جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
دراسات أدبية
أدب عربي حديث ومعاصر

رقم: ح2018/22/124

إعداد الطالب:
سوسن منزر

يوم: 27/06/2018

الأبعاد الثقافية في رواية "متاهة الأرواح المنسية" لـ: برهان شاوي

لجنة المناقشة:

محمد الأمين بحري	الرتبة	جامعة محمد خيضر	مشرفا ومقررا
ليلي جغام	الرتبة	جامعة محمد خيضر	رئيسا
سامية آجقو	الرتبة	جامعة محمد خيضر	مناقشا

السنة الجامعية : 2017 - 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

مقـــدِّمـــــة

مما لا شك فيه أن لكل أمة مجموعة من المقومات التي تشكل فيما بينها مجموعة من العلاقات، الاجتماعية، الفكرية، الشعبية، التراثية، تؤسس ثقافة المجتمع وتميزه عن غيره، فتصبح هذه المكونات الثقافية صوتا خاصا لكل أمة وسمة مميزة لكل حضارة.

إن الاهتمام بالثقافة ومكوناتها الفكرية جعل من الأدب خطابا ثقافيا بامتياز، وهذا راجع للسياق الثقافي الواسع الذي انبنى عليه، حيث أصبح النص الأدبي وخاصة النص الروائي، الفضاء المناسب لتتعالق هذه المقومات الثقافية، مُؤسسة بذلك مرجعيات النص، والتي خلقت بدورها مساحة من الحرية لتتفاعل الأجناس الأدبية والفنون الأخرى، وهذا يدل على تطور وعي الكتابة الروائية التي من شأنها تشكيل المعالم الإبداعية، ورسم الأبعاد الثقافية للنصوص.

إذ تمثل الأبعاد الثقافية رافدا أدبيا يصوغ من خلالها الروائي رؤياه عن الحياة والمجتمع، وهذا ما ألفيناه عن الروائي برهان شاوي الذي شيد معمار رواياته بنظرة شمولية للعالم الإنساني.

جاءت هذه الدراسة عن رواية "متاهة الأرواح المنسية" للروائي برهان شاوي لاستكناه الأبعاد الثقافية في الرواية، فهي كعمل أدبي إبداعي يعكس المستوى العلمي والثقافي للروائي، ونظرا لما حوته من إيحاءات ودلالات، تقضي بالباحث لطرح عدة تساؤلات أهمها:

- ماذا قدمت الثقافة للمنجز الروائي؟
- ما هي الاستراتيجيات التي بنى عليها برهان شاوي نصه الروائي؟
- ما الأبعاد الجمالية والفكرية للخطاب الثقافي عند برهان شاوي؟

وقد انبنت هذه الدراسة على مقدمة وخاتمة يتوسطهما:

- مدخل نظري، عُنون بالنص الروائي والثقافة، تطرقنا فيه إلى علاقة الرواية بالأنساق الثقافية، والرواية وتداخل الثقافات، والنص الروائي والدراسات الثقافية.
- الفصل الأول: عُنون بالبعد الفكري وتفاعلاته النصية، حيث جاء فيه الحديث عن ثلاث عناصر هي: البعد الأسطوري وتفاعل النص والمرجع، البعد الديني وتفاعل الشخصيات والخطابات، البعد الفني وتداخل الأجناس والفنون.
- الفصل الثاني: عُنون بالبعد الوجودي في الرواية، والذي تجلى من خلال التعدد الوجودي للشخصيات، وثنائية الوجود والفناء.
- الفصل الثالث: خصص للبعد الحضاري للرواية، وتم التطرق فيه إلى: الحضارة والفضاء المكاني، والأنساق الثقافية التي اشتغل عليها النص الروائي.
- والخاتمة فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

واقتضت هذه الدراسة اتباع المنهج السوسيوثقافي لأنه الأنسب لتتبع الظاهرة الثقافية.

استقت هذه الدراسة مادتها المعرفية من مجموعة من الكتب أهمها:

كتاب (مرجعيات النص الروائي) لعبد الرحمان التمارة، وكتاب (ميثيولوجيا الخرافة والأسطورة) لهاني الكايد، وكتاب (دراسات في الفلسفة الوجودية) لعبد الرحمان بدوي وكتاب بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.

بالإضافة إلى مجموعة من الكتب المترجمة أهمها كتاب (الكينونة والعدم) وكتاب (الوجودية مذهب إنساني) لجون بول سارتر، بالإضافة إلى كتاب (نظرية الأدب) لرينيه ويليك وأوستن وارن.

غير أن هذه الدراسة وككل بحث لم تخل من بعض المشاق والصعوبات، التي تعترض طريق الباحث، إلا أنها غير جديرة بالذكر عدا تلك التي تمثلت في:

عدم وجود مصادر لبعض أجزاء الدراسة، وخاصة المتعلقة بالفنون وتاريخها وعلاقتها بالجانب الأدبي.

