جامعة مؤتة

كلية الدراسات العليا

علاقة الرواية العربية بالحدث السياسي
ما بعد العام 2010

إعداد الطالب:

هشام محمد الحجوج

إشراف:

الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالـــــة مقدمـــــة إلى كلية الدراســـــات الــعليــا

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة المـــــاجستير

فـــي الأدب الـــعربيّ/ قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابـــها

جامعة مؤتة، 2015

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
College of Graduate Studies

جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب هشام محمد الحجوج الموسومة بـ:

علاقة الرواية العربية بالحدث السياسي ما بعد العام ٢٠١٠

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية**.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. محمد علي الشوابكة		19/04/2015	مشرفاً ورئيسا
د. طارق عبدالقادر المجالي		19/04/2015	عضواً
د. ريم اخنيف المرايات		19/04/2015	عضواً
د. محمد سليمان السعودي		19/04/2015	عضواً

عميد الدراسات العليا

د. علي الضمور

جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail:
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :٦١٧١٠
تلفون :٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس ٠٣/٢ 375694
البريد الإلكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

يبقى هذا الإهداء فارغًا من مضمونه إلى أنْ يأتي..

ذاك الذي سيهزم التشظي ويوحّد الأمة

هشام محمد الحجوج

الشكر والتقدير

الشكر لله.. والحمد له صاحب الفضل كلّه وهو القائل ((لئن شكرتم لأزيدنكم))

وأصلي وأسلم على سيد الخلق ومعلّم البشرية محمد بن عبد الله عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم

وبعد..

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل ووافر الامتنان إلى الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة المشرف على هذه الرسالة ، على ما بذله من جهد في إخراج هذه الدراسة عبر نصائحه وإرشاداته وتقويم اجتهاداتي اللامنتهية.

كما أتقدم بالشكر إلى عائلتي التي عانت خلال سنين هذه الدراسة في توفير الجوِّ المناسب لي لإتمامها.

كما وأشكر أصدقائي وزملائي على ما قدموه لي من خدمات جليلة في توفير مصادر البحث وتسهيل عمليات الحصول عليها ومتابعتها وما قدّموه من خدمات ومساعدات في سبيل إنجاز هذه الدراسة.

هشام محمد الحجوج

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربيّة	د
الملخص باللغة الإنجليزية	هـ
المقدمة	1
التمهيد	6
الباب الأول: التمهيد الروائيّ للحدث السياسيّ الحاليّ	11
1.1 الوضع الاجتماعي	11
2.1 الوضع الاقتصادي	30
3.1 الوضع السياسي	46
الباب الثاني: مفاصل الأحداث الكبرى ورصد الأحداث في الرواية العربية	**61**
1.2 البعد الثوريّ الاجتماعيّ	61
2.2 مظاهر الحدث الثوري	86
الباب الثالث: ملامح البناء الفني في روايات الربيع العربيّ	**109**
1.3 البناء المتفكك المتنامي	109
2.3 البناء المتنامي	127
3.3 البناء المتداخل	144
4.3 البناء المتزامن	153
الخاتمة	159
المراجع	161

الملخص

علاقة الرواية العربية بالحدث السياسي ما بعد العام 2010

هشام محمد الحجوج

جامعة مؤتة، 2015

يهدف هذا البحث للكشف عن علاقة الرواية المعاصرة بالحدث السياسيّ المعاصر أو ما اصطلِح على تسميته الربيع العربيّ، وجاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول، وقد تناول الفصل الأول تصوير الرواية المعاصرة للأوضاع الاجتماعية والاقتصاديّة والسياسيّة في مجتمعاتها الروائيّة قبيل الثورة، وكيف مهدت الروايات لحدوثها.

ويتناول الفصل الثاني رؤية السرد الروائيّ للأحداث السياسية المعاصرة، عبر أبعادها الاجتماعية والثوريّة من خلال الأيدلوجيّة المجتمعيّة، وعلاقات التضاد في النصّ الخطابي، وتصوير الروايات للمرأة الثورية في مجتمعاتها، ومن ثم ناقشت الدراسة مظاهر الحدث الثوريّ.

أمّا الفصل الثالث فقد عكف على دراسة الأبنيّة الفنيّة للروايات المعاصرة، عبر تصنيفها حسب أبنيتها الفنية وتحليل أبرز العناصر الفنيّة المشكِّلة له، وملاحظة التغيّر الحاصل في عملية البناء الفنيّ في داخل الروايات.

Abstract

Arabic novel Relationship with political event Post- 2010

Mu'tah University, 2015

This study aims to reveal the contemporary novel relationship of contemporary political event or what has been named the Arab Spring , in addition to preface, the study consists to three chapters ,we Analysis in the first chapter of the study the appearance of social, economic and political conditions in their communities novelist before the revolution, and how the novels paved to it.

The second Chapter deals with narrative vision of contemporary political events, through social and revolutionary dimensions through community-based ideology, and ties in contrast rhetorical text, portraying the revolutionary novels for women in their communities, and then study discussed aspects of the revolutionary event.

The third chapter has been studying art Structure to contemporary novels, cross-classified according to the technical analysis of the most prominent Structures and technical elements of it, and note change in the technical process of Structure within the novels.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على خير المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد،

فَيَسْعى هذا البحث للكشف عن علاقة الرواية المعاصرة بالحدث السياسيّ الحاليّ أو ما اصطلِح على تسميته-مجازا- الربيع العربيّ، وهي الحالة السياسيّة والاجتماعية المضطربة التي يعيشها الوطن العربيّ منذ العام الميلاديّ ألفين وعشرة وحتى لحظة كتابة هذه الكلمات.

والربيع العربيّ بوصفه إبداعا عربيّا على مستوى الكلمة والحدث، يعتبر الاضطراب السياسيّ الأبرزَ الذي تعيشه منظومة الوطن العربيّ ككل منذ عقود، ربما تعود إلى الأربعينات من القرن المنصرم، وهي حالةٌ أدّت لحدوث هزاتٍ عنيفةٍ على مستوى التفكير والتطلعات والآمال وحتى الخيبات، فطالت عروش زعماء وحدود دول عربيّة، وما زالت تهدّد آخرين بالزوال أو التبديل، مما أثّر – سلبًا وإيجابًا- على المجتمع العربيّ بكافّة أطيافه.

أمّا الرواية فهي شكلٌ من أشكال الكتابة السرديّة التي تحاول كشف الواقع أو إعادة بنائه من خلال سردٍ نثريٍّ طويل –نسبيًّا- يصف آفاقا متخيّلةً كليًّا أو جزئيًّا عبْر مجموعة من العناصر والأسس مثل الشخصيّة والحدث والزمان والمكان واللغة والسرد، فيشكل تفاعلها معًا البناء الفني.

إنّ أهمية الرواية –كونها أكثر الأجناس الأدبيّة انتشارًا- تكمن في قدرتها على هضم الأحداث والتغييرات التي تفرضها بكافة أشكالها، وملامسة نبض الشارع عن قرب، ضمن رؤىً متعدّدةً للحدث ذاته، وهناك اعتقاد واسع بأنّ الإبداع هو عملية هضم للأحداث. وبالتالي فإنّ عملية نقل الأحداث والتعبير عنها حكائيًّا أو سرديًّا يحتاج إلى اختمارها في ذهن المبدع وإعادة صياغتها لاحقا، لكن وفي نظرة أُخرى وفي زمن "البث المباشر" والفضائيات ألم تتطوّر الرواية من ذاتها لتصوّر الواقع المعيش توازيًا؟ هذا هو السؤال الذي بدأت به فكرة البحث.

لم يكتب نجيب محفوظ عن ثورة يوليو في مصر لمدة خمسة أعوام كاملة، بل حتى أنّه توقف كلّيا عن الإبداع، وليس وحده بل إنّ كثيرين أيضًا توقّفوا بعد هزاتٍ

سياسيّةٍ مشابهةٍ، فكم من الكتاب توقف أو لربما أوقف قلمه عن الكتابة بعد حرب الخليج الثانية. فما الذي اختلف الآن ؟ ها نحن نحاول هنا أن نمايز بين ذلك العصر الذي ازدهرت فيه الرواية العربيّة على يد نجيب محفوظ ومعاصريه الروائيّين، وبين هذا العصر لنرى إلى أيّ مدىً أصبحت الرواية العربيّة عبارةً عن "بثٍّ مباشرٍ" للمجتمع وتطلعاته وأحداثه وأوهامه.

فالرواية التي واكبت تطوّر الطبقة الوسطى وظهور المدّ الاستعماريّ وإشكاليّة الانفتاح سابقا، ثم واكبت العولمة وتخلخل القيم والمبادئ الفلسفيّة وتغير الآيدلوجيات والاتجاهات السياسيّة والاقتصاديّة في عقود الحداثة وما بعدها، هاهي تواجه واقعًا جديدًا هدم كلّ ما قبله. وهذا ليس تنبؤًا بقدر ما هو استقراء لواقع سابق، فلا أحد ينكر كمَّ التغيّرِ الحادّ بعد الحرب العالمية الثانية، وعربيّا تلك التغيرات الاجتماعية والسياسيّة التي أحدثها غزو العراق وظهور مسألة "الشرق الأوسط الجديد" على العالم العربيّ.

ومن هنا فإنّ أهمية هذه الدراسة تكمن في كشف تلك العلاقات التي أنشأها المبنى في مقابل متنٍ موازٍ له، والتغيرات الحادثة في عمليات التخطيب الروائيّ لدى الكُتاب العرب. إن هذه الدراسة تكشف إلى أيٍّ مدىً أصبحت الرواية العربيّة قادرة على مواكبة الأحداث المتسارعة بعيدًا عن محاولة تنظيرها أو التوازي معها واستخلاص نتائجها فقط، بل التعامل معها على اعتبار أنّها أفعال مكتملة بغض النظر عن استمراريتها.

كل ذلك يطرح عدة اسئلة لديَّ أهمّها:

- ما مدى تأثير الرواية في المجتمع ونظرتها للأحداث الجارية ؟ وهل للرواية العربيّة أثر واضح في التنبؤ بأحداث الربيع العربيّ، أو حتى توجيه هذا الربيع وخلقه والبحث عنه روائيّا ومن ثم واقعيّا؟
- هل أصبح الفن الروائيّ العربيّ قادرًا على مواكبة التطوّرات السياسيّة المتسارعة ومسايرتها زمنيًّا وفنيًّا، أم بقي داخل قوقعته ينتظر انجلاء الغبار، وأيُّما كانت الإجابة، كيف حدث ذلك؟

- كيف يتشكَّل هذا الصراع الدمويّ الذي يقع في أغلب الدول العربيّة في فترة ما بعد عام 2010، وهذا الواقع المشتعل، كيف يُمكن تصويره روائيّا، وكيف صُوِّرت جوانبه فنيًّا، وكيف أدّى إلى تغيير بعض المبادئ الفنيّة في الرواية ؟
- ما الذي تبحث عنه رواية تتحدث عن فعلٍ لم يكتمل بعد، ما هي الغاية وما هي المبررات، وكيف أثّر ذلك فنيًّا على الرواية في تجسيدها للواقع السياسيّ والاجتماعي العربيّ؟
- ما هي العلاقة بين الرواية والسلطة، وكيف أثّر ذلك في الرواية من حيث إنّها أصبحت أداةً لتوجيه التهم للمعارضة أو للسلطة، وهل كان للسلطة الرمزية أثرٌ وهيمنةٌ على الرواية العربيّة وكيف كان ذلك؟

إنّ طبيعة هذا التلاقي الواقعي يفرض تقسيم البحث إلى تمهيد وثلاثة فصول:

التمهيد: وهو تعريف بما تتحدث عنه الدراسة وهو الربيع العربيّ والرواية وعلاقتها بالثورات المجتمعيّة، ومن ثم تعريف بمصادر البحث وهي الروايات قيد الدراسة.

الفصل الأول: تراقب فيه الدراسة تصوير الرواية المعاصرة للأوضاع الاجتماعية والاقتصاديّة والسياسيّة في مجتمعاتها الروائيّة قبيل الثورة، وكيف مهدت الروايات لحدوثها. عبر عملية استقصاء للإشارات المعرفية في تلك الروايات.

الفصل الثاني: تتناول فيه الدراسة رؤية السرد الروائيّ للأحداث السياسية المعاصرة، عبر أبعادها الاجتماعية والثوريّة من خلال الآيدلوجية المجتمعيّة، وعلاقات التضاد في النصّ الخطابي، وتصوير الروايات للمرأة الثورية في مجتمعاتها، ومن ثم ناقشت الدراسة مظاهر الحدث الثوريّ المعاصر عبر استقصاء لكافّة المظاهر الثورية التي ذكَرتها الروايات قيد الدراسة وتبعها تحليل هذه المظاهر وآليات ذكرها.

الفصل الثالث: واقتصر هذا الفصل على دراسة الأبنيّة الفنيّة للروايات المعاصرة، عبر تصنيفها حسب أبنيتها الفنية وتحليل أبرز العناصر الفنيّة المشكِّلة لها، وملاحظة التغيّر الحاصل في عملية البناء الفنيّ في داخل الروايات.

وكان من الصعب حقًا محاولة الحصول على مصادر ومراجع تغطي مادة البحث، نظرًا لطبيعة الدراسة نفسها، الباحثة عن أثرٍ لحدثٍ معاصرٍ في أدبٍ

معاصر، وكان الحصول على الروايات المطلوبة حال صدورها من أكثر الاشياء التي أثّرت في شكل البحث دون المساس بنتائجه، فالاختيارات تمَّت ضمن عملية تمحيصٍ طويلةٍ استمرت لمدة عام ونصف، كذلك كان عدم وجود تراثٍ نقديٍّ ممتدٍ للرواية العربيّة الحديثة- وانعدامه بالنسبة للرواية المعاصرة- يمكن للباحث الاستناد اليه والاستفادة منه في تحليل الرواية المعاصرة، أمرًا مؤثرًا في طبيعة البحث وتوجهاته حتى الشكليّة.

ولعلَّ الدراسة استطاعت أنْ تُقدم مقاربةً لما يُعدُّ تحقيقًا لبعض أهدافها التي أشرتُ اليها، ويمكن اختزالها في المسائل الآتية:

1- رصدت الرواية المعاصرة تدهور مجتمعاتها خطوة بخطوة، عبر عملية كشف لجزيئيات الحدث و تحليل أسبابه والنتائج التي أدّى إليها.
2- اهتمت الروايات بآيدلوجية المجتمع وتنوّعها وتغيّراتها الحاصلة في المجتمع، وكشفت الدراسة عمد الروايات إلى تحويل المفاهيم المجتمعيّة إلى آيدلوجيات يؤمن بها البعض دون وجود أثر لأي آيدلوجية أُخرى لديهم.
3- أثبتت الدراسة أوليّة الرواية على الحدث عبر التنبؤ به مسبقا، فتنبأت روايات سبقت الثورات العربيّة المعاصرة بها أو انتظرتها أو تركت فراغًا ملأته الثورة لاحقًا.
4- رصدت الدراسة عددا من التغيّرات الفنية في عملية بناء النصّ، عبر التركيز على آليات بعينها كان أهمها: عنف الاستجواب، والظهور اللافت للمؤلف المزدوج في النصوص قيد الدراسة، بالإضافة إلى محاولة الروايات التقارب مع واقعها المعيش عبر التكامل الأفقي والعمودي معه ، كلّ ذلك تمّ باستخدام عناصر البناء الفني فيها استخدامًا مغايرًا للمألوف في بعض الاحيان.

وسأتوسع – مكرِّرا في هذه المقاربات في الخاتمة.

وأخيرًا لا يسعني إلاّ أن أشكر الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة ، المشرف على هذه الرسالة، على ما بذله من جهدٍ في سبيل إنجاز هذه الدراسة ، كما أتقدم بجزيل

الشكر الى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، لما يضيفونه من ملاحظات تعمل لتعميقها وتجاوز ما فيها من اجتهادات تحتاج إلى من يقوِّم اعوجاجها.

وبعد، فإن وفّقت فمن الله جلَّت قدرته، وإن أخطأت فاجتهادي قابل للتصويب وما اعتصامي وتوفيقي الا بالله.

التمهيد

تحديد بعض المفاهيم المؤطِّرة للدراسة:

- **الربيع العربيّ**:

هو مجموعة التغيّرات الحادثة في الوضع السياسيّ والاجتماعي والاقتصاديّ في الوطن العربيّ برمّته، ذلك الذي بدأ أواسطَ العام 2010 حينما حرق شابٌ تونسيٌّ – عُرف إعلاميّا بالبوعزيزي - نفسه عَمدًا، احتجاجا على الظلم، مما أدّى إلى اشتعال الأحداث في البلاد، وخروج الشعب بمظاهرات عارمة أدّت إلى إسقاط الرئيس التونسيّ، ومن ثم انتقلت حالة الغليان الشعبيّ إلى مصر، فأدت إلى عزل الرئيس هناك، وبعدها انتقلت إلى معظم الدول العربيّة بشكل متباين، فأدّت إلى مقتل الرئيس الليبيّ وعزل الرئيس اليمنيّ، ثم تطوَّرت الأحداث وبدأت الثورات المعاكسة في الدول التي نجحت ثوراتها، وانتشرت الجماعات المسلحة في سوريا والعراق ودول أُخرى للقتال ضد – وعلى- السلطة، مما جرّ دولاً إقليميةً أُخرى للتورّط في هذه الصراعات في دولها، وانقسم الشارع العربيّ بين كلّ ذلك إلى فئاتٍ تدّعي بعضها الحرب على الإرهاب، وتدعي أُخرى انها تحارب الإمبريالية والتبعيّة، وتحول الصراع إلى حرب ضد الآيدلوجيات المتباينة أدّت إلى عملياتٍ نوعية على مستوى الكلمة والصورة والحدث، في عملية إبداع في العمل وإدهاش حتى في الوحشية، وفق تجاذبات مجنونة للشارع العربيّ، تلك التي ما زالت حرائقها تشتعل.

- الرواية[1]:

الرواية هي سرد نثريٌّ طويلٌ، تصف شخصيات وأحداثًا تقع في إطار خياليٍّ. كما أنها أكبر الأجناس القصصيّة من حيث الحجم وتعدّد الشخصيات وتنوّع الأحداث، فهي حكاية تعتمد السرد بما فيه من وصفٍ وحوارٍ وصراعٍ بين الشخصيات وما ينطوي عليه ذلك من تأزّم وجدلٍ وتغذية الأحداث، وقد ظهرت في أوروبا بوصفها جنساً أدبياً مؤثّراً في القرن الثامن عشر، وتُعزى أول محاولة لنقل الرواية الغربية إلى عالم الرواية العربيّة إلى رفاعة رافع الطهطاويّ في ترجمته

[1] لا تسعى هذه الفقرة إلى تجنيس الرواية أو الحديث عن السمات النوعيّة لها، وإنّما تقصد تحديد مفهوم النصِّ الروائيّ الذي ستتبناه الدراسة.

لرواية فينيلون" مغامرات تليماك (1867م (ثم ظهرت رواية زينب (1914م) لمحمد حسين هيكل، التي يكاد يتّفق النقاد على أنها أوّل الروايات العربيّة الفنيّة.

- علاقة الرواية بالحدث:

تقف الرواية المعاصرة على هضبة متغيّرات لا تتوقف على مستوى المسلمة والمنطق والحدث، ساعيةً لقراءة الواقع وتقديمه معلّبا للقارئ، إمّا انخراطا في عملية التجاذب، وإمّا لتوجيه المجتمع نحو المناطق الآمنة في حراكه التخبطيّ العام، وإمّا لاستقراء الواقع وتعريته ذهنيًّا وواقعيًّا، كعادة الرواية بشكل عام منذ نشأتها بفعل التحولات الاجتماعية والاقتصاديّة والسياسيّة لحدثٍ مشابه سمي الثورة البرجوازيّة، عجزت باقي الفنون القصصية الأُخرى عن استيعاب واقعها الجديد، وتلقّفتها الرواية.

- الروايات قَيْد الدراسة (اختزال المحتوى):

1- العاطل[1]

تتحدَّث الرواية عن الفترة التي سبقت ثورة يناير، وتدور أحداثها حول شاب مصري متعلِّم من أسرة بسيطة، غير مثقف عانى اضطهاد والده القاسي مما أثر عليه بالسلب في مواجهة الحياة، فشل في الحصول على عمل في مصر فقرر السفر والعمل في دبي مع ابن خالته الذي كان له الأثر الكبير منذ نشأتهما في القاهرة في حياته من حيث كونه شابًا مثقفًا وناشطًا سياسيًّا، ولكن قرر السفر لدبي والعمل في مجال الصحافة الثقافية بعد تجربة الاعتقال في القاهرة. يواجه بطل الرواية في دبي جنسيات متعدّدة ومواقف مليئة بالخداع وسوء معاملة زملاء العمل، كما أنه يواجه مشاكل عديدة، كعقدة الجسد والكبت الذي عانى منه منذ بلوغه، وأثّر في تكوين شخصيّته بالنسبة للتعامل مع المرأة، مما أوقعه في عدة مآزق حتى نهاية الرواية.

2- أجنحة الفراشة[2]

النصّ السردي مقسم لخطين، الأول: مصمّمة الأزياء "ضحي الكناني" زوجه مسئول حكومي بارز، تتعرف الى الدكتور أشرف الزيني دكتور ثوري مناضل و

[1] عراق، ناصر، العاطل، الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2010م.

[2] سلماوي، محمد، أجنحة الفراشة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،2011، ط1.

من أقطاب المعارضة، فتتخلى عن زوجها وتشارك الدكتور الزيني نضاله، فيصبحان أيقونة لثورة مصريّة نجحت في إسقاط الحكومة.

الثاني :أيمن الحمزاوي الطالب الباحث عن أمه بعد عشرين سنه من ولادته، حيث كان يعتقد أنها متوفاة إلى أنْ ثم يجدها بعد عمليات بحث ضيقة، ثم هناك أخيه عبد الصمد الباحث عن الثراء السريع من خلال فتاة كويتية ثرية تعرّف عليها من خلال الانترنت، لا يأبه لوجود أمه من عدمه ، وينصب اهتمامه على المال، يتعرض لعملية احتيال تدمر آماله.

3- فرسان الأحلام القتيلة[1]

تتحدث الرواية عن شخص كلّف بهدم جدران البيوت المتراصة؛ لتشكيل نفق يوصل الثوار إلى بناية الضمان حيث يتحصن به قناصة النظام الذين أبادوا كلّ من سولت له نفسه الحركة في مدينة (مصراته) ليلا أو نهارا. وقد وجد هذا الشخص المسمى "غافر" نفسه محاصرا في الطابق العلوي لإحدى الشقق بعد أن استولى عليها جنود النظام، وليس معه سوى مسدس بطلقةٍ واحدةٍ، ليقوم رفاقه بعد ذلك بطرد الجنود، فيواصل برفقة صديق آخر عملية هدم البيوت حتى وصول البرج وتحرير المدينة.

4- نساء البساتين[2]

يسرد لنا الكاتب روايته من خلال شخصيّة توفيق، التونسيّ المهاجر في فرنسا و الذي يعود لتونس قبيل الثورة في إجازة قضاها مع عائلة أخيه- تخبّط الشعب التونسي بين ما يسمى "حداثة" و بين معتقداته الدينية، مع ذكر مشاكل الطبقة المتوسطة كالقمع البوليسيّ، والخيانة الزوجية الناتجة عن صعوبة العيش، والتطرف الدينيّ، والانتهازية و الفساد الإداريّ.

[1] الكوني، ابراهيم، فرسان الأحلام القتيلة، كتاب دبي الثقافية، الامارات العربية المتحدة، 2011م.

[2] السالمي، الحبيب، نساء البساتين، دار الاداب ، بيروت، 2011م.

5- أيام في بابا عمرو[1]

تتحدث الرواية عن بداية الأزمة السورية، والأحداث التي تتالت على البلاد من خلال صحفي يرجع إلى بلدته " طيبة الإمام " في حِمص، يصف البطل في رحلته هذه ما رأى خلال الرحلة من أهوال الحرب الأهلية الدائرة هناك، يعتقله جهاز المخابرات الجوية ظلمًا، قبل أن يخرج من السجن لينخرط في الثورة عبر تصوير ونقل عمليات القتل التي تنتهجها القوات الحكومية في مقابل صمود الثوار.

6- باب الخروج[2]

الرواية عبارة عن تنبؤ مستقبلي للأحداث في مصر خلال الأعوام القادمة، وهي رسالة من أب لابنه يسرد فيها كواليس الفترة ما بين عام 1989 والعام 2020 من داخل القصر الرئاسي، يقيم البطل مع أبيه الذى عمل ملحقا عسكريا فى الصين مدة دراسته الجامعية، ما مكّنه من إتقان اللغة الصينيّة والإنجليزية، الأمر الذي أهّله للعمل كـــ "مترجم" فى الرئاسة، وظلّ محتفظا بمكانه فى الرئاسة برغم تعاقب الرؤساء و المجالس الرئاسيّة عليه، مما جعله شاهدا عن قرب على كلّ ما يحدث دون التدخل فى صناعة القرارات أو الاعتراض عليها، حتى يقرر التدخل في نهاية الرواية.

7- جملكية أرابيا[3]

تحكي عن دولة خيالية يحكمها شخص يسمي نفسه "الحاكم بأمره"، و هو الذي جاء بهذا الاسم للدولة بعد أن أخذ حسنات نظامي الجمهورية و الملكية و أنشأ نظاماً جديداً سمّاه "جملكية". الجو العام للرواية يشبه إلى حد كبير أجواء كتاب "ألف ليلة و ليلة"، حيث تقوم الراوية "دنيازاد" بسرد أحداث حكاية "ليلة الليالي" التي تدور حولها الرواية. تبدأ القصة مع بشير إلمورّو الحكواتي الذي عاش في الأندلس وقت نهاية حكم "أبو عبد الله محمد الصغير". تستمر الرواية على مسارين يتقاطعان في

---

[1] مكسور، عبدالله، أيام في بابا عمرو، دار فضاءات، عمان، 2013، ط2.

[2] فشير، عز الدين شكري، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، دار الشروق، القاهرة 2013، ط1.

[3] الاعرج، واسيني، جملكية آرابيا، منورات الجمل، بيروت-بغداد، 2011، ط1.

مرحلة ما من الرواية، مسار دنيازاد و الحاكم و مسار بشير إلمورّو ، ينتهي بقيام الثورة ومقتل الحاكم بأمره واختفاء بشير المورو.

8- اليهودي الحالي[1]

أحداث الرواية تدور في القرن السابع عشر في اليمن، في حقبة يجابه فيها اليهود هناك اضطهادهم بسبب الاختلاف العقائدي مع المسلمين، من خلال قصة حب بين يهودي ومسلمة ينتهي بهربهما وزواجهما، وتستعرض الرواية هذه الأسرة المرفوضة من المجتمعين المسلم و اليهودي، تصل لحدِّ رفض دفن رفاتهما في مقابر أيٍّ من الملتين، وتتحدث خلال ذلك عن محاولات اليهود في اليمن التحرر من الحكم الإسلامي الظالم لهم وتخطيطهم للقيام بثورة تحقق أحلامهم.

9- لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة[2]

الرواية تتحدث عن مأساة اخلاقية واجتماعية لأسرة عايشت بداية الانقلاب العسكريّ، الذي سيطر بعده حزب البعث على السلطة، ثم موت الرئيس و تولّي ابنه للسلطة من بعده. و بالرغم من موت الرئيس، إلا أنّه بقي حيّاً بمخبريه و تقاريره و الخوف الذي زرعه في أرجاء المدينة، وتحاول الرواية تتبع الفشل الذي لازم نظام حزب البعث الحاكم في سوريا منذ الانقلاب وحتى قيام الثورة.

وهناك روايات أُخرى معاصرة عرضت للتدليل على بعض الأفكار التي جاءت بها الروايات ستُذكر في حينها.

---

[1] المقري، علي، اليهودي الحالي، دار الساقي، بيروت ، 2011، ط2.

[2] خليفة، خالد، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2013، ط1.

الفصل الأوّل

التمهيد الروائيّ للحدث السياسيّ الحاليّ

يبحث هذا الفصل عن تمظهرات الواقع السابق للثورة في الرواية العربية المعاصرة، من خلال دراسة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية كما صوَّرتها الرواية المعاصرة، وسنأخذ في هذا الفصل ست روايات عاصرت الوضع السياسيّ الحاليّ.

1.1 الوضع الاجتماعيّ

جاءت الاضطرابات السياسيّة الأخيرة والتي تُسمى –ربما مجازًا- الربيع العربيّ، تعبيرًا عن المجتمع الذي عاش خذلانًا وهزائم على نحوٍ متوازٍ في العهد الأخير؛ لذلك انشغلت الرواية العربيّة بالارتكاز على المجتمع في بنيته الداخليّة وتشابك علاقاته ومآل الأحداث فيه، فعلاقة الرواية بالمجتمع مثار بحثٍ عميقٍ وجدلٍ قديمٍ في شكلهِ ونوعهِ، يقول جان بيلمان ــ نويل: "إنّ الأدب يقدم وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه وحول الكيفية التي يدرك بها الإنسان هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه."[1] وهذا الوسط الذي يذكره بيلمان هو المجتمع الذي يعيش فيه،وكما يقول شوقي ضيف: "إذ الأدب في حقيقته إنّما هو تعبير عن المجتمع وكلّ ما يجري فيه من نُظم وعقائد وأفكار"[2]، ويؤكّد ذلك قول لوكاش: "التنميط منسوب بمهارةٍ في الكتابة إلى التطورات الاجتماعيّة والتاريخيّة"[3]. ومن هنا نشأ علم اجتماع الرواية الذي يتميز "بأنّه يشغل مساحةً أكبر من العلوم الأخرى المنبثقة عن علم اجتماع الأجناس الأدبيّة؛ لأنّ الرواية تمثل مواقف وأفعالا اجتماعيّة وتاريخيّة، وإنّ مساحتها

---

[1] نويل، جان بيلمان، التحليل النفسي والأدب ، ترجمة وتحقيق :حسن المودن ،المجلس الأعلى للثقافة، ط1 1997، راجع الفصل الاول

[2] ضيف، شوقي، البحث الادبي: طبيعته-مناهجه-اصوله-مصادره، دار المعارف، ط6، ص113

[3] لوكاش، جورج، معنى الواقعية الاشتراكية، ترجمة د. أمين العيوطي: دار المعارف بمصر: د. ت، ص 177

المرجعيّة والتوثيقيّة أكثر وضوحا من الفنون الأخرى[1] " كما يشير سيّد بحراوي في مقدّمته لكتاب النقد الاجتماعي.

لذلك لا غرو أنّ تنحو روايات تنبأت أو تحدثت أو طالبت بالربيع العربيّ، إلى طرح المجتمع كأساس وبُنية لحدوث الثورة، وكان المجتمع ومحاولة إصلاح عيوبه هو عقيدة تلك الثورة التي حدثت أو ستحدث، في محاولة ربما لتفسير هذا الواقع ومن ثم تغييره. ".. الناقد وعالم الاجتماع جعلا هذا التناقض دليلاً على الوهم القديم الذي يتصور أنّه يغير العالم، في حين أنّه لا يقوم سوى بتفسيره. غير أنّ التفسيرات هي في حدّ ذاتها تغييرات[2]."

وترى سلمى الجيوسي أنّ هناك قضيتين داخليتين انعكستا على أغلب إنتاج الأدباء العرب من المحيط إلى الخليج، وهما القهر السياسيّ والظلم الاجتماعيّ[3]. وغير بعيد عن ذلك كانت معظم محاولات التبئير داخل الرواية العربيّة الحديثة جدًا مركّزة على مشاكل هذا المجتمع في الداخل، من خلال النظر إلى شبكة العلاقات الاجتماعيّة وما آلت إليه، وتسطير الحياة الاجتماعيّة بكافة مشاكلّها وأسبابها سواء كانت العولمة الثقافيّة أو الفشل الاقتصاديّ المزمن؛ لنرى في النهاية أنّه لم يكن هناك من حلٍّ لتلك المشاكل خارج الإطار البنيويّ لكلمة "ثورة" ربما تخالف ما حدث أو ما سيحدث، لكنّ الإجماع القياسيّ كان في حتميّة حدوث ثورة مبدئيًا، ثم يأتي كلّ شيء آخر، دون أن تشير صراحةً إلى ذلك فلا نجد بين أيدينا الكثير من الروايات التي تنبّأت بالثورة صراحةً أو طالبت بها، إلاّ أنّنا نجد فراغًا يتركه الروائيّون، لا نجد الآن ما يملؤه إلا الثورة المجتمعيّة. ذلك "إنّ الحريّة الحقيقيّة، التحرّر من المزاعم

---

[1] زيما، بيير، النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ط1، ص 123

[2] رانسيير، جاك، سياسة الأدب، ترجمة سهيل ابو فخر، الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق 2011 ، ط1 ، ص38

[3] الجيوسي، سلمى الخضراء، البطل في الادب العربي المعاصر:الشخصية البطولية والضحية، الكاتب، العدد 200، نوفمبر 1977، ص 44-45

المُسبَقة الرجعيّة، في المرحلة الإمبرياليّة (وليس فقط في المجال الفنيّ) لا يمكن أبدًا أنّ يتحقق على أساس العفويّة والانحصار في المباشرة"[1].

إنّ من أسهل طرق التبئير على مشكلةٍ ما، هو أسلوب المقارنة، وتعمد الرواية الحديثة داخل لباس الثورة إلى محاولاتٍ لإثبات المفارقة الحادِثة في المجتمع، من خلال طبقاته الواقعيّة غير المصطنعة، ففي رواية (**أجنحة الفراشة**) نجد أنّ الرواية تتحدث عن ضحى زوجة الحزبيّ البارز في الحزب الوطنيّ الحاكم؛ لتعرض لنا الامتيازات التي حازتها من الدولة دون أن يكون لها أيّ دورٍ في خدمة الدولة.

إنّ المفارقة التي تُثبتُها هذه المَشاهد المتعدّدة المتحدِّثة عن (ضحى الصفتي)، تلك التي تنتشر في نصف الرواية تقريبا، تتحدث عن مفارقة الوضع الاجتماعيّ لأيّ شخصٍ قريبٍ من المركز، في مقابل الازدراء الذي يُقابَل به أيّ شخصٍ خارجَ دائرة السلطة، إنّ الشعب الذي كان بعضه خارجًا؛ ليبحث عن حلمه بالحريّة والحياة الكريمة، وكان بعضه الآخر خارجا؛ ليقضي مصالحه وأشغاله كما تصوِّر الرواية، تعرَّض لجميع أنواع المضايقات الأمنيّة، ناهيك عن وقوفه تحت الشمس الحارقة، في مقابل زوجة المسئول الجالسة في سيّارتها الفارهة، تضايق سائقها الخاص وتجنّد الشرطة في خدمتها، وتفتح الطرق المغلقة لأجلها فقط[2].

ومن هذه التناقضات بين الخاصّة والعوام، أو الأغنياء والفقراء نستشفّ أوّل طبقيّة في المجتمع، لكنّ الكاتب لا يَركن إلى هذه المفارقة كثيرًا، فهي قد تكون طبقيّة مُعتادة في أغلب المجتمعات، على غِرار ما نشاهده في الروايات الاجتماعيّة؛ ولذلك ليس بعيدًا عن تلك المفارقة أن يبعث الكاتب بمشهدٍ في الطائرة وفي درجة رجال الأعمال حيث لا يتواجد غالبًا إلاّ صفوة المجتمع ، في هذا المشهد نستشف عُمق تلك الطبقيّة من خلال فرق المعاملة بين ضحى الصفتي وباقي الركاب،

---

[1] لوكاش، جورج، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلّوز ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، 1985 ، ط3 ، ص129-130

[2] عراق، العاطل، ص 9- 10

ومحاولة الطاقم لاسترضائها، في حين تَظهر هي لا مباليّة وغاضبة أحيانًا[1]، ممّا يُظهر صورةً ضمنيّةً مفادها أنّ هذا يحدث الآن وحدث مرارًا.

فالكاتب يحاول بمشاهد الطائرة والسيّارة رسم دوائرَ، تعبِّر عن طبقات المجتمع، أولى تلك الطبقات: طبقة الحاكم ومن هو قريب منه، ثم دائرة أغنياء المجتمع وصفوته، ثم دائرة باقي أفراد الشعب، فالرّواية تُظهر لنا صورة (لويس السادس عشر) ونبلائه أمام الفلاّحين قبيل الثورة الفرنسيّة.

ونشاهد تلك الطبقة الاجتماعيّة التي تشبه طبقة النبلاء والإقطاعيّين في رواية **(نساء البساتين)** أيضًا. ففي مدينة الكاتب نشاهد (البشير) الأخ الذي عاش بداياته شخصًا عاديًا ولم يلقَ النجاح المطلوب إلاّ بعد أن أصبح عضوا فاعلاً في الحزب الحاكم، نشاهد أنّ ذلك الأخ الأكبر يعيش في طبقة أخرى أعلى من طبقة أخويه، قد تلخّصها سيّارته الفارهة في مقابل بحث أخيه عن هاتفٍ محمولٍ رخيصٍ لزوجته دون أن يجد الاحترام الذي يلقاه أخوه الأكبر[2].

نجد أيضًا في الرواية طبقةً أخرى غير تقليديّة، تجسّدها طبقة موظفي الدولة والمواطنين العاديّين، وطبقة من الشباب العاطل الخارج عن القانون، الذين يعيشون في بلدانهم في مجتمعاتٍ خاصةٍ جدًا، ولا يجرؤ غيرهم على الاقتراب منهم أو إزعاجهم، الملاحظ هنا أنّ كلّ الطبقات هي صناعات حكوميّة باقتدار، فقرارات الدولة وأخطاؤها أدت إلى ظهور طبقات جديدة منحرفة معياريًا عن باقي المجتمع.

وفي رواية **(فرسان الأحلام القتيلة)** للكاتب الليبي ابراهيم الكوني نجد أنّ الكاتب يقسّم مجتمعه الروائيّ إلى قسمين رئيسين في نظرة تقليديّة للمجتمع: طبقة الشعب الباحث عن كفافه، وطبقة الحاكم ورموز الدولة التي تعيش في رفاهيّة وسلطة لا يحدُّها القانون أو موادّ الدستور، لكنّ الكاتب ينصُ على طبقيّة أُخرى تقارب في مفهومها التمييز العنصريّ، متمثّلة في أولئك الأفارقة أصحاب السبخة، الذين تميّزهم ألوانهم السوداء عن باقي سكان (ليبيا)، فهم يعيشون في مجتمعٍ

[1] عراق، العاطل، ص 13-14

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 82

زراعيٍ مظلومٍ ومحرومٍ من امتيازات المواطنة[1]، وحينما حانت الفرصة تحالفوا مع السلطة ضد الشعب فيما يُعرف بربيع (ليبيا)، إنّ التفرقة التي قامت بها السلّطة خلال سنين حكمها أدّت إلى تلك الكراهيّة المتفشيّة في المجتمع الروائيّ الليبيّ، وأدت لاحقًا إلى التحارب الطويل المنقوص من معاني الإنسانيّة والعدل وكأنّ السلطة تحمي نفسها داخل قوقعة الحكمة التي تقول: (فرق تَسُد).

بينما في رواية (**العاطل**) تتخذ الطبقات الاجتماعيّة أبعادًا دينيّة وسياسيّة أعمق، حين يقسّم الكاتب طبقاته حسب التعليم وقيم التحرر، فنجد أنّ (محمّد الزبّال) يعيش في طبقة متديّنة تديّنًا سخيفًا يؤمن بالخُرافات ويَظلم المرأة، محيلا ذلك إلى التعليم الحكوميّ الذي يُوجّه المجتمع نحو بُؤر الجهل أكثر منه إلى منارات العلم، في حين تنحو عائلة خالته إلى القيم الليبراليّة المتحرّرة ؛ لنجد أنّ هذه الطبقة تؤمن بالتحرّر وترفض الرجعيّة وتحاول مساعدة الطبقة الأخرى بشتى الوسائل، في تطوير جيّد لصورة الطبقة البرجوازيّة والنظرة العصريّة لها "بنى لوكاش أطروحته القائلة بان الرواية ليست إلا ملحمة البرجوازيّة حين صارت الطبقةَ السائدةَ، إذ إنّ صورة العالَم في ذهن البرجوازيّة تتألف من قوىً ماديّة ملموسة، وليس من أرواح وأشباح، وإنّ ما يحصل على الأرض يقرره البشر وحدهم من دون تدخل أيّ قوةٍ غيبيّةٍ "[2].

وخلافا للطبقات الموجودة في المجتمعات السليمة وحتى المشوهة –كما في البيئات الروائيّة العربيّة – تنحو رواية (**أيام في بابا عمرو**) إلى رسم طبقات أكثر تشوهًا، ينقسم المجتمع الروائيّ من خلالها إلى: طبقة الدولة (العسكر)، وطبقة الشعب، سواء كان مواليًا أو معارضًا.

إنّ المثير حقًا بين هذه الطبقات أنّها لا تتداخل حقيقة فيما بينها، رغم وجود الطبقيّة الطائفيّة بين السنّة والشيعة. فقد يكون هناك سنّيٌّ من طبقة المعارضة، وقد يكون هناك سنّيٌّ آخر من طبقة الموالين فنجد أنّ كلا الطبقتين متباعدتان، لا تتعاملان معًا لا بالزواج ولا بمشاعر الاحترام.[3]

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 70 وما بعدها

[2] عبود، حنا، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 13

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص168

وتؤكّد الرواية وجود حدود طبيعيّة على الأرض، توازيها حدود معنويّة، تعترف بحالة الانقسام التي يعيشها المجتمع الروائيّ السوريّ، فهذه الطبقات تحوّلت لتصبح دولاً؛ فهناك دولة النظام والعسكر ومن ناصرهم، تقف إزاء دولة الشعب الأعزل. هذه اللوحة التي يرسُمها الكاتب بعناية، مميزًا بين الحاضر السوريّ وماضيه أيام حافظ الأسد، تمدّنا بالجذور الحقيقيّة لثورةٍ محتملةٍ، فالطبقة الأوّلى تحمل المال والسلاح والقوة والبطش وكلّ شيءٍ آخر، والطبقة الأخرى لا تملك حتى قوت يومها، "الطرف الأوّل يملك القوة الماديّة التي تجعله متفوقا ماديًّا أمّا الطرف الثاني، فلا يملك هذه القوة الماديّة وإنّما يملك: "تعطشًا إلى الحريّة".[1] " إنّ الفكرة التي أوصلها الكاتب هنا، هي أنّه ورغم وجود الطائفيّة إلا أنّها لا تمثل شيئًا ملموسًا يُمكن أن يقسّم الشعب، فهذه الطائفيّة تتضاءل أمام تفريق طبقة الحاكم والشعب المعارض لها، ونلاحظ أنّ الروايات قد صورت حالة من الظلم المجتمعيّ، عُرف سابقا، والى ذلك يشير عمار حسين في حديثه عن علاقة النص بالسلطة والمجتمع: "عكست الرواية العربيّة حالة التغييب القصدي لمبدأ الاستحقاق والجدارة من الواقع العربيّ".[2]

فالتركيز على الظلم الذي يظهر كـــ "مرض وبائي"[3] ومحاولة إظهاره إمّا بالحديث المباشر أو بالصورة الواقعيّة أو بالمقارنة على نحو ما شاهدنا في الروايات التي بين أيدينا والذي تُعبّر عنه مقولة شكري الماضي: "إن اهتمام الرواية بالظلم والإجحاف والغضب والحزن والتوتر.. قد يدلّ بأنّ التجربة المصوَّرة تهدف إلى

---

[1] سنفوفة، علاء، المتخيّل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السّياسية، منـــشورات الاختلاف، الجزائر ، 2000، ط1، ص103

[2] حسين، عمار علي، النّص والسلطة والمجتمع: القيم السّياسية في الروايـــة العربيـــة، مركـــز الدراسات السّياسية والاستراتيجية، القاهرة،2002، ط1، ص202

[3] الماضي، شكري عزيز، الرواية والانتفاضة: نحو أفق أدبي ونقدي جديد، المؤسسة العربيـــة للدراسات والنشر ،بيروت، 2005، ط1 ، ص28

إثارة انفعال القرّاء وتأجيج عواطفهم وربما حقدهم النبيل ضد الاحتلال"[1]، وهنا يكون التوجّه ضدّ السلطات الحاكمة وقادة المجتمع.

من جانب آخر نشاهد أنّ قضايا المخدّرات في رواية (**أجنحة الفراشة**) مرتبطة بالوالد الذي أُحيل إلى التقاعد فلم يجد أمامه إلاّ قضاء وقته بين شهوتين: إتيانه لزوجته، وشرب الحشيش[2]. ممّا أثَّر بالسلب على أفراد أسرته التي عانت الأمرّين من جراء تعاطيه لهذه المادة، فقد كانت المعاملة السيّئة تطال كافة أفراد الأسرة، عدا عن اضطرار الأبناء ركوب المخاطر والذّهاب (لشبرا الخيمة)؛ لإحضار الحشيش من أحد التجار لوالدهم[3]، وهذا الخلل الواضح في تربية الأبناء وتوجيههم يوضّح حجم المأساة التي خلقتها هذه المادة المخدّرة في حياة تلك الأسرة، كلّ هذا أدّى لضعف الترابط الأسريّ والاجتماعيّ في الرواية، فرأينا محمّد عبد القوي يَكره والده كراهيّةً شديدةً ولا يأبه لمرضه، بل يتمنى موته[4]، ممّا انعكس سلبًا على علاقته بإخوته، فأخوه الذي دفع رشوةً ليؤمّن لمحمد عملاً في دبي، طلب من أخيه جزءًا من راتبه؛ ليسدّد له قيمة الرشوة التي دفعها، ولم يعامله معاملةً جيدةً، وإنّما استنسخ معاملة والده أمام أخوته، في حين نجد علاقة محمّد مع ابن خاله منصور قويّة جدًا، على العكس من علاقته بإخوته، كذلك كان الأب لا يزور إخوته في الريف إلا نادرًا، بل إنّ محمّدا نفسه يصرح أنّه لا ارتباط له أو لأبيه بأعمامه وأقاربه هناك[5]، فأصبح الترابط الاجتماعيّ - حتى في مجتمع الغُربة - مرتبطًا بالمصالح الاجتماعيّة والاقتصاديّة وبالقرابة العقليّة أكبر منه قرابة الأرحام، كذلك كانت صفاء الشرنوبيّ ذات علاقةٍ متوتّرةٍ مع والدها، ممّا أدّى لزواجها العرفيّ بمنصور، ممّا يُطلعنا على شكل العلاقات الاجتماعيّة، ومدى تدهورها في المجتمع الروائيّ المصريّ.

---

[1] الماضي، الرواية والانتفاضة: نحو أفق أدبي ونقدي جديد، ص108

[2] عراق، العاطل، ص 14

[3] عراق، العاطل، ص 16

[4] عراق، العاطل، ص 3

[5] عراق، العاطل، ص 13

ذلك التدهور نراه أيضًا في قصّة ضحى الصفتي في رواية (**أجنحة الفراشة**) فضحى كانت تعيش في أسرة برجوازيّة قبل زواجها، **وَفْق** عادات أرستقراطيّة مملّة وجامدة، ورغم ثورة ضحى على تلك العادات، إلا أنّها استسلمت في النهايّة لأوامر والدتها، وتزوّجت بالمسئول الحزبيّ رغمًا عنها، وكان ذلك الزواج تدميرًا كاملاً لتلك الثورة الصغيرة في نفس ضحى، ممّا أدّى لقتل الإبداع في داخلها، فحتى حينما أرادت تصميم الأزياء، فعلت ذلك بدعوى التقليد، ولم تتمكن أبدًا من ابتكار شيءٍ من بيئتها أو شخصيتها أو تاريخ وطنها، إلا حينما استكملت ثورتها الخاصّة، وطلبت الطلاق من الصفتي (بك)، كذلك نلمح أنّ في قصّة بحث أيمن عن والدته، التي طلقها والده لأسبابٍ بقيت مجهولةً، أنّ والدته - على حبّها إيّاه - لم تبحث عنه ولم تحاول ذلك، تماما كما فعل أخوه فلم يهتم لوجودها على قيد الحياة من عدمه، وأنّ الوالد قد أخفى عنهم حقيقة أنّ التي تربيهم هي زوجة أبيهم، ولاحقا أنّ أمّهم على قيد الحياة، هذا التخبّط الأسريّ أدّى لكشف قشور الترابط الاجتماعيّ المزيّف الموجود في المجتمع الروائيّ، والذي يخبّئ من خلفه تفككًا اجتماعيًا ونفسيًّا، يطغيان على أغلب شخوص الرواية، دع عنك كلام والد أيمن عن حبّه لأبنائه، وإغماء والدته حينما رأته أمامها، فهذه تعابير إنسانيّة طبيعيّة، وأقنعة أمراض اجتماعيّة تسقط أمام المواقف الحقيقيّة، التي رسمها الكاتب حينما أغفل الوالد ذِكر أنّ أمّهم الحقيقيّة على قيد الحياة بعد أن أنكر وجودها، وعدم بحث الأمّ عن أبنائها، إنّ براجماتيّة الأفراد تقارب النموذج الغربيّ من التفكّك الأسريّ، وهذا ما يظهر في أغلب قصص الرواية الجانبيّة.

بينما ترسم رواية (**أيام في بابا عمرو**) صورةً جميلةً للترابط الأسريّ في المجتمع السوريّ الروائيّ، فالعولمة وعلمانيّة الدولة واشتراكيّتها ونظامها الغرائبيّ- كما تصور الرواية- لم تتمكن من تفتيت العُرى الأسريّة ؛ لذلك نشاهد أنّ أحد دوافع الثورة المسلحة كان ثأر أبناء العائلة لشهدائها من النظام القاتل، هي ليست صورةً صحيّةً غالبًا، لكنّها تبيِّن لنا مدى الترابط الذي يلفُّ أبناء الأسرة الواحدة، ومدى تماسكهم الفكريّ والشعوريّ، مثلما رأينا السجين السياسيّ الذي يعطف على

البطل كونه بعمرٍ يقارب عمرَ ابنه[1]، إنّ تلك العاطفة الجيّاشة تركّز الضوء على قوّة العلاقة الأسريّة، وكونها نواةً اجتماعيّةً رئيسةً في الثورة القادمة، الأمر نفسه نشاهده في المعاملة الراقيّة والحفاوة التي استُقبِل بها البطل، لمجرد كونه صديق لخال إحدى شخوص القصّة[2]، ممّا تطلّب منهم المحافظة على سلامة البطل واستضافته، كذلك هناك (علي) الذي يضع صورة ابنته في محفظته ليريها لكلِّ من يصادفه ويحدّثه عنها. وينطبق ما يقوله شكري الماضي على ما نحن بصدده وإن كان في سياقٍ مختلفٍ، إذ يرى أنّ "التصوير الجماعيّ للشخصيات.. يهدف إلى تجسيد العلاقات وبيان المناخ العام الذي يلفّ المجتمع برمّته، وهو ما يمهّد لفهم حدث جماعيّ نضاليّ هو الانتفاضة."[3]

لكنّ عبد الله مكسور يَخرِق هذا النسق، بإيراد صور خلفيّة لهذا الترابط الأسري، من خلال مشهد ملجأ الأطفال، يمهد له البطل بحديث عن التجربة الأوّلى وتفتّح العقل، فإذا به يكتشف أنّه ذاهب إلى ملجأ للأطفال اللقطاء[4]، هذا المشهد يعطينا صورة واضحة لمدى إخفاء المجتمع لعيوبه، بالقدر الذي يجعل حتى أفراد المجتمع نفسه غافلين عن هذه العيوب، إنّ رمي أطفال السِّفاح في الشوارع خوفًا من الفضائح والتبعات، إنّما يعبّر عادةً عن مجتمع محافظ كالذي يرسمه الكاتب، فأبناء السِّفاح يؤثّرون على النسق الأُسريّ العام في المجتمع ؛ لذلك يسعى الآباء للتخلّص منهم برميهم في الشارع، تماما كما كان أبناء الثورة يسعون للزواج من المغتصبات، للحفاظ على النسق العام للأسرة المحافظة[5]، وعمل غطاءٍ تمويهيٍّ لأبناء المغتصبات تحت شعارات المحافظة على الشرف المُنتهك للفتيات.

إنّ المجتمع الروائيّ يحاول بشتى الطرق – حتى الملتوية منها - المحافظة على تقاليد شكله العام وبنائه المتماسك، وفقا للعادات الاجتماعيّة المتوارَثة أو تعاليم

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 81

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 138

[3] الماضي، الرواية والانتفاضة: نحو أفق أدبي ونقدي جديد ، ص 22

[4] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 49-50

[5] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 104 وما بعدها

الإسلام. في صورة اعتنى بها الكاتب جيدًا ؛ حيث يتوافق هذا مع ما عبّر عنه جولدمان بـــ (رؤية العالم) "التي بها يستطيع الكاتب الفذّ الذي يخلق عالماً متخيّلاً في غاية الانسجام، حيث تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة، فيعي أفرادها ما كانوا يفكّرون فيه أو يحسّونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعيّة"[1]

إن ما يؤسّس "رؤيّة العالم" هو الوعي القائم/ الممكن باصطلاح جولدمان، وهو يحدّد الوعيّ ابتداءً بأنّه:" مظهر معيّن لكلّ سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل"، غير أنّه يميّز بين نوعين من الوعي: الأوّل إحساس بظرفيّة واحدة يجمع بين أفراد الجماعة وذلك هو الوعي القائم، وهو وعي متطوّر في بنيات متغايرة ومتلاحقة، أما الثاني: فهو الوعي الممكن، وهو تصوّر لما ينبغي أنّ يكون، أيّ تصوّر إمكانيّة تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محقّقا للتوازن المنشود[2] " وهذا ما فعله الكاتب هنا مفرّقا بين تماسك مجتمعه الروائيّ ظاهريًّا وبين ما حقّقته رؤيتهم المجتمعيّة من سلبيات مخفية، مُظهرًا التوازن الموجود – شكلاً - في العالم المتخيّل.

بينما يطوّر إبراهيم الكوني في روايته **(فرسان الأحلام القتيلة)** من نظرة التفكّك الاجتماعيّ في مشهده الأخير، حينما يكتشف البطل أنّه إنّما كان يحارِب على طول خَطِّ الرواية، قنّاصًا على سطح بناية الضّمان، يتضح أنّه أخوه الذي غادر منذ فترة واختفت أخباره، ليكون الصراع بينهما في المشهد الأخير، خيرَ دليلٍ على ما صنعته التغيرات الجيوسياسيّة في الرباط الاجتماعيّ حتى بين أفراد الأسرة الواحدة، وتفكُّكِ العلاقات الاجتماعيّة داخل مجتمعٍ محافظٍ كالمجتمع الليبيّ كما تصوّره الرواية.

كذلك شاهدنا الرواية تطرح موضوع العنوسة، حين تتحدث عن موضوع الزواج والعنوسة من ناحيّة نفسيّة واجتماعيّة، وعن طريق آيدلوجية السياسيّين،

---

[1] خرماش، محمد، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: III (البنيوية التكوينيـــة بين النظرية والتطبيق)، فاس، 2001، ط1، ص 19 - 22.

