الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران - السانيا-
كلية الآداب،اللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الآخر في روايات نجيب الكيلاني

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في مشروع :

تمظهر الآخر في الرواية العربية المعاصرة

إشراف الدكتور: عبد القادر شرشار

إعداد الطالب: زحاف حبيب

السنة الجامعية: 2006/2005

بسم الله الرحمن الرحيم

"وَ مَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللَّه عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَ إِلَيْهِ أُنِيب"

الآية 88من سورة هود.

الإهداء..

إلى شخصين عزيزين على النفس..

أحدهما غائبٌ حـاضـــرٌ وهو الوالد..

و الثاني لا يزال حاضرا وهو الوالدة.

أطال الله في عمرها..

...و إلى زوجتي التي تحملت معي عناء البحث..و ابني عبد الجليل..

-"..الجحيم هو الإحساس بغياب الآخرين.."

-"..الجحيم هوإبداء موقف الإنغلاق إزاء الآخرين.."

روجيه غارودي

من مؤلفه:"كلمة شرف".

« ..L'enfer c'est l'absence des autres.. »

«.. L'enfer la fermeture au autres.. »

مقدمة:

بدأت إشكالية الآخرية تطرح نفسها في أعمال فكرية مختلفة حتى غدت انشغالا من الإنشغالات التي يهتم بها الإبداع الأدبي الروائي، فمنذ مفتتح القرن الماضي بدأ التوجه إلى معرفة "الآخر" الذي يعتبر الموضوع الأساسي في الإشكالية، وقد بدا هذا الاهتمام عبر مقاربات الرحلات العربية التي ساءلت وأولت هذا الآخر الاهتمام، وهيأت لدخول "الآخرية" إلى الرواية العربية بصيغ فنية متعددة تحمل قراءات متباينة.

حظي موضوع "الآخر" بأعمال قصصية عبر تطور فن القص في الأدب العربي، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: رواية طه حسين "أديب" عام 1935، ورواية توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" عام 1938 وقصة "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي عام 1944، وبالتالي تلقف الروائي العربي الطرح واستخدمه في نُسُجِ متخيله.

وللعلم أن الإرهاص الذي سبق الإختيار كان قد وقع على الروائي المغربي "محمد زفزاف" الذي عملتُ على قراءة ما كتب عنه، وفي الوقت الذي هممت فيه بإجلاء صورة الآخر عند هذا الروائي، أحسست أن هناك خيطا يشدني و بقوة إلى روائي آخر بفعل بعض القراءات الأولية و هو الروائي المصري "نجيب الكيلاني" الذي استقر الاختيار عليه بموافقة المشرف على المشروع.

وإذا كان بد من الإفصاح عن جوهر الاختيار، فإنني أعزوه إلى تميز الروائي في الكتابة الإبداعية و تمرسه عليها، وجمعه بين العلم والأدب ذلك أن نجيب الكيلاني طبيب أولا و مبدع ثانيا أثرى المكتبة الروائية بما ينيف عن العشرين رواية تشهد على مواكبته معظم التحولات التي شهدها المجتمع العربي من بداية القرن الماضي(العشرين) إلى القرب من نهايته، وبالتالي كانت نصوصه شاهدا على مراحل فكرية محددة ساقت لنا مفاهيم مختلفة عن الآخرية وتصورات متعددة عن الآخر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يزال المبدع ميدانا بكرا للبحث إذ لا نجد له في حقل البحث و النقد إلا دراسات قليلة.

ونظرا لكثرة نصوص الروائي ارتأيت أن أختار منها ما يخدم موضوع الآخرية فكانت هذه الروايات محل الاختيار: "في الظلام 1957"، "مواكب الأحرار "، "الربيع العاصف" "الرجل الذي آمن" 1993.

تهدف هذه المساهمة الموسومةبـ: "الآخر في روايات نجيب الكيلاني" إلى نقل بعض التصورات التي انتهى إليها الروائي، قياسا على فترات تاريخية ماضية وأخرى راهنة، وعليه فإن إسقاطات قراءة الآخر الروائي على التاريخي تبدو أكثر قبولا عند القارئ على أن تكون مُمَأسسة، ولقد ارتأيت أن أتناول الموضوع من اتجاهات ثلاثة: المتخيل والواقع ثم الموقف الروائي، وقد حاولت أن أسير على المنهج الموضوعاتي الذي يمنح للباحث أكبر قدر من الحرية، و لم يكن من اليسير عليَّ تطبيق إجراءات هذا المنهج نظرا لأسباب منها :

انعدام وجود ملمح واضح وجلي لهذا المنهج حيث نجد قلة من الدراسين أسهمت في طرق هذا الموضوع، ومن بينهم د. عبد الكريم حسن في مؤلفه"المنهج الموضوعي" وكذلك حميد لحميداني في مؤلفه :"سحر الموضوع".

لقد جزأت البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول، وطرقت في المقدمة الملمح العام للإشكالية ومراحل البحث العامة، أما المدخل فتناولت فيه مفاهيم نظرية لها علاقة بالموضوع وهي عن (الآخر، الغيرية، الهوية، والانا) ثم أشفعت ذلك بعنصر شرحت فيه التلاقي الذي حدث بين الآخرية والميدان الروائي، وفي آخر المدخل حاولت إعطاء نظرة عامة حول ارتسام الآخر في المخيال العربي انطلاقا من المفاهيم الفلسفية لهذا الآخر ذاته.

أما الفصل الأول فتناولت فيه قراءة عناوين نصوص المدونة وحاولت فك شفراتها بتتبع لمسات الآخرية فيها وذلك عبر مبحثين الأول منهما كان حول تكوين توصيفات لمضامين النصوص المتناولة، أما الثاني فأخذ شكل جملة من الطروحات النظرية المتعلقة بتواجد الآخرية في حقلي المتخيل و الواقعي، ثم تلى الفصل الثاني المعنون بـ: "الآخرية بين الواقعي والمتخيل" والذي يعتبر لب إشكالية هذا البحث، حيث تناولت فيه تَشَكل الآخرية في المتخيل الروائي وحاولت أن أدرس هذا التشكل في كل نص على حدة لأعطيه فيما بعد

السمة العامة الخاصة به، وكان التركيز في هذا الشأن على التقاطع و التقاطب الذي وقع في ذهن الروائي بين المتخيل وإمداداته وبين التاريخي ورهاناته.

أما الفصل الأخير الذي يحمل عنوان : "الإبداءات المخيالية من الأنا تجاه الاخر" فحاولت أن أبين فيه المواقف العامة التي انعكست من ساحة الأنا تجاه "الآخر" بما يحمله هذا الأخير من منظومة فكرية أملت عليه أن يظهر في شكل مستعمر وقامع ثم مكتشف.. ، فكانت الدراسة في هذا الفصل على مبحثين الأول خصصته لدراسة موقفين هما "الإعجاب، التماهي" أما المبحث الثاني فكان لمعالجة مواقف أخرى تعتبر كالنتائج للاحتكاك الأول الذي وقع بين الأنا والآخر وتتمثل هذه المواقف في : "الرفض، والاختزال والجنسنة".

ولا أبدي من خلال هذه القراءة المتواضعة نوعا من الشمول والإلمام للمسألة بل كان شعوري وأنا في إطار تأسيس مباحث هذا العمل على أنه قراءة فقط تضاف إلى نظيراتها في نفس الميدان، وأشير في هذا الصدد إلى قلة المصادر التي تناولت هذا الروائي ونصوصه السردية وذلك على سبيل طرح الصعوبات التي واجهتني في هذا العمل.

وأخيرا إن كان هذا البحث قد نال نزرا يسيرا من الأكاديمية فإن ذلك يعود بالدرجة الأول إلى جهود أستاذي **"عبد القادر شرشار"** وكذلك إلى أساتذة آخرين لاقيت منهم المساعدة، ولست بقادر على التعبير على امتناني لهم لما حظيت به من كريم الحب والمؤازرة، ثم إني على يقين أن النقص موجودة في هذا العمل وبالتالي فالمحاولة لا تخلو من ذلك.

المدخل

أولا- شبكة المفاهيم الموظفة في البحث.

1-الآخر من الناحية اللغوية.

2-الآخر اصطلاحا.

3- الغيرية.

4- الهوية .

ثانيا- تعالق طروحات الآخرية بالميدان الروائي .

-قراءات عامة حول "الآخر" في المخيال العربي.

ثالثا – اقترابات نظرية عن مسألة الآخرية.

أولا: شبكة المفاهيم الموظفة في البحث:

1-الآخر من الناحية اللغوية:

لا يكاد يخلو البحث من المفاهيم اللغوية المصاحبة للطروحات المتعلقة بالموضوع، فالحدود اللغوية هي الهدي اللغوي والفكري في ذات الوقت، وعليه فإن البحث راح يفتش عن هذه المفاهيم بالاستقراء البسيط للدلالات اللغوية والدلالات المتخصصة، فيطلعنا لسان العرب على كلمة "غير" الموافقة لـ "آخر" وهي جمع أغيار وتغايرت الأشياء أي اختلفت وجاء فيه كذلك: "تغير الشيء تحول"، والمُغَيِّر بكسر الياء هو الذي يغير على بعيره ليخفف عنه[1].

أما القاموس المحيط فإنه أورد ما ورد سابقا من المعاني، إلى جانب معلومات أخرى مفادها: "أن الشيء غَيَّره أي جعله غير ما كان عليه وأدخل عليه عملية التحويل والتبديل"، وذكر كذلك أن: "اختلف ضد اتفق"، وذلك لأن الآخرية تتحدد بالاختلاف.

إن ما يلاحظ على الشروحات اللغوية لكلمة "غير" في القواميس العربية هو التماثل في التوجهات، فكلها أشارت إلى وظيفة الاستثناء التي تعد من وظائف كلمة "غير"، وكذلك اتفقت على أن الكلمة تعني الاختلاف[2].

---

[1].ابن منظور(أبي الفصل محمد بن كرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 ،1997، ج5،ص78.

[2].وجدي(محمد فريد)، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ج7، ص101.

2-الآخر اصطلاحا:

مصطلح "الآخر" له علاقة بمسائل الفكر من حيث المفاهيم، لـــذا تطـــرق العنصر الذي نحن بصدده، إلى تتبع التحديدات في المعاجم المتخصصة، وذلك قصد التوصل إلى صورته المحددة، و عليه يدلي صاحب معجم لالاند بـــالقول :" يصعب تتبع مفهوم الآخر لأنه أحد مفاهيم الفكر الأساسية وهو النقـــيض مـــن الـــذات "même"ويطلق على الكلمـــات: شـــتى "Divers" والمختلـــف"Different" أو "Distinct"[1].

إن مفهوم المختلف"différent" هو الأقرب إلى مصطلح "الآخر"، ومفـــاده هو العلاقة المغايرة بين الأشياء المتناهية، حيث جاء في معجم لالاند: "الإختلاف أن تجعل مختلفا ما كان متشابها"[2]وعليه تجتمع مصطلحات مختلفة لتحديد مصـــطلح "الآخر"، منها التـــمايز"Distinct"، هذه الأخيرة تعني ما يعتبره فكر ما على أنه آخر، مثلا: الفلسفة التي ليست آخرا بالنسبة للعلم فهي متميزة عنـــه، و يضـــع ديكارت التمايز على أنه معيار المعرفة الواضحة قائلا: "أسمي معرفة متمايزة تلـــك التي تكون واضحة ومختلفة عن الأخرى"[3] ومن المصطلحات التي تسهم في رسم

---

[1].لالاند(أندريه)، الموسوعة الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، بيروت، لبنان، ص281.

[2].موسوعة لالاند الفلسفية، مرجع سابق، ص284.

[3].ن.م. س. ص285. ديكارت (رينيه) descart 1590-1650 :فيلسوف و رياضي و فيزيائي فرنسي جال في أوروبا و استقر في هولندا 1629 و أقام فيها عشرين سنة و مات في ستوكهولم .نسق رموز الجبر و ابتكر الهندسة التحليلية، تقوم فلسفته على التحرر من الفلسفة التقليدية المدرسية، واعتماد طريقة الشك المنـــهجي، فاستنتج وجود الإنسان انطلاقا من المبدأ القائل :"أنا أفكر إذا أنا موجود " ..أشهر كتبه "مقالة الطريقة " الذي

مفهوم"الآخر"كذلك مصطلح "شتى" "Divers"، ويعني الشيء الذي لا يكـــون واحدا، واللغة الحداثية تستعمله لأجل الدلالة على التنوع.

ويرى صاحب المعجم الفلسفي أن الآخر (السوى) هو مضاد لمعنى "الأنا"، وبالتالي يصير وجود الآخر ضروريا له، إذ إن الإنسان في وحدته لا يدرك إلا ذاته الملتصقة به، ويصير تمثل الآخر بمظاهره المتباينة غائبا، فيغور الإنسان في ذاتـــه، في طيات العدم [1].

تتحدد الشخصية من خلال العلاقة بين" الأنا" و"الآخر" علـــى أن هـــذا الأخير، هو الموضوع المدرَك(2) وبالتالي يصير الآخر مصطلحا فلسفيا (AUTRE)، حيث سيعرف نموا لغويا، وذلك من مرحلة اعتباره ضميرا، إلى مرحلة اعتباره نعتا، و سيحمل مفهومين: الأول هـــو الأقربـــاء "Les Prochains" والثـــاني هـــو الآخـــرين"Les Autres" [3].

3- الغيرية: Altérité

بعد هذا الإطلالة المفاهيمية لمصطلح "الآخر"، سيتم التعرض لمرادف آخر له علاقة وطيدة بما سبق، وهو الغيرية الذي تعرضت له المعاجم العربية بالكلمة "غير"،

كان له أثر بالغ في الفكر الغربي، وله "تأملات في ما وراء الطبيعة "و مبادئ الفلسفة". أنظر الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: فؤاد كامل و آخرون ، دار العلم للملايين ،بيروت، لبنان، ب ت، ص184 .

[1]. صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، 1982، ج1، ص164، مصطلح السوى مأخوذ من المعجم المذكور وترجته فيه: Alter-Other-Autre

[2] Dictionnaire HACHETTE, édit Paris, France, 1999,P142.
لقد تمت الترجمة إلى العربية بتصرف من المصدر أعلاه.

[3] EncyclopédieUniversalise,Alain Rey, édit.S.A, Paris, France.1993, Vol11, P147.

التي جمعها "أغيار"[1]، إذ إن الأشياء حينما تتغاير تختلف في أشكالها وجوهرهـــا، ومما جاء في المحيط: " تغير حاله أي تحول.. والاسم منه الغير"[2]، وجاء كذلك في الموسوعة: " الشيء جعله غير ما كان عليه والاسم منه هو (الغير)" [3].

أما المعاجم الغربية المتخصصة، فإنها تقدم المصطلح على قسمين أساســيين يتحددان بالكتابة "Altruisme" و"Altérité"، فأمـــا المصـــطلح الأول فـــيعني "إيثار"، الذي أشار إليه "أوجست كونت"[4]، في مقابل الأنانية "Egoïsme"وتابع هربرت سبنسر[5]البحث وأشار إلى أن "Altruisme" تعني:" الارتباط بين المنفعة الذاتية ومنفعة الغير"[6]، أما المهتمون بعلم النفس فعبَّروا عن المصطلح بما مفـــاده: "الميل الطبيعي إلى الغير"[7]، وهكذا ربطت الموسوعة الفرنسية مصطلح الآخريـــة

---

[1]. أبو الفصل محمد بن كرم (ابن منظور) ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنـــان، ط1، 1997، ج5، ص79.

[2]. أبادي(الفيروزي)، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ج1، ص154.

[3]. وجدي (محمد فريد)، دائرة المعارف الفرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، لبنان، بـــيروت، لبنـــان، ط2، 1971، ج7ص101.

[4].كونت أوجست (1791 – 1857) فيلسوف فرنسي، درس في مدرسة polytechnique ســـنة 1814 صدر له أول كتاب " تأملاتي "، قرأ عن سان سيمون و فتح الفيلسوف صالون القراءة في بيته حتى أصـــيب بنوبة أثناء القراءة، و عاد إلى الكتابة عام 1829 و نشر الفلسفة الوضعية سنة 1835.الموسوعة الفلســـفية، م.رونتال، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط7، 1997، ص 540.

[5]. هربرت سبنسر (1820 – 1903) فيلسوف إنجليزي، تلقى تعليمه عصاميا ، رفض التـــدريس بالجامعـــة ، عمل كمهندس السكك الحديدية إلى سنة 1844، نشر سنة 1855 "مبادىء علم النفس "، تمّ جمـــع مقـــالات الفيلسوف سنة 1831.الموسوعة الفلسفية، م.رونتال، تر: سمير كرم، دار الطليعة، ط7، 1997، ص365.

[6]. مراد(وهبة)، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط2، 1971 ،ص35.

[7]. صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، 2/ 130-131.

بالإيتولوجيا الذي يعتبر علما يدرس أصحابه الأخلاق ويسمى علم العـــادات[1]، والغيرية بهذا المعنى هي: "الإستعداد لأن نحبَّ الآخرين ونساعدهم"[2]،هذا وينبغي التفريق بين الإحسان كسلوك حسن والغيرية التي تعني الإيثارية: "لأنهـــا حركـــة نابذة، طبيعية وعفوية مثل النـــزعة الجاذبة إلى مركز الذات" [3].

أما المصطلح الثاني"Altérité" فله علاقة جد وطيدة بما يثبـــت في هـــذا البحث، وتتفق المعاجم على مقابلته بمصطلح الهوية "Identité"، وتعني الغيرية بهذا الاتجاه: الأمر الخاص بالآخر، وهي كون الشيئين خلاف الآخـــر، أي لا يتصـــور أحدهما دون الآخر[4]، وعليه فإن "الأنا" هي الذات المفكرة والموضوع الخـــارجي هو الآخر[5] والغيرية ترادف التغاير الذي يكـــون بـــين الأشـــياء بـــالنوع: "لا بالشخص"[6] ويضيف قاموس "روبار"مرادفات أخرى لجعل المصطلح أكثر تحديدا وهي: "Diversité" التي تعني التعارض و "Altération" [7] والذي يعني التبدل، وعليه لا تكاد المصادراللغوية تختلف على المفاهيم السابقة الذكر عن الغيرية.

---

1) Encyclopédie universalise, Alain Rey, ed S.A ,paris,France, vol12, p1421

2) Hachette encyclopédique illustré, ed., paris, France, 1999, p60.

3. معجم لالاند، م.س، ص608.

4. وهبة (مراد) المعجم الفلسفي، دار الثقافة الحديثة، القاهرة، ط2، 1971، ص157.

5. صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،1982 ، 130/1.

6. وهبة (مراد) المعجم الفلسفي، دار الثقافة الحديثة، القاهرة، ط2، 1971، ص157.

7) Robert, Dictionnaire historique de la langue française, France loisirs, Paris, 1992, p54 .

4- الهوية:

وذلك لأن المعاجم المتخصصة تذكر مصطلح "الغيرية"، وتقابله بمصطلح الهوية التي تعني: "الأمر المتعلق من حيث امتيازه عن الأغيار، وهي: "مشتقة من الهوى، كما اشتقت الإنسانية من الإنسان"[1] و يربط لالاند الهوية، بالتماهي ويعني توحيد الماهية، ويعني كذلك المماهاة أي :" الاعتراف بالماهية"[2]، وبالتالي يصير الكائن متماهيا مع الآخر عبر المماهاة، أي عبر عملية المماثلة التي قد تكون مع الذات وتكون كذلك مع الآخر لأن: "حركة العقل تجري من الآخر إلى المثيل، والمثيل بهذا يعبر تعبيرا أساسيا عن الذوات الداخلية" [3]، وقد ربط الفلاسفة العرب القدماء مفهوم الهوية بمفهوم التشخيص فقالوا: "مابه الشيء هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة، وذاتا وباعتبار تشخيصه يسمى هوية"[4]، وعليه فالهوية تقف كالمبدأ العام الذي يبنى "أنا" الإنسان الذي يقابل "الآخر" من الآخر ذاته.

5-الأنا: Moi – Je

إن موضوع البحث في "الآخر" متعلق بالبحث كذلك في موضوع "الأنا"، لذا استدعى ذلك تحديد مفهوم الأنا الذي يُعد: " لصيق بالشعور رغم وجود بعضه في اللاشعور"[5]، و"الأنا" تنقسم إلى أنواع مختلفة، فهناك "الأنا" الاجتماعي "socius" ويعني الفرد صاحب الوحدة الاجتماعية، ويقابل هذا النوع من الأنوات

---

1. وهبة (مراد) المعجم الفلسفي، دار الثقافة الحديثة، مصر، القاهرة، ط2، 1971، ص247.
2. لالاند،م.س، ص605.
3. ن. م. س، ص606.
4. صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982 ، 530/2.
5. وهبة (مراد)، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الحديثة، مصر، القاهرة، ط2، 1971، ص28.

مصطلح الشخصية "personnalité" هذه الأخيرة تقف كالضد تجاه الأنانية التي تُقِرُّ بأن: "وجود الأنا هو الوجود الحق، أما وجود الآخر فهو إما وهم أومشكوك فيه"[1]، وهكذا يتحدد مفهوم "الأنا" على حسب الميدان الذي يتناوله.

ثانيا- تعالق طروحات الآخرية بالميدان الروائي :

يمارس الروائي على المجتمع مسحا فكريا وتخييليا منبعه الرؤيا، منطلقا من عصارة قراءات إبستيمولوجية، هذه الأخيرة خرجت في شكل نتاج إبداعي، ملتقطا الأشياء الطارئة على الفكر، عاملا على تقديمها في صياغة عجيبة، وعليه نجد سلسلة المبدعين التي تبدأ من"زينب"، الرواية المفتاح لهيكل، إلى اشعاعات طه حسن، إلى جيل هذا الأخير من الكبار، كتوفيق الحكيم في "عصفور من الشرق"، إلى الإشراقات التي سبقت هذه الإشارتين والتي تلتها [2] ، نجد الطروحات المتعددة حول ماسمي بـ"الآخرية" مُنْبثة في النصوص الإبداعية، وهذا ملخص عنها:

-قراءات عامة حول "الآخر" في المخيال العربي:

"الآخر" موضوع رسمته خريطة الخيال الأدبي عبر رؤى المبدعين، وحمل في طياته "الآخر" كمفهوم يعني الغرب الذي: "أشرق إشراقتين, إشراقه يونانية, وإشراقه حديثة"[3]وانعكست هاتين الإشراقتين على الخيال الروائي الذي جمع

---

[1]. ن. م. س، ص28.

[2]. أنظر كتاب شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، عبد السلام الشاذلي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط2، ص243-244.

[3]. الأول لتوفيق الحكيم والثاني لطه حسين والثالث ليحي حقي.

الشتات الفكري على:" الأشياء التي مارس عليها الحفظ.. وهي تبقى باقيـــة"[1]، راسمة التَدَرجات المخيالية إلى حين خروجها كرجَّات إبداعية.

إن الخيال عند الأديب قوة يرينا من خلالها صور الأشياء الغائبة، وتمتد هذه الأخيرة إلى ما هو كشفي، و يتم إخراج هذا الإبداع عبر عمليـــة استكشـــافية، وقياسا على ما ذكر سابقا فإن الهدف من الإشراقة الأولى كان هو البحث عـــن نقطة التقاطع بين مصير الإنسان ومصير الوجود، أما الهدف من الإشراقة الثانيـــة، فهو: السيطرة على الطبيعة، وذلك ببناء "المعرفة الجديدة للعلم"[2].إن العالم العربي والشرقي هو البطل في رواية تلقي الإشراقة الغربية الثانية، والتي تكرست على يـــد السلسلة الإبداعية الممتدة من جيل الطهطاوي، إلى نجيب محفوظ، إلى الذين يلونهم من أصحاب الروايات، ذات البعد الموسوم بالاقتراب من الحداثة[3]، لقـــد أنـــتج هؤلاء وغيرهم: "أشكال الاحتجاج ضد الكثير من تقاليد الحياة الغربية" [4]، أي التي انبثقت من الغرب الذي يعادل (=الآخر) [5]، و يعادل كذلك: "الحضـــارة الأروبية المعاصرة"، فكان من نتاجاتهم أعمال أدبية كبيرة مثـــل:"عصـــفور مـــن الشرق، للحكيم، وأديب، لطه حسين، و قنديل أم هاشم"[6] ...

---

1. ن. م. س، ص10.

2. مزور(محمد)، علاقتنا مع الغرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، مارس أفريـــل، ع86 – 87 ،1991، ص85.

3. .صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، 361/1.

4. مجلة الفكر العربي، م. س، ص85.

5. عبد الغني مصطفى، قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص10.

6. الشاذلي (عبد السلام) شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثـــة، دار الحداثـــة، لبنـــان، ط1، 1985، ص41.

القراءة في مساحة"الآخر" ليست هينة إذ ينبغي الولوج إلى حقول معرفية أخرى و التي تقف على رأسها الصورولوجيا "Imagéologie"، هذه الأخيرة هي القراءة في الصورة فقط إذ إن: "صورة الآخر ليست هي الآخر بل هي صورة الآخر في المخيال والخطاب"[1]، ويتم تشييد هذه الصورة من هرم التاريخ الذي هو عبارة عن: " أنماط أصلية عابرة تؤسس مخيالنا الاستكشافي العام"[2].

ثالثا – اقترابات نظرية عن مسألة الآخرية:

لا نكون من المبالغين، إن قلنا أن الأدب، لايزال يلعب دورا بارزا في تشكيل صورة أكثر تنميطا لما سمي بالآخر في الزمن الحاضر، كما لعب هذا الدور ذاته في الأزمنة السابقة، هذا وإن الذي يملك ناصية الأدب، سيكون وسيلتة الفعالة التي يتخذها لخلق عوالم من الخيال والتي لها علاقة بالإبداع، ويكون هذا الخيال أكبر من خيال ما تحمله الكلمة من معنى، بل يصير: "متماه مع الواقع"[3] وبالتالي يتكون فضاؤه عند المتلقي، القارئ الحميم، وهذا سواء كان الأديب صادقا في تفاصيله، أو غير ذلك، لأنه ليس في حاجة إلى ذلك، إذ إن الذي تُخْرجه أيدي الأديب الروائي كتابة، هو عمل أدبي، مشروع إبداعي وليس كالسرد التاريخي أو كالوصف الصحفي للواقع، هذان الحقلان المعرفيان يتطلبان الدقة والصدق.

---

1. لبيب (الطاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظور إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص90.

2. ن. م. س، ص91.

3. أحمد بلقادر (أبو بكر)، مقال: صورة الآخر في رواية المهدي لـ كونيل، ضمن كتاب: صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، طاهر لبيب وآخرون، المرجع السابق، ص889.

وبالتالي بفضل هذه الحرية التي تتوفر للأديب الروائي، يستطيع هذا الأخير أن يختار من الصور ما شاء، كي يعيد صياغتها من خياله، فتخرج هذه الصياغة في قالب جديد، و في صورة جديدة معادة من الواقع ذاته الذي شهده الروائي، لأنه رغب في تخيله، ويرغب في تخيل المزيد منه، فيوجد بذلك عوالم أخرى، لا نلفى لها موضوعية في الواقع إطلاقا، ولكن نلفي لها رموزا تمثلها في هذا الواقع، وذلك لأن الروائي ينزع إلى الرمزية أكثر مما ينزع إلى المصارحة.

إن الفنون الأدبية وبخاصة الجنس الروائي تغدو حين إقحامها في المجال السياسي والمجال الثقافي أكثر عطاء، وتزيد الأهمية التي اكتستها من قبل، من الأدب ذاته، ومن ثم ينبغي على الناقد الاجتماعي أن تكون له هذه الفنون الأدبية كالمعين الذي يجعله مصدرا له إلى جانب المصادر الأخرى، وكذا الناقد الأدبي، هذا الأخير عليه مهمة كبرى وهي جعل هذه النصوص الأدبية تنطق برموزها، و متحدثة عن أسرارها عبر اللغة، و الأحداث..

وعلى هذا الذي سبق ذكره، فإن الناقد الأدبي، يعمل على متابعة الآثار القديمة، كالباحث الذي يعمل على كشف هذه الآثار التي يمكن أن يخلفها النص المبدع عند الذين يتلقونه، بجميع صنوفهم.

والأدب العربي بنصوصه الروائية المتنوعة، حمل هذه الآثار التي سار إليها النقاد لاكتشافها وحمل معه كذلك انشغالات أخرى جعلها كرأس الجبل وقمته، ومن ضمنها مسألة الآخرية، فما حالها ؟

يشير الأستاذ الطاهر لبيب إلى أن تونس، قد استضافت ندوة لمناقشة "الآخرية" وذلك سنة 1993، لكن معظم الحاضرين ناقشوا الموضوع على عكس

المنطق الذي حددته الندوة، فدرسوا صورة العربي في الأدب الغربي، فكان الاضطرار إلى إعادة الكرة من جديد سنة 1996، وذلك بعقد ندوة أخرى بمدينة الحمامات وهذه المرة، لضرب الهدف المقصود، أي لمناقشته "الآخرية" المتعلقة بنظرة العربي إلى الغربي[1].

وبالتالي كانت الندوتان فاتحتين لساحة كان يمكن تجاهلها أن يؤدي إلى زيادة في التردي الثقافي الذي يشهده العالم العربي. وليس للذات العربية التي دخلت دوامة الإشكاليات، ليس لها أن تبرر معرفتها بثقافة الآخر- الغرب- فلم تعد هذه المعرفة أمرا محتوما فقط، بل تسلقت إلى سلم الضروريات، هذه الضرورة - دائرة الآخرية- لو لم يكن لها صدى عند الأنا العربي، لوجب عليه السعي إليها وكذا امتلاكها حق الامتلاك، و الواقع الفني و الأدبي-للأنا- يظهر عكس ذلك، الشيء الذي أنتج اللاوعي الذي أدى بدوره إلى اللاسعي، وهذا الأخير يمكن إرجاعه إلى فقر هذه الذات العربية من حيث الثقافة حتى صارت متهالكة على فتات الحضارات كيفما كانت وكيفما جاءت نتائجها، فليست هذه الذات على هذه الحال ناتجة من فراغ، بل لأسباب وعوامل معرفية بحتة، يقف في مقدمتها العامل الذي يحمل فيه الحقيقة البديهية، من أن تلاقح الحضارات وامتزاج الثقافات من سنن الحياة وأسباب الأداء البشري في الواقع، ويعد هذا العامل في المطارحات النظرية لمسألة الآخر الأشد إلحاحا، ويتمثل في كون المعرفة سلاحا ودرعا وقائيا، ينبغي الأخذ بزمامه، وذلك لأن هذه المعرفة هي انتقاء حضاري ورؤية استشرافية للمستقبل المتنازع عليه.

---

[1]. لبيب (الطاهر)وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت، لبنان، ط1، أغسطس 1999، ص19. نشير إلى أن المعلومات مأخوذة بتصرف من الصفحة المشار إليها.

وإذا أرادت هذه الذات العربية التي تمثل طرفا أساسيا في الصراع، وهي صاحبة التناقضات التي حملتها من ينابيع التاريخ المختلفة، و إذا أراد العربي بذاته الإفادة، فعليه أن يمارس فعل الحركة التي تؤدي إلى الحياة،.. عليه أن يمضي إلى "الآخر" ينهل من ثقافته وتاريخه، وينكب عليهما بالدراسة التي تسبر العمق لمعرفة الكنه والأبعاد.

إن مسألة الآخرية، تؤدي إلى رسم العلاقة بين الأنا العربية والآخر الغربي، وذات العلاقة هي مجال النص الإبداعي الروائي، النص الذي هو بمثابة: "الخيط الناسج لنص إبداعي"[1]، لذلك فإن الابداع يفتح الآفاق التي تعمل على إخراج شبكة من التصورات عن هذا "الآخر"، وبالتالي تكون هناك فسحة هائلة لإمكانية إخراجها كتعبيرات أدبية مُنَمطة، الشيء الذي يفرض على المفكرين اللحاق بالنصوص الإبداعية للإفادة منها.

ولكن ثمة فروق شاسعة بين سعيين مختلفين، السعي الأول هو التمكن من ثقافة الغربي – الآخر– للإفادة، والسعي الثاني هو التمكن من ذات الثقافة لإدراك كنهها وجوهرها، ومنابع نشأتها وكذا السياق الحضاري الذي صنع هذه الثقافة. هو بائن أن السعي الثاني هو الذي تجد في بحره الذات العربية القارب الذي سيحملها إلى محيط التاريخ فتسير فيه آمنة.

هل الآخر–الغرب– عمل على تأسيس المؤسسات الاستشراقية في القرن التاسع عشر، بهدف الاستفادة مما لدى الشرق؟ طبعا ستكون لا محالة الإجابة عن

---

[1]. لبيب (الطاهر)وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 أغسطس 1999، ص38.

هذا السؤال من الصعوبة بمكان، ولكن الواقع الذي تعيشه العقول بأفكارها ويعيشه المخيال الآن بصوره المتجددة يثبتان صحة هذا التساؤل بالإثبات، أي الغرب سعى إلى ذلك من أجل الاحتواء المعرفي.

إن الإستشراق بأدواته المعرفية مارس النهل غير المنقطع من الثقافة التي سعى إليها، وذلك بالتمحيص والتقسيم، حتى تَمَكن من ثقافة الذات، وما حلّت بهذه الأخيرة هي حالة "الإستيلاب الحضاري"[1]، هذه الأخيرة تعبر عن حالة الهزيمة والانكسار وعدم القدرة.

إنها معضلة تتعلق بالآخر، التي حاول الفكر العربي رسم معالمها، معضلة تتمثل في استفهام يدور محوره حول مدى التضحيات التي ينبغي على "الأنا" تقديمها كي يتم لها ما تريد، هذه الأنا التي تعاني "الترسب الثقافي"[2] عليها أن تمارس القراءة لما سبق من مكوناتها، وعليها كذلك أن تسعى لفك رموز وطلاسم هذه الآخرية، و سيبقى الزمن هو الحاكم الأوحد في هذا المجال وستبقى التضحيات التي تتطلب المساواة مع الآخر هي: "معضلة الآخرية كما تنطرح في الزمن لما هو مجرى التغير والغيرية"[3].

يحدد الأستاذ لبيب مشهدين لهذه الآخرية أولهما: هو ممارسة البحث عن مكونات الذات في حقل الآخرية الجرداء والتي تشير إلى الآخر على أنه العدو، أما

---

[1]. توركو(ر.بودوفوف)، القاموس النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة سليم حداد، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1406هـ - 1986م، ص26.

[2]. ن.م.س ،ص228.

[3]. فليلباك(جيندريخ)، الإنسان والزمن الآخر، ضمن كتاب: صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، لمؤلفه : الطاهر لبيب وآخرون، مرجع سابق، ص 174.

الثاني: فهو محاولة توضيح الصلة بين صورة الأنا وصورة الآخر في السياق التاريخي الخاص بهما[1].

وعليه، فإن هذه الحال ستسير إلى أمر-في حالة عدم تحمل الأنا العربية الأعباء الملقاة عليها- خطير، يتمثل في أن الفضاء المخيالي سيستقبل صورة جديدة وهي: "آخرية بدون آخر"[2] كما عبّر عنها الأستاذ لبيب من القراءات النقدية لفكر الأستاذ حسن حنفي.

إن الأنا أو الذات أو ما شابه ذلك من تعبيرات عن المعنى من ألفاظ متشعبة، سقطت في طريق شبه مسدود –Dilemme–[3] وعليها أن تبدع أساليب تمتاز بالفعالية للإنفكاك من هذه العقدة، فتعمل على التدرب الفكري والتمرن الإبداعي، كما فعل الآخر ذاته في تعامله في استقراء تاريخه وثقافته، وهذا التدريب يشترط: "العبور من مرحلة فقدان الأنا من أجل أن يعاد تكوينه من جديد" أي العبور من: "مرحلة التفريط في الهوية وهجران الأنا لبلوغ أنا آخر قبل الرجوع لهوية تكون أقوى وأشد غموضا وغرابة"[4].

موضوع الآخرية يضرب بجذوره في التاريخ الإنساني في ضروبه الاجتماعية والسياسية والثقافية، و يعتبر هذا المجال من المعارف من ضمن المقومات الأساسية

---

[1]. أنظر صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، سبقت الإشارة إليه، ص187.

[2]. ن.م.س ، ص192.

[3]. Dilemme: مأزق،معضلة،ورطة، إحراج،انظر: المنهل، سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط11، 1990، ص334.

[4]. مقالة:جوزي آلكنتود، أصل الشغف بالآخر لدى الطلائعية في أروبا، ضمن صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مرجع سابق، ص177.

لدى النهضة الأوربية، من أجل ذلك لم يتركوا فلاسفة هذه النهضة هذا الانشغال في فراغ يتسم بالإبهام ، بل منحوه أهمية كبرى من دراساتهم، و من بين أهم الاتجاهات الفلسفية التي أولت الأهمية لمسألة اللآخرية هي الوجودية، و يقف على رأس هذا المذهب الفلسفي المفكر الألماني "هيجل"، هذا الأخير حرص على دراسة القضايا المتعلقة بالآخرية لأجل إيجاد السبل المنطقية للمواجهة، وبالتالي يتسنى للذي يمارس هذه المواجهة التعرف على مواقف إنسانية متعددة.

يتحدث هيجل عن "الآخر" ويربطه بالغاية القصوى للتاريخ، وهذه الأخيرة بعيدة التحقق إذ لو كان الأمر سائرا للتحقق لانتهى: "وجود الإنسان حيث يصير هذا الأخير غير قادر على تحديد ذاته أناه"[1].

ويتواصل الحديث عن هيجل ووجوديته ونظرته إلى "الآخر"، إذ يتخذ هذا الأخير، كتجربة وحيدة في شكلها، تقترب بالإنسان عن طريق الوعي إلى المشروعية التي تؤهله إلى إدراك "الموت"، إذ إن: "كل وعي من الإنسان هو متابعة لموت الآخر ولا يحس الإنسان بأن الآخر مهددا له إلا إذا واصل هذا الإنسان تجربته الذاتية، في نفس الوقت تحيله النظرات المتعددة إلى تحول الآخر إلى شيء، ويبقى الآخر حاضرا بلا وعي"[2].

الوعي بالصراع يبقى قائما بذاته بواسطة الإنسانية المتبادلة بين الذات والآخر، ويبقى الطرفان في حالة النفي المتبادل مادامت في إطار الوعي المتبادل، ويبقى الآخر كعدم وكعدو، وكند يحمل طابع المساواة، وهذا يُبقي النفي واردا بصفة

---

[1]. الديدي(عبد الفتاح)، القضايا المعاصرة في الفلسفة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1967، ص192.

[2]. ن.م.س، ص196.

كلية، لأن النفي ينفي نفسه، ويتحول إلى تعايش ولا يستطيع الأنا أن يكون بمفرده واعيا، لأن الآخر هو المنافس للأنا وهذه الأخيرة تجد نفسها في الآخر كما تجد الحياة في الموت وعيا متبادلا، لأن:" الأنا خليط موت حياة"[1].

ولقد اشتهر هيجل[2] بحديثه عن الدياليكتيك، و يعود لهذا الفيلسوف الفضل في تأسيسها[3] -مبدأ الجدل- و ملخص هذا الشأن هو التناقض الحاصل في الأشياء، وهذا التناقض هو الوقود الذي يحرك الشيء ويخرجه إلى الوجود، ويعطيه الإنبثاق، وللديالكتيك أي الجدل أركان هي: الموضوع ونقيضه، وكذلك مركب الموضوع، كالذات (الأنا) و الآخر والتعالقات التي تتم بينهما عبر رسم صورة كل منهما في ميدان فني إبداعي.

ويقر هيجل بالاختلاف الإنساني الذي يفرض الطرح النظري لمسألة الآخرية، لذلك يشكل وجود الآخر مع وجود الأنا ارتباطا جدليا، أي أن كلاهما

---

[1]. هيجل(جورج)، فينومنولوجيا الفكر، ترجمة: وتعليق مصطفى صفوان، الشركة الوطنية للنشر، اليونيسكو الجزائر، 1981، ص147-148-149.

[2]. جورج فلهلم هيجل (1770 - 1831) فيلسوف ألماني، له تأثير شامل على معظم الاتجاهات الفلسفية التي ظهرت في عهده إبان القرن التاسع عشر كالبراجماتية مثلا، من بين مؤلفاته "علم ظواهر الروح" 1807، "المنطق" 1816، و"موسوعة العلوم الفلسفية" 1818، لقد كان ناقدا لاذعا للمسيحية التي وصفها باللامعقولة وله الفضل على المهتمين بالتاريخ من الفنون والعلوم والأديان.الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وجلال العشري، دار القيم، بيروت، لبنان، ب. ت، ص515-516-517.

[3]. الديدي (عبد الفتاح)، القضايا المعاصرة في الفلسفة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1967، ص 64-65.

مشدود إلى الطرف الآخر، ومن هذا السجال جاءت مقولة الوجود واللاوجود إذ إن: "الآخر هو وجود في ذاته يساهم مع الكل في الوجود من أجل ذاته"[1].

إن اكتشاف الآخر لا ينفك عن الاعتراف به، و لا ينفصل عن ترتيب الأثر الوجودي على حقيقته، يرى ذلك الفيلسوف السابق الذكر، و نجد"هيدغر"[2] يعتبر أن الوجود مع الغير في العالم من شأنه أن يُزَيف الوجود الحق، و يُحَوله إلى حياة زائفة مبتذلة، أما سارتر[3] يرى أن الغير يهدد إمكان الذات، فالغير هو الجحيم كما يقول، إلا أنه اكتشف أن حرية الذات تتوقف على حرية الآخرين، وأنّ الفرد مضطر أن يختار حرية الغير كما يختار الحرية لنفسه، وقد أدرك "ياسبرس"[4] أن الآخر ضروري للوجود، وضروري للمعرفة، إذ إن الشخص حين يعمل على تأكيد وجوده، يكون بالضرورة عاملا على تأكيد وجود الآخر.

معرفة الآخر لا تتحصل بالنظر إليه من بعيد أو من خارجه، بل تتحصل بالدخول إلى أعماقه و بتحسس حقيقته المحتجبة وراء التصور، و بالتالي الظاهر من "الآخر" يبدو على أساس هذا الطرح هو ذاته الباطن منه، وعليه فقد تبين أن المشكلة لم تكن في" الآخر" نفسه، بل هي مشكلة العلائقية بين المدرك-بكسر

---

1. لبيب (الطاهر)و آخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، أغسطس 1999، ص179.

2. مارتن هيدغر (1889-1976) فيلسوف ألماني وجودي، تتلمذ على يد أستاذه هوسرل الظاهراتي، واتخذ هذا الفيلسوف الوجود الإنساني كنافذة للوجود، من بين آثاره :"الوجود والزمان".انظر: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وجلال العشري، دار القيم، بيروت، لبنان، ب. ت،ص520.

3. جون بول سارتر،(1905-1980) فيلسوف وناقد فرنسي،وجودي متشائم،من بين آثاره:"الكائن والعدم،"الأيدي القذرة"، المرجع السابق، ص238.

