانت طاغية على مسار هذه الأحداث، ولكنها تغيرت بعد ذلك نتيجة للتغير الذي طرأ على وعي بعض الشخصيات، والذي أثر بدوره في

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص10.

وعى بقيه أهل البلدة. غير أنه لا يفوتنا أن نشير إلى وجود شخصيات لعبت مسلكيتها دوراً أقل في بنية الانحطاط هذه، وإن ظلت إلى حد ما ذات مساهمات متواضعة في البنية المضادة للانحطاط، أي المسلكية الأصيلة التي ترسخ أفعالا يمكن إدراجها في إطار مقاومة هذا الخلل الذي تعانى منه الشخصيات ويساهم بذلك في رسم سلوكها المنحط. وبنظرة أولى تبدو بنية الرواية السطحية معنية بقصة عاطفية تحاول نقد ما يرافقها من تجاوزات غير إنسانية أي لا تعترف للفرد بما هو حق له من الحرية الشخصية، وذلك بتكبيله بجملة من القيود الاجتماعية المختلفة.

غير أنه بتحليل مواقف الشخصيات وتتبع مسار أفعال كل منها، سنجد أن هذه الواقعة العاطفية ما هي إلا الجزء الظاهر من جبل الجليد كما يقال، وأن هناك وقائع أخرى تتضافر مع هذه الواقعة لتنسج خيوط البنية التي تبنى عليها الرواية أي بنيتها العميقة. وهذا ما سنحاول الوصول إليه بتتبع الشخصيات الرئيسة في هذا النص لمعرفة واقعها المعرفي بداية، وما طرأ عليها بعد ذلك من تغيير، وما سبب ذلك التغيير.

تنقسم الرواية تبعاً لأفعال الشخصيات إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول وهو يعنى بما سبق إيضاحه من واقع مرير للبلدة ومجيء الخبراء الأجانب وحديث المصنع وما رافقه من آمال هبطت على أهل البلدة. والقسم الثاني هو أطول هذه الأقسام هو موضوع حب بين (جميلة والعيد) وما حيك حولها من حكايات وما اتخذ حيالها من مواقف. والقسم الأخير الذي يلي هذا القسم من حيث الكم هو الذي يعنى بموضوع المواجهة بين أهل البلدة والحكومة المتمثلة في المتصرف ورجاله.

إن القسمين الأخيرين يمثلان معظم الرواية، وما الأول إلا تمهيد لهما. فبمجرد ما يقوم الخبراء الأجانب بجولة في البلدة تنتهي زيارتهم بوليمة في بيت الشيخ مسعود وسهرة ليلية في ساحة البلدة، ثم لا يعود لهم حضور، وتبقى آمال أهل القرية وتعليقاتهم على تلك الزيارة لتفضي إلى القسم الثاني. وهنا تصادفنا شخصية (جميلة) الفتاة التي تتمتع بقدر كبير من الجمال

يجعلها حديث أهل القرية وشغلهم الشاغل حتى يبدو ذلك أمراً لافتاً للنظر،أي أنه يثير هذا التساؤل. هل يمكن أن يكون جمال الفتاة صالحاً لتركيز أحداث الرواية حولها ؟ بمعنى هل يصلح أن يكون مرتكز القصة الأساس؟

ونكاد نسلم بذلك غير أن بقية الأجزاء الأخرى والمواقف تتبين أن ذلك ليس سبباً وحيداً، فالفتاة ابنة رجل مهمش هو (عامر اليتيم) ولا يعرفه الناس إلا بهذا الاسم، وهو ليس من أفراد القبيلة ولا يملك نخيلا، يعيش مع بقية الفقراء أمثاله في بقايا القلعة الإيطالية، وهو لا يشارك في حياة أهل القرية، وكل ما يفعله هو أن يعلق على أي موقف أو حديث بقوله: (لا حول ولا قوة إلا بالله) وهى عبارة صارت دلالة عليه، [1] وهذا القول يختصر وضع هذه الشخصية فالعبارة تدل على غياب الفعل والتسليم بما هو كائن أي وضع (اليتيم) وهذا الاسم يساهم أيضاً في ترسيخ هذه الدلالة فالرجل عاش يتيماً، ولذلك نسي اسم أبيه، وأصبح لفظ اليتيم علماً عليه، وهكذا فإن حياته تسير في خط مستقيم ليس من المنتظر أن يطرأ عليها تغيير أو تبديل، ولكن هذا التبديل يحدث بمجيء ابنته (جميلة) التي أصبحت مادة لأحاديث أهل البلدة في المقهى وفى الساحة العامة وفى كل مكان، غير أن مسوغ الحديث إلى جانب جمال الفتاة الفائق هو إقدامها على فعل لم يفعله غيرها من بنات البلدة، فجميلة الوحيدة من بينهم التي تستمر في دراستها في معهد المعلمات الذي افتتحه (المتصرف) من أجل ابنته، وبذلك فهي الوحيدة التي تخرج من بيوت البلدة أو محيطها كل صباح أمام أعين الرجال ذاهبة إلى المدرسة.

هذا الوضع يقدم عليه (اليتيم) بحكم أن ليس لديه ما يخشى عليه، فهو إنسان مهمش وسمعته لا تهم أحداً، كما أن العجوز (أمي سعيدة) الزنجية التي كانت مغنية ذات يوم في البلدة تقنعه بتعليم ابنته.

إذن هناك جملة من العناصر تتخذ لترسخ هذه الحالة من الانحطاط حالة كون (جميلة) الفتاة الجميلة المتعلمة المهذبة الخيرة مضغة في الأفواه، أولها أن لا أحد يخشى أن تطاله من وراء ذلك طائلة، ثم الفراغ والخواء الذي يعيشه أهل

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص16.

البلدة، ثم شعورهم بالنجاح الذي حققته هذه الفتاة الفقيرة ابنة الرجل المهمش المسكين الذي يخافون منه (أي النجاح) ولا يستطيعون أن يجاهروا بهذا الخوف، لذلك فإنه رغم رغبة كل رجل منهم في الفتاة وتحرقه شوقاً إليها، فإن أحداً لا يجرؤ على أن يتقدم لخطبتها أو محاولة الزواج منها.