[2] غولدمان، لوسيان، الوعي القائم والوعي الممكن، ترجمة محمد برادة، مجلة آفاق، ع 10، سنة 1982، ص 33

لتطرح سببًا آخر وهو " اللامبالاة "[1] وفق نظرةٍ تبحث عن أدلجة مجتمع ما قبل الثورة نحو العنف واللامبالاة. بعيدًا عن مهاترات الفلاسفة والسياسيّين الذين يُلقون باللائمة تارةً على الفقر، وتارةً أخرى على البحبوحة الاقتصاديّة[2]، في مفارقة طريفة تُظهر طُرق تفكير السياسيّين وحلولهم غير المنطقيّة التي لا تؤدي إلى حلول ناجحةٍ غالبًا.

على عكس ما جاءت به رواية **(العاطل)** حينما أظهرت لنا هذا الجانب من خلال عنوسة (محمّد الزبّال) التي أَعلن عن سببها مبكّرًا بحديثه عن علاقته بوالده الذي أثّر فيه نفسيًا، فأصبح الزواج بالنسبة له عائقا؛ بسبب عقدة النقص التي أورثها له ضرب والده وشتائمه له في العلن، هكذا أعلن بطل الرواية، لكنّ الدراسة المتأنيّة والواعية لهذه الحالة، تجعلنا نستشفّ أنّ هذا الأمر قد منع (محمّد الزبّال) من أداء وظائفه الجنسيّة، في أوّل اختبار حقيقيّ له مع هند المغربيّة، وهو في سن الثلاثين. فما الذي منعه سابقًا من الزواج، حينما لم يكن يعلم بأمر مشكلته الجنسيّة ؟ غالبًا إنّه الوضع المادي السيئ الذي كان يعانيه حيث لم يكن ليجد سوى كفاف يومه، فعمله كـــ " صبي قهوة " لم يكن ليؤمّن له تكلفة حلمه بالزواج. وهكذا كان للعائق الاقتصاديّ أحيانًا وللعائق النفسيّ أحيانًا أخرى، الأثر الواضح في عزوف الشباب عن الزواج، وزيادة نسبة العنوسة في المجتمع، وتأخّر سنّ الزواج فيه.

بينما نرى أنّ الوضع السياسيّ السيّئ هو ما دفع أشرف الزيني في رواية " **أجنحة الفراشة** " إلى إغفال فكرة الزواج، لان الاستقرار الذي يبثّه الزواج، لم يكن ممكنًا في نظره، دون استقرار البلاد تحت حكمٍ رشيد، يُتيح أدنى متطلبات الحياة، ولذلك رفض الزواج إلى أنّ تمّت الثورة، فتمكّن بعدها من الارتباط بضحى الصفتي، عَقُب طلاقها من زوجها، وكذلك شاهدنا أنّ الوضع الاقتصاديّ- مرة أخرى- عائقٌ أمام عبد الصمد، الذي يبحث عن الزواج بثريّة خليجيّة ؛ لاستغلالها ماديًا.

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 47

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 46-47

أمّا في رواية " **نساء البساتين** " فَنَجِدُ أنّ المرأة تبحث جاهدة عن زوج يعيش خارج إطار الدولة، فالبطل يعيش في فرنسا، ويزور تونس وهنا نجد أنّ شخصيّة نعيمة تحاول إغواءه ليتزوّجها، وتقوم ليلى بالأمر نفسه، عبر ممارستها الجنس مع البطل، في محاولة لإقناعه بالزّواج منها، بعد أنّ تدبّر طلاقها من زوجها، فيتحوّل الزواج في ظلّ الدولة البعيدة عن التحرّر الاجتماعيّ، وطلاقة رأس المال، إلى بطاقة تحرّر من تلك الدولة السجن، وفرصةٍ أخرى لحياة أفضل، تذوب أمامها العوامل الأخلاقيّة والعمليّة ومفاهيم الحبّ والجمال في سبيل تحقيقه، وتحقيق الهروب من خلاله.

كذلك تتناول الرواية مشاكل الزواج، وخاصة فيما يتعلق بدور المرأة الأسريّ، من حيث إنّها ربَّة أسرةٍ، تمتلك الكثير من الحقوق غير المفعّلة، فلا توجد حمايّة حقيقيّة لها، ولا توجد أيّ مُسانَدة لها في أعمال المنزل، وحينما يحاول بطل الرواية مساعدة زوجة أخيه في تنظيف الأواني، يستغرب الزوج ذلك ويستهجنه[1]، هذا عدا عن إقرار البطل أنّه كان شاهدًا على عدّة حوادث، قام فيها أخوه بضرب زوجته، كان آخرها لسبب تافهٍ ونقاشٍ عقيمٍ[2]، ممّا يزيد من عُمق صورة التعاليم الراسخة في المجتمع، وعن تطبيق القوانين التي تُجرّم هذه الأعمال دون تنفيذ حقيقيٍّ لها.

ونشاهد في رواية "**العاطل**" نَمَوْذَجَ عائلة عبد القوي التي تحمّلت صنوفًا عدّة من العذاب والعنف الأسريّ الماديّ واللفظيّ، طوال سنين حياته، ممّا أثّر بالسلب على العائلة برمتها، وأدّى إلى عزوف الشباب عن خِطبة بنات العائلة، اللواتي بقين في منازلهن أسيرات للعنوسة وظلم المجتمع، في ظلّ رفض الوالد إكمالهن تعليمهن الأكاديميّ، ممّا حرمهنّ من فرصة المشاركة في المجتمع والخروج من البيت، كذلك تدخّلت المادّة وفرضت على منصور الزواج العرفيّ من الفتاة التي أحبّها.

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 95

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 65

في حين تكون ضحى الصفتي في رواية " **أجنحة الفراشة**" ضحيّة زواجها التقليديّ حينما وجدت نفسها أمام مشكلة زوجها الجنسيّة، التي حاول إلقاء اللوم فيها على زوجته منذ أوّل ليلة[1].

كلّ هذه المشاهد تعطينا صورة واضحة عن وضع المرأة العربيّة داخل مجتمعها، في دولٍ تتشدّق بحريّة المرأة ومساواتها بالرجل، وهي ليست بعيدة عن اضطهاد المرأة وسلبها أدنى حقوقها.

كلّ هذه المشكلات الداخليّة خلقت مشكلات مجتمعيّة أخرى، مرتبطة بالجنس فشاهدنا في رواية (**أجنحة الفراشة**) نهاية عبد الصمد بين يديّ الرجل الغنيّ، الذي أغواه ليتّبعه في أسلوبه الشاذ، وليمارس معه الرذيلة مقابل مبلغٍ زهيدٍ من المال،[2] في نهايةٍ مأساويّةٍ لرجلٍ عمليٍّ، أراد الخروج من البلد بحثًا عن الخلاص، والثراء السريع عبر طرق لا أخلاقيّة، وفي النهاية يمارِس الرذيلة مع رجلٍ آخر، وقبلها عمل حارسًا في مقهىً يختلط فيه الزبائن والعاملات ؛ لتصبح المشروبات غطاء على ممارسات جنسيّة مدفوعة بين الزبائن والعاملات في المقهى، في تحايلٍ ذكيٍّ على القانون يمتدحه الكاتب[3]، في إشارةٍ إلى عمق هذه المشكلة وصعوبة التخلّص منها.

ولم يكن الأمر بعيدًا عن ذلك في رواية (**العاطل**)؛ ففي دبي كانت تجارة البِغاء رائجة، ليجد (محمّد الزبّال) نفسه ينقاد للعاهرة الروسيّة، التي تمارس عملها مقابل مبلغ ماليّ كبير، ممّا يدلّ على تنوّع هذه الخدمة في دبي وازدهارها، ناهيك عن الإشارات العابرة عن الشواذ في قصّة (مايكل الفلبيني)، الذي حاول التحرش بأمجد صفوان في السجن[4]. ممّا يدلّنا على ما يحدث في مجتمع دبي الروائيّ، حيث يأتي المهاجرون الجُدد لإشباع رغبات الزبائن من كلا الجنسين، تحت سمع ومرأى الأمن والدولة، كذلك كانت هند المغربيّة تقدّم نفسها ل(محمّد الزبّال)، وتتودّد إليه لتوقِعه

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 75

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 172

[3] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 79

[4] عراق، العاطل، ص 275

بحبائلها، حتى تجنّده في عمليات تهريب المخدّرات وتوريطه فيها، فرأينا أنّ الدوافع الجنسيّة كانت في غالبها تجارةً من نوعٍ آخر، انتشر في المجتمعات العربيّة لأهدافٍ عدةٍ، أثّرت في غالبها على الجانب الأخلاقيّ في المجتمع وأظهرت ضعفه.

وفي رواية **(نساء البساتين)** نشاهد كيف تقوم نعيمة بارتداء لُبوس الدين، مع أنّها في الحقيقة كانت مومسًا تعمل بالخفاء داخل حيٍّ سكنيٍّ، وحتى بعد انكشافها وتوقّف الجميع عن احترامها وابتعادهم عنها، ممّا يدلّ على رفض المجتمع لهذه الظاهرة، إلا أنّه كان رفضًا ظاهريًا لم يواكبه خطواتٍ عمليّة للتخلّص منه، فهم لم يطردوا نعيمة من الشقة، ولم يضايقوها بأيّ شكلٍ من الأشكال. مشهدٌ آخر يشير إلى قبول المجتمع الضمنيّ لهذا الأمر، وهو السوق المعروف لتعاطي البغاء، حيث يذهب أستاذ المدرسة هربًا من زوجته في وضّح النهار[1]، حتى زوج يسرى المستقرّ نفسيًّا وعاطفيًّا والمحافظ على صلاته، يذهب إلى هناك من حين لآخر،[2] ممّا يدلّ على ضعف الرفض الشعبي لتلك الظاهرة، وقبولهم غير المُعلَن لها، ناهيك عن حديث الأستاذ عن تحوّل (تونس) -مجتمع الرواية- إلى جَنّة للشواذ،[3] يَقْدمون إليها من مختلف بلدان العالم.

كلّ هذه الظروف المحيطة كانت سببًا للتفكّك الأخلاقيّ في المجتمع الروائيّ المحافظ، تحت غطاءٍ شعبويٍّ كاذبٍ، يخبّئ خلف عباءته العديد من الأمراض الاجتماعيّة والأخلاقيّة، كنتيجة طبيعيّة لصعوبات الزواج والتكاليف اليوميّة له وما يخلقه من ظروف[4].

في بُعدٍ آخر يأخذنا إبراهيم الكوني في روايته **(فرسان الأحلام القتيلة)** ولنفس الأسباب السابقة الذِّكر، نحو جيوب الاغتصاب التي اكتوى بها المجتمع الليبيّ، حيث خلقت الرواية مشاهد حيوانيّة للقوات الحكوميّة والمرتزقة، في مشاهد سحقٍ

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 106

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 154

[3] السالمي، نساء البساتين، ص 50

[4] بالطبع هذه الظروف مرتبطة أيضا بالوضع الاقتصادي وحتى السياسي للمجتمع ، وسنتحدث عن ذلك بالتفصيل في الفصول اللاحقة.

للكرامة الإنسانيّة للرجل عن طريق اغتصاب نسائه أمامه[1]، إنّ ما يعمِّق هوّة الجريمة هو أنّ الاغتصاب هنا جاء بشقّين: الشقّ الأوّل هو شبق حيوان يريد الجميع إطفاءه، عبر الأسيرات اللواتي كُنّ بحوزتهم، وشقٍّ استعباديٍّ لم يرَ في المرأة إلا أداة يبحث فيها عن المتعة، وإغاضة الرجل الذي "يملكها". فيكون هنا الاغتصاب ماديًا إلى حدٍّ ما، واغتصابًا لملكيّة رجل آخر، كما يرى أولئك المقاتلون، ممّا يلخّص النظرة للمرأة في المجتمع العربيّ المعاصر.

كلّ هذه الأمراض لا بدّ أن تصل بنا إلى الحياة الثقافيّة في المجتمعات، وكيف صوّرتها الرواية العربيّة، ففي رواية **(فرسان الأحلام القتيلة)** نشاهد أنّ أغلب شخوص الرواية متعلّمين، وحاصلين على الدرجة الجامعيّة الأولى على أقلّ تقدير، لكنّ هذا التعليم كان مقروناً بالتعاسة بسبب البطالة التي تعيشها الكفاءات، تماما كما حدث مع البطل، حينما بقي عاطلاً، إلى أن عمل مدرّسًا لفترة قصيرة. هنا يشير الكاتب إلى انعدام الإبداع في المجتمع، خاصة أنّ الأشخاص الذين يقع الإبداع على عاتقهم إمّا عاطلون عن العمل، وإمّا أنّهم قابعون في السجون. كذلك لا تبدو هناك ملامح تكنولوجيّة في الرواية مع أنّ أحداثها تدور في عام (2011)، إذ أنّ التكنولوجيا مغيّبة عمدًا، إلا من إشاراتٍ عابرةٍ عن الهاتف المحمول والتقنيات العسكريّة فقط.

بينما نشاهد نماذج علميّة وتكنولوجيّة أكبر في رواية **(العاطل)**، فشخوص الرواية في أغلبهم قد أنهى دراسته الجامعيّة، بغضّ النظر عن إجبار عبد القويّ أبناءه على تخصصات معيّنة ومحاولته إنهاء دراسة بناته بأسرع وقت زمنيّ، إلا أنّ الجميع في الغالب كان متعلّمًا، لكنّ الوضع الاجتماعيّ كان مزريًا ممّا يُدلّنا على نوعيّة التعليم في المجتمع العربيّ المعاصر ومدى إنتاجيته.

على الجانب الآخر نرى مدى التداخل العميق بين التكنولوجيا والحياة المعاصرة داخل الرواية بشكلٍ جليٍّ، ف(محمّد الزبّال) يعمل في دبي في بيع الأجهزة الخلويّة، ويتواصل مع عائلته في مصر عبر الهاتف النقال، وقد كان هناك حضورٌ لأجهزة (الكمبيوتر)، لكنّ هذا الحضور كان وَفْقا لأحداث الرواية، ولم يكن

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 42

منقوصًا بشكل كبير اللهمّ إلا في مصر، في مقارنة واضحة بين المجتمع المصريّ والإماراتيّ، في جانب التكنولوجيا واستغلالها لصالح راحة الإنسان.

لكنّ الرواية أشارت إلى العنصريّة في الغرّبة، وكيف كان الفلسطينيون يحاولون إخراج المصريّين من العمل، لتشغيل فلسطينيّين آخرين مكانهم[1]، في تطوير آخر للحديث عن العنصريّة وتوسّعها الأفقيّ، حينما أصبحت تتداخل مع علاقات العرب ببعضهم بعضًا في شكلٍ يشابه ما قاله عمّار حسن: "النظرة العنصريّة لا تقتصر فقط على الغربيّين وتعاملهم مع العرب بوصفهم جزءًا ممّا يُسمى بالعالم الثالث، بل إنّ بعض من ينتمون إلى هذا العالم ينظرون إلى البعض منهم على أنّه بمرتبةٍ أدنى منهم"[2].

كذلك كان هنالك جلدٌ للذّات واحتقار لكلّ ما هو عربيّ، وهي صورةٌ معروفةٌ في الرواية العربيّة أشار لها حسين مروة في دراسته للواقعيّة العربيّة: "ظاهرة الموقف السلبيّ الثابت الصلب حيال كلّ شيءٍ يتصل بالعرب من حيث كونهم شعبًا أو أمَّة، أو مجتمعا بين المجتمعات البشريّة[3]"، هذا الموقف تطوّر في هذه الرواية ليصبح مصريًا خالصًا، في نظرة قوميّة حديثة للوطن، من حيث كونه يقتصر على حدود مصر الطبيعيّة[4]، أو في محاولة لمقارنة الانحطاط المصريّ في مقابل الازدهار الذي تعيشه أغلب الشعوب العربيّة الأخرى، من وجهة نظر الرواية.

قد تبدو رواية (**أجنحة الفراشة**) عرضت لموضوع التعليم، تماما كما عرضت له الروايات السابقة، فغالب الشخوص قد نالت حقّها في التعليم، لكن إذا لاحظنا في موقفين: الأوّل موقف ضحى حينما تركت دراستها الجامعيّة في سبيل الزواج[5]، ممّا يجعلنا نستنتج أنّ التعليم كان شيئا ثانويًا في الحياة الاجتماعيّة في الرواية، فأهميته

---

[1] عراق، العاطل، ص 69 و ص 83

[2] حسين، النّص والسلطة والمجتمع: القيم السّياسية في الرواية العربية، ص252

[3] مروة، حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف بيروت،1988 ، ط1، ص148

[4] عراق، العاطل، ص 73

[5] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 38

تظهر حينما يكون الحلّ الوحيد، في غياب المال أو الزواج المرغوب فيه، والموقف الثاني حينما ترك عبد الصمد دراسته، لأنّه رجلٌ عمليٌّ يبحث عن النجاح،[1] وهكذا يتحوّل العلم إلى أداةٍ مُؤخِّرةٍ للشخص، ومعطلةٍ لنجاحه لا العكس. وفي الحقيقة هي ليست نظرةً مجتمعيّةً داخل الرواية لكنّها بالتأكيد عقيدةٌ آمن بها بعض الشخوص، وقَبِل بها الآخرون، ممّا يشير إلى تراجع المستوى التعليميّ – على كثرة الشهادات- فالكمّ غلب المحتوى الذي أصبح مفْرغًا من ذاته في المجتمع العربيّ، في عهد الثورة وما قبلها، بينما في الجانب التكنولوجيّ، نشاهد حضورًا تكنولوجيًا، يتمثل بانتشار الهواتف المحمولة، لدى جميع شخصيات الرواية، حتى في عمليات تنسيق الثورة والمظاهرات، كان الأساس هو الهاتف المحمول[2]، ممّا يُظهر مدى التداخل التكنولوجي في الحياة اليوميّة والثوريّة على حدٍّ سواء.

كذلك كان (للإنترنت) حضورٌ لافتٌ، في مشاهد حديث عبد الصمد مع الثريّة الخليجيّة عبر مواقع التواصل الاجتماعيّ والبريد الالكترونيّ، حيث انتشرت هذه الخدمات عبر محلاّت " السايبر". ممّا يدلّنا على أمرين: أولهما محدوديّة انتشار الانترنت، واقتصاره على المحلاّت التجاريّة؛ وسبب ذلك ارتفاع أسعاره في المجتمع المصريّ الروائيّ، وثانيهما سوء استخدام التكنولوجيا أحيانًا، لكنّ الغريب أنّه ومن جهةٍ أخرى، نرى في دوائر الأحوال المدنيّة، وحينما كان أيمن يقوم وبمساعدة موظفةٍ هناك بالبحث عن والدته، كانت العمليّة تتمُّ عبر طُرقٍ بدائيّةٍ، وسِجلاتٍ ورقيّةٍ لا متناهيّةٍ، بعيدة كلّ البُعد عن التكنولوجيا، ممّا أخّر عمليّة البحث عن والدة أيمن، لأيام عديدةٍ بدلا من دقائق معدودةٍ[3]، وهكذا كان هناك قصورٌ في مواكبة الدولة للتكنولوجيا المتاحة لشعبها ؛ ممّا أدّى إلى رداءة الخدمة المقدّمة.

بينما كان التعليم في رواية " **نساء البساتين** " أساسيًا لدى معظم شخوص الرواية، لكنّه لم يضمن النجاح المطلوب أيضا، فأغلب النماذج الناجحة في المجتمع، كان نجاحها مرتبطًا بأسبابٍ حزبيّةٍ، أو تجاريّةٍ، أو بالزّواجِ من السائحات الأجنبيات.

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 23

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 174

[3] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 43

وحيثما لم يرتبط النجاح بالعلم، نرى أنّه لم يكن للعلم والتعلّم ذلك الدور الكبير في تنشئة المجتمع وتوجيهه، وكانت الدراسة - حتّى الجامعيّة منها- دراسةٌ نظريّةٌ غيرَ ذاتِ فائدةٍ على الصعيد العمليّ، يشبه ما يشير (رانسيير) إليه في تحليله: "إنّ ما على الجمهور أن يتعلمه من هذه الأم الشجاعة التي لم تتعلم شيئا لا يكمن في أن يستعيض عن الجهل بالمعرفة، بل في أن يقوِّم هذه المعرفة: معرفةً واقعيّةً جدًا"[1].

ولربّما كان من المآخذ على الرواية قيام البطل بمحادثة زوجته في (فرنسا) عبر البريد أو مكتب الاتصالات؛ ممّا اضطرّه الى الوقوف في صفٍّ طويلٍ لمدّةٍ طويلةٍ، فقط لإجراء مكالمةٍ دوليّةٍ [2]. لكنّ هذا المشهد دلّنا على أنّ تواجد التكنولوجيا لم يكن شرطًا لاستخدامها، فما تزال هناك عقبات تحولُ دون الاستغلال الأمثل للتكنولوجيا في المجتمع، خاصة من ناحية ارتفاع تكاليفها على المواطن البسيط من الطبقة الوسطى من المجتمع، فما فائدة الهاتف المحمول الذي يحمله أخوه، وهو لا يستطيع من خلاله التحدّث مع زوجته، ولا يتمكّن من إتمام مكالمةٍ خارجيّةٍ، حينما تكون تكلفة تلك المكالمة مساوية لسعر الهاتف نفسه ؟! لكنّه لا بدّ من نقدٍ مبالَغٌ فيه كثيرًا، فالكاتب أراد رسم المجتمع في عصر (الانترنتّ)، دون تواصلٍ حقيقيٍّ مع التكنولوجيا، إلا في المباهاة دون استغلالٍ حقيقيٍّ لما يملكون.

بينما كانت التكنولوجيا في رواية " **أيام في بابا عمرو** " شكلاً أساسيًّا في الحياة ؛ فشبكات التواصل الاجتماعيّ (كالفيسبوك) و(تويتر)، منتشرة بين الناس إلى حدٍّ كبيرٍ، كذلك لا يكاد يخلو منزل من أجهزة الحاسوب والهاتف المحمول، في استغلالٍ جيّدٍ للتكنولوجيا في الحياة المعاصرة قبل وأثناء الثورة.

وهكذا أشارت الروايات لــظواهر المجتمع السلبيّة من عدّة زوايا، لتصل إلى نتائج شبه متقاربة. فهي تجاوزت نظرية الجانب الواحد التي أشار إليها محمود العالم في دراسته لآيدلوجيا الرواية العربية: ""تعبّر بالفعل في الواقع الإنساني من ظواهر

---

[1] رانسيير، سياسة الأدب، ص142

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 53

الاستلاب والاغتراب والتشيؤ ولكنّها تصوّر وتعبّر عن جانبٍ واحدٍ من هذا الواقع[1]".
إنّ أهمية تعدّد زوايا النظر وتعدّد جوانب الواقع المصوَّر في الرواية يكمن في أنّ الرواية العربيّة المعاصرة أصبحت تُقدم الحلول، بعدما أمضت عقودًا وهي تحمل التساؤل غالبًا، حيث أوضحت هذه الروايات عجز قادة المجتمع وحكومته عن تحمل مسؤوليّاتهم، والارتقاء بالمجتمع من أكثر من زاويّة، لتحصر حلولها المقبولة في قيام الثورة.

وحاولت الرواية العربيّة الحديثة أنّ تسير في رَكب المقارنة بين العَالم العربيّ والعَالم الغربيّ، كما يشار: "عكست الرواية العربيّة ظاهرة التحدّي الحضاريّ بين العَالم العربيّ والغرب[2]." لكنها أيضًا وبطريقةٍ أكبر، حاولت المقارنة بين الشعوب العربيّة نفسها، وأصبحت قضيّة التحدّي الحضاريّ تقتصر على دولٍ عربيّةٍ متقاربةٍ. مثلما نشاهد في رواية (العاطل) حيث تمت المقارنة بين المجتمع الإماراتيّ والمجتمع المصريّ، والمقارنة بين الوضع العربيّ والوضع الليبيّ في رواية (فرسان الأحلام القتيلة)، وفي رواية (أيام في بابا عمرو) حيث قورن الوضع السوريّ بالاستقرار الأردنيّ، في تعميق للهوّة الحاصلة، أظهر مدى عجز المجتمع أمام قضاياه ومشاكله المزمنة.

وهذا يَسْنُدُ ما يراه لوكاش " يؤلّف النقد الحادُّ لظاهرات الانحطاط السياسيّة والثقافيّة والفنيّة في هذه المرحلة جزءًا ضروريًا لا يتجزأ من بزوغ الروح الشعبيّة الحقيقيّة"[3].

---

[1] العالم، محمود امين ، والعيد ،يمنى؛ وسليمان، نبيل؛ الرواية العربية بين الواقع والآيــدلوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1986 ،ط1، ص 19

[2] حسين، النّص والسلطة والمجتمع: القيم السّياسية في الرواية العربية، ص250

[3] لوكاش، دراسات في الواقعية، ص157

2.1 الوضع الاقتصاديّ

يعدّ البعد الاقتصاديّ من أهم العوامل المؤثّرة في المجتمع وتكوينه، فـــ(جولدمان) يرى أنّ الرواية "هي العمل الأدبيّ، الذي يعكس الحياة اليوميّة في مجتمعٍ يطبّق نظام السوق".[1]

وبالتالي تظهر أهميّتها في دراسة الثورات المجتمعيّة وحركة المواطنين داخل الدولة، والرّواية – أيّ روايّة- لا تستطيع أن تنأى بنفسها عن الصراعات الاقتصاديّة وشكلّها، "إنّ فهمنا للتطوّر الصناعيّ الأوروبيّ لن يكتمل دون الرجوع إلى بعض الروايات التي كُتبت عند منتصف القرن التاسع عشر فهي تقدّم صورةً بالغة الحيويّة عن مظاهر الحياة في مجتمع صناعيّ يفتقد إلى الاستقرار".[2]

فالناقد المجريّ (جورج لوكاش)، "الذي عمل - انطلاقا من اتجاهه الماركسي- على ربط أشكال الوعيّ كافة بالبنيّة الاقتصاديّة المحددة لها، ففي كتاباته عن بلزاك وإميل زولا كشف عن العلاقة الجدليّة بين دلالات الأعمال الإبداعيّة الكبرى ودلالات البنيات الاجتماعيّة"[3]، و "هكذا نظر إلى الأعمال الأدبيّة بوصفها انعكاساتٍ لمنظومةٍ ظاهرةٍ، والانعكاس عنده يعني تكوين بنيّة ذهنيّة يتمّ التعبير عنها بالكلّمات"[4].

كذلك كانت الرواية الاجتماعيّة وبالتالي النقد الاجتماعيّ يبحثان دومًا عن الطبقات الاجتماعيّة التي خلقتها الظروف الاقتصاديّة وبالأخص البرجوازيّة، غالبًا لرفضها وبيان مساوئها، "هذا الرفض الذي هو في الغالب مجرد رفضٍ جماليٍّ،

---

[1] ابن عبد العالي، عبد السّلام، النص والسلطة والمجتمع: الميتافيزيقيا-العلم-الآيدلوجيا بيروت، دار الطّليعة، ط2 1993، ص 82-83

[2] رايموند وليامز " الثقافة والمجتمع" 1780-1955 ترجمة وجيه سمعان مراجعة محمد فتحـــي القاهرة-بغداد:مشروع النّشر المشترك بين الهيئة المصرية العامة للكتاب ودار الشؤون الثقافيـــة العراقية ، ص 107

[3] خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: III (البنيويـــة التكوينيـــة بـــين النظرية والتطبيق)، ص7

[4] سلون، رامان، النّظرية الأدبية المعاصرة، ت سعيد الغانمي، بيروت، ط1، 1996، ص 50 - 51.

واحتقارهم للأثاث المكسوّ بالوبر، أو لتزييف عصر النهضة في العمارة، يتوهمون أنّ كلّ هذه تجعلهم سلفًا موضوعيًا أعداء لا يلينون للمجتمع البرجوازيّ "[1].

ونحن هنا لا ندرس تأثير المجتمع على الرواية، وشكله سواءً كان انعكاسًا أو تماهيًا أو غيره، ولا أن نرى مدى رفض الروايات العربيّة التي ندرسها وانتقادها للبرجوازيّة وانتصارها لطبقة العمال، في اتجاهٍ ماركسيٍّ تخلّت عنه الرواية العربيّة منذ زمنٍ بعيدٍ. فـــالرواية العربية " لم تراوح مكانها، ولم تعد أسيرة ارتباطها بالطبقة الوسطى، بل تعدّدت وتنوّعت، وطوّقت طبقاتٍ اجتماعيّةٍ أخرى، معبّرةً عن همومها وأحوالها "[2]، ولا من حيث أن الرواية " تاريخ من لا تاريخ لهم من الفقراء والمسحوقين، الذين يحلمون بغدٍ أفضل ".[3]

فالرّواية العربيّة الحديثة جدًا لم تقف "عند حدّ وجود مظاهر غياب العدالة الاجتماعيّة، بل ذهبت إلى شرح الأسباب التي تؤدّي إلى هذا الوضع المختلّ، وحصرتها في سوء توزيع العوائد الماديّة الناجم عن تنامي النزعة الاستغلاليّة لدى أصحاب رأس المال، واستغلال بعض الناس لنفوذهم ومناصبهم الرسميّة في جمع ثرواتٍ طائلةٍ دون وجه حقٍّ، واختلاس أو نهب المال العام، والبطر الذي يصيب الأثرياء، فينفقون بلا حساب، على السلع والملذات، وسط حالة من الاستسلام لنزعةٍ استهلاكيّةٍ، لا تقوم على حاجاتٍ حقيقيّةٍ".[4]

إنّ ما نبحث عنه في الرواية الحديثة، هو تحديدٌ ضمنيٌّ لشكل السوق، وتأثير السياسات الدوليّة والحكوميّة في الاقتصاد، في نظرة شموليّة أبعد ما تكون عن رؤيّة محددة لطبقة معيّنة، وأقرب ما تكون اختصارًا مفيدًا للأشكال والإشكالات الاقتصاديّة، من حيث الأسباب والنتائج. "لنقارن بين (البرجزة المزوقة المنمقة) لدى

---

[1] لوكاش، دراسات في الواقعية، ص128

[2] العالم، محمود امين، الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة، فـــصول ربيـــع 1993 المجلد 12 العدد الاول ص 16-17

[3] منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى:هموم وافاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص 43

[4] حسين، النّص والسلطة والمجتمع: القيم السّياسية في الرواية العربية، ص201

توماس مان وبين سريالية جويس. ففي وعي أبطال الكاتبين تتمّ صياغة التعبير عن ذلك التمزق والانفصال، وتلك التقطعات (والفجوات) التي يشعر بلوخ[1] شعورًا صادقا جدًا أنّها تميّز حالة وعي أناسٍ كثيرين في المرحلة الامبرياليّة. إنّ خطأ بلوخ يكمن فقط في انّه يُوجد حالة الوعي هذه، بصورةٍ مباشرةٍ وبدون تحفّظٍ، مع الواقع ذاته، يُوحّد صورة هذا الوعيّ بكلّ ما فيها من تشوّه مع الموضوع ذاته بدلا من أنّ يكتشف بالمقارنة بين الصورة والواقع، الماهيّة وتوسّطات الصورة المشوّهة على نحوٍ ملموسٍ".[2]

وإذا تركنا مصطلحات البرجزة والبرجوازيّة جانبًا، وكلّ تلك الاقتباسات العميقة التي أوردناها للتدليل على ما نبحث عنه هنا، فإنّنا نبحث عن شكل الصورة المشوَّهة للواقع الاقتصاديّ. وأسباب ذلك التشوّه، ومدى تأثيره في المجتمع، ودفعه نحو التثوير ربّما، ومحاولة الخروج من الواقع المُعاش.

لذلك ستختلف طريقة دراستنا في هذا الفصل للروايّة العربيّة، حيث سنحاول تسليط الضوء أكثر على النظام الاقتصاديّ المتكامل، الذي تصوّره كلّ روايّةٍ على حِدة، في محاولةٍ لإثبات أنّ الرواية العربيّة الحديثة قد اهتمّت بتصوير النظام الاقتصاديّ للمجتمع بشكلٍ متكاملٍ، دون الاقتصار على جوانب الفقر والظلم فيه فقط.

يعنون ناصر عراق روايته المتحدّثة عن المجتمع المصريّ في الداخل والخارج ب (**العاطل**) ليستغلّ أولى عتباته النصيّة للإشارة إلى تلك الحالة التي تُلازم جلّ شباب المجتمع، من بحثٍ مستمرٍ عن عملٍ يؤمّن الحياة الكريمة لهم ولأسرهم، ولكنّه يربط هذه الكلمة بـــ(أل التعريف)؛ لتصبح الكلمة مصطلحًا متداولاً، ومفهوما تنتفي معه الحاجة إلى تمييزه بجملةٍ مثل (عاطل عن العمل). ذلك أنّه يلغي السؤال المفترض (عاطل عن ماذا؟)، و رغم أنّ بطل الرواية يكون عاطلاً عن أمور شتى، أبرزها: التفكير السليم، والمبالاة، والجنس، وبدرجةٍ متقطّعةٍ عن العمل، إلا أنّ

---

[1] ارنست بلوخ فيلسوف الماني ماركسي كان صديقا لجورج لوكاش، وعمل على مفهوم عـــالم الإنسان اليوتوبي حيث ينتفي الاضطهاد والاستغلال.

[2] لوكاش، دراسات في الواقعية، ص125

الحدث الأبرز المتبادَر إلى الذهن يكون البطالة عن العمل، فتذوب الأمور الأخرى – على أهميّتها – لتصبح نتائجَ مسبّبها الأوّل هو عدم وجود عملٍ.

وهكذا يبدأ الكاتب بناءه الفنيّ برسم الصورة القاتمة للوضع الاقتصاديّ داخل مدينته الروائيّة، ونلاحظ أنّ السرد بعد ذلك يبدأ بحديثٍ عن الجنس، كحدثٍ رئيسيٍّ متكرّرٍ وحديث غير مقطوعٍ، دون أنّ يغفل الكاتب بثَّ الوضع الاقتصاديّ داخل أحداث الرواية، عن طريق إشاراتٍ عابرةٍ أحيانًا، أو بحديثٍ مفصليٍّ يتكرّر في أغلب أحداث الرواية، وهكذا وبين الجنس والعمل تتداخل الأحداث وتتشابك، لتصل إلى نهايتها حسب المعطيات التي سبقتها.

لكن الناظر في أحداث رواية العاطل، يرى أنّ ما كان يحرّك الأحداث في غالبها، هو البحث عن عمل، فالجنس وإن كان مضمونًا مهمًّا، لكنّه لم يحرّك الأبطال الرئيسيين، وإنّما كان (مما تيسّر) نلاحظ ذلك في العلاقات التي وقع بها البطل قبل الزواج، مع العاهرة الروسيّة[1] أو الفتاة الصينيّة[2]، بينما في مجال العمل، رأينا البطل يعمل في مقهى، ومن ثم يسافر إلى دبي ليجد عملاً أفضل، ثم نجده عاطلاً هناك عن العمل، ثم تنفرج الأحداث على نهايّةٍ شبه سعيدةٍ، حينما يجد عملاً آخرَ يفتح له باب الحبّ ومن ثم الزواج. ما أقوله هنا: هو أنّ الحياة نفسها لم تكن لتتحرك بمعزلٍ عن العمل والمال، وباقي الأمور ما كانت إلا مظهرًا من مظاهر هذه الحياة.

نعود للحديث عن الواقع الاقتصاديّ الذي رسمه ناصر عراق، في بناء الدولة المصريّة الروائيّة، ونلاحظ أنّ الفقر يغلّف ذلك المجتمع دونما تفريق. فبطل الرواية يتحدّث عن بحثه الإعجازيّ عن عملٍ دونما طائلٍ، رغم شهادته الجامعيّة، ويُرغَم بعد ذلك على العمل في مقهى ليخدّم على الزبائن، وقد يصدمنا بالمدّة التي قضاها في هذا العمل، فثلاثة أعوام كاملة تبثّ يأسًا قاسيًا، يعاني منه أبناء المجتمع، وتكشف حجم المأساة التي يعاني منها الشباب[3]، والتي تؤدّي فيما بعد إلى تعاطي المخدّرات،

---

[1] عراق، العاطل، ص 144

[2] عراق، العاطل، ص 167

[3] عراق، العاطل، ص 11

وإلى السعار الجنسيّ، الذي يصيب الشباب في الرواية، دون القدرة على الزواج لضيق اليد. ونلاحظ أنّ بطل الرواية يُحيل هذه المشكلة إلى "رفع الدولة يدها عن تعيين الشباب الجامعيّ وأصحاب الشهادات"[1] في نقدٍ واضحٍ للسياسات الحكوميّة قُبيل اندلاع الأحداث، واتّهامٍ صريحٍ ومباشر لها فيما آلت إليه مصائر الشباب وانهيار مستقبلهم.

وهكذا تتمكّن هذه الصورة من أغلب شخوص القصّة، بدءًا بالأب الذي كان ضابطًا في الأمن وأصبح متقاعدًا، ينتهشه الفقر ويتّجه به نحو تعاطي الحشيش، فهو يتقاضى راتبًا تقاعديًا بائسًا لا يقدر معه على مواجهة أعباء الحياة، ولا يكفل له حتى معالجة مرضه المزمِن، مثل هذه الإشارات العابرة التي يبثّها الراوي، تكشف لنا مدى رداءة الوضع الاقتصاديّ العام الذي آلت إليه الأمور، وفداحة الصورة تَظهر في هذه الإشارات تحديدًا، كون المأساة تتعلّق بضابط شرطة أولاً، وبرجلٍ كهلٍ متقاعدٍ من المفترض أنّ يكون قد بنى حياته وانتهى إلى استقرار، هذا ما يقوله المنطق، ولكنّ الحقيقة غير ذلك، ومن هنا تتولَّد الصدمة، فالمشكلة ليست مشكلة البدايّة وصعوباتها، المشكلة في الحياة نفسها بكافّة مراحلها، حيث لا ينفع معها طول أمدٍ ولا رِفعة منصبٍ، وعلى هذا المنوال نجد الكاتب ينحي باللائمة أيضًا على طموح أشخاصٍ بعينهم أو على مؤهلاتهم.

وهكذا نجد أنّ الفشل الاقتصادي للأفراد يحدث بمعزلٍ عن الأسباب الطبيعيّة المؤديّة إليه، كابتداء الحياة أو الاختيارات الخاطئة على مفارق طرقها، فها هو منصور الذي يمتلك كافّة مقومات النجاح والإرادة، ويمتلك من المؤهّلات العقليّة والعمليّة ما يُمكّنه من النجاح، يضطر للسفر إلى خارج وطنه، حيث يجد النجاح الكبير الذي لم يجده في وطنه رغم اجتهاده في عمله الصحفيّ. وهكذا نجد أنّ الرواية تُحرّم النجاح على مصر، وتربطه فقط بالخروج منها. لنصل إلى نتيجة منطقيّة واحدة لكلّ هذا الفشل الاقتصاديّ الشامل – دون أنّ تُذكر صراحةً أو تُحذف- تكون عبر إشارات عابرة حول الدولة، لتصبح مصدر الفشل العام لكلّ

[1] عراق، العاطل، ص 11

أفراد الشعب، ليتحوّل الفشل في الحصول على عملٍ لائقٍ –أو مجرد عمل- إلى فشل الدولة والحكومة نفسها.

ثم يُعزّز الكاتب هذه الصورة القاتمة بتفاصيل أكثر شموليّة عن الفقر في المجتمع، حينما يصف حيّ (شبرا الخيمة) أحد أحياء القاهرة، ومدى بؤس الحي الذي يسكنه البطل، وتدنّي مستوى الخدمات فيه، وتكتمل الصورة في أبشع صورها، حينما نجد البطل يحسد جيران حيّه من أصحاب المساكن الشعبيّة على مساكنهم، فيتحوّل بؤس معيشتهم رفاهيّةً مترفةً بالمقارنة مع الحيّ الذي يسكنه.

ومع سريان الأحداث نشاهد صدمة البطل، عندما يزور دبي للعمل فيها وهي مدينة في قُطرٍ عربيٍّ آخر، ممّا يعزّز من هول الصدمة، هذه الصدمة التي كانت ماديّةً أكثر منها ثقافيّةً، فحديث البطل عن الأسعار فاق حديثه عن الأصناف، وحديثه عن الرواتب فاق حديثه عن التنوّع الثقافيّ في دولة الإمارات، وكلّ هذه الإشارات إنّما تشعرنا بمدى التخبط الحكوميّ والشعبيّ الذي تعانيه مصر أمام باقي دول العالم.

وفي المجمل فإنّ الكاتب يطرح فكرته، في أنّ الطريق الوحيد للشعب المصريّ قبل العام 2010 كان في الخروج من البلد، والسفر إلى أيّ دولةٍ أخرى للعمل وتأسيس حياة، ومن ثم يَهدم هذا المشروع وينتقص منه، حينما تُصرّح أحداث الرواية أنّ الخروج من مصر لن يكون من أجل الغنى أو للبحث عن الحياة الكريمة، إنّما لتأمين حياةٍ في أدنى مستوياتها لا أكثر، ذلك أنّ السياسات الحكوميّة في مصر تؤثّر في أبنائها حتى في الخارج، وأنّ الشعب يبحث عن أدنى مستويات المعيشة خارج مصر، وهذه تخلق مقارنةً تكشف عن أنّ مستوى المعيشة الاقتصاديّ في مصر يفتقر حتى لذلك الحدّ الأدنى.

إنّ هذه المفارقة تَظهر بكلّ وضوحٍ من خلال موقفين: أوّلهما أنّ البطل عمل نادلا في مقهىً شعبيٍّ لمدةٍ ناهت الثلاثة أعوام دون أن يتجاوز راتبه المائة دولار، مع تصريح البطل أنّ هذا المبلغ لم يكفِ متطلباته وحده، وهو ما يزال يسكن مع أبيه، فكيف سيكفي عائلةً بأكملها؟![1] والموقف الثاني في آخر الرواية حينما انتهى من غربته وعاد إلى مصر ليتزوّج، وليس في جعبته سوى ستة آلاف دولار. فلم

[1] عراق، العاطل، ص 11

يكن حلم الغربة كافيًا للوصول إلى المبتغى، وإنّما للوصول إلى مستوى متدنٍ وغير معقولٍ في مواجهة أعباء الحياة، مع الإصرار على دور الهِبات الخارجيّة في مساعدته، لتحقيق هذا المستوى الأدنى، خاصةً حديثه عن أغلب قطع أثاث منزله، الذي أمّنه له منصور وزوجته وأصدقاؤهما[1].

على نحوٍ غير بعيدٍ لكنّه يربط بين الثورة والوضع الماديّ، تُطلُّ علينا رواية محمّد سلماوي (**أجنحة الفراشة**) المتحدّثة عن التحوّلات السياسيّة الأخيرة في مصر وبدايات الثورة، لتقدم لنا لمحةً قويّةً عن الشأن الاقتصاديّ قُبيل وخلال الربيع العربيّ هناك.

فعن طريق إشاراتٍ مباشرةٍ أحيانًا وأحيانًا أخرى غير مباشرةٍ، يقدّم لنا الكاتب في مدينته مسوّغات اقتصاديّة للثورة المحتملة، تتّضح من خلال المفارقات التي يكشفها بين الفقراء والأغنياء في المجتمع، فضحى زوجة المسئول الحزبيّ الكبير تتمتّع بحياة مترفة جدًا، يعمد معها الكاتب إلى استخدام تقنيات التبطيء السرديّ أو الوقفة أحيانًا، كلّما أراد وصف الرفاهيّة التي تعيشها، وكأنّما يصرّ على كشف ذلك البون الشاسع بين حياتها، وحياة غالبيّة سكان مدينة القاهرة كما يرسمها. وأحيانًا عبر ملاحظاتٍ سريعةٍ يصف فيها رفاهيّة السيّارة التي تركبها، والمعطف الذي ستحضره[2]، مثل ذلك وغيرها الكثير من صور الغنى والرفاهيّة، تقابلها صورٌ أخرى غايّة في التعاسة وفي الفقر، يكون أبطالها دومًا أفرادًا من الشعب، فنشاهد عبد الصمد أخا بطل القصّة، يبحث عن استقلاليّة خاصة به فيكدّ ويعمل ويُجهد نفسه دون طائل، فلا يُمكّنه العمل من السكن وحده، والتخلّص من حياته مع والده وأسرته، ولا يُمكّنه من أبسط أحلامه، ولا يكتفي محمّد سلماوي بذلك بل إنّه يُلبس شخصيته لبوس البؤس الشديد في عدة مظاهر أبرزها حديثه لأخيه: " لقد أنفقت ما كنت أدّخره من راتبي على استخراج جواز السفر وما تطلّبه ذلك من مصاريف"[3]. ففي ذهن المتلقّي يكون عبد الصمد الذي يعمل مذ كان عمره ستة عشر عاما، لا بدّ وأن يكون قد

---

[1] عراق، العاطل، 293

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 9

[3] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 69

ادّخر مبلغًا محترمًا من المال، يساعده في البدء بحياته والاستقلال بها، وتأتي الصدمة حينما نرى أنّ كلّ ما وفره عبد الصمد - خلال أكثر من عشرة أعوام - أنفقه على استخراج جواز سفر، وعدّة جلساتٍ في مقهى (الانترنت)، ممّا يدلّنا على تفاهة المبلغ المدّخر، بالإضافة إلى (2500) جنيه. أي أنّ كلّ ما جمعه رجلٌ يعمل دون كللٍ مدّة عشرة أعوام لم يتجاوز ال (300) دولار، ممّا يلقي إضاءة على وضع الرواتب والمعاشات في مصر قبيل الثورة، ويدلّنا على مدى سوء أوضاع العاملين في مصر.

إنّ المُلاحَظ في هذا المشهد كيفيّة رسم الكاتب للشخصيّة عبر فصول الرواية، فعبد الصمد رجلٌ عمليٌّ جدًا خالٍ تماما من المشاعر، حتى أنّه لا يهتمّ لكون أمّه على قيد الحياة أم لا، وهو رجل يهتمّ لمصلحته أولا، ويكدُّ في عمله فقط دون الخوض في ملهيات الحياة، وكأنّما بالكاتب وهو يصف وضعه الماديّ لاحقًا، إنّما ينفي الأسباب المنطقيّة للضائقة الماليّة التي يعيشها عبد الصمد، ليُبقي الضوء مسلطًا على رواتب العاملين وأوضاعهم، وبالتالي على الحكومة المصريّة وجدوى عملها على رفاهيّة الشعبّ، وعلى النمط نفسه نشاهد عبد الصمد يقول: "بل فقدت الكثير. فقدت الخمسة آلاف جنيه. من أين سأرد هذا المبلغ لأصحابه... قد متّ اليوم... انّه موت وخراب ديار"[1] وهي مبالغةً لا شكّ، لكنّها توضّح مأساة رجلٍ مقابل (300) دولار كادت تقضي على حياته، خاصة إذا علمنا إن عبد الصمد كان مدينا بنصف هذا المبلغ فقط.

وفي محاولة من الكاتب لإدخال القارئ في جوّ المظاهرات الشعبيّة، يصرّ الكاتب على إيراد بعض الهتاف، الذي تنشده جموع المتظاهرين، ومن أوائل هذه الهتافات التي يذكرها: "التصويت باطل باطل. والشباب عاطل عاطل"[2] وكأنّما بالكاتب يمزج بين الوضع السياسيّ والوضع الاقتصاديّ لإعطاء لمحةٍ مهمةٍ عن السبب الرئيسيّ للثّورة المُحتملة.

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 156

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 8

ولو تمعّنا جيّدا لوجدنا الكاتب يذكر أنّ بطالة الشباب منتشرة في مصر، ثم يتفرّغ للعمل وحده فيكشف أنّه غير مُجدٍ أبدًا في تأمين أدنى متطلبات الحياة. وهو بذلك يضاعف من قتامة المشهد، فلا العمل متوفّر، وإن توفّر فهو غير مجدٍ. ثم تنسحب هذه الصورة على كافة المظاهر التي يذكرها الكاتب لاحقا، ويكشّف من خلالها رداءة الوضع الاقتصاديّ لأغلب أفراد الشعب، ومقارنة ذلك كلِّه بالتّرف والرفاهيّة التي يعيشها أغنياء البلدّ، خاصة رجالات السياسة والحزب الحاكم فيها.

وفي الحقيقة فإنّ هذه الرواية لا يمكن الاعتماد فيها على الصورة الواقعيّة فقط دون الخوض في رموزها وما تمثّله، فهي قائمة بشكلٍ واضحٍ على تقنيات الرمز والمماثلة، وحتى على هذا المستوى نلاحظ أنّ الأب الذي يمثّل رأس الدولة، يترك الشعب حائرًا بعضهم يبحث عن وطن (أيمن)، وبعضهم الآخر يبحث عن الحياة الكريمة وعن المال (عبد الصمد)، فيضيع عبد الصمد بين حلم الحياة الكريمة والواقع المرّ، ليرتميّ في أحضان الفاحشة والضياع ونكران الذات، وكلّها أمراضٌ اجتماعيّةٌ ولّدها الوضع الاقتصاديّ الذي يعيشه هذا الشعب.

ورغم كلّ ذلك لا يغفل الكاتب إظهار أنّ المال لم يجلب وحده السعادة المنشودة، فالقادرون على السفر في الدرجة الأولى، لم يلقَوا جميعًا المعاملة نفسها التي كانت تتلقّاها ضحى بوصفها زوجة مسئول[1]، فحتى النقود لم تكن سببًا لتفريقهم عن بقيّة أفراد المجتمع، ضحى نفسها لم تجد السعادة مع كلّ ذلك.

بقي أنّ نذكر تلك الإشارات العابرة عن المكان التي بثّها الكاتب، عن تدني مستوى الخدمات المقدَّمة، وقذارة الشوارع والأرصفة والأزقة وعدم صلاحيّتها[2]، فهذه الإشارات تدل على تدنٍّ منتشرٍ لمستوى المعيشة في القاهرة، وعن الفقر المدقع الذي تعيشه أغلب مناطقها ومركباتها العامة والخاصة ومرافق المدينة، دون أنّ نؤوِّل هذه الإشارات إلى الواقعيّة النقديّة، بقدر ما نرى فيها مسوغاتٍ أرادها الكاتب لتُظهر من هنا وهناك، رداءة الوضع المعيشيّ في مصر ككلٍّ، وفي القاهرة خصوصًا.

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 13

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 126-127

أما في رواية **(فرسان الأحلام القتيلة)** فالحديث عن الوضع الاقتصاديّ هو حديثٌ متشعبٌ يراوح ما بين المصاعب الماليّة والاقتصاديّة، وبين البحبوحة التي عاشها المجتمع الليبيّ قبل الثورة، فقد تحدّث الكاتب عن البطالة في حديثٍ مقتضبٍ، مثلا: "كانت سنوات البطالة التي سبقت الحصول على الوظيفة تسري في دمي لتحقن كياني بذلك الداء الأليم الذي لم يعرف حقيقته إلا أمثالي، داءٌ يعطّل العقل ويشلّ نعمة التفكير ويحوّل الإنسان إلى بهيمة تدبّ على قدمين، يجد الإنسان نفسه بلا عمل بلا جدوى بلا معنى"[1] وهنا نشاهد أنّ شبح البطالة كان شيئا مخيفا لأغلب الشباب، نلاحظ أيضًا أنّ البطل قد توقّف منذ أعوامٍ عن البحث عن عمل، ممّا يدلّنا على حجم هذه المشكلة في المجتمع الليبيّ، فهي ليست مشكلة عامٍ أو اثنين، مثلما قد يكون عليه في الوضع الطبيعيّ، بل هي مشكلةٌ مزمنةٌ استغرقت من الكاتب أعوامًا من البحث ومثلها من اليأس، واستغرقت جهدًا مضاعفًا من والده حتى يؤمّن له وظيفة معلّم.

ثم يتعمّق الكاتب في هذه المسألة، فبعد أنّ يقدّم لنا وضع البطالة في المجتمع وصعوبة إيجاد عملٍ، يأتي بصورةٍ أخرى تزيد الوضع قتامة، فحتى إيجاد العمل، غير كفيلٍ بتأمين الحياة الكريمة، فموظفو القطاع العام بعد التقاعد تُجرى لهم مستحقاتٍ شهريّةٍ هزيلةٍ، أشبه بحسنات ترميها لهم الدولة، أمّا القطاع الخاص فمتقاعدوه يبقون بدون غطاءٍ ماليٍّ يحميهم، فإن كان الضمان يؤمّن مبلغا ماليًا غير محترمٍ، وغير كافٍ للمتقاعدين وللعجزة، فإنّه لا يؤمّن أيّ شيء لمتقاعدي القطاع الخاص، بسبب أنهم أعداءٌ للنظام الاشتراكيّ في الدولة [2]، وهكذا يرسم الكاتب واقعًا أسودَ مليئًا بالعقبات التي كلّما نجا من مواطنٌ إحداها، وجد نفسه في عَقبةٍ أُخرى، تحول بينه وبين الحياة الكريمة التي ينشدها.

ونشاهد في قصّة الرجل الذي عمل في كلّ الأعمال الممكنة ليبني منزلا[3]. أنّ بذل كلّ ذلك المجهود على مدار عمرٍ كاملٍ، من أجل بناء منزلٍ بسيطٍ مكونٍ من

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 26

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 146-147

[3] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 156

طابقين، هو في حقيقته أمرٌ مثيرٌ للشفقة، ناهيك عمّا يكشفه من سوءٍ في النظام الاقتصاديّ لأبناء المجتمع.

يعمِّق الكاتب المأساة حينما يصرّ على ربط كلّ تلك الصور التي يتحدّث عنها، بالبحبوحة الاقتصاديّة المزعومة التي يعيشها المجتمع الليبيّ قبيل الثورة، بالإضافة إلى الغموض الذي يثيره الكاتب، فالسواد الأعظم من هذه البحبوحة جاء بعد رفع العقوبات الاقتصاديّة عن ليبيا، وهنا يُلصق الكاتب بهذه البحبوحة صفة (المزعومة)[1]، للدلالة على أنّ وجودها كان كذبةً كبرى، فهي لم تطل عامة الشعب أبدًا، ولم يستفد منها أحد منهم بوجهٍ مباشرٍ، فتضاعُف أسعار النفط لأكثر من خمسة أضعاف السعر السابق، لم يغيّر من الأوضاع الاقتصاديّة في ليبيا، سوى أنّ البلديات قامت بتغيير براميل القمامة واهتمّت بنظافة الشوارع أكثر وغير ذلك[2]، فالأموال الطائلة التي أصبحت تجنيها الخزينة على أثر البحبوحة الاقتصاديّة مقطوعة عن الناس، إلاّ ما يضيع منها على المشاريع التافهة بلا معنى، فهذا التخبّط الإداري الذي تعيشه البلاد، أدّى لضياع ملايين الخزينة على تنفيذ مشاريع ليس لها نفعٌ عامٌ على الشعب الليبيّ.

وهكذا يصل بنا الكاتب إلى السبب الغامض الذي ذكرناه سابقًا، وهو السبب الحقيقيّ لكلّ ما حدث ويحدث في ليبيا من سوء الأوضاع الاقتصاديّة، ألا وهو فساد الطبقة الحاكمة وهو ما نشاهده صراحةً في حديث البطل عن مؤسسة الضمان، وكيف أنّها تأخذ الأموال من المعاشات لتنفيذ مشاريع وهميّة، وتصل إلى أيادي المسئولين الكبار في الدولة[3]. وهنا نشاهد أنّ الكاتب يَكِلُ معظم سيئات الوضع الاقتصاديّ إلى الفساد المستشري، الذي لم يكتفِ فقطّ بسرقة المال العام، وإنّما تجاوزه للتلاعب بقوْت الشعب والمتاجرة بطعامه، حتى أوصل ذلك الفساد الشعب الليبيّ إلى تفشّي الأمراض، وبخاصة مرض السرطان الخبيث،[4] حسبما يبرر البطل.