4. كارل ياسبرس (1883-1979) فيلسوف ألماني، من أكبر فلاسفة الوجودية المسيحية، المرجع السابق، ص547.

الراء–و المدرك، بين "الأنا"و "الآخر"، لذلك أعلن "نيتشه"[1]أن الظاهرة يتحدد معناها من خلال العلاقات المتعددة التي تربط الذات مع الآخرين، وذهب نفس المذهب "هوسرل"[2] حيث ألغى الفراغ الفاصل (الهناك) بين الطرفين، فتحولت المعرفة بذلك إلى فعل اتصال و تفاعل بين الذات و الشيء، أي قبول الطرح المعروض من "الآخر" على "الأنا" كما يعرضه الآخر ذاته، لا كما تراه "الأنا"، والمعرفة بالشيء هي التجربة معه، لذلك لا نستطيع حصر معرفة الآخر في حقل معرفي واحد، بل ضمن حقول معرفية متعددة .

وفي مقاربة مماثلة يذهب "هنري برغسون"[3] إلى أن معرفة الآخر:" لا تتم عبر رصف الوقائع، لأنه طرح يترع إلى التعميم، ولكن المعرفة تتحصل عبر التجربة العينية و المشاركة الواقعية، والتي تتقدم نحو إدراك الآخر دون وسائط، لتنفذ إلى باطن الموضوع لكي تعرفه من الداخل ويحصل بذلك الاندماج، وبالتالي يتحقق

---

[1]. فريدريش نيتشه (1844-1900) ،فيلسوف ألماني، اخذ بمذهب التطور، وقال إن الحياة ليست غير تنازع البقاء و بقاء الصلح، وان الإنسان العلى هدف يجب الوصول إليه .و كان من مؤسسي العرقية الجرمانية يتلخص مذهبه بما يدعى إرادة القوى ،من كتبه: نشأة المأساة و المسافر وظله، هكذا تكلم زرادشت، المرجع السابق،ص101.

[2]. أدموند هوسرل (1859- 1938)، فيلسوف ألماني ،قادته بحوثه المنطقية إلى التساؤل عن العلاقات بين الحياة الشعور الذاتي و اللغة و الإدراك الحسي لجوهر الأشياء، ومن ثم لحقيقة العالم و الإنسان،أسس مذهب الظواهرية الذي يقول أن: العقل لا يدرك الظواهر، فينكر معنى الجوهر، ويرى أن الوجود الحقيقي مؤلف من الظاهرات أو الظواهر، له "أفكار توجهية لدراسة الظواهرية"،و "تأملات ديكارتية"،المرجع السابق،ص508.

[3]. هنري برغسون (1859-1941)،فيلسوف فرنسي ،دافع عن الروحانية ضد المذاهب الوضعية و المادية تأثر به أدباء عصره، من مؤلفاته "المادة و الذاكرة"، و "التطور المبدع"،نال جائزة نوبل سنة1927، المرجع السابق،ص 112.

الوصف المتجه من "الأنا" إلى "الآخر" على الصيغة الإنسانية، أي وصف هذا"الآخر" كما هو[1].

وددنا من وراء ما ذُكر سابقا على وجه المقاربة النظرية لتناول فلسفة عصر النهضة، لإشكالية "الأنا" و "الآخر"، أن نربط الدراسات الإنسانية بالموضوع الذي نحن بصدد البت فيه باعتبار الفلسفة محورا هاما من العلوم الإنسانية، هذه الأخيرة تحددها أشكال ثلاثة كبرى للنص:

1-الفلسفة: وهي التفكير بالمفاهيم وذلك بإعطاء اللامتناهي التكثيف الذي يحدد مفهومه.

2-العلم: وهو التفكير بالوظائف و ذلك وبناء حالات للأشياء رفقة وظائفها، و هو يتخلى عن المتناهي لِيَنْزع إلى التحديد الدقيق.

3-الفن: وهو التفكير بالإحساسات و ذلك بعقد عملية تشابك بين المفهوم والوظيفة و الإحساس، وينبثق عن هذا التشابك تكوين الفكرة، وبالتالي الفن يعمل على خلق متناه و تمثيله في شكل لامتناهي[2].

وأردنا كذلك وأن نبين سبق الاهتمام بهذا الموضوع-الآخرية- من طرف ما يراه العرب آخرا بالنسبة لهم أي الغرب.

---

[1]. نظرة الفلاسفة: برغسون، سارتر، هيدغر، نيتشه، ياسبرس، هوسرل، إلى "الآخر"، مأخوذة من مقال : الأنا والآخر في الوعي الديني، وجيه قانصو، من موقع التنوير :.www.Tanweer.com

[2]. إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،لبنان، 2003 ص61. المعلومات المتعلقة بأشكال النص الثلاثة أُخذت بتصرف من المصدر المذكور.

الفصل الأول

-قراءة الآخرية في عناوين المدونة-

-المبحث الأول:

-قراءة الآخر في عتبات النص.

-المبحث الثاني:

-الآخرية بين لعبة المتخيل و الواقعي (الموضوعي /التاريخي).

-المبحث الأول:

-قراءة الآخر في عتبات النص:

تعتمد النصوص الروائية على اختلاف أحجامها وكمها النصي، في آخر الأمر على جملة مختصرة، و عبارة موحدة لأجل تقديمها للقارئ عامة،هذه الجملة هي العنوان"Titre"[1]، الذي يحمل داخله أبعادا دلالية مكثفة ومركزة، استطاعت إستراتيجية الإبداع عند المبدع الروائي أن تجعل منها رسما إشهاريا يبرق في عيون القراء، شاهرا هذا النص أو ذاك، وعليه سيُقدم هذا المبحث بعض الرؤى على العنونة التي تمت على النصوص قيد الدراسة ، وذلك باقتفاء أوجه الآخرية فيها.

لقد اهتمت البحوث الأدبية، بالنص الأدبي و المبدع على حد السواء، فمنها ما ركّز على منشئ النص، ومنها ما ركّز على النص السردي ذاته، الذي يشكل بكل عناصره عالما من اللغة الذي يتعالق مع عالم التعبير الدلالي، وعليه فإن المتناولين لهذا الحقل من البحث حاولوا أن يعاملوا جوانب النص السردي معاملة تحليلية، ولا يتركوا منها شيئا، فتعرضوا إلى جانب منها وسموه "عتبات النص"[2] "Paratexte"، والمقصود بهذا الفرع من الدراسات السردية: "المقدمات أو العتبات الروائية التي يعكسها العنوان، والتي تتكون غالبا من اسم الكاتب والعنوان والتعيين

---

[1]. علم العنونة *Titrologie* ، انظر في هذا الشأن مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، التاريخي والإنشائي، أحمد الجوة ،شتاء –ربيع 2004، عدد63، إذ ورد فيه أن د.بسام قطوس تناول ذلك في كتابه: سيماء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، الإصدار الأول، 2001، ص287.

[2]. فري (محمد) مقال: أوراق لعبد العروي (عتبات النص)، باب الفتوح، موقع الشاعر أحمد العمراوي، ص2 www.Babftouh.com.

الجنسي، والصورة و النصوص المثبتة على ظهر الغلاف، بما في ذلك الإشارة إلى دار النشر وسنة بالطبع"[1].

تشكل هذه المكونات السابقة الذكر في التعريف المقتبس، الباب الأول الذي يُخَول لنا النفاذ إلى إلى داخل الرواية وباطنها، وبالتالي فإن هذه العناصر تمارس عملية السبق إلى الإعلان لمخاطبة القارئ قبل أن يفعل ذلك المضمون السردي، وهي كذلك تقوم بمهمتين: إحداهما تتمثل في تقديم و رسم ايحاءات التبليغ، أي بمعنى أنها تُزين الكتاب وتعطيه أبعادا جمالية، والثانية تكرس وظيفة تداولية: "Fonction Pragmatique"، تساهم في جذب القارئ واستقطاب اهتمامه نحو مجريات النص، وذلك بعقد محاورة تتجه إلى:" أفق الانتظار"[2] الذي يشكله تعرف القارئ إلى النص.

سيحاول المبحث الذي نحن بصدده التركيز على عتبة واحدة من هذه العتبات المذكورة، وهي العتبة التي تكون في نهاية مشروع "الكتاب"، والمقصود بها: العنوان، هذا الأخير الذي يكتسي أهمية تقاس بأهمية العناصر السردية التي تُكون العمل السردي، إذ إن العنوان: "ليس كلمة تنشأ في الهواء وترمى هكذا، فالعنونة هي الوسيلة الأولى لإثارة شهية القراءة"، و ذلك لأنه يختزن:" طبقات متعددة من المعاني و الدلالات"[3]، وبالتالي يحمل العنوان الإبداعي بعدا دلاليا يدركه الناقد والقارئ الحذق.

---

[1]. ن.م.س، ص 3.

[2] Jouve (Vincent), la poétique du roman, cèdes 1997, Paris, France, p13

[3].الأعرج (واسيني)، المتخيل الروائي والتاريخ،ضمن: ندوة الرواية والتاريخ، مهرجان الدوحة 14، المجلس الوطني للثقافة والفنون، بتاريخ: 23/24-03-2000، ص58.

تعتبر مرحلة العنوان أهم و أصعب مرحلة في الرحلة الكتابية، إذ إن الكاتب المبدع يقع في فضاء حاسم وذلك بأن يهيئ لمنتوجه هذا الرسم، هذا العنوان لكتابه، وفي هذه الرحلة يحدث في اجتهاد المبدع نوع من السجال بين الأسماء الكثيرة التي تخطر بباله، وذلك قبل أن يحسم و يختار من هذه الكلمات ما هو دال ومناسب بعد بذل الجهد في الصياغة الدقيقة، والمحكمة، وذلك لأن العنوان: "أول ما سيلفت انتباه القارئ، وهو بمثابة الوجه الذي نتعرف به على النص"[1].

إن العنونة التي يتخذها السرد تختلف عن العنونة التي يتخذها الشعر، وذلك لأن العنونة في النثر أقل تعقيدا من عنونة الشعر، ورغم ذلك فان الناقد يجد نفسه أحيانا عاجزا عن فك رموز وشفرات بعض عناوين النصوص السردية، لأن: "غموض العنوان لا يضاهيه إلا غموض الحياة"[2] ،ثم إن الرواية هي مجموعة من الشفرات والسيمات، والعنوان بالنسبة للرواية: "السيمة والشفرة التي بها يفتح النص الروائي"[3].

يشير الناقد الفرنسي جوفي فانسون "Jouve Vincent" إلى أن العنوان له صيغة موضوعاتية، إذ إن وظيفته تظهر على أنها بطاقة لهوية الكتاب الذي يمثله، وهذه البطاقة حينما تحمل عنوانا موضوعاتيا، تكفي القارئ وتشبع همه المعرفي في الحصول على معرفة عميقة بالكتاب، وهذا النوع من العناوين -يشير ذات الناقد- يبعث على عنصرين أو حدين:

---

[1]. فري (محمد) ، أوراق لعبد العروي (عتبات النص)،باب الفتوح، موقع الشاعر أحمد العمراوي، ص4 www.Babftouh.com.

[2]. الطيب (بودربالة)، قراءة في كتاب "سيماء العنوان" لـ: د. بسام قطوس، الملتقى الدولي الثاني، السيماء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر (بسكرة) ، دار الهدى الجزائر، 16/15 ابريل 2002، ص 20.

[3]. Ibid, P13.

أ-الجانب الوصفي (descriptif) إذ إن العنوان الموضوعاتي يمنح الكاتب المبدع توصيفا للمنتوج الكتابي.

-الجانب التشويقي (seductive) ، ويتمثل هذا الجانب في جعل الكتاب أيَّ كتاب، ذا قيمة أدبية وقيمة بين أوساط القراء، إذ إن عنوانا جاذبا يستطيع أن يستميل إلى الكتاب قدرا كبيرا من القراء، و ذلك بتحقيق ما يسمى بـ" الصدمة القرائية"[1].

يدخل الكاتب الروائي نجيب الكيلاني، ساعة الحدث الروائي، منذ سقطت نفسه حبا على الإبداع الأدبي، من المرحلة التي كان يدرس فيها الطب لا الأدب، أين دوَّنّ أول نص روائي له بعنوان " الطريق الطويل"[2]، وعمل الأديب على جعل عناوين رواياته: "إغناء للمتخيل الذي تؤسس به كيانها الإبداعي"[3].

لقد تكون لهذا الكاتب الكم الهائل من الثقافة والتجربة، ما مكنه من صياغة عناوين نصوصه صياغة فكرية تمارس السلطان على القارئ، لأن العنوان: "على صغر جمله و قلة حروفه"، يكاد يكون مثل العالم الأسلوبي له: "جماليته الخاصة التي ينبغي استنفارها"[4]، والعناوين التي رسمت على أغلفة الكتب حاملة بلغتها موجزا للنصوص الروائية، هي بمثابة المنتجات اللغوية النهائية للمشاريع الإبداعية، لأنها وضعت في آخر مرحلة و لم توضع في أول المراحل، على العكس من الترجمة حيث يكون فرضا على المترجم أن يبدأ بترجمة العنوان والمضمون: "فالعنوان أول عنصر

---

1) Ibid, P15-16.

2. القاعود (حلمي)، نجيب الكيلاني أبو الرواية الإسلامية، من موقع: www.islaamonline.org

3. الجوة(أحمد)، التاريخي و الإنشائي، فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، شتاء –ربيع 2004،ص290.

4. الأخضر(ابن عبد الله)، العنونة، الجمعية الدولية للمترجمين، منتديات وات الحضارية: www.nizwwa.com.vwafa .15/R

كتابي تشكيلي تقع كتابته بين فكي قلم الكاتب"[1]، بالتالي فالإبداع السردي يفرض على الممارس على أن يفكر في العنوان ضعف ما يفكر في المحتوى الداخلي للنص الروائي.

تتضح مواصفات عناوين المدونة التي سيتم الحديث عنها بتخصيص لكل نص، عنصرا على حدة، انطلاقا من التمايز البارز والواضح، بين ما يسمى بالكتل النصية الواقعة بين دفتي الكتاب (الرواية)، فالمقام العنواني عند الروائيين له حضرة خصوصية، تفرض التعامل معه من منطلق خصوصية مقامية في الوصف والتأليف والكتابة، وذلك لأن العنونة: "مشروع علمي مبني على فرضية التشاكل "Amorphisme" بين صعيدي التعبير والمضمون"[2].

بعد هذه الجولة العلمية في ميدان العنونة، والأهمية التي تكتسيها من خلال ما تعمل على عرضه من مضامين مركزة و مكثفة، سيأتي تفصيل هذه العنونة في النصوص الأدبية التي اتخذها البحث، وذلك من خلال تقصي تمظهر "الآخر" فيها قبل تمظهره داخل النصوص ذاتها.

1-في الظلام :

لقد عمل الروائي على جعل عنوان الرواية التي صنفت في المرتبة الأولى من المدونة، على الشكل التالي "في الظلام"، هذا العنوان يوحي بعدة رموز وسمات ترسلها الحروف التي أنشأت الكلمات، فالحرف الذي في بداية العنوان ألا وهو "في"هو حرف للجر، يدل على الدخول والولوج في الشيء[3]، أما بالنظر إلى

---

1). ن. م. س.

2). مالك (رشيد)، مقدمة في السمائية السردية، دار القصبة، الجزائر، 2000، ص 51.

3). الغلايني (مصطفى)، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1998، ص 180.

الكلمة التي أسست مدلولا مع الحرف: "الظلام" فإنها ملفوظ يوحي بسمات كثيرة، فالظلام يعني الغموض، وعدم الوضوح والكثير من الظلمة.

إن عنوان الخطاب الروائي المعروض، يشير إلى لفظتين، تجعلان من الحيز الذي يعمل على رسمه الروائي، يمتد إلى الامتداد الذي يصل إلى إطلاقه في ذهن المتلقي، إذ بمراجعة الكتب اللغوية حول حرف الجر "في" نجده يعني الظرفية حقيقية كانت، نحو الماء في الكون، أو مجازية لقوله تعالى : "لقد كان في رسول الله أسوة حسنة"[1]، ثم يزيد صاحب المرجع اللغوي أن حرف الجر "في" يَضُم الزمان والمكان على حد السواء، أي بتدقيق بسيط نجد أن الفضاء الحكائي[2] بشقيه اجتمع في هذا الحرف العجيب، الذي يفتح آفاقا من الفضاءات المخيالية الداخلية.

أما كلمة "الظلام" التي تؤسس مع حرف الجر المذكور فضاء من نوع آخر، فإنها تعني "ذهاب النور[3] الذي كان يؤسس وجوده بالقوة قبل حلول هذا الظلام، فكأنّ الانسحاب النوراني أمام الاكتساح الظلامي هو المعبر عنه في هذه العنونة، فصار "الظلام" موضوعة متكررة تصحب الخطاب الروائي من مستواه الأول إلى المستوى الثالث[4]، وهو الخطاب الحكائي الذي مرّ الحديث عليه سابقا، وصار هذا الظلام الذي هو فضاء بالمعنى الواسع للكلمة يشمل ويلف مكونات النص

---

[1]. سورة الأحزاب، الآية 21.

[2]. لحميداني(حميد)، بينة النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1993 ،ص53.

[3]. تعني كلمة الظلام: ذهاب النور – أول الليل-ليلة ظلماء شديدة الظلام، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط30، 1988.

[4]. يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1997، ص 47. حيث تجد تفصيل هذه المستويات.

الإبداعي، أو كما يعبر عنها بمُشكلات[1] النص الروائي، ونجد في مضامين النص الروائي ملفوظ الظلام يسير عبر التكرار بالعبارة الصريحة مرة على لسان الشخصية المركزية: "نحن نعيش في الظلام .. الظلام لا يرحم"[2] ومرة أخرى على لسان السارد :"كان الظلام يصبغ ما في الزنزانة"[3].

لقد حاول الكاتب على لسان رَوِايه أن يعطي للحياة الروائية الورقية التفاتة الظلام الذي يعد التيمة العامة التي تشكل "الآخرية" بمختلف أشكالها، وسيأتي تفصيل هذه الأشكال خلال التحليل الذي سيكون في المباحث اللاحقة.

-توصيف مضمون الرواية:

"في الظلام" رواية أنهى الكاتب تدوينها سنة 1985[4]، من شهر ديسمبر، وهي تمتد على مدار سبع و عشرين فصلا، تَتَرآى الأحداث في ساحة فضائية ومكانية محدودة إلى حد بعيد، بين القرية "شرشابة" وبين مدينتي "طنطا" وكذا "القاهرة"، أما الفترة الزمنية فإنها كانت تتميز ببسط السيطرة الاستعمارية على أرض مصر بواسطة تواطؤ بعض الأتراك العملاء. تظهر ولادة البطل"فريد الحلواني" في القرية حيث تابع دراسته إلى نيله التوجيهية، في وسط عائلي يتكون من أم وأب يعمل بالمدرسة كفراش وأخت (ريحانة) تعاني المرض وتنتظر إتمام مراسيم الزواج، وأخ إختطفه الموت غارقا بمصنع النسيج بـ"المحلى" [5].

---

1. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع240 ديسمبر1998، انظر مصطلح" المشكلات السردية"، ص86.
2. الكيلاني (نجيب)، في الظلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1999، ص 127.
3. .ن.م.س، ص286.
4. ن.م.س، ص336.
5. ن.م.س، ص26.

كان لفريد صديق يسمى "عبد المجيد"، هذا الأخير يتبادل معه معظم الذكريات من الطفولة إلى حد الساعة التي ينتهي فيها الخطاب الروائي، يعبر الصديق لصديقه بأن نهوضهما هو والجماعة التي ينتمون إليها على أساس أنهم: "ثوار ضد الملكية والاستعمار وأذنابهما.. والثورة نار"[1].

يدخل "فرحات السروجي" كشخصية تمثل المحرك النظري الذي تبني عليه الجماعة المقاومة، إنه ضابط قديم في صفوف الجيش الملكي، يعلن الوفاء الظاهري ويُكِن الرفض الداخلي الجوهري للملكية. ويشاركه البطل الذي يقطن شارعا دخل أطفاله بأصواتهم إلى الرواية كي يحددوا من خلال أحاديثهم الساذجة صفات "الآخر"، فجاء في حديثهم: "كلام الملك مطاع، لو قال أقتلوا الناس كلهم لقتلهم"[2].

ليتواصل الحكي في هذا السياق السردي، إلى أن يصاب فريد بأزمة حادة وصلت إلى العاصفة الداخلية، حيث يسافر في رحلة غرام مع ابنة جارهم الذي كان يعمل موظفا بسيطا، ولكن المعرقل[3] لهذه الرحلة السردية يحاول أن يكون هو المشوش الحقيقي لها ويتمثل في شخصية عبد الرحمان المعلم بالمدرسة الابتدائية بالقرية، حيث يخلق الرواي عبر رؤى الكاتب الأزمة التي تصل إلى اتهام الفتاة"نهيرة"، بأنها محل لبس أخلاقي مع عبد الرحمان الشيء الذي يعجل بظهور تأزم بين طرفي الصراع: فريد من جهة و عبد الرحمان من جهة أخرى.

---

1. ن.م.س، ص20.
2. ن.م.س، ص23.
3. أنظر بنية النص السردي ،حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 1993، ص43. ستجد جدولا يفصل الأدوار الرئيسية للحكي والذي يعيننا دور "المُحْبط"FRUSTATEUR" أو "AGRESSEUR" أي المعتدي.

يسافر فريد، ويلتقي مع بقية الشخصيات بالمدينة، مواجها إياهم بمختلف تعقيداته، لتتفق الجماعة التي كان يكنّ لها فريد وصديقه، الإخلاص على الاجتماع الذي سينعقد في بيت "بسطويسي"، الشاب المتخرج من الأزهر المتشبع بعلوم الدين وروح الثورة. يقع هذا البيت في شارع الصليبية وهو حيز مغلق، ينغلق على الشخصيات و التي من بينها "فرحات السروجي" قائد فرقة الثورة، ثمّ تدخل الشخصيات كلها في إعتكاس نقاشي حاد حول الفلسفة التي ينبغي أن تسير عليها المقاومة.

تصاب أخت فريد ريحانة بالسرطان، فتلج القصر العيني فيتضاعف المرض عليها وتموت، هذا الحدث –الموت– يتزامن مع حدث مهم في السرد، وهو إلقاء القبض على فريد وأصدقائه من طرف جنود الداخلية، المنتمين للنظام الملكي–الآخر القريب– وهكذا يحاول الفاعل السردي الذي يتمثل في الضابط فرحات أن يتدخل برتبة الجيش، لكن الأمر العسكري ذو طبيعة تنفيذية، وعليه يتمّ تحويلهم إلى الزنزانة رقم (12) وهو حيز روائي [1] أشد انغلاقا من سابقيه، وأشد قسوة منه، إن هذه اللحظة السردية أدت بالشخصيته المركزية إلى عقد المقارنة والتصريح بها، الشيء الذي يزيد في تعقيد الصراع، أما المقارنة فتقع بين جو "شرشابة" القرية الفسيحة أرجاؤها وبين الزنزانة، إذ يصرح "الحلواني"بما مفاده: "يا إلهي ما أقسى

---

[1]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع240، ديسمبر1998، أنظر مصطلح"الحيز" في: ص141

ظلم الإنسان لأخيه الإنسان"[1]، إنها وجهة نظر تشير لها الشخصية المركزية إلى المروي له الحقيقي[2]، لأنها تحمل سمات الرسمية أكثر من حملها سمات الحكائية.

تمكث الفرقة في السجن تعاني التعذيب والضرب والشتم والسب إذ إن: "الشتم و السب يصبحان الوسيلة الأساسية لرفض الكائن وما يمثله من قيم وأفكار"[3]، وتظل الشخصيات في هذا الحيز المنغلق تصنع الأحداث السردية، ولكل شخصية موقفها من ذلك، فمنهم من صبر كالقائد السروجي، ومنهم من تولى و تراجع كـ "فريد" الذي أدلى بما أراد التحقيق أن يقوله، وهكذا يسمع المتلقي صرخات الشخصية المركزية: "أجل الجمهورية، بلاد فاخرة ... لا أنجليز ... لا وراثة عرش ... لا تعذيب..."[4].

لقد خرج الصديق الوفي لفريد وهو عبد المجيد من الباب الخلفي –الموت– فأصيب فريد بالذهول، كان ذلك في الفصل الخامس عشر (15) من الحياة الروائية على الورق، و تظل الآخرية تتردد على ألسنة الشخصيات، حتى يتمكن القارئ من معرفة ذلك، من خلال الاتفاق الذي كان بيننا وبين الرواي[5]، و بين الكاتب والرواي والمروي له من جهة، و بين الرواي وكذا القارئين من جهة أخرى، ويقف من وراء ذلك التاريخ بوقائعه التي سجلت في الكتب، وانعكست لغةً في السرد :

---

1. رواية "في الظلام"، ص162.
2. الراوي والمروي له، لا وجود لهما إلا في النص الروائي، انظر: طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000 ، ص137.
3. سنقوقة (علال)، المتخيل و السلطة، طريقة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000،ص96.
4. الكيلاني (نجيب)، في الظلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1999، ص174.
5. الراوي*LE NARRATEUR*:يظهر بدرجات متفاوتة، فقد يذكر صراحة، فيكون ذا هوية حقيقية، ويمكن أن يكون ذا هوية متخيلة.انظر، طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، مرجع سابق، ص151-152.

"أهذه العدالة التي يتغنون في ظل مولانا المعظم ملك مصر والسودان"[1]، هذا ما جاء على لسان فريد الشاب الثائر المحدود في ثورته، ويوافقه في ذلك السارد الذي تقمص دور الراوي بقوله: "نحن ثوار ضد الملك"[2] ... إلى غير ذلك من الجمل السردية التي تشير إلى الآخر بمواصفات متفق عليها.

تبقى الشخصيات الثائرة في سجن"ليمان طرة" [3]، ويخرج عبد المجيد من الخلف ويصاب فريد بالجنون ويظل يهذي وتظل الشخصيات تدور في فلك السجن الحيز المنغلق في الصراع الذي لا تعلم أجله .

يستمر النشاط الحيزي[4] الممتد إلى القرية ليتواصل الصراع بين الشخصيات التي تمثل كل منها عائلة، ويظل الصراع قائما بين عبد الرحمن المُعلم الآتي من بعيد، وبين فريد المسلوب القوة على الزواج والفوز بـ "نهيرة "، وهكذا يقر السارد بموضوعية الحق الذي يتحصل عليه عبد الرحمن، فيصاب فريد بنكسة أخرى إثر حادث سردي يشارك فيه الجميع.و يسارع الجنود إلى التعذيب لكن فريد يصاب بالجنون الذي يفقده عقله، وتقرر إدارة السجن إيداعه المشفى إلى أجل غير مسمى، ويتعرف فريد على حقائق أخرى، كان الراوي قد أخفاها عنه لحاجة في نفس يعقوب قضاها، من بينها الحقيقة الاجتماعية التي يعكسها "كسَّاب" السجين البسيط في شكله، وسلوكاته، إنه نظرا لعدم تعلمه أظهره الواقع الروائي الذي كان خافيا على القارئ، لفريد بعكس ما كان يرى، وظهر له كذلك أن حثالة

---

1. رواية"في الظلام"، ص192.
2. رواية"في الظلام"، ص185.
3. رواية"في الظلام"، ص191.
4. انظر المصطلح ضمن كتاب: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع240 ، ديسمبر1998، ص145.

الناس-والذي كسّاب واحد منهم- هم بشر ينتمون إلى المجتمع، فلقد تلقى فريد وهو في السجن، المساعدة اللازمة في تبادل الخطابات بينه وبين نهيرة وبينه وبين الأصدقاء، وكانت الوسيلة الاتصالية هو الشخص الذي اعتبره فريد من حثالة الناس.

يتدخل السارد الراوي كي يعطينا نبذة حسنة عن ما لاقاه فريد في الرواية قائلا: "فريد الذي اغتصبته منها – أي نصيرة – يد قاسية لا ترحم ولا تعرف العدل أو الشفقة ولا تقدس مشاعر الإنسان، يد الطغيان والظلم"[1]، ولقدجاء على لسان فريد في حوار داخلي (Dialogue) بالمختصر جملة دلالية تعبر عن حالة البطل أوردها السارد قائلا :"ما أعطته الأيام باليمين أخذته بالشمال"[2].

و يأتي الفصل السادس والعشرين (26) ليعلن عن بدأ الختام، ختام السرد الحكائي إذ يحمل السارد الدور ذاته للراوي ويخبرنا بأن نهيرة أنجبت من عبد الرحمن طفلة وطفلا يرمزان إلى المستقبل المشرق، ويخبرنا كذلك أن سنة 1952هي الإعلان عن قيام ثورة مصر وطرد الملك فاروق و تنصيب الإبن:" لقد طردوا الملك فعلا ...في طريقه إلى إيطاليا... مجلس للوصاية على العرش بعد تنصيب ابن فاروق ملكا بعد أبيه"[3]، يخرج الجميع من السجن وتعود الحياة كما كانت...

---

1. الكيلاني (نجيب) ، في الظلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1999، ص272.
2. ن.م.س، ص299.
3. ن.م.س، ص329.

2- مواكب الأحرار :

عنوان : "يضفي على الرواية بعدا شاعريا"[1]، و يبعث عن الثنائية من خلال القراءة الأولى، هذه الثنائية، تحملها الكلمة الظاهرة من طرف واحد فقط، أما الطرف الثاني من الثنائية فإنه مخفي في ظل الكلمة، هذه الأخيرة هي "الأحرار" التي تنبعث منها ثنائية حرية/استعباد، أما "الموكب" فهو الجمع من الناس المنطلق في حركية دائمة يشوبه التنظيم، له بداية معينة ونهاية كذلك معينة، يقوده قائد يسير وراءه آخرون، بيد أن الموكب في هذا النص الروائي، مواكب كثيرة وليس موكبا واحدا، تعبيرا عن انطلاق المنطلق، لجموع من الناس التي تقصد هدفا معينا، وتنشد مبلغا بعيدا ونبيلا، هذا الأخير هو الحرية، لأن في انطلاقة الموكب تتحقق الحرية، وتنفك الثنائية، وينفك التناقض الذي صنعته أحداث الرواية.

إن مُشَكَلات النص السردي المشار إليه أعلاه، تشير إلى هم-بفتح الهاء- كانت الشخصيات تلاحقه طيلة السير الحدثي، هذا الهم هو، الإنفكاك من الاستقرار القاتل والإنشداد إلى الماضي، والركون إلى المعاني الأرضية، وعدم التطلع إلى العلو، وإلى ما هو أحسن منهما في الحاضر .. الزمن و المكان، الشخصيات والحوار بضروبه، كلّها مشكلات سردية، تشكل مواكب، وكل موكب له وظيفة خاصة في النص السردي.

لا يألُ العنوان أن يرمز بالرمز الأدبي الإيحائي، إلى ما صنعته أنامل الروائي في النص المبدع، لأنه لا يستطيع قيادة رحلة الإنفكاك و الإنطلاق إلا أشخاص يتقنون اللعبة، إنهم "الأحرار" كما دعاهم صاحب النص السردي، فهم أحرار حينما

---

[1]. الجوة (أحمد)، التاريخي و الإنشائي، فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، شتاء –ربيع 2004، ص290.

انطلقوا وحققوا الانطلاقة الأولى، وهم أحرار وهم سائرون نحو هدفهم البعيد، وهم أحرار حتى ولو لم يصلوا إلى مبلغهم، وهم أحرار كذلك حتى وإن لو تقدر اللغة على وصفهم بذلك، وذلك لأن الثورة التي انتقلت أحداث منها إلى النص اللغوي -نص الخطاب- كانت قبل ذلك نصا للمغامرة[1].

هذه الثورة هي النمو الحديث في الرواية، وهي كذلك زخم الحوار بضروبة المختلفة، وهي كذلك الاختلاط والمزج في الرؤى والالتقاء واللالتقاء، وكذلك الصراع بين المصري وغيره الخارجي، وبصفة عابرة مختصرة معبرة بين "الأنا" و"الآخر" ..الآخر الذي تجلى بأوصاف مختلفة، وأشكال متعددة، انطلقت من واحد فتعددت بعملية الانشطار الذاتوي.

إن العنوان الذي جاءت كلماته محددة بشكل متباين عن الذي سيدور في عالم الخطاب المنقول من عالم الذاكرة، هذا العنوان هو نوع من التلاقح بين الداخلي الضمني، والخارجي الظاهر، إنه كما قال بن مالك : "مشروع بُني على فرضية التشاكل-isomorphisme-بين صعيدي التعبير والمضمون" [2].

- توصيف مضمون الرواية:

تتكون الرواية من ثلاثة وثلاثين جزء، تمتد صفحاتها على مائتين وست وسبعين صفحة، تتحدث عن عناصر حدثية، إطارها الزمني هو الفترة التي سبقت دخول نابليون مصر، وتعد هذه الفترة من النقاط التي يتخذها الكتاب على أنها نقطة الالتقاء بين "الأنا"و"الآخر" إذ :"استأثرت هذه الحملة بمكانة رفيعة في

---

[1]. للقصة وجهان، وجه أول المتن القصصي أي المغامرة ، والثاني المبنى القصصي أو الخطاب. أنظر طرائق تحليل القصة، صادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس،2000 ،ص131.

[2]. بن مالك (رشيد)، مقدمة في السيمانية السردية، دار القبة للنشر، الجزائر، 2000، ص51.

الخطاب الشائع بين الثقافة العربية والغربية" [1]، وكذا ما حلّ بالقاهرة والمدن الهامة من دمار خلال الحملة.

اختار الروائي سلسلة من الشخصيات، وكلفها وظائف متعددة، ويتولى تبيين ذلك تارة الراوي، وتارة أخرى يتولى الروائي ذاته صياغة السرد فيوضح ذلك، متحدثا عن "بولاق" ذاكرا أنها المكان الأساسي في الرواية، لأن الأحداث منها تنطلق وإليها تعود، فتقف العوائل المصرية تتحدث عن تقدم الغزاة الفرنسيين نحو القاهرة، وهكذا يضفي هذا التقدم جوا على الرواية بالغ التوتر، أو "التواتر fréquence"[2]، ويتحدد "الآخر" القادم الذي لم يَحُل بعد، عبر القدوم من بعيد ليلقى من مَهّد له الطريق ، وهو الرومي "برتلمين"، التاجر البسيط الذي سيصير بعد ذلك ناقم منتقم جبار. يجتمع أهل الأعيان في القاهرة وهم الشيخ الشرقاوي، الشيخ المهدي، السيد عمر مكرم نقيب الأشراف، الشيخ السادات زعيم طائفة السادات، الشيخ الفيومي والصاوي وقاضي مصر وشهبندر التجار والسيد المحروقي، الشيخ البكري شيخ السادة البكرية، ومراد بك وإبراهيم بك المملوكان والوالي التركي[3] ، أما هدف الاجتماع هو النظر في أمر المقاومة.

تلجأ شخصية "برتلمي" التي أقامت مدة طويلة في القاهرة إلى تسخير الفتاة "هيلدا" محبوبة القائد (إبراهيم آغا) وابنة الرومي، تسخيرها لتضليل القائد "إبراهيم

---

[1]. إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، ط1 ،2003 ، ص13، الحملة الفرنسية(1798-1801).

[2]. قيسومة (صادق)، طرائق تحليل القصة دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص125.

[3]. الكيلاني (نجيب)، مواكب الأحرار، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان ،ط1، 2001، ص25، ذُكرت الشخصيات على التتالي.

آغا"، وجعله يعتقد مجيء الفرنسيين من اتجاه دمياط، فيتكون حوار في نفسها حول الآتين قائلة: **"ما الذي يجعل هؤلاء القادمين من الغرب يتركون بلادهم؟"**[1].

يدخل نابليون بقواته مصر، ويسير نحو القاهرة و يعمل السارد على إقحام الخطاب المكتوب وهو منشور، هذا الأخير يتلقاه القارئ معتبرا إياه خطابا سياسيا، وقد أشار إليه النص الروائي بتوضيح المرسل"من الغازي الأكبر"، والمرسل إليه" أهل المدينة"[2].. يأخذنا الروائي إلى مكان آخرممارسا، السرد المقتضب"[3]، كي يخبرنا عن مقاومة العربان والفلاحين في البحيرة، وبالتالي يتم تقديم الشيخ مصطفى البشتيلي كأفضل نموذج للمقاومة الوطنية، إنه الشخصية المركزية التي ألقى على كاهلها السارد مجريات الأحداث، لقد عمل هذا الرجل على حمل الأفكار التي تبين من خلال الكلام و الحوار الأوجه التي يتخذها "الآخر"، منطلقا من القواعد التي أرستها منظومته التعليميه، وعملت على تكريسها في حياته الخاصة، مصرحا لزوجته حين دعته للتخلي عن الحديث عن هذه الأمور المتعلقة بالمقاومة قائلا: "إن الوطن أعز يا امرأة"[4] .

وحينما تلج قوات نابليون القاهرة، عاملة على الاستيلاء على كل شيء، يكرر الشيخ عبارة "الملك لله وحده"[5] مكرسا: "المرجعية الدينية"[1]، هذه الأخيرة

---

1. رواية"مواكب الأحرار"، ص33.

2. هناك فرق بين المروي له*NARATAIRE*و المرسل إليه،*DESTINATAIRE*، فالأول متعلق بالخطاب أما الثاني فمتعلق بعالم الأدب.انظر: طرائق تحليل القصة، صادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص131.

3. انظر: صلاح فضل، مقال :أساليب السرد في الرواية العربية، يفصل فيه السرد المقتضب، مجلة ثقافة وفنون، من موقع: **WWW.UWA-DAM.ORJ**

4. الكيلاني (نجيب)، مواكب الأحرار، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2001 ، ص54.

5. تتكرر هذه العبارة أكثر من مرة في الرواية السابقة في الصفحات:60...64.

هي عبارة عن جملة قصيرة تتردد بين ست فقرات طويلة، ويؤسس السارد بين ثناياها فضاء لغويا، يحمل ما جرى للقاهرة وسكانها من اضطراب، وما لحق المكان من خراب.

إن شخصية نابليون التاريخية التي: "استفاق العرب في مصر على دوي مدافعها"[2] هي ذاتها شخصية نابليون الخيالية التي حملت: "معها معالم حضارية ثقافية"[3]، وقد نلفى أقوالا لهذه الشخصية تبين بالتعبير الصريح غرابتها عن المنطقة وسكانها، و تكرس أفعالا تثبت من خلالها آخريتها معبرة عن ذلك: "إن الغزو عملية سهلة"[4].

أوْكل نابليونمهمة التجسس لـ "برتلمين" - المخابرات بالمصطلح الحديث- ولقد عمل عبر برنامج سردي منحه إياه الراوي على انشاء ديوان متكون من شخصيات تمثل "الأنا" : تجار، فلاحين، علماء وذلك لأجل أن يلعبوا دور الوساطة بينه وبين بقية العامة، هذه الجماعة التي انتمت إلى الديوان النابليوني، مثلت "الأنا" المتحولة إلى "آخر"، لأنها شخصيات مساعدة للشخصية التي تمثل الآخر(نابليون) ، ولقد أدلى بذلك السارد: "الديوان يتحدث باسم الغزاة"[5]، واتخذ نابليون حاكما برتبة جنرال وكلفه بالمنطقة القاهرية بعد أن استقدمه من "ميلان" "MILAN".. يخاطب هذا الجنرال حيث يخاطب هذا الجنرال إبنة برتلمي

---

[1].عابد (محمد الجابري)، مسالة الهوية و العروبة و الإسلام...والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص36، ويدعو هذا النوع من المرجعيات بالتراثية.

[2].يوسف(خالد)، قراءات في النقد و الأدب عند العرب،مؤسسة رحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص23.

[3].ن.م .س، ص23.

[4].رواية "مواكب الأحرار"، ص79.

[5].رواية"مواكب الأحرار"، ص104.

في سياق سردي ابنة برتلمي واصفا جمالها بقوله: "**تجمع بين جاذبية الشرق الفاتنة وبشرة الغرب الشفافة البديعة**"[1]، وهكذا تظل الأطراف التابعة للآخر الرئيسي تبدي في أقوالها المظهر الحقيقي المخفي منها، و في سياق تتابع الأحداث تأتي الأنباء عاجلة إلى كل السلطات الاحتلالية، بأن الأسطول الإنجليزي تلقى ضربة من نظيره الفرنسي في "أبي قبر" ويصدر الأمر بإخفاء هذا الحدث نظرا لخطره على مهمة الغازين ...

تنطلق الثورة الأولى من صميم الشعب، فيسارع "الآخر" بقيادته العسكرية ليدك ويسحق هذه الثورة، ويلقي القبض على المحرك الأساسي لها المدعو: "مصطفى البشتيلي"، ويودع السجن ثم يدفع ابنه الحسين رشوة لـ"برتلمين" لكي يصدر هذا الأخير العفو عنه.

في سياق السرد ينزوي مراد بك مع إبراهيم آغا في ناحية الصعيد، ويُكلف الجنرال ديزيه "Dezier"بأخذ القيادة بدلا من نابليون الذي اختفى عن القصة المسرودة لفترة، هذه الشخصية-أي الجنرال- تبدو في الرواية ثابتة[2] غير نامية لأنها ظهرت واختفت، وبقدر ظهورها بقدر اختفائها، وهكذا يصل السرد إلى رتبة حيث يتساوى التركي مع الفرنسي من حيث "الآخرية"، ويظل السارد يؤكد ذلك بقوله: "**العاصفة الرعناء القادمة من الغرب**"[3].

---

[1]. رواية"مواكب الأحرار"، ص88.

[2]. انظر المصطلح ضمن كتاب :في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع:240 ، ديسمبر 1998، ص103.

[3]. الرواية السابقة، ص176.

وبعد علم "هيلدا" بما وقع لإبراهيم من الأسر إثر خيانة حيكت، قررت وبعزيمة قوية محاولة الإنفكاك من كل الظروف التي أحاطت بها، من هتك شرفها من طرف الجنرال، وسخرية "مالوس" منها، و فقدان الشخص الذي كانت ترتاح له، وقررت هذه الفتاة أن تنهي حياتها في حال إبقاء أبيها إبراهيم آغا في الأسر، ولكن الأب رضخ للأمر الواقع، وأعاد الرجل إلى البيت الذي تقيم فيه الفتاة مع أبيها، والذي كان قبل الغزو بيت إبراهيم آغا، هذا الأخير صار في حالة أسر إختيارية قهرية.

الشيخ مصطفى البشتيلي يتورط في مصيدة السجن، ثم ينجو منها، ويعزم على إجلاء الفرنسيين من "قاهرة المعز"[1]، ثم يتواصل غزو نابليون للمكان، وحين فشل في دخول "عكا" عاد وأعاد معه أسرى مصريين، من بينهم "أحمد المدبولي" الفار. وفي هذا السياق، يأتي على لسان السارد ما يشير على أن العنصر التركي يلعب دور الآخر المتخفي بقوله: "إن الأتراك يبحثون عن الكفة الراجحة كي يميلوا نحوها"[2]، حيث ظلّ الأمر في الرواية كالتيمة، فتلقفتها الشخصية المركزية بالقول القريب من نفس المعنى قائلة: **"ما معنى أن يرحل طاغية ويأتي الطاغية القديم"** .