أما بالنظر إلى الأب (اليتيم) فإن حالته تغيرت بوجود ابنته، فالناس أصبحوا يتقربون منه ويخطبون وده. لقد انطلق لسانه وأصبح يشارك في أحاديث أهل البلدة وهم بين مستغرب من التغير الذي طرأ على حياته ومرحب به. على أن ما لا يمكن تجاهله هو أن التحول الذي طرأ على مسار حياة اليتيم ليس نتيجة لتغيير في وعيه أو تبدل في بنية حياته الأصلية، وإنما يمثل ذلك مصالح الآخرين الذين يريدون أن يظلوا قريبين من ابنته، بداية من (المتصرف) وانتهاء بشيخ الجامع (نصر الدين) (والدرويش جمعة). كل حالة من هذه الحالات الثلاث تمثل مستوى من المستويات الاجتماعية في التعامل مع هذه الشخصية وبذلك تفضح نوعاً من السقوط على المستوى السياسي أو الديني أو الاجتماعي.

فالمتصرف شخصية انتهازية وصولية ليس لديه من المؤهلات ما يجعله جديراً بالمنصب الذي يشغله إلا كونه خادماً للحكومة منفذاً لتوجهاتها قابلاً لأوامرها في ما تكلفه به من المهمات القذرة كتزوير الانتخابات وغيره، هكذا يفتح فصلاً في المدرسة كمعهد لإعداد المعلمات تدرس فيه ابنته وبنات بعض موظفيه، وليس من البلدة غير (جميلة) التي يراها المتصرف ويشتهيها ولذلك يقرب أباها إليه، فيجعله رئيساً لعمال مستودع الحكومة، ثم يقرر أن يجعل منه نائباً في البرلمان عن المنطقة في إشارة إلى فساد الحياة السياسية، فهذه الخطوة التي يستغربها حتى اليتيم نفسه ويستبعدها إنما تؤكد هذا الاتجاه أي كون السياسة ليست ما يطرح على الناس ولكن ما ترغب فيه الحكومة متخذة من الرموز التي تدفع بها للحياة البرلمانية مجرد واجهات ليس غير. وعندما يشير (اليتيم) إلى الشيخ (عبد الجليل) نائب المنطقة السابق يعلمه المتصرف أن الحكومة تريد شخصاً يخدمها ويكون من رجالها وليس أصلح منه (أي اليتيم)

في إعداد اليتيم وتعليمه كيف يكتب اسمه إنما هو خدمة لنفسه حسب قوله والنائب الجيد هو الذي لا يقول شيئاً في الجلسات فالتحول الذي يطرأ على[1] حياه هذه الشخصية نتيجة علاقتها بالمتصرف يبلغ في درجة غرابته أن (اليتيم) نفسه لا يصدقه ويظل في انتظار فقدانه لا يستطيع أن يرفضه فهو يستفيد منه كاذباً على نفسه ومحاولاً تصديق الحالة التي يجد نفسه فيها، نجد أن هذا الشعور قد انتقل لزوجته أيضاً. إن المتصرف يسخر كل شئ في البلدة لخدمه نفسه، فهو قد خدم الحكومة دائماً ولا بأس أن يستفيد من خدماته تلك .

أما الشيخ (نصر الدين) إمام الجامع فهو مثال التقى والصلاح عند أهل البلدة، وشخصيته في الرواية تمثل اهتزاز القيم التي يفترض فيها أنها قيم أصيلة تشكل أحد ركائز الحياة في البلدة الجانب الإيماني الديني، فالشيخ والجامع وسيدي بوقنديل الولي صاحب الضريح كلها تكون هذا المفهوم (الدين). وإذا كان صاحب الضريح (ميتاً) فهو وليّ حي.[2] ولذلك فإن أي عطب يصيب شخصيته من شأنه أن يسئ إلى هذا الجانب الذي ركن إليه الناس واعتمدوا عليه في توفير التوازن النفسي اللازم لحياتهم. ولقد قدم الرواني هذه الشخصية بأسلوب تهكمي محايد، فاليتيم يرى في الشيخ ولي مبارك والشيخ في حقيقته شيطان، ولذا عندما يأتيه اليتيم ليسأله عن حديث الغولة التي[3] تعرضت له يكتشف أنه شخص يعانى ضعفاً إنسانياً كبقية الأشخاص ولكن اليتيم يفسر اهتمام الشيخ بابنته بأنه ضرب من ضروب الكرامة فكأنه يعلم أنه إنما جاء ليستشيره بخصوصها. نجد هذا الموقف سائداً في الرواية، ففي حين ينظر سكان القرية للشيخ على أنه ولى صاحب كرامات ويثنون عليه ويحترمونه،يبدو في حقيقته شخصية كريهة تمثل شهوانية شبقه ونفاقاً شديداً. ويعد الحادث الذي يدبره له مجموعة من أهل البلدة يفقد التوازن ولا يعود قادراً على إخفاء حقيقته،فيغمى عليه، ثم يذهب للضابط ليفضي بحقيقته في أنه

---

(1) احمد إبراميم الفقيه حقول الرماد . ص63 - 64

(2) المصدر نفسه . ص 38 – 3.39) المصدر نفسه . ص 38 – 39.

(3)

يصر على الزواج من (جميلة) نتيجة حملها منه سفاحاً،ليصفه الراوي بعد ذلك بعدما حلقوا له في المصحة لحيته وشعر رأسه (دميماً بديناً قصيراً). [1]