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 46

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 152

[3] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 145

[4] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 145

وهكذا ترسم لنا رواية فرسان الأحلام القتيلة شبكةً كاملةً من الفاسدين، الذين ينهبون الأموال ويتلاعبون بقوْت الشعب، ويسرقون أموال البحبوحة الاقتصاديّة، فتكون المحصِّلة فقرًا شاملاً وأحلامًا منهوبةً مسبقًا، وبطالةً متفشيّةً في المجتمع.

تدور أحداث رواية **(نساء البساتين)** في تونس قبيل الثورة، لتقدّم لنا وجهًا مقارنًا بين تونس والدول الغربيّة، من خلال المهاجر الفرنسي الذي يزور بلاده في زيارة خاطفة، ليقدّم لنا دراسةً اجتماعيّةً للمجتمع التونسيّ، لا تخلو أبدًا من بعض التعرّجات الموصِلة إلى الوضع الاقتصاديّ، لكن دون أن تخرج عن مضمون الروايات التي درسناها سابقا.

فالحديث عن الفقر في هذه الرواية يأخذ حيّزًا بسيطًا، لكنّه يكشف عن جوانب سلبيّة في اقتصاديات الشعب التونسيّ، فنحن نشاهد مقارنة ثلاثيّة لراتب المعلّم[1] في وضعه السابق ووضعه الحاليّ ووضعه في أوروبا، من خلال البطل الذي يعمل مدرّسا في فرنسا وصديقه الذي يعمل مدرّسا في تونس، فنكتشف أنّ الراتب الذي كان يكفي سابقًا لم يعد يكفي الآن؛ لارتفاع الأسعار وتغيّر تكاليف المعيشة وشكلها حاليًا، دون أن يواكبها ارتفاع مطلوب في رواتب العاملين، ناهيك عن أنّ المعلم قد استهلك وقتا طويلا في التعليم، دون أنّ يتغيّر على وضعه شيءٌ، فالرّاتب لا يزال ضئيلاً كما كان حينما بدأ عمله، ممّا يعني انعدام المستقبل بالنسبة للموظفين، الأمر الذي يهدّد وضعهم الماليّ ويدفعهم للبحث عن أعمالٍ أخرى.

لكنّ الكاتب لا يَعمد إلى رسم تلك الصورة القاتمة دومًا، فالبطل يصف وضع أخيه الماديّ بالمتوسّط، فهو يمتلك منزلاً صغيراً، وعملاً يمكّنه من قضاء حوائجه الضروريّة، وهذا يشير إلى وضعٍ اقتصاديٍّ في حدود المقبول، يتمكّن فيه المواطنون من قضاء أمورهم المعيشيّة على نحوٍ جيّدٍ، إلاّ أنّ الإشارة هنا إلى أنّ الدخل الفرديّ لا يفي بكماليات الحياة الضروريّة، ولا يكفي المواطن العاديّ إذا ما أراد النظر حوله وزيادة رفاهيته، فأمرٌ تافهٌ كالهاتفِ المحمولِ البخس الثمن يُعتبر سلعةً غاليّةً لا تقدر عليها هذه العائلة، ويكتفي ربّ الأسرة باقتناء جهازٍ واحدٍ، وأيضًا الشقة التي يسكنونها لا تحوي أكثر من غرفتين اثنتين.

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 48 وما بعدها

ويضع الكاتب قصّة المغترب الذي تزوّج سائحةً أخذته لبلادها، فيعود إلى تونس ثريّا[1]، وكأنّما به يحدّد الثراء بالخروج والاغتراب، وكأنّما هذا البلد لا يؤمّن الفرص المقبولة للوصول إلى مستقبلٍ مشرقٍ لمواطنيه، أو عن طريق الفساد والانتماء للحزب كما سنرى لاحقًا.

ونحن لا نعدم إشارات واضحة عن البطالة داخل الرواية، ونقرأ عن اكتظاظ المقهى بالشباب العاطل.[2] وهنا لا بد أنّ نتساءل عن وجود هذا الكمِّ الهائلِ من الشبابِ في وقت العمل. وبدون إجابة شافية، فإنّ الفرضيّة الكبرى هي أنّ هؤلاء الشباب عاطلون عن العمل، ويأتون للمقهى لتمضية أوقات فراغهم، وهكذا نشاهد أنّ الراوي يُغفل تبرير هذه الصورة، وكأنّما هذا الأمر هو أمرٌ روتينيٌّ اعتاد عليه، ومن البديهيّ أن يكون هناك كمّ هائل من الشباب العاطل عن العمل، وكذلك لأنّ هذا الأمر لم يتغيّر عمّا قبل. فالكاتب يصرّ دومًا على المقارنة بين وضع تونس حينما كان يزورها قبلاً ووضعها الآن.

وزيادة على ذلك لا يغفل الكاتب إيراد صور للمرافق العامة، فتبدو وكأنّما أصابها الإهمال وعدم الاهتمام، فالحُفر تملأ الشوارع دون أن نجد من يقوم بترميمها، وهناك شوارع لا يوجد بها مقاعد، وبعض الأرصفة ضيّقةٌ جدًا وقذرةٌ تملؤها النفايات،[3] وحتى الشارع الوحيد الذي ذَكر البطل أنّ الدولة اهتمت به كان شارعًا يرتاده السياح، في دلالةٍ على بحث الدولة عن مواردها دون التفاتٍ لحاجات الشعب ورفاهيته.

بعد ذلك نرى أنّ الكاتب يتحدّث عن الفساد المستشري في البلاد، دون أنّ يعزو المصاعب الاقتصاديّة إليه بشكلٍ واضحٍ، فبمجرد دخول الأخ الأكبر إلى الحزب الحاكم فُتحت الدنيا أمامه، فتمكّن من خلال الحزب من الحصول على قرضٍ وفتح مشروعًا، تطوّر بشكلٍ مريبٍ، ممّا يدلّ على مصادر صرف المال

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 50

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 27

[3] السالمي، نساء البساتين، ص 19

العام، وتوزيعها على أفراد الحزب الموالين للحاكم،[1] وهنا نرى إلى أيّ مدىً كان الاستهتار، وهو يلقي بقصة تهرّبه الضريبيّ وعدم سداد ما عليه للمجتمع، ممّا يسلّط الضوء على المشاكل الاقتصاديّة التي تعاني منها البلاد، ويأتي تعليله لهذا التهرّب فاجعة أخرى لهذا البلد، فالحزب نفسه يساعد أفراده على التهرّب الضريبيّ، فهذا الحزب لا يصرف أموال الدولة على منتسبيه ومصالحهم فحسب، وإنّما يمنع الدولة من اخذ حقّها القانونيّ منهم.

وتبدو مظاهر هذه الطبقة أثرًا عامًّا ذكرته أغلب روايات الربيع العربيّ، ففي هذه الرواية رأينا أنّ الأخ الأكبر وهو رجل أعمال ناجح مقرب من الحزب الحاكم، ويعزو هو نفسه هذا النجاح إلى دعم الحزب؛ ممّا أدّى إلى خلق طبقة جديدة في تونس، وتلك الامتيازات الهائلة التي تتمتع بها تلك الطبقة، والتي يحرم منها باقي المجتمع، ونرى ذلك بوضوح في مقارنة بسيطة بين الإخوة الثلاث: فالأوّل يعيش في منزل صغير يختزل أحلامه في شراء هاتفٍ محمولٍ حديث، أو شراء هاتفٍ محمولٍ صغيرٍ لزوجته، دون أنّ يجد احترامًا في الشارع أو محيط العمل. والثاني مهاجرٌ في فرنسا يعود إلى بلاده، ليجد أنّ مكانه محفوظ في الطبقة الوسطى. ونشاهد مثل ذلك في رواية فرسان الأحلام القتيلة خاصةً في خضم الثورة حينما أصبح كلّ من يُعادي الفئة الحاكمة متهمًا أو معرّضًا للقتل، ولكنّ الكاتب يركّز على فئة مظلومة في المجتمع الروائيّ، وهي طبقة عبيد (تورغاء) الذين لم يجدوا أدنى احترامٍ في المجتمع، وعوملوا منذ بدء مَقدَمهم بازدراء، حتى في المكان الذي حبسهم فيه الزعيم خوفًا من انتشارهم الذي تقزّز منه[2].

وركّز الكاتب في رواية (العاطل) على طبقة معيّنة من المجتمع، تميّزت بالثقافة والمستوى المعيشيّ المترفّع والرؤيّة السياسيّة الموَحّدة نحو الليبراليّة، لنلمح أنّ هذه الطبقة قد صنعت نفسها بعيدًا عن أيّ مساعدة خارجيّة، سواء في مصر أو في الإمارات، ونلاحظ أنّ مثاليّة هذه الطبقة تشير إلى الطريق الصحيح نحو المجتمع

---

[1] انظر قصّة تهرّبه الضريبيّ في رواية، السالمي، نساء البساتين، ص 78

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 70-71

المثاليّ، إلا أنها تتحدّث عن مضايقات عدّة تتعرّض لها، وعدم استماع رسميّ، خاصة بمصر ممّا يَحمل القارئ للبحث عن مَخرج ربما لُخص في الثورة.

على العكس من كلّ ما تقدّم نرى أنّ عبد الله مكسور في رواية **(أيام في بابا عمرو)** قد أغفل الجانب الاقتصاديّ من روايته بشكل فجٍّ، فتخلو الرواية من كافة المظاهر الاقتصاديّة التي شاهدناها في الروايات السابقة، حتى الإشارات كانت شبهَ معدومةٍ، ورغم ذلك لم يكن ذلك الغياب عيبًا في الرواية، بقدر ما كان دليلاً احتاجه الكاتب لتصوير مجتمعه الروائيّ، فلو أخذنا واحدةً من الإشارات العابرة، نجد أنّ الكاتب يشير إلى أنّ أغلب بنايات المنطقة أو المدينة متشابهة في بساطتها ونموذجها الفقير.[1] ممّا يُعبّر مجازًا عن الوضع الاقتصاديّ في البلاد، ويدفعنا للاستنتاج أنّ ذلك التعتيم المقصود للوضع الاقتصاديّ في مجتمع سوريا الروائيّ إنّما جاء لعدم ضرورته، فالعارف لا يُعرَّف، ومن هذا المنطلق لا داعي للحديث عن وضع يعلمه الجميع، وهكذا يرسم الكاتب لوحةً بيضاء للوضع الاقتصاديّ في البلاد يُظهر منها واقعًا اشدّ اسودادًا ممّا شاهدناه سابقا، فالاشتراكيّة التي تغلّف النظام والمجتمع أوجدت مجتمعًا مسحوقًا اقتصاديًّا، يُذكّرنا بالمجتمع السوفييتيّ قبيل الانهيار، طبعا هناك أسباب أخرى لإغفال ذِكر الجانب الاقتصاديّ وآليات تأويلها، منها إبعاد شُبهة الهروب من الفقر عن دوافع الثورة السوريّة، وتأطيرها نحو الحريّة وثأر الإخوان المسلمين لأحداث حماة في الثمانينات، لكنّ ما يهمّنا هنا هو شكل الجانب الاقتصاديّ للمجتمع.

من بين تلك الإشارات أيضًا، التضخّم الاقتصاديّ الهائل الحاصل من جرّاء الثورة، في أجرة التاكسي مثلاً التي تضاعفت أكثر من ثلاثة أضعاف[2]. لكن ما يهمّنا منها هو ارتفاع أسهم تجارة الحروب، واستغلال مجموعات كبيرة للثورة، للقيام بمكاسب ضخمة على حساب المواطن، حتى ما كان من سائقي الأجرة. إنّ ما يعرضه الكاتب هو إحدى إفرازات النظام الاقتصاديّ الاشتراكيّ الذي حوّل المواطن إلى متسلّقٍ باحثٍ دوما عن مصدر ماليٍّ جديدٍ، يقوِّم به اعوجاج وضعه الذي صنعته

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 57

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 46

الدولة وسياساتها، فالكاتب لا يُغفل أبدًا رمي أغلب المشكلات الاقتصاديّة إلى النظام الحاكم ومن يسانده، وفيما يشبه ذلك التسلّق الماليّ، نلاحظ أنّ الكاتب عرج إلى ذلك الموضوع في بضعة مواقف منها قضيّة الرشوة التي تمضي كلّ معاملات البلاد من خلالها، إنّ خطورة القيام بـــأخذ الرشوة تتضاءل أمام المبالغ الكبيرة، لكنّنا أمام حالاتٍ لا تتعدى قيمة الرشوة فيها حاجز الثلاثة دولارات وهو أمر غير منطقيّ[1]، إلا إذا أخذنا الموضوع من زاويةٍ اقتصاديّةٍ بحته، خاصة بالوضع السوريّ حيث تغدو المبالغ الضئيلة نسبًا حقيقيّةً من رواتب العاملين، ولذلك تتضخم قيمة الرشوة وفقًا لهذه الرؤيّة دونما النظر إلى قيمتها الحقيقيّة في عالم المال.

ثم يحاول الكاتب وضع هذه الصور القليلة والمعبّرة أمام السبب الحقيقيّ وراء هذا الاعتلال النقديّ العام في المجتمع، فيُظهر لنا صورةً من السجن حيث الرفاهيّة لمن يسرق المال العام، وينال العقاب الشخص الأقل مسؤوليّة حيث لا يوجد له" ظهر يسنده"[2]، إنّ المشهد الذي يصنعه الكاتب يأتي في إطارٍ مميزٍ من حيث العقاب، فالذي يسرق المال العام من داخل النظام والحزب ينجو بفعلته، ومن يسرقه من خارجه يعيش في السجن مدةً قصيرةً بشروط رفاهيّةٍ عاليّة، وفي الحالتين لا يوجد استردادٌ لذاك المال، إنّ هزليّة العقاب توحي بالتشجيع على الجريمة وبالتالي انتشارها الكبير، فيغدو المال العام نهبًا لكلّ من تخلى عن ضميره ويغدو الفقر صورةً قاتمةً لهذا النظام.

قد يبدو أنّ بعض الروائيّين العرب عبّروا في رواياتهم المختلفة المصوِّرة لواقع دول مختلفة ومن زوايا نظر مختلفة عن همّ واحد وكأنهم: "يكتبون رواية واحدة رغم اختلاف العناوين، لأنهم كتبوها انطلاقًا من التاريخ وارتكازًا عليه"[3].

فهذه الروايات لا تنتقد مظهرًا أو اختلالاً اقتصاديًا محدّدًا كالفقر، بل إنّها تصف النظام الاقتصاديّ القائم بالعجز، وتحيل اللائمة على من أوجد هذا التناقض في المجتمع وذلك الانهيار المتوالي في بنياته الاقتصاديّة.

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 87.

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 157.

[3] النّاقوري، ادريس، المصطلح المشترك، دراسات في الادب المغربي المعاصـــر، دار النّـــشر المغربية، 1977، ط2، ص 28-29.

3.1 الوضع السياسيّ

السلطة والمعارضة

لم تكن الحريّة وحدها هي الدافع وراء الثورات العربيّة فالموضوع ليس أنّ "هناك أناسًا من العامة... تستثيرهم كلّمات حريّة ومساواة ويرغبون بالنتيجة في أن يقولوا كلمتهم في شؤون الحكم مع أنّها ليست من اختصاصهم"[1]. ولم يكن الحديث السياسيّ همًّا أو تحليلاً عميقًا للسياسات المتبعة، فالأصل انّه " لا يكفي أنّ تكون هناك سلطة كي تكون هناك سياسة. بل لا يكفي أنّ تكون هناك قوانين تنظم الحياة الجماعيّة، بل يجب أن يكون هناك نمط لشكل محدّد للمجتمع"[2]. وإنّما جاءت المفارقة وسخرية الوضع القائم في بلدان الربيع العربيّ كغطاءٍ استراتيجيٍّ لمطالبات الشعوب الثائرة، لذلك فإنّ هنالك " قضيّتين داخليّتين انعكستا على أغلب إنتاج الأدباء العرب من المحيط إلى الخليج، وهما القهر السياسيّ والظلم الاجتماعيّ"[3].

وهذا بالضبط ما بحثت الروايات التي بين أيدينا عن صوّره وأشكاله، ففي رواية " **أجنحة الفراشة** " نرى أنّ الكاتب عمد إلى تصوير النظام القائم في البلاد بصورة دقيقة، أبانت عن أغلب مظاهرها، ففي المجتمع الروائيّ الذي خلقه الكاتب نرى أنّ النظام الحاكم هو نظام أقرب إلى الاستبداديّ منه إلى التعدديّ الديمقراطيّ، ونستشفّ ذلك من حديث الدكتور الزيني إلى ضحى عن أحلامه بالنسبة إلى مستقبل وطنه، ونلاحظ ذلك أيضًا في خطابه أثناء المؤتمر، وتوضيحه كيف تقوم النُخب السياسيّة المحسوبة على الحزب الحاكم، بتعديل الدستور بما يخدم مصالح الحزب ويضرّ بالحياة السياسيّة في الدولة[4]، ونتعرّف أكثر على القبضة الحديديّة للحزب الحاكم على مقاليد الحكم، من خلال مظاهر القمع فيما بعد، لكن ومن ناحيةٍ أخرى نستطيع أنّ نرى تلك المصالح المقدّمة إلى أعضاء الحزب ومن ينتمي إليه عبر مثال ضحى

---

[1] رانسيير، سياسة الادب، ص 77

[2] رانسيير، سياسة الادب، ص7

[3] الجيوسي، سلمى الخضراء، البطل في الادب العربي المعاصر، الشخصية البطولية والضحية، الكاتب، العدد 200، نوفمبر 1977، ص 44-45

[4] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 113

الصفتي، الذي يطرحه الراوي لنراقب من خلاله سير رحلتها من وإلى روما، ونستنتج أنّ مجرد انتساب زوجها إلى الحزب الحاكم أعطاها امتيازات لا متناهيّة، سواء أكان ذلك في حفل السفارة المصريّة في ايطاليا، أم عبر الخدمة الاستثنائيّة في الطائرة والمطار. إنّ مشهد ضابط الشرطة وهو يفتح الطريق لتمرّ سيّارتها بأمر من زوجها عبر الهاتف المحمول[1] يبيّن لنا مدى قدرة وفاعليّة تلك النخبة الحاكمة، وسيطرتها على القبضة الأمنيّة في البلاد، ذلك الامتياز حصل عليه أفراد الحزب الوطنيّ دون باقي الشعب على اختلاف طبقاتهم وامتيازاتهم.

محمّد سلماوي في هذه الرواية، إنّما يصوّر الحزب الوطنيّ كمجتمعٍ منفصلٍ عن المجتمع المصريّ ، طبقيّة تعلو كلّ شيء حتّى القانون، فأعضاء هذا الحزب كمدحت الصفتي يرعاه عمّه الأمين العامّ للحزب، ليأخذ فيما بعد مكانه في الحزب،[2] فالتوريث في المناصب وكراسيّ الحكم –الذي يعتبر من شرارة الثورة – لم يكن فكرةً خطرت ببال معارض على أحد جرائد المعارضة، بقدر ما كانت عقيدة يؤمن بها الحزب الحاكم، ويسير من خلالها منذ بداية تأسيسه، كذلك دلّت بيانات الحكومة حينما حاولت اتهام المعارضة بشتّى أنواع التهم السياسيّة، وكان من أبرزها الخيانة كما سيأتي لاحقًا.

ونشاهد في رواية "**العاطل**" خطًّا متقطّعًا في الحديث عن السلطة، ويبدو الحديث هنا تاريخيًّا، كالحديث عن المعتقلات أيام السادات أو قمع عبد الناصر للمعارضة في حديث منصور عن كلّ منهما،[3] لكنّ الملاحظ أنّ الحديث كان استمراريًّا، أكثر منه عرضًا تاريخيّا لحقبةٍ زمنيّةٍ منتهيّة، وإنّما كان الحديث التاريخيّ لبيان عمق ممارسات السلطة القمعيّة تجاه المعارضين، أو سلوكها العام طوال فترة حكم الحزب الحاكم، لاحظ أنّ حديث بدر المنياوي لمنصور عن المعتقل أيام السادات قد جرى و هما في المعتقل في وقتٍ معاصرٍ.

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 9-10

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 38

[3] عراق، العاطل، ص 43

كذلك أشارت الرواية للأُفق الضيّق والرؤيّة المحدودة، المتمثّلة في وجهة نظرٍ واحدةٍ لدى الحزب الوطنيّ في تسيير أمور الدولة، ليقوم شابّ في العشرينات من عمره في معرفة النهايات المتوقعة لسير البلاد في ظلّ تلك النظرة، حيث لخّصها باحتمالين: أولهما القمع الشديد، وثانيهما الثورة[1]. وهو ما حدث حقًا، فمسألة التوريث كانت مسألة مهمة منذ بدايات القرن الحاليّ، وقد أشارت الرواية إلى هذه المسألة بإشارة عابرة. لكنها مليئةٌ بالأفكار حول شكل النظام الذي يحكم ونوعه.

وكان القمع الأمنيّ في رواية " **نساء البساتين**" هو السمة الأبرز لنظام الحكم في المجتمع الروائيّ، فلا يمكن أنّ نغفل تلك الإشارة العابرة عن لوحة الحزب الحاكم أمام المغفر الأمنيّ، وما تشير إليه من دلالات حِكمة وضعها أمام المغفر الأمنيّ،[2] كذلك نرى معاملة الشرطيّ لبطل الرواية، وحديث سائق سيارة الأجرة معه عن تعامل الشرطة مع المواطنين،[3] ليعطي الانطباع بأنّ الشكل الأمنيّ يتجاوز واجبه ويغطي على حقوق المواطنين الدستوريّة، كما سنذكر لاحقًا.

وكما هو الحال في الروايات السابقة، يَظْهَرُ في (نساء البساتين) استفادة الطبقة الحاكمة وأعضاء الحزب الحاكم من امتيازاتٍ غير قانونيّةٍ، مثلما ذكرنا سابقًا عن الأخ الأكبر حينما تهرّب من الضرائب، ودفع جزءًا يسيرًا منها لاحقًا تحت رعايّة الحزب الحاكم. ممّا يعطى نظرة حول فساد ذلك الحزب وتواطؤ النظام أيضًا.

ونعثر في الرواية نفسها على حديثٍ عابرٍ عن الدعارة في تونس،[4] وأنّ هذه التجارة كانت تحت نظر رقابة النظام، ورغم أنّ القانون يجرّم هذه التجارة، إلا أنّ غضّ الطرف عنها من قِبَل النظام والأمن، يعطي الانطباع بأنّ هناك استفادةً من النظام بطريقة معيّنة - لم يعيّنها الكاتب - من هذه التجارة، ورواجها في السنوات الأخيرة. وربما يكون ما يقصده الكاتب هنا أنّ الحكومة كانت ضالعة في عمليات كسب غير مشروع تجري في أراضيها.

---

[1] عراق، العاطل، ص 21

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 33

[3] السالمي، نساء البساتين، ص 90

[4] السالمي، نساء البساتين، ص 122

أما في رواية (**أيام في بابا عمرو**) فالشكل السياسيّ للنظام القائم يتحدث عن حكم عسكريّ طويل الأمد، يمتد نحوًا من أربعين عاما إلى الخلف، إنّ الكاتب يعمد إلى تصوير النظام الحاكم بالامتداد التاريخيّ للحركة التصحيحيّة، والتي هي انقلاب عسكريّ قائمٌ منذ ولادته حتى الآن، ويعزز ذلك بصورة الضبط العسكريّ القائم عبر المخابرات، التي تتنصّت على الشعب لتُخمد أيّ صوت معارضةٍ قائمٍ،[1] فالجيش عَبْرَ مخابراته أو المخابرات عَبْرَ جيشها تتحكم بزمام الأمور في الوطن، وتمارس عملها بمنتهى الدقة، فالكاتب يعرض لنا شكل النظام الاستبداديّ المعروف والديكتاتوريّة ذاتها في الروايات الأخرى لكن هذه المرة دون مواربةٍ أو استتارٍ.

تتجه المعارضة في سوريا الروائيّة نحو الخارج هربًا من البطش داخل الدولة، كما حدث مع الإخوان المسلمين في حماة، والمجزرة التي حدثت هناك ؛ لذلك هناك من يعمل منهم في الدول المجاورة كالأردن، وهناك من هو في أوروبا، دون أنّ يكون لهم نشاطٌ سياسيٌّ كبير، سوى بعض المناكفات مع أتباع النظام المغتربين في دولهم،[2] والرّواية لا تعرض بشكل كبير لشكل الأحزاب في سوريا قبل الثورة، كونها ممنوعة هناك ما خلا الحزب الحاكم، إلا أنّ الإخوان المسلمون –وهو حزب يمينٍ محافظٍ- قد يبدو من خلال الرواية هو الحزب المعارض ذي الأثرِ الأكبرِ على الساحة السوريّة، خاصة أولئك الذين ينشطون داخل سوريا،[3] وبينما يقبع الشعب على مساحةٍ فاصلةٍ بين الحزب الحاكم والمعارضة السلميّة قبل الثورة، إلا أنّه يتقارب كثيرًا مع المعارضة، ويؤكّد الكاتب ذلك من خلال استخدامه للتشبيه بين النظام الحاكم وجيشه من جهة، والكيانُ الصهيونيُّ من جهةٍ أخرى، فتغدو البلاد تحت ظلّ الأقليّة الحاكمة وكأنّما هي تحت حكم استعماريٍّ لا يمتّ للشعب بصلةٍ،[4] ولربما كان هذا هو الحدّ الفاصل بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة التي تحدّثنا عنها سابقًا، إلا أنّه وبنظرة أقلّ شموليّة وأكثر دقّة، فإنّ التشبيه بدولة الكيان

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 72

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 21

[3] لاحظ ذلك في حديث الام ص 168 وفي حديث ضابط المخابرات ص 74

[4] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 26

الصهيونيّ جاء لتركيز الضوء على نظرة الشعب نفسه لرئيسه ونظامه، من حيث إنه نظام استبداديّ مكروه، وعلى الجانب الآخر يحاول النظام التغذيّ على الشعب ليضمن بقاءه، تمامًا كما تفعل إسرائيل مع الشعب الفلسطينيّ، وهذا استمرار من الكاتب في محاولةٍ مستميتةٍ لإبعاد شبهة الطائفيّة - وتسميّة الحرب الطائفيّة - عن الثورة المحتملة.

ويلمس القارئ تركيزًا بيّنًا على النظام الحاكم في رواية **(فرسان الأحلام القتيلة)**، حينما توضّح لنا المشاهد قوة القبضة الأمنيّة للنظام الحاكم، فالنظام شبيهٌ بالنظم الاستبداديّة القائمة على قبضة أمنيّة مُحكمة، فالأجهزة الأمنيّة قبضت على المقاول الذي نفّذ مشروع بناية الضمان بنجاح، لمجرد أنّه نجح فيما فشل فيه الآخرون.[1] دون أنّ يكون في ذلك مبرّرٌ لحجزه والتحقيق معه في أسباب نجاحه، فالسلطة التي أطلقت النار على المتظاهرين السلميّين،[2] تمارس سلطةً عالية السقوف، تتعدى حدود القانون والدستور، في محاولة منها للحفاظ على شكل النظام القائم، وعلى اشتراكيّة الدولة التي لا يُمكن المساس بها، فبرغم وجود قطاعٍ خاصٍ فاعلٍ في الدولة الليبيّة، إلا أنّ عقليّة النظام بقيت كما هي فحُرم أبناء هذا القطاع من معاشاتهم التأمينيّة، نظرًا لعداء النُظم الاشتراكيّة للقطاع الخاص،[3] ممّا يُظهر نتاجات احتكار السلطة والأفق الضيّق للمسئولين فيه، هذا مع إصرار الدولة على إنشاء وتنفيذ مشروعاتِ الخططِ التنمويّةِ بنفسها،[4] بغضّ النظر عن النتاجات السيّئة لذلك.

كذلك تكشف الرواية قيام الدولة على الخوف، فالأمثلة كثيرة من المجتمع الروائيّ لخوف الدولة من الثورة المضادّة وبالتالي من المعارضين، فيتدخّل القادة العسكريّون في تأليف المناهج الدراسيّة، وتحوير الحقائق وتزييفها لصالح نظرة النظام للأمور ومواكبة تحالفاته، ثم نشاهد البطل في مشهدٍ خلال الثورة، يحاول أخذ

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 141-142

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 16

[3] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 147

[4] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 140

السلاح من معسكر الجيش، ليكتشف أنّ الأوامر العليا للنظام تقتضي بأن يحمل الجنود أسلحتهم دون ذخيرة خوفًا من انقلاب العسكر على النظام الذي يحمونه.

إنّ تداخل الرواية مع الحدث السياسيّ هنا، ودخولها طرفًا آيدلوجيا في المعادلة، لا يعد عيبًا أو إغراقًا في الواقعيّة فـــ "الهويّة للآيدلوجي هي دخوله في الصراع ومؤشر على السياسيّ. الكاتب معني، طبعا، بهذه الهويّة، وإن نجح فنيًا بتلبيسها لبوس الحياديّة، وتوصل تقنيات الخفاء"[1]، وهنا لا نجد أنّ الروائيّين العرب قد اتخذوا رواياتهم معبرًا فجًّا للحديث عن الآيدلوجية السياسيّة –إذا استثنينا بعض المواقف الليبراليّة من رواية العاطل، والإخوانيّة في رواية أيام في بابا عمرو- فالرواية العربيّة تنطلق من رفضها للخلل السياسيّ القائم في المجتمع، وتسعى لتصويره، وهنا بالضبط تبدو الرواية وهي تتورّط في أُتون السياسة، وتغدو الحياديّة شيئا صعب المنال، فـــ "الرواية العربيّة ترفض القهر السياسيّ والإرهاب الفكريّ والتعذيب الماديّ والمعنويّ، وتنطلق من هذا الرفض الفني المصوّر لأزمة الحريّة إلى المناداة بالحريّة والتطلع إلى تجاوز هذا الواقع المُدان إلى مستقبل أفضل".[2]

"وهكذا تم الانتقال من خطاب سياسيّ ثوريّ من أجل الاستقلال السياسيّ إلى خطابٍ سياسيٍّ معارضٍ لنظام السلطة في المجتمعات العربيّة"[3].

رأس الدولة

حاولت بعض الروايات العربيّة تصوير زعماء الدول التي تتحدّث عنها ووصف أشكالهم، أحيانًا بصورٍ واقعيّة وأحيانًا بصور أكثر كاريكاتورية.

ففي رواية (فرسان الأحلام القتيلة) يبدو رأس الدولة في ليبيا الروائيّة صاحب آراءٍ تعتبر نصوصًا مقدّسةً، لا يجوز لأحد أن يعترض عليها أو ينتقدها، وإلا فإنّه يعرّض نفسه للمساءلة القانونيّة والسجن في المعتقل، هذا عدا على أنّ تفكير الرئيس

---

[1] العالم والعيد وسليمان، الرواية العربية بين الواقع والايديلوجية، 27

[2] عطية، أحمد محمد، الرواية السياسية: دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، لم تذكر سنة النشر، ط1، ص17

[3] سنفوفة، المتخيّل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السّياسية، ص 41

بتغيير سكان إقليم السبخة بسكانٍ آخرين، واستعداد النظام لتنفيذ هذه الأوامر،[1] يُعبّر عن هزليّة الرؤيّة السياسيّة والبُعد عن الحاكميّة الرشيدة قبيل الثورة، حتى الاغتصاب الذي مارسه الجنود ضد المدنيّين، كان تنفيذاً لقرارات الحاكم، كذلك اعتاد الحاكم على تخويف شعبه من "الأخطار" المُحدقة بهم من جهة أوروبا والدول الغربيّة وحتى الدول المحيطة،[2] في محاولات متتابعة للحفاظ على شكل الدولة، تحت حُكم الحزبِ الواحدِ والرجلِ الأوحدِ.

إنّ ما يحاول الكاتب هنا إثباته، هو أنّ فاشيّة الحزب الحاكم تقارب كثيرًا أبجديات الحزب النازيّ، حينما حاول إبعاد نظر شعبه عن المشكلات الاقتصاديّة والإخفاقات المتتاليّة للبلاد، عبر تخويف شعبه والقيام بمناوراتٍ عسكريّةٍ فاشلةٍ، فالكاتب يقارب بين الدولة ومساوئ الحزب النازيّ ثم يسلبها الشجاعة التي كان يتصف بها ذلك الحزب.

أمّا في رواية " **العاطل**" فنرى أنّ الحديث عن الزعيم يبدو مقتضبًا، كما قد نشاهده في الروايات العربيّة التي سبقت المرحلة التي ندرسها، لكننا ومن خلال الملاحظات العابرة والإشارات غير المباشرة، نلاحظ أنّ صورة الزعيم تتخذ شكلاً أفقيًا في المجتمع الروائيّ، حيث تغطي صورته على كافة المشكلات السياسيّة التي يعاني منها الوطن، فيصبح شمّاعةً لكل هذه الأخطاء التي عُرضت- ربما من ناحيّة غيابه المقصود في الرواية أكثر منها من خلال الإشارات العابرة حوله- من جهة، ثم نرى امتدادًا عموديًا لصورة الزعيم، حين يثير الراوي قضيّة التوريث ومحاولة الزعيم توريث الحكم لابنه،[3] فيصبح الزعيم استمرارًا لحالة انعدام الوزن في الحياة السياسيّة والاجتماعيّة، وأُفقًا مغلقًا لتطلعات الشعب نحو الحياة الفضلى، دون أنّ نرى من دون الثورة انفراجًا في هذا الأفق المغلق.

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 97

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 108

[3] عراق، العاطل، ص 29

كذلك لا يمكننا إغفال الحديث في حفل زفاف منصور عن إعدام الرئيس العراقي الأسبق صدام حسين[1]، والاختلاف في الرأي بين المثقفين حوله، بين مؤيّد محبٍّ له، وحزينٍ لما آل إليه، وبين معارضٍ كارهٍ له ومغتبط لمصيره، في إسقاطٍ واضحٍ لمصير الثورة المحتملة في مصر، والانقسام الذي سيحدث فيما لو نجحت ثورةٌ ما في إسقاط الرئيس.

أما في رواية " **أجنحة الفراشة**" فنرى أنّ الرئيس لم يُذكر أبدًا، ولا حتى عبر إشاراتٍ عابرةٍ، بل إنّ غيابه كان ممتدًا حتى بعد قيام الثورة ونجاحها وإسقاط الحكومة، في تغييبٍ جذريٍّ لأحد أهمّ رموز الحكم الذي تنتقده الرواية، التي قد تكون من الروايات القليلة التي تنبّأت بالثورة القادمة وبشكلها[2]، وقبل أنّ ننتقد ذلك أو نُحيله إلى الوضع السياسيّ في مصر وقت صدور الرواية وغياب الحريات، علينا أنّ ننتبه إلى أنّ الرواية عمدت إلى تصوير السلطة الحاكمة على أنّها كلّ متكامل لها فكرة واحدة وصورة واحدة، مهما اختلفت الأسماء ومناصبها، فيُحيل الكاتب كلّ ما عرضنا له من مشكلاتٍ أوجدها الحزب الحاكم في الوطن على رموزه بلا استثناءٍ أو تحديدٍ، فيغدو الرئيس ممثَّلا بموظفيه في الحكومة والحزب: مترهلاً، ذا أفقٍ ضيّقٍ، يرفض الآخر، ويستولي على الوطن وكأنّه جزء من ممتلكاته.

أما في رواية " **أيام في بابا عمرو**" نرى أنّ صورة الرئيس تأخذ شكلين متضادّين تلخّص لنا حالة الانقسام الحادّ في المجتمع الروائيّ السوريّ، بين مؤيد (شبيح) ومعارض (إرهابيّ)، فالقسم الأوّل يمكن أنّ نلخّص تصويره لزعيم البلاد بعبارة: " الأسد أو لا أحد، الأسد أو نحرق البلد.. يا عملاء يا مندسين يا عصابات!"[3] حيث يغدو الرئيس إلهًا، لا مجال لانتقاده أو تغييره أو الانتقاص من صورته، ويغدو المعارضون له كفّارًا يستحقون القتل أو التعذيب في سبيل توبتهم. بينما وفي الجانب الآخر نرى مشهدًا يلخّص نظرة المعارضة، حيث يقوم أحد المعارضين بكتابة سيناريو فيلمٍ يبدو المشهد الأوّل فيه:

---

[1] عراق، العاطل، ص 129

1 طبعت هذه الرواية قبل الثورة التونسية بعام كامل

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 71

"التصوير: داخلي ليلي

المكان: غرفة نوم الرئيس في القصر الجمهوري

إنها دمشق..... صوت جرس الهاتف الجانبي يزعج اللون الأسود في المكان....

- الو.. نعم... طيب... اقتلوهم جميعا..

وألقى السماعة من يده وهو يحمل الرغبة في ممارسة الجنس.."[1]

بهذا المشهد وغيره قامت المعارضة في الرواية بتصوير الزعيم على أنّه شيطان لا رحمة لديه، ولا يعترف بحقوق الإنسان، صاحب مراهقةٍ سياسيّة[2] لا تعرف أدنى متطلبات الحكم، وتضرب بالوطن عرض الحائط، في مقابل الرغبات الشخصيّة لديه أو لدى أعوانه. بينما وقف الراوي إلى الدفع نحو هذه الصورة بإشاعة جوٍّ من الكراهيّة والسخريّة كلّما جاء ذكرٌ للرئيس في الرواية.

حقوق الإنسان

إنّ شكل السلطة الحاكمة في رواية **(أيام في بابا عمرو)**، يدفعنا للبحث عن حقوق الإنسان واحترامها في الدولة قبل الثورة، فالرّواية العربيّة اتخذت من حقوق الإنسان موضوعًا، ربما يكون من أكثر المواضيع المتطرَّق إليها في العصر الحديث في الرواية العربيّة، "ولذا فقد تحول الخطاب السياسيّ العربيّ في الرواية العربيّة إلى خطابٍ عن الديمقراطيّة والمطالبة بالحريّة الفرديّة والاجتماعيّة والسياسيّة داخل الدولة العربيّة المستقلة"[3]. فالحديث عن الضريبة المُسماة رسم الخروج، وتشبيهها بالرشوة إنّما هو إشارة لاستمراريّة النظام عبر شعبه، واستغلاله لظروف هذا الشعب، والحديث عن مجزرة حماة عام (1982) يُحيلنا إلى شكلٍ قمعيٍّ مريعٍ، تعرّض له كلّ معارضي الدولة،[4] فالحقّ في الحياة لم يكن مضمونًا في سوريا الروائيّة، حيث يُقتل المواطن بأمر رجل الأمن لأتفه الأسباب، دون أنّ يكون لمقتله

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص55 بتصرف

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 66

[3] سنفوفة، المتخيّل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السّياسية، ص41

[4] ذكرت المجزرة في اكثر من موضع في رواية أيام في بابا عمرو، مثال ذلك صـــفحات:18، 168

أيّ ردّة فعل لدى النظام، والحقّ في التعبير هو أوّل الطرق المؤديّة لنقض الحقّ في الحياة داخل الدولة، فاغتيال المهندس،[1] والإعدامات الميدانيّة،[2] وقتل رياض وشعبان الخطاب قبل الثورة،[3] إنّما يدلّ على عدم احترام لآدمية الإنسان، وعدم التقيّد بحقه في الحياة، ومثل ذلك شاهدنا من يبقى في السّجن أحد عشر عامًا على ذمّة التحقيق، ثم يخرج دون محاكمة.[4]

إنما يؤوّل كلّ ذلك إلى غياب العدالة، ناهيك عن صنوف التعذيب والقتل في السجون دون محاكمات ،أو إجراءاتٍ قضائيّةٍ عادلةٍ في أفضل الأحوال. كذلك مُنع البطل من العمل الصحفيّ داخل بلده،[5] فحتى الإعلام كان مُقيّدًا شأنه شأن المعارضين الموجودين على الساحة، حتى الحريّة الدينيّة كانت بيد الدولة، فمجرد مخبرٍ لدى جهاز المخابرات الجويّة، يستطيع منع قيام صلاة الظهر في جميع مساجد محافظته[6].

وفي رواية (**أجنحة الفراشة**) نرى أنّ حقوق الإنسان لم تُحترم، فاعتصامٌ رمزيٌ لمدة ساعةٍ أمام الجامعة، أدّى لارتباك أمني في الدولة، جرَّ فيما بعد إلى حلِّ مجلس اتحاد الطلبة،[7] كإجراء حكوميّ للتصدي للمعارضة، ثم ملاحقة أمنية تخلّلتها مضايقات علنيّة للنشطاء السياسيّين، كلّ هذا يطلعنا على وضع الحريات العام، الذي كانت الدولة تتمتع به، فالأوضاع المتوتّرة قد تدفع الدولة إلى تضييق الحريات، لكنّنا في الرواية شاهدنا الحكومة وهي تسلب هامش الحريات البسيط الذي تمنحه لشعبها عند أوّل محاولة عصيانٍ، أو اعتراضٍ على سياساتها في المجتمع.

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 149

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 71

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 168

[4] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 57

[5] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 43

[6] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص171

[7] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 91

ولم يكن الوضع في رواية **(فرسان الأحلام القتيلة)** أحسن حالاً، حيث يسرد لنا الراوي مشاهد اعتقاله، بسبب انتقاده للأخطاء الكارثيّة في المناهج الدراسيّة التي كتبها العسكر، وخوفه من أنّ يطال العقاب أفراد أسرته وأصدقاءه، فيقوم أفراد الأمن السريّ باستجوابه أولا ثم باقي الأجهزة الأمنيّة " الأمن الداخلي. الأمن الخارجي. الاستخبارات العسكريّة. ثم.. اللجان السيّئة السمعة"[1] وهذا ممّا أدّى فيما بعد لمصادرة كلّ الكتب التي يملكها البطل، ومن ثم إيقافه عن العمل كمدرسٍ حتى إشعار آخر، ظهر فيما بعد ومن خلال استهزاء المدير أنّه لن يكون هناك إشعارٌ آخرٌ أبدًا.

كذلك فإنّ إطلاق النار على أولى المظاهرات التي خرجت لتصحيح مسار النظام، والمطالبة بالحقوق السياسيّة والإنسانيّة، كان الردّ الأوّليّ من السلطة على المعارضين،[2] فالحريّة في ليبيا كما تصوّره الرواية لم يكن له هامشٌ حقيقيٌ على الأرض، فلم تكن الحكومة تأبه لحياة المواطنين ولا لتطلعاتهم السياسيّة، حينما يكون في الأمر تهديدٌ حقيقيٌّ لوجودها.

ونرى في رواية **(نساء البساتين)** معاملة الشرطيّ الشاذَّة لبطل الرواية، وحديث سائق سيّارة الأجرة معه عن تعامل الشرطة مع المواطنين، ليعطي الانطباع بأنّ الشكل الأمنيّ يتجاوز واجبه ويغطي على حقوق المواطنين الدستوريّة:

- "تونسي ؟

أقول بانفعال لم أتمكن من السيطرة عليه:

- ما شفت في البطاقة إني تونسي؟
- لا تتكلم معي بهذه اللهجة..وإلا سأوجه إليك تهمة الاعتداء على عون أمن أثناء القيام بواجبه وعرقلة مهمته.. فهمت؟.."[3]

ثم نشاهد تعليق سائق التاكسي بعدما أوصل البطل إلى بيت أخيه:

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 91

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 16

[3] السالمي، نساء البساتين، ص 90

"- ذات مرة أوقفوني.. كانوا ثلاثة.. وكان معي طالب في الجامعة..انزلوه من السيارة.. ولما سأل عن السبب هجموا عليه كالوحوش واخذوا يضربوه.. على رأسه..على بطنه.. على صدره.. وبعد ما فشوا فيه غيظهم حملوه معهم"[1]

فحقوق الإنسان في المجتمع الروائيّ تبدو بعيدةً جدًا عما يجب أن تكون عليه، فقيام الشرطيّ بالتعدي على المواطنين لسببٍ تافهٍ أو بدون سبب وحبسهم بقوة القانون جرّاء ذلك، وتبرير الأمر بأنّ تونس غير فرنسا وبلاد أمنٍ ونظامٍ[2]، إنّما يشير إلى حال الشعب القابع في الدرك الأسفل من الحريّة، والمُفتقد لحريته حتى في ظلّ سطوة القانون.

أما في رواية (**العاطل**) فيبدو الأمر كما وصفناه في دراستنا للنظام السياسيّ سابقا، حيث تضجُّ المعتقلات بالمعارضين فيُعاملون بداخلها بطرقٍ لا إنسانية، ويلاحَق المعارضون في عُرض البلاد دون أدنى اهتمام بسلامتهم الشخصيّة، فتغرق (صفاء الشرنوبي) أثناء هربها من الأمن، الذي ضبطها وهي توزّع منشورات توعويّة في القرى النائية للبلاد[3]، ويقوم العسكر بضرب المعتقلين وتكدير حياتهم بالسجن.[4]

إنّ ما تُشيعه هذه الروايات هو محاولة إضرام غضبٍ عارمٍ من هذه الممارسات "يوضّح هذا التصوير الجماعي أجواء التوتر والتحفز والاحتقان والغضب المكتوم.... تومئ إلى زلزال قادم"[5].

وبذلك تقف الرواية العربيّة في صفٍّ واحدٍ من وصفها للديمقراطيات المُزيفة التي تمتلكها البلدان العربيّة، تشبه ما أورده رانسيير في تحليله لروايّة مدام بوفاري: "هذه الديمقراطيّة تلقت حصتها من الرصاص والقمع"[6].

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 91-92

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 90

[3] عراق، العاطل، ص 51

[4] عراق، العاطل، ص 34

[5] الماضي، الرواية والانتفاضة: نحو أفق، ص22

[6] رانسيير، سياسة الأدب، ص61

الوطن

يتخذ إبراهيم الكوني في رواية **(فرسان الأحلام القتيلة)** من شخصيّة المرأة التي يهرب البطل إلى بنايتها رمزًا للوطن، فهي امرأةٌ بيضاء ممتلئة امتلاءً جميلاً، كما يجب أنّ يكون الوطن، في نهاية العقد الثالث، ممّا يعطي الوطن نضوجًا يُبعده عن المراهقة، هذه المرأة التي تحمل الكثير من المصاغات الذهبيّة على جسدها، في إشارة إلى واقع اقتصاد البترول أو الذهب الأسود الذي كانت ليبيا تنعم به، التي تحب أبناءها وتخاف على مصالحهم في غياب الوالد أو الحامي الحقيقيّ لها ولبيتها وعائلتها، تلك المرأة يتمّ اغتصابها تواليًا من أتباع النظام، في إشارة إلى اغتصاب السلطة للموارد الطبيعيّة والاقتصاديّة للوطن، ثم تاليًا يفاجئنا الراوي بمشاهد استمتاع المرأة الوطن بمغتصبيها، مبرّرًا ذلك على لسانها بالخوف من الفوضى واستغلال الآخرين لها، ثم وفي مشهدٍ أخيرٍ تغضب من الثوار الذين قَتلوا حبيبها القديم، في تساؤل ضمنيٍّ من الكاتب عن سرِّ احتفاء الوطن بقائده المغتصِب وتشبثه به.

وهي صورةٌ للوطن الخصب الفاقد لأسباب أمانه والمستباح من النظام الحاكم في جميع أوجهه، و "دعم لفلسفة الاستعمار الجديد"[1] حيث يغدو ابن الوطنِ محتلاًّ تشابهت ظروف حُكمه مع ظروف حكم المستعمِر قبله.

وبنفس الطريقة يصوّر لنا الكاتب في رواية " **أجنحة الفراشة**" الوطن بالأمّ الغائبة، حيث يعيش أيمن وعبد الصمد تحت رعايّة زوجة أبيهم، التي كانوا يظنونها أمّهم، ويستغربون اختلاف معاملتها لهم عن الطريقة التي تُعامل بها ابنتها، ثم وبعدما يكتشف أيمن حقيقة وجود أمّه الحقيقيّة ويقوم بالبحث عنها، إلى أنّ يجدها.

إنّ هذه الصورة تبيّن لنا أنّ الوطن الذي يعيش فيه البطل مموّه تحت بِطانة سلطته الحاكمة، فيغدو أثرًا لما يجب أن يكون عليه الوطن، من الرحمة والمحافظة على واقع أبنائه وتنشئتهم تنشئةً سليمةً، بعيدًا عن العنف ومصادرة الرأي ورفض الآخر.

بينما تقوم في المنحى الآخر لها المتحدث عن ضحى الصفتي بوضع البطلة كمعادل موضوعي للوطن فهي شخصية لا تنقصها الجدية بقدر ما ينقصها الإبداع، وفاقدة

[1] العالم والعيد وسليمان، الرواية العربية بين الواقع والآيدلوجيا، ص19

للخصوبة نظرا لضعف زوجها، فهي معه غير قابلة للتوالد والإنتاج، فتتوقف عن الانجاب وممارسة فعل الخصوبة إلا بعد أن ترتبط بالزيني أيقونة المعارضة والثورة في الرواية.[1]

كذلك يحاول الكاتب رسم صورة رومانسيّة بين أيمن وخطيبته، في محاولة تقارب وتصالح مع النفس، في سبيل البحث عن السلام الداخلي الذي قد يغلف الشعب، فالأدب " إن كان حين يلبس ثوب الرومانسيّة يحاول تجميل الواقع، فإنّ هذا لا يتم بقصد التزيين وإنّما من أجل رسم حالة مثاليّة، يجب التطلع إليها".[2]

إلا أنّ هذه الروايات لم تقم بالمزاوجة أو الإسقاط السياسيّ في محاولة تجميليّة، وإنّما استخدمت نماذج محدّدة من شخوص الرواية لتعميق معاني الوطن، وتكثيف صورتهِ عند المتلقي، وبالتالي تعميق الأثر السلبيّ الواقع عليه من السلطة وليست:"نموذج مجسم لروايّة الإسقاط السياسيّ الآيدلوجية التي تضع النتائج قبل المقدمات"[3].

وإذا استثنينا الصفحات الطويلة المتحدثة عن الوطن وحب الوطن في رواية " **أيام في بابا عمرو**"، وهو حديث أشبه بالخطب الطويلة، التي تلخّص شعور المغترِب وحنينه للوطن، فإننا نرى أنّ الكاتب يصرّح في حديثه عن الوطن، ويعتبر أنّ وطنه واقع تحت نيرِ احتلالٍ آخر، احتلالٍ داخليٍّ في شكل سلطةٍ حاكمةٍ، لذلك يبدو الوطن صورة أخرى لفلسطين المحتلَّة، حيث لا اختلاف حقيقيّ بين الاحتلال الصهيونيّ واحتلال آل الأسد للحكم في سوريا.[4]

ونرى في رواية "**نساء البساتين**" مواقفَ كثيرةً في حديث الشخوص عن الوطن، فسائق التاكسي يرى تونس بلادًا ناجحةً اقتصاديًّا تغار منها كلّ الدول الأخرى[5]. ومثل ذلك مديح العاهرة العجوز لتونس في مقابل فرنسا، بينما يكون

---

[1] قامت الرواية بإسقاطات متعددة للشخوص سنعرض لها بالتفصيل في الفصول اللاحقة

[2] حسين، النّص والسلطة والمجتمع: القيم السّياسية في الرواية العربية، ص91

[3] عطية، الرواية السياسية: دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية ، ص63

[4] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 26

[5] السالمي، نساء البساتين، ص 88

النقاش في المقهى، عن الهويّة الإسلاميّة للبلاد وبُعدها واقترابها منه، في ظلّ التوافق على نجاح البلاد، رغم خوفهم من أن يسمعهم أحد ويورطهم الحديث السياسيّ في مشاكل قانونيّة[1].

لكن الملاحظ ممّا يعرضه الكاتب، أنّ الوطن يأخذ شكلا مليئا بالتناقضات الداخليّة، يكون أبرز مظاهره هو التغييب الذي يقع فيه أغلب أبناء الوطن من جهة، حينما يمدحون نظاما يظلمهم ويخافونه، ومن جهة أخرى سعي الجميع إلى الهروب منه، وتركه لأسباب اجتماعيّة أو اقتصاديّة أو سياسيّة. فهذه من المواقف التي جعلت منها الرواية العربيّة حدثًا جماعيًا أكثر تماسكًا في تعبئةٍ مكشوفةٍ لمشاعرِ المواطنين والقراء."المواقف التي كان فيها الأشخاص يشعرون أنهم في قاربٍ واحدٍ وينسون خلفياتهم الاجتماعيّة والثقافيّة من اجل هدفٍ أو ظرفٍ عامٍّ يحتّم ذلك".[2]

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 123 - 124

[2] حسين، النّص والسلطة والمجتمع: القيم السّياسية في الرواية العربية، ص244

الفصل الثانيّ

مفاصل الأحداث الكبرى ورصد الأحداث في الرواية العربية

يتناول هذا الفصل رؤية السرد الروائيّ للأحداث السياسية المعاصرة، عبر أبعادها الاجتماعية والثوريّة من خلال الآيدلوجية المجتمعيّة، وعلاقات التضاد في النصّ الخطابي، وتصوير الروايات للمرأة الثورية في مجتمعاتها. ومن ثم يناقش مظاهر الحدث الثوريّ المعاصر عبر استقصاء كافّة المظاهر الثورية التي ذكَرتها الروايات قيد الدراسة.

1.2 البعد الثوريّ الاجتماعيّ

الآيدلوجية، صناعتها، وتمظهراتها

عرضت روايات الربيع العربيّ لمظاهر الثورة، من خلال تحليل نماذج من الوعيّ الفكريّ والسياسيّ في مجتمعاتها الروائيّة، أظهرت كمًّا نوعيًّا من التناقضات، وأنشأت ثنائيات واضحة المعالم بعيدًا عن ثنائيّة السياسة الأزليّة بين اليسار واليمين، وَفق معدلٍ شبهِ ثابتٍ لهذه الثنائيّة أو تلك في كافّة المجتمعاتِ الروائيّةِ، مما كان له الأثر الواضح في إظهار توجّهات المجتَمع في المراحل الأخيرة وما سبقها، وما يُمكن أن يحدث تاليًا، على الأقلِّ من وجهة نظر خالقيها[1].

ففي رواية **العاطل** نستطيع أن نلمح أنّ اليسار كان موضوع الرواية، حيث نرى منصور والنخبة المثقّفة التي تلتفُّ حوله، والتي يحاول محمد الزبّال الدخول إليها دون أن يستطيع ذلك نظرا لتوجهه اليمينيّ غير المعلن ودون الاحترافيّ، ونستطيع من خلال عمليات البوح التي يُقدّمها بطل الرواية، رسم ملامح الوعيّ الفكريّ لدى التيّار الليبراليّ في مجتمع مصر الروائيّ، الذي شاهدناه بشقيّه داخل جسد الوطن الروائيّ، وفي أُفق الاغتراب الفنيّ في دبي. إنّ الكاتب في هذه الرواية يرسم آفاقًا عاليّةً للأفكار المتوقّدة لدى الجانب العلمانيّ فيها، هنا وباستخدامي لمصطلح علمانيّ

---

[1] كل ما سأقوله تاليا في هذا العنوان الفرعي قد يبدو مرتبطا بسيميائيات النص حيث الدال والمدلول وعلاقاتهما الخارجية والداخلية، إلا أنّني أردت من خلال هذا الطرح كشف التغيّرات التي أثبتها التخييل في تصويره (عكسه ، التماهي معه..) للمجتمع الثوريّ.