تعود القيادة العسكرية لنابليون، ويقررون دك ثوار القاهرة عن آخرهم بكل ما أتوا من قوة، ويحدث ذلك على مرآى من الناس، و تأتي الخديعة من التركي

---

1). رواية"مواكب الأحرار"، ص 204، أي المعز لدين الله الفاطمي.
2). رواية "مواكب الأحرار"، ص 236.

المملوكي مراد بك بطل "الآخرية المتخفية"، وينطلق الروائي في عملية تناص مفضوحة، فيسجل نصا مأخوذا من كتاب المؤرخ "الجبرتي"[1].

يأذن كاتب الرواية بنهاية السرد الحدثي على لسان الراوي، الذي يتعرض إلى دخول القوات الفرنسية مقتحما المكان (الهنا) الذي كانت "الأنا" المهزومة تملأه ويسقط الشيخ مصطفى البشتيلي صريعا على يد "برتلمين الرومي"، الآخر الذي كان مختفيا فبرز وظل بارزا حتى نهاية الحياة السردية.

3- الربيع العاصف:

نص روائي يتكون من خمسة عشر فصلا، يبدأ هذا النص بتشكيل عنواني الذي يعتبر: "الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص"[2]، ويتركب من تقابل دلالي صارخ، إذ نجد الربيع بجماله وصفوه وحسنه من جهة، والعصف بشدته واضطرابه وشططه من جهة أخرى، والربيع لا يعني إلا ما تعنيه الكلمة من دلالات يحملها فصل الربيع، وهذا الأخير يبعث على الثنائية التي يؤسسها عالمان حكائيان: الربيع/ العصف، انه التضاد الذي يمنح للرواية صراعية بين الثنائيات الموجودة في الرواية، إذ نجد القرية والمدينة[3]، ونجد "منال الطبيبة" ونجد كذلك "عبد المعطي" المثقف البدوي ... وكل هذه الثنائيات توحي بحدة الصراع الموجود في سياق السرد.

---

[1]. رواية "مواكب الأحرار"، ص 204.هو المؤرخ المعروف "عبد الرحمان الجبرتي 1745-1822 ،كان والده من علماء الأزهر، اشتهر بتأريخ الحملة الفرنسية على مصر(1798-1801)،و ذلك في كتابيه"مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس"و"عجائب الآثار في التراجم و الأخبار". انظر :شخصية المثقف ،عبد السلام الشاذلي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص40.

[2]. بدري(عثمان)، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر،2000 ، ص31.

[3]. الكيلاني (نجيب)، في الظلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2001، ص:8- 88- 89.

القراءة الأولى للعنوان، تجعل من الذي يُخمن قليلا يسير إلى رسم مجموعة دلالية من المعاني، هذه المجموعة يحددها السياق السردي الذي يقابل سياق القصة[1]، ونفس المجموعة كذلك تعمل على أن تقحم نفسها إقحاما في الفضاء الحكائي الذي تؤسسه رواية الربيع العاصف، إنها مجموعة الثنائيات التي تصاحب النص من أوله إلى آخره، إذ إن الذكرى الحسنة على رأي القارئ تصاحبها دائما ذكرى غير حسنة، سيئة من وجهة نظر السارد[2]، وذلك لأن هدوء الربيع وجماله يصحبه دائما العصف[3]، هذا الأخير هو نوع من الريح العاتية التي تنسف ما تلاقيه في طريقها و لا تتركه، بل تبيده، وبالتالي قيمة التدمير تصاحب قيمة البناء في السياق الحكائي، لأن الأحداث التي يصنعها الممثلون Les Actants[4] تحت إشراف كل من السارد والراوي تدل على ذلك.

- توصيف مضمون الرواية :

ساحة الرواية هي البيئة التي تبعد عن القرية شرشابة بمسافة ساعتين، ولكن ظهور المدينة قليل إذا ما قورن بظهور القرية، إذ تنطلق منال المتخرجة من كلية الطب إلى القرية إثر تعينيها هناك، فتلقى من أهل البدو الترحيب ويشار لها إلى المكان الذي تباشر فيه عملها مع الطبيب " إبراهيم رمزي"، هذا الأخير شخصية دخلت غمار القصة قبل دخولها غمار السرد، أي أنها كانت هناك في القرية، تمارس

---

[1]. انظر في هذا المجال: بنية النص السردي ،حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1993، ص45 .

[2]. انظر مسألة الرؤية بشكل توضيحي ضمن: طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص151-152.

[3]. عصفت الريح : اشتدت. عصفت الحرب بالقوم : أهلكتهم و أبادتهم، انظر لسان العرب، مرجع سابق، ج/9، ص173.

[4]. انظر: طرائق تحليل القصة، صادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص304.

العيش مع أهلها، وهي عليمة بطبائع أهل القرية ، وقد رسمت طرقا كثيرة للتعامل معهم وذلك عبر وجهة نظرها التي منحها لها الكاتب ذاته عبر الراوي طبعا.

يظهر حامد المليجي صاحب المقهى، والمُمَول الأساسي للمستشفى كعادة البدوي محييا بالتحية البدوية البريئة، ويعمل الطبيب في هذا السياق على تقديم شخصية أخرى يَعُدها الراوي وتَعُدها الشخصية المذكورة، ويَعُدها كذلك الكاتب على أنها مهمة إنه: "الباشا كاتب[1]عبد المعطي"، فلقد خصص الكاتب السارد قدرا كبيرا من اللغة لأجل القيام بوصف هذه الشخصية[2] التي سيكون لها شأن عظيم في مستقبل الأحداث السردية التي تنتهي إليه قراءة القارئ.

تَعَلَم "عبد المعطي" فنون الكتابة والمراسلة بمختلف اتجاهاتها، حتى صار أهل القرية يُكنون له احتراما كبيرا لأنه الملجأ الوحيد لهم للخروج من مشاكلهم، فهذه مثلا "عَلِيَة" تدق عليه الباب وتطلب منه كتابة جوابات لابنتها العاملة في طنطا، وهي تنتظر منها أن تطمئن على صحتها و تنتظر كذلك المقدار المالي الذي ترسله لها كل شهر، ويتلقى الباشكاتب الأجر الزهيد الذي يكون ثروته، ويعمل هذا الحدث و غيره على إبراز "عبد المعطي"بصورة الشخصية المحورية في القصة وفي السرد على حد السواء.

يقابل"الباشكاتب" القطب الأول في القرية/الحيز المحدود، المعلم حامد المليجي القطب الثاني، الذي سبق الحديث عنه، مالك المقهى و المنشغل بتمويل الوحدة المجمعة الكبرى بالأغذية، وقد جاء على لسان الراوي أن العلاقة التي تربط هذا الرجل بالطبيبة الشابة، ذات طابع له صلة بالعمل، أي أن الطبيبة مكلفة

---

[1]. الباشكاتب هو مصطلح مركب من الباش – كاتب.

[2]. رواية"الربيع العاصف"، الصفحات: 16 – 17 – 18 – 19.

بمراجعة الأغذية، وكذا إعطاء الموافقة وعدمها... كانت منال تحس حاجزا واقعا بينها وبينه المعلم حامد: "**كالحاجز بين القرية والمدينة**"، أي بين شرشابة والقاهرة[1]، أما طبيعة العلاقة بين منال و إبراهيم فهي كما عبّر السارد ".. لا بين حبيب وحبيبة، لكن بين رجل وامرأة كانا غريبين في قرية نساؤها خوف وخجل ورجالها احتشام، وانشغال بلقمة العيش"[2]، و في هذا الإطار يشكل السارد ثنائية تؤدي إلى "آخرية متبادلة" بين الرجل والمرأة، وذلك في الحيز المحدود.. في القرية بخصائصها البدوية.

تظل عينُ حامد المليجي قائمة كالفاعل المبئر لمنال الآتية من حيز آخر وهو المدينة، إلى حين أن يَتِمَّ له دعوة الطبيبة للكشف عن زوجته التي أخبرها بأنها على وشك الوضع... ومن الوجهة الإنسانية، فإن الطبيبة أقبلت ولكنها أبدت ترددا نظرا لعدم معرفتها بعادات أهل القرية، فالراوي يبدو من خلال هذه السردية البسيطة أنه عليم بكل شيء[3] وهو لذلك الأمر يترك الشخصية تتعرف على المجريات بمفردها، وعلى عادة الأعراب، أصدر المعلم أمرا إلى أهل البيت بتزينه، وصنع ما طاب من الطعام، حتى ظنت زوجته لكثرة المبالغة أن الذي سيزور البيت هو الوزير، وليس امرأة.

إن الحدث الذي تصنعه الشخصيات يوصف بالتضاد في كل شيئ و على رأس هذا التضاد: "المعلم حامد/الطبيبة"، لأجل ذلك تظهر معطيات سردية تبين ذلك ومن بينها حدث دعوة البدوي الطبيبة إلى بيته، إذ يظهر فيما بعد أن الكشف

---

1. رواية"مواكب الأحرار"، ص44.
2. رواية"مواكب الأحرار"، ص45.
3. أنظر هذه المسألة في: طرائق تحليل القصة، مرجع سابق ، ص160، ستجد تفريقا واضحا عن الكيفية التي يكون فيها الراوي عليما بما تعلمه الشخصية، وما لا تعلمه.

على الزوجة كانت خطة اتخذتها الشخصية للإيقاع بالفتاة، ولكن هذه الأخيرة بحثت عن طريق للخلاص ونجحت، ولكن بقبولها لهدية حامد القروي و المتمثلة في "السوار" الذي يرمز إلى نجاح البدوي في الإيقاع بالفتاة.

إن "الآخرية" التي صنعها الراوي والتي أخذت صفة التبادلية بين الرجل والمرأة أي بين القروي "حامد المليجي" والطبيبة "منال"، أدت إلى احتدام الصراع بينهما، وقد عمل الراوي على إعطاء السرد نشاطا متباطئا[1]، لأجل إخبارنا بما قيل عن الزيارة التي قامت بها "منال" لحامد الممول الغذائي، وكان الرد عنيفا من طرف "منال"، فبقدر الصراع بقدر الرد، إذ نتج عن ذلك عزم الطبيبة على مراجعة الأغذية التي أحضرها "المعلم حامد" بصفة الحزم و الجد، وبالتالي رَدَّت الكثير منها، وأسمعته الكلام الثقيل على الأذن قائلة: "إنكم معشر الفلاحين مخادعون، يصفونكم بالسذاجة والطهر والنقاء، وأنتم ذئاب تمتلئ قلوبكم الخبيثة... كلكم مرضى بالبلهارسيا، وأيضا بالخبث..."[2] إنه كلام عنيف جدا، لا يصدر إلا من ردِّ فعل عنيف كذلك، حيث تخاطب منال حامد المليجي بالضمير"إنكم"[3] وبالتالي تجعل كل سكان القرية واقعين في هذه البوتقة ..، بوتقة الخداع والمكر، وعليه، فالحوار الذي دار بين منال وحامد هو حوار بين المدينة والريف، لذا كان الرد من المعلم: "إن الناس هنا لا يأخذون كلام النساء مأخذ الجد"[4].

---

[1]. يورد الصادق قسومة في كتابه :طرائق تحليل القصة، مرجع سابق ، مصطلح السرد المسهب (Recit Detaille) ،ص127.

[2]. رواية"مواكب الأحرار"، ص87.

[3]. انظر تفصيلا مفيدا عن الضمائر في كتاب: نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص93.

[4]. رواية"مواكب الأحرار"، ص95.

إن الحوار السابق عمل على تأسيس ثنائية الترادف المتعلقة بضمير المخاطب "إنكم/ الناس"، هذه الثنائية تصنع وجهة نظر من منظار واحد وضيق[1].

ترصد الشخصية المحورية منال منطقة واحدة وهي "الفلاحين"، وبالتالي تصبح منطقة الفلاحين منطقة تبئير[2]، يترك للقارئ حرية التعليق ازاءها، لأن ما قدمته "منال" يعادل في القيمة ما قدمه حامد المليجي فكانت المعاملة متعادلة...

يصاب "عبد المعطى" الشخصية المحورية الثانية بمرض، وتعمل الطبيبة على عيادته لأنها تكنُّ له ذكريات طيبة، فهي لا تنسى أنه حمل إليها أول رسالة من أمها، ولا تنسى أنه أدخل عليها سرورا، وهو لا ينسى أنه تلقى أذى من خلال الأجر المالي على الرسالة المحمولة واعتبره إهانة[3]، ولقد كانت فرصة المكوث في البيت التي استفاد منها باشكاتب عبد المعطى كفسحة التأمل والتفكير، إذ عمل السارد على تكليف الراوي إعلام شخصية "عبد المعطي" بما حدث في القرية من صراعات أدت إلى أن توجهت كل العيون الطامعة إلى منال، وذلك من أجل النيل منها سواء بالزواج، أو بوسيلة أخرى، وكأن التوجيه السردي الذي أعطاه الراوي لكل من حامد المليجي والشيخ علي صاحب الفدادين، كان صائرا إلى تكوين "بؤرة"واحدة و وحيدة، و هي"منال" الفتاة الشابة الطبيبة المتعلمة الجميلة الحسناء ...

---

[1]. انظر "وجهة النظر" ضمن: طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، مرجع سابق، حيث يورد إجابات عن أسئلة مهمة تتعلق بالرؤية، الصفحات:152-153-154.

[2]. تجد مصطلح"بوأرة" في كتاب :طرائق تحليل القصة، مرجع سابق، ص157، و لتفصيل آخر انظر: تحليل الخطاب الروائي، حميد لحميداني، مرجع سابق، الصفحات: 281 -282-283.

[3]. رواية"الربيع العاصف"، ص37-38.

يعقد الراوي جلسة حوارية بين الشخصيتين المحورتين في القصة "منال وعبد المعطى"، وينطلق الحوار من منال بسؤال عن تصنيف القوة في الرجال المعروفين من القرية فأجابها بأن: "**سلطان القرية هو التقاليد التي ألفوها جيلا بعد جيـــل.... ومن يخرج عن العرف والتقاليد لا بد أن ينتهي إلى هاوية سحيقة**"[1]، ولكـــن منال بعملية حوارية حديدية دقيقة، كانت تطلب منه أسماء، فأعطاها هذه الأسماء: "الشيخ المداح الصوفي، صاحب الطريق الأحمدية، والشيخ علي صاحب الفـــدادين شيخ البلد" واستطردت هي قائلة: "وحامد"، ولكن وجهة نظره لم تكن تضـــع في مقياس القوة هذا الرجل.

منال بؤرة نزاع شديدة، جذبت الأنظار إليها، فهذا "الحاج علي" يتقدم إلى خطبتها، وهذا "حامد" يوجه لها نفس الكلام بالصريح، أمـــا الطبيـــب الشـــكل المتحضر الثاني الوحيد في القرية يعاملها مثلما يعامل الفتاة الفتى وهما في خلوة، كل هذا يحدث أمام عيني عبد المعطي الباشكاتب، فيقرر هذا الأخير اللجوء إلى سلاحه لإنقاذ "منال" من هذه العنكبوتية الحدثية التي صنعها توجيه الراوي لها، باستشارة السارد، فيخرج الدواة والقلم والورق ويشرع في كتابة الشكاوى إلى الســـلطات العليا، وكان من نتائج هذا الفعل تأليب شيخ البلد"الحاج علي" على المعلم حامد، فماكان منه إلا الانتقام و ذلك بحرق بيت المليجي، وتم كذلك الإبـــلاغ بنشـــاط حامد في المخدرات، وهكذا هلك الجميع الذين كانوا يكيدون كيدا لمنال، وانتهى كل شيء، و لم تعد منال بؤرة صراع، بل صار هذا الصراع إلى نهايته، حيث صرّح الباشكاتب بنجاة الطبيبة قائلا: "**منال أنت فتاة طاهرة، وهم كلهم لصوص**"[2].

---

[1]. ن.م.س، ص92.

[2]. رواية" الربيع العاصف"، ص164-165-166.

يؤسس الكاتب الفصل الرابع عشر لإعلام روايه، بأن النهاية السردية الحدثية هي على مقربة من الحدوث، وبالتالي أثمرت الشكاوى باندثار-حامد- والشيخ علي و بانتقال الطبيب إلى مستشفى بالجيزة يدعى "لعياطو"و هو حيز بعيد عن أحياز السرد ورد بدون وصف.

وتتلقى القرية كلها ومنال بخاصة، خبر وفاة عبد المعطى الباشكاتب، وتبدي منال حزنا أليما تجاه ما حدث، بدموع لم تكن تتوقف، ثم انطلقت بها السيارة.

4- الرجل الذي آمن :

بقدر وضوح العنوان بقدر عمقه وعمق أبعاده، فالقارئ لهذا العنوان يعقد أبعادا دلالية كثيرة تُظهر العنوان بغير الثنائية التي شوهدت فيما سبق في النصوص الروائية المتناولة في المدونة، فهذا العنوان يوحي بالمجيء القوي، و بالاقتحام، اللذين تكرسهما قوة تعقد عقدا حميميا مع قوة أخرى، الأولى تظهر على مادتيها الصلبة"الرجل"[1] بما تحمله الكلمة من أبعاد معنوية: رجولة الجسم ورجولة الموقف، وكذا الثانية قوة مجردة غير مرئية، لكنها شديدة الوقع النفسي، تتميز بارتباطها بالمفهوم الديني، وبالمنحى الفكري وتتمثل في الإيمان بالفكرة أيا كانت، والملاحظ أن العنوان يظهر موسوما بصفة التعريف للرجل من جهتين:

"أل"التعريف ← الشخصية التي اقتحمت ساحة "الإيمان" [2]

"الذي"الاسم الموصول

---

[1]. الرجل: معروف الذكر من نوع الإنسان خلاف المرأة، و قولك هذا الرجل تعني كماله، انظر لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ج5، ص 112.

[2]. الأنصاري (ابن هشام)، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، شركة المطبوعات الشرقية دار المروج، مصر، ط11 ، 1963،ص112.

العنصران أعلاه يدلان على أن الشخصية كانت على علم بما هي مُقدمة عليه، مع ملاحظة أن الراوي كان لا يهمل من الأمر إلا قليله، و كذا السارد كان له نفس الموقف، أما الساحة التي أُقتحمت من طرف الرجل فمنحها الكاتب[1] الملفوظ "آمن"[2] كشكل سيمي دال على الحركة وعدم الثبات، فالشخصية دخلت غمار ساحة متحركة غير ثابتة غير قارة، و غير متوقفة على تَعهُدات جاهزة ، عليه فالمواجهة صعبة، و الصراع محتدم.. الآخر يقتحم الساحة مكتشفا، متعرفا ثم في الأخير مؤمنا.

- توصيف مضمون الرواية:

"أريان" الشاب الإيطالي يتخذ الحيز الوطني كنقطة انطلاق له إلى حيز مكاني آخر هو "دبي"، فمن إيطاليا إلى دبي، من الغرب إلى "**بلاد الشرق**"[3]"بلاد السحر والجمال والأسرار" و والد "أريان" محافظ له ماضي عريق في التبشير المسيحي يشهد على ذلك السارد والراوي معا.

حينما ملَّ أريان الإيطالي الحياة في بلده استأذن من أبيه الرحيل إلى بلد آخر، ولكن الأب المعروف بتاريخه، نصح ابنه بعدم فعل ذلك، لأن هذا سيجعله يندم، ووعده بأنه سيحقق له ما يريده من مال وجاه...

---

[1]. قيسومة(الصادق)، طرائق تحليل القصة، مرجع سابق، ص133. يفصل الكاتب في مسألة الكاتب فيحدد نوعين : الكاتب الملموس (Concret) و الكاتب المجرد (Abstrait) انظر: ص132-133.

[2]. مصطلح "الآخر الديني" يحدده وجيه قانصو، في مقالة بعنوان :الأنا و الآخر في الوعي الديني، موقع: www.Tanweer.com.

[3].الكيلاني (نجيب) ، الرجل الذي آمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1999 ،ص6.

كان لأريان صديقة يحبها هي "صوفيا" أقبلت هي وصديق آخر لتوديعه في المطار، وهو مسافر إلى لؤلؤة الخليج[1] كما دعاها البطل "أريان"، لقد حدد هذا الأخير وجهة نظره بوضوح للدلالة معلنا:

"جذوري هنا" " الشرق شرق" "والغرب غرب"[2]

طار "أريان" إلى لؤلؤة الخليج حيث أخذ يمارس مهنته كعازف موسيقي على آلة الأرج، فانضم إلى فرقة موسيقية في إحدى الفنادق، منطلقا من مشروعية طي الماضي و مقررا أنه سيبدأ: "من جديد ...وسينسى"[3]، وحيثما وطئت قدما "أريان" أرض دبي سأل عن وجود الإبل، وألفى ما لم يكن ينتظره.. ألفى التناغم في المجتمع، هذا الرأي الأخير أدلى به صاحب السرد ذاته-الراوي- بإذن من الكاتب المبدع.

حدث أن التقى أريان في حفلة عزف فتاة راقصة تدعى "شمس" فأعجبته في رقصها، و كان "صقر" رجل أعمال تربطه علاقة صداقة معها، و في جلسة مسائية تعرف الثلاثة على بعضهم البعض، حيث أخذ الراوي هذا الأمر على عاتقه حين سرد هذا المقطع السردي معرفا القارئ بما جرى.

"صقر" رجل الأعمال يأخذ معه عادة الراقصة إلى سوق "الغرير" ليُمَتعها ببعض الهدايا، ولكن الطرف الفاعل "أريان" يبدي رفضا اتجاه هذا السلوك، وكان قد عرض عليها بعد رحلة رومنسية عاطفية، الزواج بشكل مزاحي تظهر دلالته في مستقبل السرد، فبادلت الطلب بأمر أدى بـ"أريان" إلى التفكير فيه مليا وهو

---

1. ن.م.س، ص6.
2. رواية "الرجل الذي آمن"، ص6.
3. رواية "الرجل الذي آمن"، ص11.

اختلاف الأديان، المسيحية والإسلام المتعارضان من وضع:" أن المسلمين لا يعرفون و لا يحاولون معرفة عقيدة المسيحيين"[1]، ومن خلال ذلك يستنتج البطل أن الدين شرط مسبق في هذه القضية، والمعروف أن أريان مسيحي من أب محافظ، كان قسيسا، وبالتالي صار الإسلام كالمعطى الجديد بالنسبة لـ"أريان" ، وصار كذلك على شاكلة "الخطاب المعروض"[2]، وشمس مسلمة تمارس الإسلام على قدر ما أوتيت، فدفع هذا التداخل الحدثي بين"أريان"و "شمس" بالبطل إلى السير مع "علي" الدليل لأجل التعرف على الدين الجديد.

يتلقى أريان الشاب عن الشيخ جلال الدين في المسجد الكبير بعضا مما يعرف، فينطلق أريان في حوار داخلي "monologue"[3]، ليَمُر بتفكيره عبر مواقف كل من الأب، والأصدقاء، وصوفيا ... والمجتمع ككل، ليقرر في نهاية الحوار اتخاذ هذه المواقف ظِهريا تجاه ما يزمع تحقيقه في مستقبل السرد.

تظهر شخصية "بينيتو" على ساحة السرد الحدثي، ظهورا عاديا، أي لا يتوقف ظهورها على إرادتها بل يتكلف الراوي بإظهارها مشيرا إلى دور ستتكلف به في المستقبل القصصي، و في هذا الخضم الحدثي المتغير يتصل- أريان- بقنوات كثيرة منحته ما تَحَصَل لها من معرفة عن الاسلام. فقد استمع إلى "أحمد ديدات"

---

[1]. قانصو (وجيه)، مقال : الأنا و الآخر في الوعي الديني، من موقع التنوير، www.Tanweer.com.

[2]. يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار لبيضاء، بيروت، ط2، 1997، الخطاب المعروض هو الذي تُعرض فيه أقوال الشخصيات في مجال الحكي، أنظر ، ص205.

[3]. أي بمعنى :" حوار داخلي" أنظر "طرائق تحليل القصة"، الصادق قسومة، مرجع سابق، حيث يجعل الكاتب من وظائف الحوار القص النفسي، ص236 ، وانظر كذلك كتاب: نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص137، حيث يسميه "المناجاة".

واقتنى بعض مؤلفات "رجاء غارودي"[1] وانكب على قراءتها غير آبه بما اقترح عليه صديقه "بنيتو" من التمتع بإجازة في روما ريثما يحدث له نسيان حب الراقصة ونسيان كذلك حب البحث عن الحقيقة، لكن أريان الشخصية، المحورية تؤسس خطابا[2] خاصا مفاده تقريع للصديق وعزم على عدم التولي، فكان الرد من الصديق لـ "أريان": **"لن تستطيع فهم الشرق ولو عشت فيه مائة عام"**[3].

البحث عن الحقيقة هي علة غياب -أريان- على جلسات الليل الغنائية التي تنشطها الراقصة شمس، وفي أثناء الغياب يزور الإيطالي مسجد"الكاز"و يأخذ من إمامه القرآن بالإنجليزية، وقد تلقي في المسجد الترحاب من مختلف الفئات الإجتماعية على اختلاف مهنهم وعلى اختلاف مستوياتهم واستمع منهم مما يتعلق بالدين الجديد، الذي دعاه بالحقيقة.

ينتقل السارد إلى وجهة نظر يؤسسها هو و الراوي مشتركين فيها، مشيرين إلى "آخريه" من نوع خاص، إذ يُقران على أن الشخصية المركزية كانت قد مارست الشيوعية،فقررت التخلي عنها وذلك باتخاذ السفر[4] كوسيلة لتحقيق

---

1. ولد ا أحمد ديدات (1918 - 2002)في ولاية سورات الهندية، هاجر والده إلى جنوب إفريقيا عام1927، وأتم دراساته بلوغه السادسة عشرة ،حتى أصبح مكلفا بإدارة مصنع للنسيج فكانت له فرصة لدراسة القرآن العظيم و السيرة النبوية، ثم هاجر إلى باكستان فبقي فيها مدة ثم عاد إلى جنوب إفريقيا،عرف الشيخ بتصديه لحملات خصوم الإسلام، من بين مؤلفاته "ماذا يقول الكتاب المقدس عن محمد صلى الله عليه وسلم" و "هل الكتاب المقدس كلام الله"، وللشيخ مناظرات فكرية عقدها مع كبار علماء المسيحية ،و أسس معهد السلام لتخريج الدعاة، والمركز الدولي للدعوة الاسلامية بـ"ديربان" جنوب إفريقيا. من موقع احمد ديدات، بتاريخ 09-01-2006.

2. يحدد يقطين ضمن مؤلفه :تحليل الخطاب الروائي م.س، أنواعا ثلاثة من الخطابات، الخطاب المسرود، الخطاب المعروض والخطاب المنقول،انظر ص204-206.

3. الكيلاني (نجيب) ، الرجل الذي آمن، مؤسسة الرسالة،بيروت، لبنان،1999 ،ص42.

4. يحدد لحميداني ضمن مؤلفه:بنية الخطاب السردي، وظائف الحكي، و التي من بينها وظيفة "المساعد"،*Adjuvant*المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص101.

لذلك، و في هذا الوضع السردي تدخل وجهة نظر أخرى وهي لـ"صقر" بالقول: "نحن دائما هنا أفضل من الشيوعية والرأسمالية معا"، وهذا نوع من الإقرار الذاتي، الذي يؤسس لعملية إعادة بناء العمران الداخلي الذي يوشك على الانهيار من جهة، ويشير إلى تسرب"الآخر"إلى الذات من جهة أخرى، حيث يعاين أريان -العنصر الأساسي في الآخرية المتشتتة في النص السردي- صقرا وهو يجيب نداء الصلاة، مثله مثل أي شخص في المرتبة الاجتماعية فيبدي حيرة ودهشة.

"شمس" أنثى تُكَوِن عملية تقابل شخصاني بالاشتراك مع "أريان" الذكر، الذي يعلم فيما بعد أن هذه "الأنثى" تمارس الرقص لأجل الفنّ -من وجهة نظرها- و بذلك تسري الحقائق إلى داخل" أريان" شيئا فشيئا نحو التعمق، ويدفعه هذا إلى أن يستمع إلى كل من له علاقة بالإسلام، حتى يبرز بما لم يكن في المنتظر، إنه يرفض تناول الخمرة في حفلة عشاء، مقتنعا بمرجعية تحريمها ومنعها على المسلمين[1]، دون استثناء، فيشكل "أريان" بذلك "الآخر" الذي تحول من مرجعيته إلى مرجعية أخرى، متأثرا بها، وصار مُعلما للأنا بما تؤمن به ولا تعمل به ...

نموذج "شمس" هو نموذج لفتاة تمارس ما تمارسه، تحت تأثير الظروف التي تدفعها إلى ذلك فهي مارست الرقص بدافع الحاجة إلى المال الذي ينبغي أن تتحصل عليه لإعالة عائلتها، لأنها تحملت المسؤولية وهي في الخامسة والعشرين من عمرها، وحينما تخاطب أريان بالإسلام كحجة لرفض الزواج، يقع في أذنها حديث

---

[1]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص76.

النبي صلى الله عليه وسلم:" لئن يهدي الله بك رجلا واحدا خـــير من الدنيا وما فيها "[1].

إن السارد في هذه الحالة يترك للراوي الحرية التامة للتحدث عن شخصـــية "شمس" التي على حسب وجهة نظره لا تعرف من الدين الإسلامي إلا الشهادتين، وبالتالي تصير شخصية" شمس" فاعلا، حاملة وجهة نظر معينة بدون علم الـــراوي بذلك، فتعرض على "أريان" الزواج بدافع الحب[2]، ولكن "الآخر" الذي تعمـــد بالاقتناع السطو الشرعي على ساحة"الأنا" التي لا يملك فيها ناقة و لاجمل ، يبدي تَمَنعا لهذا العرض، لأن من المبادئ التي تعلمها أريان أن الرقص محرم في الدين، لذا ينبغي على شمس التوقف عن ذلك إذا أرادت الزواج منه...

أريان ←——————————— شمس

الآخر(أريان، الذكر) خطاب تعليـــــمي الأنا (شمس،الأنثى)

شمس ←——————————— أريان

الأنا (شمس،الأنثى) خطاب تعليـــــمي الآخر(أريان، الذكر) [3]

ينتقل السرد بسرعة سريعة من حيز إلى حيز آخر، من دبي إلى إيطاليا حيث يعلم الأب "كارلو" بما هو مُقدم عليه الابن، فيبعث له برسالة خاصة حاثا إياه بعدم

---

[1]. رواية"الرجل الذي آمن"، ص82.انظر الحديث في:رياض الصالحين من كلام سيد المرســلين، للإمـــام أبي زكريا يحي بن شرف الدين النووي، دار الإمام ملك، الجزائر، ط2، 2004، ص108.

[2]. رواية"الرجل الذي آمن"، ص84.

[3]. يورد حسن حنفي في مداخلة بعنوان "جدل الأنا والآخر"ضمن كتاب: صورة العربي ناظرا و منظورا إليه، لمؤلفه الطاهر لبيب، مؤسسة دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص284، مراحل تفاعل الذات العربية مع الآخر و هي على ثلاث مراحل :م1:الآخر معلما والأنا متعلمة،م2:الآخر متعلمـــا و الأنـــا معلمة، م3: الآخر معلما و الأنا متعلمة.

المغامرة في اعتناق الإسلام، لأنه سيلحق الأذى بالعائلة التي تُكِّن للمسيحية احتراما كبيرا وتجسد ذلك عملا واقعيا ... لكن الشاب الإيطالي يعيد الرد بالرفض المبني على حسن معاملة الابن لأبيه، رفضا رؤوفا لينا ... مذكرا إياه عبر رسالة مطولة[1] ملخصها أن الذي دفع أريان إلى ذلك هو الشغف بالبحث عن الحقيقة لا غير، وليس: "المتاع الدنيوي الرخيص" كما عَبَّر "أريان" عنه[2].

في الفصل التاسع يسدل الستار على حوار بين "آخر"، انسلخ من آخريته "أريان" و"آخر" ظلّ وفيا لآخريته بشكل سطحي، وهو"بنيتو" هذا الأخير حاور أريان حول ما أقدم عليه، و في نهاية الحوار يجعل الراوي "أريان" يقدم خطابا في جملة موجزة يجعل "بنيتو" يصدُّ عنه متوعدا باللجوء إلى وسيلة أخرى لرده، لقد قال لـ بنيتو: "**إني أبحث عن الحق، هل هذه جريمة؟..**"[3]

مصدر التغيير العملي الذي حدث "لأريان"، يعود إلى الظهور في الفصل التاسع بمظهر آخر أمام الإمام"عيد الحسيني"، إمام مسجد الكاز، ليلجأ إليه "أريان" قاصا له ما لاقاه جراء إعلانه عن اعتناقه الإسلام من رفض الأب "كارلو" والعائلة والصديقة "صوفيا" .. والمجتمع ككل لذلك، وهكذا يقرُّ "أريان"، بالشهادتين وسط تهليل الحاضرين الذي يُعد رمزا يعلن عبره الراوي الانسلاخ المطلق لـ"أريان" وهو الممثل الرئيسي للآخر من فضاء آخريته.

يلجأ الآخر الرئيسي القليل الظهور(الأب القسيس) القائم إلى استجلاب الجزء الذي شرد منه بطريقة تسخير شخصيتين، وهما "صوفيا" و "بنيتو"، الأولى

---

1. تعتبر الرسالة خطابا مستقلا، أنظر كتاب، بنية النص السردي، لحميداني، مرجع سابق، ص202.
2. رسالة أريان إلى كارلو، ص89، من رواية "الرجل الذي آمن".
3. رواية "الرجل الذي آمن"، ص91.

هي محبوبة "لأريان"-الجزء الشارد- أما الثانية فهي شخصية الصديق القديم على أرض الآخر أو "الهناك".و في قطعة سردية مُنشأة من طرف السارد ومُرسَلة إلينا عبر الراوي، تتفق الشخصيان على أداء مهمة مقدسة لأجل غرضين:

1-دافع تطبيق رغبة "الأب" كارلو في إرجاع ابنه إلى وطنه الأصلي مع أن الشخصية تُقِّر بأن الوطن الحقيقي بالقول :"**وطني هنا.. بل كل العالم وطني**" [1].

2-الانتقام من أريان المتسبب في كل ماحدث للشخصيتين، إذ تُقدم "صوفيا" عبر خطاب نسوي جذاب إلى "بنيتو" الموضوع الذكوري، ما مفاده أن الأنثى ستحقق للذكر رغبته في حال نجاحه في هذه المهمة.

تعتبر "صوفيا" و"بنيتو" طرفين من مُشَكلات الآخر الأصلي الكبير، هؤلاء يدفعهم كلهم خطاب "صوفيا"الأنثى الغربية القائلة:" **تعلم أن الغرب قهر الشرق وهزمه ولن تقوم له قائمة أبدا ... واليوم لن نسمح لشرقية كي تفتك بالغربية ... أنا وشمس نمثل صراع الغرب والشرق، ونتيجة المعركة معروفة**" [2].

إن أريان الأمس ليس أريان اليوم، لقد تغيرت هويته[3] صار اسمه عبد الله كارلو، وتعود شمس للظهور في ساحة السرد باحثة عن "أريان"، لكن هذا الأخير يرفض المقابلة، لأنه منشغل بالعبادة والتعلم وهي سافرة لا يجوز له رؤيتها...

ينجو "أريان" من محاولة اغتيال ، أتخذها "بينيتو" وسيلة لعرقلة الشخصية عن إتمام البرنامج السردي الذي بدأه، وقد تم للسارد عرض هذه المقطوعة السردية

---

[1]. رواية"الرجل الذي آمن"، ص104.

[2]. رواية "الرجل الذي آمن، ص 113.

[3]. أنظر تعريف الهوية في المدخل ص7 من البحث.

بأسلوب يفهمه القارئ الحقيقي[1]،ثم يتزوج "أريان" من فتاة سورية تدعى "ميسون" تعمل كموظفة في مصالح التربية، و تبدأ الرحلة من جديد عبر الماء بالباخرة إلى مواصلة الدعوة التي بدأها الأولون، على تعبير السارد، وتتمثل في التوجه هذه المرة إلى الهند.

المبحث الثاني

الآخرية بين لعبة المتخيل و الواقعي (الموضوعي /التاريخي):

بعد التعرض البسيط لما حملته العنونة الخاصة بالمدونة من دلالات كثيفة، سيكون بعد ذلك الولوج إلى الموضوع من الباب الذي يعد بابا للمنهج الموضوعاتي، والذي يعمل البحث على السير عليه، إذ إن القراءة الموضوعية تحمل سماتها الخاصة بها، و يصفها الباحثون الذين عملوا في دائرة النقد الأدبي وخاصة في دائرة النقد السردي بهذا الشكل، ويعدّ هذا الأخير من حقول البحث ضمن هذا النوع من القراءة، فهي "قراءة وصفية" "Discriptive"[2] ، والوصف هو الدخول في نوع من الحرية في النقد ضمن الكتابة التي تنبع من داخل النص، إذ إن من مهمة الناقد والدارس هو الولوج داخل الأثر، والبحث فيه، وكذا إعادة بنائه من جديد بالشكل الفني الذي يقرب القارئ منه لذلك: "فالنقد الموضوعاتي لا

---

[1]. قيسومة (الصادق)، طرائق تحليل القصة، مرجع سابق، ص135. حيث يفصل في مسألة الفرق بين القارئ المجرد (Lecteur Abstrait) والقارئ الحقيقي ،ويسمي المؤلف القارئ الحقيقي بالقارئ الملموس (lecteur concret).

[2]. حمري(حسن)، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005،ص47.

يهتم بالمجال التاريخي الذي أثّر في المبدع بل يدرس النص من خلال علاقاته الداخلية"[1].

وعليه فقد كان التتبع لنصوص الروائي على القاعدة أعلاه، فهو يعقد علاقات كثيرة من أزمنة مختلفة، يعمل على التخلص منها كلها إن دعت الضرورة إلى ذلك، وكل هذا يتم على أمكنة مختلفة حملت وعي الأديب وكذلك لا وعيه.

- إنطراح "الآخر" كتيمة في السرد:

تطرح "جوليا كريستيفا" في هذا الميدان ما تسميه "بالحلقة الموضوعاتية"[2] والتي لها وظيفة تتمثل على حد كلام الناقدة في أنها: "تشكل لحمة مجموع الرواية"[3]، هذه الحلقة تتكون من تيمات مختلفة تصل إلى الثنائيات الكبرى التي ينبني عليها المعمار الروائي، هذا الأخير يظل موجودا ولا ينتهي منه المبدع حتى تتم له آخر قطرة للإبداع، لأن البناء الإبداعي ليس وليد لحظة إفراغ لا شعوري للأفكار، وليس يعني كذلك التداعي الآني، النابع من الإسقاطات النفسية على البياض، بل هو البداية التي سِمَتُها بداية البداية، وتتجاوز عملية بناء المعمار الروائي، العمليات التي تتم في العمارة الحقيقية، لأن الأدب كما يتمثله النقاد هو الأصل في التخيل لأنه:" أقدر العلوم والفنون على التمثل أولا"[4].

---

[1]. بلوجي (محمد)، النقد الموضوعاتي الأسس و المفاهيم، الموقف الأدبي، عدد394 ، شباط2004، من موقع: www.uwa-dam.org.

[2]. كريستيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص27.

[3]. ن.م.س، ص27.

[4]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ع240، ديسمبر1998، ص156.

إن القراءة الموضوعاتية التي سأحاول السير تحت ظلالها في هـذا البحـث المتواضع، تسير نحو نفس الهدف المرسوم أعلاه، أي اكتشاف المعمارية التي بُنيـت عليه الرواية، على أن هذه الأخيرة هي الإبداعات السردية للروائي قيد الـدرس، فهي تتخذ البحث والاستقصاء كسبيل لسبر الموضـوعات العامـة أو التيمـات الرئيسية، هذه الموضوعات أو هذه التيمات، هي التي تُدعى: "المقولات الكبرى"التي تعمل بدورها على هندسة المشهد الروائي ومنحه هيكلا حصينا مجردا، وكل هذا يتم من خلال النص، ومن خلال النص وحسب[1].

لقد انطلق المهتمون بالموضوعاتية من الانطلاقة التي تتمركز حول مفهـوم "الموضوع"، الذي يُعرفه عبد الكريم حسن بأنه: " المبدأ الذي تلتقي عنده كافـة المفاهيم التي تؤسس المنهج الموضوعي"[2] .

ينطلق نجيب الكيلاني في رسم الإبداعات المختلفة عبر هندسة معمارية منبعثة من أسس فكرية ترسبت من خلال القراءة، ومن خلال التصادم الواقعي، ويصرح في هذا الشأن، في حوار أجرته معه مجلة المنار الإسلامي، على أن الإنسان يسير عبر فلسفة معينة يحددها انتماء معين، يشده إلى المكان والوطن: "فهو يَحِن إلى المكان الذي ولد فيه كما يحن إلى المقعد أو المكان العاديين "ويزيد على ذلك في قضـية أخرى معنونة بـ: الخطاب إلى الغير، ما مفاده أن : "مخاطبـة الآخـرين شـيء مهم".. وأن هؤلاء الآخرين ينبغي أن نرسل إليهم حبالا متنوعة، ومن بينها: "حبل المخاطبة باللغة الصحيحة، لغة الفن"[3] وعليه فإن الموضوع الموسوم بـ" الآخرية"

---

[1]. حسن(عبد الكريم)، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص 69.

[2]. ن.م.س، 37

[3]. انظر الحوار الذي أجرته مجلة المنار الإسلامي مع الكيلاني (المحاور:أبو علي حسن)، وزارة العدل والأوقاف في دولة الإمارات العربية المتحدة، ع3، س 15، اكتوبر1983 ، ص74-75.

والذي يشكل جوهر البحث، كان مُعتَبرا عند الروائي، أحد الموضوعات الكبرى التي تُبنى عليها الإبداعات الروائية، أي أحد التيمات الكبرى[1].

انعكست تيمة "الآخر" في النصوص السردية للروائي نجيب الكيلاني انعكاسا لافتا للانتباه، حتى احدثت شرخا في نفسية الشخصيات، فعبرت عن ذلك شخصية غربية من رواية: "الرجل الذي آمن" مخاطبةً نفسَها في إطار مونولوجي: "**إن صقر**–شخصية عربية– **يوصف بصفات الغربيين بينما أنا على النقيض منه أصبحت شرقيا غيورا ، وهذا أمر يصعب تصديقه** "[2].