أما على المستوى الاجتماعي فإن نساء القرية ورجالها ينالون من جميلة بسبب من أنها حققت ما لم يستطيعوا تحقيقه (الجمال والنجاح) فهي بذرة شيطان، وهى جميلة كجمال الصورة دون روح، وهى ساحرة تتعلم السحر على يدي (أمي سعيدة) الزنجية، فإن كانت شخصية أمي سعيدة تمثل جانباً متنوراً فهي تعارض تسمية (جميلة بالشينة)، ولا تخوض فيما يخوض فيه سكان القرية من الإشاعات، وتساهم في أن تستمر جميلة في تعليمها [2]أي أنها الشخصية الجذرية الثانية مع (ضوء الهلال)، فإننا نرى كيف تسود بنية السقوط والانحطاط. على أن ما سيجسد موقف أهل القرية حيال (بيت اليتيم) و(جميلة) هو موقف (جمعة الدرويش) الذي يهاجمها ثم بعد ذلك يموت عندما يقع في فناء بيتها. إن الكثيرين من أهل القرية يودون لو فعلوا ذلك، ولكنهم لا يفعلون بسبب التردد والخوف من سوء السمعة، فكأن الدرويش لا وعي البلدة الذي يمثل حيوانيتها ولا أخلاقياتها، فشخصيته تحمل النقيضين الصفاء والدناءة، فهو من جانب درويش يوقد الشموع في ضريح الولي (بوقنديل) ولا يؤذى أحداً، وهو من جانب آخر يهاجم الفتاة في وضح النهار بكل وحشية. [3] ذلك أنه لما كان إنساناً مستلباً مهمشاً، فإنه نتاج فساد البلدة. إن ما يقوله الآخرون في جلساتهم وأحاديثهم الخاصة يفعله هو، فهذا الفساد يفعل فعله السيئ بالنسبة (لجميلة) و(للدرويش) نفسه، والقرية بعد ذلك لا ينتابها أي قلق حيال هذا الموضوع. لقد وجدت فيه مادة جديدة لتجزية الفراغ، في حين يسبب ذلك مأساة (لجميلة وأهلها)، فإنه لا يسعى أحد للتخفيف عنهم إلا (العيد) (وأمي سعيدة). أما الباقي كالمتصرف والشيخ نصر الدين فإنهما يستغلان ذلك لمصلحتهما مستفيدين من العزلة التي أصبح اليتيم يعيش فيها بسبب الفضيحة التي لحقت به وبابنته.

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص147.
(2) المصدر نفسه . ص 179.
(3) المصدر نفسه . ص 3.179) المصدر نفسه . ص 32.

إن عبث الحياة سيخلق لجميلة قصة أخرى، أعني عبث الحياة في البلدة وفراغها. تلك هي القصة المحورية العاطفية حبها (للعيد) الذي يكتسب هذا الاسم من ارتباط زيارته للبلدة بالأعياد والهدايا التي يحضرها للأطفال معه من المدينة حيث يعمل.

تبدو شخصية العيد في البداية شخصية غير عميقة بسيطة تتميز بالطيبة. وعلى قدر ما في شخصية المتصرف والشيخ نصر الدين من الخبث، هناك النقيض في شخصية العيد. ولذا يعمد أحد السكان في محاولة تندرج في إطار الفراغ إلى أن ينشئ قصة حب بينه وبين جميلة عن طريق أبيات من الشعر العامي.[1] هذا الموقف سيتحول إلى حقيقة، وسيجد مباركة من السكان، في اتجاه يطمح إلى تأسيس استعداد لحياة طبيعية عند السكان، فالناس على استعداد للترحيب بالعلاقات الصحيحة، وما يجعل الشاعر الشعبي يخلق هذا الموقف، ويرسخ هذا الوضع كون هذا الشاعر يبقى مجهولا لا يتعرف عليه أحد، فكأنه ضمير البلدة يريد أن ينتصر للحب والفرح، فهو أي العيد على المستوى الإنساني يحمل مزايا تؤهله للفوز (بجميلة) رمز الجمال والنجاح والفرح، فأهل القرية جميعاً يحبونه ويتمتع بينهم بالاحترام، وهذا يرسخه اسمه الحقيقي (مصطفى) ثم لقبه (العيد).

وهنا تدخل الرواية لمحاولة التطرق للعلاقة بين الرجل والمرأة لتظهر أنها من المحرمات، ولا سبيل إلى الالتقاء في الظاهر، ولذلك تلجأ الشخصيات إلى الخداع والحيلة، على أن شخصية العيد تبدو أسيرة للسطحية في بداية الموقف وغير مبادرة لسبب غياب الدافع لديها، ولكن المبادرة تأتي من طرف جميلة التي تقويها الصدمات التي تتعرض لها، فسواء ما يلحقها من ضرر نتيجة للإشاعات التي تلاحقها أو العلاقة التي تفرض عليها للارتباط بالمتصرف الذي يكبرها سناً ولا تحبه، فإن مواجهتها لذلك كله تتسم بالتماسك والجذرية، كذلك في ما يخص إصرارها على مواصلة الدراسة، إنها شخصية غريبة على المحيط الاجتماعي الذي تعيش فيه ووعيها مختلف عمن حولها وردود فعلها على المواقف التي تتعرض لها تنبئ عن هذا الوعي المتطور قياساً على البيئة التي

(1) احمد إبراميم الفقيه . حقول الرماد . ص .

تحيط بها، هذا ما يجعلها تضع والدتها أمام الأمر الواقع في ما يخص خروجها للمدرسة أو لبيت (أمي سعيدة) [1] لعلمها أنها متى تساهلت أو تنازلت عن هذا الحق فسيكون حق مكتسب للآخرين (الأهل وغيرهم) ليعاملوها على أساسه، لذلك تتمسك بما تعتبره حقاً لها ولا تفرط فيه. ويبدو تدبيرها للالتقاء (بالعيد) ورسم خطة للهروب معه في هذا الإطار. لقد جاءت مواقفها منبئة عن شخصية متماسكة قوية لا تفاجئها الأحداث، وهى في ذلك كله تمثل شخصية تتكامل مع شخصية العجوز الزنجية (أمي سعيدة). فليس ما بينهما محصوراً في الاستمزاج والمساعدة، ولكنه قبل ذلك كله لقاء على صعيد الرؤية، ورغم أن المواقف التي تتخذها العجوز تنبئ عن وعي متقدم فإن الكاتب ينجح في أن يجعلها تكون عفوية وفى نفس السياق، إن ما يساعد على ذلك هو اعتماده على توظيف خبرات محلية كالمفاهيم الدينية التي لا تعارض حرية الإنسان واختياره [2] والتي تستعملها العجوز مرجعية لمواقفها، هذه الرؤية لا تعد من قبيل التغييب، لأن الدين يكون هنا عاملاً مساهماً في الوعي الممكن وليس عاملاً مستلباً، كما أن الدين هنا يدخل في تركيبة المفاهيم الاجتماعية لا يبدو غريباً أن تنهض شخصية العجوز هذه بمثل تلك المواقف المتميزة عن غيرها، كما أن عدم وقوع شخصيتها تحت تأثير الخوف والطمع يكون عاملاً مساعداً في ذلك.