لا اقصد التيّار الليبراليّ أو اليسار السياسيّ أو ما انتهج الراديكالية، بل هي عَمدُ الكاتب إظهار الجانب العلمانيّ في المجتمع على اعتبار أنّه الوريث الشرعيّ لليسار السياسيّ، وَفق رؤىً ليبراليّة مبسطة الطرح وعميقة الأفكار في مجملها، فهذا الاتجاه في الرواية كان يحمل فائدة عميقة للمجتمع، ممثّلةً بقيام منصور بالكشف عن عدّة قضايا فسادٍ من خلال عمله الصحفيّ،[1] ومساعداته التي لا تنتهي لابن خالته محمد الزبّال في مشاكله المتتالية،[2] دون أن يكلَّ من ذلك أو يملَّ، أيضًا كانت الرؤى الليبراليّة صائبةً غالبًا، وفق رؤيّة مستقبليّة اتكأت على الإرهاصات التاريخيّة والمنطقيّة، واستقرأت نصّ الواقع للتنبّؤ ليس بالمستقبل فقط، وإنّما بشكله وكيفية تطوّره، ونشاهد مثل ذلك في تنبّؤ منصور بقضايا التوريث والثورة والتحذير من الانجرار للعنفِ،[3] وكما لا يخفى فإنّ النجاح الاقتصاديّ من أهم عوامل نجاح الدول، كما قد تعلّمنا سلفا من نتائج الحرب الباردة وغيرها، لذلك كانت جميع تجارب التوجّه الليبراليّ ناجحةً على الصعيد الاقتصاديّ، مما أظهر جانب السعادة الذي تميّز به أبناء هذا التوجّه عن باقي شخوص الرواية، إنّ كلّ ما يقدّمه الكاتب هنا يؤديّ إلى الايمان بمثاليّة التوجّه الليبراليّ الحرّ في المجتمع، وتقديمه بديلاً استراتيجيًّا للأنظمة البائسة، في مقابل غيابٍ واضحٍ لقوى اليمين، وحتّى اليمين المتطرّف في المجتمع، وهو غيابٌ مقصودٌ في الرواية لإظهار انعزاليّة اليمين وضعف أثرهم في مجتمعاتهم، ومع أنّه من الخطأ الفادح اعتبار شخوصٍ ملتزمةٍ-جزئيًّا- بتعاليم دينها شخوصا يمينيّة،، خاصّةً إذا علمنا أنّها لا ترتبط بالسياسة من قريب أو بعيد، إلاّ أنّه وباستخدام المضمر الآيدلوجي[4] - عبر دلالته السرديّة في المتخيّل النصيّ- نجد أنّ الكاتب عَمد إلى رسم هذه الشخوص بوصفها أشباحًا لليمين، في مقابلةٍ رسمها الكاتب على شكل: (علمانيّ – ليبراليّ) يقابل (ملتزم – يمينيّ)، حيث أنّهم يمينيون

---

[1] عراق، العاطل، ص 64

[2] نشاهد أمثلة لذلك في الرواية ص 16 ، 226، 241

[3] شاهد تنبؤ منصور بانهيار النظام المصري في العام 2000 ص 29

[4] ما يهمنا من المضمر الآيدلوجي هنا هو ما يكشفه من أنساق في جسد النص المتخيّل ، وليس توجه خالقه الفكري والآيدلوجي.

في الدولة دون حتّى أن يعرفوا ذلك أو يتعمّدوه، "يفرق الخطاب بين الدين والسياسة، فالتظاهر بالعودة إلى الدين أمرٌ يطغي إلى قضايا لا علاقة لها بالله"[1]. في رؤيةٍ هزليّةٍ لثقافة هذا التوجّه وأتباعه المتذبذبين بينه وبين البديل الأكثر ثراءً وأثرًا وتطوّرًا أي التوجّه الليبراليّ. إنّ المقارنة بين الحركة الدءوبة التي لا تهدأ إيجابًا والسكون المتبلّد المقيت، تُظهر لنا الصورة كما أرادها الكاتب فـــ"هذه العلاقات المحضة من الحركة والسكون... هذه هي الطريقة الصحيحة لتحقيق هويّة الادب والحياة"[2].

وفي المقابل يُلصق ناصر عراق النظام الحاكم بتيار اليمين، حيث يعتمد على العنف والإجبار والإكراه في فرض رؤىً دينيّةٍ جامدةٍ، مما يشير إلى أنّ ممارسات السلطة- خاصّة العنيفة منها- قد دفعت الشعب إلى الجهل والتشبّث الأعمى بأحكام دينيّةٍ والتزاماتٍ سياسيّةٍ دون وعيٍّ كاملٍ بها، ونشاهد كلّ ذلك في محاولات عبد القوي في تنشئة أبنائه، فنرى أنّ أحكامه كانت قطعيّة وديكتاتوريّة معزّزة بالعنف المُطلَق سواء كان لفظيًا أو جسديًا،[3] دون أن ننسى الإشارة التي يبثّها الكاتب عن أنّه كان سجّانًا في حياته المهنيّة قبل التقاعد،[4] مما يقرّبه من السُلطة ويعطي التوضيح اللازم لسلوكه، فالرواية تتحدث عن أنّ نشأة التيّار اليمين أو الإسلام السياسيّ ترتبط بالأنظمة الديكتاتوريّة، في مقابل الأنظمة الديمقراطيّة التي تُنشئ نظامًا ليبراليًا متحرّرًا وناجحًا، ومثال ذلك عائلة خالة البطل (عنايات) وزوجها (عبد العليم)، يدل على ذلك ارتباط كلمات مثل: (مأساة، مؤلمة، قاسية،الضرب، الشتائم، مخيفة، كره ، الحزن) بعائلة عبد القوي الزبال ، وارتباط كلمات مثل: (الضحك، ملذات الحياة، نقاش، سعيدة، مهرجان) أينما ورد ذكر لعائلة الخالة عنايات في الرواية[5].

---

[1] سنفوفة، المتخيّل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السّياسية، ص80

[2] رانسيير، سياسة الادب، ص73

[3] عراق، العاطل، ص21-22

[4] عراق، العاطل، ص 21

[5] تعمدت اختيار الكلمات الملتصقة بهاتين العائلتين من الصفحات الاولى في الرواية تلك التـــي تكررت على طول الرواية بنفس الشكل.

وإذا عدنا للوالد مرةً أخرى في هذه الرواية، نرى أنّ العنف المبالغ به في تلك الشخصيّة يغدو لا نهائيا وجزءا لا يتجزأ من تلك الشخصيّة، مما سيحملنا الى الحديث عن آيدلوجيةٍ موجودةٍ لدى النخبةِ الحاكمةِ وأتباعها قد تكون (آيدلوجيةَ العنفِ)، وهذه الآيدلوجية في حقيقتها بابٌ يفتح على أكثر من آيدلوجيةٍ مخترعةٍ في الرواية، فحتّى الاغتراب الفنيّ أصبح آيدلوجيةً قائمةً بحد ذاتها، يؤمن بها عددٌ غير قليلٍ داخل مجتمع الرواية، وهنا نتحدّث عن محاولة الخروج من البلد إلى مكانٍ آخر لتجميع الثروة، وهي توجّه أولئك الذين حلموا - وأحيانا حققوا أحلامهم- بالهرب من بلدانهم، بحثًا عن مجتمعٍ بديلٍ وحياةٍ أخرى، دون أن يلتفتوا إلى أوطانهم أو يحاولوا إصلاحها، إنّ فكرة التغرّب لدى المواطن العربيّ تطوّرت لتصبح آيدلوجية الهرب من الواقع المعيش، وخيرُ دليلٍ عليها شَخْصيّة (حسن) أخي محمد الزبّال الذي ذهب للإمارات بُغية البحث عن المستقبل المشرق، فأصبحت الغُربة بالنسبة له وطنًا، وهذا ما ظهر حينما لم يساعد أخاه في أيٍّ من مِحنهِ، وحينما حاول استرداد ثمن الرشوة التي أدّاها للمسؤول الذي عيّن محمد في الإمارات.[1]

وفي آخر مشاهد الرواية نشاهد أبناء التيّار الليبراليّ يُصدم لمدى التديّن في المجتمع،[2] بما يوحيّ بتغلغل ثقافة اليمين بين جنباته، قبل أن نلمح الحزن المطبق على المجتمعِ متمثّلا بأعين النساء، مما يعطي صورةً عن سطحيّة هذا التوجه وقلّة حيلته إزاء المشاكل المجتمعيّة، والحاجة الماسّة إلى ثورة تُفرح تلك العيون.

ويعمد الكاتب في رواية **أجنحة الفراشة** إلى الابتعاد عن الصراع الازليّ بين اليسار واليمين حينما أظهر الصراع بين الحزب الحاكم وقوى المجتمع المدنيّ، في إشارةٍ واضحةٍ إلى اتحاد كافّة أشكال المعارضة ضد الحاكم وحزبه، من حيث إنّ كلّ أحزاب المعارضة في خندقٍ واحدٍ محاصرٍ من أجهزة الحكومة وعملائها، ففي مكانٍ ما من الرواية يشير الراوي إلى رمز المعارضة أشرف الزينيّ بملاحظةٍ غدت غايّةً في السُخف ظاهريًّا، حينما أشار إلى أنّ لحيته الكثيفة تشبّهه أكثر بأساتذة

[1] عراق، العاطل، ص 79

[2] عراق، العاطل، ص 295

الجامعات الاوربيين - خاصّةً مع إطلالة الغليون في يده- وليست لحيّة اسلاميّة،[1] لكنّ التصوير بحدّ ذاته يحمل معنىً آخر نستطلعه من خلال الدلالة النسقيّة للمشهد والكلمة، حيث يوثّق الكاتب ذلك بربط الاسلاميّ بالعلمانيّ وجعلهما جسدًا واحدًا يواجه الحزب الحاكم المتسلّح بالسلطة والتشريع، وهذا ما ساعد الكاتب على رسم صورةٍ مثاليّةٍ لهذا التوجّه في المجتمع، وجعل الحلول ممكنةً على يديه، من خلال الصورة المميَّزة لأشرف الزيني المُنفتح على الآخر، عبر حواره مع زوجة المسؤول في الحزب الحاكم،[2] وانفتاحه على الغرب بشكلٍ كبيرٍ. بهذه الطريقة تمكّن الكاتب من التفرّغ أكثر للعناصر المجتمعيّة الأخرى مُتطرقًا إلى أشكالٍ سياسيّةٍ أقرب للشارع المصريّ العامّ، فشاهدنا شخصًا كأيمن دون أيّ توجّهٍ سياسيٍّ حقيقيٍّ في الظاهر، لكنّه كان يحمل فِكرًا خاصًّا شكّل خامةً عامّةً لدى الكثير من الشخوص في الرواية، هذا التوجّه نحو الحريّة والكرامة والبحث عن المستقبل الأفضل، وَفْق محدَّداتٍ عالميّةٍ، هذا التوجّه نسميه – حقيقةً وليس مجازًا- آيدلوجية الحريّة، التي يبحث من خلالها الشخص عن التحرّر من كافّة القيود الطبيعيّة والوهميّة للوصول إلى نتيجة مُرضيّة تضمن الكرامة، فشاهدنا أيمن في بحثٍ دائمٍ عن أمِّه، بدايّةً عبر تساؤلاتٍ ذكيّةٍ ومن ثم عمليّة بحثٍ جديّةٍ أوصلته للحقيقة، إنّ مجرد أدلجة الحريّة وجعلها توجّهًا فكريًّا لدى مجتمعٍ حديثٍ، إنّما ينمّ عن مدى التوق إلى تلك الحريّة، مما يضع أيدينا على ما ينقص مجتمَع ما قبلَ الثورةِ، وعمّا كان يبحث عنه الشعب بعيدًا عن نُخبه المثقّفة من جانبٍ، ونخبه الحكوميّة من جانبٍ آخر، مما يُعطي مبرّرًا شعبويًّا للثورة بعيدًا عن الصراعات السياسيّة وحبائلها.

وكما كان الوضع في رواية العاطل، ظهرت النزعة إلى العنف أو(آيدلوجيا العنف) التي ذكرناها سابقًا، خاصةً لدى السياسيين، حتّى في لحظاتهم الحميمة مع زوجاتهم، كما فعل الصفتي بك في ليلة زفافه إلى ضحى لتغطيّة مشكلته الجنسيّة،[3] وفي تعامله مع طلاقهِ منها لاحقًا، كما أنّنا نشاهد أنّ معظم منتسبي القوات الأمنيّة

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 27

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 24-30

[3] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 116

في البلاد ارتدت لبوس العنف في كافّة تعاملاتها بين صفحات الرواية،[1] إنّ محاولة إلصاق صفة العنف في الرواية على النظام وأتباعه من خلال تكرار الصورة، يعطي مسوّغًا لكلّ الأحداث التي قد تحدث لاحقًا خلال الثورة، ناهيك عن التنبؤات المستقبليّة بمجرى الأحداث فيها، ويتّهم بشكلٍ مباشرٍ قوى الحكومة والدولة بالمسؤوليّة عن ضحايا الثورة، كذلك ولنفس الهدف ولكن باختلاف الطريقة نشاهد أنّ آيدلوجية الهرب كانت متمثلة في عبد الصمد، الذي حاول بكافّة الطرق الهرب من الدولة والواقع الذي يعيشه، ممتلئًا باليأس من الإصلاح، وحالمًا بواقعٍ أفضل رغم سلبيته تجاه الواقع وعدم محاولته تغيّيره، إنّ سلبيّة هذه البراجماتيّة أثرت بشكلٍ كبيرٍ في توجهه بدايةً، ومن ثم النهاية التي آل إليها، دون أن نتغاضى عن السقوط الأخلاقيّ الذي وقع فيه، بدايةً حينما كان يحرس مقهىً مشبوهًا،[2] وثم نهايته الحتميّة في أحضان شذوذ رجلٍ عجوزٍ دون أن يقدّم له المَخرَج الحقيقيّ من الأزمة التي خلقها في نفسه.[3]

بينما نُشاهد في روايةٍ تحتفي بالثورة وتنشغل بمجرياتها كرواية **فرسان الأحلام القتيلة**، أنّ الصراعات السياسيّة تضمحلُّ وتقترب من الاختفاء تمامًا في خضمّ حرب السُلطة بين الثوّار والحكومة أو بالأحرى النظام ككلّ، لولا الإشارات القليلة التي تنتقد بشكلٍ غير مباشرٍ اليمين السياسيّ، الذي يُطرح حديثا على أنّه اليمين المتطرف. لكنّ هنالك ثلاثة أشكالٍ للوعيّ السياسيّ يطرحها الكاتب بين خنادق روايته، لا تبتعد كثيرًا عن الإطار الذي طرحته الروايات السابقة، إلاّ بطريقة هذا الطرح، والانجذاب نحو أطراف الآيدلوجيات المتصارعة، فطبيعيٌّ أن نرى عناصر النظام سواء كانوا من المرتزقة الأفارقة[4] أو مديراً في مدرسةٍ حكوميّةٍ[5] يلجأون للعنف بكافة أشكاله في الرواية، فمجرّد أن يطرح المعلم فكرته لطلاّبه نرى أنّ

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 17، وأيضا 166

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 79

[3] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 171

[4] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 63

[5] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 29

الازدراء والعنف هو كلُّ ما يواجهه به عناصر النظام،[1] إنّ عمليّات التخويف والإقصاء التي يتعامل من خلالها النظام مقابل معلمٍّ لا يتقبل بشكلٍ أعمى أفكار الحزب الواحد، تُبيّن مدى العنف المخبّأ تحت عباءة النظام، ناهيك عن عمليات الاغتصاب والقتل العشوائيّ لاحقًا،[2] فيما يعبِّر عن ساديّة النظام واتّخاذه للعنف حلاًّ وحيداً لكل المشاكل الداخليّة، بل وآيدلوجيةً كادت تعصف بالمجتمع وتجرُّه للعنف لولا قيام الثورة، هكذا يطرح الراوي فكرته بأنّ الثورة جائت كمضادٍّ حيويٍّ لهذه الآيدلوجية، في تصالحٍ واضحٍ مع السياسة الأمريكيّة في حل الصراعات، تحت مبدأ أن أيّ عملٍ عنيفٍ يحتاج إلى عمليّة عنفٍ كبيرةٍ وأخيرةٍ للتخلّص منه.

في مقابل ذلك نرى أنّ البطل وأصدقاءه يحاربون النظام دون أيّ نظرةٍ آيدلوجيةٍ مرتبطةٍ باليسار أو اليمين، فحيثما ذُكر هؤلاء المقاتلون نرى أنّ الأساس كان قيم الحريّة والكرامة،[3] فتصبح هذه المفاهيم آيدلوجيات خاصّة بالشعب الذي افتقد لهذه المفاهيم طيلة حكم النظام الحاليّ في الرواية. مما يُبرّر للصورة وجودها، وينفي أيّ خلافاتٍ أو تباعدٍ في وجهات النظر في صفوف المعارضة مما يُمهّد أخيرًا إلى نظرةٍ مستقبليّةٍ لشكل الوطن بعد الثورة كما يراها أبطال الرواية، إلاّ أنّه وفي مقابل هذه الآيدلوجية المثاليّة نرى أنّ المرأة التي كان البطل يسكن فوق شقتها طيلة فترة اختفائه من مرتزقة النظام، هذه المرأة لاحظنا انصياعها التامّ لأتباع النظام ونزواتهم الجنسيّة،[4] مما يُدلّل على النوع الثالث من آيدلوجيات المجتمع الروائيّ الليبيّ وهي آيدلوجية الهرب، ربما ليس الهرب من البلاد كما كان في الروايات السابقة، وإنّما الهرب من مواجهة مشكلات المجتمع وظروفه، إنّ تلك الطاعة العمياء التي أظهرتها المرأة وبالرغم من تبريرها لذلك بالمحافظة على حياة أولادها إلاّ أنّها تعطي انطباعًا عن سلبيّة التوجّه نحو المناطق الأكثر أمانًا، عوضًا عن محاولة حفظ الكرامة والبحث عن الحريّة، ورغم أنّ الكاتب ربط هذه المرأة

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 29

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 29 و ص 115

[3] لاحظ اعترافا مباشرا من الراوي بذلك ص 21 وتصويرا لحالة الثوار ص 135-136

[4] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 68-69

واستكانتها لجلادها ودفاعها عنه في آخر الرواية، بالحبّ الذي كان يجمعهما قديمًا،[1] لكن أثر الآيدلوجية بقي واضحًا أو فاضحًا لعنصرٍ كبير الحجم في المجتمع، اعتاد الاستكانة إلى قوّة الدولة الموجهة ضدّه في المقام الأول، عوضًا عن البحث عميقًا عن كرامةٍ مهدورةٍ وحريّةٍ مصادرةٍ، مما يُبرّر أكثر للثورة ويعطيها العُمق الذي تحتاجه، بعيداً عن سطحيّة الصراع بين الحاكم والمحكوم، بل إنّ تثقيف الشعب وإكسابه المقوّمات العمليّة للمواطنة الصالحة الحديثة، وإعطائه صفات الإنسان الذي يبحث عن الكرامة قبل لقمة العيش، كان الداعيّ الأكبر لحدوث الثورة.

أمّا في رواية " **نساء البساتين** " وهي رواية تؤطّر لمجتمع ما قبل الثورة في تونس، وتبحث عن الصراعات الآيدلوجية الاعتياديّة داخل المجتمع بعيدًا –غالبًا- عن أقطاب النظام والمعارضة، فنجد أنّ الصراع الأساسيّ كان تقليديًّا بين البطل والشخوص الآخرين، وقد نتمكّن من إظهار كلّ جانبٍ منهما إذا ما انتبهنا للأخوة الثلاثة في الرواية، بالإضافة إلى الجوّ الشعبيّ العامّ، فسنشاهد صراعًا نمطيًا بين القوى الثلاث، فالبطل يُمثل التيار الليبرالي، ليس بشخصيته ولا حتّى بانتقاده وإنّما بجنسيته، فهو يقارن كثيرًا بين موقف سلبيّ في المجتمع الروائيّ التونسيّ مع ما يقابله في المجتمع الفرنسيّ القادم منه، فالبطل لا يقدّم نفسه على أنّه البديل الناجح، أو صاحب الأفكار الثوريّة، وإنّما هو وبحسٍّ انتقاديٍّ هادئٍ ورزينٍ يقترب من الصمت يحاول أن يعقد مقارناتٍ غير مباشرةٍ بين الوضع التونسيّ والوضع الفرنسيّ حيث الليبراليّة والدولة العلمانيّة.[2]

وكما كان الوضع في رواية العاطل، رأينا أنّ صراع اليمين واليسار تحوّل إلى صراعٍ بين علمانيّة الدولة وتديّنها أو تطرّفها، في ظلّ ذلك نشاهد أنّ الكاتب يرسم المجتمع التونسيّ على أعتاب الثورة وقد لبس لبوس الدين، فأخو البطل إبراهيم أصبح يصلّي وأصبحت زوجته تلبس الحجاب،[3] وهذه صورةٌ، بطبيعة الحال، لا تعطي ملامحَ واضحةً لليمين، لكنّها تشير إلى أيّ معسكرٍ قد انحاز هؤلاء. إنّ

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 198

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 6-7

3 السالمي، نساء البساتين، ص 6

الصراع الحقيقيّ الدائر بين العلمانيّة والتطرّف يَبرز من خلال مشهد الشيخ الذي يطرد البطل من أمام المسجد ويخبره بنيَّة تياره الإسلاميّ –الذي لا يظهر معتدلاً- في استلام السلطة،[1] وهنا نلمح أنّ هذا التيّار قد أبرز أكبر ملامحه في رفض الآخر ومحاولة طرده والتخلّص منه، في نظرة إقصاءٍ مجردةٍ، ونرى أنّ الرواية تُظهر المجتمع المنحاز بأكمله إلى التيّار الدينيّ، الذي يدعو إلى إعمال الشريعة في دستور الدولة، كما شاهدنا في الحوار الذي دار بين إبراهيم وأصدقائه في المقهى.[2] لكنّ الكاتب لم يُغفل إظهار شكليّة هذه التبعيّة، وعدم تغلغلها الصحيح في نفوس أبناء المجتمع التونسيّ، الذي ما زال يسرق لحظاتٍ لخرق النظام الدينيّ، فنرى البعض يشرب الخمر والبعض الآخر يُلاحِق العاهرات، وما زال التوق إلى اللباس الضيّق والانبهار بالحضارة الغربيّة موجودًا لدى المرأة التونسيّة،[3] وكأنّ ذلك الانحياز في حقيقته بحثٌ عن بديلٍ للسلطة الحاكمة، التي تمثلت داخل الرواية بالشرطة، إنّ العنف البسيط غير المبرّر قد يغدو مؤشرًا حيويًا على شكل السلطة وطريقة حكمها للبلاد، فآيدلوجيا العنف كما أجمع كُتاب الروايات التي تناولناها سابقًا هي أكثر ما يُميّز الحكومة والنظام، كما شاهدنا سابقا ردّة فعل الشرطيّ مع البطل على إثر تساؤلٍ بريءٍ كفله القانون والدستور ولم تلتزم به الدولة. دون أن نلمح تبريرًا في ذلك لقيام الثورة.

أيضًا نرى أنّ آيدلوجيا الهرب كانت أكبر من سابقتها، النادل كان يفعل ما بوسعه للخروج من البلاد،[4] (نجيب) المتزوج وربُّ الأسرة أيضًا يريد الهرب من البلاد،[5] لربما كان الوضع الاقتصاديّ هنا عاملاً قويًا لهذه الرغبة الشديدة في التغرّب الروائيّ، لكن وفي حالة ليلى التي ذكرنا سابقًا أنّها مارست الجنس مع البطل أملاً في الهروب من البلاد، نرى جانبًا آخرًا لآيدلوجية الهرب، فهذه المرأة تقاسي

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 114

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 121-130

[3] السالمي، نساء البساتين، ص 12

[4] السالمي، نساء البساتين، ص 27

[5] السالمي، نساء البساتين، ص 46

الأمرّين نظرًا لعدم تمسّكها الدينيّ من ناحيّة اللباس، ولذلك ورغم راحة وضعها الماديّ شيئا ما، إلاّ أنّها تحاول الهرب من البلاد إلى بلاد الحريّة، إنّ امتزاج آيدلوجية الهرب مع النزعة إلى الحريّة يُعطي مفعولاً مختلفاً هذه المرة، فتسقط معه حتّى الاعتبارات الأخلاقية، وكأنّما الأمور وصلت إلى عُنق الزجاجة فعلاً وما عاد هناك مجالٌ إلاّ للمواجهة أو الهرب.

وهكذا يُظهر الكاتب الجانب الليبراليّ الباحث عن السعادة والمتعة دون الالتفات كثيرًا نحو الجوانب الأخلاقيّة. وهناك التيّار الدينيّ المتشدّد الباحث عن السلطة وإقصاء الآخر والتخلّص منه، وهناك العُنف الحكوميّ في مواجهة سلميّة الشعب، والشعب الواقع في أتون تطرّفٍ دينيٍّ لم يفهمه بعد، ولم يلتزم به تمامًا أيضًا.

كلّ هذه التحولات في الوعيّ والوضع السياسيّ التي أشارت إليها الروايات نستطيع ان نلخّصها بما ورد في رواية " حينما تشيخ الذئاب" الصادرة في عام (2008)[1] والتي تتبعت ابتعاد التيّار اليمينيّ المرتبط بالغرب عن المساجد واقترابه من السلطة وابتعاده عن الشعب، وعلى الجانب الآخر راقبت انسلاخ اليساريّين من الشارع العام، وارتباطهم بالسلطة وبحثهم عنها، وتقاربهم من الإسلاميّين، لينتج عن ذلك نماذج سياسيّةٍ مشوهةٍ على مستوى النُخب، ونماذج أُخرى تائهة على مستوى الشارع العربيّ ومجتمعه.

بينما في رواية **أيام في بابا عمرو** نرى بمنطقيّة مبسطة أن الصراع الأساسيّ كان بين السلطة والأخوان المسلمين، فكامل الصراع يستمدّ ذاكرته من مجزرة حماة، حتّى أنّ مبرّرات الثورة ذاتها تستمد من تلك المجزرة شرعيّتها في الوجود، لذلك نرى أنّ التعاطف مع الأخوان المسلمين أو اليمين السياسيّ المحظور هناك، هو الغالب بين سكان سوريا الروائيّة،[2] ورغم أنّ أغلب الشخوص ليس لها أيّ ارتباط بالإخوان المسلمين، لكن الكاتب يضع أغلب الثوار في صفّهم، في حين يضع الشعب بغالبه في الطريق الموصل لهذا الحزب، أقرب منه إلى أيّ توجّهٍ سياسيٍّ آخر، المميّز هنا أنّ هذا الحزب يُمثّل تهمةً عقوبتها الإعدامُ الفوريُّ حتّى دون محاكمات

[1] ناجي، جمال ، عندما تشيخ الذئاب ،مطبعة السفير ،عمان،ط1 ،2008

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 168

أحياناً، ورغم ذلك لم تخفت شعبيّته المخفيّة أو المعلنة أيضًا، بل إنّ التيّار الدينيّ هو الطاغيُ على السياسات الشعبويّة.

أما النظام الحاكم فلم يشذّ عمّا سبقه في الروايات السابقة، فصوِّر حاملاً لآيدلوجيةٍ واحدةٍ وهي آيدلوجية العنف، لكنّ هذه المرة كانت الآيدلوجية أكبر من سابقاتها، بحيث كان العنف طاغيًا ومسيطرًا أو مسطرًا ليس للحياة السياسيّة فقط، وإنّما لأُطر الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة في أبسط أشكالها، إنّ محاولات النظام الحاكم مراقبة أيّ نشاطٍ مريبٍ وقتله إن لزم الامر- أو لم يلزم- أو مصادرة حريّته في أهون الظروف، في شكل دمويّ أقرب إلى الديكتاتوريات القديمة منه إلى الديمقراطيّة –حتّى النسخة العربيّة منها- يمثل شكل السلطة في سوريا الروائيّة، فالكلّ يخاف من المُخبر الذي يبحث عن أقلِّ الاشارات ليكتب تقريره أو يقوم بالاعتقال بنفسه،[1] والشرطة تنتهز أقلَ الفرص من أجل تأمين رشوَةٍ بسيطةٍ،[2] والجيش يغدو حاملاً لسلاحه ضد المواطنين ليغتال أخفض الأصوات المطالبة بالحقّ بالحياة، والمعتقلات تفتح أذرعها لكافّة أصحاب الشهادات ومعتقلي الحريّة دونما تفريق،[3] إنّ ميكانيكيّة الحكومة تتحوّل في الرواية إلى سوداويّة كبيرة ينتفي معها أيّ أمل بالإصلاح، فتبدو الثورة هي المنفذ الوحيد للوضع القائم. في مقابل ذلك نرى أنّ شخوصًا كناجيّ الزواوي الذي يُعجب بشخصيّة جيفارا، والذي كان يقترب من التيّار الليبراليّ ويؤمن بالحريّة في غربته، ويفكر بالكرامة من خلال بحثه –غير المنطقيّ- عن الثأر من النظام الذي شرّد وقتل اهله في حماة،[4] آيدلوجية الكرامة والحريّة هذه تكاد تكون آيدلوجيةً عامةً لكلّ معارضي النظام في الرواية، سواء داخل سوريا أو خارجها، إنّ اغتراب ناجي والنابلسيّ هو اغترابٌ فنيٌّ قسريٌّ لا يمكن أن يكون استراتيجيّة هروب، ذلك أنّ هذه الشخوص بالإضافة للبطل بقيت

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 73

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 87

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 81

[4] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 18

تحلم بأوطانها والعودة اليها، يؤكد ذلك وداع الزواوي للبطل بكلمة: (راجعين)[1] وعودة البطل نفسه إلى سوريا لتوثيق الثورة.

كلّ ذلك العنف الذي تصوّره الرواية وتُلصقه بالنظام الحاكم، يقارب الصورة التي رسمتها رواية (القوقعة)، وهي رواية تراجيدية تنتمي لأدب السجون وتتحدَّث عن مأساة رجل مسيحي يُتهم بالانتماء لحزب الإخوان المسلمين، فيتعرّض لشتى صنوف التعذيب في المعتقلات السوريّة ويكون شاهدًا على عمليّات التعذيب والتصفية المُمنهجة والمحاكمات الصورية التي تحدث هناك.[2]

يقوم البطل في هذه الرواية بتلخيص التيّارات السياسيّة للثورة في روايته من خلال حديثٍ مباشرٍ من الراوي[3]، وبعيدًا عن الجدل حول حمل السلاح من عدمه، وعمّن هو مع النظام الحاكم ومن هو ضدّه، إلاّ أنّ نصّ الكاتب على مجموعةٍ من الشعب لا تريد التحدّث أو أبدَاء الرأيّ، يضعنا امام الملخّص العام للوعيّ السياسيّ في المجتمع الروائيّ، فهذا الصمت ليس جبنًا بالتأكيد وليس موافقةً صامتةً لما يحدث، وإنّما إعياءٌ كاملٌ لشعبٍ عاش من المصائب ما يكفيه، إنّ هذا الصمت ما هو إلاّ عجزٌ يُظهر اليأس الذي يشعر به معظم السكان من النظام وبديله، إنّ هذا الاستسلام يعطينا الدليل الحقيقيّ على أنّ ممارسات السلطة أدّت لتكوين رأيٍّ عامٍّ شعبيّ في استحالة الإصلاح، فقد شبع هذا الشعب من الظلم لدرجة أنّه ما عاد يصدّق بوجود العدل والإصلاح وحقوق الإنسان.

ثم هناك آيدلوجية الهرب وهي أيدلويجيّة كما أسلفنا تؤمن باستحالة الإصلاح وتبحث عن موطنٍ آخرٍ، فهناك الثوار الذين يستغرب الكاتب من هربهم بعد حدوث الثورة إلى عواصم الدول الأخرى،[4] إنّ ما ينفي صفة الاغتراب الفنيّ هنا هو أنّه حدث في الوقت الضائع، أي حينما تحقّقت أحلام هؤلاء الثوار أو قاربت، وكان وجودهم في الوطن هو السبيل الأكثر تأثيرًا لنجاح الثورة، لذلك نرى أنّ آيدلوجية

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 24

[2] خليفة، مصطفى، القوقعة:يوميات متلصص، دار الآداب، بيروت، 2008، ط1

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 170

[4] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص170

الهرب كانت أوضح في هذه الرواية من الروايات الأخرى لكثرة النماذج المعروضة.

يقول محمود العالم:" ان هم الأدلجة ينضاف إلى هم التَّأْرَخَة وهما معا من التحديات التي يواجهها التخييل أو يواجهان بالمرجع"[1]. فقد اهتمت الروايات كثيرًا بعمليات الأدلجة[2] الحاصلة في المجتمع، ورصد التغيّرات المجتمعيّة العديدة الحادثة فيه، وسواء كانت هذه الآيدلوجيات الجديدة نتاج ثورات ثقافيّة أو سياسات تجهيل حكوميّة أو نتيجةً مباشرةً للعولمة أو للوضع الاقتصاديّ – أقول إنّ عمليات الأدلجة في المجتمع أدّت لوجود العديد من التوجّهات الحديثة فيه، فإن كانت الحريّة قديمًا مطلبًا يقاتل الإنسان في سبيله أو حقًا يسعى إليه، فقد أصبحت في الرواية العربيّة الحديثة عقيدةً يؤمن بها بعض الشخوص دون أن نلمح أثرًا لعقيدةٍ أخرى لديهم، وإن كان الفقر واليأس من التغيير دافعًا للإنسان للهروب من وطنه، فإنّ الروايات نصّت على شخوصٍ بعينها أصبحت الغربة عقيدةً لهم وليس عتبةً للوصول، فأصبحت الوسيلة هدفًا بحدّ ذاته، وإن كان العنف حالة استثنائية لشخص أو جماعة أو زمن معين سابقا، فإن الروايات تنص على أنّه أصبح الغاية الوحيدة لمن يُمثّل الدولة، حتى أصبح السياسة الرسميّة لها في البلاد.

المرأة الثوريّة

في الرواية العربيّة لا بدّ دومًا من البحث في مسألة المرأة وطريقة طرحها، فقد تتبعت الرواية العربيّة وضع المرأة في مجتمعاتها بدءًا من رواية (زينب) الصادرة عام (1914) حتّى وقتنا الحاضر، وليس كما ينصّ البعض أنّ "طرح قضيّة المرأة لم يبدأ فعليا وبصورة واضحة في الرواية العربيّة إلاّ في منتصف الخمسينات."[3] فالموضوع ليس أنّ هناك راويًا واعيًا يريد بحث قضيّة المرأة وإنصافها في

---

[1] العالم والعيد وسليمان، الرواية العربية بين الواقع والآيدلوجيا، ص 62

[2] إنّ استخدامي لمصطلح الأدلجة يُقصد به صناعة الآيدلوجيا أو طرح قضية ما إلى إن تتحوّل إلى آيدلوجية خاصة في المجتمع، وليس ما قد توحي به هذه الكلمة الفضفاضة من معانٍ اخرى.

[3] ابو نضال ، نزيه، تمرد الأنثى: في رواية المرأة العربيّة وببلوغرافيا الرواية النسويّة العربيّة، 1885-2004، دار الفارس، عمان ، ص 11

المجتمع، بل أنّ هناك كاتبًا واعيًا يتحدّث عن المجتمع، الذي تُشكِّل المرأة جزءًا رئيسيًا فيه؛ لذلك وفي إطار الروايات العربيّة لا بدّ لنا من الغوص أكثر في تفاصيل المرأة في أعلى مستويات تفاعلها وتأثيرها- وأقلّها.

ولذلك نرى في رواية **العاطل** أنّ النساء في الرواية على أكثر من شكل مختلف، فعلى مستوى التأثير السياسيّ والثوريّ يُشير الكاتب إلى عددٍ جيّدٍ من النساء اللواتيّ كان لهنّ نظرةٌ سياسيّةٌ مميزةٌ، فنشاهد (عنايات) التي كانت تؤمن بالحريّة وبالأفكار الثوريّة المتحرّرة، وكانت تدخل في نقاشات مع أفراد أسرتها حول المواضيع الاجتماعيّة والسياسيّة،[1] وكذلك حاولت التصدّي لعبد القوي والد محمد الزبّال، في محاولةٍ لتحرير بناته من "قمقم" البيت،[2] عند هذه المرأة وحولها نجد أنّ تيارًا كاملاً من النساء الواعيات والمؤثرات سوف ينشأ، فغالبًا كلُّ النساء اللواتيّ مررن بحياة ابنها منصور سيكنّ على نفس الشاكلة، فصفاء الشرنوبيّ الناشطة السياسيّة تُعتبر من النماذج المميّزة في الرواية، سواء في نظرتها السياسيّة الواعيّة أو في تحرّرها العقليّ من المفاهيم التقليديّة وحتّى الدينيّة، فهي كانت تعقد الدورات السريّة لتطرح فيها الأفكار اليساريّة، وكانت تحلم بالثورة وتنتظرها.[3] إنّ ما تجسده صفاء هنا من دور المرأة الثوريّ هو أنّها ماتت وهي تطارد حلم التغيّير والثورة، حينما كانت تحاول الهرب من عناصر أمن الدولة أثناء توزيعها لبعض المنشورات التوعويّة والسياسيّة،[4] كذلك منى رشاد زوجة صلاح الغندور فهي مثالٌ واضحٌ للمرأة المثقفة التي تحمل هموم وطنها حتّى في الغربة، فنجدها تتحدّث عن وضع المرأة العام في مصر وتناقش في المسائل الثقافيّة، وتبتعث من الأفكار التحرّريّة طُرقًا وعلاجات مناسبة للمشاكل المجتمعيّة العالقة،[5] من مثل هذه النماذج أيضًا نرى فردوس زوجة بدر المنياوي التي تؤمن بالأفكار الثوريّة وتنشرها، هناك أيضًا سميّة الابراشي

---

[1] عراق، العاطل، ص 26

[2] عراق، العاطل، ص 27

[3] عراق، العاطل، ص 35

[4] عراق، العاطل، ص 59

[5] عراق، العاطل، ص 99

زوجة منصور الثانيّة التي لا تعدو أن تكون صورةً أخرى عن صفاء الشرنوبيّ في أفكارها التحرريّة وتوجهاتها السياسيّة. فهي تعبر "عن قناعاتها بأن التحرر الحقيقيّ للمرأة لا يتحقق إلاّ عبر نضالها المشترك مع الرجل من أجل قضيّة وطنيّة عامّة."[1]

لكن وعلى الجانب الآخر نلاحظ صورة المرأة النمطيّة على عدة أشكال، فهناك أمّ محمد الزبّال وأخواته البنات كمثال واضحٍ على المرأة التي لا يغادر تأثيرها حدود مطبخها،[2] فهؤلاء النسوة كنّ ذوات تأثير ضعيفٍ جداً على سير حياتهنّ الخاصة، ناهيك عن سير الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة من حولهنّ، فلم يصدر عنهنّ طوال أحداث الرواية أيّ تعليق سياسيّ أو حتّى مجرد تعبير عن رأيٍّ، بينما نشاهد هند المغربيّة التي نالت نصيبًا جيدًا من التعليم والثقافة، تُقدم حياتها لتجارة المخدرات.[3] وهكذا تسير هذه الرواية في عرض هذه النماذج لتعطيّ العبرة في النهايات حينما كانت المرأة الواعيّة أو الثوريّة هي الرابح الأكبر في النهايّة.

بينما لو انتقلنا إلى رواية تحاكي الثورة في أوجها نرى أنّ رواية **أجنحة الفراشة** قد عرضت الوعيّ السياسيّ لدى المرأة، وأثرها الثوريّ بتعمّق ينتشر ليشمل أغلب الشخصيات الأنثويّة في الرواية، سواء عند الشخوص الرئيسيّة أو الثانويّة، ففي شخصيّة البطلة (ضحى) التي كانت أفكارها السياسيّة تنحصر بآراء زوجها المسؤول الحزبيّ، وتمقت جميع السياسيّين سواء داخل الحزب الحاكم أو المعارضين له،[4] نظرًا لمقدار الكذب الذي تحمله هذه الشخصيات- كما تعلّل هي- نرى أنّها قد تحوّلت بسرعة قياسيّة إلى حاملةٍ للأفكار السياسيّة المعارضة، بل وشاركت من توّها بالمظاهرات ضد الحكم،[5] وكانت عاملاً أساسيّا في سقوط النظام ونجاح الثورة، إنّ تلك السرعة القياسيّة في التحوّل يعطي لمحةً عن مدى الوعيّ وسلامة التفكير الذي كانت تتمتع به ضحى الصفتيّ، رغم سنين الجهل السياسيّ

---

[1] ابو نضال ، تمرد الأنثى، ص 19

[2] عراق، العاطل، ص 25

[3] عراق، العاطل، ص 218

[4] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 27

[5] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 140

سابقًا، أضف إلى ذلك الهمّة العاليّة لديها لتطبيق أفكارها وتلك الشجاعة في لحظات انسحابها من عرض الازياء في ميلانو، عند اكتشافها أنّ ما تقدمه لم يكن ليمثّلها في نظرتها القوميّة الحديثة للحياة،[1] ناهيك عن طلبها الطلاق من زوجها ومشاركتها في المظاهرات فور عودتها، وهي صورةٌ لا بدّ مشرقةٌ للمرأة الشرقيّة المعاصرة في زمن الثورة، هناك أيضًا صديقتها (مشيرة) التي كان لها توجّهٌ سياسيٌّ معارضٌ منذ البدايّة، وكانت على اطلاع على نشاطات الشارع، بل كانت تشارك في هذه النشاطات بدءا من التخطيط لها، ولكيفيّة التعامل مع عنف الشرطة في فض الاعتصامات السلميّة، وليس نهاية في الوقفات الطلابيّة والخروج الفعليّ في ظلّ الانفلات الأمنيّ أثناء المظاهرات في الشوارع، ناهيك عن توجيه ضحى للمشاركة في هذه المظاهرات،[2] مما يدلّ على قدرٍ عالٍ من الوعيّ السياسيّ والمشاركة الفاعلة في الثورة.

هناك أيضًا - وباتجاه مختلفٍ شيئًا ما - نشاهد خطيبة ايمن، التي تحمل وعيًا كافيًا وتحاول الدخول في الصحافة حتّى تحصل على دورٍ مؤثّرٍ لا ندريّ على وجه التأكيد إنّ كان مع أو ضد الدولة، ولا بدّ أنّ صورة الأمّ التي تترك أبناءها ولا تبحث عنهم ولا تُشعرهم بوجودها، وتكتفي بدور المتلقي هو دورٌ سلبيٌّ مثله مثل دور زوجة أبي عبد القوي التي كان وجودها ديكوريًّا لا أكثر.

على جانب مختلفٍ تمامًا تحمل رواية " **فرسان الأحلام القتيلة**" بُعدًا مختلفًا رغم أنّها تتحدّث أيضًا عن مجريات الثورة، إلاّ أنّها حملت صورةً قاتمةً للمرأةِ الليبيّةِ في خضمِّ الثورة، دعك من تراجيديا عمليات استهداف المرأة واغتصابها جانبًا، إنّ الأمر المثير للجدل حقًا هو كون الرواية لم تذكر أيّ امرأة ذات أثرٍ سياسيٍّ أو ثوريٍّ مطلقًا، وكلُّ النماذج التي ذكَرتها إما أنّها مستهلكةٌ أو عرضةٌ للاستهلاك، والنموذج الوحيد الذي ابتعد عن هذه الصفة كانت تلك المرأة التي تجلب النساء للجنود وتشجّع على استهلاكها كسلعةٍ رخيصةٍ لا أكثر،[3] لربما من الطريف

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 103

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 140

[3] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 116-117

أنها كانت النموذج الوحيد لدور المرأة الثوريّة ولكن على الجانب الآخر، هناك أيضًا المرأة وأطفالها والتي لم تفعل أيّ شيء أبدًا للتخلص من الجنود الذين احتلّوا منزلها وجسدها، كان بإمكانها محاولة تسميمهم، كان بإمكانها الهرب إلى أماكن أكثر أمانًا، لكنّها لم تفعل أيّ شيءٍ للتخلّص منهم، فهي تعرف مقدار التأثير الذي تحمله. وإذا ما عدنا للمرأة التي تشجع على اغتصاب النساء وتتاجر بهنّ، نجد أنّها تقف في صفّ الجيش والنظام وتساعد الجنود بجلب المتعة لهم، دون أن يكون ببالها أيّ فكرٍ معينٍ، أو قضيّةٍ سياسيّةٍ تعمل من أجلها، سوى أنّ هذا الأمر يعود بالنفع عليها ماديًا لا أكثر. إنّنا وأمام هكذا نماذج، ومع خلوّ الرواية من أيّ دورٍ أنثويٍّ حقيقيٍّ في الثورة يساند العنصر الذكوريّ فيها، نعلم أنّ هذا الأمر كان مقصودًا في المتخيّل السرديّ لإبراز المشكلات التي تعانيها المرأة في المجتمع الليبيّ، من تضيّيقٍ وقتلٍ للإبداع في داخلها، فحتّى حينما واتتها الفرصة لم تحاول الحصول على شرف المحاولة ولم تغتنمها، نظرًا لمرور السنين الطويلة عليها وهي تحت نير الظلام وفق معايّير اجتماعيّة لم تتمكن حتّى مجريات الثورة نفسها من القضاء عليها، وربما تلخّص كلماتها للبطل حينما تعجّب استمتاعها بمغتصبها نظرة الرواية لدور المرأة في الثورة:

"فقدر المرأة في الحروب أن تكون غنيمة لأحد الرجال، هذا إن لم تكن غنيمة لكل الرجال، حدث هذا في كل الأزمان، وزماننا كما اتضح لم يكن استثناء"[1]. "فهي تبرهن على أن وضع المرأة لا يزال دون الحد الأدنى للواقع نفسه، وأنّ المرأة نفسها تُبرمَج لقبول ذلك"[2].

أما في رواية "**نساء البساتين**" نرى أنّ للمرأة دورًا مختلفًا هذه المرة، حيث كان الهمّ السياسيّ مغلّفًا بالصراع الآيدلوجي، لكن دون أن يكون لها أيّ أثرٍ واضحٍ، إنّ الأثر الحقيقيّ كان في دفع زوجة إبراهيم عائلتها نحو التديّن ومحاولة فرض الشريعة عليهم بأُسلوبٍ حضاريٍّ، فمن بين جميع الشخوص كانت شخصيّة يسرى

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 68 - 69

[2] ابو نضال ، تمرد الأنثى، ص101

الأشدّ تأثُّرا بالأفكار الدينيّة والأكثر التزامًا بها،[1] لربما كان هذا هو الدافع الحقيقيّ للثورة الدينيّة البيضاء في المجتمع والتي قد تؤديّ في النهايّة إلى الثورة الحقيقيّة – رفضا لهذا التدين ربما- هناك كما تتنبأ الرواية بشكلٍ مبطّنٍ.

هناك أيضًا (نعيمة) التي تحاول أن تتلوّن على جميع الأطياف السياسيّة والدينيّة بما يخدم مصالحها، فتارةً تكون ملتزمةً دينيًا في محاولةٍ لاقتناص زوجٍ،[2] وفي تارةٍ اخرى ترمي لبوس الدين وتعمل في مجال الدعارة،[3] إنّ مثل هذا النموذج يعطي معنىً عكسيًا للمرأة المتحررة، فذلك التحرر لم يكن حقيقيا وإنّما كان ظاهريًا، غيّر من شكل المرأة ولكنه لم يغيّر تصرفاتها وطريقة معيشتها وتوجهاتها ونظرتها الى نفسها، هناك نموذجٌ يشدّ انتباهنا أكثر وهو نموذج (ليلى) أخت يسرى والتي تؤمن بالتحرر والحريّة على الطريقة الغربيّة (الفرنسيّة)، وترفض كلّ المعتقدات الدينيّة أو الشعبيّة وتتمسك بلباسها وطريقة حياتها وتفكيرها، دون أن تتخلى عن ذلك رغم المضايقات التي تتعرّض لها، قد يكون ذلك شبيهًا بنموذج المرأة المحاربةِ في المجتمع والمدافعةِ عن معتقداتها وما تفكّر به، لولا استراتيجيّة الهرب التي تتبعها في نهايّة الرواية، حينها نجد أنّ كلّ ذلك كان ظاهريًا فقط، وأنّها من الداخل تحاول الهرب من هذا المكان، وتسعى لذلك عبر تقديمها لخدمات جنسيّة لبطل الرواية في سبيل توفير وسيلة هرب لها إلى فرنسا،[4] مما يُدمّر تلك الصورة الثوريّة لها، ويبين الفرق بين المرأة المكافحة والمحارِبة في المجتمع وبين عمليات استيراد الأفكار الغربيّة واعتناقها، في ظلّ عصر العولمة.

وكما شاهدنا في رواية فرسان الأحلام القتيلة فإنّ رواية **أيام في بابا عمرو** تُغفل دور المرأة في الثورة، فلا نجد نساءً تحارب في صفوف الجند أو الثوار، أو تقوم بأعمالٍ صحفيّةٍ مثلاً أو تساند الثورة حقًا، ودون أن نكرّر الكلام الذي قلناه سابقا في رواية فرسان الأحلام القتيلة، نجد أنّه إلى جانب أّن دور المرأة هو دور

---

[1] نلمح ذلك في غالب المشاهد المتحدثة عن يسرى مثل الصفحات: 6، 12، 97

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 23

[3] السالمي، نساء البساتين، ص 35-36

[4] السالمي، نساء البساتين، ص 136

مغيّب في المجتمع، وأنّ النظرة الدينيّة والتقاليد التي تغلّف المجتمع لها دور في ذلك، فحينما ساعد البطل المرأة الحامل على الهرب وأمسك بيدها وأوصلها إلى برّ الأمان، جاء أقاربها وعنّفوه لأنّه يمسك بها، إلى أن نهتهم هي عن ذلك وبيّنت لهم حقيقة الموقف،[1] مما يدلّنا على نظرة المجتمع للمرأة ولدورها في المجتمع من حيث كونها نظرةً دينيّةً بحتة، ولا يبقى لنا من ذلك سوى الحديث عن أمّ البطل حينما غرست في أبنائها كُره النظام وتغنّت أمامهم بأبطال الأخوان المسلمين ومن والاهم،[2] وهو دورٌ لا شك عظيمٌ، ويدلنا على الأفق الفكريّ لدى الأمّ، ومدى وعيّها السياسي، وبشكل عامّ كان أغلب الحديث عن الأمّ السوريّة يشابه موقف أمّ البطل تقريبًا.

وعلى الجانب الآخر نرى زوجة زياد التي تتمحور أغلب مشاكلها في خوفها من زواجه عليها،[3] فبرغم كونه معارضًا مغتربًا في عمان، إلاّ أنّ أمور السياسة لم تستهوها أبدًا، ولم تُتعب تفكيرها بمثل هذه الأمور، قد تكون شخصيّة (رفقة شقور) من الأمثلة على المرأة الثوريّة كونها تحمل أفكارًا سياسيّة عبّرت عنها، إلاّ أنّ كونها شخصيّةً ديكوريّةً ثابتةً وغير واضحة المعالم ولا يوجد مثال شبيه بها يدعمها داخل الرواية، يجعلنا نختصر الحديث عنها بهذا القدر.

ثنائية التضاد

إنّ "أكثر كلام العرب يأتيّ على حدّين أحدهما: أن يقع اللفظان المختلفان على معنيين كقولك: الرجل والمرأة والجمل والناقة."[4]

والمعجم الفلسفيّ عرّف الثنائية بقوله:" الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة، أو ثنائيّة الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين، او ثنائيّة عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون."[5]

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 93

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 178-179

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 33

[4] الانباري، محمد بن القاسم، الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الكويت 1960م، ص6

[5] صليبا، جميل، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1982، ص285

لذلك كانت الطريقة المثلى في تشريح النص والوصول – وإثبات ذاك الوصول- الى مكامنه وما أضمره من أنساق تكشف توجهاته، هي عبر التضاد الفكري والفلسفي حيث "تتبع الثنائية الضدية من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ومن ثم تكرارها عدّدًا من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النص طبيعته الجدلية "[1]

والسبب الذي يجعلني أدرس الثنائيات هنا هو أنّ "داخل النفس البشريّة يلتقي طرفا هذه الثنائية التي انشغل بها الفكر الإنساني، وبدت الحياة صعبة التفسير بمعزلٍ عن فكرة الارتداد والثنائيات، فلا وجود لفكر انساني من دون ثنائية ضدية"[2]، كما أنّ هذه الثنائيات تلقي الضوء على الأيديلوجيا بالقدر الذي تقرُّ فيه شكلا أو مظهرا من مظاهر الأيديولوجيا.

وحفلت روايات الربيع العربيّ بالكثير من النماذج المتعددة للثنائيات ولم تكد تخلو واحدةً منها من وجود ثنائيّةٍ أو أكثر، وكانت غالبًا ثنائيّة الضدّ، ذلك أنّ الحديث في الجانب السياسيِّ يستدعي أُفقًا معيّنًا من التناقضات لكي تُبرز تنوّع الحياة السياسيّة المعاصرة في المجتمع العربيّ أو تناقضاته، وتعطيّ صورةً عن نتائج الثورة، تكسر أُفق المتلقيّ حيث تختلف النتائج عن الأهداف المُعلنة والمعروفة لهذه الثورات. فبداخل كلّ ثورةٍ حدودٌ لا متناهيّة للتغيير؛ لذلك كانت هذه الثنائيات تُبرز قيمًا معرفيّةً تجعلنا نُميّز أيّ مجتمعٍ نعيشه الآن، وفي بعض الروايات أيّ مجتمعٍ سنعيش بعد الثورة المُتنبّأ بها.

ففي رواية **أجنحة الفراشة** نرى بطلة القصة في تيارها الأول ضحى الصفتيّ واقعةً بين زوجها المسؤول الحزبيّ وأحد أعمدة النظام، الذي كانت تمقت رجال السياسة الآخرين بسببه وتراهم كلّهم متشابهين، وبين الدكتور أشرف الزينيّ الذي التقته صدفةً في الطائرة وأحبّته وأحبّت المعارضة لأجله في آخر الرواية، إنّ تضادّ النماذج هنا بين الرجل الحزبيّ المُعتاد على الكذب والتضليل وتبرير عجزه الجنسيّ

---

[1] ابو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، لبنان، 1981، ص 109

[2] ديوب، سمر ، مصطلح الثنائيات الضدية ، مجلة عالم الفكر ،العدد 1، المجلد 41، يوليو، سبتمبر2012، ص 100

ورميِّه على زوجته،[1] في نمطٍ رمزيٍّ يوصلنا إلى كذبه لتبرير عجز حكومته عن الوصول للحلول المنطقيّة لمشاكل شعبه، وصاحب الإرث السياسيّ الذي دخل المعترك السلطة ووصل إلى مكانة مرموقة داخل الحزب بفضل عمّه،[2] وبين الرجل العصاميّ الذي درس حتّى وصل إلى التدريس الجامعيّ واقترب من الشباب ليوجّه تحرّكهم نحو شيءٍ إيجابيٍّ عبر صدق الكلمة والفعل،[3] يوضّح لنا أحد مكاسب الثورة حتى قبل أن نتعرّف الأطراف المتصارعة فيها، ويعطي تبريرًا لقيام الثورة.