يكتب الروائي نجيب الكيلاني سيلا من الأعمال السردية، وسيلا آخر من الأجناس الأدبية الأخرى، و لقد تحدى هذا الروائي الحدود الوهمية التي بنتها أيدي تَدَّعي لذاتها البراءة التاريخية والالتزامية في الدين، لقد كانت البداية الأولية لهذا الأديب من المرحلة الثانوية حيث جربّ جنس الشعر بإنتاجه أول ديوان شعري[3]، ثم أخذ يرمي بثقله كي يواكب جنس الرواية أي جنس الأعمال السردية، فاختار أن يتجول في أمكنة مختلفة من العالم الواقعي راسما لها ما يَتَمثلها في العوالم الخيالية، ويظل الكاتب يترلق بكل يسر في العالم الذي شَكَّله قصصيا، ويدخل في حوار

---

[1]. يشير د. باجو في مؤلفه: الأدب العام والمقارن، إلى أن: Thème مصطلح دار حوله جدل كثير في ترجمته وقد تعلق بالمنهجية أساسا وأن هذا المصطلح لم يعد حكرا على الأدب المقارن وحسب بل زاد انتشاره في الفنون الأخرى وكان يحمل في الأدب الشعبي مصطلح موتيف MOTIF أنظر:
La Littérature Général et comparée,Daniel henry Pageau, Armand, colin,Paris, 1994,p47.

[2]. رواية "الرجل الذي آمن" ص57، أنظر مضمون الرواية ص49 من هذا البحث.

[3]. الديوان هو: "أغاني الغرباء" انظر: حكاية جاد الله، نجيب الكيلاني،مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص254.

وعلاقات حميمية مع "شخصياته"، وبالتالي يعمل على أن: " يلغي الحاجز الوهمي بين عالم التخيل وعالم الواقع"[1].

لقد خرج الكاتب صاحب المدونة التي سنتخذها، بالرواية خارج حدود بلده، و طاف بها ومعها بلدانا كثيرة، منشغلا مع بيئتها المختلفة، فكان مع ثوار نيجيريا في:"عمالقة الشمال"، وفي أثيوبيا في: "الظل الأسود"، وفي: دمشق ضمن"دم لفطير صهيون"، و "أسوار دمشق"، وفي فلسطين في:"عمر يظهر في القدس"، وفي إندونيسيا مع"عذراء جاكرتا"، وفي تركستان "في ليالي تركستان"... إنه زخم هائل من الإبداعات الروائية، كل عمل يلبي فيه الأديب رؤى مختلفة عن الأخرى، ويضع الإبداع الروائي أمامه قيمة الرحلات الخيالية التي يعقدها الرواة[2] والسّراد والكتاب عبر نصوصهم، لأن:" القصة في النهاية تحول، أي تغير مجموعة من الأحداث أو الحالات من وضع إلى وضع "... وهي إلى جانب ذلك:" الانتقال من حيز إلى آخر"[3] .

عمل كاتبنا على الجانب الرحلاتي الذي أملى عليه أن يرغم الشخصيات على السفر معه لأن :"الرحلة تولد القصة"[4]، وهكذا القصة لا تتولد في حيز دون آخر بل: "تتولد ما بينهما، وتروي ما بين اللحظة واللحظة، وما بين اللقاء واللقاء"[5].

---

[1]. حمري (حسن)، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2005 ، ص23.

[2]. انظر مصطلح "تنازع الرواة"ضمن:تقنيات السرد و وظائفه في الرواية العربية المعاصرة، عبد الله إبراهيم، من موقع :www.uwa-dam.org

[3]. ن.م.س ، ص25.

[4]. ن.م.س ، ص25.

[5]. ن.م.س ، ص26.

- تشكل الثنائيات الضدية [1] في لعبة الخيال والواقع:

يمارس كتاب الرواية على الوجه العام، اللعب على أوتار اللغة التي ينتمون إليها، ويعطون لذلك نفسا فكريا يستمدونه من روافد مختلفة، سواء من الماضي السحيق الذي يعزون إليه تاريخهم، أو من الحاضر الذي لا يستطيع أحد منهم القبض على شذراته، أو حتى من المستقبل الذي يقع في التصور على أنه الأبعد إذ أنهم يمارسون عليه النشدان والاستشراف فقط، و النقد حقل من الحقول المعرفية التي أظهرت بعض الأشياء التي استشرفها هؤلاء ، متعرضا إلى العنصر المسمى بـ"الثنائيات الضدية" وهي التقاطبات التي تتكون و تتشكل إذ: " ليس هناك قراءة أو نقد ساذج ،فكل قراءة تكون موجهة، وكل نقد ينتهي بالعثور على ما يبحث عنه"[2].

لقد تحدث الكثير من النقاد [3]عن هذا النوع من الثنائيات بأشكال مختلفة، وحددها أحدهم في إطار تقييم صورة الآخر التي تبلورت مفاهيمها بالضد: "العلو/ الدين، الاستعمار/الانبهار، التبشير/التحرر، التحديث/التغريب، الغائية/المادية، الرجعية/التقدمية، الإسلامية/الانقلابية، التراث/المعاصرة، الايدولوجيا/التكنولوجيا، الماضوية/المستقبلية، الاستشراق/الاستغراب،.." [4].

---

[1]. ن.م.س ، 43.

[2]. بحراوي (حسن)، الفضاء الروائي، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع 48-49، سنة 1988، ص45.

[3]. لقد حاولت أن أتطرق إلى آراء النقاد في نشر المبحث و ستجد ها متفرقة خلاله و موثقة، ومثال ذلك في الهامش أسفله.

[4]. الجميل(سيار)، التحولات العربية إشكالات الوعي، الأهلية للنشر والتوزيع الأردن، عمان، ط1، 1988، ص124.

الكاتب الروائي زخم هائل من الإسقاطات الفكرية، وحلقة كبيرة من الإصطراعات وكذا دوامة كبرى من التناقضات، هذا كله يحصل له من خلال القراءات والمطالعات الموسعة، وكذا من خلال التلاقح الذي يقع له في المجتمع الذي نشأ فيه، هذا المجتمع الذي يحتل من التاريخ جزء و لا يحتله كله، فالتاريخ قسمة بين الأمم والحضارات ... على هذا النحو يحمل المبدع الروائي مواجهة كل هذه المجالات و لا يستطيع أن لا ينهل منها، و إلا أعطى نصا سيمثل أمام محكمة الأدب بحكم الإعدام...

نجيب الكيلاني – الكاتب الروائي الذي نرصد في إبداعاته، جل الصراعات والتناقضات التي تشكلت في نصوصه السردية، يحمل ما يحمله الروائيون الآخرون، فهو الذي استمد ثقافته من البساطة المصرية بدءا من الكُتاب الذي يتلقى فيه الأطفال القرآن تحفيظا، إلى الجامعات ثم إلى ساحة التأليف، إلى أن ألقت الحياة بمختلف توجهاتها و ملابستها على واقع كاتبنا تميزا معينا، تَمَثل في التركيز على إنتاج نوع من التشديد على بعض المواضيع الكبرى، والتي لمست نصوصه الإبداعية وكذا كتاباته النقدية [1]... فلقد كان تعرضه للكثير من الملابسات التي واجهت المجتمع المصري في ساحته الداخلية، و ارتفع الحس الإبداعي عند الروائي إلى التطلع إلى ترجمة الخارجي في الروايات، أقصد الموضوعات الكبرى التي أخذت مأخذ الإبداعات الروائية، ومن هذه الموضوعات والتيمات "الآخرية".

---

[1]. انظر كل العناوين في كتاب: حكاية جاد الله، لـ نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط4، 2001، ص252-253 .

لقد أشرنا فيما سبق أن الكاتب طرح هذه التيمة بالشكل الذي يتم في صراحة الحوار، وراح يعطي أهميةً للاتصال بـ" الآخر" ضمن الإطار اللغوي[1]، هذا الأخير سيفتح الدائرة أمام التلاقي أو عدمه، انطلاقا من أن: "الوجود إلغاء للهوات-جمع هوة-"، وهو كذلك بمثابة التكريس لعملية: "الاتصال بالآخرين"[2].

مصر، البلد الذي يعتبر أرض ميلاد الروائي و وطنه، سقطت في فخ الاستعمار بأنواعه كما سقطت بلدان أخرى...بيد أن مصر عانت من تدخلات مختلفة اتصفت بالخارجية، من أجل ذلك تعددت الأوجه التي تقمصها "الآخر" على أرض مصر، فمن حملة نابليون، وقبله انقلاب الأتراك وبعد هذا كله الحماية الإنجليزية، لذلك سيشكل نص "مواكب الأحرار" وجها من أوجه سلب الحرية وفرض العبودية و عليه: "أقل الناس حرية أكثرهم ارتباطا بالغير..وأكثرهم حرية أقلهم ارتباطا بالغير"[3]، فالبشتيلي بطل الرواية كان يساهم على الحياة الورقية في إنزال هذا الارتباط..كل هذا عاشه الكاتب الروائي كالجديد في المجتمع المصري، واقعا معيشا، والذي لم يعشه وصل إليه قراءة تاريخية.

الإطلاع على النصوص الروائية يبين لنا ما حدث لمصر، بلد الروائي، من زاوية رؤية معينة ومن حيز حيزي[4] محدد، هي قرية "شرشابة" المكان المفتوح المغلق، والمحدد المطلق، الجميل القبيح، والمعقد البسيط[1].

---

[1]. اللغة تؤدي وظيفة فعالة في الاتصال عبر السرد، انظر في هذا المجال كتاب: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي، د. عثمان بدري، موفم للنشر، الجزائر، 2000، ص25.

[2]. دراج (فيصل)، الرواية و تأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص167.

[3]. ن.م.س، ص167.

[4]. انظر المصطلح: ضمن كتاب: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع240 ، ديسمبر 1998، ص142 .

لقد اقترح "نجيب الكيلاني" نفسه على الأدب، بأن يكتب نصوصا تنتمي جنسيا إلى الرواية، ذات الأصوات غير المُفَرَّغة من محتواها و:"الصوت المفرغ من محتواه، يرتضي أن تكون أدواته في صدمة الغالب، فيكون خارج التاريخ أو ضده"[2]، وعمل الروائي على أخذ مادته من التاريخية الحدثية المكتوبة والمشهودة[3]، وعمل كذلك على إعطاء الملفوظات صفة إعادة القراءة الفنية، متناولا هذا الجديد الذي دخل مصر، و المُظهِر لآخريته، والذي قدّم نفسه بمظاهر مختلفة، بدت للوهلة الأولى حضارية، ثم نمت و تطورت إلى أن صارت تمارس أنواعا من السيطرة الفكرية، وهكذا هي نصوص الروائيين على حد رأي كريستيفا: "إن النص ليس مجموعة من الملفوظات .. إنه كل من ينصاع للقراءة، عبر خاصية الجمع على مختلف الطبقات الدلالية، الحاضرة هنا داخل اللسان، والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية" [4]، هذه العبارة الأخيرة تفتح بابا واسعا لمبدعي النصوص السردية النهل من التاريخ، كما فعل نجيب الكيلاني[5].

إن الثنائيات التي أنتجتها دائرة الروائي، هي ثنائيات من جنس خاص ومن نوع فريد، إذ إن الرؤى تنطلق من منطلق واحد، ومتعدد، و يتحمل الكاتب أخذ الدور في الحديث عنها، نحو مناطق مرصودة أو" مبأرة"، فنجد في رواية "مواكب

---

[1].انظر قراءة نقدية لـ: الربيع العاصف، حسن عبد الله، ضمن الرواية المذكورة، مؤسسة الرسالة،بيروت، لبنان،ط4، 2001، ص 194-195.

[2].نور الربيعي(إسماعيل)، الهوية الزمنية نزيف الذات العربية، مركز الإنماء القومي، بيروت، الفكر العربي المعاصر، ع48-49، سنة 1988، ص47.

[3].دراج (فيصل)، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 1999، ص166.

[4] .كريستيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص14.

[5].تعبر روايات الكيلاني عن ذلك، أنظر هامش رقم 1، ص77 من هذا البحث.

الأحرار" رصدا لمرحلة تاريخية هامة وهي ولوج حملات نابليون إلى مصر، معلنا عن "الآخر" الثاني-الآخر الأول هم الأتراك سيتم بيان ذلك فيما بعد- الذي شغلت الشخصيات المُمَثلة إياه، حيزا لغويا كبيرا من الرواية، فنجد شخصية " برتلمي" هذا الرومي الذي سكن مصر قبل دخول الحملة، واحترف حرفة التجارة، كان يترقب موعدا هاما وهو الدخول الحقيقي لنابليون، و كانت معاملة هذا الرجل لكل الناس معاملة حسنة، منطلقة من طبيعة ضمير التاجر، ولكنه كان يُكِّن أنواعا أخرى من الإحساسات المدسوسة في نفسه العميقة، وبالتالي تصير شخصية"برتلمين" أحسن ممثل للآخرية في هذا النص الروائي، إذ إنه عمل على إظهار ذلك منذ بداية الرواية، وعمل الكاتب مع الراوي أو السارد على بعث هذا الدور المنوط به مع ترك الحرية لهذه الشخصية للإبانة عن استبطانات نفسها، في نوع من الحوار الداخلي أو، كما يدعوها د.مرتاض[1]: "المناجاة"،التي تعتبر منبعا استراتيجيا لكشف الحقائق التي تعمل الشخصية على إظهارها تارات قليلة جدا، وإخفائها تارات كثيرة.

يعمل السياق السردي على إمداد شخصية التاجر، شخصية أخرى مساعدة تربط بينهما علاقة قرابة من نوع خاص إنها "فرط الرمان" كما كان يدعوها أهل البلدة، ابنة التاجر، الرومية الجميلة الفاتنة، لقد أقحمها الكاتب في نصه السردي مع شخصية أبيها التي كانت تمنح للآخر مظهرا معينا يتمثل في النفاق الاجتماعي، فالأب كان يُظهر عكس ما يخفي، حيث ظلّ يتحين الفرصة لتحقيق ما كان يصبو إليه من أهداف بعد أن رسم لذلك خططا مستعملا أنواعا من الخطابات كالرسالة، التي وجدت الشخصية فيها الحرية في تدوين جملها السردية.

---

[1]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص137 .

لقد أخذت "هيلدا" ابنة الرومي دور المساعد على ما مهد لـه الرومـي.. "الآخر" الذي سيعلن عن آخريته في حدث سردي مستقبلي، ودلك إثـر خطبـة ألقاها"الحاج مصطفى البشتيلي، فألهب في النفوس المسـتقبلة للخطـاب[1]، نـار الاندفاع لأجل رد حملة الفرنسيين الآتين من الإسكندرية اتجاه القاهرة، أين كـان مسرح الأحداث، وكانت زوجة الشيخ مصطفى البشتيلي تقترح عليه قبل ذلـك الهرب، ولكن عزمه على البقاء جعله يـرد عليهـا: "مصـطفى يهـرب؟.. ياللمهزلة.." [2].

رسم السرد في الرواية ثنائية كبرى تتسم بالضدية تحتـوي علـى تقابـل صارخ، إنها "الأنا" وما تمثله من ثنائيات فرعية، ذكرها السارد بقولـه: "واليـوم يجتمع الجميع على قلب رجل واحد، لا فرق بين تركي / ومملوك مصـري، ولا مسيحي / ومسلم، و لا أرميني أو مصري" [3]، أما الطرف الآخر من الثنائية فهو الآخر بمظاهره المختلفة تمثله الشخصيات المختلفة "برطلمين" وابنته "هيلدا"، والقادة العسكريين الفرنسيين بمختلف مراتبهم.

لقد دفع دخول "آخر" آخر أشد وأعتى من الآخر الذي كان موجودا قبـل ذلك، إلى تَوَحُد الأنوات التي كانت مشتتة قبل احتدام الصراع، إذ إن المماليـك الذين كانوا يمارسون ما لا يرضاه المصري، هم ذواتهم الممثل الأساسـي لمظهـر الآخرية بمصر قبل حلول الفرنسيس، لأنهم على رأي شخصية مسطحة[4] ظهرت

---

[1]. يعتبر يقطين "الخطبة" نوعا من الخطابات، انظر كتاب: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1997، ص202 .

[2]. رواية "مواكب الأحرار"، ص22

[3]. رواية "مواكب الأحرار"، ص 27.

[4]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص101

بالمظهر الاجتماعي في غمار السرد (زوجة مصطفى البشتيلي)، كانوا يمارسون النهب والسرقة، هذه الشخصية ذكّرت زوجها في عملية استرجاع Proleps[1] بقولها: "أنسيت يوم أن نهب المماليك متاجرك و لم يستطع أحد أن يحرك ساكنا"[2]

– انقلاب الآخرية المنشطرة من حيث الفروع و الأصول :

إن لاعتكاس الأحداث السردية في النص الروائي آثارا، يستطيع أن يلاحظها القارئ و المتلقي للخطاب من خلال التتابع الحدثي، إذ إن هيلدا "ابنة فرط الرمان" كانت الوحيدة بالنسبة له، وكان ينوي استعمالها كوسيلة ليحقق بها هدفا مرسوما من قبل، في الميعاد الذي يحدده، لأنها كانت على علاقة بشخصية أخرى تدعى إبراهيم بك القائد التركي، فكان الأب يَدَّخر ابنته لمهمة صعبة، وبالتالي يلقي الراوي بشكل سردي بسيط ما أراد "برتلمين"تحقيقه، في عملية حوارية خارجية وصريحة، فيأمر الأب ابنته بتضليل القائد إبراهيم آغا وجعله يعتقد أن جيوش الفرنسيس قادمون من جهة أسيوط، وذلك حتى يتم لجيوش الفرنسين الطعن من الخلف، و لقد اقترب الأب من ابنته بتودد، كي تفعل ذلك قائلا: "أنا لا آمركي يا مليكتي، بل أرجو.." [3].

في سياق سردي لاحق يعلن الراوي إعلانا بَيِّنا، عن عملية إنقلابية تمّت من طرف الآخر ذاته على نفسه، ولكن هذا الأمر كان داخليا جوانيا، إذ تم رفض الطلب من طرف هيلدا داخليا، لكنها أعلنت عن قبول ذلك خارجيا مطبقة الأمر

---

[1]. قيسومة (صادق)، طرائق تحليل القصة دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص303.

[2]. الرواية السابقة، 22

[3]. رواية"مواكب الأحرار"، ص 286.

الذي صدر من عند أبيها، وكانت الفتاة هيلدا في هذا السياق الحدثي تتهم أباها بكرهه للناس في استفهام تقريري قائلة: "لماذا تكره الناس هنا يا أبي"[1].

تكاد تكون الرواية مسرحا لما سبق الحديث عنه من الثنائيات التي صنعت تناقضات هائلة، فلا يكاد يغادر القارئ مسرحا روائيا إلا ويجد هذه النوتة تتكرر على آذانه معلنة عن التناقضات التي كانت تصنع ضلالا في مخيلة الكاتب، والتي تجمعت له من خلال مدرسة الحياة من جهة ومن القراءات المختلفة من جهة أخرى، فصار التركي في البرامج السردية المختلفة عنصرا متلونا، فتارة يأخذ مظهر الوطنية المخلصة، وتارة أخرى يأخذ مظهر التحالف مع الغزاة، أي مع الآخر الغازي.

وكانت شخصية التركي تصنع ثنائية ضدية بنفسها، إذ إن المواقف التي كانت تبدو بها تبين ذلك، ومن بين هذه المواقف ما جاء في تصريح للشخصية البطل مُبرزا الوجه الضدي بجلاء قائلا: "إن هذا الشقاء سبقه تاريخ طويل من العداء ضد المماليك والأتراك"[2]، و تزيد شخصية أخرىو هي "الحاج غمري" بإعلانها عن تصريح مهم يوافق ما ذهب إليه "البشتيلي"، رائد الأحداث قائلة: "لن يكون أسوأ من المماليك-أي الفرنسيون-"[3] أي لن تكون حملة الفرنسيين أسوأ من المماليك المحتلين كذلك، فكلاهما مظهر للآخرية.

إن اللقاء الذي تصنعه الشخصيات في المسرح الروائي متعدد القراءات ينطلق من فضاء متشظي، تتبادل فيه الشخوص الكلام، وتتبادل كذلك الأدوار عبر

---

[1]. ن.م.س، ص 286.
[2]. رواية "مواكب الأحرار"، ص 45.
[3]. ن.م.س، ص 9.

تقمص مواقف متباينة، فكما انشطرت الآخرية وذلك في موقف الرومي "برتلمين" وابنته "هيلدا"، التي لم تذعن له، حدث نفس الشيء في الطرف المقابل الذي يشكل الثنائية مع الآخر، وما نقصده هو البطل "البشتيلي"، ومن سار معه في المقاومة التي دارت رحاها بالقاهرة، إذن لعبة الانشطار عل الذات شيء عمَّ الطرفين "الأنـــا" و"الآخر" كذلك، وهذا ما يؤكد خضوع الرواية كنص إبداعي إلى منطق التاريخ القاسي في جانب كبير من السرد، إذ إن التاجر الشيخ أحمد مـــدبولي الحـــرفي في البارود، يبدي كل مرة التردد، فماكان منه إلا الفرار حين بدأت المقاومة، ويقـــدم الراوي ذلك على لسان البشتيلي قائلا: "لقد هرب تاجر البارود عندما اشـــتدت الحاجة إلى باروده"[1]، حتى أن الجماعة التي ظنت نفسها أنها تمثل الشـــعب عنـــد بلاط نابليون سقطت في كف الآخرية الصريحة، إذ إن البرنامج الســـردي الـــذي سارت أحداثه على مدار الفصل التاسع، يبين من خلاله الراوي، أن الحاكم نابليون أمر بانتقاء أعيان القوم، من أجل تمرير خطاباته إلى العامة وذلك تجنبا للتمرد قائلا: "قررت أن أنشئ ديوانا يضم ذوي الرأي[2].

إن المغامرة التي يخوضها البطل بثورته ضد الغزاة، واتخاذ "الآخر" الرئيسي في النص الروائي الديوانَ له لأجل تسهيل عملية الغزو وكذا تثبيتها لأنه يضع في ذهنه أن: "الغزو عملية سهلة، لكن الأهم هو تثبيت الغزو"[3]، هذا الشـــأن المشـــروح سابقا لهو أشبه بالنظرة التي أخذ بها محمد الخطيب في كتابه "المغامرة المعقدة"، والتي

---

1. ن.م.س، ص 105.
2. ن.م.س، ص 82.
3. رواية "مواكب الأحرار"، ص 70.

مفادها أن: "التاريخ له دور كبير في تشكيل الوعي والأدب"[1] فلولا ما حدث من قبل الغزو النابليوني لمصر ما كانت الأطراف التي تمثل الأنا تبدي مواقفا مختلفة، فهناك من قاوم كالبشتيلي وهناك من أذعن كجماعة الديوان، وهناك من بقي حائرا لا يفعل شيء، كل هؤلاء أنشأوا مواقفهم على الفرضية القائلة:"إن الأنا تعتبر الآخر تَعُرف على حقيقة لا تحوزها"[2].

العملية الانفصالية التي شكلها الرومي القاسي"برتلمين مع ابنته "هيلدا"، تكاد تكون مرتبطة بالممارسة اللغوية الفكرية التي تسيطر على أذهان المنتمين إلى الغرب بوجه عام، وإلى الآخر بوجه خاص، إذ إن اللغات الأوربية المشهورة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية تبين من خلال ضميرها الأنوي هذه العملية الانفصالية فنجد في الأولى (**Me, I**)، ونجد في الثانية (Moi, Je)، وفي الثالثة (Mich, Ich) [3]، أما العربية فإنها تمثل ضميرا واحدا منفصلا لا متصلا وهو "أنا"، هذا الأخير هي الذات العربية التي يمثلها "البشتيلي" في مواكب الأحرار، و يمثلها كذلك فريد الحلواني في نص "في الظلام".

إن الرواة[4] في نصوص الروائي نجيب الكيلاني عملوا على البروز في مظاهر الذاتية الخالصة لأن كيفية تحقيق الذات يكون: "بأن تقدم هذه الذات بصدق

---

[1]. سليمان (نبيل)، تنويعات على النقد العربي، دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، ع 4 سنة 17، فبراير 1981، ص105.

[2]. قانصو (وجيه)، مقال: الأنا و الآخر في الوعي الديني مصطلح، من موقع التنوير، www.Tanweer.com.

[3]. لبيب (طاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظور إليه، مؤسسة دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، اغسطس 1999، ص331.

[4]. يذكر قيسومة مسألة تعدد الرواة في المستويات القصصية انظر كتابه: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000 ، ص143.

مفهومها أما الآخرية"[1]، كما فعل البشتيلي، وابنه، وبقية التابعين له مُقرا على لسانهم بالعبارة الآتية ردا على زوجته حينما طلبت منه التنحي عن المقاومة: "الوطن أعز يا امرأة"[2]، وكما فعلت جماعة فريد حلواني في أقبية السجن أيضا، وذلك قبل الدخول إلى الزنزانات، إذ أقّر زميل البطل له- عبد المجيد- بالعبارة الآتية: "**الكفاح أوسع لأنه يخص الشعب، ونحن لأنفسنا ولغيرنا**"[3]، أي لذواتنا ولغيرنا الذين هم ذوات أخرى تابعة للذات الكبرى، الذات الوطنية المصرية.

تسير البرامج السردية سيرا عاديا في نصوص الروائي، إلى حد ممارسة الاكتشاف من طرف القارئ الذي يعتبر الناقد الثاني بعد الناقد الأصلي، يظل الرواي في نص مواكب الأحرار يبين ظهور الثنائيات التي تربطها علاقة التضاد على لسان الشخصيات، و يستنبطها من مواقفهم، فيقف البشتيلي مظهرا موقفا انتقاديا مع عائلته ومن سار معه، وفي المقابل يقف المدبولي مع جماعة الديوان مظهرين:"موقفا هادئا أليفا"[4].

تظل مسألة الهوية تختفي حلقاتها بين الموقفين، ولكن انتصار الراوي للموقف الأول المقاوم يفرض على المبدع أن يجعل: "إبداعه تأكيدا للذات العربية ... وبالتالي يصبح الإبداع مجالا للبحث عن الهوية بصورة غير مباشرة"[5]، حتى إن فريد الحلواني رائد أحداث رواية في الظلام ظل مترددا بين الموقفين، وصنع هو ذاته

---

1). ن م س، ص 335.

2). ن م س، ص 68.

3). الكيلاني (نجيب)، في الظلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1999، ص 42.

4).عبد الغني(مصطفى)، قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، لبنان، ط1، يناير1999، ص92.

5). ن.م.س، ص67.

الاتجاهين، إذ كان التحمس يدفعه للأمام، لجعل القوى الملكية تتخلى عن السلطة، وحين وقع في السجن على أيدي جنود الداخلية، صار يحاور نفسه عن الذي أقدم عليه، وقد عبَّر عن ذلك في الزنزانة رقم 12، المكان المحدود المغلق الموصد، قائلا: "ما أقسى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان"[1]، بيد أن البقية الباقية من أهل قرية شرشابة المكان الذي انطلقت منه أحداث الرواية، كانوا يرون في "فريد الحلواني" بطلا لأنه من:" الثوار الذين قاموا ضد الملك"[2]، ولكن الأب يرسل استفهاما جريئا على القارئ وعلى الشخصيات قبل ذلك، التي تصنع برامج السرد في الرواية، بالعبارة التالية: "كيف يعتبرون أهل القرية الإبن بطلا ولا يستطيعون أن يفعلوا مثله، كالأنبياء"[3]، هذه العبارة الأخيرة تقود إلى أن يكتب القارئ في ذهنه العبارة الآتية: "إطار المعرفة حول الذات أعقد منه في الآخر"[4] .

تشير الناقدة "جوليا كريسنفا" إلى هذه القضية المتعلقة رفقة ما تَمَّ البَتُّ فيه سالفا، عن الثنائيات الضدية، و تدعوها بمصطلح "الحلقة الموضوعاتية"، وتعتبرها: "طريقة حقائقية "Aléthique" فيها تتعارض المتناقضات: الضروري، الممكن، المحتمل، المستحيل، وتعتبرها كذلك طريقة إطلاقية "Déoritique"، وفيها يتم الجمع بين المتناقضات"[5]، وعليه فإن البرامج السردية التي انطلقت في لعبة اللغة بين الكاتب والقارئ، عاملة على تشكيل هذه الحلقة الموضوعاتية صارت إلى التكريس في الخطابات اللغوية التي تُكون الأحداث، ونستطيع أن نعاين ذلك في نص

---

1). رواية "في الظلام"، ص 163.

2). رواية "في الظلام"، ص 124.

3). رواية "في الظلام"، ص 125.

4). لبيب (طاهر) وآخرون،صورة العربي ناظرا ومنظور إليه، مؤسسة دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 أغسطس 1999، ص334.

5). كريسنفا (جوليا) علم النص، تر : فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1997، ص 28.

"مواكب الأحرار" الذي سبق الحديث عنه، و في نص "الرجل الذي آمن"، حيث الصراع يبرز بشكل لا يدعو إلى الريبة، ويستطيع كذلك القارئ أن يعاينه طافيا على سطح ماء السرد، حيث البطل، الشخصية الآتية من إيطاليا قاصدة "دبي"، والتي تقر بأنها آتية للبحث عن الحقيقة انطلاقا من أن: "وعي الآخر يشارك وعي الأنا في الوجود وفي الحقيقة"[1]،ثم كذلك إلى الراقصة شمس التي تعتمد على الرقص لكسب قوتها، ثم إلى الصديق الوفي للراقصة رجل الأعمال "قيس"، هذا الأخير الذي يمارس دينه على وجه لا يبدو عليه التدين، هذا الوجه ظهر كالمفارقة المكشوفة على رأي البطل الذي يجد نفسه متدنيا بالإسلام تاركا ديانته المسيحية.

ليس قيس ولا شمس متدينين، بل هما يمثلان صورة أخرى عن ذلك، الشيء الذي يجعل "أريان" يترك صداقتهما، ويأوي إلى المسجد متقربا من المتدينين الحقيقيين، وإلى الإمام كي يتعلم منهم ومنه الطرق السليمة للتدين، فدعاه ذلك إلى عدم مقابلة شمس التي ربطت معه علاقة حب، فماكان منه إلا أن هجر شرب الخمرة واجتنب النظر إليها، حدث ذلك في حفلة عشاء بمزرعة يملكها صقر، إذ صاح البطل أريان الإيطالي في وجه صديقته الراقصة، مظهرا بداية الاقتناع الديني الذي سرى في نفسه: "لا تفعلي ذلك مرة أخرى"[2] ،إنه نهر شديد على ما فعلته معه من ارتكاب المحرم ،حيث جعلته ينظر إليها، وهو على حد رأيه ليس له إلا النظرة الأولى، لأنها أجنبية عليه،و لقد زاد الأمر تفاقما حينما همَّ البطل بضرب الراقصة لولا تدخل الصديق المخلص لها صقر.

---

[1]. قانصو (وجيه)، الأنا و الآخرفي الوعي الديني، من موقع التنوير، www.Tanweer.com.

[2]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص 68. أنظر الحوار الذي دار بين البطل وصديقته الراقصة ضمن الصفحات 76-77-78-79 كي يبين لها مدى انسلاخ البطولة من أفكارها الذاتية.

إنها حلقة موضوعاتية هائلة، حيث تتشكل من التناقض الذي يكونه فضاء البطل لوحده، فـ "أريان" الإيطالي الذي انطلق من روما من أسرة محافظة مسيحية، يقودها أب عمل بالتنصير رَدحًا من الزمن، وهونفسه أريان الذي شارف إلى حد الساعة السردية على التخلي عن مبادئه، التي رأى فيها الزيف واللاحقيقة، ثم أن الشخصية "شمس" تُكون مع صديقها"صقر"، التناقض المجموع في شكل واحد، إنهما اللذان يدعيان التدين من جهة ومن جهة أخرى يعملان على كسر جدار التدين، بالإقدام على فعل ما يخالف هذا المبدأ.

إن"أريان" بهذه النظرة يُشكل الإنشطار الذاتي في حقل الآخر: أريان/المجتمع الغربي(الأسرة، الأصدقاء..)، أما شمس و صقر فيظهران الإنشطار في حقل الأنا(شمس و قيس المتدينان /شمس و قيس غير المتدينان)، فمحتوى هذه الوجهة من النظر ينطلق من تبئير الإيطالي للعربيين، من "أريان" إلى شمس و قيس، من الغرب الى الشرق، من "الأنا" إلى "الآخر".

إن البطل يمثل جيلا أفرزته الحضارة الغربية، ولا يستطيع أن يحدد خياره في الحياة ، لأنه ما استطاع أن يحدد علاقاته مع الآخرين ،لأنه كان يعاني اضطرابا في سلوكه، فانعكس هذا الاضطراب عليه، وصار يعاني الاغتراب في معطيات حضارته، غير معتز بشيء، فهو لا يعاني إلا من سلطة الحضارة التي تهيمن عليه بقوة قاهرة، و ينصاع "أريان" الذي يمثل هذا الجيل لموقفين، **الأول**: موقف حضارته المفروض، الذي لا يرتضي لأحد حق التفاعل و الاتصال مع الآخرين، و هو يدين الموقف من منطلق شخصي، **والموقف الثاني**: إحساسه الضمني أن لا يمكن أن تستمر الحياة دون اللقاء مع الآخرين، مهما كانت أشكال هذا االلقاء، ويحصل التصارع بين الموقفين، من منطلق أن الأول نابع من حاجة ذاتية ، والثاني مفروض،

وإذا أراد "أريان"محاولة تحقيق ما يريد، فانه سيضطر إلى المغامرة الحضـــارية، لـــذا أصبح: "اللقاء الحضاري، ضرورة في عالم أصبح مفهوم التكامل و المثاقفة حاجـــة ماسة لاستمرار الحياة و تقدمها"[1].

[1].إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي مقاربات نقدية في الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص95.

الفصل الثاني

-الآخرية بين الواقعي والمتخيل-

-المبحث الأول:

-تأرجح الآخرية بين فضائي المتخيل و الواقعي.

-المبحث الثاني:

-مأسسة " الآخر " في المتخيل.

المبحث الأول:

-تأرجح الآخرية بين فضائي المتخيل و الواقعي:

الذي أخذني على تناول اللعبة التي يتداولها الراوئي بين الواقعي والمتخيل، هو أن هذين العنصرين يشكلان دعامتين رئيسيتين في لحظة خروج الإبداع، ويظلان مع الرحلة الروائية من بدايتها إلى نهايتها, ويعمل هذا الجزء من البحث على دراسة المتخيل والتاريخ بشكلهما المتنامي في النصوص السردية، والدافع الأساسي إلى ذلك هو: أن الروائي نجيب الكيلاني صاحب المدونة، يقطع الكثير من الجهود في استلهام التاريخ وجعله مادة حية للكتابة، والروايات التي دَوَنَها حول بعض شذرات من أحداث السيرة النبوية شاهدة على ذلك[1]، وعليه فإن التاريخ يبقى يجذب بمجدافين: الأول المتخيل والثاني هو الواقعي، أي المشهود و الحادث، إذن هل التاريخ له علاقة بالنص الروائي؟.

دارت الكثير من المناوشات النقدية في هذا المجال بشكل يدعو إلى إثبات العلاقة تارة ويدعو تارة أخرى إلى نفي العلاقة إذ: " أن التاريخ هو الشرط المسبق الملموس للحاضر" كما يقول واسيني الأعرج[2]، ثم إن الأسئلة التي اقترحتها الرواية، والتي يتكلف الروائي بإعادة بنائها والإجابة عليها تظل فضفاضة، حتى

---

[1]. انظر الروايات :نور الله-قاتل همزة-أرض الأنبياء، في رواية:حكاية جاد الله، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،ط4، 2001، ص254.

[2]. الأعرج (واسيني)، من مؤلفات معروف الأرناؤوط"سيد قريش"،ضمن ندوة التاريخ والرواية، مهرجان الدوحة الرابع عشر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون،23/24-03-2005،ص16.

يضبطها التاريخ لأن: "التاريخ سؤال داخلي في الرواية العربية" وهو كذلك: "سؤال الهوية الذاتية الثقافية المأزومة" [1].

إن اللعبة التي يمارسها الناصُّ في فضائه، تسير عبر حبك خيوط المتخيل والواقعي اللذين يظلان في صراع مرير, لا يستطيع التحكم فيهما إلا مكونات التراكم القرائي، وعندما يتم للروائي استعمال التاريخ كمادة خام، فإن النص الأدبي يحافظ على أدبيته، وإذا حدث العكس فان التاريخ سيكتسح الأدب وأدبيته، وذلك لأن:" الوقائع عندما تؤخذ معزولة، تتحول إلى تاريخ، و:"لكنها داخل النص لها دلالات مخالفة[2].

يتطرق النقاد إلى الحديث عن المتخيل والواقعي بشيء من الإفاضة, فيقول عن ذلك أحدهم أن المتخيل: "بناء ذهني أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى وليس إبداعا ماديا"[3] أما الواقع فهو: "المعطى المادي والموضوعي"[4]، وبالتالي سيتم استخراج الثنائية التالية:

فكري / ذهني ←——و——→ حقيقي/ موضوعي

هذه الثنائيتان تختص كل واحدة منهما بعنصر واحد, أما الأول فيتعالق بالمتخيل والثاني فيتعالق بالواقع, وتظل عملية التماهي تلعب دورها إلى حد إخراج سلسلة الإحالة فينتج ما يلي:

---

[1]. دراج (فيصل)، الرواية التاريخية العربية، السياق والشروط، ضمن ندوة الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص19.

[2]. مداخلة واسيني الأعرج، من مؤلفات االأرناؤوط، مرجع سابق،ص11.

[3]. حمري (حسن)، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص43.

[4]. ن. م. س، ص 44.

المتخيل: يحيل إلى ← الواقع و الواقع: يحيل إلى ← ذاته[1]

الروائي في نصوصه الإبداعية يخضع للخطاطة أعلاه، إذ إن التملص منها يُعد أمرا بعيد المنال, فنجد روائيا كعبد الله الركابي يقول:"نزوعي إلى الرواية التاريخية- التي تميل إلى الواقع-، هو ضرب من الهروب من الحاضر" ويجعل الناقد "كمال الخطيب" من اهتمامات النص الروائي، البحث في التاريخ، من أجل تأسيس عملية الوعي هذه الأخيرة تسهم بدورها في الأدب كنص مبدع[2].

إن المتخيل الذي يقابل الواقع هو الجزء الأساسي الذي يدفع بالروائي إلى تقديم عصارة الذاكرة التاريخية، لأن المتخيل:" رافق الإنسان منذ أدرك أن وراء الواقع المعيش واقعا آخرا أكثر جمالا وأقل قبحا"[3]

لم يكن من المبدع قيد الدرس، بُدٌ من الاعتكاس إلى هذه الدائرة، حيث راح بعناوين إبداعاته يكتشف الواقع الآخر الذي لايدركه إلا هو -المبدع-، وما يؤكد الذي سبق الإشارة إليه هو أن النصوص الأدبية ليست محطات انعزالية عن المجتمع، وبالتالي: "لا يعني أن النص منعزل عن محيطه الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي يتعامل معه"[4], بيد أنه أي النص الأدبي يحتفظ بمكانته الأدبية التي تميزه عن النصوص الأخرى، ويضل هذا النص ينادي على نصوص أخرى كي يتم حصول

---

[1] الركابي (عبد الله)، استلهام الماضي بمراحل الحاضر، ضمن ندرة الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص51.

[2]. انظر مقال، تنويعات على النقد الأدبي و الماركسية، نبيل سليمان، ص107، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، عدد 4، س 07، فبراير 1989.

[3]. دراج (فيصل)، الرواية التاريخية المغربية، السياق والشروط، ندوة الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 14.

[4]. فصول، عفاف البطاينة، النصوص و سياقاتها، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ف 58، شتاء 2002، ص 64

فهمه, وعليه نجد الروائي صاحب المدونة يستعمل" عملية الاسترجاع-Flash" "Back للعودة إلى التاريخ"[1].

إن الرواية كنص مطروح للقراءات المتعددة، تحيل على التاريخ ولا تنصل عنه كما قال مرتاض:" التاريخ والرواية مترابطان نقصد بالتاريخ الواقعي عضويا"[2]، ولا تستطيع الرواية التنصل من جلد التاريخ، لأن كل عناصرها تميل إليه, ولكن ما تبنيه الرواية من التاريخ بواسطة عملية التنكر، هو الإبداع الذي لا علاقة للنص التاريخي به، لأن ناقد روائي كواسيني الأعرج راح يبحث عن إشكالية معينة متعلقة بالثورة التحريرية، لمّا يستطع المؤرخون التعرض، إليها وهي قضية اغتيال أحد رموز الثورة[3] بنوع من التحليل، غير مقتنع بما تلاقاه من النصوص التاريخية، واضعا في ذهنه أن الرواية تتعرض لمسافات زمنية تاريخية يعبرها التاريخ الخطي عبورا، بينما الروائي يسجل عندها محطة وقوف، ويظل يكتب أدبا لا تاريخا لأن: "الرواية ليست تاريخا لمجرد أن فيها لعبة زمنية وليست أحداثها صورةحقيقية من المجتمع، بمجرد أنها تمثل عالما لها ترسمه على غرار المجتمع الحقيقي... فالحقيقة شيء والخيال شيء آخر"[4].

نعم الحقيقة شيء والخيال شيء آخر، من هذا المنطلق وغيره من المقاربات التي تقترب من هذا الطرح, ظلت النصوص الروائية تطرح النظرة إلى "الآخر"، التي تظهر حسبما أملته المعطيات التاريخية الحقيقية، و قياسا على ما رسمه الخيال الروائي في إنتاجه السردي.

---

[1]. الأعرج (واسيني)، من مؤلفات الأرناؤوط، ندوة الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 65.
[2]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 16.
[3]. أنظر ندوة الرواية والتاريخ، المقال السابق ، مرجع سابق، ص 52.
[4].مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق ، ص227.

تكاد العلاقة التي تربط الواقع والمتخيل تسير نحو الوثوقية والارتباط، وذلك راجع إلى أنهما: "تقاطع بين عاملين لهما دلالتهما المتفردة"[1]، وبالتالي سيلقى البحث في طريقة الذي اتخذه في هذا الفصل معضلة منهجية ذات حدين:

- أما الحد الأول فيتمثل في تساؤل ورد في كتاب "اليقطين" مفاده: "كيف يستطيع النص الاتصال مع مادة حكائية سابقة له؟" [2].

- أما الحد الثاني الذي يطرح نفسه هو: هل المتخيل عالم مستقل لوحده يحمل خصائصه وميزاته؟ وهل الواقع كذلك مثله؟ وإذا كان الأمر كذلك هل النص الروائي حينما يشرع الكاتب في تدوينه يحدث هذا الانفصال بينهما، أي بين العالم المتخيل والعالم الواقعي؟ سيتبع هذا المبحث الفرضية التي تقول بالانفصال بين العالمين, مقتفية الآثار التي يتركها "الآخر" كطرف فاعل في المدونة الروائية، وذلك في الحالة التي يكون فيها مرئيا من طرف "الانا"، التي يمثلها الكاتب والقارئ على حد السواء[3].

- تشكل الآخرية في العالم المتخيل للروائي:

ليس من السهل تخصيص الحديث عن جانب له تعالق بجوانب أخرى في ميدان السرد, وهو العالم المتخيل الذي ينشأ في ذاتية الروائي ولا يخرج منها, بل يبقى حبيس هذه النفس، إلى أن تأذن ذات الكاتب له بالخروج في شكل نص أدبي جذاب, لأن المادة المتخيلة كما يتحدث عنها واسيني الأعرج هي:"المادة المشاع

---

[1]. خمري (حسن)، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 57.