لقد بدا هذا التلاقي (جميلة، العيد، أمي سعيدة) منحازاً منذ البداية في جهة واحده يمثل الرؤية المتقدمة للإنسان ومكانته وتفاوت مواقفه في علاقة طردية أحياناً وعكسية أحياناً أخرى، ففي حين يبدو موقف العيد في البداية مندرجا في الإطار التوفيقي الذي يحاول أن يجارى حسن السمعة بين الناس، ولا يسعى إلى تصعيد المواقف في اتجاه الأزمة، بل يعبر بدلاً عن ذلك بطريقة هروبية في أنه يذهب إلى غابة النخيل ويتخيل جميلة أو يسمع صوت الدرويش وهو يهتف باسمها [3] في إشارة من الكاتب أنه لم يعثر على الطريق الصحيح،

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص84 – 85.
(2) المصدر نفسه . ص 89.
(3) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص102.

في ذلك الحين تبدو جميلة عالمة بما تريد، فهي إذا كانت ترفض ما يراد لها إن على الصعيد الأسرى (محاولة بقائها في البيت أو رفقة أمها لها أو زواجها من المتصرف) أو على الصعيد الاجتماعي في المحيط المتمثل في البلدة والمدرسة، إذا كانت قد فعلت ذلك، فهي تبحث عن البديل لذلك كله. وتجده أي لابد لها في هذا السياق من أن تضع علاقة بديلة من العلاقة التي يريدها أهلها والمتصرف، ولابد أن تضمن لها أسباب النجاح، ولذلك تصمم على اللقاء (بالعيد) وهى التي تقترح هذا اللقاء في خطوة لا سابقة لها [1] تستغربها منها حتى (أمي سعيدة) التي تبدو مهيأة للقبول، وعندما يتم هذا اللقاء، فإنها تبدو على وعي بما تريد أن تفعل. إن تصميم المتصرف على ما يسعى إليه من امتلاكها، ووقوع أسرتها فريسة لهذا التصميم. كل ذلك يقابله تصميم من لدنها يتخذ نفس المستوى، ولكن على الطرف النقيض، فهي تقرر الرفض، وإذا لم يجد، فإن هناك حلاً لابد من مباشرته وذلك بوضع الأهل أمام الأمر الواقع، بالهروب والزواج دون رضاهم. في ذلك الوقت تبدو شخصية (أمي سعيدة) متماسكة تعرف ما سيؤدى إليه كل موقف ولا يفاجئها شئ. إن لها وعيها الخاص الذي يختلف عن وعى (جميلة والعيد)، ربما بسبب اختلاف الدافع لدى كل منهم ولكنه لا يقل عن وعي أي منهما. هذا الثلاثي يبدو في وضع مختلف عن حياة أهل البلدة. على أن ما سيحدث بعد ذلك سيغير وعي كل من جميلة والعيد، ليبقى وعى العجوز مرتكزاً على ثوابته، مجموعة من المفاهيم الدينية والاجتماعية الأصيلة. ولذا تخاطب العيد أنها حتى في حالة رحيل أهل البلدة

فإنها ستبقى (تسقى أعشابها)، [2] إن وعيها رغم محدوديته وبساطة مرجعيته فهو قابل للتكامل مع وعي الآخرين متى ما كان يحمل سمات إنسانية، لأنها تملك الاستعداد للتعرف على هذه السمات والتعايش معها.

إلى هذا الحد مازالت الرواية معنية بمشكل المرأة المتمثل في مشكل (جميلة) التي نرى من خلالها أي حياة تعيشها المرأة، فهي لا تخرج من البيت إلا إلى

---

(1) المصدر نفسه . ص 89 – 90.
(2) المصدر نفسه . ص 200.

المدرسة أو بيت أمي سعيدة، ولأنها قد خرجت للمدرسة فلديها الشعور بالمحيط (السجن) الذي يكبلها خلال الصيف، أما الأخريات فلا ندرى عنهن شيئاً فأمها وأم العيد ليس لديهن هذا الشعور، وذلك يعنى أن المرأة شخصية مستلبة مغيبة عن واقعها، بلغ عالمها من الانحطاط درجة أنها لا تدرى شيئاً عن وضعها الخاص ولا تحس بما هو عليه من الخلل.

وفيما عدا ذلك تبدو الحياة في البلدة مسطحة حتى لنشعر أن الرواية تكار تقع في السطحية التبسيطية، فهذه الحياة الفارغة التي يحياها الناس في البلدة لا تدفعهم حتى إلى الخصام والشجار الذي عادة يكون متنفساً للهموم التي يعانى منها أمثالهم، فهم يقتلون الوقت في الأحاديث والتعليقات، في بنية يسيطر عليها الخوف. فالمتصرف الذي هو ممثل الحكومة يخافونه ويكرهونه، ولكنهم لا يستطيعون حياله شيئاً، ولذلك يعلقون عليه تعليقات ساخرة كتلقيبه (بالطربوش) [1]لأنه الوحيد الذي يرتديه. يبدو هذا التعليق ضرباً من ضروب الانتقام، فهذا الرجل الغريب جاء ليقطف الوردة الوحيدة التي رأت الضوء في بلدتهم. ولذا فان موافقتهم على خطبة العيد لجميلة وتضامنهم معه، [2]إنما هو أمر يعد في سياق الانتقام من هذا المتصرف الذي نجح فيما فشلوا فيه.

غير أن هذا الغياب للفعل عند أهل القرية لن يدوم طويلاً وسيأتي ما يحركه، إن انحصار وعيهم في الذهنية المتردية التي يعيشون فيها تأتى من كونهم لم يستطيعوا أن يستشرفوا وعيهم الممكن، بسبب فقدان التعبير الصحيح عنه، ولذلك فهم لا يرونه ولا يدرون عنه شيئاً والفئات الواعية منهم تعانى انفصالاً عنهم أو انشغالاً بأمور أخرى. فبعض الشباب الذين ذهبوا للمدينة وخدموا فيها انسلخوا وبقوا هناك، والوحيد الذي ظل على علاقة بالبلدة هو (العيد). ورغم أنه مؤهل لهذا الدور (دور التوعية) وسيلعبه، فإنه مازال في طور المتلقي، وليس في دور المبادر. لقد كان رد فعله على رفض طلبه في الزواج من جميلة طابع هروبي تمثل في الرجوع للمدينة وارتياد مكان الدعارة واحتساء الخمر،

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص58.
(2) المصدر نفسه . ص 32.