إنّ ذلك المكسب كما يُظهر الكاتب هو إعادة ثقة الشعب بحكومته، تلك الثقة التي زالت إثر حمل أمثال الصفتيّ للواء الحكومة عقودًا من الزمن، فوجود الثورة والتخطيط لها والحلم بها، ولّد جيلاً من السياسيين الشرفاء الذين يلتفّ حولهم الشعب دون قيدٍ أو شرط، مطمئنين في ذلك من الغدر، وهذا بالضبط ما يمثّله جنوح ضحى للطلاق من زوجها والارتباط الفوريّ بأشرف الزيني وعشقها له، مما يبنيّ لنظريّة أنّ رابط الصدق والشرف والأمانة كان أكبر من رابطٍ مقدسٍ كالزواج.

وفي التيّار المقابل نرى أنّ الكاتب عَمِد إلى تصوير بُعدٍ آخر لثنائيّة الضد بين أيمن وأخيه عبد الصمد، فأيمن يصوّره الكاتب شخصًا حالمًا يبحث عن جذوره باستمرار ويحاول عبر الملاحظة أو الأسئلة ولاحقًا عبر التتبّع، البحثَ عن كلّ التساؤلات التي تطرق مخيلته، بينما أخوه عبد الصمد يحمل براجماتيةً ساذجةً تحاول الوصول إلى القمة دون الالتفات إلى الأرضيّة الصلبة، أو العودة قليلا إلى الجذور للتأكّد من سلامة الانطلاق، إنّ ما تحمله هذه الشخصيات من رموز تُعطيّ توجهات مختلفة للوصول إلى النجاح، عبر أكثر من آيدلوجية ووجهة نظر، إنّ اعتبار هذه الثنائيّة ثنائيّة تضادٍّ وليست ثقافة اختلاف، هو أنّ الأهداف المحقّقة لم تكن تلتقي عند نهايّةٍ واحدةٍ، فأحدهما كان يبحث عن أمِّه وبالتالي يعود إلى جذوره وإلى وطنه لينطلق بشكلٍ صحيح في بناء هذا الوطن، خاصةً حينما شارك بالاعتصام الرمزيّ

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 76-77

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 138

[3] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 92 وايضا 135

أمام الجامعة،[1] بينما الآخر يبحث عن المستقبل دون أن يعود إلى أرضٍ صلبةٍ، ودون أن يلتفت إلى وطنه فيبحث عن الثراء السريع عبر الزواج من شخصيّة ثريّة اكتشف بعد ذلك أنّ موضوعها كلّه كان عبارة عن عمليّة احتيالٍ لا أكثر، إنّ هذه الثنائيّة ترسم أُفقًا لواقع ما بعد الثورة، وتحاول تأطير الرأي العام حول مسألة الحكم القادم وشكله الصحيح، بالاستناد إلى دلائل النهايات في كلّ منها، حيث أيمن الذي وجد أمّه أخيرًا ويعيش سعادة غامرة، وحيث أخوه الذي سقط ماديًّا وأخلاقيًّا في نهايّة الرواية.

أمّا في رواية **فرسان الأحلام القتيلة**، فنرى أنّ التضادّ بين بطل الرواية وأخيه الأكبر، لم يظهر إلاّ في نهايّة الرواية حيث إن الاشارات البسيطة التي كان البطل يبثّها عن أخيه أعطته صورةً مشرقةً لا تختلف كثيرا عن البطل أو أصدقائه الثوار،[2] إلاّ أنّنا نكتشف في آخر مشاهد الرواية أنّ البطل كان يحارب أخيه (ميسور) منذ البدايّة، دون أن يعلم أنّهما أصبحا يُحارب كلّ منهما الآخر في معسكرٍ مختلف، حتّى يتواجها بالنهايّة وجهًا لوجه، ويفجر ميسور قدم اخيه، قبل أن ينال صديق البطل من ميسور ويقتله،[3] إنّ المفاجأة التي يصطنعها الكاتب في نهايّة القصة وإعطاء ملامح للثنائيّة التي شاهدناها منذ بدايّة الرواية تعطي صورة عن ثقافة معرفيّة لم تكن لتظهر لولا قيام الثورة، ففي سقوط الأقنعة عن المثقفين، ظهر التناقض واضحًا بين بعض مكوناته المتساويّة من ناحيّة الثقافة والتعليم، هذه الثنائيّة لا تحاول إعطاء صورة عن الثورة بأنها فرّقت أجزاء ومكونات الشعب الليبيّ –رغم أنها تقول ذلك- لكنّها تعطيّ تصوّرًا لمجتمع ما قبل الثورة وما كان ينطوي عليه من تناقضات خطيرة قضت عليها الثورة.

هناك ثنائيّة أخرى أشبه بالصراع النفسيّ بين ما كان يودّ البطل فعله حقًا وبين ما كان يفعله، فهو لطالما وجّه مسدَّسه ذا الطلقة الواحدة إلى صدغه يودّ التخلّص من

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 90-92

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 168

[3] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 222

صوت جارته وهي تُغتصب،[1] أو صوت العذراء التي تُغتصب فوق أكياس الرمل التي يختبئ تحتها،[2] إلاّ أنّه لم يكن يفعل ذلك حتّى واتته الفرصة المناسبة واستغل رصاصته الأخيرة وتخلّص من أعدائه جميعا، إنّ هذه الضديّة تشير إلى ما كانت عليه الثورة من أفعال غير مقبولة من الطرفين للوصول إلى نهايّة سعيدة، كما شاهدنا قتل الثائر زوجَ خالته ليكمل بناء النفق[3].

وحينما نصل إلى رواية نساء البساتين نرى أنّ التضادّ يشمل معظم شخوص الرواية فتوفيق بطل الرواية يحمل أفكارًا تحرريّة وفقًا للبلد التي كان يعيش فيها(فرنسا) ويؤمن بالقيم التحرريّة وحقوق الانسان، بينما نشاهد اخاه الاكبر العضو في الحزب الوطنيّ الحاكم، يؤمن بالديمقراطيّة العربيّة في شكلها الحاليّ، إنّ ذلك الصراع الخفيّ في الجلسة العائليّة في منزل إبراهيم[4] يكشف العديد من أوجه التناقض بين توفيق وأخيه البشير، الذي يتبجّح بأنّ النظام في تونس أفضل من فرنسا مدلِّلا على ذلك بتهرّبه الضريبيّ؛ مما يعطي صورةً عن أحد الأهداف الفكريّة للثورة من حيث التخلّص من الأفكار المغلوطة للدولة والديمقراطيّة، وهنا نقف على نموذج متماثل مع الروايات الأخرى، فالطموح والمستوى الثقافيّ والاجتماعيّ كان متساويًا إلاّ أنّ اختلاف التوجه في نهايّة المطاف أدّى لهذا التباين في المجتمع، هنا وعندما نكتشف الثنائيّة الضديّة بين توفيق والبشير نستشفّ ضرورة قيام الثورة على الصعيد السياسيّ والثقافيّ.

على نمط آخر نشاهد أن هناك تضادًا واضحًا بين يسرى وجارتها نعيمة، وهي كانت ثنائيّة تقليديّة بين نموذج دينيّ نامٍ في المجتمع، ونموذج آخر يستغلّ الظروف ويلبس الأقنعة الدينيّة ليصل لأهدافه مما يعطي فكرة عامّة عن التناقضات الأخرى التي يحملها المجتمع بعيدًا عن أُطر النظام والثورة، إنّ اختلاف مكونات المجتمع وتضارب توجهاتها وَفْق أهواء خاصة قد تكون صحيحة أو خاطئة، يحتاج إلى إعادة

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 42

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 117

[3] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 210

[4] السالمي، نساء البساتين، ص 73-81

توجيه ونشر ثقافة الوعيِّ في داخله، حتّى لا تصل الأمور حدّ الصراع الجسديّ الذي كاد يتحقَّق وانتهى إلى تبليغ إبراهيم - بدفع من زوجته يسرى- للشرطة عن جارتهم سيّئة السمعة،[1] وفق رؤىً شخصيّة مرتبطة بالرؤيّة الآيدلوجية واختلافها فيما بينهم.

كذلك كان هناك تضادٌّ بين يسرى وأُختها، فالأولى متمسكة بدينها بشكلٍ كبير، بينما تكون أُختها ذاتَ توجهٍ ليبراليٍّ خالصٍ، في صورةٍ تعدّدت في أغلب الروايات السابقة، حيث تركّز الصراع الخفي وثنائية التضاد بين الأخوة، لإبراز التغير الحاصل في المجتمع وأثره في الأسرة العربيّة الواحدة في المجتمع الروائيّ المتخيّل.

ونرى في رواية **أيام في بابا عمرو** أنَّ الصورة الأكثر وضوحًا كانت صورة الأسرة الثوريّة، من حيث إنّ أبناء الأسرة الواحدة تحمل فكرًا متشابهًا فيما بينها، فأسرة البطل تحمل همّا ثوريًا متباينًا على مستوى الفعل، لكنه يتقارب كثيرًا على المستوى الفكريّ. فالبطل وأمّه وأخوته جميعهم يقفون ضدّ النظام في صفّ الثورة، لكنهم يختلفون على مستوى المشاركة، في المقابل نرى أنّ أسرة الأشهب وهو شخصٌ عمل لدى المقرات الأمنيّة وأعلن عداءه للمجتمع وولاءه المطلق للسلطة، فأصبحت شيئا فشيئا سيفًا من سيوف النظام ضدّ المعارضين وأحيانا المجتمع ككل، فبعدما قُتل الأشهب اتخذ أبناؤه وأبناء أخيه نفس الدرب الذي اتخذه بكافّة التفاصيل، في تشابهٍ فريدٍ من نوعه في الأسلوب والتفكير، لم يشذّ عنه أحد، فرأينا ابنه يقف على باب المسجد، ليمنع الصلاة كما فعل والده من قبل،[2] هذا الصراع وهذه الضديّة بين أسرة ثوريّة وسلميّة بالكامل، وأسرة تقترن بالنظام الحاكم وبالعنف، تضعنا أمام مفارقةٍ متوقعةٍ لما أحدثه النظام الحاكم في الشعب وكيف نجح في تقسيمه، فأصبح هناك أناس بعثيون أكثر من منتسبي الحزب نفسه، وهناك ثوريون لا يأبهون للحياة لقسوة ما شاهدوه أو شهدوه، من هنا كان لزامًا للثورة أن تقوم لإصلاح ما أفسده النظام الحاكم في المجتمع السوريّ الروائيّ، ورأب الصدع الموجود فيه من وجهة نظر الرواية.

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 194

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 173

فيما يشبه ذلك نشاهد أن رواية **العاطل** قد اتخذت من الأسرة نموذجًا موحّدًا قد يمتلئ بالاختلافات، لكنّه يبتعد تماما عن التناقضات، حيثما يكون الهدف واحدًا وطريقة التعبير متشابهة إلى حدٍّ ما، في شكلٍ يشبه التجاذب الفلسفيّ، فعائلة منصور عائلة تمتلئ بالأفكار اليساريّة والعلمانيّة ولا نكاد نجد أحدًا منهم يشذّ عن هذا التوجه. بينما نشاهد عائلة عبد القوي تَنشأ على القيم والتقاليد القديمة، وفق رؤية ضبابيّة وغير متّزنة للحاضر والمستقبل، فتقبع على يمين الحياة السياسيّة وعلى شمال الحياة التفاعليّة؛ لذلك نشاهد أنّ الكاتب قد أقام ثنائيّة ضدٍّ بين كلتا العائلتين، وفق معايير محدّدة تبيّن مدى التناقض في المحتوى والمستوى والمصير، ففي الجانب الثقافيّ كانت عائلة منصور تحمل كمًّا ثقافيًّا هائلاً يضاف إليه جانبٌ اقتصاديٌّ مميّزٌ، أدى إلى ثقلٍ كبيرٍ لهذه الأسرة في مستوى التأثير المجتمعيّ، إما عبر المحاضرات السياسيّة أو المساعدات الماليّة لعائلة محمد الزبال، بينما نشاهد عائلة عبد القوي لا تحمل أيّ همٍّ سياسيٍّ أو ثقافيٍّ، وعدد الكتب في منزلهم لا يتعدى الكتابين،[1] ورغم ذلك نرى أنّ أوضاعهم المعيشيّة والاقتصاديّة في الحضيض، وحمل أغلب أبنائها نهاياتٍ غير سعيدةٍ على الصعيد الروائيّ لولا تدخل منصور، إنّ هذه الثنائيّة تركّز بشكلٍ مفاجئٍ على دور الفرد وأثره فيمن حوله، والعمل على تنميّة قدراته الفكريّة لإنشاء مجتمعٍ مثاليٍّ، فكون والديّ منصور مثقَّفين أدى لنشوء هذه العائلة المتميّزة، وكون عبد القوي شخصيّةً ساديّةً تخلو من الثقافة والتهذيب، بالإضافة لاجتماعه بزوجةٍ لا تقوى على مواجهته، أدى لنشوء أسرةٍ بائسةٍ، كما يُظهر ذلك مدى التباين الذي يحمله المجتمع المصريّ الروائيّ، والذي لا بدّ سيظهر بعد أيّ ثورةٍ قادمةٍ.

[1] عراق، العاطل، ص 21

2.2 مظاهر الحدث الثوريّ

بدء الثورة

"وواقع الأمر أنّ وجهة النظر الخاصة بالأدب هي التي تضعها الرواية مقابل وجهة نظر المؤرخين الذين كانوا دائمًا يكتبون المعركة من جديد ما أن تنتهي."[1] فالأدب ليس مؤرّخًا تقليديًّا، بل إنّه المؤرّخ الأكثر مصداقيّة، ذلك أنّه يؤرّخ للشعور والتطلعات المصاحبة للحدث الذي يثبته المؤرّخ، فلا يكتفي بالحدث بل يعيد رسمه وفق صورٍ ورؤىً لا تبتعد عن الحدث نفسه بقدر ما تعمّقه وتعطيه الأبعاد المعرفيّة التي يستحقها." يضع الأدب حقيقته المنسوجة مما يعرفه الشهود ويجهلونه ومن الفعل الواعي للأفراد والقانون اللاواعيّ الذي يربطهم."[2]

تبدأ رواية **أجنحة الفراشة** برسم الثورة عبر إرهاصاتٍ كثيرةٍ بدأتها بخطاب الزيني في الطائرة عن أهميّة الحريّة وبناء ثقافة الاختلاف في المجتمع، ومظاهر فساد الطبقة الحاكمة، إلاّ أنّ المظهر الأكبر تأثيرًا كان مشهد المظاهرات التي كانت تملأ الشوارع في وسط العاصمة في ميدان التحرير تحديدا، فوجود المتظاهرين قد أدّى إلى شللٍ جزئيٍّ في الحياة العامّة، حيث توقفت الحياة تمامًا في وسط العاصمة، فالمظاهرات كانت ذات شكلٍ خانقٍ، فهي عبارة عن تجمّعات لا متناهيّة للبشر في مكانٍ واحدٍ، شاركت فيها مختلف الأطياف في المجتمع[3]، فهي لم تكن حكرًا على تيارٍ سياسيٍّ واحدٍ أو طائفةٍ واحدةٍ ولم تقتصر المشاركة فيها على عُمرٍ معينٍ، فكانت تحمل تنوّعا جيّدًا في مكوناتها، وشاهدنا أيضًا مظاهر الاعتصام الحضاريّ أمام الجامعة، حيث حُدّد وقته بساعةٍ واحدةٍ حتّى لا تؤثّر بشكلٍ سلبيٍّ على الحياة العامة، وكان الاعتصام سلميًا دون هتافات للتعبير عن رفض ممارسات الحكومة.

لكنّ هذه المظاهرات كانت تتمّ عبر تنسيقٍ تامٍّ بين الثوار، عبر وسائل الاتصال الحديثة، حيث ذكرت الرواية وجود غرفة عملياتٍ خاصةٍ بالثوار[4]، وكان الهاتف

---

[1] رانسيير، سياسة الأدب، ص 86

[2] رانسيير، سياسة الأدب، ص 87

[3] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 133

[4] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 140-141

المحمول هو الأساس في هذا التنظيم، فيتّفق المتظاهرون على الملابس التي سيلبسونها وعلى شكل ونوع التظاهر الذي يريدون، ويتناقلون عبر هواتفهم المحمولة أسماء المعتقلين والمصابين، وهناك أرقام خاصّة في حالات الخطر، كذلك كانت عمليات التجمّع - وبعد ذلك الهرب- عملياتً منظمةً جدًا ومدروسةً بالكامل، كلّ هذا يرسم شكلاً منظمًا لما ظهر أنّه عفويٌّ في الشارع.

إلا أنّ الشعارات التي كان يردّدها المتظاهرون هي سلاحهم الموجع أمام هراوات الشرطة، فكانت تُنطق مع كلِّ تجمعٍ بشكل متتالٍ لا يتوقف، وأحيانا كانت تُكتب على الجدران أو على اليافطات المعلّقة على جدران البنايات المقابلة لميدان التحرير، وركّزت هذه الشعارات على مطالب محدّدة[1] فهي لم تتعدَّ انتقاد مظاهر الفقر والبطالة في الدولة، والمطالبة بتعديلات دستوريّة محدّدة[2]. إلاّ أنّ هذه الشعارات أخذت منحىً أكثر حدّةً بعد ذلك، كردّ فعلٍ على اعتقالات الشرطة كما سنذكر لاحقًا.

ونرى الثوار في رواية **أيام في بابا عمرو** وهم يخطّطون للثورة ويتوقعون السيناريوهات المطروحة، تلك السيناريوهات التي يلخّصها الكاتب عبر مجازاتٍ تشير للواقع، فبعضهم يحلم بالتجربة التونسيّة كناية عن الوضع السلميِّ أي مظاهرات وعدة اعتصامات ولا شيء آخر، وبعضهم يحلم بالتجربة المصريّة عدة مظاهرات ومواجهات بسيطة تُفضي للحلّ النهائيّ، والواقعيّون يرون أنّه لا بدّ من تكرار التجربة الليبيّة وهي كنايّة عن الحرب الأهليّة الطويلة، لكن ورغم كل شيء بقيّ الثوار يستغلون يوم الجمعة لعمل مظاهرات حاشدة تشارك فيها أغلب الفئات الشعبيّة في كلّ محافظة إلاّ قلّة قليلة صامتة، فيخرج المتظاهرون بعد صلاة الجمعة حيث تبدأ المظاهرة بالتكبير، كنوعٍ من الدلالة على الأغلبيّة المشاركة في المظاهرة.

أيضًا نشاهد هنا ذلك التنظيم الشديد الذي تتّسم فيه المظاهرة، فهناك مقرٌّ إعلاميٌّ يخطّط للمظاهرة، بل ويرسم الشعارات ويخطّط الطريق الذي ستسلكه كل مظاهرة وأين سيلتقي الجميع، وفق خطّةٍ مدروسةٍ بدقّةٍ متناهيّةٍ، وهناك أيضًا من

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 8

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 17

يحرس التظاهرة فيخبر الجميع متى أتى الأمن ليفضّ المظاهرة بالقوّة، لكنّ المقرّ الإعلاميّ يظهر أنّ شغله الشاغل هو تصوير ما يحدث، فيوجد هناك مصوّر دائمٌ لتصوير ما يحدث خلال المظاهرة، وخاصةً إذا ما جاء الأمن وبدأ بتفريق المتظاهرين، وهناك أيضًا من يرسم على وجوه الأطفال في محاولةٍ لإظهار صورة ما للرأيّ العامّ العالميّ.

ويذكر الراوي هتافات المشاركين ولافتاتهم إلاّ أنّه يُغفل ذكر ما تَنصّ عليه، إلاّ بالطبع التكبيرات وهو تأطير إسلاميّ للثورة، إلاّ أنّه يترك باقي الهتافات[1] أو ما هي المواضيع التي يهتف لها المشاركون في هذه المظاهرات، وهي عمليّة إغفال دأب عليها الكاتب في هذه الرواية هربًا من التكرار، وإثباتا لما هو معروف، وهو بذلك إنّما يُثْبت أنّ ما تأتيّ به مقرّات الثورة الإعلاميّة عن المظاهرات وسيرها، إنّما هو الحقيقة المجرّدة دون تزويق، حيث يغدو الراوي شاهدًا من الخارج على عملها.

ونشاهد أنّ رواية **باب الخروج** قد ركزت على أن إضرابين حدثا في تواريخ محدّدة (6 ابريل و 9 مارس)[2]، كان فيهما التمهيد المناسب لقيام الثورة التي حدثت يوم 25 يناير في مطابقةٍ واقعيّةٍ لما حدث في مصر، ثم تُظهر الاعتصام الذي حدث في ميدان التحرير في ذلك اليوم على أنّه الانفجار الأكبر للمظاهرات السابقة، حيث كان يوم الجمعة هو اليوم الذي اتحدت فيه كلّ المظاهرات في العاصمة والمدن الكبرى، وكانت هذه المظاهرات سلميّة في بداياتها قبل أن تُبادل النظام العنف كما سنذكر تاليًا، ثم اخذت هذه المظاهرات تتزايد حتّى أصبحت ثورةً شعبيّةً عارمةً[3] وأخذت شكل الاعتصام المستمرّ في ميدان التحرير، حينما أصبح الثوار ينامون فيه ولا يغادرونه أبدًا، في حين رأينا أنّ المتظاهرين لم يكونوا على درايّة مسبقة بما يطالبون به، وإنّما جمعهم كرههم للنظام، والإيمان بحتميّة زواله[4]، على الرغم من

---

[1] اغفلنا هنا الهتاف الرسمي للربيع العربي وهو ما هتف به معتقل لحظة اعتقاله "الشعب يريد اسقاط النظام" في صفحة 91 لأن ما نبحثه هو هتاف الجماهير الذي يؤطر للمطالب الجماعية.

[2] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 41

[3] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص96

[4] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص99

تنوّعهم السياسيّ، ورغم أنّ خروجهم في يوم الجمعة قد يجعلهم محسوبين على التيّار الاسلامي، إلاّ أنّ المعتصمين الذين كان أكثرهم جامعيّين ومتعلمين، كانوا ينتمون لأكثر من حزبٍ سياسيٍّ من اليسار واليمين، ومنهم من لا ينتميّ لأيّ حزبٍ سياسيٍّ، فكان التنوّع في الاعتصام مثاليًا، فرأينا فيه المسلمين والأقباط والرجال والنساء وكبار السنّ والأطفال أيضًا.

وكان للإنترنت دورٌ كبيرٌ في تنظيم المظاهرات وبدء الثورة، فقام الناشطون بالتخطيط المكشوف للثورة عبر مواقع التواصل الاجتماعيّ خاصة (الفيس بوك) و(تويتر)، لكنّه كان تخطيطًا عشوائيًّا ركّز على تجميع أكبر عددٍ ممكنٍ من الناس، أكثر ممّا ركّز على تخطيط آليات عمل المظاهرات وسيرها وتقديم الخدمة العاجلة لها، وسهّلت صلاة الجمعة في المساجد من هذه العمليّة، كذلك لعبت هذه المواقع دورًا كبيرًا في نقل الأحداث التي تجري على الأرض جنبًا إلى جنب القنوات الفضائيّة، وتنصّ الرواية على قنوات (الجزيرة والعربيّة) بعينها ودورهما في نقل مجريات الأحداث.

واستخدَمت المظاهرات شعاراتٍ عدة نصّت الرواية على بعضٍ منها، تركّز على مطالبة الرئيس بالتنحي، وتندّد بالنظام الحاكم، وكانت هذه الشعارات تُنطق في كلِّ مظاهرةٍ تخرج، أو تُكتب على يافطات يحملها المتظاهرون، أو على البنايات المحيطة بميدان التحرير، أو على دبابات الجيش الذي نزل إلى الشوارع، وأحيانًا بالغناء أو الرقص أو الرسم[1].

إنّ الملاحظ هنا أنّ الرواية قد استمدّت الصورة الواقعيّة لما حدث حقًا في رسم ثورةٍ مجتمعها الروائيّ، وقاربت بين تزمّنها الداخليّ في مشاهد الثورة والتزمّن الخارجي للواقع الى حدٍّ كبير، نظرًا لخصوصيّة السياق الذي كان يحتاج أرضًا صلبةً للانطلاق في عملية استنطاق الحدث؛ للتنبّؤ بما سيحدث في الأعوام التاليّة للثورة، ورسم السيناريوهات الأسوأ، تلك التي تصبح أقرب للتصديق حينما ترتكز على الوقائع في بدايتها.

---

[1] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 100

ويكمن الاختلاف في رواية **(فرسان الأحلام القتيلة)** في أنّ الثورة بدأت بمسيرةٍ صغيرةٍ جدًا لم تكن لتثير انتباه أحد، واستهجنها العقلاء من أبناء المجتمع، فكانت مسيرةً لبعض الشباب المتحمّس لإحداث نوعٍ من التغيير والتخلّص من الظلم، وحينما تم إطلاق النار على أحد الشبّان المشاركين في هذه المسيرة، خرجت الحشود الغفيرة من البيوت من جميع مناطق ليبيا، وتنصّ الرواية على أنّ هذه الحشود كانت مكوّنة فقط من الشباب الذكور غير المُسيّسين أو المنتمين لأيٍّ تيّارٍ سياسيٍّ، حيث شكلت هذه الفئة العمود الصلب للثورة.

ولم تُظهر الرواية أيّ نوع من التخطيط لقيام الثورة، بل إنّها توضح أن الثورة قامت عبر مبادرات فرديّة في البدء، ثم تطوّرت الأحداث فيها وفقًا لمجريات الأمور، فكان خروج البطل للمشاركة مع الثوار عبارة عن ردّة فعلٍ لمقتل أحد معارفه من قِبل جنود النظام، إلاّ أنّنا نجد أنّ الثوار قد أصبحوا منظّمين تنظيمًا بدائيًا بعد ذلك، فهناك قائدٌ لكلّ مجموعة، وهناك تخطيطٌ لكلّ شيءٍ، خاصةً فيما يتعلّق بحفر الأنفاق والتخلّص من القناصة، دون أن يرقى ذلك التخطيط- رغم نجاحه- للمستوى الذي شاهدناه في الروايات السابقة. وكأنّما بالرواية تحاول إثبات "أنّ الفعل المتهور لمن يهجم بلا نظام بغفلة تقريبا يبدو أكثر فاعليّة من الاستراتيجيات المنظمة جميعها"[1].

بينما كانت الشعارات في بدايّة الثورة شعارات تَظلُّم حيث لم تذكرها الرواية صراحةً، إلاّ أنّها أشارت إلى كونها ترفض الظلم وتطالب بالعدل والمساواة، ثم نشاهد أن هذه الشعارات تطوّرت لتطالب بإسقاط رئيس الدولة، والتخلّص من حكمه سريعا، والثأر للقتلى بعدما تم إطلاق النار على المسيرة الأولى، في تطوّرٍ سريعٍ للأحداث، حيث تخلى الشعب عن حلمه بالعدل وطوّره إلى الحلم بالتغيير الجذريّ، والتخلص من كافّة مظاهر الحكم السابق، في نمط أسرع مما شاهدناه في الروايات الأخرى، ليبيّن الخطأ الذي ارتكبته الدولة في مواجهة الثورة في بداياتها وعنفها المُبالغ به.

---

[1] رانسيير، سياسة الادب، ص 84

في حين تُطل علينا رواية "**جملكيّة آرابيا**" التي قد نعدّها ملحمةً روائيّةً تتحدّث عن الوضع السياسيّ العربيّ في العهد الاخير، وتستخدم بشكلٍ فريد التناص التاريخي الذي يقارب الباروديا[1] أحيانا مع القصّ الشعبي العربي خاصةً قصص (ألف ليلة وليلة)، دون أنْ تتخصّص في دولة معيّنة، وإنّما هي تأخذ حيّزًا جغرافيًّا وتاريخيًّا أكبر من الروايات السابقة، فتشمل بذلك أغلب الدول العربيّة وحكّامها، وتتحدث عن زعيم الدولة الحاكم بأمره أو ابنه الماريشال قمر الزمان الذي يجعله الكاتب صورةً لكل الزعماء العرب، فهو الذي يبيع النفط للغرب ويتحكّم بسعره، وهو الذي أقام الثورة العربيّة الكبرى، وهو الذي قتل والده ليتسلّم الحكم بدلاً منه، وهو الذي قام بالثورة التصحيحيّة في عام (1965) وهو صاحب الضربة الجويّة في عام (1973) وهو صاحب القصر الرئاسيّ في ليبيا، وهو الذي حارب اليهود في معارك (1948) ومعارك (1967) وهو الذي لم يحاربهم أيضًا، فيَظهر لنا أنّ الرواية تتحدث عن كلّ حكّام الوطن العربيّ دون أن تستثني منهم أحدًا[2].

وتظهر في الرواية الحركات الشعبيّة على نحوٍ مغايرٍ عمّا شاهدناه سابقًا، حيث تبدأ الثورة وتتوقف عدة مراتٍ، لكنّ الشرارة الأولى لها تكون عبر جرائم النظام بحق المعارضين، مما يدفع الناس للتململ والخروج في مظاهراتٍ غير منتظمةٍ لا تلبث أن تتوقف، قبل أن تعاود نشاطها بشكلٍ جماعيٍّ عبر ردّات فعلٍ منتظمةٍ لما يحدث في البلاد، منها حدوث الاعتصام والتهديد بالعصيان المدنيّ من أجل بناء سورٍ يحميّ المدينة من نزوات القائد، واعتصامٌ آخر لم ينجح، هدف إلى تحرير بشير ألمورو أحد كبار رموز المعارضة من قبضة الأمن، وبالنهايّة تتوحّد قوى العمال مع العلماء، وتبدأ هجومًا مسلحًا على القصر الرئاسيّ ينتهي بمقتل الحاكم بأمره وابنه من بعده.

ويبدو لنا أنّ التخطيط كان غائبًا عن هذه الثورة، حيث بدأت بشكلٍ عفويٍّ مضطربٍ لم تلبث أن انتظمت وأصبحت اجتماعاتها منظّمة أكثر من ذي قبل، حينما أصبح العمال ينتظرون إشارات الراعي لبدء اجتماعهم لمباحثة الأوضاع الراهنة

---

[1] هي المحاكاة الساخرة لنص أدبي آخر

[2] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 600

وطبيعة العمل المنتظر، إلاّ أنّنا نرى أنّ التخطيط لم يصل إلى النتائج المرجوة، وكانت أبرز محطّات الثورة رهنًا بما يحدث على الارض، حيث اغتيل الحاكم بأمره عن طريق أصدقائه الشماليين بالاشتراك مع زوجته وابنه وعشيقته دنيازاد[1]، إلاّ أنّ دور الثورة يكون واضحًا في التخلّص من ابنه قمر الزمان الذي أخذ مكان والده في الحكم، حيث يُهاجم الثوارُ القصر ويقتلون من فيه.

بينما لا تُظهر الرواية أيّ هتافاتٍ خاصةٍ ينطق بها المتظاهرون، إلاّ أنّها توضّح مطالب الجماهير عبر كلماتٍ قليلةٍ تُقال بعد كلَّ عملٍ ثوريّ، مثلما قَتل الناس الشرطيَّين في الشارع واعتبروا أنّ زمن القبضة الأمنيّة انتهى[2]، وبالمجمل كان خروج المتظاهرين متزامنًا مع بعض الأحداث الجارية في البلاد، فلم تخرج هتافاتهم عن مضامين إخلاء سبيل بشير ألمورو أو ضرورة بناء الجدار العازل حول القصر، أو كشف حقيقة الجنازة الوهميّة للعلماء السبعة وغيرها.

وبالمجمل حرصت الروايات على إظهار تنظيم المسيرات الشعبية في وقتٍ مبكرٍ منها أو حتى قبل وقوعها، وبينما كانت بعض المظاهرات شعبويةً بامتياز حينما شاركت فيها كافة أطياف الشعب، شاهدنا أنّ المشاركة في بعض الروايات كانت للشباب الذكور فقط، لكنّ جميع الروايات اتفقت على أنّ المسيرات كانت تحمل التنوّع السياسيّ ذاته. وبينما أعطت بعض الروايات صورةً مباشرةً للمظاهرات وما تطالب به، وحاولت التفصيل في الصورة نظرًا لخصوصية المجتمعات المتحدّث عنها في الرواية، و اعطاء نظرة تفصيلية للأحداث في بداياتها لتبرير ما حدث بعدها- حرصت روايات أخرى على اختزال مرحلة المسيرات بنقلٍ سريعٍ ومتشظٍّ أحيانًا للانتقال سريعًا نحو الحدث الثوريّ ومرحلة حمل السلاح.

مجريات الثورة

تتخذ الثورة في رواية **أجنحة الفراشة** منحىً أكثر جديّةً حينما تصوّر ردّة فعل النظام على المظاهرات التي خرجت تطالب بالحريّة، فتبدأ الشرطة بإقامة المتاريس حول المظاهرات، وتُقفل الشوارع في وجوههم، ثم تطوّرت الأمور مع استمرار

[1] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 593

[2] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 362

الاعتصامات إلى اللجوء للعنف، فأخذت الشرطة باستخدام الهراوات لضرب المتظاهرين دون تفريقٍ بين الرجال والنساء، وقامت باعتقال عددٍ منهم وجرّهم وسحلهم في الشوارع، ثم قامت باعتقال رؤوس المشهد الثوريّ ممثلةً بأشرف الزيني وضرب الطلاب المحتشدين حوله، حتّى وصل عدد المعتقلين إلى ثلاثمائة متظاهر، بعد ذلك قامت القوى المحليّة بمظاهراتٍ عارمةٍ واعتصام أقوى، وتشكيل ائتلاف ضغطٍ هدّد باللجوء إلى العصيان المدنيّ في تصعيد ثوريٍّ قابل عنف الدولة، للمطالبة بالإفراج عن المعتقلين، فقامت الحكومة بالتصعيد بدورها واعتقلت قيادات الثورة من بيوتهم إلى أماكن احتجازٍ مجهولةٍ، وبدأت تنشر التقارير التي تخوّن من خلالها المتظاهرين وتربطهم بجهات خارجيّة، فقام المتظاهرون بالمقابل بالتخلي عن الشكل السلميّ، وبدؤوا الهجوم على المقارّ الحزبيّة للحزب الوطنيّ، وحرق بعضها والهجوم على المقرّات الحكوميّة، فقامت الحكومة وفي محاولةٍ اخيرةٍ بفرض حظر التجوّل وحظر الصحف إلاّ الحكوميّة منها، وفرضت الرقابة العسكريّة، وقام الوزراء بالطلب من وزير الدفاع بإنزال الجيش إلى الشارع في ظلّ تراجع الأمن للسيطرة عليها، وحينما رَفض ذلك تم اعتقاله واتهامه بالعمالة لدولٍ خارجيّةٍ، فقام المتظاهرون بالاعتداء على منازل بعض الوزراء والمحسوبين على الدولة.

نلاحظ هنا نوعيّة التصعيد المتبادل بين الحكومة والمتظاهرين، حيث كان لكلّ خطوة يتخذها أحدهما ردّة فعل عن الطرف الآخر، ففي البدء كان الثوار هم الذي يتحكمون بالنسق، إلى أن أخذت الحكومة زمام المبادرة وبدأت تصعيدًا خطيرًا، رافقه تصعيدٌ آخر من الثوار.

بينما كانت الأسلحة المستخدمة من قبل الحكومة ممثّلة بهراوات الشرطة وتواجدهم الكثيف، وبعض البيانات التي تعتبر كلّ من يشارك بالمظاهرات خائنًا، في مقابل ذلك استخدم المتظاهرون وجودهم الكثيف كسلاح ضغطٍ، وبعد ذلك كان التصعيد اللفظيّ الظاهر في الهتافات، فبعدما كان الهتاف يطالب بالتغيير وينتقد الفقر أصبح يميل أكثر إلى الحدة، حينما طالبت الجماهير الغاضبة بسقوط الاستبداد[1]، واتهام الحكومة بانتهاك أعراض الفتيات، واتهامها ببيع البلد لجهاتٍ خارجيّةٍ، ونقد

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 134

الشرطة وسجنهم للثوار[1]، ثم قامت الشرطة بإظهار أسلحتها الاوتوماتيكيّة دون أن تستخدمها، فقام الثوار باستخدام العنف وحرق وتكسير المقرّات الحزبيّة، وقد رافق كلّ ذلك استخدام وسائل الإعلام المكثف من الطرفين كسلاحٍ مهمٍ، فكانت صحف المعارضة تُبرز في عناوينها ممارسات الحكومة اللاأخلاقيّة مع الثوار وصور كل ذلك، بينما كانت الصحافة الحكوميّة تنشر المقالات والأخبار التي تعتبر أنّ الثوار عبارة عن خونة باعوا أوطانهم. ولم تتعدَّ الأسلحة ذلك، فلم يحدث تبادل لإطلاق النار بين الطرفين، بعدما أخذت الأمور منحىً سياسيًا أكبر أفضى إلى نهايّة الثورة.

بينما كانت القيادة في الثورة للدكتور أشرف الزينيّ حيث عرضت الرواية لقيادته، من خلال الوصف المباشر،[2] أو عبر الصحف،[3] أو حديث مشيرة صديقة ضحى عنه،[4] فكان شخصًا مثاليًا يحمل شهادةً عليا، ولديه رصيدٌ كافٍ من الاحترام في الشارع المصريّ خاصة بين طلبته، فكان يحتمل الآخر ويناقش بهدوءٍ ورويّةٍ ويحمل ثقافةً عاليّةً وحضورًا لافتًا، سواء في أوروبا أوفي شوارع مصر أمام المظاهرات، بينما كانت قيادة الحكومة ممثّلة بمجلس الوزراء متخبّطة بعض الشيء في محاولاتها إنهاء الاضطرابات، فكانت تحاول بشتّى الطرق فرض رأيها على الآخرين، دون أن تُفكر بالانحناء قليلاً بدلا من الترنّح في مواجهة العاصفة، وكانت متسرّعة في خطواتها لمواجهة الثورة مما أدّى لإسقاطها في النهايّة. "فهو تمرّد ديمقراطيّ جديد أكثر جذريّة، بحيث لم يستطع الجيش أو جهاز الشرطة أن يخمداه، إنّه تمرد هذه الكثرة من الرغبات والتطلعات المنبثقة من كامل كيان المجتمع الحديث.. فلو أراد البسطاء أن يصبحوا أغنياء فحسب لكان الامر أقلّ خطورة"[5].

بينما في رواية **أيام في بابا عمرو** تكون ردّة فعل النظام أعنف كثيرًا مما شاهدنا قبلا، فهناك القناصة المتواجدين في أعلى البنايات يقتنصون الناس المشاركين

---

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 142

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 28-29

[3] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 27

[4] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 140

[5] رانسيير، سياسة الادب، ص61-62

في المظاهرات الشعبيّة، وأحيانا يقتنصون الناس الموجودين في منازلهم، أو في الشوارع في حالات منع التجوّل، وهي صورة متكرّرة في أغلب روايات الثورة، وتقوم الشرطة بهجماتٍ متتاليّة على الأحياء السكنيّة للبحث عن المطلوبين، فيأتون مدجّجين بأسلحتهم وبعناصر كُثُر، ويقتحمون المنازل السكنيّة بحثًا عن مطلوبين أو عمّن هم فوق الثامنة عشرة من عمرهم، لينخرطوا في صفوف الأمن والجيش، بينما نرى أنّ الجيش أصبح في كلّ مكان خارج ثكناته، فهو يُقيم الحواجز على الطرق وعلى مداخل مجمّعات الحافلات، ويراقب كلّ الذين يمرون عليها، ويعتقلون كل من يشكّونَ به وبانتمائه، لرميهم في المعتقل دون محاكمات، وتقتحم دباباته المناطق السكنيّة وينتشر جنوده بين أحيائها بحثًا عن الشباب، فيقومون بقتل من يهرب منهم واغتصاب النساء في مشاهد لا إنسانيّة،[1] مما يولّد ردّة فعلٍ قويّةٍ لدى الشعب، فيتحوّل الناس العاديون إلى ثوار للثأر لمقتل ذويهم، وهي أيضا صورةٌ مكررةٌ سنشاهدها بكثرةٍ في روايات الثورة، ويتحوّل الثوار والمتظاهرون من السلميّة إلى حمل السلاح للدفاع عن أنفسهم وذويهم، ويقوم الجيش في مقابل ذلك بنصب الحواجز الطيّارة التي يتغير مكانها كل يوم في محاولة لاقتناص الثوار،[2] وتقوم طائراته بدكّ القرى والمُدن الثائرة بالمتفجرات، ومحاولة تأطير عمل الثوار في حدود الطائفيّة، في محاولة لتجميل صورة النظام في الخارج، فيقوم الثوار بتلغيم الجسور وقتل الجنود في مواجهات مسلحة لا تنتهي.[3]

وهكذا نشاهد أنّ الحدث الثوريّ يتم بدءًا بمظاهراتٍ سلميّة، يقابلها النظام بالعنف المفرط الذي يوقع العديد من الضحايا، وتحدث المجازر بشكل يشبه إرهاب الدولة، في محاولةٍ لتكميم الأفواه، فتكون ردّة فعل الثوار القيامَ بعملٍ عسكريٍّ منظّمٍ ضدّ الدولة وأجهزتها، فيما يشبه الحرب الأهليّة، كل ذلك يوضّح لنا اصطفاف الرواية الى جانب الثوار، حيث تصوّر ضعفهم وعدم مبادرتهم للعنف، ثم تلصق

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 100

[2] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 132

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 118وايضا 149

ذلك بالنظام الحاكم، فهي –أي الرواية- تسعى بكلّ قوتها لتبرير الثورة وتمجيد ثوارها مقابل شيطنة الدولة وكوادرها.

ويبدأ النظام الحاكم في الرواية باستخدام بنادق القنص في وجه المتظاهرين في الشوارع وخارقي منع التجول، ثم يُتبعها باستخدام الشرطة لأسلحتهم نصف الآليّة ومسدّساتهم لقتل المعارضين، ثم يتدّخل الجيش بأسلحته الاوتوماتيكيّة ودباباته وطائراته في محاولةٍ لوأد الثورة، وخلال ذلك يتسلح الثوار بشعاراتهم المنطوقة والمكتوبة، وبالصحافة الرسميّة وغير الرسميّة التي تنقل مجازر النظام وسلميّة المظاهرات، وخاصة وجوه الاطفال التي تُرسم عليها بعض مطالب الشعب، ثم يتسلحون بأسلحة اوتوماتيكيّةٍ وأحياناً تكون أسلحة ثقيلةً، واخيرا بالمتفجرات التي يستخدمونها في قطع طرق وإمدادات الجيش.

هكذا تصوّر لنا الرواية عدم تكافؤ كفّتيّ الصراع، فالطرف الأول يستخدم أقوى الأسلحة وأثقلها منذ البدايّة، بينما يختزل (الكلاشنكوف) أسلحة المتظاهرين، حتّى النهايّة، وهي صورة اعتنى بها الكاتب عناية فائقة – خاصة عبر التكرار – لكسب التعاطف مع المتظاهرين.

وتصوّر الرواية قيادة الثورة وكأنها تسلسلٌ هرميٌّ من قائدٍ غير معروفٍ – غير مذكور- حتّى نصل إلى قيادات المناطق والمحافظات، إلاّ انها لا تنشغل بكل ذلك، بل تأخذ نماذج محددة من الثوار، مثل علي وعامر[1]، وتعرض لحياتهم وطرق انضمامهم للثورة، فالرواية وأن كانت تَذكر الجيش الحرّ ودوره في الثورة، إلاّ أنها تركّز على الثوار أنفسهم، ومدى عفويتهم وبساطتهم، وتنوط بالقيادة أمور التنظيم والتسجيل لا أكثر، "أما الأدب فقد دخل في زمن آخر لم تعد فيه أشكال التمييز في احترام الناس دارجا، فحياة أيّ شخص كان هي بالقدر نفسه من أهميّة حياة الشخصيات الكبرى، لا بل هي أكثر أهميّة لأنّها تكشف أسرار الحياة الكبرى المغفلة"[2]. فتغدو قيادة الثورة ممثّلةً بالمقاتلين فيها صورةً للمجتمع ذاته بكل بساطة،

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 111

[2] رانسيير، سياسة الادب، ص 88

بينما على الجانب الآخر تكون قيادة الجيش مرتبطةً برئيس الدولة، الذي تصوّره الرواية شخصًا دمويًا ساذجًا كما ذكرنا سابقًا.

ونجد في رواية **باب الخروج** أن الدولة تجابه المظاهرات بعنفٍ شديدٍ، يبدأ باستخدام الشرطة للغاز المسيل للدموع على المتظاهرين لتفريقهم، واستخدام العنف والهراوات أيضًا، مما يدفع الثوار إلى عمليات كرٍّ وفرٍّ وهربٍ وتفرقٍ ومن ثم تجمعٍ لمواجهة عنف الأمن، فتقوم الدولة بقطع خدمة الانترنت والهاتف المحمول عن مصر كلّها في محاولة لوقف وسيلة الاتصال الموجودة بحوزة المتظاهرين، تلك التي تنظّم آليّة عملهم، فتتحوّل المظاهرات إلى ثورةٍ شعبيّةٍ عارمةٍ، مما يدفع الشرطة إلى استخدام الرصاص الحيّ في مواجهة المتظاهرين، ويلجأ المتظاهرون إلى حرق سيارات الأمن الذي ينسحب تحت الضغط الشعبيّ، فتقوم الحكومة بإنزال الجيش إلى الشوارع وفرض عدم التجوّل، فينام المتظاهرون في الميدان بعد أن يقوموا بحرق مقرات الحزب الحاكم، وينصّ الكاتب هنا على أنّ مصر كلها في الميدان[1]، فتحدث موقعة الجمل التي يهاجم فيها مجهولون يركبون جمالاً الثوار، ينتصر في نهايتها المتظاهرون ويتنحى الرئيس.

إنّ كلّ هذا يُظهر- كما أظهرت الروايات السابقة- ذلك النموذج الذي يبدأ بتظاهر الثوار السلميّ الذي يقابله تخبطٌ حكوميٌّ في مواجهته، يؤديّ إلى سلسلة من ردّات الفعل الخاطئة التي تولّد ردّات فعلٍ شعبيّةٍ أقوى تنتهي بانتصار الثوار وإسقاط الحكومة.

بينما استخدَمت الحكومة عدة أسلحة تنوّعت بين خراطيم المياه والغاز المُسيل للدموع والرصاص الحيّ من المسدسات، إلى فرض عدم التجوّل وقطع الاتصالات، ثم تاليًا استخدِم المولتوف وكرات النار في موقعة الجمل، وتاليًا استخدِمت مدرعات الجيش ودباباته لعرض قوّة النظام لكنّها لم تستعمل حقيقةً، بينما كانت حناجر المتظاهرين وطُرقهم في عرض مطالبهم، جزءًا رئيسيًا في سلاحهم المستخدم ضد النظام، والحجارة أيضًا استخدِمت في صدِّ هجوم الجمال، لكن السلاح الأكثر حسمًا لدى المتظاهرين كان الكثرة العدديّة التي تملكها، فالثروة البشريّة الهائلة المشاركة لم

[1] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 98

ينفع معها عنف الشرطة أو هجوم (البلطجيّة) أو حتّى نزول الجيش بمدرعاته وكان سلاحًا فتاكًا في مقابل الدولة.

وتكاد تكون الرواية تسجيلية فوتوغرافية تساير الواقع وترصد الحراك الاجتماعيّ الثوريّ، وتحاول تحليل أسباب الثورة، وهو شيء تشترك فيه أغلب الروايات المتحدّثة عن الثورة - كما رأينا – وكان الشيء الذي تخالف فيه رواية باب الخروج باقي الروايات الأخرى هو أن تصويرها الفوتوغرافيّ ذاكَ أثّر في الجانب الفنّيّ فيها ، فاستبدل الكاتب دهشة الصورة برمزيتها ، ومفاجأة اللحظة المسبوقة بالتسلسل الزمني الطبيعي بعلاقات التجاور والقص الزمني، وأيضًا لم يلتفت الكاتب كثيرا الى جماليات اللغة في الرواية.

ونصّت الرواية على أنّ قيادة الثورة لم تكن حِكرًا لأحد، فلم يكن هناك من هو بارزٌ كفايّة ليكون الناطق الرسميَّ باسمها أو الموجّه الحقيقيّ لها، ورغم أنّ الأغلبيّة في الميدان كانت للإخوان المسلمين، لكنّ الراوي يصر على أنّ الشعب كان رافضًا لأن تكون الثورة ثورةً إخوانيّةً ؛ لذلك وحينما أراد خلق توافق يفضي إلى حلٍّ للمسألة، للخروج من عنق الزجاجة، اضطر للاجتماع بالأفراد والجماعات الصغيرة كلّ على حدة، لخلق ذلك التوافق المنشود على الأهداف، مما يدلّ على أنّ الكلمة الفصل كانت للشعب كلّه المتواجد في ميدان التحرير. في المقابل كانت القيادة للنظام وبشكلٍ مفاجئٍ غير ممثلة بالرئيس، فقد كانت مؤسسة الرئاسة هي التي تقوم بقيادة الأزمة ؛ ولذلك كان هناك أكثر من رأيٍّ حول التعامل مع الثوار، لخّصه (القطان) بأنّ هناك من يعملون من أجل مصالحهم الضيقة، ويرفضون الحلول المطروحة من النُخب الأخرى داخل الرئاسة، فكان التخبّط هو السمة الأبرز لهذه القيادة غير الموحدة. في شكلٍ يشبه ما عبّر عنه رانسيير في دراسته لتولستوي: "فكانت الجموع هي البطل الحقيقي. لكنّها أيضًا كذلك عندما تفتقر بالذات لنزعة البطولة"[1].

وفي رواية **فرسان الأحلام القتيلة** نرى أنّ عدم التخطيط السليم هو ما أدّى لتفجّر الأحداث لاحقًا، فالشرطة تعاملت مع المسيرة البسيطة الأولى بحزمٍ مبالغٍ فيه كثيرًا وصل حد العنف، حينما اطلقت الشرطة النار على المتظاهرين، ممّا ولّد ردّة

[1] رانسيير، سياسة الادب، ص 85

فعلٍ طبيعيّةٍ في المجتمع، تمثّل بزيادة أعداد المتظاهرين السلميين[1]، وهذا الأمر واجهته الدولة بالتصعيد ومحاصرة المظاهرات السلميّة وإطلاق النار عليها، وفرض حالة عدم التجول وضمانه باستخدام القنّاصةِ الذين يطلقون النار على كلّ ما يتحرك في الشارع، وهنا قامت القوى الثوريّة بحمل السلاح دفاعًا عن نفسها وبدأت بمبادلة الشرطة إطلاق النار، فانسحبت الشرطة وحلّ محلّها الجيش والمرتزقة الافارقة، الذين استقدمهم النظام فاستخدموا الأسلحة الأوتوماتيكيّة والثقيلة في ردّ هجمات الثوار؛ مما دفع الشعب كلّه للخروج وحمل السلاح حتّى الثقيل منه، والبدء في حرب شوارعٍ واسعةٍ في المدن، قابلته الدولة بالقصف المدفعيّ ونشر القناصة بشكل كثيف في أعالى المباني الشاهقة وتسليحهم بالأسلحة الثقيلة، قابله الثوار باستخدام الصورايخ المصنّعة والمستوردة والمسروقة من الجيش نفسه، وحفر الأنفاق للتخلّص من القناصة ومباغتتهم.

هذا النموذج يتوافق عموديًا مع ما شاهدناه في الروايات السابقة، لكنّ الاختلاف كان من جهة أنّ الثوار كانوا يجارون النظام في سلاحه وتنظيمه، ليس بشكل متساوٍ، ولكن بشكل أكبر مما شاهدناه سابقا. ومن جهة أخرى كان هناك اختلاف في تسارع الاحداث، فاختصار الرواية للأحداث السلميّة في جملتين أو ثلاث، وتركيز الرواية بالكامل على الحرب الاهليّة، يدلّ على أنّ النسق العام للانفجار المجتمعيّ كان أسرع كثيرًا من النماذج السابقة، وتنصّ الرواية على أنّ جنون النظام[2] ونظرته العقابيّة للشعب، كان له الأثر الأكبر في اختزال المراحل بهذا الشكل والوصول السريع للحرب الاهليّة.

وفي هذه الرواية تنوّعت الأسلحة المستخدمة، فاستخدم النظام بدايّة المسدسات ثم انتقل سريعًا لسلاحٍ أكثر فتكا تمثل بالقنّاصة، الى جانب الأسلحة الاوتوماتيكيّة، ثم ما لبث أن استخدم الأسلحة الثقيلة والطائرات والدبابات، بينما استخدم الثوار أسلحتهم الاوتوماتيكيّة ومسدساتهم، ثم لاحقًا استخدموا المدافع والصواريخ، وخلال

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 93

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 198

ذلك ينصّ الراوي على أنّ سلاحه الأهم كان الفأس الذي يحفر به النفق وصولاً إلى القنّاص المتمركز في أعلى بناية الضمان.

بينما أظهرت الرواية أنّ قيادة الجيش كانت للرئيس الذي صوّرته بعدّة صورٍ واقعيّةٍ وكريكاتوريّة، حيث كان مصابا بجنون العظمة، ولا يستمع إلى آراء غيره، ويتمتع بأفقٍ خياليٍّ جدًا، أبعده عن فهم الواقع ومتطلبات المرحلة ومطالب شعبه، بينما لم تنصّ الرواية على قائدٍ محدّدٍ للثورة، إلاّ أنها أشارت للعقيد (سالم جحا) الذي كان قائد العمليات في منطقته، وهو قائدٌ عسكريٌّ أظهرت الرواية حنكته وخبرته وحبّه للثوار وحرصه عليهم[1] ، وتوقّعه للأحداث فيثق به الثوار ثقةً عمياء، "ها هنا يلعب القائد الكبير دوره الحقيقيّ. فلو كان بموقفه يستطيع أن يعطي الانطباع بأن كل ما يراه يحدث ارتجالاً بأنه أمر متوقع بالنسبة اليه. لكان قادرا على أن يولّد هذه الحماسة الجامحة في الجنود. الذين عليهم يتوقف النصر"[2].

وفي رواية **(جملكيّة آرابيا)** نرى أنّ النظام كان له وجهٌ مخالفٌ عمّا رأينا سابقا، فكانت القيادة تتروى كثيرًا في مواجهة المطالب الشعبيّة وضغطها، وكان الحاكم كثيرًا ما يستشير من حوله، لكنّ الصورة التي رسمتها الرواية تبدو كريكاتوريّة أكثر منها جديّة، فعلاقة (الحاكم بأمره) بمستشاريه ووزرائه كانت كوميديّة في غالبها، فالحاكم كان يشاور جُلسائه فيشيرون عليه بما يريد أن يسمع لأنهم يعلمون أنّه لن ينفذ إلاّ ما في رأسه ؛ لذلك أدّت كل الاستشارات التي قدموها إلى نهايّة النظام نفسه ولم تساعده، كذلك فإنّ العنف الذي واجه به النظام بعض المظاهرات في البدء كشف ضعف الدولة، حينما قاوم الشعب هذا العنف بعنفٍ مشابهٍ أدّى لمقتل شرطيين، فاستكانت الدولة وحاولت قتل العلماء السبعة الذين كانوا شرارة الثورة وإلصاق التهمة بالغرب أو بقوىً غيبيّةً، ولكنّ انكشاف الأمر أدى لمزيدٍ من الغليان في الشارع؛ مما استدعى استخدام الطائرات والدبابات والأسلحة الثقيلة في مواجهة المعارضين، ما ولّد ردّة فعلٍ طبيعيّةٍ لدى الشعب، أدّت بالنهايّة إلى انسلاخ الكثير من جنود النظام وانضمامهم للثوار مما سرَّع عمليّة نجاح الثورة.