[2]. يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي(النص السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 54.

[3]. انظر : المرجع السابق، ص 50-51.

الهلامية، فإذا أخذها الأديب صارت خاصة كالماء الذي عندما يُصب في الكأس يصير ملكا للكأس شكلا ولونا"[1].

تحضر لكتابنا الساعة السردية فيرسل كتابة نصوصه الأدبية, مستعينا بالأدوات والتقنيات الروائية التي تحصلت له مذ عرف التمرس على هذا الفن, وقد جعل الأديب من التاريخ منطلقا ورافدا له في الكتابة الروائية, حتى صارت الكتابة تسير على الخطية التاريخية التي تحترم البداية الواقعية والنهاية الواقعية، وعلى غرار الكتابات جميعها التي خرجت إبداعا من قلم الروائي، يظل التزواج بين فضاء التاريخ و فضاء المتخيل قائما، و يظل النص واقعا مشهودا في البرامج السردية التي تُنظم الأحداث, ويظل كذلك الانفصال مطروحا كبديل في بعض الأحيان عن التزاوج, فتتم بذلك عملية تبادلية بين الفضائين لأن الفضاء الروائي: "بنية تحكمها علاقات المتخيل"، أما الفضاء الواقعي التاريخي فهو:"سنة تحكمها التنضيدات التاريخية المضبوطة"[2].

و الرواية جنس يقف بالطرف النوعي"Genre"، يعمل على تحويل المخيلة إلى عناصر فنية، والتاريخ ذاته مستمد من المخيلة العامة التي يشترك في تأسيسها الجميع.

---

[1]. الأعرج (واسيني)، مدرات الشرق، بنيات التفكك والاختراق، ندوة الرواية والتاريخ، مهرجان الدوحة الرابع عشر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، 23/24-03-2005، ص37.

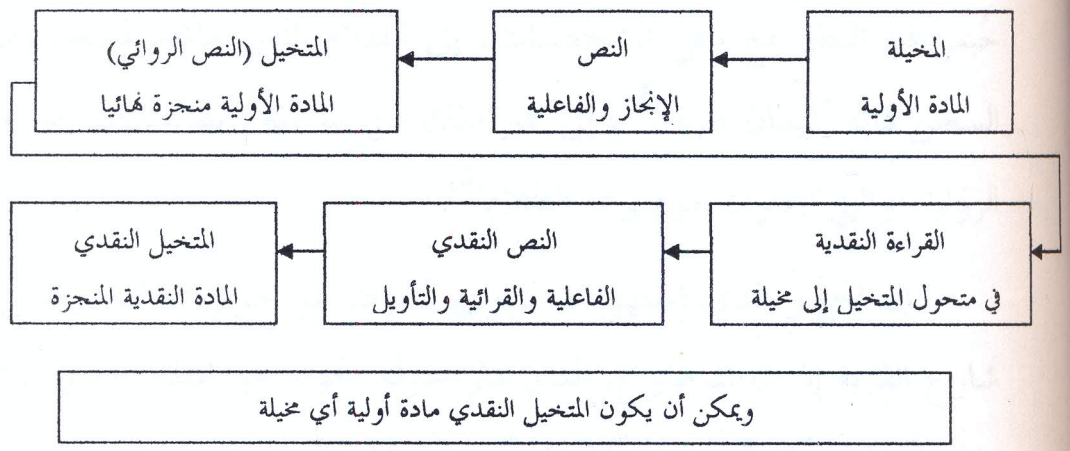
[2]. نن. م. س، ص 40.

المبحث الثاني

- مأسسة " الآخر" في المتخيل :

لقد سبقت الإشارة في الهامش السابق، إلى أن المتخيل هو النتاج الأدبي الذي ينبع من انعكاسات وانطراحات المتخيلة على نفسية الأديب، وهذا المتخيل هو عبارة عن النصوص التي تولد ولادة عسيرة كي يتم قراءتها واكتشاف عوالمها.

الأديب والناقد كلاهما طرفان فاعلان في العملية الأدبية، وكل منهما يملك مخيلته الخاصة به, وهي المادة الأولية الخام التي يستعين بها كل أديب وكل ناقد لصناعة نصوصهما، ويمكن إظهار هذه العملية في شكل بياني تبادلي في الرسم الآتي:



(1)

إن الخطاطة أعلاه تصف الكيفية التي يتكون بها المتخيل، و الذي يخرج على شكل نص مبدع، وبالتالي يتحول منها إلى مادة خام أولية للناقد كي يخرج هو بدوره متخيلا آخر، ويصيير مادة أولية لناقد آخر، وهكذا تسير العملية

---

1). ن. م. س، ص 39.

بالتداول، والأصل الأول في هذا التكوين هو البناء التخييلي للمتخيلة الأولى وفي العملية العامة الشعبية.

- الكشف عن "الآخر" التارخي (في الظلام):

يقدم لنا نص"في الظلام"، قطعا متبعثرة من البلور التخييلي الذي تناثر على ساحة السرد، إذ ظلت تيمة الظلام[1] تتكرر خلال البرامج السردية, على ألسنة الشخصيات، وحتى على لسان الراوي الذي كان في كثير من الأحيان الكاتب المبدع ذاته, فكانت الكلمة تصنع جوا لغويا سمائيا يوحي بعدم الوضوح, والغموض اللذين طبعا حياة الشخصيات في المجتمع الروائي, و كأن الرؤية التي تبين الآخرية للذات العربية لا تزال غير واضحة إلى حد الفترة التاريخية المتحدث عنها في السرد، فمن ظلام البؤس الذي يسلطه الملك باسم السلطة، إلى ظلام الزنزانة التي حُبس فيه البطل مع باقي الشخصيات، إلى الظلام الذي عاشه المسجونون داخل السجن ذاته "ليمان طرة"[2]، إلى غير ذلك من سلسلة الفضاءات المعروضة في الرواية، والتي احتوت موضوعة الظلام[3].

إن الحوار الذي استهل به الراوي السرد, هو حوار الأطفال الذين كانوا في شارع القرية إذ إن الموضوع, الذي دار حوله الحوار هو"الملك" الذي يتشكل على مدار الرواية, كمظهر من "الآخرية" موصوف بالقوة والبطش والجبروت, ففي أذهان الأطفال أن الملك لا يقهر, يستطيع أن يقتل كلَّ الناس، ويستطيع فعل أي شيء وقت ما شاء, فقد قال أحدهم: "لو قال اقتلوا الناس كلهم لقتلهم" ،وختم

---

[1]. انظر في رواية "في الظلام" الصفحات: 127 -142-185-286.

[2]. هو سجن "ليمان طرة" أنظر الرواية، ص191.

[3]. رواية "في الظلام"، ص 23.

الطفل الآخر الحوار بإشكالية تقف الأعين أمامها شاخصة، تتمثل في استفهام بسيط عميق، نابع من صفاء الأطفال الحقيقي النفسي:"من يغلب ؟؟ الملك أم ربنا"[1].

سيكون الملك في المستقبل الزمني للرواية، شكلا قويا من أشكال "الآخرية"، وسيكون قائما على البرامج السردية في الرواية، لأن الصراع الذي أقامه البطل مع الشخصيات المناوئة له، هو صراع من أجل إسقاط الملك، وإبطال حكمه، الموصوف بالظلم و اللاعدل، إذ ورد على لسان عبد المجيد الصديق لفريد الشخص الرئيسي في الحياة السردية قوله:" أنسيت أننا ثوار ضد الملكية"[2]، و الملكية بمعنى المبدأ وليس بمعنى الشخص، فكل من يعتلي كرسي الملكية يُقاوم ويُحاول إزاحته، إلى أن يتراح المبدأ تماما.

ثم يتواصل التتابع الحدثي للسرد الروائي، إذ ينتقل بنا الروائي من خيال الأطفال الصافي إلى خيال يضارعه إلى حد بعيد, وهو خيال العجائز, الذي تمثله الأم أي والدة البطل، إذ تطرح على ابنها فريد إجابة عن سؤال يتعلق بالمعسكر الشرقي والمعسكر الغربي، فتقول بأنهما يعنيان: "الانجليز وهتلر والأفرنج، هؤلاء يأكلون بلا ذبح ويتكلمون بسبع ألسن"[3] هذه الإجابة تقود القارئ -الكاتب الثاني للنص- إلى اقتطاع جزء أساسي من الذاكرة الشعبية، هذا الجزء يتجلى من خلاله "الآخر" بالصفات التي حملها جراء ما خلّفه من أحداث في التاريخ، إذ إن الانجليز هم المسئولون الأولون على الاحتلال، وهتلر هو القائم على الحرب العالمية

---

[1]. رواية "في الظلام" ،ص 23.
[2]. رواية "في الظلام"، ص 20.
[3].رواية "في الظلام"، ص 72.

الثانية أما الإفرنج، فإنهم الغازون، الذين يتشبثون بفلسطين حتى أصبحت من الأمكنة التابعة لهم.. وسردت الأم بعد ذلك الأدلة التاريخية لما طرحه خيالها الشعبي، فكررت أن الإنجليز ظالمون، لأنهم مارسوا القتل بدون إنسانية وقالت: "الظالم له يوم"[1].

تدب الحركية في الآخر ضمن هذا الخضم السردي، فيبرز بمظاهره الحقيقية على لسان العجوز الأم، التي أعطت بعض أوصافه وحددته في أقوام خاصة كذكرها للإنجليز والإفرنج على وجه العموم، وتسيير البرامج السردية على منوال شبه سريع، ويظل معها: "المتخيل الحكائي هو المتحكم في السرد"[2]، وعليه فإن الواقعي في النص الروائي ينشأ مع المتخيل، ويتعالق معه، وذلك في شكل ثنائيات لا حصر لها، لأن البنيات التي تكون الرواية هي البنيات التي جاءت من الواقع والمتخيل، في لحظة زمنية واحدة, محققة التزامن الحدثي[3]، إذ إن معطيات المجتمع العربي و المجتمع المصري تحملان خصائص تقترب إلى التشابه، فهي ميزات خاصة بهما، هذا الأمر دفع: "بالرواية إلى حدودها الأخيرة، مبرهنة أن الفضاء الروائي مزيج من المعرفة والبصيرة"، أو بمعنى أوضح وأقرب هو: "لقاء محسوب بين الواقعي والمتخيل"[4].

في سياق الرواية نجد الشخصية التي رافقت البطل إلى نهايتها في السجن، وهي عبد المجيد الذي يعبر بوضوح تام وبشكل واقعي:" المعركة ليست كلمة

---

[1]. رواية "في الظلام"، ص 73.

[2]. الأعرج (واسيني)، مدارات الشرق، بنيات التفكك والاختراق، ندوة الرواية والتاريخ، مهرجان الدوحة الرابع عشر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون،23/24-03-2005، ص 45.

[3]. يذكر قسومة ذلك في المستويات القصصية، انظر كتابه: طرائق تحليل القصة، مرجع سابق، ص38.

[4]. واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص 22.

ورصاصة، إنما المعركة ضد الملكية والاستعمار"[1]، هـذه المقالـة تسـتطيع أي شخصية من الواقع الموضوعي، تحمل صفات عبد المجيد أن نقول بها، لأنها لسـان حال الذاكرة الشعبية.

إن ما يشكل مظهر الاختلاف-الآخرية- والتضاد ويدعو إلى الوقـوف تجاهه هو الحكم الملكي كمبدأ والاستعمار الذي لا يَقِّل خطرا عن سابقيه، أي أن الآخر محدد في شكل لا يدعو إلى البحث عنه، بل ان الشخصيات في الرواية تتواطأ معظمها مع الراوي على الوقوع على هذا الرأي بالقول:" نسعى نحو الجمهوريـة المستقلة بدلا من الملكية والاستعمار"[2].

يتصاعد السرد في سرعة مذهلة، فيصير التوتر في أُقرب من أقصاه إذ يحتدم الصراع داخل الرواية، كما يحتدم: "الصراع بين العـرب المهـددين في ثقافتـهم وهويتهم وبين الغرب الاستعماري الذي يريد أن يفرض ثقافتـه وقيمـه وآرائـه بالقوة"[3]، اذ إن الملكية التي تتخذ من عمال الداخلية الدرع الواقي لها، تعمل على تتبع أثر الثائرين بقيادة فرحات السروجي، العقل المدبر، وتتمكن من القبض عليه وعلى أصدقائه، ثم تودعهم السجن، إلى أن يرتفع صوت واحد منهم وهو عبـد المجيد بالرفض المطلق لكل أشكال الآخرية قائلا: "أجل الجمهورية بلاد فـاخرة لا إنجليز، ولا وراثة عرش، ولا تعذيب" [4].

---

[1]. رواية"في الظلام"، ص 63.

[2]. رواية"في الظلام"، ص 140.

[3]. نجم (مفيد)، مفهوم العلاقة مع الغرب في روايات سورية، الموقف الأدبي، ع 399 ،تمـوز 2004،مـن موقع: WWW.UWA-DAM.ORJ

[4]. رواية"في الظلام"، ص 174.

إن الإقرارات الواردة في الحوارات المختلفة في النص الروائي، تشير إلى الأهمية التي يكتسيها الجانب التاريخي في الميدان الروائي، وتشير كذلك إلى التعالق الشديد بين النصين التاريخي والتخيلي، أو بين الزمنين الزمن التاريخي الخطي، والزمن التخيلي[1] لأن: "الرواية والتاريخ مترابطان عضويا"، وبالتالي لا تستطيع: "الرواية أن تنصل من جلد التاريخ، وذلك بالتمرد على الزمن لأن كل عناصرها تميل إلى التاريخ"[2]، وعليه فإن كاتب النص الحقيقي[3] (Lecteur Concret)، يشير في الكتاب إلى أن البرامج السردية التي تشكل الأحداث القصصية ظهرت في الفترة الممتدة بين 1947 و 1952[4] هذا التاريخ هو الإشارة الظاهرة إلى الثورة المصرية، التي كُلّل نجاحها بالقضاء على الملكية واعتلاء الجمهورية كرسي الحكم.

إن العملية التي تتبادل لعبتها الأطراف التخيلية مع الأطراف الواقعية، تتداخل في بعض الأحيان، لتكرس نوعا من الخطاب الذي يمت بالصلة إلى التاريخي البحت، إذ نجد السجن الذي تم فيه إيداع الذين أقروا في الرواية: بأنهم ثوار ضد الملك هو سجن: "ليمان طرة"، وهذا السجن معروف على أرض الواقع، يعرفه المتلقي من الذين عاشوا الفترة أو من الذي تناقلته الكتب من الأحداث التي وقعت داخل

---

[1]. أنظر توضيح المسألة في: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، ط1، 1989، ص 46-47-48.

[2]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع240، ديسمبر1998، ص16.

[3]. الكاتب الحقيقي هو الكاتب الملموس لا الضمني، انظر تفصيل المسألة في: طرائق تحليل القصة، صادق قسومة، مرجع سابق، ص 139.

[4]. رواية"في الظلام"، ص 5.

السجن،و في هذا الحيز المحدود يحادث البطل نفسه في حوار من نوع المناجـــاة[1] قائلا: "أهذه العدالة التي يتغنون بها في ظل مولانا المعظم ملك مصر والسودان"[2] .

وباستقراء الحركة التاريخية نجد أن السودان كانت منطقة مُنتَظر أن تُضَم إلى مصر، في إطار وحدة وكتلة موحدة، ونجد كذلك حديث آخر عن "عرابي" وثورته المشهورة، وقد أقحم الروائي هذا الخطاب في برنامج سردي تشكلت حلقاتـــه في السجن وذلك إلى حين نشوب الشجار بين المقبوض عليهم أصدقاء البطل فريـــد الحلواني، وقد عمل الروائي على إقحام "عرابي" بتكريسه في عملية تناص تاريخيـــة مفضوحة، مع الذي حدث للثوار من صراع في السجن فعَبر عنه السارد بما يلـــي: "من تنازع بسطوسي مع فريد نذكر ما وقع لعُرابي مع أصحابه في المنفى"[3] ،ويتلو ذلك خطابا تاريخيا بالشكل والمضمون، على لسان الطالب الأزهري العضـــو في جماعة الثوار قائلا: " بل إن التاريخ سوف ينصفنا"[4]، لقد قال بسطويسي هـــذه العبارة لأجل طمأنة الأصدقاء والرفع من معنوياتهم داخل الحيز المحدود السجن.

ففي داخل الحيز المحدود السابق ذكره الذي استعمله الروائي لأجل تبيان ما كان يلاقيه الثوار جراء مخالفتهم لما تمليه الملكية، هذا المكان كان الصراع فيه محتدما بين الواقعي والمتخيل، إذ نجد أن بعض العادات التي تَعَود عليها السجناء وهي من الواقع الفعلي لهم، مذكورة في السرد الروائي "كالحمراء"[5]، وهو المكان الـــذي كان السجين يُعاقب فيه، وهو عبارة عن زنزانة ضيقة مقفرة تتقزز منها الـــنفس،

---

[1]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص137.

[2]. رواية "في الظلام"، ص 196.

[3]. رواية "في الظلام"، ص 198.

[4]. رواية "في الظلام"، ص 195.

[5]. رواية "في الظلام"، ص 200.

وكذلك دخول شخصية "النوبتجي"[1]، بالاسم الذي كانت معروفة به في واقع السجن الداخلي، إلى المتن السردي كي تصير بنية من المادة المتخيلة للروائي.

و يظل العالم الواقعي يفرض على العالم الروائي سياقا، يظهر في البرامج السردية للنص الروائي ذاته، إذ إن الواقع الموضوعي يُظهر نابليون ومن جاؤوا معه غزاةً على حدّ تعبير الراوي، مشكلين "الآخرية"على الوجه الظاهر، وهم على اتفاق واحد بتعبير الشخصيات ذواتهم، فالكل صار يقول: "**إلى متى تظل العروبة بين يدي الغرب و الغزاة**"[2]، وبالتالي صارت: "الذات العربية تواجه ذاتا غازية" [3].

يظل العرب كلهم على حدّ تعبير الشخصية المحورية السابقة، يواجهون هذه الذات الغريبة عنهم، و يصير الواقع الداخلي للنص الروائي، هو ذات الواقع العربي الموضوعي فهو:"واقع واحد..يحاول الآخر فيه أن يفرض نفسه ظلما"[4]، ولا أهمية لمبدأ المواطنة في هذا المضمار، إذ إن اللعبة التي يمارسها الروائي في نصه تظل مجهولة القواعد، ولكنها معلومة الخطوط العريضة، فكل صوت عربي في النص الروائي مواطن، لكن يبقى التناقض مطروحا، فعلى أي أساس تتحد هذه المواطنة، إذ أن أحمد المدبولي يدّعي ذلك، وواقعه الموضوعي يثبت العكس تماما، فالمدبولي كان يمارس تجارة السلاح، ولكنه حينما علم بقدوم الحملة الفرنسية، اختار طريق

---

[1]. رواية "في الظلام"، ص 239.

[2]. رواية "مواكب الأحرار"، ص9.

[3]. عبد الغني (مصطفى)، قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، لبنان، ط1، يناير 1999، ص23

[4]. ن.م.س، 23.

الفرار، إذن المواطنة التي تعمل على تمييز الأطراف الخارجة عن "الآخر"، صارت تيمة متحركة بين طرفي النقيض ، الأنا العربية و الآخر الغربي.

إن النقيض الأول للعملية يتخذ من شخصية الشيخ البشتيلي ممثلا له في الحياة السردية، وهو نفسه الذات العربية، صاحبة المواطنة الصحيحة، والتي أدت إلى:"تفطن المرء إلى وجود ما يتحدى هويته "، وبالتالي بدأت تتغير الرؤية للآخر و:"كان ذلك شرطا مسبوقا لاهتمامه بصورته"[1].

-رهانات الآخر الديني في "الرجل الذي آمن":

تعلن هذه الرواية السردية عن اتخاذها لبعدين أساسيين، يتمثل البعد الأول في المادة التاريخية التي اختيرت لها، أما البعد الثاني فيتمثل في القصة المتعلقة بالحياة[2] ، بالتالي فرواية "الرجل الذي آمن" هي الاختلاف عن الإبداعات السابقة، إذ إنها الترجمة الأدبية للواقع الفكري والروائي على حد السواء، فسنجد أن الإشكالية التي يتطرق إليها البحث والمتمثلة في: "تمظهر الآخر في الرواية"، تجد المناخ الجيد لها، في هذا النص، لأن اللغة المعروضة بها البرامج السردية توحي بذلك، وسوف نجد كذلك من خلال القراءة البسيطة للمتخيل والواقعي فيها، ما يفي بما قيل سابقا.

لقد زاوج الكاتب في هذه الرواية بين المسافة التي اكتسبها من خلال الممارسة الكتابية الطويلة[3]، وبين المسافة الخيالية الواسعة المحددة له، وأنتج لنا هذا الافتتاح الذي يبدي إزاءه القارئ ارتخاءً، وذلك عند تلقي القصة المتمثلة في

---

[1].لبيب (طاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظور إليه، مؤسسة دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، أغسطس 1999،ص129.

[2].يقطين (سعيد)، إنفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1989، ص53.

[3].محفوظ (نجيب)، الكيلاني منظر الأديب الإسلامي، ثقافة و فن، من موقع: www.islamOnline.net

الخطاب[1]، و المتمثل في عبارة وردت في استهلال النص مفادها:"اذهب يا أريان إلى الشرق، بلاد السحر و الجمال و الأسرار"[2].

بتشغيل مكامن المتخيل في الرواية، سنجد أن الجاهز، ليس من الأشياء التي ينبغي السؤال عنها، بل ما يسعى السؤال عنه هو غير ذلك، إنه تاريخ الحكاية الذي يكتبه الروائي.

يأذن السارد للشخصية البطل أن تدلي بهذا الخطاب في مستهل الرواية، وهو يكاد يكون مسموعا في جو القصة كلها، سواء سماعه من قريب أو من بعيد، وهذا الخطاب هو ما جاء على لسان "أريان" الشخصية الرئيسية تصريحا:" **جذوري هنا، الشرق شرق، والغرب غرب**"[3]

إن البطل ينطلق من متخيل أسسه في بلاد "الهنا"، هي بالنسبة له بلاده، بلاد "أناه"، وهو إيطالي آتٍ من روما، عمل على تأسيس مكونات متخيله الذي سيواجه به ما يلاقيه كي لا يحدث له فعل الإنبهار قبل أن تطأ قدماه "دبي" المدينة التي اختار الهجرة إليها، و بالتالي تتطور العملية إلى حدوث فعل الاستيلاب[4] .

إن المتخيل، الذي يُعتبر المادة الخام للسارد أو الراوي، هو ذاته الذي عرضه البطل، في الخطاب السابق ذكره، فلقد تخيل أن دبي أرض الابل سائلا الراوي:

---

[1]. انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص47.

[2]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص5.

[3]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص6.

[4]. الإستيلاب: الارتباك في الفكر، وهو عدم الانتظام السياسي للعلاقات مع الغرب—الغرب بصيغة المثال-مع مجتمعه، أنظر المعجم النقدي لعلم الاجتماع، بوردوف توريكو ، تر:سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط1، 1986، ص26.

"أين الإبل"[1]، هذه الحيوانات هي رمز للصحراء التي تعتبر المكان والفضاء العربي، ولكنه ألفى غير ذلك، إذ وجد في أرض دبي، الطرق والمباني، وتجوب هذه الطرق النساء المتحجبات والمنقبات والسافرات[2]، وعاين كذلك أن الحدود التي هي مقابل من العقاب يتلقاه مرتكب الخطأ في المجتمع، تُقدم للذي يرتكب نوع من الخلاف على قوانين المجتمع العربي، و وجد البطل كذلك هذه الحدود ليس مجالها عام التطبيق، بل هو خاص بالمسلمين أهل دبي.. أهل "الهنا".

لقد سبق الحديث عن أن الأديب نجيب الكيلاني خرج بنصوصه السردية إلى خارج الحدود التي تفرضها الذاتية، وطاف مع شخصياته الكثير من الأمكنة، وأظهر التفاعل مع البيئات المختلفة، فكان مع ثوار نيجيريا في "عمالقة الشمال"، وفي أثيوبيا في "الظل الأسود"، ومع الأمويين في "على أسوار دمشق"،و في "أندونيسيا "في "عذراء جاكرتا"، حتى وصل بخياله السردي إلى تركمنستان في "ليالي تركمنستان"[3]، فكان الروائي ينظم كل مرة جولة إلى منطقة معينة، سيُعني بها الخطاب اللغوي، أما نصه "الرجل الذي آمن"، فإنه لم يتجول به في أمكنة خارج بلده، بل استجلب مكان الآخر (الهناك) من بعيد إلى المكان الأصلي الذاتي "الهنا"، و كان أريان هو الشخص المكّلف في نص الرواية بعقد العزم على ترك روما "إيطاليا"، للتوجه إلى دبي حاملا معه كل ما تزود به من أفكار و إرهاصات كونت متخيله، المتكون بدوره من القراءات التاريخية المختلفة، لأن المتخيل

---

[1]. رواية" الرجل الذي آمن"، ص18.

[2]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص 21 كلام السارد.

[3]. انظر العناوين في كتاب: حكاية جاد الله، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط4 ، 2001، ص252-253 .

منبثق:"من صلب التاريخ"[1]، ولقد كان الروائي في هذه المسألة :"فريدا في فك الفضاءات المكانية، والتحولات الزمانية في أعماله عبر احترافه وحفاوته بالتحليل الدقيق"[2].

إن الأديب الروائي أعطى الشخصيات بعض الحرية التي كانت عَينُه تحرصها طيلة الرحلة السردية، إذ منذ بداية الرحلة من روما إلى دبي، كان عقْد العزم من الشخصية المحورية، على المضي قُدما نحو الشرق."أريان" هو واحد من هذه الشخصيات التي بنت الهرم الروائي، وأسست المنظومة الفكرية للرواية، وكان الروائي/ السارد هو الرقيب على الأحداث السردية، إذ كان يتدخل في مجريات الحوار، الجاري بين الشخصيات، والدليل على ذلك هو اخباره إيانا، في موقف معين، أن الشخصية المحورية كانت قد اطلعت على كتب "رجاء جارودي"وكذلك "أحمد ديدات"[3]، وبالتالي أصبح السرد بهذه التقنية كثيفا، وصار معه "الآخر" على أرض دبي واضحا، فالسرد:"هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء، في التعبير عن أنفسهم، وعن غيرهم.." [4]، وبقدر كثافة السرد بقدر انفضاح صور "الآخر"، الذي يعيه القارئ بدون إيهام، ولقد كان السارد في هذه المرحلة أشد حضورا من الشخصيات ذاتها، فكان بمثابة العين المسيطرة على البرامج السردية، إلى

---

[1].إبراهيم(عبد الله)، المتخيل السردي مقاربات نقدية في الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990،ص280.

[2].محفوظ (نجيب)، مقال: الكبلاني منظر الأديب الإسلامي، ثقافة و فن، من موقع: www.islamOnline.net .

[3].رواية"الرجل الذي آمن"، ص 30.

[4].تقنيات السرد ووظائفه، عبد الله إبراهيم، من موقع : www .uwa-dam.org .

أن بلغت درجة حضوره حدّ الولوج إلى مداخل نفسية داخلية فصار:" يعلم حتى وعي الشخصيات الذي لا يستطيعون هم إدراكه"[1].

نص الرواية يوحي بالتقابل الذي يوحي بالتصارع بين الواقعي والمتخيل، ولا غرابة أن نجد تارة يتغلب ظهور الواقعي على المتخيل أو العكس، لكن يبقى الطرف الأساسي في بناء النص الروائي هو المتخيل:"لأن السرد له القدرة على التورط الجريء في أشد القضايا إثارة و حساسية، وكل ذلك يتم على خلفية من البراءة الخادعة التي توهمنا أن الموضوع هو مجرد رواية" [2]، ثم إن القارئ حينما يطالع رواية استعانت بإشارات تاريخية، يتوهم أن الذي يواجهه هو التاريخ المحض، ولكن الرواية تتخذ السرد وسيلة لتسليط الضوء على محطات التاريخ المظلمة لأن:" في السرد الوقائعي تُقَدم الالتفاتة التاريخية على أنها حقيقية، وهي في السرد الروائي مخترعة" [3].

فالسرد الذي يعتبر الأداة الأساسية للمتخيل، يعمل بكل دقائقه لأن يفتح أفقا فنية في الإنتاج النصي ويحقق مع المتخيل **النّصية**، وذلك راجع إلى أن: "الفن الروائي لا يقدم الحقيقة الواقعية، ولكنه يقدم إيهاما بالحقيقة"[4] فقط، فالإبل التي تحدث عنها البطل في الرواية، تشكل عنصرا من عناصر البيئة التي سادت المكان في

---

[1]. ن.م.س،ص2.

[2]. لحميداني (حميد)، بينية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2 ،1993،ص 54.

[3]. الجوة(أحمد)، التاريخي و الإنشائي، فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع 63، شتاء/ربيع2004،ص283.

[4]. ويلك (روني)، ووستن وران، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ص36.

عصر من العصور، ولازالت على هذه الحالة، ونظرا لتغير الأوضاع قلّ ظهور هذا الحيوان، بعدما كان يظن البطل أنه سيجد هذا الرمز في هذه البلاد[1].

لقد دوّن السارد سير "الآخر"-أريان- في رحلته، إلى أن رافقه حتى في بوأرة التغيرات التي حدثت في المجتمع الذي قصده، ثم صار الإيطالي يمثله أحسن تمثيل، إذ إن المجتمع في دبي طرأت عليه الكثير من التغيرات، من ناحية العمران، ووسائل العيش، إلى غير ذلك من المرافق الضرورية: " أرض دبي..الطرق.. المباني.. النساء المتحجبات.. المنقبات والسافرات.."[2]، هذه المستجدات التي طرأت على المكان الذي سيقطنه "الأنا" لم يكن "الآخر" على علم بها، ولكن السارد كان على علم بذلك لأن:" الروائي الذي يخلق الرواية يحيا ضمن المسار التاريخي الذي يعيشه كل أفراد المجتمع"، وبالتالي سيخضع: "لحتمية التغيير نفسها التي تمس الأفكار الإنسانية"[3]، ولكن الكاتب لا يطلق العنان لخياله حتى تنفك منه زمام القيادة، بل هو: "لا يلغو بالمباشرة (الواقعية) ولا يغلو في الفني"[4]، إذ عَرَض على القارئ في لغة تنم عن مستوياتها، كل شخصية وما تبديه من مواقف بشكل مختلط، كالمزيج من الخيالي والواقعي، لذا جاء الحديث عن والد البطل" أريان"، الذي عمل سنين طويلة في التبشير، على أنه من رجال الدين الذين أحبوا المسيحية، وعملوا على نصرتها، تطبيقا وتبليغا، فكان يلقن ابنه:" أن المحبة أقوى، وأن النظر إلى السماء أفضل، والتسامح جنة الموعودين" [5]، وهذه كلها مبادئ تنم عن الأصل المسيحي،

---

[1]. سؤال البطل عن "الإبل" في ص18 من رواية"الرجل الذي آمن".

[2]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص 12.

[3]. سنقوقة (علال)، المتخيل والسلطة، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1 2000،ص23.

[4]. عبد الغني (مصطفى)، قضايا الرواية العربية، الدار اللبنانية المصرية للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص18.

[5]. الرواية السابقة، ص 8.

لأنها تعرض لنا شكلا ومضمونا لغة المبشيرين، هذا الأب حينما يعلم بخبر محاولة ابنه الزواج من الفتاة "شمس"، يبدي رفضا مطلقا تجاه الذي يقدم عليه ابنه، لأنه ينطلق من الاختلاف العقيدي البيِّن، بين المسيحية والإسلام: "في حجم و سرعة التحولات الفكرية المعاصرة، والتي يرجع الجزء الأكبر منها إلى الاختلاف في الحاضن الاجتماعي و البنية الاقتصادية، و المناخ الثقافي.." [1].

وقد استعمل الراوي خطاب الرسالة لتوضيح هذه القضية، فتلقى الابن من أبيه "كارلو" خطابا من نفس النوع، يبين له فيه دعوته للتخلي عن ماهو مُقدم عليه، لكن الابن أصرَّ على السير نحو هدفه الذي هو البحث عن الحقيقة، انطلاقا من أن:"الآخرهو وعي يشارك الأنا في الحقيقة" [2]، هذه الأخيرة التي أرقته كثيرا فصارت هاجسا للبطل، الشخصية المحورية، وهاجسا للراوي/ الكاتب.

لقد تحول البحث عن الحقيقة إلى تيمة، أو موضوعة أساسية في النص الروائي، رغم التعدد الذي ساد السرد المتعلق بظهور أشكال لغوية مختلفة عن الحقيقة المنشودة فان المقصد لم يتعدد، (المضمون واحد) فنجد الرد الذي بادل به البطل أباه وردت فيه كلمة (حقيقة) قائلا: "ولكني أريد الحقيقة"[3]، وفي حوار البطل مع ابن جلدته وصديقه،"بنيتو" الشكل الآخر للآخر في محاولة منه لإقناع "أريان" بالتراجع عن الذي أقدم عليه، يُرجع له البطل الرد كذلك عنيفا بقوله:"هل البحث عن الحق جريمة؟.." [4]، وبالتالي فإن الحقيقة والحق كلمتان تؤديان مضمونا

---

[1]. قانصو (وجيه)، الأنا والآخر في الوعي الديني، تنوير2002-2005 ، ص1، من موقع: www.uwa-dam.org .

[2].من مقال: الأنا والآخر في الوعي الديني، وجيه قانصو، مرجع سابق، ص1.

[3]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص86.

[4]. ن.م.س، ص 88.

واحدا، ولو واصلنا التتبع اللغوي للرواية لوجدنا اللغة الروائية تتابع بأشكال مختلفة المدلول المشار إليه، والذي يفيد ذكر عبارة البحث عن الحقيقة.

-حدود الواقع في المتخيل:

الحدود كلمة تعني ما يصل إليه الشيء إلى نهايته وأطرافه الأخيرة كقولنا : "إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده"، وبالتالي تُفَسر كلمة حدود على أنها المسافة التي تحكم على الموضوع بالتوقف وعدم المواصلة، فهل لنص الرواية حدود في متخيله وواقعه؟

في الحقيقة لا يستطيع القدر اللغوي المسكوب في هذا العنصر أن يقدم الإجابة عن سؤال الذي له علاقة بالأسئلة التي تتطلب كمًّا هائلا من التحليل ، وبالتالي سيحاول هذا الجزء من البحث أن يطرح بعض ما تيسر من الآراء النقدية، التي يحاول من خلالها أن يبني رؤيا تغلو في النسبية، وتحاول التوصل إلى توضيحات للمسألة .

لا يمكن الاعتقاد في وجود الحدود بين المتخيل والواقعي في النص الروائي، لأنهما يتكاملان في رسم سردية الخطاب الروائي إذ إن:" محاولة وضع حواجز بين الواقع والمتخيل يعد ضربا من التخطي والعمى"[1]، ولكن يمكننا ملاحظة مستويين من خلال طرح هذه المسألة: المستوى الأول هو حقيقة الحكاية، والمستوى الثاني هو حكاية الحقيقة، فأما الأول فيتمثل في الحالة التي سيكون الواقع مسيطرا على مجريات أحداث الرواية سواء في السردية المتعلقة بالشخصيات، أو فيما يتعلق

---

[1]. سنقوقة (غلال)، المتخيل والسلطة، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص250.

بالأركان الأخرى للرواية، والحالة الثانية تمثل هيمنة المتخيل على الواقعي، أي حينما تؤدي الألفاظ وظيفة: "انتشاء مدينة التخيل الروائي"[1].

ينطلق الروائي في رسم أحداثه السردية في المدونة، من خلال ما يُعتبر رافدا من روافد موضوع الرواية التي تتعالق معه، إذ حدد عبد الله إبراهيم رافدين قائلا: "إنها تنهل من رافدين هامين هما، التاريخ و الأدب ومن مجالين متباعدين هما المرجع و المتخيل"[2]، نجد الروائي منشئ النص في:" مواكب الأحرار" يستشهد بالكثير من الالتفاتات التاريخية التي تتناثر في كتب المؤرخين على شكل قضايا معالجة من طرفهم، ومن بين الأمثلة على ذلك النصوص التي انبثت في الرواية والمأخوذة من كتب المؤرخ الشهير "الجبرتي"، حيث نلفي إقحاما لخطاب تاريخي في السرد للحدث الهام الذي أصاب القاهرة، وهو استيلاء الغزاة عليها نهائيا وما خلفه الغزو من آثار سلبية على الناس والعمران، ونجد نص الخطاب بألفاظه من كتاب الجبرتي المؤرخ [3] هو ذاته نص خطاب الشخصيات بالشكل المنقول[4]، إذ إن اسم الجنرال الذي قاد الغزو هو "كليبر"وكذا اسم حاكم القاهرة "دوبوي" عند الجبرتي ونفس

---

[1]. إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي مقاربات نقدية في الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990،ص9.

[2]. الجوة (أحمد)، التاريخي و الإنشائي، فصول، ع 63، شتاء/ربيع2004، ص282 .

[3]. هو المؤرخ المعروف "عبد الرحمان الجبرتي 1745-1822 ،كان والده من علماء الأزهر، اشتهر بتأريخ الحملة الفرنسية على مصر(1798-1801)،و ذلك في كتابيه "مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس"و"عجائب الآثار في التراجم و الأخبار". من كتاب شخصية المثقف، عبد السلام الشاذلي، دار الحداثة، لبنان، بيروت، ط2، 1985، ص40.

[4]. انظر :تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي،بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1997. حيث يحدد المؤلف أنواعا ثلاثة من الخطابات :المسرود (Narrativise) ، وخطاب الأسلوب غير المباشر(Transporte) ،والمنقول(Raporte).

الشخصيتين ذكرتا بنفس الاسمين عند الروائي[1]، وإذا عدنا إلى المتن السردي قليلا إلى الوراء ضمن فصول الرواية الأولى، نجد الروائي وبالاتفاق مع الراوي يحقق لقاءً لا يدوم طويلا بين الشخصية المحورية الشيخ "البشتيلي" مع الشيخ الجبرتي، وذلك حينما خرجت الشخصية المحورية تعاين الوضع بعد دخول الغـــزاة إلى القـــاهرة، محققين الاستيلاء على معظم نواحي القاهرة/ المكان عن طريق:"تزييـــف الـــذات وخلخلة الهوية الوطنية التي تشكل درعا حصينا ضد الآخر"، وبالتالي يصبح هذا: "شكلا من أشكال الاحتواء الاستعماري للشخصية الوطنية"[2]، و هكذا يســـجل الراوي على الحياة الورقية اللقاء بين الشيخ البشتيلي مع أعضاء الديوان ومع الشيخ الجبرتي المؤرخ الذي عاصر تلك الفترة و سجل تفاصيلها[3].

إن الدائرة التي خصصت للمتخيل في رواية "مواكب الأحرار"، توصف بأنها ضيقة، إذ إن الاحتلال والغزو الذي أحدثه نابليون وصفت مراحله على حسب ما وقع، ولكن بشيء من اللغة الروائية التي :"تقوم بتخليق عوالم أخرى مـــن تعـــالق الدلالات اللغوية بعضها ببعض"[4]، إذ نجد ذكرا تاريخيا ميقاتيا محددا في الروايـــة: "04 أفريل 1800"[5] مذكرا بالقول الصريح حيث يربطه الروائي ربطا واضـــحا ببدأ الهجوم من طرف الغزاة على الثوار بالقاهرة، وعليه فإن السارد عمـــل علـــى

---

[1]. أنظر النص كاملا في رواية"مواكب الأحرار"، ص 253-254، وانظر السردية العربية الحديثة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص20.

[2]. سنقوقة (غلال)، المتخيل والسلطة، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص99.

[3]. رواية"مواكب الأحرار "، ص108.

[4]. إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي مقاربات نقدية في الرؤى و الدلالة، المركـــز الثقـــافي العـــربي، ط1، 1990، ص9.

[5]. الرواية السابقة، ص253، ويذكر ذلك عبد الله ابراهيم في السردية العربية الحديثـــة، مرجـــع ســـابق، بقوله:"ثورة القاهرة الثانية..شهري مارس/ابريل 1800" انظر ص23.

التواطؤ مع الراوي في إظهار رأي وفكرة تجاه قضية تاريخية يعرفها المطلعون على التاريخ، وهي حادثة دخول نابليون غازيا لمصر فهو:"مركب من دورين الاسكندر الأكبر الفاتح ومن كولومبس المكتشف...وقوام ذلك إثبات الأنا(الآخر) بتدمير الآخر(الأنا)" [1]، وبالتالي دخل النص الروائي في عملية صياغة فضاء معين يسمى: "الشكل التخييلي للحكاية"، الشيء الذي يحقق سعي الروائي:" لتبليغ رأي في شكل حكاية متخيلة"[2].

تجتمع كل المشَكّلات السردية[3] على فرض منطق ما على السير الروائي، في"مواكب الأحرار"، هذا المنطق مستمد من التاريخ الذي يوصف زمنه بأنه ميقاتي بحت أي الذي يكرس مبدأ : الخطية، ولهذا الأخير تعالق بزمن المغامرة الذي تسير الأحداث فيه على المنطق التتابعي، ولكن بغير:" أن يكون الروائي يفيد من التاريخ"[4] .

- هيمنة المتخيل على الواقع:

على غير العادة التي شكلت نصوص الروائي الإبداعية حيث ظهرت سيطرة التاريخي الواقعي على التخييلي، وظهرت كذلك التاريخية التي فرضت منطقها على النصوص السردية المتناولة، نجد السرد في نص "الرجل الذي آمن"، أكثر تحررا من

---

[1]. إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة،مرجع سابق، ص23.

[2]. سنقوقة (علال)، المتخيل والسلطة، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000،ص250.

[3]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع240، ديسمبر1998، ص86

[4]. ن.م.س، ص83.

الحدود التي يفرضها الزمن الميقاتي، ليحل محله الزمن الروائي، زمن الخطاب[1] الذي يَسْرح فيه المتخيل بحرية رفقة المشكلات السردية الأخرى من الشخصيات والأحداث، وعليه فإن :"الروائي ميَّال للتعامل مع التاريخ لا بوصفه حقيقة، بل بوصفه رؤية خاصة، وتستفحل هذه الرؤية لتُحَول:" التاريخ بأجمعه إلى قلعة من ورق"[2].

لا يبدأ الكاتب نصه"الرجل الذي آمن" بوصف المكان ولا بتحديد التاريخ، كما كان يفعل في نصوصه الروائية التاريخية و التي من بينها نص" مواكب الأحرار"[3] ونص الظلام[4]،و لكن بدأ بهذه العبارة: قيل له :" **اذهب يا أريان إلى الشرق بلاد السحر والجمال والأسرار واستمتع بعالم جديد فيه غرابة ومتعة**"[5]، هكذا يعلن الكاتب على لسان الراوي في خطاب موجه إلى الشخصية المحورية بصراحة روائية لغوية عن وضع الخطوة الأولى في ساحة المتخيل الواسعة، والتي ستشكلها فصول الرواية القصيرة في عدد صفحاتها، إذ سيحقق الروائي من خلال الشخصيات:" الأفق التساؤلي،.. الأفق النهائي للرواية"[6]، كي تظهر من خلال ذلك:" أبنية الإتصال الحضاري بين الغرب الشرق"[7].