وترك العمل، مع أنه كان في التدبير الذي اقترحته (جميلة) مسوغاً له أن لا يقع في هذا السلوك الهروب. إن ما قدمته له الحياة من سعادة قادمة دون مساهمة تذكر منه تمثلت في رضى جميلة به وإصرارها على ارتباطها به ضد رغبة أهلها، جعله شخصية منفعلة بما يبادرها من أفعال وليس شخصية فاعلة مبادرة.

يبدأ التغيير في وعى الأفراد بمن فيهم العيد بسبب ضياع فكرة المصنع واستبدالها من طرف الحكومة بالترحيل لأهل البلدة. لقد مثل هذا الوضع خيبة أمل كبيرة، وتطور ليمثل تحدياً من طرف سكان البلدة رفع من مستوى وعيهم. إن سكان البلدة لم يكونوا مهيئين للمواجهة مع الحكومة بسبب حياتهم الفارغة، ولكن ظهور عملية بناء المصنع وما علق عليها من آمال ساهم في تغيير حياتهم. لقد اعتبروا هذا المصنع حقاً مكتسباً يمثل حقهم في ثروة النفط التي تفجرت في البلاد وبذلك بدوا متشبثين به، وما زاد في إصرارهم على المواجهة ارتباط إلغاء المصنع بترحيلهم عن بلدتهم لتؤجر إلى دولة أجنبية تقيم على أرضها قاعدة عسكرية، في إعادة إلى الماضي الذليل الذي قاومته البلدة دائما منذ الرومان وبعده الطليان، لينكشف الزيف. إن العدو الذي كان علمه مختلفا وشعاره كذلك، كان عدواً واضحاً، [1] ولذا فإن موقفهم منه كان واضحاً ومعروفاً، لقد قاوموا بكل شئ طالته أيديهم. أما اليوم فإن العدو من داخلهم له سحنتهم ويشاركهم نفس المفاهيم الموروثة، بل أنه بارع في استعمال التراث الديني والأدبي وأكثر فصاحة منهم فيه، [2] وإذا كان موقفهم النضالي قد جسده (ضوء الهلال) الذي حارب هو وعائلته حتى أعوزته الحيل ولم يبق له إلا(بندقيته) وابنته التي لجأ بها إلى مهجر قريب وأسماها (راجعة) وعندما عاد جعل منها ممرضة لأهل القرية واحتفظ ببندقيته مدفونة في الرمال لأنه كان على يقين أنه سيأتي دورها، إذا كان هذا موقفه فإن موقف أهل البلدة الآخرين كان حائراً.

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص .
(2) المصدر نفسه، ص 181

عندما سأل وفدهم عن صحة ما سمعوا من أخبار في مقر المحافظة أكدها لهم المحافظ، وعندما قدموا له (عريضة) تظلم احتسبها عريضة مطالبة بالترحيل وفى مشروع لعكس آمالهم ومتطلباتهم، وعندما حاولوا إفهامه هددهم[1]

على المستوى المحلى بدأ المتصرف وموظفوه جاهلين بكل شئ، وعندما علموا بالأمر كغيرهم حاول المتصرف أن يكون مختلفاً عن الناس منسجماً مع توجهات الحكومة. ظهر هذا الاختلاف في الجلسة الليلية في الساحة حيث كان الناس متحلقين جلوساً على الأرض والمتصرف الوحيد الذي يرتدى الطربوش ويجلس على كرسي،[2] وفى حين كانوا يبحثون عن حل لما وقعوا فيه، كان هو يعمل على إقناعهم أنه إنما فعلت الحكومة ذلك من أجلهم. لقد كانت الناس تعانى خوفاً شديداً ولا تفند أقوال المتصرف إلا في محاولة محتشمة. لقد بدا أهل البلدة متمسكين بالبقاء فيها، ولم يهتدوا إلى التعبير الصحيح عن هذا التمسك الذي جاء في صورة بين الرمز والواقع. لقد جسد البقاء على صعيد الرمز (عمران) عامل (الفرن) الذي يبحث عن كنز في غابة النخيل منذور له. وظل كلما وجد فرصة من عمله في الفرن ذهب يحفر عنه.[3] ولذا فهو لن يترك كنزه حتى إذا أخذته الحكومة فسيعود ويبحث عن كنزه، ويطلب من أهل البلدة أن يتضامنوا معه لأنه سيجعل لهم نصيباً فيه، وهم يطمئنونه على تضامنهم معه في صورة جعلتهم يتحولون من تسفيه (عمران) ببحثه عن الكنز إلى العطف عليه، فى إشارة إلى أن واجب أهل القرية أن يحملوا أمانى البسطاء[4] ما دامت تشكل ملاذاً لهم، غير أن بنية الانحطاط المتمثلة في الخوف تظهر في رد بعض الناس بأنهم لا يستطيعون ترك ضريح (سيدي بوقنديل) الذي هو[5]

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص164.
(2) المصدر نفسه . ص 165.
(3) المصدر نفسه . ص 185.
(4) المصدر نفسه. ص 185.
(5) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص166.

حامى القرية، وهنا يرد المتصرف بأنه سيرحل لهم قبره، في سخرية من إيمانهم.