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 151

[2] رانسيير، سياسة الادب، ص 85

لكنّ الرواية لم تحصر الأسلحة التي استخدمت من كلا الجانبين، فبدأت بالسكاكين والسيوف والحجارة ثم تطوّرت إلى الأسلحة الاوتوماتيكيّة ومن ثم المدافع والطائرات والأسلحة الثقيلة.

وتصوّر الرواية قيادة النظام وتحصره بالحاكم بأمره، الذي يرى ان كتاب الأمير (لميكافيلليّ) هو دستور الحكم لديه، فتصبح لديه نظرة حمقاء للأمور[1]، ويكون الظلم والفساد من أهم صفات الحاكم كما تصوّر الرواية، في صورةٍ نمطيّةٍ لحُكام النظام لم تشذ عنها أيّ من الروايات التي درسناها، بينما كانت القيادة الشعبيّة للثورة متميزةً فكان بشير ألمورو رمزًا للمعارض الذكيّ صاحب الحُجة القويّة والعمر الطويل حيث تصفه الرواية بأنه عاش أكثر من ثلاثمائة عام مما يعطي شخصيته العُمق الذي تحتاجه، وبالإضافة إليه كان هناك العلماء السبعة الذين اتحدوا مع العمال في مواجهة النظام.

وبالنهاية نرى أنّ الثورة في بدايتها كانت عبارةً عن تجسيدٍ ضروريٍّ لما يعتمل في النَّفَسِ المجتمعيّ العام، ثم تحوّل لمناوراتٍ وسجالاتٍ خططيةٍ وسياسيةٍ وبالنهاية عسكريةٍ، جسدته ردّات الفعل المتتالية من كلا الطرفين، فأصبحت ردّة الفعل هي المحرك الرئيسي للأحداث.إذ "تبدو التنبؤات والخطط باطلة إذ يهزمها التداخل اللانهائي ما بين الأفعال وردات الأفعال الصغيرة"[2].

"إن كل ثورة لا بدّ أن تأخذ تفسيرا يميزها عن حالة الحركة أو الانتفاضة أو الحدث وعليه فلا بدّ ان يكون لها بعدٌ يختلف عن أبعاد الحركة أو الانتفاضة أو الحدث، فالثورة لا بدّ ان تأخذ بعدا جديدا يتمثل ذلك في: 1- شموليتها. 2- استمراريتها. 3- قيادتها المتميزة"[3].

لذلك نرى أنّ أغلب الروايات ركّزت على هذه الجوانب في رسم ثورتها الروائيّة الخاصة، ولم يشذّ عن ذلك إلاّ رواية " أجنحة الفراشة" التي فقدت الشموليّة

---

[1] ليس بسبب الكتاب نفسه وانما لطريقة تفسيره لذاك الكتاب

[2] رانسيير، سياسة الادب، ص 86

[3] العمرو ، فاروق صالح، منهج الشمولية والإستمرارية في تفسير الثورات، مجلة كليـــة الآداب في جامعة البصرة ، العدد 21 لسنة 1989

حينما تركّزت الثورة في قلب العاصمة، وحينما سافر البطل إلى طنطا لملاقاة أمّه لم نجد أيّ مظاهرات قائمة هناك، ربما يُلخّص هذا الأمر اكتفاء الثورة بإسقاط رئيس الوزراء وحكومته فحسب.

وقد نرى مثل ذلك في رواية أيام في بابا عمرو حينما وصف العاصمة بالهدوء فلا أثر فيها لأيّ مظهرٍ ثوريٍّ، لولا أنّنا رأينا كيف رسم الكاتب مجتمعه الروائيّ على صورة دولة محتلة من النظام الذي يحكمها، فأصبحت كلّ مدينة دولة ذاتيّة لوحدها.

"وعند الحديث عن القيادة المميزة في ثورة العشرين تجد انها قيادة جماعيّة متفاعلة ومتكاثفة باتجاهاتها المختلفة الفكريّة والدينيّة والعشائريّة، وكان تكاثف هذه القوى الحالة الفاعلة والمؤثرة التي كانت العامل الرئيسيّ في الاستمراريّة"[1].

وهذا ما حاولت الروايات- قيد الدراسة- جميعا بلا استثناء إظهاره أيضًا، حيث كان لكل مجتمع روائيّ قائدُ متميّزُ أو ثوارٌ متميّزون في جوانبهم الإنسانية و الفكرية والسياسية وبالطبع على مستوى العمل الثوريّ، ويقودون المجتمع نحو الخلاص، وإذا ما استثنينا رواية باب الخروج، فإنّ باقي الروايات استمدت من ذلك نظرتها الإيجابية نحو الثورة وما سيليها من أحداث.

بينما ذكرت أغلب الروايات الأسلحة المستخدمة في الثورة كلٌّ حسب الثورة التي يصوّرها، سواء كانت سلميّة او أشبه بالحرب الأهليّة، ولكنّ التوظيف لصورة السلاح كان يأخذ أشكالا متنوّعة، فصوّر السلاح بيد الدولة للدلالة على عنفها وتخبّط ردودها، بينما تفاعلت الروايات مع صور السلاح في يد الثوار، فحاولت بعض الروايات التبرير لذلك، وقرنت رواياتٌ أخرى بين صورة السلاح في يد الثوار بصورته في يد عناصر النظام على طريقة السبب والمسبب، بينما أغفلت بعض الروايات الأخرى الصور المباشرة لذلك مع إيراد صور للأسلحة السلمية وطرق الاحتجاج، وهي طريقة مكشوفة للدفاع عن الثورة وحقّها في حمل السلاح.

---

[1] العمرو ، منهج الشمولية والإستمرارية في تفسير الثورات.

نهايّة الثورة

تنتهي الثورة في رواية **أجنحة الفراشة** نهايّة مباشرة حيث تسقط الحكومة وتنتصر الثورة، ويكون سقوط الحكومة نتيجَة لعدة أسباب أهمها: طريقة الحكومة في إدارة الأزمة وعدم احتسابها لنتائج ممارساتها في قمع الثورة، حينما عمدت إلى العنف في مواجهة الاعتصامات السلميّة، وإطلاق الاتهامات المكشوفة ضد المعارضين، وفي النهايّة مصادرة حريّة الصحافة واعتقال رموز المجتمع المحليّ كضحى الصفتيّ وأشرف الزينيّ، وإرجاع الدولة إلى عصورٍ متأخرةٍ عبر فرض حالة الطوارئ ووقف وسائل الإعلام، مما أدّى لخروج مظاهراتٍ أكبر وتخليّ الثوار عن سلميتهم في نهاية المطاف.

كما كان للشخصيات ذات التوجّه الوطنيّ الخالص أثرٌ كبيرٌ في ما آلت إليه الأمور، فرفضُ وزير الدفاع وقيادات الجيش من بعده مغادرة ثكناته العسكريّة، والانخراط في الحياة السياسيّة، وتطويع المتظاهرين، الأثر الأكبر في فقدان الحكومة لمخالبها وأحد أهمّ مصادر قوّتها، كذلك انحاز بعض أعضاء مجلس الشعب إلى جانب الثوار[1]، وكان للأثر الطيّب للدكتور أشرف الزينيّ في نفوس الشعب دورٌ كبيرٌ في خروج المظاهرات العارمة التي شملت كلّ مناطق العاصمة.

وهكذا اعتبرت الرواية أنّ إسقاط الحكومة واستقالتها هو نهايةٌ أبديّةٌ للنظام والحزب الوطنيّ الحاكم، فنجحت الثورة نجاحًا باهرًا أنهى عصور الظلم بلا رجعه. وهي نظرة لا بدّ ساذجة إلى أبعد الحدود في فهم الثورات المجتمعيّة وطريقة عمل الحكومات، إلاّ أنها عمدت من خلال هذه النهايّة إلى خلق صورة إيجابيّة للثورة التي قد تحدث، في ظلّ التشاؤم العامّ الذي كان يُغلف المجتمع قبلها كما صوّرته الرواية.

بينما تكون الأمور مختلفة في رواية **أيام في بابا عمرو**، حيث تنتهي الرواية في خضمّ الأحداث الجارية، دون أن تعطي مجرد إحساس عن طبيعة الطرف المنتصر في محاكاة واقعيّة للأحداث الحاصلة في سوريا زمن الرواية.

لكنّ الرواية تعطي أسبابًا لحالةِ عدم الاستقرار وعدم نجاح أو فشل الثورة إلى حدّ الان، فالقوة العسكريّة الضاربة لدى الجيش وتفوّقه الجويّ يشكّل عاملاً حاسمًا

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 179

في الانتصار على الأرض، بينما تشكّل طبيعة حرب العصابات التي ينتهجها الثوار عاملاً قويًا في استمرار الثورة وصعوبة التخلّص منها، إلاّ أن استمراريّة الجدل حول جدوى الثورة والجدل حول طريقة إدارتها عسكريّا أو سلميّا، وتخاذل البعض عن الانخراط بها حتّى عبر المظاهرات السلميّة ورفع الشعارات، يُشكّل سدًا قويًا أمام نجاحها، كذلك فإن سعيَ النظام إلى تحويل الثورة إلى حربٍ طائفيّةٍ نَجح في خلخلة التوازن الموجود لدى الثوار، وأثّر عليهم عمليًّا على الأرض، من خلال التشكيك بولاء الثوار وتوجهاتهم، خاصةً في العاصمة وضواحيها.

وهكذا أشارت الرواية إلى استمراريّة الثورة والتشكيك في نجاحها أو نجاح الدولة في قمعها، حيث ساهم التصوير المثاليّ للثوار في تشكيل صورةٍ بطوليّةٍ لهم، نستبعد من خلالها انحسارهم أو خسارتهم، فالثورة تختزل أحلام الشعب ولذلك فإنها لن تفشل كما يشير السياق الدلاليّ في الرواية.

فكانت الصورة الواقعيّة هي السمة الأبرز في تصوير المشاهِد المتتاليّة للثورة والمجتمع، وتلك النهايّة غير المتوقعة التي نبحث عنها ؛ لذلك تُصرّح الرواية بأن نهاية الثورة سترسمها وتقرّرها اجتماعات الطاولات الدوليّة، في إشارة إلى مجلس الأمن وقراراته التي ستُثقل إحدى الكفتين.[1]

بشكلٍ مشابهٍ لما سبق لكنّه مباشرٌ من حيث الطرح، نرى أنّ رواية **باب الخروج** تتحدث مبدئيًّا عن نهايّةٍ سعيدةٍ للثورة، حينما تنجح في إسقاط النظام ممثل برئيسه، وتنتقل الدولة إلى شكل أخر للحكم يبدأ بمرحلة انتقاليّة، فتبدو الأمور وكأنها تذهب في الاتجاه الصحيح إلى أن تتأزّم الأمور بين المجلس العسكريّ وبين الأخوان المسلمين الذين اكتسحوا انتخابات البرلمان، ليحدث الانقلاب العسكريّ[2] وتُسرق الثورة.

وتبدو أسباب سقوط الدولة وتنحي الرئيس ممثلةً بالتخبّط الذي تعيشه مؤسسة الرئاسة في مواجهتها للثورة واستخدامها العنف، فحتّى بعدما توصل الثوار وممثِلين

---

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 56

[2] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص126، علما أن الرواية طُبعت قبل انقلاب يوليو 2013

عن الجيش والرئاسة إلى حلول توافقيّة، أدّى تعدّد مراكز اتخاذ القرار في القصر الجمهوريّ للتخبط في مواجهة المعتصمين في ميدان التحرير، ممّا أدّى إلى فقدان الثوار ثقتهم بفريق التفاوض، فتعاظم الضغط الشعبيّ وانهارت الحكومة، كذلك فإنّ جمود الرؤيّة وعدم الاستماع الرسميّ في مؤسسة القصر لأيّ وجهة نظر أخرى حتّى لو كانت صادرة عن شخص منهم- أدّى بالنهايّة إلى نجاح الثورة وإسقاط الحزب والرئيس.

بينما تبدو أهمّ أسباب سرقة الثورة هو فساد المجلس العسكريّ وأخطائه المتكرّرة في إدارة البلاد، كما تُظهر الرواية وتنصّ عليّه[1].

لقد دأب الكاتب على قتل الأبطال الذين ينتظر منهم الراوي الخلاص، في ما يشبه ما أثبته رانسيير "إذا كان من الممكن تبرير هذه الاغتيالات... إن الأمر يتعلق بالحقيقة وبالتاليّ الصحة، إنّ الحياة المعيشة والمجدّة إنّها الحياة المتوافقة مع حقيقتها العميقة"[2] إلاّ أنّ الاختلاف هنا أنّ الكاتب أمعن في اغتيال أبطاله، فجعلهم يتحولون إلى وحوش مكروهين من المجتمعّ ومن المتلقي، بعدما لوت السلطة أعناقهم عن مطالبهم السابقة عندما كانوا جزءًا قويًا في المعارضة. في شكلٍ يشابه ما قاله رانسيير: "إن التزامه العقائديّ النضاليّ قد اخطأ هدفه سواء أكان قد أخطأ أهدافه الخاصة، أم مصالح الحركة التي يزعم أنّه يخدمها"[3]، ولو تمكنتُ من استعارة مصطلح البينصيّة[4] من مفردات الإستراتيجية التفكيكيّة، لقلت أنّ الكاتب استخدم البينصيّة او التناص التاريخي، ليقوم بإثبات خطأ كلّ من يراهنُ على الثورة، حينما قتل الرموز التي يمكن للقارئ أن يبحث فيها عن حلٍّ للخروج من المأساة الحاصلة في مجتمع ما بعد الثورة، فشخصية مثل (عزّ الدين فكري) تبدو شخصيةً مألوفةً في

---

[1] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 127

[2] رانسيير، سياسة الادب، ص 76

[3] رانسيير، سياسة الادب، ص 120

[4] ويعني هذا المفهوم ان النص الادبي يحمل آثارا من نصوص سابقه فهو غير مغلــق تمامــا. راجع حمودة ، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، المجلس الــوطني للفنــون والاداب- الكويت، 1998 ص 334

الرواية العربية، حتّى أنّها تُقارب شخصية الزيني الذي قاد الثورة في رواية أجنحة الفراشة التي درسناها سابقًا، فيُقدّمها الكاتب شخصيّةً نموذجيّةً في المجتمع، ثم يحوّلها الى وحشٍ يقتل الشعب ويستبدّ بالسلطة بعد أن يعتليّها. وهي طريقة استخدمها الكاتب في توجيه الأفق المتفائل في الثورة إلى الجانب الأخر.

وهي صورة تقارب المشهد المصريّ بشكل واقعيّ جدًا رغم أنّ أغلب ما تحدثت عنه حدث بعد نزول الطبعة الأولى من الرواية، وذلك كان نتاجًا للخطِّ الواقعيّ في تحليل الأسباب وتوقّع النتائج الأقرب للتحقق في كافّة منعطفات الرواية، بشكلٍ يشابه ما قاله بول لافرغ حول تقييم ماركس لبلزاك: " إنّ بلزاك لم يكن مؤرخ مجتمع عصره فحسب بل خالق شخصيات تنبؤيّة كانت لا تزال في عصر لويس في وضعٍ جنينيٍّ ولم تتفتح إلاّ بعد موته في ظلّ حكم نابليون"[1]. "اذ يبين أنّ هذا الكاتب قد أدرك إدراكا صحيحا صفات التطوّر الهامة واتجاهاته والوظائف الاجتماعيّة للنماذج البشريّة، وأنّه قد صاغها صياغة دائمة المفعول"[2].

في حين ينجح الثوار في رواية **فرسان الأحلام القتيلة** في الوصول إلى بناية الضمان وقتل القنّاصة الموجودين هناك، بطريقةٍ ترمز إلى نجاح الثورة وقضائها على النظام، إلاّ أنّ الخسارة الحاصلة لدى البطل في خسارته لقدمه واكتشافه أنّ القناص القابع هناك كان أخاه الغائب منذ فترة عنه، مما يدلّنا على التغيرات النفسيّة والاجتماعيّة التي حدثت جرّاء الثورة، ورغم أنّ الرواية تنصّ على تماسك مجتمع الثورة، إلاّ أنّ الخلل الذي ظهر في نهايتها حينما تقاتل الأخوة، كلّ منهما في معسكرٍ مضادٍ للأخر، وخسارة البطل لقدمه عبر مدفع أخيه، يدلّ على المستقبل المشوّه الذي ينتظر الثورة بعد نجاحها، وتغيّر المفاهيم المجتمعيّة حينما حلّت الثورة وعلاقات الثوار ببعضهم البعض محلّ علاقة القربى والأخوّة.

وكان من أبرز أسباب فشل النظام هو عدم استماعه للآراء المختلفة، واستخدامه للعنف والعقاب بشكل مفرطٍ، بالإضافة للظلم الذي مارسه جنوده ضد الثوار والمدنين على حدٍّ سواء، بينما كان للتخطيط السليم وللتدريب العسكريّ الذي تلقاه المواطنون،

---

[1] لوكاش، دراسات في الواقعيّة، ص141

[2] لوكاش، دراسات في الواقعية، ص143

والشعور العام بالظلم لديهم أكبر الأثر في عدم استسلامهم ونجاح ثورتهم في نهايّة الأمر.

وتحمل رواية **جملكيّة آرابيا** صورًا متعدّدةً لنهايّة الثورة التي تصورها، فهناك النهايّة المباشرة حينما يُقتل الحاكم بأمره، ومن ثم يُقتل ابنه وتنجح الثورة، ومن ناحيّة أخرى يكون هناك التشكيك بنجاح الثورة وانتهائها عبر اختفاء بشير ألمورو، وما يضفيه هذا الاختفاء من صورةٍ مظلمةٍ عن المستقبل المأمول، وهناك الصورة الواقعيّة التي يذكرها القوّال[1] الذي يروي الحكايّة بأنّ المستقبل وإنْ كان غامضًا فإنّه لن يكون أسوأ مما قبله، وأن عبق الحريّة الذي يُغلّف مملكة آرابيا بعد الثورة يستحق ما حدث.[2]

وتكون أسباب سقوط الدولة بيد الثوار كثيرة جدًا، بحيث يصعب حصرها، لكنّها لا تخرج عن هزليّة صورة الحاكم وطريقة تولّيه للحكم وتصريفه شؤونه، وتلك النظرة النمطيّة للمعارضين، ومحاولته فرض أنظمة حكمٍ غرائبيّةٍ طمعًا باستمرار مملكته إلى ما لا نهايّة، بينما يظهر وعيُ العمال والتفافهم في نهايّة الأمر حول العلماء، وتمسّكِ رمز الثورة بشير ألمورو بأفكاره رغم التعذيب الذي يحدث له سبب نجاح الثورة في نهايّة الأمر.

وهكذا صوّرت الروايات السابقة نهاياتٍ مختلفةٍ للثورة، ورغم أنّ أغلب الثورات الروائيّة قد نجحت في نهاية المطاف. إلاّ أنّنا نجد أنّ رواية أجنحة الفراشة رأت في نجاح الثورة نهاية حتميّة للظلم، تمامًا كما فعلت رواية جملكية آرابيا، بينما رأت رواية فرسان الأحلام القتيلة بأنّ الثورة ستؤدي الى إحداث تغيّرات اجتماعيّة هائلة عبر الاشارة الى خسارة البطل لأحد أطرافه بالإضافة الى أخيه في المشهد القتاليّ بين البطل وأخيه نهاية الرواية، في حين يَعْمَدُ الكاتب في رواية باب الخروج إلى التخلّص من الأساليب الفنيّة المعتمدة، فأغفل الاشارات الدالّة، والمشاهد الناقصة التي يكملها المتلقي، والأسئلة الاعتبارية في نهاية الثورة، وعمد الى الصورة المباشرة في تنبّؤ ما ستؤدي إليه الثورة، وزادت رواية أيام في بابا عمرو من هذا

[1] هو الحكواتي الذي يروي الحكايات الشعبية

[2] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 653

التنوّع عندما لم تقدم أيّ نهاية محتملة للثورة، ويعود كلّ ذلك الى عدة أسباب أهمها: خصوصية المناطق المتحدَّث عنها في الرواية، واختلاف النظرة الآيدلوجية حول نجاح الثورة من عدمه، فما يعدّه اليمين نجاحًا قد يعدّه اليسار فشلاً ذريعًا، وقس على ذلك باقي التيارات السياسية في الوطن العربيّ، بالإضافة الى تقارب زمن الرواية مع زمنيتها، مما كثّف من ضبابيّة الآتي المستباح من تناقض العوامل المؤثرة فيه.

الفصل الثالث

ملامح البناء الفني في روايات الربيع العربيّ

يحاول هذا الفصل رصد الأبنية الفنيّة التي اعتمدتها الروايات العربيّة قيد الدراسة، وآليات هذا الاعتماد وأسبابه، ومدى نجاحه في خلق الجدليّة التي تسعى الرواية إلى وضعها موضعِ الطرح، من خلال دراسة العناصر الروائيّة في كلّ روايةٍ على حدة، من حيث الهيكليّة والعتبات النصيّة والمَشاهد والحدث والزمان والفضاء المكانيّ والمكان والشخوص والحوار وراوي الحكاية، عبر وضع تلك العناصر موضع التحليل الأدبيّ حسب المنهج الوصفيّ التحليليّ، وقد تمّ تقسيم البحث إلى أربعة مقاصد تتناول أربعةً من الأبنية الفنيّة الموجودة في الروايات العربيّة المعاصرة.[1]

1.3 البناء المتفكك المتنامي

عمد كُتّاب الرواية إلى محاولة التجريب في الجسد الروائيّ بالنظر إلى أنّ "هناك خمسة ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها"[2] ؛ ولذلك ومع شيوع بنية التشظي ومن ثم تشظي البنية -بالنوع وليس الكم- اختار بعض الكُتّاب القيام بعمليات دمج لهذا البناء مع أبنيّة أُخرى في محاولة خلق بنيةٍ سرديةٍ جديدةٍ، أو تقريب بُنى ما بعد الحداثة من وعيّ المتلقي العربيّ الذي ما زال –وأنا هنا أجتهد- يجد صعوبة في تلقّف مثل هذا الأدب وفهمه. والبناء المتشظ بناءٌ يلغي الخط المنطقيّ في جريان السرد، ويؤدي إلى خلخلة المَشاهد المتواترة فتبدو

---

[1] للمزيد حول الأبنية الفنية راجع ابراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ط 1، 1988.

[2] بوث، واين، المسافة ووجهة النظر: محاولة تصنيف، ترجمة: ناجي مصطفى، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، 1989 ص 38

وكأنّها " على شكل قصاصات متراكمة متناثرة فقدت منطقيتها وتهشمت علاقاتها "[1]. مما يُكسب الرواية غموضًا وتعقيدًا، ويزيد من حدة إشكاليّة النص، وقد اعتُمد هذا البناء كثيرًا في روايات ما بعد الحداثة، وهنا نحن نلمح في بعض الروايات ملامح اختلاط بين البناء المتشظي وأبنية أُخرى تحفظ الخطّ البيانيّ المتصاعد في الرواية فلا تلغيه كلّيّة ولا تُظهره كلّيّة أيضًا، هذا البناء المتشظي الذي يحمل خيوطا متنامية هو ما نبحث عنه، فتبدو ملامح البناء الفنيّ المتشظي إلى حدٍّ ما شديدة الوضوح، ابتداء في عناوين بعض الروايات العربيّة المعاصرة مثل:(جملكية آرابيا) و(اليهودي الحالي) و(فرسان الأحلام القتيلة)، وليس انتهاءً بمضامينها وعناصرها الروائيّة.

ويشكّل العنوان أهميةً قصوى في الأعمال الروائيّة، ورغم الاختلاف بين وجوب اختيار العنوان قبل النصّ أو بعده، فإن الأطراف تتفق في أنّ العنوان مؤطِّرٌ للرواية، فهو إمّا ملائمٌ للرواية أو أنّه هدف لها[2]، لذلك يعتبر العنوان أولى الإشارات الدالّة على آليات النصّ ومضمونه.

ففي رواية (جملكية آرابيا) يُظهر العنوان شيئًا من الشدِّ والتباعد بين حالتين لا يمكن دمجهما في حالةٍ واحدة، أعني الجمهورية والمملكة، فسميلوجية العنوان لا تضع الأمر في حالةٍ وسطيّةٍ بقدر ما هي تعبّر عن صراعٍ بين ضدين، دلّ عليهما الخبر (آرابيا)، وهي ترجمة أعجميّة لكلمة العرب، استخدمت أيضًا للإمعان في صورة الصراع الذي يعيشه ذاك العالم، الذي لا هو جمهوريٌّ ولا هو ملكيٌ، وهو أيضًا عربيّ ولكنه ليس عربيّا تمامًا، إنّ التجزئة الحادثة من خلال السحب بين طرفي نقيضٍ مثل المملكة والجمهوريّة، والعروبة واللفظة الاستشراقيّة لها، تؤدي إلى تشرذم دلالة الواقع المحكيِّ عنه تاليًا، وتسعى إلى نثر المادة الخامّ للواقع على طول خطّ الصراع بين الواقع والواقع المأمول، في صورةٍ مشوهةٍ أراد الكاتب إثبات أنّها شُوِّهت قبل حركة الوصف التي بدأها في روايته.

---

[1] مساعدة، نوال، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 2000م، ط1، ص 65

[2] راجع: الهميسي، محمود، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، الموقف الادبي:اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 313 ،27 ايار 1997، ص 41

بينما نجد في رواية (اليهودي الحالي)، والحالي هنا بمعنى الجميل المحيا، أنّه لا يخفى علينا ابتداءً التورية الحاصلة في كلمة الحالي، ووقوعها بين معاني الحاضر من جهة، والشيء الجميل من جهة أُخرى؛ لذلك نرى أنّ عمليات الربط بين هذين المعنيين بالذات، وإسنادهما خبرًا لمبتدأ تُمثله كلمة اليهودي، في روايةٍ تتحدّث اللغة العربيّة، وموجهة لقراء عرب بالدرجة الأولى، هؤلاء المتلقين الذين يحملون في ضميرهم الجمعيّ معانيَ العدوان و الكراهية أو الشيء الدخيل أو ما شئت من المعاني السلبية تجاه لفظة اليهوديّ، وكما يقول بارت "الوحدة السردية ،..، هي الكلمة التي تأخذ قيمتها من الإيحاء"[1] فالإيحاء الذي يبثه هذا المركب يبحث عن الصراع الذي في ذهن المتلقي حيث يلتقي ضدان –في الوعيّ الجمعيّ العربيّ- وهما كلمة اليهوديّ وكلمة المعاصر الجميل، بطريقةٍ تؤدي إلى خلخلة المفاهيم المُسبقة داخل الذهن، تؤدي إلى تفكك العلاقات المأخوذة مُسبقًا والمعروفة سلفًا، إنّ التشظي هنا يبدو أكثر حدّة حينما نأخذ بالاعتبار نوعيّة المتلقي، في حين تقلّ حركة التفكّك إذا ما جردنا النصّ ودرسناه بشكلٍ مستقلٍ، فالرواية كلّها تعتمد على الصراعات الفكريّة في ذهن المتلقي، وتنقل أفكارها الرئيسيّة من الصفحات إلى الوعيّ مباشرة، في إضافة هامة لمعركة الوعيّ المرتبطة بنمو الثورات العربيّة المعاصرة بغض النظر عن نجاحها في ذلك أو لا.

ويُحيلنا العنوان في رواية (فرسان الأحلام القتيلة) إلى صورةٍ مركبةٍ من التناقضات بين الحلم المرتبط بالأمل ومن ثم الحياة، وبين القتل المرتبط بالاغتيال ومن ثم الموت، وهي صورة فيها من النمطية الشيء الكثير، ما خلا أنّها تستبعد الواقع في محاولة جريئة لرسم الآفاق الجديدة للواقع الليبيّ ومجتمعه خلال الثورة وبعدها، إنّ ما يحاول العنوان أنْ يشي به هنا، هو تخطي زمن الرواية، واستباق أحداثها وتبرير ما سيحدث من خلال إظهار علاقات التباين بين ما صُنعت الأحداث لأجله –الثورة- وبين الواقع الحقيقي- التشرذم-، مبعدًا تُهمة التفكّك الحاصل عن الثوار، واضعًا إيّاها على عاتق القاتل السابق للأحلام والتأملات.

---

[1] بارت، رولان، التحليل البنيوي للسرد، ت حسن بحراوي وآخرون. ضمن كتـــاب طرائـــق التحليل الادبي ص 15

العتبات النصية

وقد تداخلت العتبات النصيّة مع السرد نفسه في أغلب الروايات لخلق حالةٍ شعوريّةٍ – أو لا شعوريّة- من الفوضى أو تجاذب الأفكار المسبقة على السرد، بطريقةٍ أثّرت في النصّ الأدبي خاصة في توجهات قارئه، فرولان بارت يثبت أنّ: " لكل شيء معنى، وأن اللاشيء لا معنى له، ويمكن القول من جهة أُخرى إنّ الفن لا يعرف الضجة، بالمعنى الإعلامي للكلمة، إنه نسق متكامل ولن تكون أية وحدة ضائعة، أيًّا كانت طويلة أو هزيلة أو متينة" [1]. لذلك كان لزامًا علينا إلقاء بعض الضوء على العتبات النصية التي بثها الروائيّون في مداخل حكاياتهم السردية.

وهكذا تُستَهل رواية (جملكية آرابيا) باقتباسٍ من القرآن الكريم لآيةٍ تتحدث عن عقاب الظالم وإمهال الله له،[2] يليه اقتباس من كتاب الأمير لمكيافيللي يتحدث عمّا يجب على الأمير فعله في وقت الأزمات والحروب،[3] وهي اقتباسات متضادةٌ إلا فيما تنحو إليه، فالفرق واضح بين كتابٍ مقدسٍ له تقديرُ عالٍ في أوساط المسلمين- غالبية جمهور الرواية-، وبين كتاب سيّء السمعة – دون مبرّر حقيقيّ ربما- في الأوساط الأدبية والعالمية، الأول يُطمئن المواطنين أنّ الله يدبّر الأمور ليقتصّ ممّن ظلمهم، وفي الثانية يقدّم النُصح لوليّ الأمر بأن يتّعظ بغيره ويستخدم الطُرق التي تحافظ على ملكه، هنا نجد أنّ المفارقة في استخدام المصادر غير قائمة على التضاد، بقدر ما ترنو للتنويع في مصادر الرواية، ومحاولة مخاطبة كلّ جهة بما يناسبها، فتُحدِّث الشعوب بالخطاب الدينيّ، ويناسب الحكام حديث السياسة والغاية والمصلحة والوسيلة وما إلى ذلك.

---

[1] بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، ت أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت: 1988م، ط1، ص 124

[2] الآية 42 من سورة ابراهيم: ((ولا تحسبن الله غافلا عما يفعل الظالمين إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار))

[3] الاقتباس كالتالي: على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه، وأن يعتبر اعمال الجيدين منهم، ويرى كيف حكموا في فترة الحروب والقلاقل، أن يتأمل اسباب انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بهذه، ويتجنب تلك.

كذلك كانت العتبات النصية في رواية (فرسان الأحلام القتيلة) تحمل إحالةً نصية لمُعطى داخليّ في النصّ[1] وكان الرابط المشترك هو الحلم أو الأحلام، وسواء كانت أحلام يقظة أو أحلاما عاديّة، فإنّ الدلالة العبثيّة في كلمة حلم، قد توصل إلى الشيء الجميل في الوعيّ أو السيّئ؛ فهناك من " يفرق بين الأحلام الصادقة ذات القيمة، التي ترسل للنائم تحذيرا له أو تبصيرا بالمستقبل، وأُخرى لا غنى فيها ماكرة محدودة القيمة."[2] لكن ولدلالة كلمة (فرسان) فإنّنا نحيل دلالة كلمة الأحلام إلى "الدلالة على التَّطلُّع المعنويّ والماديّ إلى الحال الفضلى الشاملة للمجتمع والأمة"[3] إلا أنّ ما يهمّنا هنا هو أن الطريق للشيء الجميل المُبتغى يبقى مبعثرًا كالأحلام، وكذلك كانت الثورة.

إنّ عمليات الخلط في هذه الرواية، تلك التي مارسها العنوان، بطريقةٍ اختزلت الموضوع بالكامل من حيث الثورة وسببها وسبب نتيجتها اللاحقة، أدّت لتفكّك الصورة داخل الرواية، فبدأت الرواية بعد أسبوعين من بدء الثورة، ثم عادت إلى الحديث عن بداياتها، ثم مشاهد ما قبل الثورة، فالعودة إلى موقعها الأول ثم إلى ما سبقه، وهذا شكل يقارب البناء المتداخل لكنه أكثر تفكّكا؛ فلم يربط بين المشاهد المتوالية سوى علاقات التجاور أو عمليات الخطابة الواسعة الحادثة في النص[4]، رغم أن التفكّك الروائيّ في النصّ كان يُعزى أكثر إلى الفوضى التي أحدثتها الثورة المُتحدَّث عنها؛ لذلك لم تتميّز بالعمق الذي امتازت به رواية الجملكية، إلا أنّه خلق الشكل المتشظي – شيئا ما – داخل الجسد الروائيّ.

---

[1] للمزيد عن الاحالات النصية راجع: خطابي، محمد، لسانيات النص- مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص15

[2] فرويد، سيغموند، تفسير الأحلام، تقديم مصطفى صفوان، دار الفارابي، بيروت، 2003م، ط1، ص 54

[3] الفيصل، سمر روحي، الرواية العربية البناء والرؤية، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003، ط1، ص 199

[4] راجع الصفحات 22، 47، 86 من الرواية

ويتخذ الشكل الروائيّ في رواية (اليهودي الحالي) صورة المذكرات أو الكتب التاريخية، فهو مرتّب إلى أربعة فصول، يلي الثاني والثالث ملحقٌ خاصٌ بكلٍّ منهما، ويتعدّد الرواة بين سالم اليهودي وبين حفيده في الفصل الأخير الذي يحمل عنوان (أنا حفيد اليهودي الحالي وفاطمة)، إن تعدّد أصوات الرواة يخلق فوضى داخل نفس القارئ وصدمة عند الفهم، تتفاعل مع عمليات تبادل الأدوار التي قام بها الكاتب في حديثه عن البطل اليهوديّ، وظُلم المسلمين له في اليمن. فتشظي الفكرة هنا أكثر وضوحا من تشظي الشكل الروائيّ الذي يحمل غالبا تتابعا زمنيًّا منطقيًّا يقارب حتى البُنى التقليدية، في شكلٍ احتاجه الروائيّ لمنع استغلاق فكرة النصّ أمام المتلقي، إلا أنّ الكاتب يحاول كسر النمط الرتيب له بفجواتٍ زمانيّةٍ كبيرةٍ أحيانًا مرتبطةٍ بحركة رواة الرواية[1]، ومنسجمة مع أحداث الرواية صعودًا وهبوطًا، ويؤدي كلّ ذلك عند إضافته إلى الفكرة المطروحة في الرواية، إلى خلخلة الوعيّ الداخليّ للقارئ، وصولاً إلى أُفق إنساني أكثر قربا من المبادئ الإنسانية، على حساب الجانب الاجتماعي وموروثه الصلب تجاه الآخر، خاصة إذا كان الآخر هو الشعب اليهوديّ وما يتّصل به.

وترنو هيكلية رواية (جملكية آرابيا) إلى تشظي البناء، وتدعو إلى استمطار الأفكار للوصول إلى ما تبوح به، في تماهٍ واضحٍ مع الواقع المصوَّر، ولو لاحظنا عناوين الفصول الفرعيّة، عطفًا على ما قاله سمر الفيصل:"من العبث أن يعتقد القارئ بأن العنوان الفرعيّ للرواية تكرار لا فائدة منه"[2] ؛ لذلك وإن لاحظنا عناوين الفصول: (واو الحق)، (التباس الرواية)، (مرايا التيه)، (نداء الماء)، (إشارات النساء)، هذه هي الفصول الأولى من الرواية، ونلاحظ هنا أنّ التشويه المتعمَّد للعناوين الفرعيّة خلق فوضى – ربما تكون خلاّقة – لأنّها تتحدَّث عن الواقع الموصوف بكلمات مثل: (التباس، مرايا، التيه، إشارات) وغيرها مما يشير إلى مناخ الرواية العام الموصوف بالتفكّك، فيجعل الرواية عبارة عن صورٍ متقاربةٍ تحتوي على الكثير من الاتساق لكنّ الغالب فيها هو علاقات التجاور أكثر من علاقات

[1] لاحظ انتقال الرواية من راوٍ الى آخر في الرواية، ص 117

[2] الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، ص81

السببية، وذلك تأثيرٌ واضحٌ للقصص الجانبيّة الأسطوريّة المذكورة في الرواية، من قصص الحلاج والمسيح عليه السلام وسيدي عبد الرحمن المجذوب والخضر وغيرها[1]، إن التشظي الحاصل بهذه الطريقة يُعزى إلى أمرين: اولهما هو الشكل الروائيّ لها من حيث انها تعارض قصص الف ليلةٍ وليلة، والثاني خصوصيّة الرواية المتحدّثة عن واقع متشظٍّ مفككٍ –الثورة وما قبلها وما يليها- فلا بد من تشظي النصّ المصوِّر له.

إن عمليات الشدّ والجذب التي مارسها العنوان (جملكية آرابيا) نجدها نفسها في متن الرواية، حيث يبدو الاضطراب واضحًا في زمن الرواية فيصعُب تحديده تحديدًا دقيقًا، حيث يتنوّع الزمن بين القرن السابع عشر والعصر الحديث[2]، بشكلٍ لا يترك حدودًا واضحةً بين الماضي ومنحنى العصر الحديث أو الزمن المعاصر، وتصوره الرواية وكأنّه يختلط كثيرًا بالتراث العربيّ، في إشارةٍ إلى تشوهات الصورة بين الماضي والحاضر، كذلك هناك تداخل في فهم الصورة المُعطاة بين القصة المحكيّة وبين ما يحدث حقا، إن الرواية لا تحاول أبدًا التفريق بين أيٍّ من ذلك، فكما غدا الماضي والحاضر شيئًا واحدًا، كذلك يُصبح الحدث المتخيَّل والواقع شيئًا واحدًا، فيقوم بشير ألمورو من ثنايا قصة دنيازاد ليصبح مواطنا في الجملكية يُصارع الحاكم بأمره على إدارة البلاد. الرواية تحاول منذ العنوان إن تغطي تشوّه الصورة بكافة أبعادها، عطفا على مبتدأ العنوان – جملكية- لربط أشكال التشظي الحاصلة في المجتمع بالنظم السياسية والنخب الحاكمة.

وكما قلنا سابقا في رواية (اليهودي الحالي) فإنّ الزمان يستنبط وجوده من المغزى الروائيّ أكثر مما يستنبطه من الحدث الروائيّ ذاته، ذلك أنّ التتابع الزمنيّ المنطقيّ في كلّ كتابٍ (فصلٍ) على حدة، إنّما يوضح الحدث الروائيّ المفصول عن باقي الأجزاء الأُخرى، ثم تحدث الفجوة الزمانيّة في الفصل الواحد أو بين الفصول

[1] الرواية، الصفحات على التوالي: 222، 229، 323، 561

[2] يكفيك ان تراجع من الرواية، ص 24 لترى الخلط الواقع بين الأزمان

المتعدّدة[1]، لتخلخلِ البُنية وتخلق الهوة الثقافية الحاصلة من ذلك الحدث، في عملية تفاعلٍ مستمرةٍ على طول خطِّ الرواية، وتستثمر وجودها في تعميق الصورة وتشويه الأفكار المسبقة عنها.

وبينما كانت العناوين الفرعية للفصول في رواية (فرسان الأحلام القتيلة) مرقمة لا أكثر؛ ممّا أعطى المشاهد صورة أكثر إيهامًا بالزمن، فكان الزمن لا يأخذ شكلاً واضحًا إلا في اللحظات المصيرية للحبكة، لكن وبالشكل العام كان الزمن يراوح بين التحديد شبه الدقيق، وبين الضبابيةِ التي تحتاج إلى التأني في القراءة للتفريق بين الأزمان المتداخلة تداخلاً عنيفًا أحيانًا. وهو شكلٌ مطلوبٌ في روايةٍ تتحدّث عن بطلٍ يجلس في مخبأ لعدة ليالٍ إبّان حرب أهليّة مدمرة، فلا بد أن يختلط عنده الزمان الحاضر المُغيب بالذكريات والهَلْوَسات أحيانًا[2]، فكان الزمان تعبيرا فنيًّا ليس للبطل فقط وإنّما للحالة التي يعيشها الواقع الليبيّ بشكلٍ عامٍ.

الفضاء المكاني والمكان الروائي:

في حين يتحول المكان في رواية (جملكية آرابيا) - رغم تحديده غالبا- إلى آلية أُخرى للتشظي، فيضيع البطل في البحار، وفي الجزر، وفي التجاويف الصخرية، وفي الكهوف المنسوبة إلى مجهول (أحد الكهوف)[3]، وتاليا في السجن. بينما نجد أن الثبات ملازمٌ للطبقة الحاكمة، فيندر خروجهم من قصر عزيزة محل إقامة الحاكم بأمره وحاشيته، وهنا علينا التفريق بين ثلاثة محاور للرواية: أولها السلطة التي يبقى خط سيرها الزمانيّ والمكانيّ ثابتًا في الغالب، وبين الشعب الذي يُعمَّم زمانه ومكانه، وبين بشير ألمورو الذي يُمثل الحلّ والثورة، وأكثر ما يميز حضوره هو ذلك التوهان الذي يحيطه به الكاتب بين العصور الزمانية المتعدّدة وبين الأماكن غير المحدَّدة سواء أكان حُرًا أم سجينًا.

---

[1] ينتهي الفصل الثاني وعمر البطل يقارب العشرين ثم يبدأ ملحق الفصل الثاني وهو في الستين من عمره دون أنْ تعود الى ذلك إلا شذرا.

[2] لاحظ حديثه في اول الرواية عن الكتب وكونه فأر كتبٍ تحول إلى جُرذ يحفر الأنفاق.الرواية، ص 13.

[3] الرواية، ص 649-650

أمّا الفضاء الروائيّ، فإنّ بعض الروايات تبدأ بعناوين تُوصّل لفضائها الروائيّ المقصود كحجر زاوية في الرواية، وهنا لا بد أن نفرق بين المكان والفضاء الروائيّ، فالفضاء المكانيّ هو مجموع الأمكنة وخرائط حركة الشخوص بينها في الرواية، بينما يقتصر المكان الروائيّ على المكان الواحد داخل المشهد الروائيّ، " فالمكان الروائيّ حين يُطلَق من أيّ قيد يدلُّ على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكاناً واحداً أم أمكنة عدّة. ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما فإنــنا نقصد بالمكان المكانَ الروائيّ المفردَ ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائيّ أمكنة الرواية جميعها. بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المُنظِّم للحوادث التي تقع في هــذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها. ومن ثَمَّ يــبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من مصطلح المكان. "[1]

ويطالعنا العنوان في رواية (جملكية آرابيا) بتحديدٍ مكانيٍّ مهمٍ وهو الممالك والجمهوريات العربيّة، وهذا التأطير للمكان الروائيّ إنّما يسعى إلى تحديد فضاءات الرواية ومساحة المكان من السرد فيها، لذلك ما قامت به رواية الجملكية عبر العنوان هو تحديدٌ مسبقٌ لفضائها الروائيّ عبر تحديده لبلاد العرب، إنّ هذا التأطير يسمح لنا بالقول أن الفضاء الروائيّ في هذه الرواية إنّما كان مكاناً وعائيًّا، استوعب بداخله جميع الأحداث والأشخاص وأزمانها وحركتها وتغيّراتها، في مقابل ثبوته، فوعائية المكان للرواية بالإضافة إلى اتساعه – باعتباره يشمل كامل الوطن العربيّ بالإضافة إلى الأندلس- يشير إلى تعميم الظاهرة الموصوفة على كامل البلاد العربيّة دون تمييز، فالمكان الروائيّ حينما يكون وعاء يدل على ثبوته وتغيّرٍ في الزمن والشخوص، كذلك كانت الرواية –ومن خلال عنوانها ابتداء- تدل على ثبوت ما يحصل وتغيّر الشخوص والأزمان في الدول العربيّة المختلفة. لاحظ هنا في النصّ: "في شريط وثائقي بث بالمناسبة، ظهر الماريشال الجديد، قمر الزمان، جلي القدر، في عمق نيران معارك أرابيا الكبرى، معركة الثورة العربيّة 1918، معركة 1948، معركة 1967، ثم قائدا انقلابيا تصحيحيا في 1965، ثم طيارا حربيا

[1] الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، ص 74

متمرسا في معارك 1973، وأخيرا شابا حيويا من شباب الانترنت والفيس بوك والتويترز، في ثورة ربيع آرابيا التي غيرت من اليقينيات المبهمة في 2011"[1]

إن الكاتب هنا يثبت أطروحته في نهاية الرواية عبر حديثٍ مباشرٍ من السلطان القادم بعد قتله لوالده، فتغيرت الشخوص والأزمان والسياسات والوعيّ الشعبيّ العام، ولم تتغيّر حقيقة الجملكية وبقيت على حالها معبّرةً عن الوطن العربيّ كاملا.

ما يثبت ذلك أيضًا عمليات تشويه المكان الواسعة التي اعتمدها الكاتب، فهو يسعى دائما إلى تهميش التحديد، فلا يذكر مكان وجود قصر عزيزة –قصر الخليفة- أهو غرب الوطن العربيّ ام شرقه؟ كذلك كان اتساع الفضاء الروائيّ موازيًا لاتساعها الزماني؛ مما خلق تمويها افتراضيّا لكلٍّ منهما، فتماهت الأزمنة الروائيّة في مقابل ثبوت الأمكنة وتعميمها.

وتتخذ رواية (فرسان الأحلام القتيلة) من المكان فضاءً واسعًا تضيقه الأحداث ليغدو مسرحًا مُعلِّبا للأحداث فيه، فتصبح الأرض هي الهدف بعدما كانت المأوى، وتصبح بناية الضمان رمزًا لكلّ ما يصبو إليه أبطال الرواية، إن صراع البطل مع المكان وضدّه - حينما يقتله ويحييه[2] - وتمحور الرواية حول هذه القضية، يجعل من الصعوبة بمكان تفكيك جزيئاته، فالفكرة التي تسعى لها الرواية لا تكتمل إلا بترابط المكان والتصاقه بالثورة ونتائجها وأهدافها المسبقة، فاعتمد الكاتب على رسم صورة الأمكنة بعنايةٍ فائقةٍ؛ لإبراز المكامن المُرادة والأهداف المرجوة في نهاية الرواية، سواء كان ذلك من خلال رمزية بناية الضمان، باعتبارها حصن السلطة الحاكمة، أو من خلال المخبأ الذي يقبع البطل فيه خوفا من مرتزقة النظام[3]، فيصبح مُنقذًا ومُعلِّمًا له في محنته الحالية، ومن خلال سكان السبخة التي أصبحت سجنا لساكنيه[4]، أولئك الذين اتحدوا مع السلطة لقتال الثوار، في مقابل الخروج من تلك المنطقة السجن.

---

[1] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 600

[2] يقتله عبر قناصة بناية الضمان، ويحييه عبر إخفائه له من جنود النظام

[3] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 34

[4] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 70

وفي حين أكّدت رواية فرسان الأحلام القتيلة هيمنة المكان على الرواية وشخوصها وجريان السرد فيها وأحيانًا تكوين الأحداث فيها، فإنّ الفضاء المكانيّ في الرواية يُحيلنا إلى عدة أمكنة تمتاز كلّها بالضيق، في عملية تحديدٍ مستمرةٍ للمكان، حيث يقبع البطل على سطح بنايةٍ مختبئا في طرفها، ينتظر الخروج للهجوم على بنايةٍ أُخرى تصبح هي المبتغى، خائفا من جنودٍ بعضهم مرتزقة من منطقة السبخة التي سجنهم النظام فيها قديما، وهكذا يأخذنا الكاتب إلى فضاء ضيق، تحاول الأحداث أنْ تضيقه أكثر، فتتحول بناية الاختباء إلى كيسين من الإسمنت يختفي تحتهما البطل، وتصبح بناية الضمان عبارةً عن غرفةٍ يقبع فيها القناصة، هذا ليس كلّ شيء، إنّ ما يوقف الثورة ويقف حائلا أمامها هو علوٌّ بناية الضمان، وما يضمن استمراريّة الثورة هو النفق الذي يحفره الثوار، وما يحافظ على حياة البطل وهو يسرد قصته عبارةٌ عن شقةٍ فارغةٍ في الطابق الثالث، إن الفضاء المكانيّ في الرواية يسعى تدريجيا ومنذ أولى لحظات الرواية إلى تجريد الزمن والشخوص فيصنف الشخوص إلى الخير وإلى الشر طبقا لمواقعهم الروائيّة في الفضاء المكانيّ، فصاحب الأيقونة وقناصي الضمان وساكني الطابق السفلي من البناية هم الشر، وعلى الجانب الاخر فإنّ حافرْي الانفاق والمختبئ في الطابق الثالث هم الخير، والمرأة التي تسكن في الطابق الثاني هي الشعب المسحوق المغلوب على أمره والمكتوي بنار الدولة والثورة، إنّ كلّ ذلك يعزى لاختراق الشخصيّة للأمكنة التي عُلبت فيها، أو ربما اختراق الأمكنة للشخصيّة.

إنّ تضييق الفضاء الروائيّ في لحظات التقارب مع الدوافع النفسيّة وخباياها، ومن ثم عمليات توسيع الفضاء في لحظات التبرير للثورة وحقِّ الشعب فيها، هي عملية خلقٍ للأثر النفسيّ للمكان الروائيّ عامة، حينما يتحكم في طبيعة المسرود ويؤطّره ليس مكانيًا فقط، وإنّما على الصعد كافة، فهي عملية توازن جاء بها الكاتب بالطريقة التي احتاجتها روايته، وهنا – دون أن أثنيّ على ذلك أو انتقده- لا بدّ أن نلاحظ عمليات وصف المكان، فالكاتب كان معنيًّا باختيار أوصافه للفضاء الروائيّ، لكنه كان يؤخّر ذلك الوصف –ذاتيا كان أو موضوعيا- فتأخر وصف بناية الضمان

إلى نهاية الرواية[1]، وتأخر وصف البناية التي اختبأ بها حتى اطمأنّ[2]، هكذا أصبحت الصورة أكثر واقعيّة في نقل الفضاء المكانيّ إلى المتلقي، حيث أصرّ الكاتب على تعرية المكان من شكله الحقيقيّ بدايةً، لتتنزل عليه صفاته المعنويّة في نفس الراوي، اي عمليات تصنيف المكان إلى سجن أو شر أو خير، ثم بعد ذلك يصف المكان بطريقةٍ سريعةٍ بعدما اطمأن على وصول الصورة التي أرادها للمكان لقارئه.

وقد انتقل التشظي الجزئيِّ للصورة المُعطاة للمكان الروائيّ في رواية (اليهودي الحالي)، حينما تحوَّل من أرضيّةٍ صلبةٍ للصراع الدائر، فأصبح آلية وأداة من أدوات ذلك الصراع، ومن ثم إلى هدف له، فأصبح معادلاً فنيًّا للتوجّه العرقيّ والدينيّ في الرواية، فبينما كان البطل يتشظى صعودًا أو هبوطًا بين المذهب الاسلاميّ واليهوديّ، باحثًا عمّن يعترف بابنه[3]، كان المكان مُحرِّكا ثانويًا للأحداث وكأنّما بالمكان نفسه أصبح يحمل مذهبًا فهناك أمكنة إسلاميّة الهوية، وهناك أمكنة يهوديّة الطابع، ونلاحظ ذلك جليًا في نهاية الرواية، حين لا يقبل اليهود ولا المسلمون بدفن سالم اليهوديّ في مقابرهم[4]، فيُنبش قبره أكثر من مرة حتى تضيع جثته، للدلالة على ضياع الشخصيّة، ومن ثم الواقع الحاضر والماضي والمستقبل منه (الجثة والابن والحفيد)، إنّ تشيؤ الذات بوصفها جثة لم يمنع المكان (القبر) من تقيؤ تلك الذات، في عملية تميّيزٍ دينيٍّ مستمرةٍ يمارسها الإنسان والمكان، ويمارسها حتى الزمان، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الزمن الحاضر هو زمن ارتفاع اليهود وانحطاط المسلمين، بعكس مجريات الزمن الروائيّ، أي الفرق بين زمن الرواية وزمنيتها.

وفي حين كانت دلالات المكان مؤثّرة إلى حدٍّ بعيدٍ في رواية اليهودي الحالي، بحيث طابقت حتى شخوصها –تأثرا وتأثيرا- فإنّ الفضاء المكانيّ في الرواية يتحوّل إلى مجرد وعاءٍ لأحداث القصة. فالفضاء الذي يشمل صنعاء وإحدى قراها المسماة "ريده" يبدو هامشيا في الرواية، تتناقل به الأحداث فقط، فلا يتسع إلاّ بقدرها، ولا

---

[1] يذكر الرواي بناية الضمان في الصفحة الاولى ويصفها في الفصل 15 ص 138

[2] وصفها في الفصل الرابع الصفحة 35

[3] الرواية، ص 101

[4] راجع ص 148 من الرواية

يمتدّ إلاّ بقدر ما تسمح له الأحداث بذلك، وذلك يُعزى إلى التركيز الهائل على الأشخاص في الرواية ومراقبة ردود أفعالهم، الحدث نفسه لم يكن يتحرك بمعزل عن إحدى الجهتين: اليهود والمسلمين. والشخوص كانت تتفاعل خلال خلفياتهم العقائديّة، فأراد الكاتب إظهار أنّ الحياة كلّها كانت متوقّفة على الشكل العقائدي للشخوص المجتمعيّة، سواءً كانت الأحداث تجري في صنعاء أو في فلسطين، ولذلك شاهدنا أثرًا لأماكن محدّدة تأثرت بعقائد ساكنيها كما ذكرنا سابقا، إلا أنّ حركة الفضاء المكانيّ في الرواية جاءت هامشيّة، أو قل إنّها لم تكن سِوى وعاءٍ للأحداث.

الشخصية

بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم: "الرواية شخصية"[1]، وحينما نصل إلى شخوص رواية (جملكية آرابيا) نَجِدُ شخوص الرواية تقف عند شكلها في البداية أو شكلها الأوليّ، حيث يبقى بشير ألمورو رجلاً حرًا ذا حظٍّ بائسٍ، حتى حينما تنجح ثورته في آخر الرواية، فيضيع في الزمن وكأنّه لم يوجد أصلا، وتكشف لنا الأحداث عن تدابير دنيازاد، فتتغيّر تصرفاتها وفقا لخططها المعدَّة لاستلام ابنها الحكم[2]، ويبقى الحاكم بأمره على حالته وهذيانه الأول، ويبدو الشعب هو الحالةُ الناميةُ الوحيدةُ في الرواية، حيث يتطور مع الأحداث ويتحول من حالة السكون إلى الامتعاض ثم الانفعال إلى رفض الظلم، إلى الحرية إلى الثورة في نهاية المطاف. في محاكاة للأحداث التي تمر بها الجملكية، فلا المناظرات ولا الأحلام ولا قصص دنيازاد ولا السجن والتعذيب، كان قادرا على تغيير نفوس الأبطال أو إحداث تغييرات عميقة في دواخلها، بينما حوّلت بعض هذه الأحداث من الوعيّ الشعبيّ العامِّ وجعلته أكثر إيجابية، لاحظ التعاطي مع هجمات الخضر على الجملكية سابقًا وتعاطي الشعب لنفس الموضوع في نهاية الرواية، ولاحظ خوفهم من الشرطة في الزمن الروائيّ الباكر وتمردهم تاليًا على عنفها وعدم احترامها لحقوق الانسان[3].