---

[1].نعني بزمن الخطاب الذي لا يحترم الميقاتية، فأحداثه إن كانت قصيرة في الزمن الفعلي قد تستغرق حيزا نصيا كبيرا، والعكس صحيح انظر، طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، مرجع سابق، ص116.

[2].إبراهيم(عبد الله)، المتخيل السردي مقاربات نقدية في الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص39.

[3].انظر رواية"مواكب الأحرار"، ص 5،قوله :"بولاق في أواخر القرن الثامن عشر".

[4].أنظر رواية في الظلام ص 5، ذكره :"أن الفترة ما بين 1947-1952".

[5].رواية"الرجل الذي آمن"، ص 5.

[6].سنقوقة (غلال)، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، جويلية 2000، ص95.

[7].ن .م. س، ص91.

إن البرنامج السردي الذي رسمه كاتب الرواية مع رَاوِيه يمثل خطوات متتابعة لا تخلو من المنطقية التي يتحكم فيها المتخيل السردي فالبطل الإيطالي يدلي بهذه العبارة: "**جذوري هنا.. الشرق شرق.. والغرب غرب..**"[1] ثم يمضي إلى ما أقدم عليه من اكتشاف هذا الشرق[2] الذي حذروه منه، ثم يسأل حينما تطأ قدماه أرض "دبي"، -المكان الذي اختاره- عن الإبل "أين الإبل؟"[3]،هذا الحيوان الذي يُعد رمزا من رموز الصحراء، ورمزا أكثر دلالية للعربي وحضارته، إذ إن الجمل في التصور التاريخي و المخيالي للإنسان العربي، وسيلة يركبها الشخص الذي يرتدي الزي العربي، والذي تعلوه العمامة، إذن الإبل هي الرمز المفسر والجامع المانع لما يمثله "الأنا" التي تقف أمام "الآخر" أريان"، مع العلم أن الأنا هي المؤلف متواطئا مع السارد وبعض شخصيات القصة التي من بينها المرشد علي، وكذا المعلمة التي كانت في نهاية السرد زوجة للبطل "أريان" الإيطالي.

يتعرف الإيطالي على "شمس" الراقصة و تربطهما علاقة اللقاء الأول، ثم يعرض عليها الزواج، ولكن الاختلاف الديني يقف كالحاجز العالق أمام تحقق هذا الطلب[4]، ثم يتطور إلى التنازع، ثم تذهب الشخصية المحورية للتعرف على الكيفية التي تزيل بها هذا العائق، فإذا بها تجد نفسها في دائرة أخرى وهي دائرة البحث عن الحقيقة في مجال، أشرف على صنعه السارد هادفا إلى:" تعرية حقيقة الواقع"[5].

---

[1]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص6.

[2]. "الشرق شرق الأحلام "، عبارة من اختراع الرومنطقيين، انظر : الطاهر لبيب وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 ،أغسطس 1999،ص78.

[3]. رواية "الرجل الذي آمن، ص45.

[4]. رواية "الرجل الذي آمن، ص 45.

[5]. علوش (سعيد)، الوضعية اللغوية في الرواية المغربية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع48، 1988، ص101.

- التواتر السردي: (La Fréquence Narrativée)

المقصود بهذا العنصر ملاحظة: "مرار سرد الحدث في الخطاب مقارنا بمدى تكرره في المغامرة"[1]، إذ إن منشئ القصة يتصرف في نظام الأعمال زمنيا، ويتصرف كذلك في تواترها، حيث نجد نص" الرجل الذي آمن" يتميز بخاصية القص المفرد[2]، والذي تعني ورود الحدث مرة واحدة في الخطاب، قياسا على مروره مرة واحدة كذلك في المغامرة، الشيء الذي يجعل هذا النص يتميز بتواتر سريع، لأن الأحداث الكثيرة اختصرت في صفحات قليلة، وعليه سنحاول بواسطة الخطاطة الآتية ملاحظة الأحداث وما خُصص لها من عدد الصفحات:

الرمز	عنونة الحدث	عدد صفحاته في الرواية	عدد الصفحات	نوع السرد
01	وصول أريان الإيطالي إلى أرض دبي.	من 1 إلى 6	06	مجمل
02	استيلام البطل العمل كعازف في الفندق.	12-11	60	مجمل
03	وصف دبي من حيث عكس ما كان يتخيله البطل.	25-14	11	قريب من المسهب
04	عرض أريان الزواج على شمس.	36	01	أدنى.مجمل

[1]. قيسومة (الصادق) طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر ، تونس، ط1،2000،ص125.

[2]. المقصود بالقص المفرد الذي يرد في الخطاب مرة واحدة حدثا ،حصل في المغامرة مرة واحدة، و يسمى القص الإعادي أو المؤلف، انظر المرجع السابق، ص126.

05	بداية تعرف أريان على حقائق من الإسلام و محاولة تطبيق ما استطاع إليه سبيلا.	52-37	15	سرد مسهب
06	تطبيق ما تعلمه أريان من الدين و ظهور ذلك في مواقف مع شمس .	70-53	17	مسهب
07	رسالة من الأب "كارلو"إلى ابنه بدعوة للعودة عن ما عزم عليه، ورد الابن بالرفض اللطيف.	95-86	09	مجمل
08	اعتناق البطل للإسلام وإقراره بالشهادتين أمام المحكمة.	104-100	04	أدنى من المسهب
09	زيارة شمس لـ أريان ورفض هذا الأخير المقابلة بدافع ديني.	107	01	مسهب
10	زيارة صوفيا لأريان المسلم ومحاولة بنيتو رسم خطة لانتزاع أريان من الاعتناق.	118-114	04	مسهب
11	محاولة شمس عرض الزواج على أريان بعد إسلامه و رفضه لذلك لعدم استيفاء شمس للشروط.	144-120	24	مسهب

12	محاولة بنيتو الصديق استجلاب أريان من إسلامه.	147-141	06	مجمل
13	زواج أريان من "ميسون"السورية التي تعمل كمدرسة وتكرار المحاولة من طرف شمس وفقا للشروط وتكرار الرفض من طرف أريان.	148	01	أدنى من المجمل
14	محاولة شمس الانتحار.	149	01	أدنى من المجمل
15	محاورة البطل زوجته"ميسون" في أمور الدين.	154-151	03	مجمل
16	محاولة اغتيال البطل من طرف بنيتو، ونجاته من ذلك.	160-158	03	أدنى من المجمل
17	إلقاء القبض على المعتدي و تفرغ الزوجين للعمل الدعوي ومعاودة الرحيل من طرف أريان إلى الهند.	183-163	20	إسهاب شديد

من خلال الخطاطة السابقة أعلاه نلاحظ عرض الأحداث وما يقابلها من الحيز النصي، وما تميزت به من مواصفات التمهل"Ralentisement" والإسراع "Acceleration" [1] ، فنلاحظ أن الأحداث التي أخذت أكبر حيز من النص هي على التوالي: محاولة أريان تطبيق ما تعلمه من مبادئ، وإبداء ذلك واقعا فعليا مع الشخصيات، كعدم تقبيل الفتاة "شمس"، ويلي ذلك حدث عرض شمس الزواج على أريان، بعد سماعها بإسلامه، ورفض البطل للعرض المقدم له ، لعدم استيفاء "شمس" للشروط الدينية الحقيقية، ثم هناك الحدث الأخير هو تفرغ الزوجين "أريان" و"ميسون" للعمل الدعوي، أما بقية الأحداث والتي عددها يتراوح ما بين ثلاث عشرة و أربع عشرة فهي متميزة بالسرد الإجمالي، على أساس أن الأحداث الثلاثة السابقة الذكر تبدو مسهبة [2]، وعليه فإن الموقف الذي يبديه الراوي،و عمل على تشكيله كاتب الرواية، هو نفس الموقف الذي ظهرت به الشخصية المحورية المسماة "أريان"، قبل معرفة الحقيقة التي جعلته يغير اسمه من "أريان كارلو"إلى " عبد الله كارلو"، بعد تحقق المعرفة .

أما تفسير ذلك على مدار البحث في هذا العنصر فإنه يتمثل في أن ساحة المتخيل تفوق بكثير ساحة الواقعي، وفي هذه الحال سيصير القارئ بذلك يعمل على تكسير الواقعي بالإيهامي وليس الإيهامي بالواقعي[3]، وتعليل ذلك راجع لقلة السرد المسهب وكثرة السرد الإجمالي، و بالتالي يفضي هذا إلى ملاحظة مفادها أن

---

[1]. ن.م.س، ص126.

[2]. السرد المسهب هو الحدث القصير يستغرق حيزا طويلا من النص، أما المجمل فعكسه أي حدث يستغرق طويلا من المغامرة يشغل حيزا قليلا، انظر:طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، مرجع سابق ، ص127.

[3]. انظر قضية تكسر الإيهام في مقال: الوضعية اللغوية في الرواية المغربية، سعيد علوش ،مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، ع48-49 سنة 1988،ص104.

الذي عرضه صاحب الرواية هو من صنع الخيال وإنشائه فقط، وليس كما فعل في نص "مواكب الأحرار" حيث:" كان التاريخ الذي يمثل الواقع مَعِينا له"[1]، ولكن الواقع المعروض في السرد هو بالنسبة للروائي:"ليس إلا سرابا، إذ إن الواقع في نظر الروائي هو المجـــهول، وهو المحجوب.." [2].

لقد كان النص الروائي منذ بدايته إلى نهايته خطابا مثيرا بين"الأنا" و"الآخر" حيث نجد عرضا للاختلافات الجوهرية بين الطرفين، وكانت الأحداث في نظامها الذي رسمه الكاتب لها في الحيز النصي دليلا على انحياز الآخر إلى معرفة الحقيقة عبر الأنثى" شمس"، التي لم تكن تمثل الأنوثة كموقف أحسن تمثيل، وتركت التمثيل الحسن لشخصيات أخرى كـــ" المرشد علي"، و كذا إمام مسجد الكاز، وعليـــه فالعالم التخييلي الذي تتضح حدوده في الرواية كان من صنع الآخر عبر نظرة"الأنا" إليه، لأن:" الآخرين هم الذين على عاتقهم صنع العالم "[3].

لقد ذكر جورج طرابشي في مقال له، أن الآخرية كانت من نصيب الغرب من حيث تأنيثه، أما "الأنا" فكانت الآخرية من نصيبها من حيث الذكورة[4]و هذه الحالة التي بين أيدينا هي على النقيض مما ذكره الكاتب سابقا، إذ صـــار الغـــربي الإيطالي "أريان" الذي يمثل الآخر هو صاحب نصيب الذكورة، وصارت الأنا هي صاحبة الأنوثة المُمَثلة في البداية بالمرأة شمس وفي النهاية الممثلة بالزوجة "ميسون"، فصارت عملية التجنيس تسير على عكس ما توصل إليه جورج طرابشي في مقاله،

---

[1]. انظر إلى تحليل الرواية ص35 من البحث.

[2]. سنقوقة (علال)، سلطة النص، منشورات الاختلاف، جويلية 2000، ص44.

[3]Relation avec les autre, Pierre lebel, Ed organisation, France, 1992, p28.

[4]. لبيب (الطاهر)وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 أغسطس 1999، ص798.

وهذا يؤدي إلى جعل القضية تسير بشكل عكسي، و بالتالي يتغير اتجاه المسار الجغرافي، فبعد أن كان من الشرق إلى الغرب أصبح من الغرب إلى الشرق، لأن الإيطالي هو الذي قرر البحث عن الحقيقة منطلقا من أرض "الهناك" أرضه، إلى أرض "الهنا" أرض الأنا، من عائلة تدين بالمسيحية، إلى بلاد أهلها يدينون بالإسلام، رغم أن البطولة التي صاغها الكاتب كانت مستنفذة من طرف الذكر الغربي بدلا مما كانت عليه قبل ذلك على عاتق الأنثى الغربية[1].

لقد استقدمت الرواية "الآخر" بجوهرين يملكهما الموضوع وهما الذات والمكان، إذ إن الشخصية المحورية انطلقت من إيطاليا بمحض اختيارها، و لم تتلقى ضغوطا على ذلك، فصار الآخر لذاته وبمكانه، وبالتالي يُعد النص السردي"الرجل الذي آمن" خطابا جريئا يتضمن نقدا لاذعا "للآخر" و"الانا" معا، وكذلك يتضمن مدحا للطرفين، وذلك بناء على ما توصل إليه البطل من مواصفات الحقيقة التي يبحث عنها، وكذا قياسا على مساعدة أهل دبي للبطل"أريان" على ذلك، وعلى أساس أن "دبي" ضمت التقابل بين الشخصية المساعدة و الشخصية المشكلة للعوائق في نفس الوقت، فأما الأولى فهي "المرشد علي"، وإمام المسجد، وكذلك "ميسون"،و أما الثانية فتتمثل في شخصية "بينتو" و"صوفيا" اللتين حاولتا اغتيال "أريان" حينما أعلن إسلامه وعدم عودته إلى إيطاليا، وعليه فإن" الآخر" يعرقل آخَرَهُ على أرض "الهنا" بعدما كانت الأشكال التابعة لهذا "الآخر" واحدا غير متعدد على أرض "الهناك".

---

[1].انظر: جورج طرابيشي، صورة الأخرى في الرواية العربية، من نقد الآخر إلى نقد الذات في "أصوات" لسليمان فياض، في: الطاهر لبيب وآخرون، صورة الآخر، العربي ناظرا و منظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص797- 798.

الفصل الثالث

-الابداءات المخيالية من الانا تجاه الآخر-

-المبحث الأول:

(مواقف التقويض)

1- موقف الإعجاب.

2-موقف التماهي مع الآخر.

- عملية التماهي الفكرية.

3- صراع المستويات إزاء "الآخر" (موقف المقاوم).

-المبحث الثاني:

(مواقف رد الفعل)

1-الموقف الرافض من التجانس الأنوي إلى الانكسار الذاتوي.

2- الاختزال المتبادل بين "الأنا"و "الآخر".

3-الجنسنة المقلوبة.

توطـــــئة:

كانت الإشكالية الناتجة عن الأنا وعلاقته بالآخر، مطروحة في حياتنا الثقافية منذ أن أصابتنا تلك الصدمة الحضارية، التي تولدت عن احتكاكنا المباشر بالغرب في أوائل القرن التاسع عشر، لقد كانت عند العرب في مجتمعاتهم حالة شبه مغلقة، إذ لم يكن الغرب يعقد اتصالات بالشرق إلاّ عن طريق أفراد مغامرين، يـــدفعهم حب الاستطلاع إلى المجازفة[1]، بدخول هذه الأرض المجهولـــة المشـــوقة المليئـــة بالغرائب، أرض السحر وتحريم الحريم، وألف ليلة وليلة، فيقيمون فترة قد تطـــول وقد تختصر، ثم يعودون إلى بلدهم ليسجلوا مشاهداهم في كتابات تحمـــل طـــابع الدهشة والاستعلاء والمبالغة، وتستهدف إبهار القارئ في بلادهم أكثر مما تستهدف الوصف الأمين لما هو موجود في بلاد العرب، بلاد الذات، فنشطت: "المـــدونات الإستشراقية، كي تقدم صورة اختزالية، ونمطية، و بالتالي اســـتبعدت الأشـــكال الحقيقية، واستبدلت بأشكال أخرى"[2].

لكن القرن التاسع عشر دخل إلى الساحة التاريخية بنوع جديد من المواجهة تحمل سمات نوعية جديدة، مواجهة حضارية شاملة، و كانت الحتمية تدفعها لأن تحدث بعد أن جاءت أوربا إلى بلاد الذات حاملة معها كل نواتج نهضتها الحديثة من علم نظري، و ثقافة عقلانية، وأسلحة متفوقة ونهم شديد إلى التوسع والسيطرة على الساحة التي يشغلها الأنا مستعيرا ذلك من التاريخ، ومنذ ذلك الحين أصـــبح

---

[1]. انظر الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب 12-19/ماي 1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، مقالة الدكتور خالد الكركي، ص 262، ستجد نبذة هامة عن القضية وانظر كتاب: الفكر العربي في معركة النهضة، أنور عبد الملك، ترجمة بدر الدين عرودكي، دارالآداب، بيروت، لبنان،ط3، أغسطس 1981، ص10-11.

[2]. إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت،لبنان، 2003 ،ص12.

الشغل الشاغل للعقل العربي هو التساؤل عما ينبغي أن يكون عليه موقفه من هذه المواجهة، هل يحتمي بتاريخه وتراثه الماضي، ويتخذ منه درعا أو شرنقة تدفع عنه غوائل الاجتياح الكاسح والمتدفق من بلاد تتسم بالغرابة و التفوق ؟ أم يساير التيار الجديد أملا في أن يكون له نصيب في ذلك التقدم المادي والمعنوي، الذي حقق للحضارة الأوربية تفوقا ساحقا على سائر الحضارات القديمة؟.

ما كانت المشكلة إذن مطروحة في صورتها العامة، وفي الكثير من تفاصيلها منذ ما يقرب من قرنين، ولكن العبارات التي صيغت جعلت هذه المسألة تأخذ مسارات متباينة من مرحلة تاريخية إلى أخرى[1]، غير أن المرء يكون واهما لو اعتقد أن نوع المفاهيم المستخدمة في طرح المشكلة لم يكن له تأثير على طريقة فهمنا للمشكلة نفسها، إن المسألة كلها مجرد ألفاظ متباينة تعبر كلها عن جوهر واحد، فحقيقة الأمر أن الألفاظ التي نعبر بها عن المشكلة تؤثر إلى حد كبير في بلورت تفكيرنا إزاءها، وتحديد موقفنا منها.

على ضوء هذه الحقيقة ينبغي علينا أن نحلّل آخر الصيغ التي تطرح من خلالها هذه الإشكالية وهي صيغة الآخرية[2]، تلك الصيغة التي ألقت بظلالها دون شك على العقل العربي وكذا على ساحة مخياله، وعليه فهناك صور كثيرة نلحظها في

---

[1]. إشكالية الآخرية، طرحت من قبل على شكل الأصالة/المعاصرة أي الأنا/الآخر و تبدلت المصطلحات عبر المراحل التاريخية، أنظر مجلة الأصالة، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية (سابقا)، مطبعة البعث، الجزائر، ع14 و15 ماي، جوان 1973 م، ص199، وانظر كتاب: مسألة الهوية لمحمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة الثقافة القومية (28)، بيروت، لبنان، ط2، يناير 1997، ص89.

[2]. الحلاق (محمدراتب)، نحن والآخر، دراسات اتحاد الكتاب العرب، 1997،ص 10، مستخرج من موقع: www.uwa-dam.org، في المؤلف ستجد الصيغ الأخرى المذكورة الأصالة / المعاصرة، نحن / الآخر، الداخل / الخارج ... ص02.

خضم هذه التناقضات.

لقد تضاربت الآراء حول المواقف التي كانت قد نتجت عن الذات العربية- التي تمثل الأنا- تجاه ما يقدمه هذا الآخر الغربي، ومن خلال القراءة الموسعة لهذا العنصر، و بعد تحليل و دراسة على الشكل البسيط، كان الاستنتاج، أنَّ جلَّ المواقف دارت محاورها حول اتجاهين مختلفين، فالأول منهما يقضي بالنظرة التي تكون من طرف واحد- الأنا العربية- أي موقف رد فعل، أما الثاني يتبين من خلال الطروحات التي وضعها النقاد في شكل النظرات المتبادلة بين الأنا والآخر، وذلك عبر الاستدلال بالتاريخ، لأن الحضارات على اختلافها في الحظيرة الإنسانية الشاسعة، تحتمي بالتاريخ، وتلجأ إلى الدخول في الدورات التي تعقدها الحتمية التاريخية، وهذه الأخيرة ستسفر عن إحداث فضاء مخيالي يحتوي على شقين أساسين: الشق الأول هو التابع والشق الثاني هو المتبوع، ولكن بغير النظر إلى عملية التقليد والتبعية التي وإن أحكمت الحلقات فيها، فإنها ستفضي إلى تكريس عملية التماثل الحضاري، وبالتالي حصول "التماهي مع القوي"[1]، وعليه تصير الأمور إلى طرف واحد لا غير، ومن هنا ظلّ الصراع قائما وسيبقى..

إن الغرب قرأ الحضارات الإنسانية من زاوية فكرية استبدادية، وعمل على تكريس فلسفته في التاريخ التي أسقطت:"دلالات جاهزة على حملات الاستكشاف و جعلتها تنويرية بدل من استيطانية"[2] فنتج عن ذلك تفعيل الصراع وليس تفعيل التشارك الحضاري، ولكن الشرقيين أعطوا لهذه العملية مفهوما آخر يتمثل في

---

[1]. الحلاق (محمد راتب)، نحن والآخر، دراسات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص3 ،مستخرج من موقع: www.uwa-dam.org

[2]. إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003 ،ص18.

التفاعل الحضاري، الشيء الذي فسح المجال لرجال الثقافة عند الذين يمثلون الشرق لإنزال عملية الاستلهام الفكري من الإنساني إلى الواقع الموضوعي، وبالتالي عملوا على تجسيد ذلك على الساحة الفعلية الموضوعية، ولكن بعد إخضاعه إعلى عملية المرور عبر سلم القيم، هذا الأخير الذي تعتبره الأمة العربية-الشـــرقية- المرجـــع الأساسي لها[1].

إن المرجعية التي سبق الحديث عنها تتمثل في التراث الذي دار الحديث عنه في الكثير من المجالات، وأعطى شهية الكتابة للكثير من الكتاب، فنجد إدوار سعيد يشدد على عملية الرجوع إلى التراث ضمن حدودها بقوله: "نرتكب خطأ جسيما إذا اعتقدنا أن بالإمكان تحديثه – أي التراث الفكري العربي- بواسطة فكر آخر، أو بواسطة تراث آخر سواء كان هذا الفكر هو الفكر الأوربي المعاصر، أو الفكـــر الأوربي في عصر النهضة، أو الفكر اليوناني أو فكر آخر غريب عنه"[2].

وتتواصل العملية التي سار عليها العرب قديما تجاه الوارد من العلوم والفنون وذلك بعد النظر إليه واستلهامه، لتأتي مرحلة انتقاء الخصوصيات الحضارية النابعة من الذات فيتم الإبقاء عليها، أما ما يَمُت بالصلة إلى الحضارات الأخرى، فينبغي إهماله، ولكن العرب حينما فعلوا ذلك فعلوه من منطق القوي. فهل يتمّ لهم فعـــل ذلك الآن؟ وهل يستطيعون التمكن من الشروط الحضارية الحديثة؟. ومن ثَمَّ فإن

---

[1]. يحدد الجابري ثلاثة أنواع من المرجعيات وهي: 1-المرجعية التراثية،2- المرجعية العصرية الأوربيـــة، 3-مرجعية مزيج بين المرجعيتين تمثل على رأيه النهضة العربية الحديثة، أما المقصود بما نعنيه في الموضوع فهي الأولى لأن علاقتها بالذات علاقة أصلية، انظر كتاب :مسألة الهوية العروبة والإسلام..والغرب، لمحمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص36.

[2]. سعيد(ادوار)، من حوار أجراه جهاد ناضل مع الكاتب، مجلة الجيل، مؤسسة التحقق، بيروت، لبنان، ع6 مجلد 7، يونيو 1986، ص90.

الذات المنبهرة وجدت نفسها أمام هذا الذي يسمى التحدي الحضاري الكاسح، وهو تحدي حقيقي وتحدي عظيم[1].

لقد قام الغرب "الآخر" بتقديم نفسه على شكلين حضاريين مختلفين في الظاهر، ومتماثلين في المضمون، واضعا محل المراهنة القوة الحضارية البالغة في التأثير والمحصّنة. الشكل الأول يتمثل في جعل: " الآخرين يرون فيه ما أراد هو أن يروه فيه"[2]، وهي المرحلة الأولى على الأقل، وتتسم بالدهشة، وتسمى بمرحلة الصدمة الحضارية، قبل أن يتم الوعي بها، والبحث عن الموقف الواجب اتخاذه إزاءها، هذه القضية يعبرعنها د. محسن عبد الحميد متحدثا عن جمال الدين الأفغاني بقوله: "يحصل للضعيف من صدمة القوي دهشة ورجفة"[3].

أما الشكل الثاني الذي صنعه الغرب تعبيرا عن ذاته، فهو جعل هذه الذات تنظر إلى الشرق ما أراده-الآخر- أن تنظره في نفسها: "شرق ألف ليلة وليلة، المملوء بصخب الأصوات والتصرفات الصبيانية الساذجة"[4].

وبالتالي وبملاحظة بسيطة، نلفي أن الغرب هو صاحب النظرة المسيطرة، يقدم نفسه، ويقدم رؤيته للآخرين، أي يمارس عملية التقديم و التقدم-بمعنى

---

[1]. زكريا (فؤاد)، وهم الأصالةوالمعاصرة، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع316، مارس 1985، ص21.وانظر: الفكر العربي في معركة النهضة للكاتب، أنور عبد الملك، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3،1981، ص17.

[2]. نفس المرجع السابق، ص 22.

[3]. عبد الحميد (محسن)، جمال الدين الأفغاني المفترى عليه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2،1985، ص62.

[4]. الحلاق(محمد راتب)، نحن و الآخر، ، إتحاد الكتاب العرب ، دراسات 1997، ص10.
مستخرج من موقع * www.uwa-dam.org،وانظر كذلك كتاب: صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، لمؤلفه لبيب الطاهر وآخرين، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1999، مداخلة:بياتريس أسماء العريف، الآخر الملعون، إذ جاء فيه: "الغرب ذاته كان يحلم بالشرق، أي بشرقه هو"، ص92.

التطور- لذاته وللآخرين.

إن الإشكالية التي خلقتها نظرة الغرب هذه، تتمثل في كيف يكون الآخر المرجع الأساسي في قياس التقدم والتخلف عند الأنا؟، والاستفهامات التي تلحق هذه الإشكالية تأتي تباعا : "ماهو الغرب الذي احتكم إلية مفكرو العرب؟ وهل كان هو عند هذا المفكر أو ذاك؟ أو هو بيان ميتافيزيقي ننشئه إنشاء يتناسب مع موقف مسبق منه؟ أو مع موقف مسبق من ذاتنا؟ ننشئ الغرب مناقضا لها أو مكملا لها، فيصير الأمر إلى تشكل ثنائيات أخرى تتسم بالغرابة وهي: قبح الآخر/روية الأنا، قوة الآخر/ضعف الأنا، حرية الآخر/كبت واستعباد الأنا، خسة الآخر/نقاء الأنا"[1].

والتحليل الذي سيلي يُعنى بالمواقف العامة التي صدرت من "الأنا"، في ظل هذا الموج المتلاطم من التعقيدات التي تَحمل السرد الروائي البت فيها لأنه: "يتابع حركات الوعي في تعاقبها الفوضوي"[2]، وعليه فان الروائي:"يرسم الحدث التاريخي داخل الحقيقة المُشكِلة للتجربة الروائية"[3].

---

[1]. لمزيد من المعلومات انظر المرجع السابق، ص10.

[2].الجوة (أحمد)، التاريخي و الإنشائي، فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع63، شتاء/ربيع 2004، ص 286.

[3].ن.م.س، ص 286.

المبحث الأول:

-مـــواقـــف التقـــــويض-

1- موقف الإعجاب:

إن استقراء المدونة التي تم اختيارها يشير إلى شذرات، من هذا الموقف نظرا لما أملاه التاريخ على المؤلف كتابةً، وكذا لما أملاه المخيال على المؤلف إبـــداعا, والمقصود بالإعجاب هو إبداء الانبهار من الذي أنتجه الغرب"الآخر"، من تقنيـــة عالية متحكمةٍ في دواليب المسالك الحضارية.

مصطفى البشتيلي البطل في نص "مواكب الأحرار" يشير بالصريح متحدثا ضمن برامج السرد عن الذين دفعهم موقف الإعجاب من نابليون، وما حمله معـــه حين دخوله غازيا مص، إلى فئة اختارت الفرار على المواجهة مدفوعة بالانبـــهار قائلا: **"لقد هرب الجبناء، وتركوا أهل البلد في حيص بيص"**[1]، ولقـــد اختـــار البطل هذه العبارة قاصدا تبيان التراجع الذي وصل إلى حدّ: "تعطيـــل أجهـــزة المقاومة الذاتية"،إلى أن وصل هذا التعطيل إلى:"فعاليات الوعي"[2]، هذه الفعاليات التي كان الراوي يعمل على بعثها، صحبة شخصيات الروايـــة، إذ إن في برنـــامج سردي آخر يعبر ذات الراوي بقوله: **"خير لنا أن نمشي عراة حفاة جياعا ونحـــن أحرار من أن نسكن القصور ونعـــيش في الحريـــر والرغـــــد ونحـــن عبيـــد الفرنسيين."** [3] إنها العودة إلى الذات لأن:" المشكلة لا تتعلق الآخر، فهـــذا أمـــر

---

[1]. رواية "مواكب الأحرار"، ص73.

[2]. لحلاق(محمد راتب)،نحن والآخر، اتحاد كتاب العرب، دراسات1997، ص10من موقع : www.uwa-dam.org

[3]. رواية "مواكب الأحرار"، ص43.

محسوم، و لكنها خاصة بالعلاقة مع الذات التي تحتاج إلى قراءة نقدية صارمة" [1].

تقتحم الشخصيات جدار المكان والزمان، بالتواطؤ مع الـــراوي لإنشـــاء البرنامج السردي الآخر، الذي يتم خلاله إظهار نابليون على أنه شخصية لها صلة بالتاريخي و الرواية، هذا الرجل الذي يبدي حين دخوله مصر ذكاء في تسيير عملية "الغزو"، التي كان هو مضطلعا بها طوال الرواية، إذ جاء على لسانه ما يلي: "الغزو عملية سهلة لكن الأهم منه هو تثبيت الغزو"منطلقا من رؤيته لمصر و الشرق على أنهما يشكلان صورة بلد:"ينتظر الفتح الحضاري الغربي"[2]، و عليه ظهرت مـــع تتالي الأحداث الشخصيات التي تمثل موقف الإعجاب، لتكون لقمة سائغة يُمـــرر عبرها، الغازي مشاريعه نحو الأرض التي وقع عليها الغزو، فيقرر تكوين جهـــاز مخابرات يدعوه "جهاز العسس" [3] ويجعل على رأسه "برتلمين"، ذلك الرومـــي الذي عاش بين المصريين آمنا إلى أن تَحول إلى عدو غادر، حين التمكن من الغزو, إذ إن هذا الرومي أظهر "الآخرية" كموقف، بعدما كان يخفيها، عن طريق العداء والتهليل للغزو وتثبيته, وبالتالي لقد نجح نابليون كشخصية روائية في اتخاذ مجموعة من الشخصيات تتمثل في ما أسماه "بالديوان"[4]، الذي ينتمـــي إليـــه الفلاحـــون والأعيان والتجار, وهذا الديوان هو الجهاز الذي يمثل بتصريح غير تلميح موقـــف الإعجاب وكذلك الانبهار بشكل صارخ, حتى صار لسان حـــال نـــابليون، أي

---

[1]. الأعرج (واسيني)، من مؤلفات معروف الأرناؤوط"سيد قريش"، ندوة التاريخ والرواية، مهرجان الدوحة الرابع عشر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، 23/24-03-2005، ص16.

[2]. إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار لبيضـــاء، بـــيروت، ط1، 2003، ص17.

[3].رواية "مواكب الأحرار"، ص81.

[4].يذكر عبد الله إبراهيم أن نابليون اتخذ "ا لشيخ البكري" نقيبا للأشراف بدل من"عمرمكرم" الفـــارُّ مـــن القاهرة عشية وصول الفرنسيين لها، انظر مؤلفه السابق الذكر، ص21.

"الآخر" ، الذي حقق الانتماء إلى مصر أرضا و غزوا وتاريخا، حاملا من أرض "الهناك" في ذهنه: "عملية استعمارية مفادها أن مفكري عصر الأنوار يختزلون حقيقة الغرب ويمثلون ضميره" [1] وظل أعضاء الديوان خلال البرامج السردية كلها منساقين بموقف الإعجاب فصاروا: "يجتمعون ويصدرون القرارات ويوقعون المنشورات" [2]، و المنشور هو نوع من الخطابات المصبوغ بالطابع السياسي، وعليه فإن "الآخر" يستعمل في السرد مختلف أنواع الخطابات في اطارما يسمى بـ: "تعدد الخطاب" [3] و يعد المنشور كذلك من :"الخطاب المعروض" [4]، و مثل هذه الوثائق تعبر بصراحة عن آراء "الآخر" أي الفرنسي الغازي.

إن أعضاء الديوان المختارين من طرف رجال نابليون، يغضون الطرف على كل ما يسيء للآخر الغازي، محاولين دفع غضب وثورة المصريين على هذا الآخر مدفوعين بفكرة تمت إلى التاريخ بصلة، وهي أن:" الغرب ينتمي إلى عصر العقل وعصر الأنوار, عصر الاعتراف الآخر"، متناسين أن هذا:" الغرب لا يمكن أن يختزل إلى أحد مكوناته، أو إلى أحد مراحل سيرورته التاريخية[5]، وبالتالي خسر أصحاب هذا الموقف، على رأي الراوي الشيخ البشتيلي لأن الكاتب الروائي كانت له وجهة نظر تخالف ما ذهب إليه أعضاء الديوان، وتخالف كذلك ما ذهب

---

[1] .لبيب(الطاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مداخلة دلال البزاري بعنوان :الآخر أو الجانب الملعون، مؤسسة دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص09.

[2] .رواية "مراكب الأحرار"، ص158.

[3] . يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2،1997، ص279. المنشور: يعتبره الناقد نوعا من أنواع الخطابات.

[4] . ن.م.س، ص205.

[5] . أنظر حوار أجراه جهاد فاضل مع إدوار سعيد، مجلة الجيل، مؤسسة التحقق، بيروت،لبنان، ع 7، يونيو 1986، ص93.

إليه " المدبولي"، تاجر البارود الفارُ من مع الفارين، الذي عبَّر في برنامج سردي، عن وجهة نظره تجاه قوة الفرنسيين، مبديا الإعجاب والانبهار قائلا:" لقد سحق الفرنسيون الأتراك في عين كشمس "[1].

الراوي في النص الإبداعي يأتمر بما يمليه عليه الكاتب، فتَتمُ له متابعة الشخصيات، متقمصا الوظائف التي حددها السرد له، ومن بينها:"وظيفة التواصل **Fonction Communicative**، وظيفة الشهادة **Fonction Testitionale** "[2] كاشفا عن مواقفها، مبينا من خلال ذلك أن موقف الإعجاب جعل "الأنا" تمارس على نفسها فعل التشظي، الذي كان التعبير عنه من الطرف الأول أي أعضاء الديوان وأحمد المدبولي، الذين وقفوا مع "الآخر" الفرنسي الغازي، ومن الطرف الثاني الذي يمثله الشيخ البشتلي مع عائلته وعلى رأسها الابن والصهر، وكذلك البقية من الشخصيات التي ترى رأيه، والتي تحمل مثله موقفا ثوريا مقاوما، إذن فالذات: "تشظت إلى حركات متباينة"[3].

2-موقف التماهي مع الآخر:

التماهي مصطلح متعلق بالهوية، والمقصود به توحيد الماهية، ويدعى كذلك المماهاة، ولقد تناولت القواميس المتخصصة هذا المصطلح وبينته، إذ نجد في موسوعة لالاند أن التماهي هو: "الاعتراف بالماهية (مثل تحديد هوية المجرم)"، ويتجسد المفهوم كذلك:" عندما يعترف بصنف من الوقائع على انه قابل للتشبيه

---

1). رواية "مراكب الأحرار"، ص237.

2). قيسومة (صادق)، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص139.

3). راتب(الحلاق)، نحن والآخر، إتحاد كتاب العرب،1997،ص6، موقع : www.uwa-dam.org

بصنف آخر مثله كما هي الحال بين الضوء والموجة الكهرومغناطيسية "[1].

أما المماهاة التي تقترب من حيث المعنى إلى فعل التماهي، فهي العمل الذي بموجبه يصبح كائن متماهيا مع الآخر، في الفكر أو في الواقع، وهي كذلك عبارة عن مصدر نفسي بواسطته ينقل شخص ما (أ) إلى آخر (ب) نقلا متواصلا المشاعر لدرجة الخلط ما لنفسه مما هو لغيره، فيصير الطرفان طرفا واحدا، مع بقاء الاختلاف بينهما في بعض العناصر[2]، و المتماهي لا يتحدد بنفي الاختلاف إلا بقدر ما يتحدد المختلف بنفي المتماهي.

لقد انعكست تجليات هذه المعاني المحددة أعلاه على موقف "التماهي"، الذي يعتبر من المواقف التي ظهرت في النصوص الروائية قيد الدراسة، ومن خلال التطرق إلى القراءة وإعادة القراءة، تبين أن الروائي أسس سردياته على ظلال هذه المفاهيم, إذ إن الطرف الذي يقابل "الأنا" في الروايات، والذي هو "الآخر"، يتحدد بالإعلان عن الاختلاف في جوانب متعددة، ويتحدد كذلك من خلال العلاقة التي تصل الطرفين.

في "مواكب الأحرار" جعل السارد شخصية "مراد بك" تمثل الأتراك الذين كانوا يشغلون منصب الأمر والحكم بمصر قبل دخول نابليون غازيا, مع العلم أن وجهة نظر الروائي ذاته كانت قد اتخذت بؤرة واضحة لتحديد الآخرية الغازية في المتخيل الروائي، وجاء ذلك على لسان معظم الشخصيات الروائية التي كانت تمثل الطرف الأنوي-أي الأنا- فـ"الحاج غمري" يقول عن الحملة الفرنسية: "لن

---

1. موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ص605.
2. ن.م.س، (أي لالاند من نفس الصفحة) وللمزيد انظر: ص 6-7 من البحث.

تكون أسوأ من المماليك" [1] وتعلن الشخصية الثانية وهي الشيخ "إبراهيم سلامة" أن تركيا هي الحامي للأرض قائلا: " **لا تنسى أن الأتراك مثلنا والفرنسيون شيء آخر**"[2]، وبالتالي العملية التي عمل السرد على تحديدها تمثلت أولا في "التماهي" مع العنصر التركي الذي لا يقل خطرا عن الفرنسيين، على رأي السارد والشخصيات الرئيسية في الرواية، فهذا الشيخ مصطفى البشتيلي الشخصية التي صَاحب ظهورها معظم البرامج السردية الحدثية تقول إثر سماع الخبر: " **إلى متى تظل العربة بين يدي الغرباء الغزاة**"[3]، فالتركي غازي والفرنسي مثله فهما يتشابهان في التوجه غير أن التعبير عن هذا التوجه هو المختلف فلكل طرف شكله الذي يتخذه، لأن: "الفرنسيين الذين جاؤوا لطرد المماليك من مصر و لتمكين السكان الأصليين من استعادة الحقوق التي حرموا منها، قد انتهوا الى التحالف مع المماليك ضد العثمانيين"[4].

إن طرح موقف التماهي في النص الروائي لدليل على أن الأنا العربية شارفت على السقوط في عملية خطيرة، تتعلق بالتاريخ الذاتي وتتمثل في:" عملية الغائية للتاريخ" [5]، وهذا ما لا يستطيع القارئ ولا السارد توقع حدوثه ولكن المواقف الصادرة من بعض الشخصيات تعمل على تكريسه في المتخيل.

---

1). رواية "مواكب الأحرار"، ص9.
2). رواية "مراكب الأحرار"، ص10.
3). رواية "مواكب الأحرار"، ص9.
4). إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان، ط1، 2003 ،ص23.
5). زكريا (فؤاد)، وهم الأصالة والمعاصرة، مجلة الجيل، مؤسسة التحقق، بيروت، لبنان، ع 316، مارس 1985، ص21.

– عملية التماهي الفكرية:

لقد تم في العنصر السابق التطرق إلى موقف التماهي الذي طرحته الأنا العربية إزاء حلول الآخر الغربي على الأرض التي كانت تحت سيطرة الذات، أما في هذا العنصر فسنلقي الضوء على الموقف ذاته لكن بصفة معكوسة, على طريقة الاستشراق والاستشراق معكوسا [1]، أي قياسا على الطرح السابق :التماهي والتماهي معكوسا.

في نص "الرجل الذي آمن" يستقدم الراوي البطل أريان من أرضه إيطاليا, وهو الذي كان قد عاش الحضارة الغربية في أوج ما وصلت إليه من ظهور، وتطعّم من أسرته بالمبادئ المسيحية، إذ كان أبوه يمارس التبشير مع البعثات التي كانت تنظمها هيئة الفاتيكان، ولقد أقرّ بذلك السارد في بداية الرواية: "هذا الأب الذي يعد من المحافظين على المسيحية دينا وتعليما أي تطبيقا, فهو يدعو ابنه ويوصيه بأن لا ينسى حقوق الرب" [2].

انطلق الشاب الإيطالي صاحب مهنة العزف من "روما"التي تعد الجزء الأساسي من وطنه إلى "دبي"، الأرض التي لا يعلم عنها شيئا، إلا ما ذكره له الأصدقاء، والقريبون منه، وهو عازف فنان يمارس العزف من منظار فني بحت، الشيء الذي دعاه إلى إبداء الرفض تجاه ما كان يقوم به الذين يمارسون العزف الموسيقي المتصف بالصخب والفوضى اللذين أبعداه عن اكتساب صفة الفنية،

---

[1]. يشير الأستاذ حسن حنفي إلى مصطلح "الاستغراب" الذي يعني به الاستشراق المعكوس بالقول: "الاستغراب هو محاولة معرفية ترمي إلى فك العقدة التاريخية المزدوجة بين الأنا و الآخر، و الجدل بين مركب النقص عند الأنا ومركب العظمة عند الآخر" انظر، ماذا يعني علم الاستغراب، للمؤلف المذكور، دار الهادي ، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص16.

[2]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص6.

وإزاء كذلك القائمين على تنشيط الجانب الفني في بلده، فهو يرى أن الفن ليس ما يجري في روما، بل هو فوضى، إنها وجهة نظره ألقاها الراوي على لسانه انطلاقا من واقعه.

لقد انطلقت عملية التماهي من التصورات التي كانت تَعُج في ذاكراة وخيال "أريان" عن الأرض التي اختارها للرحيل (دبي)، وهذه الأخيرة كما سميت في الرواية "لؤلؤة الخليج"[1]. إن الشخصية التي مثلت "الآخر" مع المنشقين عنها في الوقت نفسه، أي "صوفيا" محبوبة الشاب الايطالي، و"الأب" المحافظ، والأصدقاء.. هؤلاء كلهم ساهموا في تكوين التصور الذي حمله "أريان" وهو متوجه إلى أرض "الأنا"، الأرض العربية، لقد كرَّس البطل في البرنامج السردي الأول مقولة مفادها أن: " الآخر هو ذلك الشخص الذي يكون الحكم عليه أو تخيله سابقين على اكتشافه" [2]، فكلا من "الأنا" و "الآخر"، طرفين في المعادلة.