إن تصعيد الموقف سيأتي على مستويين ليلعب دوره في وعي البلدة. فنتيجة لموقف جميلة الرافض للزواج من المتصرف، تواجه أهلها وتتعرض للمرض، ولذا يتحول موقف والدها المسكين، فيواجه المتصرف طالباً منه التأجيل لموعد الزواج، كما أن مشروع تحويل القرية يظهر عملية الترشيح للمجلس بمظهر الفشل ويرسخ موقف (اليتيم) منها. ورغم أن اليتيم يخرج من مواجهته مع المتصرف (يتيماً) [1] فإنه لأول مرة يأخذ المبادرة وينجح في اتخاذ قرار خاص به وبأسرته، وبعد طرده من العمل، يأخذ أسرته ويغادر البلدة، في محاولة من الكاتب للإشارة إلى أنه تحرر من وضعه السابق المستكين، كما أن عدم ملكيته للنخيل تجعل تمسكه بالبلدة منعدمًا. هذه الإشارة تأتى على لسان أحد السكان من أهل البلدة، [2] قبل هذا يطرأ تغير على موقف جميلة ليتخذ اتجاهاً عكسياً مع موقف (العيد). فنتيجة للمعاناة بعد قصتها مع الشيخ تقع صريعة المرض، وهنا لا تستطيع مواجهة الضغط النفسي والاجتماعي فتستسلم في لا وعيها أو عقلها الباطن، بأن ترى نفسها في الحلم ميتة وتسبح في الهواء ناظرة إلى جثتها والى حجرتها وأشيائها ثم تصحو لمقدم (العيد) إلى بيتهم الذي تراه في حالتها السابقة قادماً، وبمجرد لقائها بالعيد تتكلم بعدما كانت صامتة منذ حادثة الشيخ، في إشارة إلى انتقال المبادرة منها إلى (العيد). على هذا المستوى يتناقص حماس (جميلة) لعلاقتها مع (العيد)، فرغم نجاحها وحصولها على شهادة المعلمين فإنها بدت بائسة عند لقائها للعيد وطلبت إليه أن يوقف علاقته بها وينشغل بما هو أهم من ذلك، في إشارة للمحاولات التي كان (العيد) قد شرع فيها لتوعية أهل البلدة بالسبيل الذي يجب أن يسلكوه في مواجهة ما يراد بهم ، بأن البلاد فيها معارضة للحكومة على مستويات مختلفة وان لهذه المعارضة وسائل متعددة يمكنهم الاستفادة منها والاتحاد معها، كما

---

(1) المصدر نفسه . ص 173.

(2) المصدر نفسه . ص 208.

أن بإمكانه أن يساهم في ذلك بنقل مطالبهم للنقابات [1] والتنظيمات والصحف، فعل ذلك لأنه شعر أنه بدون دور في الحياة.

غير أن موقف جميلة ووقوعها فريسة لليأس كان العامل الأهم في تحول وعي (العيد) واهتمامه بأمور البلدة، لقد هيأهم للانضمام لغيرهم حتى يعطوا قضيتهم بعداً وطنياً، فإذا كان في البلد من يعترض غيرهم على وجود الأجنبي، وهو ما أشار إليه المتصرف، [2] فإنه لابد لمطالبهم أن تندرج في هذا الإطار حتى تؤدى مفعولها غير أن الحكومة تسعى لقهر الناس وتجبرهم على التوقيع على عريضة مضادة لمطالبهم، هذا الأمر يرفضه (الشيخ مسعود) ويأبى اعتماده بصفته شيخاً، ولذا يتعرض للسجن بتهمة التحريض على الشغب، إن أهل البلدة سيصابون بالقهر والإحساس بالمهانة بعد موقف شيخهم، ولذا يعبر أحدهم (السجن أرحم لنا من هذا الحال). [3] غير أن أسلوب المواجهة يغيب عنهم ولا يعرفون كيف يهتدون إليه،وهنا تأتى جنازة الشيخ (نصر الدين) لتوحدهم. إن تجمعهم من أجل الجنازة فرصة لبلورة موقفهم،لم ينصرف الناس عند انتهاء الدفن بل ظلوا واقفين، وهنا يتدخل (ضوء الهلال) ليحرضهم "هل انقرض الرجال من قرن الغزال؟". هل نبقى ننوح كالنساء الأرامل وهم يسجنون شيوخنا ويضربون رجالنا ويبيعون قريتنا للطليان؟". [4]

هذه الصرخة تأتى بعد سماعهم سورة (يس) تتلى على قبر الميت وهنا يتفاعل النص الخارجي القرآن مع الموقف ليسهم في بلورته فهو رسالة للغافلين الذين لم ينذر أحد آبائهم من قبل، إن الحديث عن الأغلال التي تكبل الكافرين وتحجب عنهم الإيمان، توحي بالأغلال التي يعانى منها الناس في القرية، إنها أغلال القهر والذل، ولذا فهم لا يبصرون طريقهم ولا يعرفون كيف يعبرون عن موقفهم إنهم حائرون "وجعلنا من بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه . حقول الرماد . ص189 - 190.
(2) المصدر نفسه . ص 60.
(3) المصدر نفسه . ص 189.
(4) المصدر نفسه . ص 204.

فأغشيناهم فهم لا يبصرون"، [1] وتوقف النص هنا ليس صدفة بل مقصودة من طرف الكاتب لأن الآية التي تلي هذا تشير إلى أن الإنذار والتذكير لا يفيد معهم شيئا "وسواء عليهم ..." في إشارة إلى أن النص هنا سيفعل فعله في النفوس ويندرج في بنية الغضب بسبب مساهمته في الوعي، وعندما يغضب الناس ويحاولون التحرك يردهم أحد أقارب الميت بأن ينصتوا للقرآن حتى انتهاء التلاوة، إن هذا ليس تقليداً دينياً فحسب ولكن لوظيفة تناصية يجب أن تأخذ مجراها وتفعل فعلها.

ولذلك عندما يوافق الناس على طلب الرجل وينصتون لبقية التلاوة تأتى الآيات التي تحكي قصة أهل القرية وموقفهم ممن أرسلوا إليهم من الرسل، وقد كانت نتيجة ذلك سيئة، [2] وهذا النص يتفاعل مع الدعوات التحريضية والمواقف التي تدعو للمواجهة كموقف (الشيخ مسعود) وتحريض (العيد) و(ضوء الهلال) والمدرس الذي أخذ يكتب (وثيقة) المطالب، إن هؤلاء هم رسل العقل والوعي والمعرفة ولذا يجب الإصغاء إليهم وأتباعهم، فإذا كان الناس ينصتون ويستمعون للقرآن وهم مؤمنون بما جاء فيه،فهذا يوحي بأن إيمانهم بالكلمات والمواقف التي تحرضهم يجب أن يكون في المستوى نفسه من القوة، ولذلك فالتناص هنا مهم في تحقيق الانصهار والتلاحم بين مواقف الناس ومدلول النص، بمعنى أن النص هنا ليس تغييبياً ولكنه نص يقف في استراتيجية المواقف العامة كتكتيك ضروري ومهم لما له من سلطة على نفوس الحاضرين.