---

[1] الماضي، شكري، فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1 1996، ص30

[2] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 591

[3] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 362

كل ذلك تمّ في جوٍّ تتماهى فيه الأحداث مع بعضها بعضًا ومع شخوصها ومحركيها، ورغم أن الرواية تأخذ شكل العمل الأدبيّ أو التاريخيّ فتكثر فيها الحواشي والإيضاحات، إلا أن ذلك لم يزد من تماسك النص، بل زاد من حركة الإيهام فيه من خلال التحرك العشوائي بين أطراف الرواة، فهناك الراوي الذي يشرح في مقدمة الرواية وهناك القوال الذي يروي القصة مع تداخل سلس لدنيازاد وهي تروي، وهذا التعدّد في الرواة أدّى لتفكك البنية الدالة كما رأينا في العرض السابق.

يَعْمَدُ الكاتب في رواية (فرسان الأحلام القتيلة) على بعثرة شخوص الرواية، حتى البطل نفسه - وهو الراوي- داخل الرواية يبدو في نموّه التلقائيّ من مرحلة اللامبالاة إلى المرحلة الثورية وبالنهايّة إلى الوعيّ الكامل[1] – يبدو في كلّ ذلك مترنِّحًا بين ما يصبو اليه وحبه للصورة، وبين ما يحدث حقًا، لكن التشظي يبدو أكثر وضوحًا وأعمق أثرًا للصورةِ المعطاةِ في شخصيّة المرأةِ التي يختبئُ البطل عندها؛ لذلك نجد ذلك التخبط غير المبرّر لديها في علاقتها مع العسكر، فتارة ترفضهم وتارة أُخرى تقبل بهم وبالنهاية تدافع عنهم. العسكر أنفسهم وفي محاولة من الراوي لتشويه صورهم ظهروا كشياطين يبتعدون عن أمور مكروهة دينيا بحجة أنّها حرام ويقترفون عمليات اغتصاب متتالية بدون وازعٍ دينيٍّ أو أخلاقيٍّ[2]، في تشرذمٍ واضحٍ للشخصيّة داخل المجتمع الروائيّ، يصوِّر الكاتب من خلاله حالات التشظي الاجتماعي والتفكّك في بنيته الخارجيّة قبل العميقة.

الراوي نفسه يحاول بعثرة الأحداث بطريقةٍ لا إراديةٍ، في محاولةٍ لإظهار اتساع مساحة ما يجب أن يُقال عن الوضع الليبيّ السابق للثورة المعاصرة للرواية، تُظهر حجم الجدل الناشئ داخل المجتمع الليبيّ ومحيطه العربيّ عن الثورة وأسبابها ومسبباتها وأهدافها المنشودةِ.

في حين اتخذت شخوص رواية (اليهودي الحالي) طابعًا أكثر دلالةٍ على ما تعنيه الرواية، فكان هناك خطٌّ فاصلٌ يُوزع أبطال القصة بين يهود ومسلمين، وهو

---

[1] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 18

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 116-117

فصلٌ لم يدنسه سوى الالتقاء بين شخصيّة سالم اليهودي وشخصيّة فاطمة المسلمة، ونلاحظ أن الصعود كان مرتبطا بالجهة اليهودية من الصراع، فينتقل أبناء هذه الجهة من مرحلة الخنوع إلى مرحلة الوعيّ الثوريّ والثورة فيما بعد، وفي نهاية المطاف تنتهي ثورتهم بالفشل ويُجبرون على التهجير، ويقبع الجانب المسلم في وضعيةٍ واحدةٍ من التمييز العرقيّ والدينيّ المستمرّ وعمليات رفض الآخر حتى آخر الرواية، حتى شخصية فاطمة تبدو جامدة، فرغم أفكارها الثورية إلا أنّها تبقى ثابتة لا نموّ فيها، نظرًا لاكتمالها الذاتيّ منذ بداية الأحداث.

بينما يكون الراوي متعدّد الأصوات بين الراوي البطل والراوي الشاهد الذي يصبح مشاركا حينما نكتشف أنه حفيد البطل، دون أن يكون في وجوده توضيحٌ أكثر للصورة المفكّكة المعطاة، إذْ يكمن وجوده في مرحلة النهاية حيث يزيد من ضبابية الرؤية لنهاية الأبطال الثلاثة، سالم اليهودي وزوجته فاطمة وابنهما سعيد، فتختفي جثة الأجداد في الصُرّةِ التي يحملها الابن سعيد متوجها إلى مكانٍ غير محدّدٍ. إلى درجة أن الراوي نفسه يُنهي الرواية بتساؤلٍ يحمل كلمة التشكيك (ربما)، لتعميق صورة الشتات اليهوديّ وإكمال حالة التيه الواقعين فيها في القرن السابع عشر الميلاديّ.

الحوار

وقد أضفى الحوار في رواية (جملكية آرابيا) عُمقا أكبر لشخوص الرواية، حيث استند الحوار على كشف البنى الداخليّة في الشخوص خاصة الأبطال، ونجد ذلك غالبًا في شخصيّة الحاكم بأمره، فقد كان حواره مع شخوص الرواية الأُخرى، أو مونولوجه الداخليّ المصدر الأول – بالإضافة إلى تدخلات السارد في الحوار- في فهم توجهاته وطبائعه ، في هذا المشهد يخاطب الحاكم بأمره كاتبه:

"- وهل دونت كلّ ما قاله هذا المجنون الهبيل، مخصوص العقل والدين؟

- دونته يا سيدي في كتاب تاريخ الأمة، وبه انهيت المجلد السبعين الخاص بمآثركم.

- يلعن دينك ودين والديك ودين الطاسيلا انتاعك."[1]

[1] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 480

ونلاحظ هنا لغة الحوار التي امتازت بالألفاظ السوقيّة الدنيئة، فعدا عن إغراقها في العاميّة كانت مليئةً بكلماتٍ من لغة الكراهيّةِ لا تخلو من ألفاظٍ تخدش الحياء العام، تعبّر عن شخص الحاكم بأمره وتفتح نوافذ شخصيته، وهي سماتٌ عامةٌ لكافّة الحوارات التي كان يجريها الحاكم بأمره في الرواية:

- "وهل خالفت لك أمرا يوما يا دنيا زاد؟ أنا في حضنك وحضن حكايتك. أعرف جيدا سلطة لسانك وسحره، ولهذا حضّرت صبري وخرقتي الحمراء التي تمنعني من ارتكاب المعصية الكبرى التي لا غفران بعدها.
- اعرفك يا مولاي ومآلي، ولهذا جعلتك تقسم على المصحف لكي أحفظك من نفسك. حرائقك عندما تأتي، تأكلك وتأكل كلّ من نام في ظلك"[1]

وكان تدخل السارد مكثفا في الحوار الخارجيّ في الرواية، أحيانّا لتوضيح المشهد، وأحيانّا لإضافة تأكيد للدلالات التي يعطيها الحوار، دون أن تخدش في ذلك دخول القارئ في أُتون الرواية، فقد جاءت الإضافات أو التوضيحات منسجمةً مع نوعيّة الحوار المقدَّم:

- "ولكن يا سيدي من أين لك بسيدنا الخضر إذا لم تقرأ اهل الكهف؟

-سيدنا الخضر هو سيدنا الخضر. مولانا العظيم؟

بدا ارتباك الحاكم بأمره واضحا. ابتسم بشير المورو منتشيا بإحساس عميق."[2]

كذلك كان الحوار يمتاز بسيميائيّةٍ عاليةٍ جدًا، جعلت من أغلب الحوارات- خاصة تلك التي تجريها دنيازاد- ذات معانٍ مختلفةٍ وكثيرةٍ، تخرج أحيانًا عن مضمون الرواية العام، ولكنها تضفي جماليّةً على اللغة والحوار:

"عندما رأت الكتالوغ الخاص بالمدافئ الجديدة، للمرة الأولى، قالت للخادم أريد هذه، لأنّ لا شيء يقاوم المحارق الألمانية."[3]

بقي أن نشير إلى أنّ الحوار اللغويّ شهد الكثير من الاقتباسات القرآنيّة والدينيّة والفلسفيّة والأسطورية المباشرة، كما أشرنا سابقا في تحليلنا لمضمون الرواية، ما

---

[1] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 20

[2] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 467

[3] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 17

أعطى تمييزًا جليًّا في الرواية، جعل منها ملحمةً روائيّةً بامتياز، لولا أنّه أثّر على جودة السرد فيها، مما قد يوصل القارئ إلى حد الملل والضيق بكم المعارفِ الهائلِ الذي تضخّه الرواية في الصفحة الواحدة، خاصّة إذا أضفنا إلى ذلك كثافة الرموز المستخدمة، واستعمال لغتي حوار تحمل كلّ منهما معاني تحتاج إلى إنعام نظرٍ وفكرٍ، عدا عن كون الحوار يتم بلغة فصحى تارة، أو بلغة عاميّة فجّة أو بلغة فصحى مختلطةٍ بألفاظٍ عاميّةٍ، وتارةً أُخرى بلغةٍ ثالثةٍ تقارب بين الفصحى والعامية من مثل:

- "طيب لماذا سكتّ؟

- لقد دفعنا دم قلوبنا لهذه الرحلة البائسة ولن نصمت على حق أدنى مثل هذا."[1]

وتبدو حركة الحوار في رواية (اليهودي الحالي) نشطةً جدًا، ويعتمد عليها السرد كثيرًا في نقل الأحداث، في حين يوضح مآلات الحكي المعروض ودلالاته، إلا أنّ الحوار يأتي بشكلٍ غير مباشرٍ أو في دَرج السرد أحيانًا، مما يعزّز من شكلها الذي اختاره الراوي، وهو شكل الكتب التاريخية كما ذكرنا سابقا:

" ذهبت لأناديه، لكنني لم أجده. قال أخي هزاع الذي يعمل معه في المحل، إنَّه في اجتماع مع اليهود بسببي"[2]

ويعزّز ذلك اختيار الكاتب اللغة الثالثة أو الوسيطة بين الفصحى والعاميّة، مع إضافة بعض ألفاظ العاميّة المباشرة من الملفوظ في الثقافة الشعبيّة اليمنيّة الموافقة لزمن الرواية:

" ((حين أنجزت المطلوب، قالت: حالي...حالي... يا نبيه)). أضافت، وهي تبتسم: ((الآن، ما يعجبك؟ أَكتب اسمك سالم اليهودي والا سالم الحالي، والا أقولك، اليهودي الحالي.. ما رأيك؟)) "[3]

وهذا مما أضفى جماليّةً في السرد، نظرا لتفاعل عمليات ضخ الحوار المكثفة في المعروض السردي، مع توضيحات السارد حول الألفاظ وبعض الأفكار خاصة

---

[1] الاعرج، جملكية آرابيا، ص 133

[2] المقري، اليهودي الحالي، ص 14

[3] المقري، اليهودي الحالي، ص 11-12

اليهوديّة منها، مما أثّر إيجابا في تفاعل المتلقي مع الرواية، وساعد أخيرًا في تلقّف موضوعات الرواية وضخّها إلى الوعيّ مباشرةً:

" ((الا يعلمونك يا يهوديّ الحالي.. عندكم؟

اربكتني كلماتها وهي تقولها بحنان وغنج لم آلفهما. فأنا يهوديها، أو اليهودي حقها. ليس هذا، فقط، بل انا في عينيها مليح (حالي). "[1]

ويطغى المنولوج الداخلي على رواية (فرسان الأحلام القتيلة)، ويبدو الحوار الداخليّ هو السرد بحدّ ذاته، فتتماهى أغلب الأحداث مع ذلك المونولوج، بينما يتدخّل هو في الأحداث ليأخذ حيّزًا كبيرًا من وصف الأحداث، ذلك المونولوج الذي يتحوّل أحيانًا إلى خطابٍ مباشرٍ من الراوي إلى القارئ:

"هل تريدون أن أُسمعكم الحقّ؟ الحقّ أن الكراهة التي قتلت في قلوبنا الأحلام كانت بسبب اللامبالاة. كلّ شيء سيّان بالنسبة لأناس لا يعرفون ماذا يريدون!"[2]

لذلك طغى الحديث غير المباشر على الرواية في إذابةٍ للأحداث والشخوص في حديث البطل المختلط بالهواجس والأحلام وغير ذلك:

"فبعد إن انتهى المحقق من طرح أسئلته ليدون أجوبتي بمساعدة أحد العسكر مال نحوي ليسر في أذني بكلمة قرأتها مديحا لا يناسب الموقف، ولا خطورة المسألة. فقد صارحني بإعجابه بمرافعتي وموسوعية ثقافتي (بلى! بلى ! هكذا عبّر حرفيا)، ثم أضاف أنه يوافقني في كلّ ما قلت بشأن عدم وجود ضرر في أن نعرف كلّ شيءٍ عن ماضينا ما لم يبلبل عقل الجيل الهشّ!"[3]

إنّ تجاهل مظاهر الحواريّة في الرواية، وانصياعها للخطابيّة المباشرة، وذوبانها في أتون حركة الوصف في هذه الرواية، يرجع لخصوصيّة السرد في تعامله مع الحدث والمكان والشخوص، حيث يعمل على تعرية كلّ منها عبر تقنيات الحديث المباشر والتدليل على ذلك الحديث. فيغدو الحوار جزءًا من السرد وليس أداة من أدواته، فكان الحوار قريبًا من لغة السرد، وامتاز باللغة العربيّة الفصحى إلا

---

[1] المقري، اليهودي الحالي، ص 10

[2] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 20

[3] الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 91-92

فيما ندر، حينما كانت تظهر بعض الكلمات العاميّة خاصةً في حوارات المرتزقة وجند النظام، في كلمات مثل (تحفة وحيزبون وبعبع) في تطاولٍ خجولٍ على معماريّة اللغة داخل الرواية، أراد بها الكاتب تأصيل الصفات التي ذكرها لهؤلاء المرتزقة عبر أحاديثهم ومحاوراتهم.

2.3 البناء المتنامي

عمد بعض الكتاب إلى استخدام البناء المتنامي في رواياتهم، وهو بناء يتسم بالبساطة والوضوح يبدو " متماسكا قائما على الوحدة العضوية، حيث تتآزر عناصر الرواية وتترابط وتتداخل فتؤدي إلى التدرج والنمو والترابط والتماهي، بغية الوصول إلى بناء عضوي متماسك"[1] لكن ولأن المتعارف عليه بأن: " هذا الأسلوب الذي يمثل الطريقة المألوفة في رواية الأحداث في حياتنا اليومية، لا يمثل طريقة فنيّة، لأن المهارة الفنية تقتضي عملية التغريب، وتتطلب عرضا واضحا للوسيلة الفنية التي يصبح بواسطتها المألوف غريبا كعملية خلق فني"[2]، فقد حاول هؤلاء الكتاب دمج هذا البناء بتقنيات حديثة في محاولة للتقارب مع الشارع العربيّ دون أن تفقد ميزاتها الفنية دفعة واحدة فخرجت علينا روايات مثل: (باب الخروج) و(أيام في بابا عمرو) و (نساء البساتين).

ففي رواية (باب الخروج) يأخذ شكل السرد فيها شكل رسالةٍ واحدةٍ طويلةٍ من والدٍ إلى ولده مما يحيلنا إلى شكل البناء التقليدي، إلا أنّها تأخذ شكلاً متعدّدا للأحداث فتقوم بعرض الحدث رجوعًا إلى جذوره الأولى، لفهم كافة الأسباب المنطقية له، ومن ثم الوصول إلى نتائجه المستقبلية، في عمليةٍ تتكرّر على طول الرواية، فكانت العلاقات السببية أساسًا لكلّ الأحداث فيها، لكن عمليات الخلط بين الحدث الواقعيّ

---

[1] بدر، عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية في مصر، 1870-1930، دار المعارف، 1963، ص 195

[2] رزق، خليل، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الاشراف للطباعة والنشر، بيروت، 1998م، ط1، ص 13

في المجتمع المصريّ مثل ثورة يناير وأحداث ماسبيرو[1]، والأحداث المتخيّلة تاليًا والتي تتعدى زمنيّة الرواية، تؤدي إلى إعادة خلطٍ للأفكار في ذهن المتلقي ابتداءً، وتغيُّر في الفهم السطحيّ للأحداث في محاولة لرسم الحدث من جديد وفقًا لنتائجه المنطقيّة أو غير المنطقيّة؛ مما أدّى لتعدّد الحبكات في الرواية، في عملية تجديدٍ مستمرةٍ لها في الجسد الروائيّ، فالحبكات كانت قصيرة المدى فلا تلبث حتى تنتهي لتبدأ حلقة أُخرى وهكذا.. في حين كانت الأحداث الوطنيّة متقلبة لدرجةٍ عاليةٍ، بحيث لا تحمل شكلاً واحدًا وهي - على أهميّتها - كانت تقترب من شكل الخلفية في حياة البطل الخاصة والعامة، إلا أنّها طبعا كانت مُحركًا للأحداث بشكلٍ عامٍ.

بينما في رواية (أيام في بابا عمرو) نرى أن الأحداث تأتي مرتبطةً ارتباطًا وثيقًا بالخطَّ الزمانيِّ لها، فتتطوّر الأحداث وفقا لسببيتها ومسبباتها، دون أن تبتعد عن ذلك الإطار، لكنّ تطوّر الحدث داخل الرواية لا يصل إلى ما يصل إليه في البناء التقليدي، فلا يتطوّر الحدث ولا يترابط للوصول إلى النتائج المنطقيّةِ، وإنّما نرى أن الأحداث تتلاحق تواليًا في نسقٍ عبثيِّ الدلالةِ يؤدي إلى تدعيم حركة الوصف، فالحدث يتّحدُ مع الوصف للوصول إلى المضامين أو الأفكار المتاحة. فنجد البطل في الغربة ثم في الاردن ثم يتنقل في أنحاء سوريا المدمرة، مرورا بأقبية المخابرات قبل أن ينتهي به المطاف في بيته، دون أن نرى في كلّ ذلك ملامح حبكة رئيسية تنمو وتتطوّر تدريجيًا، وإنّما كانت صياغة الحدث ذاته هي المهمة، فتعدّدت المشاهد وكان كلّ مشهدٍ يحمل حبكته الخاصة التي قد تنتهي أو لا تنتهي، ذلك أنّ الرواية تشير إلى أنّ الواقع ذاته هو الحبكة المنتظرة. مثلما عبر عن ذلك د.خليل رزق: " فالحكاية الواحدة يمكن أن تكون أساسا لحبكات لا حصر لها، كما يمكن أن تتحول الحكاية إلى حبكة بواسطة تقديم الحوافز الذي يقوم وحده بدور في الحبكة أو المبنى الحكائي"[2].

إنّ الصراع الذي تحمله الرواية لا يؤدي إلى تغيير الأفكار ولا إلى تفجّر المواهبِ أو اغتيالها بقدر ما يُؤوّل الأحداث إلى معطىً خارجيٍّ هو الثورة، الرواية

[1] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 119

[2] رزق، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، ص 13

بحد ذاتها لا تلتزم بالورق الذي كتبت عليهِ، بل تحاول الاتحاد مع رواية الشارع – الواقع بحد ذاته- في محاولة لتبريره والوقوف على أسبابه لا أكثر، وهي صورةٌ عامةٌ شاهدناها في أكثر من رواية حاولت الخروج من غلاف الرواية، وأصبح إكمال أحداثها يقع على عاتق الواقع نفسه كما في رواية فرسان الأحلام القتيلة، أو الفكر والوعيّ العام كما في رواية اليهودي الحالي، أو على المعطى التاريخي الثابت كما في رواية جملكيّة آرابيا؛ لذلك كانت دورة الأحداث غير مكتملة وغير متّحدة في هذه الرواية، وساعد على ذلك أنَّ أغلب مظاهر دفع الرواية أو قُل الحوافز كما أسماها تشومافيسكي، هي حوافز ديناميكية "فالحوافز الديناميكية هي الحوافز المسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي من خلال إحداث خلخلة تؤدي إلى تغيير مجرى الحكي في القصة، كظهور شخصيات جديدة أو اختفاء أُخرى ذات فاعلية في الحكي بالموت أو بالزواج، أي أنها حوافز تختص بوصف تحركات وأفعال الشخصيات داخل الحكي"[1] فظهرت الرواية على شكل بناءٍ متنامٍ، لكنه في الحقيقة يحتوي على مشاهد تحكمها علاقات السببيّة ظاهرًا، لكنّ التجاور والالتقاط والديناميكية المتحررة هو العلاقة الأكثر قوّة فيما بينها.

ويتخذ الحدث في رواية (نساء البساتين) طريقا أكثر وضوحًا، ذلك أنّه يجري بمنطقيّةٍ واحدةٍ غالبًا يكون للزمن الدور الأكبر في مروره، إن الحدث المشاهد في الرواية إنّما يؤوّل إلى معطىً خارجيٍ سابقٍ لزمن الرواية – وبنفس الوتيرة لزمنيتها- فيأتي الحدث واصفا لحالة سابقة، وهو الوقت الذي كان فيه البطل في الغربة قبل زيارته لتونس، إنّ تمحور هدف الرواية حول رصد التغيُّرات الحادثة في المجتمع التونسي بعد الصحوة الاسلامية قبيل الثورة، جعل الأحداث تبدو وكأنَّها وفي تطوّرها الداخليّ وتفاعلها الخارجيّ تمضي في اتجاهٍ واحدٍ يُعزّز حركة الوصف فيها. لذلك وكما شاهدنا في رواية (أيام في بابا عمرو) كانت الحبكات قصيرة وضعيفة المدى ينتهي تأثيرها حالما ينتهي تصوير التطوّر الحاصل في أحد

[1] توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982م، ص183

جوانب المجتمع، فعلاقة البطل مع أخيه ومن ثم محاولته إغواء جارة أخيه نعيمة[1] وعلاقته العابرة بليلى أخت يسرى[2]، كلّها قصص تبدو جانبية لحدثٍ رئيسيٍّ لا يَظهر في الرواية وهو التغيّر في المجتمع، يقوّي هذا الرأيَّ عمليات المقارنة المستمرة للمجتمع التونسيّ المعاصر، تلك التي يجريها البطل مع تونس التي يتذكرها أو مع فرنسا حيث يعيش.

الزمن

ويبدأ الزمن في رواية (باب الخروج) في العام 2020 ثم يتقهقر إلى أوائل التسعينات ثم يتقدم عشرة أعوام قبل أن يستقر الحديث في أواخر الثمانينات، ومن هذه اللحظة يستمر بالنموّ الطبيعي حتى آخر الرواية إلا فيما ندر، إنّ عمليات الخلط الزمنيّ ما بين اضطرابه حينا واستقراره تاليًا هي في حقيقتها حَقَنٌ ذاتيٌّ للبناء المتنامي بتقنيات الكتابة الحديثة، أدت إلى رسم الافق الروائيّ منذ الصفحات الاولى، فروايةٌ تتحدّث عن مصير الثورة المصريّة بعد أعوامٍ طويلةٍ من انتهائها، تحتاج إلى مخطّطٍ سريعٍ للأحداث لإدخال المتلقي في الجوّ الروائيّ، فأنت لا تستطيع أن تبدأ الرواية بمشهد البطل وهو يدلّ الامريكان على مكان الباخرة الصينيّة، تلك التي تحمل الاسلحة النوويّة المصريّة الموجَّهة لضرب اسرائيل، التي تحتل سيناء مجدَّدا، ويحاول في الوقت ذاته إن يبرِّر فعلته لابنه، دون أن تأخذ قفزات زمنيّة معيّنة وسريعة تحتوي وعي القارئ فيها، قبل أن تصل به إلى بداية الزمن الروائيّ المحكيّ (أوائل الثمانينات)، هذا من الأمور التي جعلت الزمن فاعلاً في الرواية، فلم يَعد محيطًا لها، بل أصبح مشاركا في صناعة الحدث، بالنظر إلى العمق الزمنيّ الذي احتاجته كم التغيرات الحاصلة في المجتمع، تلك التي أوصلته إلى اللحظة الأولى في الرواية. كذلك كان البطل يتفاعل مع الزمن بشكلٍ كبيرٍ نظرًا لارتباطه بالحدث ورسمه له، ونشاهد ذلك جليًّا حينما يتحوّل البطل إلى عاشق للممثلة المسرحية في الربع الأخير من الرواية، بطريقةٍ شكّلت خرقًا للَّوْحة التي رسمها لذاته، أظهرت الدور الزمنيّ في رسم الشخصيّة وتوجُّه نموِّها، لكن لا بُدّ من القول

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 34

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 139

إنّ الزمن الروائيّ - في ما عدا ذلك - كان يجري سلسًا تحكمه عقارب الساعة وعلاقات السببيّة، إذا استثنينا بعض الفجوات الزمنيّة – وهي نادرة- مثلما حدث حينما وقع البطل في غيبوبة ومن ثم استيقظ ومضت عدة مشاهد قبل أن يعود البطل إلى سرد ما حدث فيها.[1]

وكان الزمان الروائيّ في رواية (أيام في بابا عمرو) هو ما يدفع الأحداث، إنّ ما يطلبه البطل بوصفه ركيزةً أساسيّةً في الرواية، أو ما يطلبه طرفا الصراع السوريّ، لم يكن هو الذي يدفع تواليّ الفقرات في الجسد الروائيّ، ولم يكن إلا مشاركا بصناعة الحدث، وكان الزمن هو المسيّر لكل ذلك، رغم أنّ الزمن كان يحمل فجوات تقرّبه أكثر من البناء المتداخل، فنجد فيه صور الاسترجاع والتقديم والتأخير. وكثيرا ما كان الزمن يتوقّف أمام حركة الوصف، وغالبا حركة الخطابة التي تصف الجوّ السوريّ العام قبل وبعد الثورة، وهناك الفجوة التي حدثت حينما كان البطل في سجن المخابرات الجويّة، ومن ثم شاهدناه خارج السجن قبل أن يَذكر الراوي ما أخفاه بعد ما يقارب الخمسين صفحة عبر تقنية الحلم وهي تقنية تلازم تيار الوعيّ، "أصبح توظيف الحلم يعبر عن التجديد في الفن القصصي والروائيّ حيث ارتبط بتكنيك القصة الشعورية، وأضحت قصص (تيار الوعيّ) نتيجة فعلية لاستخدام الكاتب الحلم في قصصه والإغراق في الحلم إلى حد التداعي"[2]، كلّ ذلك يعطي شكلا للزمان المتداخل، لكن واقع الرواية ولخصوصية الحدث المرتبط برحلة البطل من بلاد أوروبا إلى بيته، جعلت الرواية تتجه نحو منطقيّة الزمن، فرغم محاولات قطعه التي انتهجها الكاتب، إلا أنّه استمر بالتقدّم الطوليّ المنطقيّ حتى نهاية الرواية.

كذلك نرى أنّ الزمن في رواية (نساء البساتين) يجري بسلاسة دون أن يقطع مروره شيءٌ يذكر، فتقلّ الاسترجاعات إلى حدٍّ كبيرٍ، إلا فيما يَختص بالمقارنات

---

[1] جدير بالذكر أنّ الرواية نشرت أولا مسلسلة على حلقات في صحيفة التحرير المصرية في العام 2012

[2] مبروك، مراد عبد الرحمن، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر 1967-1984م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1989م، ص258

المعقودة بين الحاضر والماضي التونسيّ، هناك بعض الوقفات التي تسعى إلى وصف الأماكن والأشخاص وإعطاء إضاءة عليها،مثلما يصف الراوي حي البساتين في أول الرواية[1]، أو حينما يصف بعض شوارع تونس،[2] وهي وقفات مهمة لكنها لم تأخذ حيِّزًا كبيرًا في أحداث الرواية، الزمنُ الروائيّ نفسه لم يتفاعل مع الأحداث أو الشخوص وإنّما كان دافعا لهما.[3] وجلّ التغيرات الزمنيّة التي حدثت في المجتمع أو للأفراد، تلك التي يلاحظها الراوي، إنّما حدثت في زمنٍ سابقٍ للروايةِ ينصُّ عليه الراوي لكنّه لا يعرضه أبدًا، مثال ذلك حديثه عن تحجّب يسرى والتزام أخيه بالصلاة في فترة غيابه في فرنسا وحديثه عن اكتظاظ المسجد بالمصلين يوم الجمعة[4].

المكان

يحتل المكان في رواية (باب الخروج) أهميّةً متباينةً، ذلك أنّه أول ما يُلاحظ في الرواية، مثلما نشاهد البطل في الصين، حينما كان والده ملحقًا عسكريًا بالسفارة هناك، فيتعلّم اللغة ويعشق الفتاة الصينية ويبحث خياراته للبقاء هناك، أو في القصر الجمهوري كمترجمٍ للرئيس، أو حينما يكون في ميدان التحرير إبّان الثورة، أو حينما يكون في المسرح يتابع حبيبته وهي تمارس عملها، فأحداث الرواية ترتبط بالمكان ارتباطا جيّدًا يصبح معه المكان عنوانًا للحدث ذاته، إلا أنّه لا يتجاوز ذلك الدور، فعمليات تفاعل الحدث أو الشخصيّة بالمكان تبدو في حدودها الدنيا إن لم تكن معدومة، فلا الصين حرّرت شخصيّة البطل، ولا القصر الجمهوريّ عزّز من تلك الشخصيّة وجعلها أقوى، ولم يجعل ميدان التحرير منه ثائرا، كذلك نشاهد المكان في أحايين كثيرة مجرد خلفيّة للحدث ذاته، فيغدو الطريق السريع مسرحا للمذبحة

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 5-6

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 19

[3] ما يدعم ذلك هو أن البطل يصل تونس ومن ثم يغادرها بعد أسبوعين دون أن نلحظ أي تغير فيه أو في أي من شخوص الرواية

[4] السالمي، نساء البساتين، ص 5 وص 16 و أيضاً صفحة 20

الحاصلة هناك بين الحرس الشبابيّ والسائقين، وتبدو غرفة عم عبدو حيث يستيقظ البطل من غيبوبته مجرد مخبأ له حتى تهدأ الأمور دون أن يتغيّر في داخله شيءٌ.
"إن وضوح ملامح المكان ومحدوديته يؤكّد تنامي الحدث"[1]، لذلك كان واضحا هنا أن للمكان علاقة قوية بالزمان فكان الوضوح هو السمة الأبرز بينهما، بطريقة جعلت المكان والزمان يتناوبان في التحديد الفعلي للمشاهد الروائية مما اكسب النص لُحمة فنيّة متماسكة.

وفي حين لا يحيل العنوان في رواية (باب الخروج) إلى فضاءٍ مكانيٍّ محدّدٍ، إلا أنّه يشير إلى مكان ما يحيلنا فيه إلى الخروج، ربما الخروج من المأزق، فالمكان مرتبطٌ بالسرد وبالحبكة وبالنهاية المنتظرة، فعمليات الربط بين المكان والسرد بطريقة مباشرة هكذا، تعطي إيهاما بهيمنة الفضاء المكانيّ على الرواية، فيحرك الشخوص ويسبب الأحداث، لكن هذا غير صحيح بالمرة، دع عنك أنّ الرواية بدأت بالصين وانتهت هناك، أو انحسار السرد – في غالبه- في مصر، فلا شيء من هذا كان قادرًا على سرد الأحداث بطريقته أو قيادة الحدث باتجاهه، فعمليات التغيّر الكبرى الحادثة في المجتمع المصريّ في الرواية تلك التي صنعتها خمس إلى ست ثورات شعبيّة متواترة، لم يكن للمكان فيها أيُّ أثرٍ، فطغيان العامل السياسيّ غطى على كلّ شيءٍ حتى الزمان والفضاء، وكانت عمليات صعود الأبطال وهبوطهم وحتى قتلهم نابعة من اختلافهم الفكريّ والعقائديّ، فَقَتْلُ أبناء حزب التيار السلفيّ تمّ لإخافة الأحزاب الأُخرى، وإعدام رموز النظام الحاكم تمّ للتخلّص من تَركة الثروة، أما قتل فكري كان للتخلّص من جريمة قتل رموز النظام الحاكم وأبناء التيار السلفي، كذلك فإنّ الثورة الأولى قامت لجمود النظام ومؤسسة الرئاسة، والثانية لجهل الأخوان المسلمين بشئون الحكم، والثالثة لانتشار الفقر والتعدّدية السياسيّة الناشئة، والرابعة للمكائد السياسيّة بين الاحزاب، والخامسة للتخلّص من تركة القتل التي عزّزها فكري وعمليات تسريح الموظفين الحكوميّن، والسادسة لطمع العسكر بالحكم ثانية، وهكذا نجد أنّ الفضاء المكانيّ رغم اتساعه الأفقي، وشموله معظم مناطق القاهرة والجيزة وامتداده ليصل إلى الصين وإيطاليا، إلا أنّ عمليات تأثيره

[1] مساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 107

وتفاعله مع أحداث وشخوص الرواية كان في حدوده الدنيا، وذلك ليس عيبًا في الرواية، حيث إنّها اعتمدت على ذلك في تصوير التوتّر السياسيّ الناشئ بعد الثورة، والتقلّب الشديد في السياسة المصريّة، ولم يكن ليتمّ إظهار ذلك بإبراز عاملٍ ثابتٍ كالفضاءِ الروائيِّ، فكان لا بدّ من تهميش الثبات الذي يشيعه الفضاء الروائيّ من أجل خلخلة الأحداث في الرواية، وتركها تمضي نحو المجهول الذي أصرّ عليه الكاتب، إنّ ذلك الاتساع الفضائيّ يعضد هذا الرأي، فقد استغلّه الكاتب جيدا في سبيل تشتيت قارئه بين أماكن متعدّدة بعد الثورة، إلا أنّه ثبّت المكان الروائيّ قبلها بمؤسسة الرئاسة وميدان التحرير.

وأكثر ما يميّز المكان في رواية (أيام في بابا عمرو) هو تفاعل البطل من خلاله، فسادَ جوٌّ من الحنين على البطل وعلى الرواية حينما كان في بلاد الغربة، فأصبح يهذي بالوطن عبر أحاديث طويلة- لا غضاضة في وصفها بالمملّة- يبث فيها حنينه للوطن وكراهيته للنظام الحاكم، وحينما كان البطل في الأردن غلبت عليه المقارنات الواسعة ونقاط التشابه والاختلاف بين الاوطان العربيّة، وحين أصبح أخيرًا في وطنه سوريا، تحوّل ذاتيًا ليندمج في واقعه ويصبح جزءًا منه ولسانًا يتحدث عنه، إن تفاعل الشخصيات مع المكان كان له الأثر الكبير في نموَّ الأحداث أو جريانها.

بينما كانت دلالات العنوان مؤطرة لتقسيمات العوالم الموجودة في رواية (أيام في بابا عمرو) حيث يمثل بابا عمرو الحد الفاصل بين دولة العسكر ودولة الشعب (حمص) فكان الفضاء الروائيّ مستقرًّا هناك بين العالمين، وبطبيعة الحال لا ننسى أنّ معظم الأحداث في بدايات الثورة جرت في منطقة بابا عمرو على مشارف حمص حيث حدثت الكثير من المجازر، مما يعطي تبريرا لذكرها في العنوان وتلخيصها لسوريا الثورة والأسد.

""من هنا الطريق إلى حمص، من هنا الطريق إلى بابا عمرو.. من هنا الطريق إلى الحرية""[1]

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 87

إنّ حركة الفضاء الروائيّ ذات الوتيرة المتسارعة في الرواية هي المسيطرة هنا، فالتبدّل السريع له وعمليات الانتقال المتتالي داخل الفضاء المكانيّ تؤطر لشكله الروائيّ، فقد كانت الدافع الأول للأحداث، فمحاولات الهرب من المكان واللجوء إليه – بين الأماكن الخطرة والآمنة- تؤصّل لسطوته الآنية على الأحداث وعلى الشخوص ومن ثم المتخيل السردي برمته.

لكن ورغم ذلك علينا الاعتراف بأن الزمان الروائي كان خارج سطوة المكان تلك، فهو كان سببا لحركة الفضاء المكاني في الرواية، وكان يعطي التوضيح اللازم لشتات الفضاء المكاني في الرواية.

كذلك كان امتداد فضاء الرواية المكانيّ من إحدى بلاد أوروبا –غير محددة- مرورا بالأردنّ ومن ثم سوريا، وهو شكلٌ يبحث في التوزّع الجغرافيّ للحدث كأساسٍ له، عبر طريقة الانتقال من الضيق المكانيّ إلى المتسع،[1] وبنظرة شمولية نرى أنّ الضيق كان مقترنا بالغربة في البلد الأوروبي وفي الأردن وفي سوريا داخل سجن المخابرات الجوية، في حين كان المكان ينتقل من الضيق إلى الاتساع مباشرة وبطريقة سريعة في باقي مناطق سوريا، فمن ضيق غرفة المكتب الإعلاميّ للثورة إلى اتساع شوارع حِمص، وهكذا في باقي خطوط الرواية، إن شكل الفضاء المكانيّ المهيمن – رغم التشرذم الدائم للمكان في أغلب المشاهد- هو الظاهر على الرواية.

في حين حمل المكان بُعدا أكبر داخل رواية (نساء البساتين)، حيث جاء على شقّين: أولهما محاولات التبئير على المكان بوصفه يحمل دلالةً اجتماعيةً في المقام الاول، تتفرع منه دلالات نفسيّة ونهضويّة تاليًا، وثانيهما عمليات تفاعل البطل والشخوص – حتى الثانويّة والديكوريّة منها - مع المكان لتصوغ الموقف أو الحدث، فالحديث عن المسجد في وقت صلاة الجمعة أعطى توجّها دينيًّا جديدًا في المجتمع، وَوَضَّح ذلك التوجه امتلاء المكان بالمصلين[2]، بينما كان اقتراب البطل من المسجد في يومٍ آخر كافيًا لتأجيج صراع جدليٍّ ولفظيٍّ كاد أن يتطور إلى صراعٍ

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 91، 103

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 21

بدنيٍّ مع رجلٍ ملتحٍ – بدا راديكاليا - أراد طرد البطل من المكان باعتباره مقدسًا لا يجوز للبطل تدنيسه لأنه لا يصلي[1]، وحينما نُقارن هذا المشهد بمشهد الكنيسة حينما يَستهزئ الرجل المسلم بالبطل، وهو يدخل الكنيسة بينما يرحب به القسيس[2]، لتجد أنّ المكان تحوّل إلى ما يشبه الأيقونة السياسيّة والآيدلوجية في المجتمع بكافة أطيافه، هنالك صورةٌ أُخرى تحمل أبعادًا أكبر للمكان في المقارنات الجارية بين تونس وفرنسا صنعت من خلالها الرواية صورة أُخرى للجنة والجحيم، فأصبح المكان مُطبقًا على بعض ساكنيه لدرجة أنّهم أصبحوا يفعلون أيَّ شيءٍ للهروب منه والذهاب إلى فرنسا.

وتحمل رواية (نساء البساتين) أيضًا عنوانا يحمل تأطيره الفضائي الخاص، إلا أنّنا نشاهد الرواية تتحدث عن تونس بأكملها وليس فقط عن حيّ البساتين، فكان التناظر بين الفضاء المكانيّ المؤطَّر بالعنوان وبين الفضاء المكانيّ في كامل الرواية، يُعزى إلى تعميم الخاص على العام، فتجتمع في حي البساتين أغلب الشخوص المحوريّة في فكرة الرواية، فتجتمع نعيمة التي تستعمل الدين لتمارس الرذيلة، وليلى المرأة المتحررة التي تمارس الرذيلة مع البطل في بيت الزوجية، من أجل تدعيم تحرّرها وإيجاد فرصة الهرب إلى دولة متحررة كفرنسا، وهناك يسرى زوجة إبراهيم التي تكنّ لها الرواية احترامًا عاليًا، فتظهر وهي توجّه عائلتها نحو التديّن بطريقة الحسنى، ثم نجد إبراهيم الموظف البسيط الذي يصلي الجمعة في المسجد، ويبحث بعدها بأيام عن زجاجة الويسكي بالخفاء، ويتردد بين كلّ فترة وأُخرى على بيوت الرذيلة[3]، بينما يكون المارقون على الحيّ، البطلَ ذاته الذي يمثل التحرّر وأخاه الأكبر الذي يمثل فساد الطبقة الحاكمة. إنّ هذا التوزع الافقيّ والعموديّ لشخوص الرواية في مكانٍ واحدٍ إنّما جاء لاختصار مجتمع الرواية – بطبيعة الحال فضائها- في حيّ البساتين، أي أنّ الكاتب أراد اختصار فضاء الرواية الواسع – الذي هو تونس كلّها – بحيٍّ صغيرٍ من أحياء العاصمة، للسيطرة على

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 114

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 185

[3] السالمي، نساء البساتين، ص 153

شخوصه وزيادة مساحة التبئير على كلٍّ منها، عبر محاصرة الشخصيّة بحدود عدسة الرواية؛ لمراقبة ردود أفعالها عن كثب ومن ثم تعميم النتائج. إن المثير حقا هنا هو تباين نتائج تفاعل الشخوص المختلفة مع مكان واحد، فحيّ البساتين، الذي نشأت فيه الشخوص الستة سابقة الذكر، أثّر تأثيرًا مختلفا في كلّ منهم فكريا وشعوريًّا، وهي ليست عملية تهميش للتأثر والتأثير المكانيّ، بقدر ما هي عملية رصد للصراعات المجتمعيّة المختلفة والمتوقع ظهورها بعد أي عملية نوعيّة قد تحدث في البلاد كالثورة.

الشخصية

وأوّل ما يطالعنا من شخوص رواية (باب الخروج) هو الراوي البطل الذي يتفاعل مع الأحداث بشكلٍ جديٍّ- سلبًا أو إيجابا- فابتداءً نراه مستكينًا لإرادة والده وأهله في تركه لحبيبته الصينية وتعليمه هناك، ليصبح مُترجِما في القصر الرئاسيّ، وهناك يستسلم للجوِّ العام فلا يحاول التغيير فيه، رغم كمّ الأخطاء الهائلة التي يشاهدها، ثم نرى أثر تغييرات الثورة فيه، حينما يصبح محاورًا مشاركًا مع الثوار في دور الوسيط بينهم وبين كبار المسؤولين في الدولة، ثم نراه مُنحسرا كحال الثورة حينما ينقلب العسكر على الرئيس المنتخب، أو حينما تُدَمر الدولة بيد أبنائها وتدخل في دوامة من العنف والاضطراب السياسيّ، قبل أن تدفعه حبيبته الممثلة إلى التدخّل في الشؤون ليترك بصمته، فيقوم بالنهاية بالتبليغ عن شحنة الأسلحة النوويّة في محاولة لإنهاء حكم العسكر وإيقاف الحرب التي على الأبواب، وإعطاء الفرصة للشباب المتحالفين مع شبيبة الإخوان المسلمين للوصول إلى الحكم، كذلك شاهدنا نموًّا سلبيًا للشخصيّة الأكثر احترامًا في الرواية (عز الدين فكري)، حينما يستلم الحكم ويقوم بعمليات قتلٍ واسعةٍ في محاولة لإصلاح الأمور بأيّ ثمن قبل أن تنال منه مقصلة الثورة، إنّ النموَّ السلبيَّ للشخصيات ظاهرةٌ عامةٌ في الرواية، فأغلب الشخوص كانت تنمو نموًّا سلبيًا، يحيلها إلى شخوص معادلةٍ للوطنِ والمجتمعِ نفسه الذي يغلي دون سبب أحيانّا ويخرب بيده الدولة التي تضمه، في اتجاه فرض الرأيّ على الآخر ومحاولة التخلّص منه، لكنّ كلّ هذا التطوِّر في شخوص الرواية كان منطقيّا إلى أبعد حدٍّ، بحيث إنّ الرواية كانت تأخذ بكلّ الأسباب لتطرح النتيجة

المنطقيّةَ الوحيدةَ الحاصلةَ في الشخوصِ، فكانت واقعيّةُ السمات البشرية واضحة الظهور في الرسم البيانيّ للشخوص والرواية.

وبينما كان الراوي مشاركًا، وكان - بالإضافة للشأن الوطني - محورًا للأحداث، فيبدو هنا محاولاً لإعطاء شرعيةٍ لحدوث الحدث فتمتلئ الرواية بأشكال التبرير والفحص وذكر الأسباب المؤديّة للحدث، لكن ذلك يتمّ دون رتابةٍ مملةٍ أو عروضٍ توضيحيّةٍ طويلةٍ، وإنّما عبر إضاءة الحدث ذاته أحيانًا، ودون ان يستغرق ذلك من الراوي أكثر من جملة أو كلمة.

كذلك كانت النهايةُ مفتوحةً على احتمالاتٍ لا نهائيّةٍ، حاولت الرواية تأطيرها نحو الخروج من المأزق الوطنيّ بالتحالف الشبابيّ، لكنّ ذلك لم يكن كافيًّا لإنارة الطريق النهائيّ المأمول، في إشارة غير عابرة لشدةِ اسودادِ الواقع المُنتظر في زمنيّة الرواية وزمنها.

لكن حَمْلَ بطل رواية (أيام في بابا عمرو) وعيًا معيّنًا منذ بداية الرواية إلى نهايتها دون أن تتزعزع ثوابته أو تتغير قناعاته سلبًا أو ايجابًا –وهو شيء قد ينسحب على أغلب شخوص الرواية- لا يمكن أن نحيله إلى جموده أو اكتماله البطوليّ، وإنّما يجب علينا أمام هذه الرواية ملاحظة أنّ النموّ الوحيد الحاصل كان النموّ المعرفيّ، إنّ الكاتب يضخ أمام أبطاله كمًّا كبيرًا من المشاهد التي تزيد من وعيّهم المعرفيّ كلّما تقدمنا في الرواية، سواء كان في زيادة رصيدهم من كراهية النظام أو كراهيتهم للحرب ووحشيّتها، لكنّنا لا نستطيع إن نغفل مظاهر الوعيّ الوطنيّ المتنامي في دواخل بعض الشخوص من مثل شخصيات علي وعامر[1]، لكن الرواية تنص على ذلك من خلال الحديث المباشر وليس عبر الخطوات المنطقيّة لذلك، فإنّ انشقاق عسكريّ من النظام وانضمامه للثوار، يتمّ في خلفيّة الرواية المحجوبة ولا يراه القارئ، إلا حينما يَسأل البطل ذلك المنشق عن سبب انشقاقه، ليكتشف – ومعه القارئ - أنّه كان من العسكر الذين أطاحوا بالبطل واعتقلوه في مشاهد سابقة. وهكذا نرى أن الرواية حاولت رصد تفاعل الشخوص مع الثورة – إيجابا أو سلبًا – دون عرض ذلك بشكل تفصيليٍّ نظرًا لخصوصيّة الحديث عن

[1] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 111

مبرّرات الثورة، ومحاولة التركيز على طرفي الصراع، ووضعهما – تصنيفهما- في خانتيّ الخير والشر، ونظرًا لطبيعة بناء الحدث الذي تتوالى فيه الوحدات السرديّة الكُبرى.

في حين كان الراوي مشاركا في الحدث إلا أنّه كثيرا ما كان يتدخّل في مجرى الأمور توضيحًا أو تبريرًا أو تفسيرًا، أو محاولا الربط بين حدثٍ معين بأحداث أُخرى بعيدة عنها لكنها حملت نفس النسق، مما كان يؤثر على جريان الأحداث الذاتيّ، ويُخرج القارئ من الجوِّ الروائيّ بدلاً من إدخاله فيه.

وتتطوّر شخوص رواية (نساء البساتين) كما ذكرنا سابقا، في الزمن صفر أي السابق لزمن الرواية، وهو زمن تغفل الرواية ذكره، فتراوح في الحديث عن تونس القديمة ومجتمعها وعن المجتمع التونسيّ الحاضر دون الخوض فيما بينهما، وتكشف الرواية التشوّهات الحاصلة في كلّ شخصيّة على حِدة، عبر مقارناتٍ دءوبةٍ بين الماضي والحاضر، أقول تشوهات لأنّ غالبية الشخوص – إذا استثنينا يسرى زوجة إبراهيم- تتحول إلى مسوخٍ اجتماعيةٍ وشخوصٍ دينيةٍ مزيفةٍ تُمارِس العبادات ولا تتخلى عن المحرمات مثل شخصيّة إبراهيم، أو أنها ليبراليةٌ تحاول أن تخرج من جحيم تونس الحاليّة عبر مبدأ الغاية تبرر الوسيلة مثل شخصيّة ليلى أخت يسرى، كلّ هذا جاء من جمود الشخصيات وتمحورها الذاتيّ حول نفسها؛ فأدّى ذلك التقوقع المجابه للتغيّر الشعبيّ الجارفِ في اتجاهات المجتمع الدينيّة- أدى إلى تغيّرٍ خارجيٍّ لم يواكبه تغيّر داخليٌّ، فخلق بلبلة داخل الشخوص الروائيّة؛ وأدّى بها إلى طريقٍ مظلمٍ لم تنصَّ عليه الرواية وإنّما حاولت تجنّب رسمه بشكلٍ واضحٍ للقفز إلى استنتاج حدوث الثورةِ المنتظرةِ.

الحوار

وإذا ما حدّقنا في الحوار في رواية (باب الخروج) نجده جاء غير مباشر، وربما يعود ذلك إلى إن السرد جاء عَبْر رسالة طويلة من والد لابنه، وكانت الحوارات تخرج بعد عملية تعديل من السارد، في عملية جعل حركة السرد أكثر واقعية، فيصعب نقل الحوارات بين الأبطال نقلا مباشرا في جوّ رسالة:

"طلب لي شايا في حين سألني القطان عن أحوال العمل، مضيفا في مزاح نصفه جدّ إنّهم لا بد يعذبونني ولا يعطوني مكتبا ولا عملا. غمغمت بكلمات مرتبكة لم يكترث لها القطان المنطلق بالحديث. وانتقل بسرعة من الحديث عن المكتب إلى الحديث عن الصين وأهميتها للوضع في الخليج."[1]

وأحياناً كان ذلك يتم لتحويل ما قيل بالعامية إلى الفصحى وهي طريقة للتخلّص من اللغة العامية في مقابل الحفاظ على حيوية النصّ وتقريبه أكثر من الواقع المعاش:

"وجلس أمامي على المكتب ناظرا في عيني وقال لي إنّي ((أبيض))، وأن هذا اللقاء الاجتماعي الصباحي هو محوّر دولاب العمل."[2]

إنَّ سطوة الوصف على الرواية تنتقل حتى إلى الحوار فتحوله إلى أداة من أدواتها، تصبح من خلالها تحت سلطانه، كذلك فإنّ ذوبان اللغة الحواريّة في دَرْجِ السرد قد يضفي رتابة في مستوى الحدث –خاصة في ظل رواية طويلة كباب الخروج – لكن الكاتب يعمد من خلال إضافة بعض الكلمات العاميّة إلى شحذ خيال المتلقي نحو تخيّل الشكل الحواريّ برمته انطلاقا مما يقدّمه السارد من شروحات وظروف الحوار، وعبر بعض الكلمات أو الأفكار التي توجه الحوار.

كذلك فإنّ طريقة الحوار التي اتبعها كانت تسعى أحيانّا لتلخيص بعض القصص الجانبية التي سيكون لها أثر مستقبلا، دون أن يأخذ حيّزا كبيرا في مساحة التشكيل البصري المتاحة، خاصةً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أولويات السرد في الرواية، بحيث تصبح القصص الجانبيّة الحادثة منذ ما يزيد عن ربع قرن، عبارة عن لمحاتٍ قصيرةٍ يبثها الكاتب عبر الحوار المقولب سردا لإضفاء حيوية على القصة دون الدخول كثيرا في تفاصيلها:

"حاولت سالي الإنكار لكن الدليل كان دامغا، فاعترفت وبكت مقسمة أنّها تحبه، وحكت له قصة معقدة عن علاقاتها القديمة بهذا المسؤول والتي كانت قد توقفت حين تعرفت إلى محمود."[3]

---

[1] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 39

[2] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 40

[3] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 55

ويتمظهر السرد في رواية (أيام في بابا عمرو) بمظهر الحوار الذاتي، دون أن ينسب بأكمله إلى المنولوج بالطبع، فهو يتحول ليصبح على شكل خطابة تحاول كشف ما وراء الأحداث، وإعطاءها غطاءً تاريخيّا أحيانّا أو عمقا فلسفيا بسيطا[1]، وربما يعود ذلك إلى تبنِّي البناء المتتابع المتعاقب.

ولذلك كان الحوار هو الطريقة المثلى للخروج من نمطيّة السرد وزيادة مساحة الوصف على حسابه، فتنوّعت أشكال الحوار، فكان أحيانّا يأتي بشكلٍ مباشرٍ ينتهي بتفسيرٍ من الراوي:

" يتجهم ثم يفرد وجهه، يعقد حاجبيه ثم يشعل سيجارة وهو يتأمل أوراق جواز سفري المتعدّدة الأختام والوجهات، يقلبها دون توقف ثم يسألني:منذ متى لم تأت للوطن؟

- منذ آخر مرة سافرت، تقريبا منذ بضع سنوات. ولم تسنح لي فرصة بالعودة. فالعمل كان شاقا ومتعبا..

حاولت إن اقطع عليه أيَّ محاولة لسؤال جديد، كنت بطبيعتي لا أحب الأسئلة الكثيرة."[2]

أو يأتي بشكلٍ غير مباشرٍ كأن يذكر الراوي ما قالته إحدى الشخصيات دون أن يذكر الحدث أو جزءا منه ثم يطفق بعدها يتحدث عمّا قالته تلك الشخصيّة:

" اذكر أنّ ناجي ذات مرة سألني لماذا يسمونها بحماة أبي الفداء فرحت أتحدث عن أبي الفداء وكأني من سلالته.. "[3] وينتهي الحوار عند هذه اللحظة ليستمر الراوي بذكر تفاصيل عن حماة وأبي الفداء وعائلته على مدار ثلاث صفحات.

لم تشذ هذه الرواية عن باقي الروايات السابقة في تصنيفها للحوار بالنسبة للشخوص المطروحة، خاصة في حوارات جنود النظام ومن يرتبط به، تلك

---

[1] راجع مثالا لذلك في الرواية، فشير، باب الخروج، ص 13-17

[2] فشير، باب الخروج: رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، ص 39

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 34

الحوارات التي حاول من خلالها الكاتب كشف تشيطنهم الداخليّ عبر ألفاظ نابيةٍ إلى أقصى حدٍّ ممكنٍ، في إطار حوارٍ مغرقٍ في العاميّةِ يصطدم به القارئ كثيرا.[1]

بينما كان حوار المثقفين أو أبطال الرواية الإيجابيّين ينماز بقوة اللّفظ وسلامته، ويبتعد غالبا عن الفلسفات العميقة.[2]

في حين كانت حوارات أبناء المجتمع تأتي منوّعة بين اللغة الفصحى واللهجات العامية وإن طغت عليها العامية أحيانّا:

" نصف ساعة أو أكثر وتجمع ما تبقى من أجسادهن ويخرجن بعد إن قالت إحداهن للأُخرى:

-أكثر من القرد الله ما مسخ! "[3]

وهي عملية حاولت من خلالها الرواية التقارب الواقعي مع الشارع السوري ومن ثم مع الثورة. نظرًا لرؤية الرواية في تقديم الحقائق عنها والترويج لها، خاصةً إذا ما تذكرنا أنّ الراويّ كان صُحفيًّا يوثق للثورة من خلال احتكاكه بالثوار، ولاحظ هنا كيف تحاور مع العسكري المنشقّ بلغةٍ عربيّةٍ فصيحةٍ:

" اسأله:

-من أنت؟

-أنا عسكري كنت ضمن الحاجز هناك، وقد رأيت كيف أنزلوك وصادروا أوراقك وحقيبتك وضربوك ثم نقلوك.. أقاطعه بإشارة من يدي.. "[4]

ويسعى الحوار في رواية (نساء البساتين) إلى تصنيف شخوص الرواية نحو مناطقهم الآيدلوجية والمعيشيّة والاجتماعية حسب رؤية الرواية، فهي توزع شخوصها على المحاور الرئيسيّة في المجتمع تلك المتحدّث عنها، شاهد الحديث بين إبراهيم وزوجته حول اللباس الشرعيّ:

" -اقصد أن التونسية تتحجب.. لكنها لا تترك الجينز الضيق..