انطلاقة "أريان" هي الانطلاقة المعكوسة لعلم الدين، هذا الأخير رسم خطا مستقيما، ينطلق من مصر إلى أروبا، بيد أن "أريان" انطلق من روما إلى دبي، أضف إلى ذلك أن "علم الدين" الذي يصحب ابنه "برهان" إلى باريس، في رحلة كانت الذات تتوق فيها إلى تحقيق المشروع القومي، قد تحول من ذلك إلى الانسياق وراء حب فتاة باريسية اسمها "مريم"، حيث يستلهم هذا الحب الفتى فيرغمه في أحيان كثيرة على أن يتخلى في بعض الأوقات عن دروسه، التي كُلف بمتابعتها، ونفس السير الحدثي الذي حدث لعلم الدين، حدث كذلك لبطل رواية

---

1). رواية "مواكب الأحرار" ، ص6.

2).لبيب (الطاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، أغسطس 1999، ص147.

"الرجل الذي آمن"، إذ يسقط في حب فتاة مصرية تعيش في دبي، تعمل راقصة، وتدين بغير دينه، فتستجلبه إلى أن يفتح على نفسه نافذة يسميها أريان: "البحث عن الحقيقة"[1]، وفي المقابل نجد "برهان" يستدرج الفتاة التي تدعى مريم، وعليه فالتي استدرجت "أريان" هي كذلك فتاة تسمى"شمس"، فكان الفاعل في المرة الأولى هو "الأنا"، أما في المرة الثانية، فالفاعل هو "الآخر"، إنها حقا: "بنية متشظية ومتقطعة"[2].

المرجعية التي اعتمد عليها الممثل الأساسي للآخر في الرواية[3] "أريان" الشاب الإيطالي، تشعبت إلى ثلاثة اتجاهات، وللعلم فالمرجعيات الثلاث هي: المرجعية التراثية، المرجعية العصرية الأوروبية (الآخر)، والثالثة هي الخليط بين الأولى والثانية، وهذه الأخيرة هي نتاج النهضة الحديثة[4]، ونفس الشيء يتم لعلم الدين، هذا الأخير الذي طغت عليه المرجعية التراثية، دون المرجعيتين الأخرويتين.

ولقد رُكبت شخصية "أريان" من طرف السارد لتقوم بأداء دور هذه النهضة التي انطلق إشعاعها من الغرب، وحلّ على أرض" الأنا"، ليتم له التعرف على الحقيقة التي طويت بسبب: "غياب البحث الحفري في الأدب القومي، وتمت

---

[1]. رواية "مواكب الأحرار"ص90، كل ذلك في رسالة وجهها البطل لأبيه الذي يعيش بإيطاليا (روما).

[2]. شعبان (عبد الوهاب)، سوسيولوجيا النص الروائي، مجلة كتابات معاصرة، الناشرون لتوزيع المطبوعات والصحف، بيروت، لبنان، ع46، آذار 2002، ص82.

[3]. المعلومات المتعلقة بـ "علم الدين" مأخوذة من كتاب: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، انظر الصفحات: 50-51-52. وللإشارة رواية "علم الدين" لعلي مبارك ظهرت 1882 وطبعت في أربع مجلدات ضخمة، أنظر م. س، ص50. علي باشا مبارك (1824-1893)أحد أركان النهضة العلمية الحديثة بمصر، عمل على تأسيس المطبعة العربية، والخطوط الحديدية ودار العلوم والمكتبة الخديوية له "الخطط التوفيقية الحديثة"، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق بيروت،لبنان، ط30، 1988، ص518.

[4]. الجابري (محمد عابد)، مسألة الهوية، مرجع سابق ، ص36.

بلورة معايير جاهزة"[1]، لقد ظل "أريان" يبحث عن هذه الحقيقة على أرضه و لم يعثر عليها، وحين وجدها في "دبي"، الأرض التي جعلها محط رحلته، عاود الانطلاق من جديد، متخذا البحر كسبيل لنشر ما عرفه من الحقيقة، من أجل ذلك قرر البطل في نهاية البرامج السردية الرحيل من جديد، و هكذا يعيد "أريان" الجولة لكن بمزاج آخر وبأهداف أخرى، فأريان "آخر" لم يبدي رفضا للأنا، وفي المقابل ينبغي على الأنا أن تعتقد في أن :"رفض الآخر يعادل موت الذات"[2].

وجهت"ميسون" الفتاة التي تزوجها البطل إليه خطابا في لحظة توديع، قائلة: "ألم تنسى الموسيقي بعد؟ "، فأجابها أريان: " وكيف أنساها، كل ما في الأمر أن الموسيقى قد تحولت من الخارج للداخل، إنها الآن تداعب روحي.. موسيقى من نوع آخر تتمايل..طهرا وإيمانا.. الفطرة السوية.."[3]،.."هيا عبد الله لقد حان الرحيل نعد الرحيل الثاني".

لانكاد نغادر هذا التيار الداعي إلى التماهي مع الغرب، حتى نجد أن من ضمن الاستراتيجيات التي يعتمدها هذا الموقف تمّر عبر إرسال الضوء الأخضر للذات للالتحاق بالآخر (الغرب) دون أيّة قيود أو شروط ولكن، هذه الأخيرة تَبيّن عدم جديتها سواء من الناحية النظرية أو من الناحية الموضوعية، إذ إن:"الحضارة الغربية بدأت في تكوين الذات الفردية ثم الذات الجماعية"[4]، وعليه فإنه من الخطأ

---

1. إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص12.
2. لبيب (الطاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، ضمن مداخلة طرابيشي: صورة الأخرى في الرواية العربية، من نقد الآخر إلى نقد الذات، مرجع سابق، ص810.
3. رواية "الرجل الذي آمن"، ص183.
4. لبيب (الطاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مرجع سابق، من مداخلة مهنا يوسف حداد، أثر الصورة الذاتية في الموقع العربي، ص332.

أن يحدث العكس أي بتكوين الذات انطلاقا من الآخرثم الانشغال بعد ذلك بالذات، وبالتالي مقولة أن: "الطريق واحد، والهدف واحد"[1]، تكشف عن زيفها في ظل هذا التحليل.

من المعروف أن أهم وظيفة لحضارة ما، هي قدرتها على إنتاج القيم، وإعادة إنتاجها، أي بعث القيم الإيجابية القديمة عن طريق إغنائها بمضامين جديدة متفقة مع الواقع المشخص والواقع الممكن[2]، ومن ثَمَّ المضي إلى التراث بعين النقد لأنه: "خليط من العلوم"، الشيء الذي تترتب عليه: "الاستعانة بآليات جديدة تتلاءم مع طبيعة هذا التراث وهذه المادة التراثية"[3]، كي يتّسع المجال لتحديد رؤية واضحة للذات وأخرى للآخرمن جهة، ويتسع أكثر نحو تحديد رؤية مغايرة للواقع وللمستقبل من جهة أخرى، ولا يحصل للذات كما حصل للقوميين العرب، والمتعلمون منهم حينما: "جاؤوا بمفهوم غريب عن القومية، إذ راحوا يرفضون ما يصدر عن الحكومة التركية وما صدر عنها من سلبي وإيجابي إلى الدرجة التي وقعوا فيها ضد حكم منع اليهود من شراء الأراضي"[4] فانقلب هذا عليهم.

3- صراع المستويات إزاء "الأخر" (موقف المقاوم):

على غرار ما سبق، ينبغي الإشارة إلى أن بعض الدراسيين طرقوا مسألة ذات أهمية، تتمثل في أنه إذا كانت الذات تريد أن تسقط العلاقة بينها و بين الآخر

---

[1]. راتب (الحلاق محمد)، نحن والآخر، مرجع سابق، ص15، من موقع :
www.uwa-dam.org

[2]. نفس المرجع السابق، ص13.

[3]. مجلة الجيل، مؤسسة التحقق، بيروت، لبنان، مجلد 7، ع6، 1986، من حوار أجراه جهاد فاضل مع إدوار سعيد، ص93.

[4]. الطاهر (لبيب) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مرجع سابق، ص335.

على الواقع الفعلي، فعلى هذه الذات أن تضع نصب أعينها أنه: " لا يوجد آخر من دون الوعي بوجوده ولا توجد علاقة بالآخر إلا على قاعدة غالب ومغلوب"[1]، ويضيف "جان فارو" على ما قيل سابقا بالتدعيم الدافع للفكرة محاولا توضيح ماذا يعني الوعي بالآخر، بالقول: " لا يوجد الآخر إلا بعد أن يوجد الأنا أو على الأقل ألا يوجد إلا مصاحبا له "[2]، وعليه ينبغي الاعتقاد في ذلك والعمل له.

إن تسمية الموقف أعلاه بمصطلح "المقاومة"، يعود إلى ما تمارسه الكتابة في الواقع، إذ إن المقاومة في بعض تجلياتها، تظهر على أنها موقف من الواقع والحياة والعالم[3]، ويتخذ هذا الموقف من الأنا تجاه الآخر ردَّ فعل واضح على العدوانية التي تصدر من الطرف الثاني، ويأخذ في ذلك مظاهر مختلفة من بينها: "استراتيجية الانكماش على الذات"[4]، وذلك بحجة أن: "الحقل المعرفي المتجه نحو الأنا، أعقد منه عند الآخر" [5].

إن المقاومة توصف بأنها: "فعل مضاد ومغاير ومختلف، يتم من خلاله الفصح عن وعي يوجه كتابة، بعضها قد يسبق الفعل، وبعضها الآخر قد يصاحبه أو يليه" [6].

---

1. ن.م.س، ص104.
2. مداخلة جان فارو، الآخر بما هو صراع تاريخي، ضمن كتاب صورة العربي ناظرا ومنظور إليه، مرجع سابق، ص46.
3. خضر (مصطفى)، النقد والخطاب،إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، دراسات 1997، ص111، موقع: www.uwa-dam.org .
4. الحلاق (محمد راتب)، نحن والآخر، مرجع سابق، موقع ص131، من الموقع السابق.
5. الطاهر (لبيب) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظور إليه، مرجع سابق، ص334.
6. خضر (مصطفى) النقد و الخطاب، مرجع سابق ، ص111، من موقع: www.uwa-dam.org .

النصوص السردية تحملت مشاق حمل هذه المسؤولية المتمثلة في الوعي بالآخر، إذ مثلت هذه النصوص مواقف ذاتية من الذاتية تجاه المختلف المغاير، وبالتالي مست سرديات الكيلاني، الروائي قيد الدراسة، هذا الاتجاه ودخلت فيما يسمى بـ: "الدعوة إلى تحرير الفعل العربي"، والتي هي ذاتها: "دعوة إلى تحرير الكتابة العربية" [1].

لقد صاحب الموقف المقاوم النص السردي: "مواكب الأحرار"، بقوة والسبب يعود في أن الزمن الذي تدور فيه أحداث هذه الرواية، سارت أوضاعه إلى تحديد طرفين: الأول يتمثل في المسلوب حقه، والثاني يتمثل في الغازي، هذا المصطلح الذي ما لبث يتكرر على لسان كل من كانت له مشاركة في البرامج السردية، سواء من بعيد أو من قريب، فهذا السارد ذاته يقر بهذا المصطلح على لسان الشيخ مصطفى البشتيلي قائلا: " **إلى متى تظل العربة بين يدي الغرباء الغزاة.**" [2]، ثم إن كل شخصيات الرواية بما فيها الطرف الذي يمثل فعل الغزو، أي نابليون وقوته العسكرية، كل هذه الأطراف اتفقت على جعل الغزو مُكَرسا[3] في البرامج السردية التي بناها الروائي، والمعبرة عن وجهة نظر مشتركة و عامة، اتفق عليها الجميع، وبالتالي صارت الأحداث السردية تتجه صوبا إلى فعل هذا العنصر "الغزو"، كنقطة تبئير مقصودة في طرف السارد الراوي، وعلى غرار ذلك هذه بعض الملامح الحداثوية، التي تحملت إخراج وضع الغزو إلى المتخيل الروائي، منطلقة من الوضع التاريخي السابق لمصر.

---

1). ن.م.س، ص112.

2). رواية "مواكب الأحرار"، ص3.

3). يعبر عبد الله إبراهيم عن تعالق تكريس الغزو من طرف نابليون ومن سار على دربه بالميدان الأدبي بعبارة: امتثال الخطاب الأدبي للخطاب الاستعماري، انظر: السردية العربية الحديثة،مرجع سابق،ص12.

في محطة حدث يقول السارد عن الشيخ مصطفى البشتلي : "لطالما حلمنا بالتغيير"[1] هذا المصطلح الأخير له علاقة بإبداء الموقف المقاوم، لأن التعبير مرتبط بالمقاومة، المرتبطة بدورها بالتحرر من :"هيمنة الخارج، من الآخر"[2]، وبالتالي فالبطل مصطفى البشتيلي هو البطل القضية، كما كان مصطفى سعيد عند الطيب صالح، لأن المنظومة التي يتكون منها المتخيل عند الروائي تُبنى على هذا النحو، فالطيب صالح ذاته يقوله :"لقد قابلت شخصيات عربية مختلفة يقولون أنهم مصطفى سعيد، ولكن الأهم – أي من يمثل القضية- هي القضية، مشكلة الهيمنة وعلاقاتنا بما يسمى بالغرب"[3]، هذه الأخيرة أي الهيمنة الغربية هي التي دفعت بالبرامج السردية إلى اتخاذ موقف المقاومة على أنه التيمة الطاغية على الأحداث، فأينما قلبَّ القارئ بصره يجدها ماثلة أمامه لأن :"وجود الشر يثير قوى الخير ضده"[4]،هكذا أقرَّ البطل الشيخ البشتلي مبديا الموافقة على وجهة النظر التي تنطلق من عند السارد، والمنطلقة بدورها من: "ذاكراة العرب المشحونة بذاكرة تاريخية عجت بمداخلات سلبية مع الآخر"[5].

يقدم السارد بعض الشخصيات التي لا تشكل حيزا حدثيا كبيرا من النص السردي, يقدمها على طريقة موقف معاكس للمقاومة، هذا الموقف لا ينجلي إلابه، فالموقفان يمثلان ثنائية متقابلة مقاومة/استسلام، لكن هذه الثنائية لا تظهر

---

[1]. رواية "مواكب الأحرار" ، ص7.

[2]. خضر (مصطفى)،مرجع سابق، ص111.

[3]. حوار أجراه "عادل سلمان"مع الروائي الطيب صالح، نشرته جريدة الزمان، ع1425، بتاريخ 2003/01/06 من موقع: www.sudaneseOnlineDiscussionBoard.org

[4]. رواية "مواكب الأحرار"، ص44.

[5]. الجميل (سيار)، التحولات العربية إشكالات الوعي و تحليل التناقضات خطاب المستقبل، الأهلية للنشر، الأردن، عمان، ط1 ، 1997، ص115.

جليا إلا بالقدر الذي يظهر فيه طرف المقاومة على حساب طرف الاستسلام، هذا الأخير اتخذته بعض الأصوات في الرواية للتعبير عن وجهة نظر، مفادهـــا تقـــديم الحياد، وعدم إبداء الفعل، بل الوقوف بين طرفي نقيض، بين البطل الشيخ البشتيلي ومن يقول بقوله، وبين نابليون الذي يقر بالغزو، ومن يقف كذلك بجانبه، لكـــن الحياد الذي أبدته الشخصيات مجتمعة، له ما له وعليه ما عليه، إذ إن نابليون هـــو الصوت الرئيسي الذي يمثل الآخرية ويكاد يسمع في جل البرامج السردية.

جماعة الديوان التي أمر الغازي الرئيسي بتأسيسها، هي المتكونة من الأفـــراد المختارين من الشعب من: "ذوي الرأي، من العلماء والتجار والفلاحين والأعيان، ليكونوا مجلس شوري مصغر"[1] ،هؤلاء كلهم كلفوا بتمثيل الحياد، الذي عبر عنه نابليون بقوله :"سوف يتكلم هذا الديوان بألسنتنا "، أي بألسنة الآخر ذاته.

يظهر حياد جماعة الديوان أمام مقاومة البشتيلي على أنه حياد موضوعي، لا يميل إلى أيٍّ طرف، لكن الأحداث تكشف عكس ذلك، إذ يتولى الراوي بذاتـــه على طريقة فرض الصوت الجديد والمسموع على هذه القضية والـــذي مفـــاده: "..لقد ذهب الشيخ الشرقاوي والشيخ المهدي والشيخ البكري وغيرهم من أعضاء الديوان محاولين تهدئة الثوار (المقاومين) ماذا كانت النتيجة؟ لقد ضربوهم ونزعوا عمائمهم ورموهم بأبشع الاتهامات.."[2].

إن الموقف أعلاه يعطي نظرة مغايرة للحياد، إذ إن هذا الأخير هو الموضوعي المزيف، لأن: "الحياد الموضوعي في عالم اليوم، وفي العالم المتخيل الواقعي المســـرود ليس غير حياد زائف، مقيت والحياد الزائف المقيت هو الذي يتمسك بآليات الحياد

---

[1]. رواية "مواكب الأحرار"، ص82.
[2]. رواية "مواكب الأحرار"، ص241.

الذي يزعمه صاحبه في عالم لا يعرف من الحياد غير اسمه، أما ممارساته فإنه يصنعها ضمن التراجيدية الخاصة به فقط"[1]، وعليه فإن الخطاطة التالية تبين ذلك عبر المعادلات اللغوية لما تم شرحه سابقا:

ملاحظة: لقد استعملت بعض الرموز الرياضية في الجدول أسفله و ذلك لتقريب التوضيح:

الحق	+	القوة	= الحياد الواعي
- الشيخ البشتيلي. - ابنه الحسين. - خطيب ابنته (مصطفى). - إبراهيم بك.		- الروحية. - الروحية. - الروحية. - عسكرية و وطنية.	
الحق	**-**	**القوة**	**= الحياد السلبي**
- جماعة الديوان. - أحمد المدبولي التاجر. - الأتراك غير إبراهيم آغا		- فراغ من القوة الروحية. - فراغ كذلك. - تزييف الموقف.	(استيلاب). فرار. تخفي وفرار.

[1].عبد الغني (مصطفى)، قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، بيروت،لبنان، ط1، يناير 1999، ص18.

الحق	+	الوعي به	= الحياد الروائي
- السارد والراوي اللذان يشيران إلى موافقة وجهة نظرهما بما يقدم عليه الشيخ البشتيلي والمقاومون الآخرون		الراوي الذي تصيب نظرته على جميع الشخصيات. إنه الراوي العليم[1] الواعي بما يقع.	مستنبط من التاريخ وأحداثه[2]

وعليه فإن الأطراف التي تسير عبر الصراع في النص السردي, هي الرموز التي تسير في الواقع الفعلي، إذ إن البشتيلي هو ذاته الذات العربية التي تواجه ذاتا أخرى غازية تحكم القبض على الأنا بمشكلاتها، والواقع العربي يصارع كذلك: "واقعا آخرا يريد فرض نفسه بالظلم والاضطهاد"[3]، إذ نجد في الرواية شخصية الرومي "برتلمين" التي يتخذها الآخر لإحكام قبضة الغزو تشير بوجهة نظرها سرا قبل حدوث الغزو، وتعلن عن هذه الوجهة بعد ذلك جهرا،ولقد استغلّ "برتلمين" الخبرة التي تحققت له من خلال المكوث بالقاهرة، أرض الأنا، وراح يشكل خصائص أخرى أضافها إلى وجهة نظره السابقة، ليخرج في حدث سردي جمعه مع نابليون بنظرة مكتملة مفادها أن الذين لا ينصاعون إلى الغزو ينبغي أن يمارس عليهم إحدى الطرق التعسفية التالية: "هناك رجال يشترون بالمال، وآخرون يشترون بالمنصب، وآخرون يأخذون بالتهديد, أما الصنف الآخر-أي المقاوم- فهو الذي يشمل العصيان فيؤخذ بالإيذاء الجسدي" [4]، وبالتالي بعدما كان مفهوم:

---

[1]. انظر مجلة كتابات المعاصرة، لتوضيح مسألة الراوي العليم، سوسيولوجيا النص الروائي، عبد الوهاب شعبان، ع46، شباط 2002، ص84.

[2]. انظر الخطاطة الأصلية من المصدر السابق، ص21.

[3]. انظر ن. م. س، ص24.

[4]. رواية "مواكب الأحرار"، ص85.

"نحن العرب وذاك الآخر غير معلن"[1]، صار أشد إعلانا.

إن الشخصيات المعروضة في الرواية، تمثل ما يقع على الورق وتمثل كذلك: "الإنسان بهويته الحقيقية ووجوده الفيز يقي" [2]، لأن الخطاب السردي تولى وصف المتعلقات بهذه الشخصية من عواطف وسلوكيات وحركات ومواقف، الشيء الذي يدعو القارئ إلى إعادة الهيكلة للشخصيات الروائية، فيكتشف الرمز ويصير "الشيخ البشتيلي" نموذجا ثابتا يعبر من خلاله صاحب النص الروائي عن أنماط بشرية سادت المجتمع المصري، فترة من الزمن، والمجتمع المصري هو جزء من المجتمع العربي الكبير، هذه الأنماط تعيش كفواعل حقيقية في هذا المجتمع وغيره لأن الطرف الذي يكفر بالحياد في السرد الحدثي يرى خلال الأحداث أن الذين شاركوا في المقاومة ليسوا مصريين فقط، بل هم: "المغاربة والشوام، سودانيين، يمنيين، حجازيين، عراقيين إنهم جميعا يهتمون بالأمر كله وكأنه يعنيهم بالدرجة الأولى ويبدون رغبتهم في البذل والتضحية"[3]، وهكذا كان جيل مواكب الأحرار:" جيل التأسيس، انطلق من سنة 1789، ثم إلى انفجار ثورة القاهرة الثانية[4]، وهي: "ثورة مجتمع مصر بشكل كبير ضد الآخر" [5].

---

[1]. الجميل (سيار)، التحولات العربية إشكالات الوعي وتحليل التناقضات خطاب المستقبل، الأهلية للنشر، الأردن، عمان، ط1 ،1997، ص118.

[2]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ع240، ديسمبر1998، ص64.

[3]. رواية "مواكب الأحرار"، ص127.

[4]. ثورة القاهرة الأولى كانت في 21أكتوبر 1798، وخلالها دُكَّ الأزهر بالمدافع أما 1798 هو تاريخ الثورة الأولى، انظر: السردية العربية الحديثة، عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص22.

[5]. الجميل (سيار)، التحولات العربية إشكالات الوعي و تحليل التناقضات خطاب المستقبل، مرجع سابق، ص190.

المبحث الثاني:

(مـــواقـــف رد الفـــعـــل)

1-الموقف الرافض من التجانس الأنوي إلى الانكسار الذاتوي:

إن الرفض سلوك نابع من مضايقة نفسية ينعكس على مضـــايقة تاريخيـــة، ويظهر الرفض في الواقع الاجتماعي، إذ يؤدي بطرف معين إلى تسليط سلوكيات لا يرتضيها الطرف الثاني، إنه موقف غريب لأنه لا يصدر إلا على الشكل النظري الذي يكون في المقدمة للشكل الفعلي، وهذا ما سيتم تناوله بعد إنهاء هذا العنصر.

لقد كرَّس الروائي في نصوصه برامج سردية، سخر لها شخصيات تُظهر هذا الموقف الذي أبدته الأنا العربية تجاه الآخر: "سواء كان التهديد مـــن الشـــمال أو الشرق تدميرا، أو الغرب استعمارا، أو الجنوب تطويقا"[1]، ومهما كان شـــكله، غربيا كان أو تركيا أو حتى النابع من عمق المجتمع كالتقاليد، التي أقرها الباشكاتب عبد المعطي في نص"الربيع العاصف"و ذلك حينما أجاب "منال" الطبيبة على سؤال طرحته عليه يدور حول تصنيف القوة في القرية(شرشابة) فقال لهـــا:" "**ســـلطان القرية هو التقاليد التي ألفوها جيلا بعد جيل.... ومن يخـــرج عـــن العـــرف والتقاليد لا بد أن ينتهي إلى هاوية سحيقة**" [2]، إن هذه التقاليد ترفـــع ســـيف الحجاج على أفراد المجتمع المصري الذي هو بنية أساسية من المجتمع العربي الكـــبير الممتد.

يعلن السارد في رواية "مواكب الأحرار" عن الرفض الذي يبرز في شـــكل

---

[1]. ن.م.س، ص116.

[2]. رواية "الربيع العاصف"، ص92.

سردي نصي مؤطر بزمن ومكان، يستخدم فيه الروائي "هيلدا" التي تعتبر ابنة الرومي "برتلمين"، الذي كان يخفي آخريته ولكنه أعلنها بعد أن سمحت له الفرصة بذلك.

هذه الفتاة كانت تعلن الرفض للتقاليد التي تعيش عليها بنات الغرب هناك، ويعبر السارد عن ذلك بالقول: "ما كانت تعيشه هيلدا من حياة الحرية مع أبيها"[1]، ويواصل السارد الوصف لمعاملة الأب الرومي لابنته، على غرار ما كانت تمليه عليه قناعاته: " فلم يكن أبوها يستطيع أن يعترض على سيرها في شوارع القاهرة حاسرة الوجه محبوكة الشباب".. ثم إن الأب :"لم يكن يجد حرجا يذكر عندما يراها تجالس سماره وتجاذب أصدقاءه"، وعليه فانه:" كان يطرب ذلك"[2] ، على هذه الطريقة الغربية كانت الفتاة صاحبة الثامنة عشر سنة من عمرها تعيش بمصر، على العكس مما كان يحدث في بيت الشيخ السادات أو الشرقاوي أو المهدي أو بيت عمر مكرم الذين يعدون من أكابر علماء ذلك العصر، و:"في كل بيوت غيرهم من المحافظين الذين يمثلون الطبقة الوسطى"[3]، وعليه فإن الثنائية التي تفرض نفسها ارتساما هي:

الآخر	الأنا
-هيلدا بالتقاليد الرومية الغربية	-بنات الأسر المحافظة من مصر

1). رواية "مواكب الأحرار"، ص11.
2). رواية "مواكب الأحرار"، ص12.
3). رواية "مواكب الأحرار"، ص13.

يتمثل الرفض كذلك في المواقف التي كانت الشخصيات تتحملها خلال السرد الحدثي للرواية، فهذا تاجر البارود أحمد المدبولي يدلي برفضه لبيع البارود للفرنسيين قائلا: " أما أنا ففي الانتظار وما علي إلا أن أضاعف الإنتاج من السلاح والبارود وسأبيع لمن يشتري ما عدا الفرنساويين" [1]، ولكن هذه الشخصية ستتورط بعد ذلك في التخلي عن ذاتيتها والرضوخ إلى نداءات الفرار بدل من نداء البقاء والمقاومة، وهكذا صارت معظم الأصوات في الرواية ضمن البرنامج السردي العام، تعلن الرفض والرفض الصارخ، ولقد بيَّن ذلك السارد قائلا: " أدرك الناس للمرة الثانية أن لا حرية في ظل هذا الاحتلال"[2].

إن الأصوات الداعية إلى الرفض في الرواية، هي أصوات داعية لإدارة الظهر لكل ما هو من الآخر، أي من الغرب، ولكن هذا الموقف لا تمثله إلا قلة من الشخصيات في الرواية، وهو على هذه الصورة كذلك في الواقع الاجتماعي، لأنه يعد تكريسا لمبدأ:" التقوقع على الذات" هذا المبدأ كان ممكنا في فترة سبقت، وهي الفترة التي حددتها الزمنية السردية، بالدخول النابليوني لمصر، وكذا مكافحة أهل مصر له، ولكن والحالة على ما بدت عليه، فإن هذا الموقف صار: "أكثر استحالة اليوم"[3].

تتضح الرؤية التي سعى الروائي إلى تكوينها بشكل تناسبي أكثر في نص "في الظلام"[4]، الذي تكرر ملفوظه الثاني في البرامج السردية، وصار يحمل صفة التيمة

---

1). رواية "مواكب الأحرار"، ص11.

2). رواية "مواكب الأحرار"، ص391.

3). أحمد ساري، الذات العربية المتصلة، ضمن: صورة العربية ناظرا ومنظور إليه، مرجع سابق، ص378.

4). أنظر مضمون الرواية، ص 28 من البحث.

"Thème"، ومحتوى هذه الرؤية هي إبداء الرفض تجاه الآخر، بشكل الإعلان عن ذلك، ثم البدء في مقاومته، فنجد الشخصية المحورية في الرواية من أول وهلة تصغي لشخصية أخرى مصاحبة لها في البرامج السردية قائلة : "أنسيت أننا ثوار ضد الملكية والإستعمار"[1]، إذ إن هذه العبارة قيلت في المشهد الذي حاول فريد فيه إفساد ما تم الاتفاق بينه وبين عبد المجيد صديقه في فترة الطفولة، وفي الكفاح، أما لبُّ الاتفاق فهو السفر إلى القاهرة، للالتحاق بالزملاء، وكان المانع الوحيد لفريد هو ارتباطه بالفتاة "نهيرة"، التي فُرضت عليه فرضا من طرف الراوي والسارد، على حد السواء ويظل: "الرأي هو المحكي الحاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وذلك لأن المحكي هو عبارة عن أحداث لا يمكن الحديث عنها دون إرجاعه لعبقرية الراوي"[2]، وبالتالي لم يغادر حدث نهيرة فريدا طيلة سير الأحداث، حتى نهايتها، وحتى تَلقيه ورقة الطلاق منها، وهو في السجن يمضي أيامه الأخيرة في المتخيل الروائي.

يظل الصوت الذي يتكرر على لسان الشخصيات التي تمثل الجانب المقاوم، يتكرر في الأمكنة التي دارت فيها الأحداث الروائية، فهاهو عبد المجيد يخيِّر صديقه بين الحب والكفاح بهذه الجملة: " **ولكن الحب ضيق والكفاح أوسع لأنه يخص الشعب**"[3]. ونلفي الأب في صراحة الأبوة وهو الذي لا يقرأ ولا يكتب، يبدي بلغة نابية، يأسه من محاولته لإخراج ابنه من السجن الذي أودعه فيه جنود الداخلية، معلنا الموقف المتخذ من طرف الابن والذي مفاده:" لأنهم ثوار ضد

---

1). رواية "في الظلام"، ص29.

2). بوطيب(عبد العالي)، مفهوم الرؤية السردية، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع 49/48، سنة1988، ص98.

3). رواية "في الظلام"، ص41.

الملك"[1]، والضمير المستعمل هو الضمير الغائب، إذ يقصد الأب من خلال كلامه ابنه، والجماعة التي تم القبض عليها معه، ومن بينهم القائد فرحات السروجي، الذي كان ضابطا ضمن قوات الملك ذاته، ولكنه كان يعلن الرفض لما يُقْدم عليه الملك وأذنابه، وبالتالي قرر تكوين جماعة تؤمن بما يؤمن به.

إن شخصية فرحات السروجي هي النمط الاجتماعي الذي اختاره الروائي للتمثيل فهو: "مخلوق من خيال الروائي يعيش ويتنفس في كون حروفه، وفي كلماته المصورة"[2]، وتمثل هذه الشخصية في الرواية المرجعية الفكرية للمقاومة، لأن الأحداث التي كانت تجمع الأصدقاء لا تغيب عن هذه الشخصية البتة، منذ البداية حتى هامش النهاية الذي كان في سجن:" لميمان طره"[3]، يصف السارد مكان السجن بوصف مُستمد من وجهة نظره، المنطلقة من ذات الشخصية التي تمثل المرجعية الفكرية للجماعة، قائلا: "السجن لأمثال فرحات مجال التأمل وصومعة الصوفي ومهبط الوحي ومجرة العزلة للفيلسوف"[4]، وهذا الوصف يبدو على أنه مبالغ فيه إلى حد بعيد، لكن بالرجوع إلى السردية، نجد أن صوت فرحات صوت مهيمن[5] برؤيته التي فرضها على الراوي والقارئ، والتي بناها من ثقافته وتجربته التي استمدها من "الآخر" الذي يمثل الملك وكذلك من "الأنا" التي يمثلها هو ذاته مع جماعته المقاومين للملكية، وبالتالي صارت رؤية فرحات مجال تبئير، بما

---

1). رواية "في الظلام"، ص185.

2). الركابي(عبد الله)، استلهام الماضي بمراحل الحاضر، ضمن ندوة الرواية والتاريخ، مهرجان الدوحة الرابع عشر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، 23/24-03-2005، ص01.

3). رواية "في الظلام"، ص191.

4). رواية "في الظلام"، ص282.

5). أنظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1989، ص6.

تم تسليطه عليها من أنواع العلاقات الرابطة بينه وبين باقي الشخصيات من جهة، وبينها وبين الراوي من جهة أخرى.

تحاول الجماعة التي أشرف على تشكيلها "فرحات السروجي" رسم أهداف إستراتيجية المقاومة، في مجلس رسمي انعقد في بيت الشخصية التي تسمى الشيخ "بسطويسي"، وهو طالب أزهري مُتَعَنِت كما وصفه السارد، إنطلاقا من رؤية الآخر له، الذي يمثله السجان الضابط و الذي وصفه بأنه رأس: "من رؤوس الأزهر الفارغة، محشوة بالحرية والعدالة والمساواة والجمهورية"[1] هذه الرأس ورؤوس أخرى تعمل في الرواية على رسم خطة مقاومة يتم عبرها: "إزاحة الآخر"[2]، ولكن الظرف الذي تصنعه الأحداث المقدمة في شكل: "مادة حكائية ذات بعدين الأول مادة تاريخية والثاني قصة حياة"[3] يفرض حتمية رد فعل قوية من طرف الآخر، فيمارس من خلالها الراوي عملية السرد المباشر، التي لا تقتضي الاجتهاد أو فرض وجهة نظر معينة.

إن نتيجة هذا الخضم الحدثي، هي ممارسة تدمير الجسد، فيُقْتل عبد المجيد في نص: "في الظلام"، بطريقة معروفة في السجن هي الإخراج من الباب الخلفي، ويجعل الراوي الشخصية تقر بذلك، فهي تعلم موتها قبل موتها قائلة: "سيفرجون عني من الباب الخلفي"[4]، قالها عبد المجيد هاذيا رافضا، صارخا:"أجل الجمهورية –

---

1). رواية "في الظلام"، ص167.

2). سنقوقة (علال)، المتخيل والسلطة، طريقة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص71

3). يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي-النص و السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1989، ص53.

4). رواية "في الظلام"، ص172.

تفيض الملكية- بلاد فاخرة لا إنجليز ولا وراثة عرش ولا تعذيب"[1].

إن عملية تدمير الجسد هي: "ليست عملية فيزيائية عادية فقط، بل هي عمل رمزي له أبعاد إيديولوجية تمثل رمز الحرية"، كما حدث للبشتيلي في نص "مواكب الأحرار"، حيث تم تدمير جسده كما يُدمر الجدران الحجري: "ان برتلمي أشار إلى رجاله فانهالوا على رأس البشتيلي بعصيهم والقضبان الحديدية التي في أيديهم حتى سقط بعد أن تحطمت جمجمته تماما" [2].

و الجسد رمز للتشوق، إلى التحرر من الأسر والاستغلال، والتعبير عن الوعي الثوري: "فكأن قتل الجسد عملية مقصودة لتحطيم هذه المبادئ والقيم المشكلة للهوية والانتماء"[3].

ما يشد الانتباه في نصوص الروائي نجيب الكيلاني هو البداية التي هي بداية حقيقية للأحداث وليست إرهاصا لها وذلك لأن القارئ حينما يشرع في تصفح هذه النصوص لا يحتاج إلى مقدمة، أو مقدمة للمقدمات، بل يجد نفسه في لحظة من اللحظات القرائية الأولى في خضم الأحداث مباشرة فيصير هو المشارك فيها، وهو المتلقي وهو كذلك الرائي، وهو باختصار شخصية من الشخصيات التي تحبك سير السرد في الرواية.

أما فيما يحصل في نهاية النصوص السردية فالانتباه يزيد اشتدادا، إذ إن الذي يتصفح نهاية النصوص السردية، بعد تلقيه البرامج السردية التي تسبقها، يجد أن النهاية منفتحة نحو أفق يرضي القارئ، ويرضي الشخصيات، سواء منها ما بقيت

---

1). رواية "في الظلام"، ص174.

2). رواية "مواكب الأحرار"، ص285.

3). سنقوقة (علال)،المتخيل والسلطة، طريقة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص71.

على قيد الحياة في السرد، أو من حكم عليها الراوي بالموت في الحياة السردية.

في نص "مواكب الأحرار" لا يكتفي "برتلمين" الرومي، المتكلف بالعسس (جهاز المخابرات) بتحطيم جمجمة الشيخ مصطفى البشتلي، بل يفعل ذلك أمام أعين الناظرين، كي يكون المشهد تلقينا لهم، فيقول هذا الرومي :"لم يكن لدينا وقت للتحقيق والمحاكمة"[1]، ثم إن النهاية التي منحها الراوي للبشتيلي على يد هذا الرومي، هي بغرض التلذذ بالانتقام من الحجر الأساس في ثورة "بولاق"، الشهيرة فيأمر بإشعال النيران في جثته قائلا لعسسه:" ولا تتركوها حتى تتحول إلى رماد"، فيعبر عن ذلك الراوي بقوله: "إن برتلمين يعرف كيف ينتقم، و كيف يؤدب المارقين"، يمارس الراوي من خلال ذلك تسليط وجهة نظر تنطلق من السارد ذاته، الذي يرى نفس ما ترى الشخصية المحورية البشتيلي، فقام بتصوير المشهد بوصف مثير، به تفاصيل دقيقة، أما في نص "في الظلام" فالأمر يؤول إلى التغير، فيعبر عن ذلك السارد على أن الوضع :" تغير تغيرا كاملا عندما عصفت الثورة بالتاج وطغيان القصر"[2].

وهكذا يظل هذا الآخر بأشكاله المتعددة يمارس الضغط تلو الضغط حتى يتسنى لهذه الذات: "التفكير في نفسها"، وبالتالي يتسنى لها:" أن تقدم بصدق مفهومها للآخرين"[3]، أو أن تجتهد في أن تختار لنفسها مصيرها، كما فعل "البشتيلي"، وذلك لأن: "معنى التاريخ يظهر في مآل الشخصيات، وليس في إيراد

---

[1]. رواية "في الظلام"، ص286.

[2]. رواية "في الظلام" ،ص330.

[3].لبيب (الطاهر)، صورة العربية ناظرا ومنظور إليه،مرجع سابق، مداخلة مهنا يوسف حداد، بعنوان : أثر الصورة الذاتية في الموقف العربي، ص335.

على قيد الحياة في السرد، أو من حكم عليها الراوي بالموت في الحياة السردية.

في نص "مواكب الأحرار" لا يكتفي "برتلمين" الرومي، المتكلف بالعسس (جهاز المخابرات) بتحطيم جمجمة الشيخ مصطفى البشتلي، بل يفعل ذلك أمام أعين الناظرين، كي يكون المشهد تلقينا لهم، فيقول هذا الرومي :"لم يكن لدينا وقت للتحقيق والمحاكمة"[1]، ثم إن النهاية التي منحها الراوي للبشتيلي على يد هذا الرومي، هي بغرض التلذذ بالانتقام من الحجر الأساس في ثورة "بولاق"، الشهيرة فيأمر بإشعال النيران في جثته قائلا لعسسه:" ولا تتركوها حتى تتحول إلى رماد"، فيعبر عن ذلك الراوي بقوله: "إن برتلمين يعرف كيف ينتقم، و كيف يؤدب المارقين"، يمارس الراوي من خلال ذلك تسليط وجهة نظر تنطلق من السارد ذاته، الذي يرى نفس ما ترى الشخصية المحورية البشتيلي، فقام بتصوير المشهد بوصف مثير، به تفاصيل دقيقة، أما في نص "في الظلام" فالأمر يؤول إلى التغير، فيعبر عن ذلك السارد على أن الوضع :" تغير تغيرا كاملا عندما عصفت الثورة بالتاج وطغيان القصر"[2].

وهكذا يظل هذا الآخر بأشكاله المتعددة يمارس الضغط تلو الضغط حتى يتسنى لهذه الذات: "التفكير في نفسها"، وبالتالي يتسنى لها:" أن تقدم بصدق مفهومها للآخرين"[3]، أو أن تجتهد في أن تختار لنفسها مصيرها، كما فعل "البشتيلي"، وذلك لأن: "معنى التاريخ يظهر في مآل الشخصيات، وليس في إيراد

---

1). رواية "في الظلام"، ص286.

2). رواية "في الظلام" ،ص330.

3).لبيب (الطاهر)، صورة العربية ناظرا ومنظور إليه،مرجع سابق، مداخلة مهنا يوسف حداد، بعنوان : أثر الصورة الذاتية في الموقف العربي، ص335.

تاريخ محدد للرواية"[1].

2-الاختزال المتبادل بين "الأنا"و "الآخر":

تمحور الحديث عن الذي سبق، حول المنظور الذي يحدد وجهة النظر الأنوية تجاه الآخر بأشكاله المحصورة في النصوص الروائية، ولقد تم تحديد ذلك انطلاقا من السلبية التي تكونت بفعل حوادث تاريخية بين فضاء الأنا وفضاء الآخر، أو بين الشرق والغرب، ثم إن اللقاءات التاريخية أسهمت في إنتاج رؤى يصنعها كل طرف: "في شكل عوالم موجودة فقط في ذهن القارئ ، وبين يديه سيل من اللغة و الدلالات المنضودة على الورق ..الكاتب ينظمها على نحو خاص، و يقرب، أو يسهل ولادة المتخيل"[2]، ثم يوجهها نحو الطرف الآخر، والدافع الأساسي إلى إخراج هذه الرؤى هي الملابسات التاريخية التي تأذن ببروز وظهور طرف دون آخر، إذن هل التاريخ يصنع نفسه؟ أم أن الإنسان له يد في كل ذلك؟ هذا الاستفهام يُقحم بطريقة توريطية النصوص السردية في المسألة المتحدث عنها:" إذ إن الكاتب العربي الروائي يقدم شخصيات، ثم يتكلف هو ببناء مصيرها .. إنه اختلاف بين مجتمعات تصنع التاريخ بفضل تطورها ومجتمعات تصنع بصنعها التاريخ لأنها متخلفة"[3].

إن الاختزال شكل يتمثل في مظاهر التي ألحقتها اللقاءات المتكررة بين الشرق والغرب، وكانت نتيجة آخر لقاء في ساحة "الاستبداد"، الذي اتخذه الآخر

---

[1]. دراج (فيصل)، الرواية التاريخية العربية – السياق والشروط، مهرجان الدوحة الرابع عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون،23/24-03-2005،ص160.

[2].إبراهيم(عبد الله)،المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، بيروت،لبنان، ط1، 1990، ص9.

[3]. سليمان (نبيل) تنويعات على النقد الأدبي والماركسية، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، ع4، 17 فبراير 1998، ص107.