غير أن المجموعة المضادة تتدخل هنا لتجهض الوعي الجنيني الذي بدأ يتبلور ويأخذ طريقه للفعل، فهذا أحد أتباع المتصرف يخطب متبنياً قضية القرية وأنه على استعداد للتضحية بعمله من أجل أهل قريته، مما يمنحه إعجاب الناس وتصفيقهم له، ثم يحاول تغييب الحاضرين بصرف غضبهم عن متجهه الذي يجب أن يتجه إليه (مواجهة الحكومة، المتصرف) وبدلاً عن ذلك يحاول أن يلقى في روعهم أن (جميلة) هي سبب النحس ولذا يجب أن ينتقمو

---

(1) سورة يس . رقم 36. الآية 8.
(2) سور يس رقم 36. الآيات 12 – 19.

منها ويطردوها هي واسرتها. غير ان رحيل اليتيم عن البلدة مع اسرته يساهم في فشل هذا المشروع. وهنا يشعر الناس بالندم والذنب لما قاموا به في حق جميلة واهلها. وانها لم تكن تستحق ذلك وسيكون لهذا دور لكشف الطرح المضاد. إذ يقبضون على الرجل ويضربونه.[1] ويتجهون في مظاهرة لم يسبق لها مثيل في تاريخ القرية محمسين على إخراج الشيخ من السجن. هاتفين بسقوط التحريف والحكومة. وبحياة قرن الغزال. وهنا يتردد صدى اصواتهم في تضامن من الطبيعة معهم. وتبدو اشجار النخيل برؤوس خضراء. (وعراجين مثقلة بالثمار)[2] تبدو الرواية في نهايتها مفتوحة على احتمالات شتى . فالناس وصلوا الى درجة من الوعي تجعلهم في مستوى مواجهة المواقف بعدما اهتدوا إلى اسلوب التعبير عن هدفهم. واكتشفوا الزيف الذي كانوا فيه. والتغييب الذي كانوا ضحيته. والعيد بعدما توقفت علاقته بجميلة. اهتدى إلى هدف اسمى من ذلك هو المساهمة في وعي اهل القرية وتحمل مسئولية طرح قضية القرية باعتبارها جزءاً من قضية الوطن. وتبصير القوى الوطنية الاخرى بهذه القضية وجعلها تتبناها في نضالها. والناس نظروا حولهم فوجدوا عوامل عدة تساعدهم في موقفهم المضاد للحكومة. تمثلت في بينتهم وقبور اهليهم التي تحيل على التاريخ. تاريخ الآباء والاجداد الذين سقطوا دفاعاً عن القرية. واشجار نخيلهم التي وجدوا فيها الملاذ الاخير الذي يلوذون به مستغنين عن الحكومة. كما أن موقف جميلة ظل مفتوحاً على احتمال ابتعادها عن محبوبها العيد حتى يقوم بدوره في نضال اهل القرية وبذلك تقول له انه يجب أن لا يهتم بها بل يهتم بما هو اجدى له ولغيره[3] وهذا يعني انها ضحت بحبها في سبيل مشروع اوسع وهدف يخدم اخرين لها علاقة بهم أو أنها فشلت وتخلت عن دورها في إشارة إلى غياب المرأة عن ساحة الفعل الذي هو أمر خاص بالرجال في جميع الاحوال، فإن موقفها ساهم في أن ينهض والدها بأمر نفسه وأسرته

---

(1) احمد إبراهيم الفقيه، حقول الرماد، ص208.
(2) المصدر نفسه، ص 209.
(3) المصدر نفسه، ص 197.

ويتخذ قراراً خاصاً به دون إشارة من أحد،فجميع الشخصيات نهضت بواجباتها وتركت جانب السلبية والاتكالية. وهذا كله يبلور رؤية للعالم تتخذ من الواقع جسراً للممكن في سياق بنية تحاول الانتصار للقيم الأصيلة التي هي قيم النضال والتضامن ضد القهر والتخلف، وهى في ذلك تراهن على الدور الذى يجب أن يلعبه المثقفون المتنورون في بلورة وعي بقية المجموع، ونهوضهم بمسئولياتهم في الانصهار في هموم هذا المجموع وليس التعالي عليه ومحاولة توجيهه من البرج العاجي. إن تحمل العيد لهموم قضية بلدته لم يأت في شكل انفصال عن سكان هذه القرية، وإنما جاء من منطق التحرك معهم وبهم. وهو إذا كان سيقوم بهذا الدور في المدينة فلأن موقعه هناك، ولان وجوده هناك أجدى على مستوى القرية وعلى مستوى الوطن كما أنه لم يفعل ذلك حتى قام بواجبه في القرية وتعرض نتيجة لذلك للاستجواب من قبل السلطات المحلية، فالرؤية هنا لا تغيب الناس أو تقوم بدلاً عنهم بالفعل، أو تطالبهم بالفعل وتقف تنظر لهم، ولكنها رؤية تراهن على وجوب وصول الناس إلى وعيهم الممكن الذي تمثل هنا في إدراكهم للخلل الذي كان يكتنف حياتهم، ومن ثم محاولة سد هذا الخلل والوقوف فى وجه القهر بتوحيد أصواتهم وجهودهم مع أصوات غيرهم من المجموعات التي قضاياها هي قضاياهم ،على أن تنهض كل مجموعة في نطاقها دون أن تنسى مهمة التكامل مع المجموعات الأخرى المتمثلة في القوة الوطنية من نقابات واتحادات وشخصيات وطنية. وهكذا ينجح أحمد الفقيه في بلورة الوعي الممكن في الشريحة الاجتماعية صاحبة المصلحة في النضال ضد الأجنبي والتي تحاول الشريحة المستفيدة مما أصاب البلاد من تغيير واختلال نتيجة ظهور النفط وارتباط مصالحها بمصالح الأجنبي (تغييبها) مستفيدة في ذلك من غياب المجموعات الأخرى، ولكن نجاح الفئات المثقفة في كشف هذه العلاقات المشبوهة، وكذلك إظهار الخلل في حياة المجموعة الأولى كفيل بأن يجعل هذه المجموعة تتخذ زمام المبادرة وتلعب دورها الذي سيساهم في إصلاح مصيرها.