---

[1] نلاحظ ذلك في الصفحات 62 ،63 ،67، 71، 75 وغيرها

[2] شاهد امثلة لذلك في الصفحات: 12، 34، 104 وغيرها

[3] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 102

[4] مكسور، أيام في بابا عمرو، ص 121

- ولماذا تريدها أن تترك الجينز ؟.. المهم أنْ تلبس فوقه ثيابا واسعة..
- والميني؟..
- ما الفرق بين الميني والجينز؟.. المهم أن تكون المرأة مستورة أمام الرجال..
- يسكت إبراهيم قليلا ثم يضيف بنبرة ساخرة:
- والحكاية لا تتوقف عند هذا الحد.. سمعت أن بعض المحجبات يلبسن الستريـنغ"[1]

ولاحظ استخدام الألفاظ المعرّبة استخدامًا مباشرًا، لم يتدخل فيه الراوي لإضفاء جوٍّ من عصرنة النصّ وتقريبه من الواقع المعيش، كذلك نلاحظ أنّ الحوار في الرواية سواءً كان مباشرًا أو غير مباشرٍ، فإنّه يأتي على شكلٍ موازٍ للسرد ذاته، بحيث يتماهى مع الشكل السرديّ للأحداث وفق تراتبيّة الحدث والشخصيّة المتحدِّثة:

" وهو فخور بنفسه لأني رأيته يخرج من الجامع، بعد أن صلى فيه كالكبار. وفي طريق العودة إلى البيت يسألني فجأة:

- عمي توفيق.. أنت مسلم؟.. "
- أهز رأسي بالإيجاب. يقول إبراهيم:
- -ما هذا السؤال؟.. طبعا.. عمك توفيق مسلم..

يمسك بيدي ويضغط عليها كأنّه يعتذر عن سؤاله.إلا أنّه بعد برهة يسألني ثانية:

- لماذا لا تذهب معنا إلى الجامع إذن؟.. "[2]

بينما يكون المونولوج الذي يأتي به الراوي لتوضيح بعض الأصوات من خلال الأسئلة الاعتباريّة والاستنكاريّة، أدّى ذلك لفهم تطلّعات شخصيّة الراوي نفسها وما تصبو إليه، فقد كان المونولوج هو الطريقةَ الوحيدةَ لفهم تحركات البطل داخل الأفق الروائيّ وتفسير أفعاله، في ظل تهميش السردِ ذكرَ ذلك أو الإشارة اليه:

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 12

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 21

"وحالما أسند رأسي إلى الوسادة تحاصرني التساؤلات من كلّ جهة. ترى بماذا شعرَت لما رأتني؟ وهل اضطربت مثلي؟ هل انزعجت أم انفعلت أم ساورها إحساس من نوع اخر؟ لكن وقبل كلّ شيء هل عرفتني؟.."[1]

وهذا مونولوجٌ داخليٌّ أجراه الراوي متحدثًا عما يتطلع اليه بالنسبة لأفعاله تجاه نعيمة جارة أخيه، ولم يكن واضحا القصد من مراقبة الراوي لها ومحاولة التجسّس عليها قبل هذا المونولوج الذي كشف غايته من ذلك.

بينما وُجِّه الحوار غير المباشر في الرواية لتوسيع رقعة الصورة وتعميمها على مجتمع الرواية بأكمله، عبر إيراد الراوي لمحادثات أجراها مع أشخاص مجهولين تُشابه ذلك الحوار الذي حدث مع أحد شخوص الرواية:

" حين يسألني بعض أصدقائه عن موديل سيارتي أو لونها أو عمرها. وهذا ما يحدث غالبا، وأجيبهم بأن ليس لدي سيارة تظهر على وجهه علامات الانزعاج والخجل كما لو أنني ارتكبت خطأ ما.. "[2]

3.3 البناء المتداخل

يرتبط البناء المتداخل مع مدارس الحداثة، بما فيها مدرسة تيار الوعيّ من خلال مبدأ: "إن العملية قبل أن تنتظم منطقيا لأحداث التوصيل لا تتبع نظاما زمنيا"[3] فهي ألغت من قاموسها العلاقات المنطقية بين الأشياء، وأغفلت العقدة والبداية والوسط والنهاية في الحكاية، وهي تعتمد كثيرا على عمليات القص والنسخ في بعثرة الزمن الروائيّ حسب الانفعالات الوجودية وعلاقات التداخل فيما بين الأحداث، وهو تيار وجد تفاعلاً كبيرًا في الأوساط الروائيّة العربيّة، وقلّما تجد

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 34

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 68

[3] همفري.روبرت، تيار الوعيّ، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ص 63

روايةً عربيّةً منذ ستينيات القرن الماضي لم تستفد ولو جزئيًّا من هذا البناء الفني المتمرِّد على الأبنية التقليدية وجمودها[1].

الحبكة

ومن هذا المنطلق تتّخذ الأحداث في رواية (العاطل) شكلاً مباشرًا، احتاجته روايةٌ تصوّر للواقع المصريّ قُبيل الثورة، فالتماسك الظاهريّ كان من سمات المجتمع المصري آنذاك، ونستطيع أن نلمحه من خلال أولى مشاهد الرواية التي تبدأ بحديثٍ مباشرٍ من البطل عن المشكلة الرئيسيةِ والعقدة التي تدور حولها الرواية، ومن ثم التعريف بنفسه وبعائلته وبحياته، ثم نشاهد أحداث الرواية تتابع صعودًا وهبوطًا إلى أن تصل إلى الحلّ النهائيّ بزواجِ البطلِ واستقراره، وقدرته على ممارسة الجنس مع زوجته بعد عدة شهور تاليّةٍ، وكلّ ذلك يُعطي ملامح حبكة تقليديّة لولا أنّ كلّ ذلك يتداخل مع شيء آخر على طول خطّ الرواية، فالرواية كانت مبنيّة على شيئين أو ثلاثة أشياء: ما يقوله محمد الزبال وما نفهمه نحن مما يقوله وإضاءاته عن ابن خالته منصور، فكانت أقواله تكشف عن تردٍ في المستوى الثقافيّ ومستوى فهم الحدث والتعاطي معه، راقب تعاطيه مع أحاديث منصور السياسيّة، وتعامله بسذاجة مع العاملين في (كارفور)، أولئك الذين كانوا يبحثون عن فصله وتشغيل شخصٍ آخر مكانه، وهكذا كان محمد الزبال يدفع الأحداث، وكانت أفعاله توضّح مآلات الأحداث، لتتعاضد مع ما نعرفه عن منصور حينما يقوم بتقويم الخلل الذي صنعه البطل، إنّ الرواية تُصدِّر لنا الحدث الذي يتفاعل مع باقي الأحداث، إلا أنّ الحدث ذاته يكشف لنا ما خلفه ويصبح ذلك الحدث المُهمش هو الحدث الرئيسيّ الذي تسعى له الرواية، فالرواية تعتني بمغامرات محمد الزبال، لتكشف من خلالها تخبط الأنظمة الاجتماعية في مقابل ارتفاع الجانب الليبراليّ.

وتبدو ملامح الحبكة في رواية (لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة) أكثر تشابكًا وتعقيدًا، فالحبكة في الرواية تتطوَّر عموديًّا بشكلٍ متخبطٍ احيانًا دون أنْ تصل الى نتيجة نهائية مطمئنة، فسوسن بطلة الرواية تبدأ حياتها في خدمة الحزب الحاكم بكلِّ

[1] راجع البيرس.ر.م، تاريخ الرواية الحديثة ،ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيـــروت ،1982 ، ط1، ص 492-493

طاقتها، ثم تُمسي عشيقةَ ضابطٍ كبيرٍ في الجيش وتذهب معه إلى الإمارات، ثم تعود لتتوب وتتحجّب وتعاديّ الحزب الحاكم في تغيّرٍ مفاجئٍ - رغم محاولات الكاتب تبريره- في سلوكها ، وبعد ذلك وبنفس الوتيرة تتزوَّج وترحل إلى باريس لتعيش حياةً صاخبةً، في مخالفةٍ واضحةٍ لخطِّ سيّرها السابق، كذلك كانت الحبكات الخاصّة بهذه الأسرة تمضي متقلِّبة إلى أن تصل إلى نهاية الرواية، وهو أمر مقصودٌ من الكاتب الذي أراد تأطير شخوصه نحو النهايات المأساويّة لكلٍّ منها، فلم يضع أيًّا منهم في طريقٍ واضحٍ لنهايةٍ يُعتدُّ بها، ونحن هنا لا نعزو ذلك الى تشظي الشخصية في الرواية، نظرا لأنّ التقلّب الذي ذكرناه للشخصيات كان يتم في جوٍّ من الثبات الوقتي، فمثلا لم تداخل حالات سوسن المتعددة فيما بينها وإنّما كان لكلّ حالة منها حدودها الواضحة.

إن تعدّد الحبكات ومراوغتها الدائمة في الجسد الروائيّ يُحيل للشكل التجريبيّ في الرواية المعاصرة، وإذا ما ربطنا ذلك في التداخل الزمنيّ والحكائيّ بين الحبكات المتعدِّدة فأنه يُنتج لنا شكلاً معاصرًا للبناء المتداخل.

الزمن

الزمن في رواية (العاطل) يتداخل تداخلاً كبيرًا فتكثر الاسترجاعات وحديث الذات والاستباقات وينقطع السرد وتداخل الأزمان، ويصبح التجاور غالبا هو العلاقة الأكثر وضوحا في العلاقات الزمنيّة في الرواية، لكن كلّ ذلك يتم في جوٍّ عالٍ من الاتساق، فالنصّ أبعد ما يكون عن الاستغلاق، وتكون عمليات الربط في ذهن المتلقي في أعلى مستوياتها نظرا لكثرة الدوال المستخدمة في الرواية، تلك التي تربط المشاهد فيما بينها، رغم أنّ الزمن لا يتوزع في الرواية حسب تسلسله المنطقيّ، وقد احتاج الكاتب إلى ذلك لكشفِ المضامين الروائيّة التي يبحث عنها، بينما نرى أنّ الزمن بحدّ ذاته لم يكن يؤثر في الشخوص بأي طريقةٍ، فمحمد عبد الصمد الزبال بقي محمد الزبال بنفس تفكيره وانطلاقاته وطموحاته ولم نلمح فيه أيَّ تفاعلٍ مع الزمن – كما مع الحدث - فلا عمله ولا استقراره ولا زواجه ولا حتى تخلّصه من مشكلته الجنسية كان راجعًا اليه، وإنّما حدث كلّ ذلك جراءَ تدخلات منصور وأصدقائه، ومنصور أيضًا بقي كما هو بنفس أفكاره، إذا ما استثنينا نسيانه

لصفاء الشرنوبي وقضية موتها والزواج أخيرًا من فتاة أُخرى؛ لذلك كان الزمن ذا أثرٍ بسيطٍ على الشخوص فلم نلمح أثره في الرواية إلا في دفع الأحداث – وليس المشاهد- منطقيّا.

بنفس الطريقة كانت رواية (لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة) تحمل تداخلا كبيرا فيما بينها،[1] فالزمن الروائيُّ يَتخذ من العام 1963 نقطة انطلاق له، يمزج من خلاله الراوي التاريخ بالعصرنة ، عبر الإسترجاعات الممتدّة مائتي عام من تاريخ سوريا، والحديث المعاصر الممتدّ للعام 2005، وهو شكلٌ تقليديٌّ في البناء المتداخل، يحاول الكاتب أنْ يمزجه بالحديث عن المشكلات السياسية التي عانتها البلاد خلال تلك الفترة، لذلك نرى أن الزمن كان فاعلاً في الرواية مساعدًا على جريان السرد فيها، إلا أن تأثيره كان خجولاً في الشخوص، فَجُلُّ التغيُّرات التي ذكرناها سابقا على شخصية سوسن مثلا لم تكن تغيُّرات حقيقية حدثت بفعل الزمن، وإنّما كانت الدوافع الشخصية هي المحرك لها ، يدلّ على ذلك إن سوسن نفسها كانت تتمحور التغيرات التي عايشتها حول شيء ثابت كالندية، فلم يكن ولاؤها للحزب الحاكم حقيقيًّا كذلك لم يكن التزامها الدينيّ مُقنعًا بالنظر للتغيُّرات التي حدثت بعد ذلك.

الشخوص

الراوي في رواية (العاطل) كان راويًا مشاركًا وهو نفسه محمد الزبال بطل القصة، وقد ساعد موقعه ذاك في انتظام الحكاية في ذهن المتلقي، وعلى إعادة ترتيب الأحداث عنده حال خلطها، وساعد على توضيح مكامن شخصيّته من خلال بوح الذات وحديث الرغبات وحديثه عن الآخرين بخاصة منصور ابن خالته.

الشخوص نفسها في هذه الرواية لم تكن أيٌّ منها نامية، سواء من الأبطال أو الشخوص الثانوية وحتى الديكوريّة أيضًا، كلّها كانت على شكلها الأول، وجلُّ التغيّرات التي حدثت لهم كانت توسُّعًا أُفقيا، منصور أصبح أكثر غنى وأكبر قدرة في التأثير نظرًا لمركزه الصحفيِّ في دبي، محمد الزبال تحسنت أموره المعيشيّة

[1] لاحظ الانتقال الزمني وسيادة علاقات التجاور بين المشاهد في في الرواية في الصفحات:26، 81

والحياتيّة دون أن يتغير هو أو حتى حظُّه، أخوه يتحول إلى شخص ماديٍّ فضٍّ انطلاقا من حالةٍ أوليةٍ لم تظهر لديه وهو تحت سلطةِ والدهِ، فلم يكن التغيّر في أيٍّ منهم تغيّرا إلى الأعلى أو الأسفل بقدر ما كان تمدّدا أُفقيًّا وامتدادًا لحالتهم الأولى في بداية الرواية.

وتتحدث رواية (لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة) بلسان الراوي العليم، الذي يمكن أن نعتبره أيضًا راويًا مشاركًا بوصفه أحد أفراد عائلة سوسن، وهو أيضا راوي الظل حيث تبقى شخصيته مجهولة بالنسبة للقارئ، فلا يتحدَّث عن نفسه إلا في هوامش ما يروي، وهي عملية عمد الكاتب من خلالها دمج أكثر من تقنية للتنويع في السرد بطريقة تقارب السينمائيّة، حيث تعدّدت طرق الحكي والسرد والتبئير داخل الرواية، وبينما كانت أغلب الشخوص في الرواية نامية تتغيّر وتتفاعل مع الأحداث صعودًا وهبوطًا، كان ذلك التفاعل يأتي بشكلٍ مفرغٍ من مضمونه، فكانت الشخصيات تدور في فلك حالتها الأولى رغم ما يبدو عليها من عنف التغيرات، مثال ذلك سوسن كما رأينا سابقا، والتي قد نعتبرها شخصية دينامية إشكالية[1] حيث نلاحظ في مراحل نشأتها وتكوين حياتها "أمورا عدّة في مقدمتها مراحل نمو الانسان وتكون شخصيته وما يعترض هذا التكوين من تقدم و انحسار او كبت وانفتاق أو تفتح وانغلاق"[2]، فشاهدناها متخبطةً في حياتها وقد أثّر فيها نشوءها في عائلة مفكَّكة إثر تخلّي الوالد عنهم ، وانكفاء الأم على نفسها في نهاية المطاف.

مثل ذلك أيضا شخصية الأم التي كانت الرواية تعطي لها صفاتً ايجابيةً على الدوام، لكن العقدة النفسية التي سببها هجران الوالد لها وهربه إلى الولايات المتحدة، جعلتها تقسو على ابنتها المقعدة ولا تكترث لموتها.[3]

---

[1] للمزيد راجع بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

[2] ابراهيم محمود، النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2003، ص56

[3] خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص 39

المكان

أما المكان في رواية (العاطل) فكان له تأثيرٌ ملموس على الأشخاص في الرواية، فمنصور يتألق أكثر في الغربة وينطلق انطلاقا كبيرا في دبي، أخو البطل يتفاعل بسلبية مع دبي فيصبح أكثر تسلطًا وماديّة مما كان في مصر، محمد الزبال بطل القصة يبدو تفاعله عبثيّا في دبي، فبينما أشاعت مصر فيه مظاهر الهدوء والالتزام جعلته دبي أكثر انطلاقا وجرأةً، فجعلته يتخبّط بين بيوت الدعارة ويختلط بتجار المخدرات من دون قصدٍ، ويُتَّهمُ أخيرًا بجريمة قتل. إنّ المكان بحدِّ ذاته يتباين بين مصر ودبي فيبدو جامدًا ذا تأثيرٍ سلبيٍّ حينما يكون المكان مصر، ويبدو أكثر حيويّةً حينما يكون المكان دبي، إنّها عمليّة تصنيفٍ دقيقةٍ يمارسها الكاتب لتوضيح دلالات شخوصه النفسيّةِ، وتأثير الوطن على أبنائه في مقارنةٍ مباشرةٍ مع بلدٍ عربيّ آخر.

ويبدأ الراوي في رواية (العاطل) صناعة فضاءه المكانيّ عبر التدرّج من الخاص إلى العام إلى المقارن، فنشاهد في بداية الرواية حديثه عن الحارة التي يسكنها في (دمنهور شبرا) الواقع في (شبرا الخيمة) إحدى أحياء القاهرة[1]، ثم ينتقل عن الحديث إلى القاهرة ككل ومن ثم إلى دبي، إنّ الرواية هنا لا تركن لعلاقةٍ واحدةٍ للفضاءِ المكانيِّ وإنّما تقوم بتوزيع الأدوار، فالفضاء المكانيّ فيها ينقسم إلى فضاءٍ مهمشٍ –أينما كان الحديث عن مصر أو إحدى مناطقها- ثم يتحول الفضاء إلى مهيمن – أينما جرى السرد في دبي أو أحد أحيائها- ونجد ذلك جليا إذا ما قارنّا الستة أعوام التي قضاها البطل في مصر ومجموع الأحداث فيها: تخرج من الكلية، بحث عن عمل فلم يجد ،عمل في المقهى الشعبيّ.انتهى، بينما الأحداث في دبي بدت على الشكل التالي: عمل في كارفور، ذهب لشقة المومس الروسية، حاول ممارسة الجنس مع هند، خبأ حقيبة المخدرات التابعة لهند في شقته، أُتهم بقتل المومس الروسية، فقد عمله، وجد عملا آخر، أحب فتاة، تزوجها. انتهى، إن تأثير الكمّ – وبنفس الدرجة الكيف- كان أكبر منه في مصر التي امتازت روائيّا بالهدوء وانعدام

[1] عراق، العاطل، ص 6

الإثارة (الحياة)، ويلاحظ أنّ ابن خالته منصور عاش حياةً صاخبة بالأحداث في مصر إلاّ أنّ عبقريته وحياته بشكلٍ عامٍّ أخذت منحىً أكبر جدية في دبي.

فتوسع الفضاء الروائيّ كان محسوبًا بدقةٍ متناهيةٍ ليخدم الرواية في مقارناتها المعقودة بين عدد من الدول العربيّة، ويُظهر ذلك مساحة التشكيل البصري الذي فعلّته الصفحات القليلة التي تذكر الأحداث في مصر، مقابل الصفحات والفصول العديدة التي تتحدّث عن مشاهد دبي، مما يعضد ذلك أيضًا من خلال ربط المكان الروائيّ من قبل الراوي بدلالاته النفسية في مصر مثل:

" وعندما كبرت قليلا كنت انزعج من منزلنا المتهالك، وأنا أرى المساكن الشعبيّة تنتشر حول منطقة دمنهور فأحسد ساكنيها"[1]

في مقابل التركيز البصري –وصف الأشياء المبصرة – في دبي.[2]

بينما كان المكان يحمل بُعدًا مُغايرا في رواية (لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة)، حيث حمل شكل الصراع بين الريف والمدينة، نشاهد ذلك في الكراهيّة الشديدة التي تحملها الأمُّ في داخلها لمدينة حلب نظرا لتمدُّد المدينة على القرية، والصراع الخفي بين الإسمنت والطبيعة،[3] إن دلالات المكان الروائيِّ هنا تتضح أكثر إذا ما قارنّاها بتفاعلات الشخوص معها، فحين تكون سوسن في دبي يتحوَّل السرد الى وضعٍ سوداويٍّ ينعكس على سوسن والضابط الذي تكون برفقته،[4] فكان للمكان الروائيّ دورٌ كبيرٌ في تحريك الأشخاص وتغيُّر أمزجتهم.

وتحمل هذه الرواية ما يشبه تأطيرًا للفضاء المكانيّ في عنوانها، حيث يُشير العنوان إلى مدينةٍ تسبقها أداة الإشارة (هذه) ، ويرتبط بها (ال التعريف)، فكثرة الدوال حول الكلمة تُعطي إشارة إلى أنّها المدينة التي يعيش فيها أبطال الرواية وتجري أغلب الأحداث فيها وهي مدينة حمص، ورغم أنّ الفضاء الروائيّ يتوسع ليشمل سوريا بأكملها ومن ثم ينتقل لدبي وباريس، لكنّنا وبالنظر إلى مجرى

---

[1] عراق، العاطل، ص 6-7

[2] مثال ذلك وصف الراوي المادي لما يشاهده في دبي في ص 50 وما بعدها

[3] خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص 32 وايضا 109

[4] خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص 134 - 136

الأحداث وطبيعة الشخوص نستطيع أنْ نرى أنّ الفضاء يمتدّ ليشمل سوريا بأكملها، وتبقى المناطق الأُخرى إمّا معادلاً فنيًّا لسوريا مثل مدينة حمص، أو أُطرًا فنيَّة استخدمت لعقد المقارنات مع سوريا مثل دبي، او إيهامًا بنهاية الحبكة مثل باريس، ما يعضُد ذلك هو عمليات ربط الفضاء الروائيّ –الذي أفترضُ أنه متمثل بسوريا- مع ببليوغرافيا المكان، عبر سرد تاريخ الأمكنة والشخوص، وعمليات الربط المزمنة التي يجريها الراوي مع المكان، وهي طريقة اتخذها الكاتب لتشريح المجتمع السوريِّ عبر تاريخه لكشف إخفاقات النظام الحاكم وجرائمه، في تفاعلٍ لا متناهٍ بين المكان الروائيّ وزمانه وشخوصه.

الحوار

الحوار في رواية تنتمي معماريتها للبناء المتداخل كرواية (العاطل)، يأتي لإضفاء الحيوية على السرد الذي جاء على شكل مذكرات يكتبها بطل القصة محمد الزبال، وكان حضوره شارحًا لما يلقّنه السارد عن شخوص روايته، فكان الراوي يعطي مقدّمة عن شخص ما، ثم يأتي حواره لإضفاء المزيد من الضوء على تلك المقدمة، مما يساعد على فهم الشخصيّة، ومثال ذلك تقديمه لشخصيّة منصور ابن خالته حينما كان يحاوره في أمور الجنس والنساء.[1]

وقد ظهر ذلك كثيرًا خاصةً فيما يتعلق بالبطل الظل أو البطل الحقيقيّ في الرواية وهي شخصيّة منصور، لذلك كثيرا ما كان الحوار يُعطي وصفا لشخصيات أُخرى غائبة مثال ذلك:

"أقول لكم بصراحة: لم أكن اشعر بارتياح كلّما حدّثني منصور عن صديقه الجديد، الذي استولى على اهتمامه، حتى وفّر لي منصور فرصة الجلوس إليه مرة أو بعض مرة، فأيقنت بأنّ هذا الرجل يتمتع بخصال نادرة وشعور إنساني نبيل"[2]

وهكذا يستمر الراوي بوصف بدر المنياوي ويسرد بعضا من قصصه قبل أنْ يبدأ حواره الخاص معه بعد ما يقارب الثلاث صفحات، وهي طريقة أراد منها الكاتب تقريب الشخصيّة من المتلقي عبر التمهيد البطيء لها، حتى تصبح وكأنّها

[1] عراق، العاطل، ص 8

[2] عراق، العاطل، ص 29

بطل مشارك، إلى أن يتركها بعد عدة صفحات ولا يأتي على ذكرها إلا في أواخر الرواية.

وتنوّع الحوار بين الشكل المباشر وبين تدخلات الراوي الكثيرة، في حين ناب الحوار عن السرد في دفع بعض الأحداث وذكرها بطريقة الحوار، تنويعًا للحدث وِفقا لواقعية المتن المتحدِّث عن رجلٍ مغتربٍ في دبي وأهله في مصر يتواصل معهم عبر الهاتف فقط:

" أوقف صوت الرسالة التي وصلتني على الموبايل إيقاع الضحك تدريجيا، لكن حين قرأتها تغيرت ملامحي تماما، وانطفأ لون بشرتي فجأة.. سألني منصور بقلق:

-ما الخبر؟

بصوت خفيض ومنكسر وحروف مهشمة قلت له:

-أبي مات..إنّها ثريا. "[1]

الحوار بحدّ ذاته امتاز باللغة الفصيحة، حيث ندر ذكر ألفاظ من اللهجة المحكيّة رغم تعدّد مستويات شخوص الرواية، بينما حافظت لغة الرواية بشكل عام في الحوار والمنولوج على لغةٍ واحدةٍ فصيحةٍ رغم ما ترسمه الرواية عن شخوصها، خاصة فيما يتعلق بمحمد الزبال وأخيه، فظهر التباين من خلال النقص الحاد في ثقافته ، مقابل الجودة العالية لديه في صوغ أفكاره التي يبثها منولوجًا أو وصفًا.

ويأتي الحوار في رواية (لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة) على شكلٍ غير مباشرٍ، فيمارس السرد سُلطةً عالية السقوف في الرواية ، فيذوب الحوار في السرد دون أن يتميَّز عنه إلاّ فيما ندر:

"عرض عليها ذات يوم رسام شهير اعترض طريق عودتها من المدرسة، أخبرها بأنّه ينتظرها صباح الغد في مرسمه، تركها ترتجف وغادرها.. ((وصل متأخرا))، قالت لنفسها."[2]

ونشاهد أن الحوار يأتي بشكل المعروض غير المباشر أحيانا، وأحيانا أُخرى في درج السرد دون أن يتميز عنه، وهذا ما أصَّل لسطوة الرواي على شخوصه

---

[1] عراق، العاطل، ص 102

[2] خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص 73

فكانت الحوارات مرتبطة بالسارد الذي يتحكم بالشخوص وحديثهم، فحتى المونولوج في المثال السابق جاء من خلال السرد وشاهد هنا:

"مر على بار اكسبرس، طلب كأس ويسكي مع الصودا، متجاهلا سؤال النادل عن نزار وشتم صاحبه الجديد مدحت غرق في صمت البار في هذا الوقت من الظهيرة."[1]

وبطبيعة الحال كانت أغلب الحوارات تتم بلغة عربية فصيحة لم تتأثر إلاّ فيما ندر بالألفاظ العاميّة.

4.3 **البناء المتزامن**

إنّ تجسيد رواية (أجنحة الفراشة) من خلال بناءٍ متزامنٍ بين قصَّتين تحدثان في الوقت ذاته، قبل ان تتفرع من إحداهما قصة ثالثة تمشي بتوازن مع القصص السابقة، يعطي إحدى مضامين الرواية الرئيسيّةِ، هو التركيز على النظرة القوميّة للمجتمع، فضحى الصفتي بطلة المحور الأوّل لا تتقاطع قصتها أبدًا مع أيمن بطل المحوّر الثاني، الذي تتفرّع من محوره قصة أخيه عبد الصمد الذي يسقط في نهاية الرواية، في مقابل ارتفاع أخيه أيمن وضحى الصفتي، فالرحلات التي يقوم بها الأبطال الثلاثة بحثًا عن الخلاص في صورة الأم (أيمن)، أو الزوج (ضحى الصفتي)، أو المال (عبد الصمد)، تصل بهم إلى آفاق اكتشاف الذات، فينجح أيمن وضحى ويسقط عبد الصمد، ويبقى عبد الصمد في آخر الرواية وحده، بينما يتشارك أيمن وضحى في وقفةٍ اعتصاميّةٍ واحدةٍ، في نظرةٍ تمجّد التقارب النفسيّ بين شخوصٍ لا يربط بينها شيءٌ سوى الجنسية المصرية، وابتعاد الأخِ عن أخيه الذي تضيع هويّته الذاتيّة والوطنيّة في بحثه عن الثراء السريع، وهي فكرة هامّة في الرواية سعت إلى إظهارها من خلال ذلك البناء.

أحداث الرواية تبدو واقعيّة إلى أبعد حدٍّ، فهي في محور ضحى الصفتي، تمضي حسب تسلسلها الزمنيّ والمنطقيّ، فتنتقل بها من حالةٍ ذاتيةٍ إلى حالةٍ وطنيةٍ عُليا، من خلال تجارب عمليّةٍ وتسلسلٍ منطقيٍّ للأحداث، بدءًا بالتقائها الدكتور

[1] خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص 75

الزيني وتكرُّر ذلك اللقاء وحديثه إليها، فتنتقل هي من مرحلة الإنكار إلى مرحلة التفكير ومن ثم القبول وفي النهايةِ تصل إلى حالة الدفاع عن الفكرة، قد يبدو الأمر حدث بشكلٍ متسارعٍ، لكنّه لم يظهر في الرواية بهذا الشكل، وكان لكلٍّ مرحلة من مراحل النضج الوطنيّ التي وصلت إليها ضحى ما يبررها. في المحور الثاني كان أيمن وعبر أحداث منطقيَّةٍ يتحول من حالة الجهل إلى المعرفة بحقيقة وجود أمّه على قيد الحياة، ومن ثم البحث عنها وإيجادها في نهاية الرواية، بتسلسلٍ منطقيٍّ للحبكةِ التقليديةِ، حيث تتعقد الأمور أكثر من مرةٍ إلى إن تصل إلى لحظة الانفراج وإيجاد الحلولِ المناسبةِ لكل المشكلات العالقة عنده. بينما نجد أنّ محور عبد الصمد يأخذ شكل الحبكة المقلوبة[1] حينما ينتقل من مرحلة البراجماتية إلى المادية التي توقعه في براثن المحتالين، في عملية احتيالٍ تقليديةٍ، ولكنها محكمةُ تصل به إلى الهاوية. وكان كلّ حدثٍ يدفع بالحدث الثاني وراءَه، بشكلٍ منطقيٍّ سلسٍ تُمكِّن الراوي من ربط أجزاء الرواية بشكلٍ محكمٍ، فلم يكن هناك ما يؤثر على جريان السرد.

الزمان في الرواية وإن كان متزامناً لكنه سهل التتبع، إن أخذنا كلّ محورٍ على حدة، ففي محور ضحى شاهدنا أنّ عمليات تفاعلها الزمانية كانت في أعلى مستوياتها، حيث كان نموُّها مرتبطا بالزمان منطقيًّا كارتباطه بأحاديث الزيني المُقْنعة، وكان الزمن في هذا المحور يمضي بتسارعٍ منطقيٍّ قطعه الراوي بعدّة استرجاعات هنا وهناك أضاءت الشخصيّة وبعض المواقف التي مرت بها ضحى، بينما وفي المحور الثاني بدأ الزمان من اللحظات التي تسبق النهاية قبل أن تعود للبداية من جديد، لسرد الوقائع السابقة، وهكذا إلى إن تعود إلى لحظتها الاولى وتستكمل الأحداث، بطريقة الاسترجاع، فلم يبدُ الزمن معكوسا وإنّما تأثَّر جريانه الطبيعي بما ذكره الراوي ابتداء ثم عاد لطريقته التقليديّة، وعلى نفس المنوال كانت قصة عبد الصمد تمضي حسب تسلسلِ عقاربِ الساعةِ الزمانيِّ، دون أنْ تتأثّر بتأخيرٍ أو تقديمٍ، وكان الأثر النفسيّ في هذه الشخوص في أدنى مستوياته، فلم يزد

[1] حول مفهوم الحبكة المقلوبة ، انظر، خالد، عدنان عبد الله،النقد التطبيقي والتحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،1986.

إلا في رصيدهم المعرفي دون أن يرفع من وتيرة نموّهم الأُفقي عند تسارع الأحداث.

أمّا المكان فكان له دور كبير في شخصيّة ضحى، حيث غدت إيطاليا مكانًا تفاعلت معه ضحى، لتصل إلى نتائج ثورية جعلتها تنفصل عن زوجها وتنضم للمعارضة وتساند الثورة، بينما تفاعل المكان (مصر) مع ضحى وأصبح يضج بالثورة حينما عادت بأفكارها الجديدة، إن عمليات تفاعل المكان المقلوبة حيث يؤثر في ضحى في إيطاليا وتؤثر فيه ضحى في مصر، إنّما يُعزى إلى الطلاء الذي يغلف المكان. من حيث كان في إيطاليا مفعمًا بالحرية، وكان الاستبداد هو السمة الأبرز في مصر. بينما كان تفاعل عبد الصمد عكسيًّا مع المكان، فكان البيت هو الجحيم الذي يريد الهرب منه وكذلك الوطن، وكان المسجد هو المكان الذي تمت عملية الاحتيال فيه، بينما تمكن من جمع بعض المال من مقهى يمارس أعمال البغاء بشكل مستتر، في عملية مقلوبة لدلالة المكان داخل نفس الأشخاص المضطربين نفسيًّا ووطنيًّا.

وفي نمطٍ مشابه للروايات السابقة، كان الفضاء الروائيّ في رواية (أجنحة الفراشة) بكافة محاورها المتوازية ينتقل بين القاهرة أو مصر بشكل عام، وباليرمو أو إيطاليا بشكل عام. وحتى نفهم الفضاء الروائيّ جيدا فمن الواجب علينا مراقبة مشهد حفل السفارة المصرية في إيطاليا حيث يتلاقى الفضاء المصري بالإيطالي.[1] وهنا نرى أنّ دلالات المكان تتّضح من خلال ردة فعل ضحى على الحفل في السفارة وكراهيتها لها، بالإضافة إلى ما أشاعه في داخلها من ضيق وكره، تماما كما فعلت فيها آخر اللحظات في مصر قبيل السفر[2]، تلك التي استهلت بها الرواية عملية السرد في المحور الأول. ثم تغيّر تلك النظرة للمكان عند حضور الدكتور الزيني للحفل، ولاحظ هنا التبطيء السردي في وصف الحفلة حال حضور الزيني، ومن ثم التسريع السردي مع إشاعة جوٍّ من الضيق في مشاهد شرح زوجة السفير للأثاث المستخدم في السفارة، إنّ دلالة المكان تحتفي بوجود الأشخاص، فيغدو

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 72

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 7

المكان متأثّرًا بساكنيه حيث يتشابه المكان مع محتليه ، فيؤثّرون فيه دون أن يتمكّن في التأثير فيهم، ونشاهد نفس الامر على الجانب الإيطالي فبعدما كانت دلالات الراحة والاسترخاء والفرح هي المرتبطة به، أصبحت دلالات الضيق منه والخجل تحاصر المكان، عندما اكتشفت ضحى أنّها لم تمثّل ذاتها في الأزياء التي صنعتها[1]، فدلالة المكان ارتبطت بشخوصها وميولهم السياسية والاجتماعية، وكانت دلالاته تتحدّد وفق مشاعرهم الدفينة في كلّ لحظة، كذلك كان السجن في نهاية الرواية لا يحمل دلالته المنطقيّة فلم تشعر ضحى داخله بالضيق[2]، إن هذا الاختلاف الدلاليّ للفضاء المكانيّ على اختلاف أجوائه إنّما يعبر عن المكان الوعاء، في حين كانت الشخوص ومن ثم الأحداث هي المؤثرة في محاور الرواية، فتراجعت حركة المكان في مقابل شخوصه، لكن ذلك غير صحيح تماما، فما صنعه الكاتب هو أنّه برّأ المكان من دلالته المعروفة، فهو إنّما يخبر قارئه بأن الضيق الذي يشعر فيه في وطنه ليس مردّه الأرض نفسها، فالضيق ليس من الدلالات المنطقية للوطن وترابه، وإنّما كانت السلبيّة التي تغلف المكان نابعةً من الشخوص المتحكّمين فيه أو الذين يحتلون فيه النصيب الأوفر، وحينما يتغير هؤلاء سيتحوّل الوطن إلى شكله الإيجابيّ.

والشخوص في الرواية تبدو متنوِّعةً، فشاهدنا نمو ضحى الصفتي على عدة محاور فرحلتها إلى إيطاليا جعلها تنمو على مستوى الوعيّ الفكري والحس الوطني وحتى على المستوى العاطفي حينما أحبّت الدكتور أشرف الزيني، مما أوصلها سريعا إلى النضوج الذي كانت تفتقده، كلّ هذا تمّ عبر تفاعلاتها مع الشخوص في الرواية ومع الزمان والمكان، بينما شاهدنا أنّ أيمن وأخاه كانا شخصيتين ثابتتين، يتنقل كلّ منهما من حالة إلى أُخرى أُفقيا بعيدا عن النمو العمودي، نظرا لاكتمال أيمن وقصور نظرة عبد الصمد على الجوانب الماديّة من الحياة، الشخصيات الثانوية كخطيبة أيمن وزوج ضحى كانت تظهر في خلفيات جامدة لا أثر لها أو تأثير عميق

[1] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 103

[2] سلماوي، أجنحة الفراشة، ص 170

في الرواية، إلاّ في دفع الأحداث أو ربطها، لكن صفاتها الشخصيّة بقيت مقتصرة على ما ذكره الراوي عنهم.

الراوي كلّي العلم أدى إلى ازدياد عمليات الربط في الرواية، وربما أثّر كثيرا في فنياتها وأثرها على القارئ، ولربما لو استخدِمت تقنيات الراوي المشارك وتعدّد الأصوات لزاد من زخم الأفكار في ذهن المتلقي، ذلك أنّ الراوي المشارك أعطى للقصّة بُعدا أقلَّ عُمقًا مما يجب أن يكون عليه.

يأخذ الحوار شكله الطبيعيّ في رواية (أجنحة الفراشة)، فالحوار غير مباشر وغير مستقل عن تدخلات الراوي، ويحاول كشف نفوس الشخصيات وطموحاتها ودواخلها بشكل صريح كأنه مأخوذ من أحد الافلام المصرية القديمة، وأنا هنا لا أنتقد بقدر ما أُسلم بالصدق الفني في الحوار داخل الرواية، فقد جاء الحوار موافقًا تمامًا – أكثر من اللازم أحيانًا- لميول الشخوص التي تنطق به، دون أن يحاول إعطاء صورة أُخرى لها أو مفاجأة المتلقي أو تجاوز حدود الشخصيّة المرسومة:

"قدّم لها نفسه قائلا: ((أنا كابتن محمد محيي رئيس طاقم الضيافة)). ردت في اقتضاب: ((أهلا وسهلا)). قال: ((يبدو أن ضحى هانم تريد رفتنا جميعا)) لم تفهم. نظرت إليه دون إن تتكلم. قال: ((مدام ضحى الكتاتني حرم مدحت بك الصفتي..يعني شخصيّة vip على أعلى مستوى والتوصية سبقتك من رئيس مجلس الإدارة ومن أمانة الحزب)). ماذا يريد هذا الثرثار؟ ((إن رفضك لطعامنا سيعرضنا للمساءلة وربما التحقيق الذي قد ينتهي بفصلنا من العمل)). ثم ابتسم ابتسامة عريضة متصورًا أنّه نطق بشيء ذكيّ أو طريف."[1]

فالحوار غير مباشر يُحرّكه الراوي بالمقدمات السرديّة؛ مما يوهم بانفصال الشخصيات إلا أنّه يعمل على تماهي الشخصيات نفسها بالإطار الروائيّ العام مما يدعم قصصيّة الرواية ويقلل من حيويّتها.

وامتاز الحوار باللغة الثالثة، وهي لغة وسيطة بين اللغة الفصحى والعامية، تندمج بها الكلمات الفصحى بأسلوب نطق وتراتبية اللهجة العاميّة في مصر، وإضافة بعض الألفاظ العاميّة وإن كانت قليلةً:

---

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 25

"كان شقيقه الأصغر كثيرًا ما يتحدث معه في هذه المسائل فكان يقول له: ركز على دروسك واترك حواديت النسوة هذه، ما لنا نحن بالخالات والعمات؟ ألم تسمع المثل القائل بأن ((الأقارب العقارب)) ؟ إن كلّ الناس عقارب فانتبه لنفسك أحسن وابحث عن مصلحتك)). لكن أيمن كان صغيرا في نظر شقيقه الأكبر لأنّه يبحث عن العاطفة كالأطفال وتشغله أمور لا قيمة لها في الحياة."[1]

ويظهر ذلك أيضًا في الحوار التالي:

"فجأة قالت ضحى لمشيرة: ((ماذا سنفعل من أجل الدكتور أشرف الزيني؟)). اندهشت مشيرة للسؤال وقالت لها: ((أنا ما زلت عاجزة عن استيعاب هذا التحول يا ضحى والذي يجعلك تهتمين بمصير رجل هو حقيقي عظيم لكنك لا تعرفينه))."[2]

ولاحظ جملة ((هو حقيقي عظيم)) المأخوذة من الشارع المصري بألفاظ عربيّة فصحى.

[1] السالمي، نساء البساتين، ص 22

[2] السالمي، نساء البساتين، ص 140

الخاتمة

يتبيّن من العرض التحليلي في هذه الدراسة ما يلي:

1- رصدت الرواية المعاصرة تدهور مجتمعاتها خطوة بخطوة، عبر عمليّة كشفٍ لجزيئيات الحدث و تحليل أسبابه والنتائج التي أدّى إليها، فكشفت عن تفكّك المجتمع العربيّ المعاصر، وسقوط الأخلاق بفعل السياسات الحكومية المتخبّطة، التي أثّرت على الواقع الاجتماعي والسياسيّ لدولها، وتناولت الموضوع الاقتصاديّ عبر رسمٍ كاملٍ للنظام الاقتصاديّ في دولها دون أن يقتصر ذلك على قضيةٍ أو اثنتين، وإنّما حاولت تخيُّل الصورة بأكملها، وابتدعت مقارناتٍ جديدةٍ –ليس كلّيا- بين الدول العربيّة لكشف تباين تشوهات الصورة بين دول العالم الثالث ذاته، خاصة تلك المتقاربة إقليميًّا وعقائديًّا، لتأكيد فشل منظومة العقد الاجتماعي ككل، موجهةً أصابع اتهامها إلى الطبقة المستولية على الحكم، وذلك عبر كشف فسادها واحتكارها للسلطة، فأغرقت بعض الروايات في الدخول الآيدلوجي في معادلة السلطة والمعارضة والمجتمع، دون أن يؤثّر ذلك على حيادية الرواية.

2- اهتمت الروايات كثيرا بعمليات الأدلجة الحاصلة في المجتمع، ورصد التغيّرات العديدة الحاصلة فيه، فعمدت الروايات إلى تحويل المفاهيم المجتمعيّة إلى آيدلوجيات يؤمن بها البعض دون وجود أثرٍ لأيِّ آيدلوجيةٍ أُخرى لديهم، فأصبحت قيم الحرية والكرامة وصفةِ العنف وفكرة الهرب آيدلوجيات وعقائد يؤمن بها بعض الشخوص دون أن نلمح أثرًا لعقيدة أُخرى لديهم، تم ذلك في أثناء رصدها للتغيرات على المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وما أنتجته من نماذج سياسيّة أقرب للتشوّه على مستوى القادة والأفراد.

3- ونظرا لتقارب زمن الرواية مع زمنيّتها فقد لوحظت السوداويّة الكبيرة التي تُغلّف معظم روايات الربيع العربيّ، حيث تطغى الرؤية الضبابيّة وعدم ثبات الرموز على أجواء هذه الروايات، في عملية تنبؤٍ حذرة للآتي المستباح من عمليات التغيير غير المتناهية التي يجابهها الواقع العربيّ الحاليّ.

4- أثبتت الدراسة أوليّة الرواية على الحدث، عبر التنبّؤ به مسبقًا، فتنبّأت رواياتٌ سبقت الثورات العربيّة المعاصرة بها أو انتظرتها أو تركت فراغا ملأته الثورة لاحقًا، عبر عمليّة استقراء دقيقة للواقع أفرزت عبرها الرواية استشرافا لما يُمكن أن يحدث، فرغم خياليّة السرد وجد المبنى الروائيّ نقطة التقاء له مع متنه الحكائي مستقبلا.

5- اتكأت الرواية المعاصرة على تقنية عُنْف الاستجواب عبر ضخّ المعلومة تواليا إلى أن تصبح واقعًا، حيث استمرت في تكرار معانٍ مقصودةٍ تتلخّص بضرورة الثورة وفساد السلطات في كامل الخطاب الروائيّ، مما أثبت وجود ما يمكن أن يسمى "ميتافيزيقيا الحضور" في المسرود الروائيّ المعاصر- على أقل تقدير – حيث كانت هناك سلطة ما توجّه النصوص نحو ما آلت اليه، ربما يُعزى ذلك إلى صورة المؤلِّف المزدوج، حيث طغت الثقافة التحرريّة للثورة العربيّة المنتظرة على الرواية الموازية لها، فشاركت تلك الثقافة الطاغية في صياغة بعض أفكارها.

6- حاولت الرواية المعاصرة التكامل مع الواقع الفكريّ، فأصبحت الثقافة الشعبيّة أحيانًا مكمّلا للرواية عبر التكامل الفكريّ بين المتلقي وبين ما تعرضه الرواية من مضامين وأفكار، وحاولت روايات أُخرى التواصل مع الواقع الماديّ، عبر تكامله مع بعض الأحداث في الرواية لخلق واقعيّة أقوى في الجسد المتخيَّل، فَعَلَت الروايات ذلك دون أن تفقد بنيويّتها الذاتية وقدرتها على النهوض بالحدث، لكنّ ذلك ساعدها في تواصلها الإبداعي مع المتلقي وخلق التوتر الذي تحتاجه في تمرير أفكارها.

7- اختلفت الروايات المُختارة في طريقة بناء الحدث، فمنها من تبنّى التتابع والتعاقب التقليديّ، ومنها من تجاوز ذلك إلى اتخاذ بُنية التشظي سبيلاً لتقديم الأُطروحة الفكرية، في حين ذهب آخرون إلى مستوى متقدم من البناء بالاتكاء على البناء المتداخل والمتزامن المتوازي، وقد أثّر ذلك في شبكة العلاقات المركَّبة بَيْن عناصر الأعمال المدروسة زمانًا ومكانًا وشخصيةً وحدثًا..

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابراهيم، عبد الله، (1988). **البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبنـــاء في الرواية العراقية المعاصرة**. (ط1). بغداد: دار الشوؤن الثقافية العامة.

ابو ديب، كمال، (1981). **جدلية الخفاء والتجلي**. لبنان: دار العلم للملايين.

ابو نضال، نزيه، (2004). **تمرد الأنثى**: في رواية المرأة العربيّة وببلوغرافيا الرواية النسويّة العربيّة 1885-2004. عمان: دار الفارس.

الاعرج، واسيني، (2011). **جملكية آرابيا** ط1. بيروت - بغداد منشورات الجمل.

الانباري، محمد بن القاسم، (1960). **الأضداد**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية.

بارت، رولان، (1988). **النقد البنيوي للحكاية**، (ط1). ترجمة: أنطوان أبو زيد، بيروت: منشورات عويدات.

بارت، رولان، وآخرون، (1992). **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة حسن بحراوي وآخرون، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

بحراوي، حسن، (1990). **بنية الشكل الروائى**: الفضاء-الزمن-الشخصية، (ط2). بيروت: المركز الثقافى العربى.

بدر، عبد المحسن طه، (1963). **تطور الرواية العربية في مصر**، 1870-1930. القاهرة: دار المعارف.

بوث، واين (1989). **المسافة ووجهة النظر**، محاولة تصنيف، ترجمة: ناجي مصطفى، ضمن كتاب: نظريـــة السرد من وجهة النظر إلى التبئير، المغرب: منشورات الحوار الأكاديمي.

البيرس.ر.م، (1982). **تاريخ الرواية الحديثة** (ط1). ترجمة جورج سالم، بيروت: منشورات عويدات.

توماشفسكي،(1982). **نظرية المنهج الشكلي**. ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

جورج، لوكاش (1985). **دراسات في الواقعية** (ط3). ترجمة نايف بلّوز، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

الجيوسي، سلمى الخضراء، (نوفمبر 1977). **البطل في الادب العربي المعاصر**، الشخصية البطولية والضحية. الكاتب، العدد 200.

الحبيب، السالمي، (2011). **نساء البساتين**. بيروت: دار الاداب.

حسين، عمار علي، (2002). **النّص والسلطة والمجتمع**، القيم السّياسية في الرواية العربية (ط1). القاهرة: مركز الدراسات السّياسية والاستراتيجية.

حمودة، عبد العزيز، (1998). **المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك**. الكويت: المجلس الوطني للفنون والاداب.

خالد، عدنان عبد الله، (1986). **النقد التطبيقي والتحليلي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

خرماش، محمد، (2001). **إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، III: البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق**، (ط1). فاس.

خطابي، محمد، (1991). **لسانيات النص**، مدخل الى انسجام الخطاب، (ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.

خليفة، خالد، (2013). **لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة**، (ط1). بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع.

خليفة، مصطفى، (2008). **القوقعة**، يوميات متلصص (ط1). بيروت: دار الآداب.

ديوب، سمر، (يوليو- سبتمبر 2012). مصطلح الثنائيات الضدية. **مجلة عالم الفكر**، العدد 1: المجلد 41.

رانسيير، جاك، (2011)، **سياسة الأدب**، (ط1)، ترجمة سهيل ابو فخر، دمشق: الهيئة العامة السّورية للكتاب.

رزق. خليل، (1998). **تحولات الحبكة**، مقدمة لدراسة الرواية العربية، (ط1). بيروت: مؤسسة الاشراف للطباعة والنشر.

زيما، بيير (1991) ، **النقد الاجتماعي**، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، (ط1). ترجمة عايدة لطفي، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

سلدن، رامان، (1996)، **النّظرية الأدبية المعاصرة** (ط1). ترجمة سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر

سلماوي، محمد، (2011). **أجنحة الفراشة** (ط1). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

سنفوفة، علاء، (2000). **المتخيّل والسلطة**، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السّياسية، (ط1). الجزائر: منشورات الاختلاف.

صليبا، جميل، (1982). **المعجم الفلسفي**. بيروت لبنان: دار الكتاب العربي.

ضيف، شوقي ،(د. ت). البحث الأدبي:طبيعته-مناهجه-أصوله-مصادره، (ط6). القاهرة: دار المعارف.

العالم، محمود أمين، (1993). الرواية بين زمنيتها وزمنها، مقاربة مبدئية عامة، **فصول**، المجلد 12: العدد الاول.

العالم، محمود امين وآخرون، (1986). **الرواية العربية بين الواقع والآيدلوجيا**، (ط1). سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.

عبد العالي، عبد السّلام، (1993). **النص والسلطة والمجتمع**، الميتافيزيقيا-العلم-الآيدلوجيا (ط2)، بيروت: دار الطّليعة.

عبود، حنا، (2002). **من تاريخ الرواية**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عراق، ناصر، (2010). **العاطل**، القاهرة: الدّار المصرية اللبنانية.

عطية، احمد محمد،(د.ت). **الرواية السياسية** ، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية ،(ط1). القاهرة: مكتبة مدبولي.

العمرو، فاروق صالح، (1989). منهج الشمولية والإستمرارية في تفسير الثورات. **مجلة كلية الآداب في جامعة البصرة**، العدد 21.

غولدمان، لوسيان(1982). الوعي القائم والوعي الممكن. ترجمة محمد برادة، **مجلة آفاق**، العدد 10.

فرويد، سيغموند، (2003)، **تفسير الأحلام**، (ط1)، تقديم مصطفى صفوان، بيروت: دار الفارابي.

فشير،عز الدين شكري،(2013). **باب الخروج**، رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة، (ط1). القاهرة: دار الشروق.

الفيصل. سمر روحي، (2003). **الرواية العربية البناء والرؤية**، (ط1). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الكوني، إبراهيم، (2011). **فرسان الأحلام القتيلة**. الإمارات العربية المتحدة: كتاب دبي الثقافية.

لوكاش، جورج، (د. ت). **معنى الواقعية الاشتراكية**. ترجمة أمين العيوطي. مصر: دار المعارف.

الماضي، شكري عزيز، (2005). **الرواية والانتفاضة** ، نحو أفق أدبي ونقدي جديد، (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الماضي، شكري عزيز، (1996). **فنون النثر العربي الحديث** (ط1)، منشورات جامعة القدس المفتوحة.

مبروك، مراد عبدالرحمن، (1989). **الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر** 1967-1984م. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

محمود، إبراهيم، (2003). **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك** (ط1). عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.

مروة، حسين، (1988). **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، (ط1). بيروت: مكتبة المعارف.

مساعدة، نوال، (2000). **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، (ط1). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع.

المقري، علي،(2011). **اليهودي الحالي**، (ط2). بيروت: دار الساقي.

مكسور، عبدالله، (2013). **أيام في بابا عمرو**، (ط2). عمان: دار فضاءات.

منيف، عبد الرحمن،(1992). **الكاتب والمنفى**، هموم وآفاق الرواية العربية، (ط1). بيروت: دار الفكر الجديد سلسلة الكتاب الجديد، رقم 12.

ناجي، جمال، (2008). **عندما تشيخ الذئاب** (ط1). عمان: مطبعة السفير.

النّاقوري، ادريس، (1977). **المصطلح المشترك**، دراسات في الادب المغربي المعاصر. الرباط: دار النّشر المغربية.

نويل، جان بيلمان، (1997). **التحليل النفسي والأدب** (ط1). ترجمة وتحقيق: حسن المودن، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

همفري، روبرت، (د.ت). **تيار الوعيّ**. ترجمة محمود الربيعي، مصر: دار المعارف.

الهميسي، محمود، (27 ايار 1997). براعة الاستهلال في صناعة العنوان. **الموقف الادبي**، العدد 313.

وليامز، رايموند(1986). **الثقافة والمجتمع** 1780-1955، ترجمة وجيه سمعان، مراجعة محمد فتحي، القاهرة-بغداد:مشروع النّشر المشترك بين الهيئة المصرية العامة للكتاب ودار الشؤون الثقافية العراقية.

المعلومات الشخصية

الاسم: هشام محمد يوسف الحجوج

التخصص: ماجستير اللغة العربية

الكلية: الآداب

السنة: 2015

هاتف رقم: 0788362453

البريد الإلكتروني: hishammo79@gmail.com