الغربي كإستراتيجية لاحتواء الشرق: "الغزو عملية سهلة لكن الأهم منه هو تثبيت الغزو"[1]، على هذه الطريقة يصرح نابليون في برنامج سردي يلقيه الراوي إلى القارئ ليحاول إبلاغه خطابا مفاده إن اللقاءات المذكورة:"حملت نظرة اختزالية أخرجت من نابليون ولعا فرنسيا الذي يستمد مرجعيته من الولع الغربي بالشرق"[2].

الاستبداد صفة سوسيولوجية تعطي للمسألة الواقعة بين الأنا والآخر تفسيرا خاصا وهكذا حينما تحصلت هذه الصفة على الساحة الموضوعية للأنا عَبَّر عنها السارد في "مواكب الأحرار" بقوله: "سقطت بولاق والقاهرة"[3]، واصفا السقوط وآثاره في حيز ورقي طويل[4]، والاختزال ظاهرة تَحَدث عنها الكثير، ومن بينهم الفيلسوف "هوسرل" الذي يرى مفهومه أن نقبل الشيء كما يعرض هذا الشيء نفسه علينا، لذا يعارض الفيلسوف:" أن نقيم على هذا الشيء الاختزال، سواء في حقل معرفة، أو في حكم تعميمي"[5].

عمَّ الاستبداد الذي كان موقفا أساسيا من الآخر الغربي، وحدث ذلك على شكل حلقات، أي بشكل افتكاكي للأراضي التي كانت تحت سيطرة الأنا العربية، وعند ذلك عمدت النظرة الغربية على جمع الشتات الشرقي في شأن واحد، وفي زاوية واحدة لأن "أريان"، الصوت المحوري في رواية "الرجل الذي

---

1. رواية "مواكب الأحرار"، ص70.
2. إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003،ص15.
3. رواية "مواكب الأحرار"، ص63.
4. أنظر الوصف ضمن الصفحات: 61-62-63-64 من المرجع السابق.
5. قانصو(وجيه)، الأنا و الآخر في الوعي الديني،ص2، من موقع التنوير، www.Tanweer.com.

آمن" قال حينما بدأ رحلته من بلده إيطاليا: **"جذوري هنا .. الشرق شرق والغرب غرب."** [1]، فالذي أقرَّ به أريان هو: "البعد الموضوعي الذي يحيل على الرصيد الثقافي"[2] الخاص بالشخصية التي تمثل "الآخر"، وعليه ينتج ما يسمى بالحكم العام-تمت الإشارة إليه من قبل عند هوسرل[3]- الذي مفاده أن: "الفكر الشرقي ناقص وما ينقصه، هو القدرة على عملية التركيب، لأن التركيب شيء أساسي للعقل البشري، إذن الفكر الشرقي ليس بفكر أساسي، أو على الأقل ليس فكرا سويا"[4].

يصدر المظهر الاختزالي في "مواكب الأحرار" على لسان الرومي "برتلمين"كذلك، الذي يُقِر لأبنته هيلدا التي تخالفه الرأي، حينما استفهمته عن سبب الغزو، ردّ عليها: "هل هناك من سبب سوى غبائهم وغزوهم؟"، أي غباء "الأنا"، فكل من يقف ضد الغزو يتصف بهذه الصفة لأنهم على رأي الشخصية الرومية: " يشكون من الضرائب ولا يفكرون في أن الجنود و الحكومة في حاجة إلى مال **ويندون بالغزو، وهذه حكاية قديمة يرددها كل شعب مهزوم، يجب أن يفهموا أن القوي هو الذي يحكم..هكذا هي الدنيا منذ أن خلقها الله تعالى".** [5]

إن المنطق الذي اتخذه الغرب نحو الشرق في فترة زمنية تاريخية هو كما رسمه الروائي في سرده، منطق اختزالي استمده من التاريخية: "لأن المؤرخ والروائي

---

[1]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص6.

[2]. علوش (سعيد)، الوظيفة اللغوية في الرواية المغربية، الفكر.ع. المعاصر،م.إ.ع، ع 48-49، 1988، ص101.

[3]. ادموند هوسرل، فيلسوف ألماني (1859- 1938)، رائد الفينومينواوجيا، أي الفلسفة الظاهراتية، الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: فؤاد كامل و آخرون، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ب ت، ص712.

[4]. الحبابي (محمد عزيز)، الشرق كما يراه الغرب، مجلة أصالة، وزارة التعليم الأصلي(سابقا)، الجزائر، س1، ع1، مارس 1977، ص60.

[5]. رواية "مواكب الأحرار"، ص142.

يتحدثان عن نفس القصة، غير أن الأول يصفها، والثاني يحييها من خلال تعقد حالات الوعي الذاتية للشخصيات، وهي تواجه مشاكل تتجاوز قدرتها، ولا تملك عليها سيطرة ولكنها تحتمل آثارها"[1]، هذا المنطق الاختزالي يضع عمليات تاريخية شرقية تكونت على صفحة التاريخ المسبق في ركن واحد، ويقدم هذا المنطق تعليلا يتمثل في الممانعة الناتجة عن رواسب الثقافة الشرقية تجاه الوارد من المنطق الغربي فنا وعلما، إنه المنطق الموصوف بالصفة الكونية[2]التي تقتضي عموم هذه النظرة على الفكر الإنساني، وتتحدد بصفة واضحة في إنزال اتحاد الشرق بتفرعاته الاجتماعية، والثقافية، إلى الواقع الموضوعي، ودفعه من طرف الآخر إلى اتخاذ النظام السياسي الذي يكرس هذه النظرة الاختزالية، وبذلك يتأصل الشرق على استيلاب[3] الحرية، أي على طريقة:"الفرض الاستبدادي المنطلق من الذات والعائد لها"[4].

نعاين كذلك على لسان الشخصية الرومية تكريسا لفكرة الاختزال قائلا: "فلا يعقل أن تأتي دولة متخلفة ممزقة وتحاول هزيمة أقوى جيوش الأرض"[5]، ونجد كذلك السجَّان الذي يمارس التعذيب الجسدي على عضو في جماعة الثوار، التي يقودها فرحات السروجي في السرد الموجود في رواية "في الظلام"، إذ يقول لـ"لبسطويسي"، الفتى الأزهري الثائر: " الشيخ بسطويسي هذا، أزهري قح..

---

1. الجوة (أحمد)، التاريخي و الإنشائي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، ع 63، شتاء/ربيع 2004، ص286.
2. لبيب (طاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظور إليه، ما بعد الأحكام المسبقة، مرجع سابق، ص152.
3. انظر المصطلح في الصفحة: 94 من هذا البحث.
4. لبيب (طاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظور إليه، مرجع سابق، ما بعد الأحكام المسبقة، ومقال: الآخر أو الجانب الملعون، دلال البزاري، ص105.
5. رواية"مواكب الأحرار"، ص195.

لقد حشو هذا الرأس بعبارات جوفاء، عن الحرية والعدالة والمساواة والجمهورية، أضربوه حتى تخرج هذه الأوهام من مخه المشوش المغرور"[1].

لقد كان حدث توجه الجموع الهائلة من غربها إلى شرقها، الذي رأته على أنه شرقها، بهدف الاكتشاف، حجة اتخذها الغرب كذريعة، أو كغطاء يستر به الأهداف الحقيقية له، والتي جاءت على لسان شخصية عسكرية، برتبة جنرال (قائد الحملة)، يدعى داماس "Damas " قائلا: " **إننا أتينا هنا لنفتح أسواقا جديدة، ولنحقق مجدا قوميا، من أجل الفرنسيين، لقد كنتُ من أنصار غزو مصر**"[2]، فالواقع آنذاك واقع غزو واحتلال واستبداد، هذا الواقع: " غدا جزء من المتخيل الروائي وليس شيئا خارجا عنه "[3]، وعليه يظل صوت الرومي في السرد يلقي بالحقائق بين يدي المتلقي :" **لنعتبر أنفسنا من جيش الغزاة**"[4]، نعم هذا هو الغرب، بوجهه الحقيقي على لسان من ترعرع في الشرق، منتظرا الفرصة السانحة للسيطرة.

لقد كانت هذه الجموع متسلحة بأسلحة عقلية وأسلحة اتصالية، -إتقان اللغة العربية- وكان أفرادها من ذوي النخبة التي اختيرت بإتقان، قصد السفر والعودة بما كلفت به، لذا حرص هؤلاء على أن الإستراتيجية التي يسعى العمل بها هي النظرة الشمولية، التي تتسم بالاختزال وما كان: "يجب اختزال الأمور هكذا ببساطة أو إتباع التبسيط، لأن الحضارة أكثر تعقيدا من هذا النوع من

---

1). رواية "في الظلام"، ص169.

2). رواية "مواكب الأحرار"، ص227.

3). سنقوقة (علال)، المتخيل والسلطة، طريقة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص34.

4). رواية "مواكب الأحرار"، ص79.

الاختزال"[1]، يعبر عن ذلك بطل "مواكب الأحرار" بقوله ": المعدن الأصيل لا يصدأ ولا يفنيه التراب"[2].

3-الجنسنة المقلوبة: Sexualisation Reverse [3]

ينظر الخطاب الإستشراقي من منظار المصطلح المذكور على أن الشرق يتميز بذكورية عالية, وللعلم أن هذا الرمز هو الدال للعلاقة التي تُقرب بين الرجل والمرأة، فالشرق عند الغرب، رخو خائر ساهر،و لقد شَكَّل ومحتوى هذه النظرة أحد مكونات المنظومة المُتَخَيلة لـ "أريان" الإيطالي و التي ظهرت في نص "الرجل الذي آمن"، إذ نجد الصوت المنبعث في استهلال الرواية يقول محدثا البطل عن الشرق: "بلاد السحر والجمال والأسرار"[4]. ويعتبر طرابيشي هو أول من طرق هذه الالتفاتة الاستشرافية داعيا إياها بمصطلح تجنيس العلاقات الحضارية[5]، ومفاد هذا المصطلح أن مجال الإنتاج في الإيديولوجية الشرقية هو جعل الإنسان مبدأً مذكرا، والعالم مبدأً مؤنثا، وبالتالي تقوم العلاقة بين الذات والعالم (الآخر) على أساس علاقة الرجل بالمرأة.

---

[1]. الجابري (عابد)، حوار أجراه جهاد فاضل، مجلة الجيل، مؤسسة التحقق، بيروت، لبنان، عدد 6، جوان 1986، ص93.

[2]. رواية"مواكب الأحرار"، ص108.

[3].لبيب(طاهر)وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مرجع سابق، أنظر مداخلة دلال البزاري بعنوان: الآخر أو الجانب الملعون، ص105. يعتبر جورج طرابيشي صاحب فكرة "الجنسنة" و قد تطرق إليها في كتابه :شرق وغرب –رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت 1977، نقلا عن كتاب : النقد الأدبي في القصة والرواية و السرد، عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص392، من موقع: **www.uwa-dam.org**

[4]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص5.

[5]. انظر مقال: تنويعات على النقد العربي، نبيل سليمان مجلة دراسات عربية، ع4، س7، فبراير 1981، ص127.

يتمثل الغرب في النص السردي المذكور بشخصيات متعددة، ترد على ألسنتها آراء فكرية محددة و مؤَسَسة، وآراء أخرى على وجه العشوائية الكلامية، هذه الأفكار وتلك، وردت على لسان الأنثى التي أقحمها الراوي في البرامج السردية و التي اصطحبت معها الشخصية المحورية "أريان"، خلال رحلته من روما إلى دبي.. من" الهناك" إلى "الهنا"، إذ نجد في مستهل الرواية حوارا عفيفا يدور بين الشخصيتين اللتين تربطهما علاقة الشباب الغربيين، أي الزمالة المختلطة بأشياء أخرى، و يبدأ الحوار بإقرار الشاب لصوفيا على أنه عازم على الرحيل قائلا : "سوف أرحل يا صوفيا"[1]، فتطلب منه أن يأخذها معه، لكنه يبدي قليلا من الرفض ويرسل إلى مسامعها:" من يدري قد أجد لك فرصة هناك"، ولكنها تخاطبه بما يلي :" **جذوري هنا ... والشرق شرق ... والغرب غرب...**"[2].

نعم بهذه الصراحة اللفظية تقر الأنثى الغربية بالخصوصية المستقلة، لكل طرف بصيغتي التعريف و التنكير "الشرق شرق"..صوفيا هي شخصية نسائية داخل الرواية، تعكس الآخر الحضاري، إيطاليا بالتحديد وبالتالي سيحدث للآخر بمجموعه في هذا الموقف عملية انقسام داخلي إلى قسمين أساسيين:

-الأول: الآخر[3] الحضاري، الذكر: أريان.

-الثاني: الأخرى الحضارية، الأنثى: صوفيا.

يرى الغرب في الشرق على غرار ذلك، أن مساحة كبيرة لها قابلية التلقي

---

1. رواية "الرجل الذي آمن"، ص6
2. رواية "الرجل الذي آمن"، ص6
3. لبيب (طاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، مرجع سابق، انظر مداخلة جورج طرابيشي، صورة الأخرى في الرواية العربية، من نقد الآخر إلى نقد الذات في أصوات، ص798.

بكل ما يحمله هذا التلقي، إذ يتوجه الوصف من الغربي إلى الشرقي الذي مفاده الاتصاف بالشهوانية، فهو منكب على النساء لأن الشرق هو: "مكان الفسق والملذات"[1]، وهذه الصفة تشكلت في الفترة التي أرسل الشرق ذاتُه أثنائها حبل المثاقفة إلى الغرب، التي اتخذ الشرق منها ألبسة جعلت العلاقات الحضارية التي تجمع الطرفين "الأنا والآخر" كالمعادلة الجنسية.

لقد تكلفت السردية في الرواية تَحَمُّل عبء ذكر هذه المثاقفة، على أنها معطى من معطياتها، وسجلت العلاقات التي قامت بين الشرق والغرب، ولا تزال، إذ إن الاستبداد —الموقف المذكور سابقا- الذي كان ردحا من التاريخ ساحةً له، عمل على تطعيم الواقع الموضوعي، وصار بذلك يمثل الحقيقة الواضحة، والتي هي الإحساس بالدونية، وهذه الأخيرة صفة تتعلق بالأنثى.

الرواية تعمل على تكريس طرح آخر، له علاقة بالطرح السابق ذكره — الذكر الشرقي والأنثى الغربية- يتمثل هذا الطرح في خلط الأوراق كلها، إذ إن الأنوثة صفة تعلقت بالغرب والشرق على حد السواء، لأن البطل أريان ينطلق من إيطاليا مودعا فتاته صوفيا — الأنثى الغربية- وحينما يصل إلى دبي تستقبله فتاة أخرى تدعى "شمس" — أنثى شرقية- ويربط مع هذه الشرقية علاقة توصف بما يكون بين الرجل والمرأة، لقد حدث هذا التعرف ضمن حفلة موسيقية كان البطل عضوا عازفا ضمن الفرقة التي أحيتها، وكانت شمس هي الراقصة: " فأخذت تقترب منه وتميل نحوه "[2] و:"انطلق يجري ورائها راقصا معها"[3]، لقدكان البطل

---

[1]. قباني (رنا)، أساطير أوربا عن الشرق، لفق تسد، ترجمة صباح قباني، طلا للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1981، ص20.

[2]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص22.

[3]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص22.

أريان متسلحا بألسنة متعددة، على غرار الذين يزورون مناطق مختلفة من العالم، وهذا من أهم الأمور التي يسرت له سبيل حياته، فكان يتمتع بإلمامه باللغة الانجليزية والألمانية والفرنسية واليونانية، وحاول منذ البداية أن يلتقط كلمات أساسية في اللغة العربية"[1]، الشيء الذي جعل السرد ينتج على نمط تعدد الأصوات في الرواية، فاللغات المذكورة هي اللغات التي تمثل الغرب الحديث المتطور، وعليه فإن النص السردي ينتج لنا ثنائيات من نوع مختلف على غرار النظام الذي رسمته نظرية التجنيس في العلاقات الحضارية وهذه الخطاطة تبين ذلك:

صوفيا (الغربية) / شمس (الشرقية)

أريان (الغربي) / قيس (الشرقي)

بيد أن الأحداث التي صنعتها هذه الشخصيات، تبين مواقف متباينة لأن أريان: "لم يعد يشعر بأية غيرة إزاءها"، أي تجاه صوفيا منذ تعرف على شمس الشرقية، فهو ذكر "آخر" غربي، وهي أنثى شرقية، وبالتالي المعادلة صارت إلى الانقلاب، فبعدما كانت الأنثى الغربية الطرف الجاذب، صارت الأنثى الشرقية هي التي تقوم بهذا الدور تجاه الغربي:

ذكر شرقي ← مجذوب ← أنثى غربية

(محسن) (سوزي ديبورت العابثة)[2]

ذكر غربي ← مجذوب ← أنثى شرقية

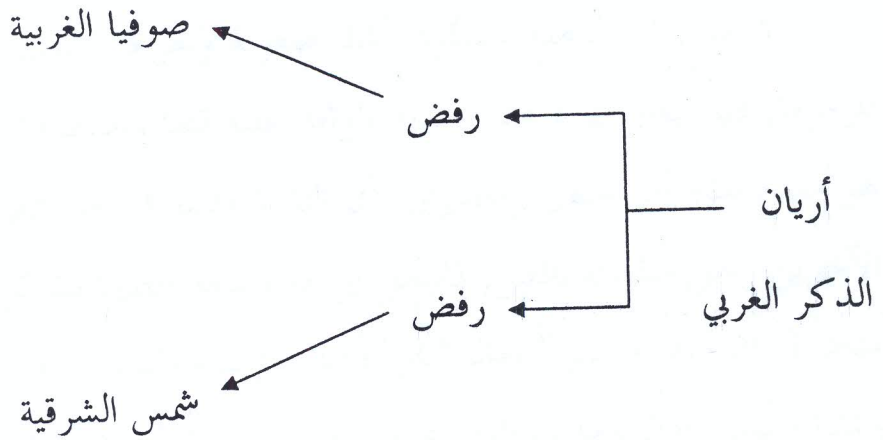
(أريان) (شمس)

---

[1]. رواية "الرجل الذي آمن"، ص24.

[2]. لطاهر لبيب (طاهر) وآخرون، صورة العربي ناظرا ومنظورا إليه، م. س، مداخلة جورج طرابيشي، صورة الأخرى في الرواية العربية، من نقد الآخر إلى نقد الذات، ص798.

ولكن هذه الفتاة الشرقية "شمس" ستغدو نظرتها في الرواية المقدمة متجهة نحو البطل" أريان" في عقد علاقاته بالأنثى الشرقية، إذ سيطلب منها الزواج، لكنها ستبدي بعض الحيرة، وتطرح عليه طرحا يبدي هو تجاهه دهشة وحيرة، وسيفتح عليه هذا الطرح فضاء واسعا من البحث، فيذكر الراوي ذلك على لسان أريان قائلا: "إنك تعلمين أني أحبك يا شمس"[1]، ويستطرد الراوي قبل ذلك بالقول : "إن شمس لا تختلف عن صوفيا وصوفيا صورة أوروبية من شمس"[2]، وبالتالي تصير الفتاتان في نظر الآخر الغربي في سياق واحد، كلتاهما تظهران نفس الشكل مع اختلاف الهوية:



لقد عرض أريان على شمس الزواج لكنها ردت بما يشبه الجديد على ذهنه قائلة: "أريان أتمزح؟.. **لأن المسلمة لا يحل لها أن تتزوج إلا مسلما.. أنت مسيحي، وأنا مسلمة.. والزواج مستحيل**"[3]، وبعد هذا الرفض الذي أبدته شمس, يحاول البطل أن يبحث له عن المخرج: "أخبريني ماذا أفعل"، فترد عليه:

---

1. رواية "الرجل الذي آمن"، ص31.
2. رواية "الرجل الذي آمن"، ص31.
3. رواية "الرجل الذي آمن"، ص36.

"تعتنق الإسلام"، أي تتخلى على آخريتك الدينية, وبالتالي يعقد أريان رحلة أخرى داخل الرحلة الكبيرة، .. رحلة يبحث فيها عن الإسلام في أرض دبي الكبيرة، مستعينا بالمرشد "علي"، الذي هو بدوره يرشده إلى المسجد كي يسمع من الإمام ما يجعله يقتنع بما هو مُقدِم عليه، لأن القناعة هي:" المحك الصحيح لاتخاذ أي قرار يتعلق بعقيدته"[1]، إن الاختلاف في الدين هو الاختلاف في العقيدة، فـ"الأنا" الذي يمثل في الرواية الإسلام، يقابل الآخر الذي يمثل المسيحية والمسجد يقابل الكنيسة:

إسلام / مسيحية ←مسجد / كنيسة

لا شك أن الوضع سيكون أشد صعوبة وحرجا بسبب مكانة أبيه الدينية المرموقة, فهو يعاني إزاء هذا الجديد الوافد عليه قلقا واضطرابا في النفس, فالذي هو مقدم عليه أمر خطير ومصيري لأن التارك لدينه في نظر الغربيين، أي في نظر الآخرين رجل منفلت ناقص, فالبطل يواجه وضعا خطيرا يشكل صراعا مع أطراف متعددة. إن أباه "قسيس" يعظ الناس وينشر رسالة المسيح: "ماذا سيقول أبوه؟ وبماذا سيلقى أمه؟ وما سيكون عليه موقف صوفيا التي أهملته وأصدقاؤه في روما..." [2].

يجعل الراوي الإيطالي يقتنع بما سمعه من المرشد علي من أن:" الإسلام هو أن تقول الشهادتين وتصلي وتزكي و تحج بيت الله.. وان تؤمن بالقدر خيره وشره، وبالآخرة والجنة والنار.. وأن.." [3] ثم إن صوت الإيطالي يظل في السرد مسموعا،

---

1. رواية "الرجل الذي آمن"، ص39.
2. رواية"الرجل الذي آمن"، على لسان الراوي، ص38.
3. رواية"الرجل الذي آمن"، ص40.

إذ يقبل على القراءة ما استطاع عن الذين كتبوا في الإسلام، وكان الـــراوي قـــد اختار الكُتَّاب من المحدثين وهم محمد إقبال، الذي دعاه : "الشاعر والمفكـــر..." ورجاء بارودي، ومن المؤلفات كتاب "حقائق الإسلام وأباطيل خصومه"، وكذلك قرأ لـــ: أحمد ديدات[1].

يجعل الروائي الآخر، يرحل من مكانه إلى مكان غريب عنه، لأجل أن يفتش عن الحقيقة التي عمل الراوي على تكريسها على لسان البطل، والتي تتمثل في الدين الإسلامي بمفهومه الصحيح، لا المزيف كما قدمته الراقصة شمس, إن وجهة النظر التي يطرحها الروائي، تنطلق من دعوة ضمنية للذات العربية لإعادة قراءة ذاتها من جديد لأن:" المشكلة لا تتعلق بالآخر، فهذا أمر محسوم ولكنها خاصة بالعلاقة مع الذات التي تحتاج إلى قراءة نقدية صارمة"[2] .

وهكذا انقلبت المعادلة وصار "أريان" الإيطالي يرفض شرب الخمرة، وكان ذلك في جلسة العشاء التي جمعته مع شمس وقيس في المزرعة، التي يمتلكها صـــديق الراقصة، وصار الإيطالي كذلك بعد القراءة الموسعة لمبادئ الدين لا يطيل النظر إلى شمس، وباختصار صار الإيطالي يلقن شمس وصديقها قيس المبادئ الدينية للإسلام، تطبيقيا لا نظريا، أي على الوجه الذي يطلب من كل من يعتنق مبدأ معينـــا، لأن: "الحقيقة شيء والخيال شيء آخر"[3].

---

[1]. أنظر كل هؤلاء في الرواية، ص45 – 46 – 47.

[2]. الأعرج (واسيني)، من مؤلفات معروف الأرناؤوط سيد قريش، ندوة التاريخ والرواية بعنوان، مهرجـــان الدوحة الرابع عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 23/24-03-2005 ، ص18.

[3]. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع240، ديسمبر1998، ص227.

خاتـــــــــــــــمة :

لقد حاول الروائي تقصي الآخرية انطلاقا من ظروف تاريخية عاشها وأخرى انتهت إلى ذهنه عبر القراءة المتعددة، فانطلق من الفترة المتأزمة التي ولجت إليها مصر- بلد الروائي- وهي فترة غزو القوات الفرنسية لهذا البلد الذي يعد بوابة الشرق، ليكون بعد ذلك التكريس الحقيقي للخَطَاب الحضاري الذي يخبئ في داخله خطابا استعماريا، ولقد وظف الروائي ما كان موجودا آنذاك تاريخا واقعيا وضمَّه في الخطاب الروائي، إذ جعل بولاق التي هي منطلق ثورات الشعب ضد نابليون مكانا أساسيا في نص مواكب الأحرار، وراح يبين أشكال الآخرية التي التقطتها يد الأتراك، والتي صارت بعد ذلك بين يدي الفرنسيين الممثلين في قائدهم التاريخي نابليون.

هذا القائد الذي طرحه الكاتب الروائي على صورة "الآخر" الظاهر غير المخفي، والآخر المستعمر المستبد والذكي في نفس الوقت، وكرس من خلاله كذلك المفهوم الحقيقي للحملة الفرنسية التي تعد فقط حدثا كالأحداث المعروفة ولا تتجاوز ذلك إلى المحتوى المزعوم لها من أنها حدث التقاء الأنا مع الآخر.

لقد اختار الروائي عنصرا من المجتمع المصري ومثله في شخصية "البشتلي" ليمثل الوجه المقابل لنابليون ومن يقف وراءه، وعرض على لسانه معظم الرؤى التي بلورها التاريخ على الآخر، وجعل الشاهد على ما يذهب إليه، الأيادي التي اتخذها نابليون لأجل فرض الاستعمار والقبول به على أنه شكل حضاري يخفي وراءه قمع سلطوي.

وكانت خاتمة الرواية موت البطل الذي يعد تكريسا لخطاب مكشوف، مفاده: أن القوة الكاسرة مجلى لضعف أكيد، وعليه لم ترتقي الأنا وهي تواجه الآخر إلى المستوى المطلوب، بل ظلت نائمة على فراش ماضيها المهزوز، والذي نفض الغبار عنه التاريخي الذي جَرَّ من خلاله الروائي الماضي إلى الماضي وحاول تسليط القراءة عليهما.

إن فرض الخطاب غير المقبول من طرف "الأنا" بشكليه السلطوي والاستعماري، بدا جليا من خلال الصراع الذي احتدم بين فضاء المتخيل وساحة التاريخي، و الذي تشكل

أساسا في ذهن الروائي، و نتج بعد ذلك في شكل نصوص سردية تبتعد عن الوثوقيـــة، ولا تغوص في التخييلية، فكان بطل نص "في الظلام" فريد الحلواني سجين السلطة التي تمثلت في الملكية ذات القوة والجبروت، كما كان عليه نابليون في نص "مواكب الأحرار"، وكان مع فريد -بطل النص الأول- ، الجماعة التي ترى رأيه، والتي تمثل بكُليتها نظرة "الأنـــا" الـــتي تقابل بشكل معاكس مظهر "الآخر" الذي برز بنفس الشكل، وتكرس هذا كله في نـــص "مواكب الأحرار". إن فريد هو الصوت الذي شارف على الموت في الرواية، ولكنه لم يمت بل ظل مسموعا، أما الصديق عبد المجيد فإنه صوت يوافق فريد في آراءه ولكنه مضى مـــن الحياة السردية، كما مضى الكثير من الذين كانوا يرون اللاحقيقة في تصرفات الملكية على الواقع الشعبي المصري.

لم يكن الروائي مؤرخا يحاول فرض سلطة معينة على القارئ، و لم يكن كذلك يغلو في الرواية، حتى يجعل القارئ يعيش على أوتار الإمتاع متناسيا أنه عنصر موجود في واقـــع متحرك بعناصره، بل كان هذا وذلك، وبالتالي انساقت نصوص الروائي إلى تكريس التكامل بين الطرحين، بيد أنها لو اعتمدت على الوثوقية التاريخية لكانت معانيها متنافيـــة، وعليـــه أصبحت النصوص السردية عبارة عن وقائع تاريخية ترسمها شخصيات تاريخية كذلك، كل هذا يجمعه فضاء روائي تخييلي ممتع يجعل القارئ ينظر إلى التاريخي من نوافذ مختلفة لا يجدها مفتوحة إلا في النص الروائي.

لم يكن الروائي كذلك يريد أن يشكل رواية تستمد جنســـيتها بـــالمعنى الهامشـــي للمجتمع من وراء كتابته عن جولة "البشتلي" في بولاق على سطور "مواكب الأحـــرار"، وعن جولة "فريد الحلواني" في القاهرة على سطور نص "في الظلام"، بـــل أراد أن يكتـــب تاريخا للمقموعين من طرف نابليون، صاحب الرغبة في التوسع من جهة، ومـــن طـــرف السلطة الملكية صاحبة الرغبة في السيطرة من جهة أخرى، وبالتالي ارتسم الآخر من خلال مواقفه التاريخية الواقعية، وليس من نظريات مقروءة عليه أو مأخوذة من حقـــول معرفيـــة أخرى. كان الروائي يغوص في الواقعي لأجل الكشف عن مظهر الآخرية بشكل مفضـــوح

أمام الآخر ذاته، فكان يضطر إلى استخدام الشخصيات التاريخية كالمؤرخ المشهور عبد الرحمن الجبرتي، الذي سرد مع الراوي أحداث القاهرة في نص "مواكب الأحرار"، وعليه تقاسم المؤرخ مع غيره الخطاب المسيطر، وانساق الراوئي إلى قول الحقيقة التي تختصر الآخر إلى سلطة وشعب مقموع.

يسير الروائي مع التاريخي الذي استقدمه في نصوصه، وجعله ضيفا على ساحة المخيال، إلى مواكبة أحداث عظام ليخرج بنص "الرجل الذي آمن"، الذي يعتبر التكريس الحقيقي لخطاب جديد لم يسبق للروائي أن تعرض إليه في نصوص سابقة وقد بنى الكيلاني هذا الخطاب من خلال التغيرات التاريخية التي أصابت المجتمع العربي الممثل الحقيقي للأنا، وكذلك ما نتج عن هذه التغيرات من رؤى انطلقت من الآخر بمنظومته الفكرية إلى سباحة الأنا.

إن البطل "أريان" الإيطالي، الشاب المفتول في شبابه والعازف الموهوب وكذا المسيحي المحافظ قد اختير من طرف الروائي ليكون الممثل الحقيقي للآخرية بمظهر اللين والحوار، والروية، والهدوء، بعد أن كان نابليون قد مثلها بمظاهر القوة والاضطهاد والسيطرة لأنه برز بمجيئه مستعمرا مستدمرا ولكن أريان حلّ على دبي محاورا مكتشفا ثم معتقدا ومتعلما لما أسماه هو بالحقيقة، عمل الروائي في رواية "الرجل الذي آمن" على دحض مقولة "التجنيس" التي انتهى إليها إدوار سعيد واعتقدها الكثير فجعل الإيطالي يغادر ذاته إلى ذات أخرى وسخر له وسيله الأنثى "شمس" في ذلك بعدما كانت الأنثى "صوفيا" ذاتها هي المغناطيس الذي كان يعمل على إبقاء أريان على أرضه ويمنعه من الرحيل.

تنتهي الأحداث بإسلام أريان الذي يعتبر ذكرا غربيا وهذا يدل على حصول ما قد حاول الروائي ترسيمه في مخياله ، وكذلك يعتبر هذا تكريسا واقعيا لعملية التلاقح الحضاري، التي لم يكن لها حظ في تاريخ الانسانية من قبل.

قائـــمة المصـــــادر و المـــراجع

* المصـــــادر :

القرآن الكريم.

1- نجيب الكيلاني، **في الظلام**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، **1999** .

2- نجيب الكيلاني، **مواكب الأحرار**، مؤسسة الرسالة، بـــيروت، لبنـــان،ط1، **2001** .

3- نجيب الكيلاني، **الربيع العاصف**، مؤسسة الرسالة، بيروت،لبنان، **2001**.

4- نجيب الكيلاني، **الرجل الذي آمن**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنـــان ،ط3، **1999**.

* المـــراجع العـــربية:

1- ابن هشام الأنصاري، **شرح قطر الندى وبل الصدى**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، شركة المطبوعات الشرقية، دار المروج، مصر، ط11، 1963.

2- أبو زكريا يحي بن شرف الدين النووي، **رياض الصالحين من كـــلام ســـيد المرسلين**، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 2004.

3- الصادق قيسومة ، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

4- أنور عبد الملك، **الفكر العربي في معركة النهضة**، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، أغسطس 1981.

5-حسن حنفي، **ماذا يعني علم الاستغراب**، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

5-حسن خمري، **فضاء المتخيل مقاربات في الرواية**، منشورات دار الاخـــتلاف، الصندوق الوطني لترقية الفنون و الآداب، الجزائر، ط1، 2005 .

6- حميد لحميداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1993.

7- خالد يوسف، **قراءات في النقد و الأدب عند العرب**، مؤسسة رحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 1998 .

8- رشيد بن مالك، **مقدمة في السمائية السردية**، دار القصبة، الجزائر، 2000.

9- رنا قباني، **أساطير أوربا عن الشرق**، لفق تسد، ترجمة صباح قباني، طلا للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1981.

10- سعد البازعي و ميجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، لبنان، ط2، 2000.

11- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1997.

12- سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1989 .

13- سيار الجميل، **التحولات العربية إشكالات الوعي و تحليل التناقضات خطاب المستقبل**، الأهلية للنشر، الأردن، عمان، ط1، 1997 .

14- طاهر لبيب وآخرون، **صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999.

15- عثمان بدري، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**،موفم للنشر،الجزائر،2000.

16- عبد السلام الشاذلي، **شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة**، دارالحداثة، بيروت، لبنان، ط2، 1985.

17- علال سنقوقة، **المتخيل والسلطة**، طريقة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

18- عبد الله إبراهيم:

- **السردية العربية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.

- **المتخيل السردي-مقاربات نقدية في التناص و الرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

19-عبد الملك مرتاض، **نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، عدد240، ديسمبر1998.

20- فيصل دراج، **الرواية و تأويل التاريخ**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 ، 2004.

21- فيصل دراج، **نظرية الرواية و الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ، 1999.

22- محسن عبد الحميد، **جمال الدين الأفغاني المفترى عليه**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1985 .

23- محمد عابد الجابري، **مسألة الهوية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، سلسلة الثقافة القومية (28)، ط2، يناير 1997.ددد

24- مصطفى الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1998.

25- مصطفى عبد الغني، **قضايا الرواية العربية**، الدار المصرية اللبنانية للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

26- نجيب الكيلاني، **حكاية جاد الله**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط4، 2001.

*المراجع المترجمة:

1- جورج هيجل، **فينومنولوجيا الفكر**، ترجمة: وتعليق مصطفى صفوان، الشركة الوطنية للنشر اليونيسكو، الجزائر، 1981.

2- جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

3- روني ويليك، وواستن وران، **نظرية الأدب**، تر: عادل سلامة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 1987.

*المراجع الأجنبية :

1- Daniel Henri Pageaux, **La littérature générale et comparée,** Armand, colin, Paris, 1994.

2- Jouve Vincent, **la poétique du roman**,cèdes, 1997 .
3- Pierre Lebel, **des Relation avec les autres** ,Ed Organisation,Paris,France, 1992.

*القـــواميس و الموسوعات:

1-**القاموس المحيط**، الفيروز أبادي، دار الكتب العلمية، بـــيروت، لبنـــان، ط1، 1999.

2-**المعجم الفلسفي**، مراد وهبة، دار الثقافة الحديثة، القاهرة، ط2، 1971.

3-**المعجم الفلسفي**، جميل صليبا، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، لبنان، 1982.

4-**المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، بوردوف توريكو، تر:سليم حـــداد، ديـــوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986 .

5-**المنجد في اللغة والإعلام**، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط30، 1988 .

6-**المنهل**، سهيل إدريس، دارالآداب، بيروت، لبنان، ط11، 1990.

7-**الموسوعة الفلسفية المختصرة**، تر: فؤاد كامل و آخرون، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ب ت.

8-**الموسوعة الفلسفية**، أندريه لالاند، ترجمة: خليل أحمد خليـــل، منشـــورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

9- **دائرة المعارف القرن العشرين**، محمد فريد وجدي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1982، لبنان، ج7، ط2، 1971.

10-**لسان العرب**، أبي الفضل محمد بن كرم ابن منظور، دار صـــادر، بـــيروت، لبنان، ط1، 1997.

*القـــــواميس و الموسوعات الأجنبية:

1-Dictionnaire HACHETTE, Encyclopédie illustre, édit, Paris,France, 1999.

2- **Encyclopédie universalise S.A**, ,Paris,France, 1993.
3-**quid 2004**, Dominique et Frémy, Ed Laffont, Paris, France, 2003.
4-**Robert**, Dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey France loisirs, Paris 1992 .

*المجـــلاّت و الدوريـــات :

1- **الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب**، 12-19/مـــاي 1983، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر،ب ت.

2- **الملتقى الثاني للسيمياء و النص الأدبي**، جامعة محمد خيضر، بسكرة، طبعـــة دار الهدى، الجزائر، 16/15. أفريل 2002.

3- **مجلة الأصالة**، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية (سابقا)، مطبعة البعث، الجزائر، ع14 و15، ماي/ جوان 1973 م.

4- **مجلة الجيل**، مؤسسة التحقق، بيروت، لبنان، العـــدد:6، مجلـــد 7، يونيـــو 1986.

5- **مجلة العربي**، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 316، مارس 1985.

6- **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي،بيروت

- العدد86 – 87، مارس/ أفريل 1991.
- العدد: 49/48، ماي/جوان 1988.

7- **مجلة المنار الإسلامي**، وزارة العدل و الشؤون الإسلامية و الأوقاف في دولـــة الإمارات العربية المتحدة، العدد 3، السنة 15، اكتوبر 1983 .

8- **مجلة دراسات عربية**، دار الطليعة، بيروت، العـــدد4، الســـنة 17، فبرايـــر 1998.

9- **مجلة فصول** :

- الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، العدد63، شتاء/ربيع2004.
- الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مجلة فصول، ف 58 شتاء 2002.

10- **مجلة كتابات معاصرة**، العدد 46، آذار 2002 .

11- **ندوة التاريخ والرواية** ، مهرجان الدوحة الرابع عشر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون،2005:

- واسيني الأعرج ،من مؤلفات معروف الأرناؤوط"سيد قريش".

- فيصل دراج ، الرواية التاريخية العربية، السياق والشروط.
- عبد الله الركابي ، استلهام الماضي بمراحل الحاضر.

*مـــواقع الأنتـــرنيت:

www.nizwa.com.v

1- ابن عبد الله الأخضر، **العنونة** ،الجمعية الدولية للمتـــرجمين، منتـــديات وات الحضارية . wafa .15/R

2-عبد الله ابراهيم ، تقنيات السرد ووظائفه، 27،ص43،بتـــاريخ:28-11-2002

www.islaamonline.org

3- حلمي القاعود، مقال: **نجيب الكيلاني أبو الرواية الإسلامية** .

4- نجيب محفـــوظ، مقـــال:**الكـــيلاني منظـــر الأديـــب الإســـلامي**، ثقافـــة وفن،بتاريخ:12-06-2001.

www.sudaneseOnlineDiscussionBoard.org

5- حوار أجراه "عادل سلمان"مع الروائي الطيب صالح، جريـــدة الزمـــان، ع1425،بتاريخ 2003/01/06 .

www.uwa-dam.org

(موقع إتحاد الكتاب العرب)

6- محمد بلوجي، **النقد الموضوعاتي الأسس و المفاهيم**، الموقف الأدبي،عدد394، شباط2004.

7- محمد راتب الحلاق ، **نحن والآخر**، دراسات اتحاد الكتاب العرب، 1997.

8-صلاح فضل، **أساليب السرد في الرواية العربية**، يفصل فيه السرد المقتضب، مجلة ثقافة و فنون،بتاريخ:16-08-2005.

9- عبد الله أبو هيف، **النقد الأدبي في القصة والرواية و السرد**، منشـــورات اتحاد الكتاب العرب،2000.

10- مصطفى خضر، **النقد والخطاب**، إتحاد الكتاب لعـــرب، دمشق،ســـورية، دراسات 1997.

www.Babftouh.com

11- محمد فري مقال: **أوراق لعبد العروي**، عتبات النص، باب الفتوح، موقع الشاعر أحمد العمراوي.

www.Tanweer.com
12- وجيه قانصو، الأنا و الآخر في الوعي الديني،بتاريخ: 24-03-2003.

الفهرس

عناصر البحث — الصفحة

-مقدمـــــة.

-الـــــمدخـــل.....1

■ **أولا:** شبكة المفاهيم الموظفة في البحث.....2

1-الآخر من الناحية اللغوية.....2

2-الآخر اصطلاحا.....3

3- الغيرية.....4

4- الهوية 7

5-الأنا 7

■ **ثانيا-** تعالق طروحات الآخرية بالميدان الروائي.....8

-قراءات عامة حول "الآخر" في المخيال العربي.....9

■ **ثالثا** -اقترابات نظرية عن مسألة الآخرية.....10

الفـــــــــصل الأول

(قراءة الآخرية في عناوين المدونة)

■ **المبحث الأول (قراءة الآخر في عتبات النص).....22**

1-في الظلام 26

-توصيف مضمون الرواية.....28

2-مواكب الأحرار.....34

-توصيف مضمون الرواية.....35

3-الربيع العاصف.....41

-توصيف مضمون الرواية.....42

4-الرجل الذي آمن 48

-توصيف مضمون الرواية.....49

■ **المبحث الثاني.....57**

(الآخرية بين لعبة الخيال (المتخيل) و الواقعي (الموضوعي /التاريخي)

-انطراح "الآخر" كتيمة في السرد.....58

-تشكل الثنائيات الضدية في لعبة الخيال والواقع.....62

-انقلاب الآخرية المنشطرة من حيث الفروع و الأصول.....68

الفصل الـــــثانـــــي

(الآخرية بين الواقعي و المتخيل)

■ **المبحث الأول.....78**

(تأرجح الآخرية بين فضائي المتخيل و الواقعي)

-تشكل الآخرية في العالم المتخيل للروائي.....82

■ المبحث الثاني.....84

(مأسسة " الآخر " في المتخيل)

-الكشف عن "الآخر" التارخي (في الظلام).....85

-رهانات الآخر الديني في الرجل الذي آمن.....92

-حدود الواقع في المتخيل.....99

-هيمنة المتخيل على الواقع.....102

-التواتر السردي.....105

الفصـــل الثـــالث

(الابداءات المخيالية من الأنا تجاه الآخر)

توطئة 112

■ المبحث الأول(مواقف التقويض).....118

1-موقف الإعجاب.....118

2-موقف التماهي مع الآخر.....121

- عملية التماهي الفكرية.....124

3-صراع المستويات إزاء "الآخر" (موقف المقاوم).....128

■ المبحث الثاني (مواقف رد الفعل).....136

1-الموقف الرافض من التجانس الأنوي إلى الانكسار الذاتوي.....136

2-الاختزال المتبادل بين "الأنا"و "الآخر".....144

3-الجنسنة المقلوبة.....149

-خاتـــــــــــمة 156

-قائمة المصادر و المراجع..... 159

-الفهرس 166