استنتاجات

لقد حاولت هذه الروايات هنا أن تنقد الواقع، ورغم ما حققته من نجاح فإننا م ندرجها في الباب الذي يلي أي من الروايات التي تنقد الواقع، لأن الموقف ذي مثلته هذه الروايات كان قد استطاع كشف الواقع المتخلف، ولكنه على سعيد نقده لم يستطع أن يقدم رؤية جذرية تسعى لتجاوزه أو تستطيع تحقيق ذا التجاوز. وبذلك اعتبرناها روايات اكتفت بالإدانة وتسجيل موقف من الواقع ظلت تمثل تخوم الرواية الناقدة. هذا بصفة عامة .

- كما أنها اشتركت في طرح ما طرأ على العلاقات الاجتماعية من خلل نيجة لظهور النفط في المجتمع الليبي، وقد كان هذا الخلل على وجهين.

أولاً : ما طرأ على تركيبة المجتمع الاقتصادية من تغير. تمثل هذا التغير في قضاء على سوق العمل السابقة على النفط، فاختفت كثير من الحرف لخدمات أو تقلصت كالزراعة والرعي، وبعض الصناعات اليدوية، وتحول صحاب هذه المهن والخدمات إلى مجموعات من العمالة غير المهنية أي غير دربة، ولذلك ظلت قوه هامشية لا قوة لها على صعيد الفعل في المجتمع، وظلت رتهنة لغيرها، قابلة للاستغلال من طرف القوة التي استطاعت أن تضع دامها في مجتمع النفط، وظلت مغيبة عن الفعل.

ثانياً : ظهرت طبقة من التجار وأصحاب المقاولات المرتبطة بالأجنبي داخل لاد بسبب النفط، وأصبحت العلاقة بين هذه الطبقة والطبقات التي أدنى منها لاقة الآكل بالمأكول .

ثالثاً : أصبحت الطبقة العاملة أكثر بؤساً من ذي قبل فإمكانياتها الفنية علتها غير مؤهلة للمنافسة في سوق العمل، بل ظلت تمارس مهنا هامشية الفحام) [1]أو بطالة وكساد كما حدث مع سكان قرن الغزال.[2]

---

(1) انظر : خليفة حسين . جرح الوردة . ص

(2) انظر: الفقيه احمد إبراهيم . حقول الرماد . ص

رابعاً : تحولت المرأة في هذا المحتمع إلى سلعة اكثر من ذي قبل، حيث كانت تشارك في العمل في الحقل أو في المرعى، والآن لم يعد عندها ما تقدمه إلا كونها متعة كما هو الحال مع (فاطمة)، (وهنية) (1)

خامساً . بقيت أجزاء من المجتمع لم يلعب النفط في حياتها أي دور بل لم تسمع به، وإذا حدث فإن ذلك في شكل مظاهر خادعة تمثل لها بريقا لا يلبث أن ينكشف بعد فوات الأوان عن بؤس حقيقي. (2)

سادساً : لقد تعرضت تبعاً لذلك القيم الاجتماعية إلى خلل كبير بحيث أصبح كل شئ برسم السوق، وتشوهت تبعاً لذلك الحياة الإدارية والسياسية والاجتماعية، ومن هنا فإن الطبقة الدنيا وقعت بين المفاهيم السابقة للعيب والعار والشرف، والمفاهيم الحديثة القائمة على قوة المال، والتي ظهرت مستعدة لتفرض نفسها،وتكشف القيم السابقة عن ضعف مبين نتيجة غياب الوعي الكافي عند أصحابها ليطوروها أو يخلقوا موقفاً موحداً في وجه القيم الوافدة. (موقف الضحايا أمام عبد الغني).

سابعاً : كان دور الفئة المثقفة ذا شقين :

- دور نكوصي سلبي، وهذا تمثل عند (خليفة حسين) في روايتيه (عين الشمس) و(جرح الوردة) حيث لم يستطيع المدرسان (منصور) و(أحمد) أن يصلا إلى مستوى ما يمكن أن يقوم به كل منهما. بل تمثل موقف الأول في الهروب، وكان موقف الثاني مفتوحاً على احتمال التحول إلا إنه جاء بطريقة سريعة وغير منتمية لعالم الرواية مما يرسخ الموقف الأول.

- دور إيجابي وهذا ظهر عند الفقيه، حيث استطاع المثقف أن يفلح في لفت نظر المجموعة في أن تتكاتف وتقترب من غيرها من المجموعات ذات المصير المشترك معها، وكان دور (جميلة) الفتاة المتعلمة مهماً في هذا الموقف حيث دفعت (بمصطفى) في هذا الاتجاه وبذلك أصبح لديه رسالة. وموقف الأستاذ أحمد من فاطمة في جرح الوردة . ص160 - 165.

---

(1) انظر: ص 3اخر الطريق . ص 116، 124.

(2) انظر: موقف منصور في اخر رواية عين الشمس . ص173..

ـ اتخذت المرأة في هذه الروايات دور البطولة تقريباً وسجلت حضوراً واضحاً وتبلور حضورها في موقفين:

(أ) موقف الضحية: حيث تصر المرأة على الانحياز لقيمها الذاتية الأصيلة في أن تختار وتعيش الحياة بشروطها الإيجابية، وهذا يؤدى بها إلى التضحية في سبيل ذلك، وهذا موقف (مريم) في (عين الشمس)، وهو موقف يجسد رؤية مأساوية ولكنها واقعية وتدين الواقع المتخلف وتعريه.

(ب) موقف استمرار المواجهة: وهنا لا تستسلم المرأة لضغط الواقع بل تستنفر كل وسائلها في وجهه، محاولة أن تصل إلى الموقف الذي يرضى شخصيتها الإنسانية، غير أن موقفها هذا يظل متواضعاً إلى جانب ما تطمح إليه، فهي تبقى رغم مشروعية مطالبها وتمسكها بتحقيقها في متناول البنية المضادة لمصلحتها ويظل عمل المرأة في إزالة الشروط التي تجعلها مرتهنة غير كاف. وهذا موقف كل من (فاطمة) و(هنية) و(جميلة) كما رأينا أثناء تحليل الروايات.

وهذا من الأسباب التي جعلت الرؤية للعالم غير واضحة المعالم في هذه الأعمال بل راوحت بين الوعي الممكن والوعي الواقع.

ولذا لم نضع هذه الأعمال في جانب نقد الواقع، فهي أعمال تسجيلية أكثر منها ناقدة.

9789959500878