لكننا استطعنا تجاوز هذه الصعوبات بتوفيق من الله تعالى، وبتوجيه من الأستاذ المشرف الدكتور محمد الأمين بحري، الذي رعى الدراسة باهتمام منذ البداية، وتبناها حتى تصبح على هيئتها هاته، فلا تفوتنا الفرصة لتوجيه خالص الشكر والامتنان له على جهده المبذول.

مدخل

النص الروائي والثقافة

مقـــدِّمـــــة

مما لا شك فيه أن لكل أمة مجموعة من المقومات التي تشكل فيما بينها مجموعة من العلاقات، الاجتماعية، الفكرية، الشعبية، التراثية، تؤسس ثقافة المجتمع وتميزه عن غيره، فتصبح هذه المكونات الثقافية صوتا خاصا لكل أمة وسمة مميزة لكل حضارة.

إن الاهتمام بالثقافة ومكوناتها الفكرية جعل من الأدب خطابا ثقافيا بامتياز، وهذا راجع للسياق الثقافي الواسع الذي انبنى عليه، حيث أصبح النص الأدبي وخاصة النص الروائي، الفضاء المناسب لتتعالق هذه المقومات الثقافية، مُؤسسة بذلك مرجعيات النص، والتي خلقت بدورها مساحة من الحرية لتتفاعل الأجناس الأدبية والفنون الأخرى، وهذا يدل على تطور وعي الكتابة الروائية التي من شأنها تشكيل المعالم الإبداعية، ورسم الأبعاد الثقافية للنصوص.

إذ تمثل الأبعاد الثقافية رافدا أدبيا يصوغ من خلالها الروائي رؤياه عن الحياة والمجتمع، وهذا ما ألفيناه عن الروائي برهان شاوي الذي شيد معمار رواياته بنظرة شمولية للعالم الإنساني.

جاءت هذه الدراسة عن رواية "متاهة الأرواح المنسية" للروائي برهان شاوي لاستكناه الأبعاد الثقافية في الرواية، فهي كعمل أدبي إبداعي يعكس المستوى العلمي والثقافي للروائي، ونظرا لما حوته من إيحاءات ودلالات، تقضي بالباحث لطرح عدة تساؤلات أهمها:

- ماذا قدمت الثقافة للمنجز الروائي؟
- ما هي الاستراتيجيات التي بنى عليها برهان شاوي نصه الروائي؟
- ما الأبعاد الجمالية والفكرية للخطاب الثقافي عند برهان شاوي؟

وقد انبنت هذه الدراسة على مقدمة وخاتمة يتوسطهما:

- مدخل نظري، عُنون بالنص الروائي والثقافة، تطرقنا فيه إلى علاقة الرواية بالأنساق الثقافية، والرواية وتداخل الثقافات، والنص الروائي والدراسات الثقافية.
- الفصل الأول: عُنون بالبعد الفكري وتفاعلاته النصية، حيث جاء فيه الحديث عن ثلاث عناصر هي: البعد الأسطوري وتفاعل النص والمرجع، البعد الديني وتفاعل الشخصيات والخطابات، البعد الفني وتداخل الأجناس والفنون.
- الفصل الثاني: عُنون بالبعد الوجودي في الرواية، والذي تجلى من خلال التعدد الوجودي للشخصيات، وثنائية الوجود والفناء.
- الفصل الثالث: خصص للبعد الحضاري للرواية، وتم التطرق فيه إلى: الحضارة والفضاء المكاني، والأنساق الثقافية التي اشتغل عليها النص الروائي.
- والخاتمة فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

واقتضت هذه الدراسة اتباع المنهج السوسيوثقافي لأنه الأنسب لتتبع الظاهرة الثقافية.

استقت هذه الدراسة مادتها المعرفية من مجموعة من الكتب أهمها:

كتاب (مرجعيات النص الروائي) لعبد الرحمان التمارة، وكتاب (ميثيولوجيا الخرافة والأسطورة) لهاني الكايد، وكتاب (دراسات في الفلسفة الوجودية) لعبد الرحمان بدوي وكتاب بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.

بالإضافة إلى مجموعة من الكتب المترجمة أهمها كتاب (الكينونة والعدم) وكتاب (الوجودية مذهب إنساني) لجون بول سارتر، بالإضافة إلى كتاب (نظرية الأدب) لرينيه ويليك وأوستن وارن.

غير أن هذه الدراسة وككل بحث لم تخل من بعض المشاق والصعوبات، التي تعترض طريق الباحث، إلا أنها غير جديرة بالذكر عدا تلك التي تمثلت في:

عدم وجود مصادر لبعض أجزاء الدراسة، وخاصة المتعلقة بالفنون وتاريخها وعلاقتها بالجانب الأدبي.

لكننا استطعنا تجاوز هذه الصعوبات بتوفيق من الله تعالى، وبتوجيه من الأستاذ المشرف الدكتور محمد الأمين بحري، الذي رعى الدراسة باهتمام منذ البداية، وتبناها حتى تصبح على هيئتها هاته، فلا تفوتنا الفرصة لتوجيه خالص الشكر والامتنان له على جهده المبذول.

الفصل الأول:

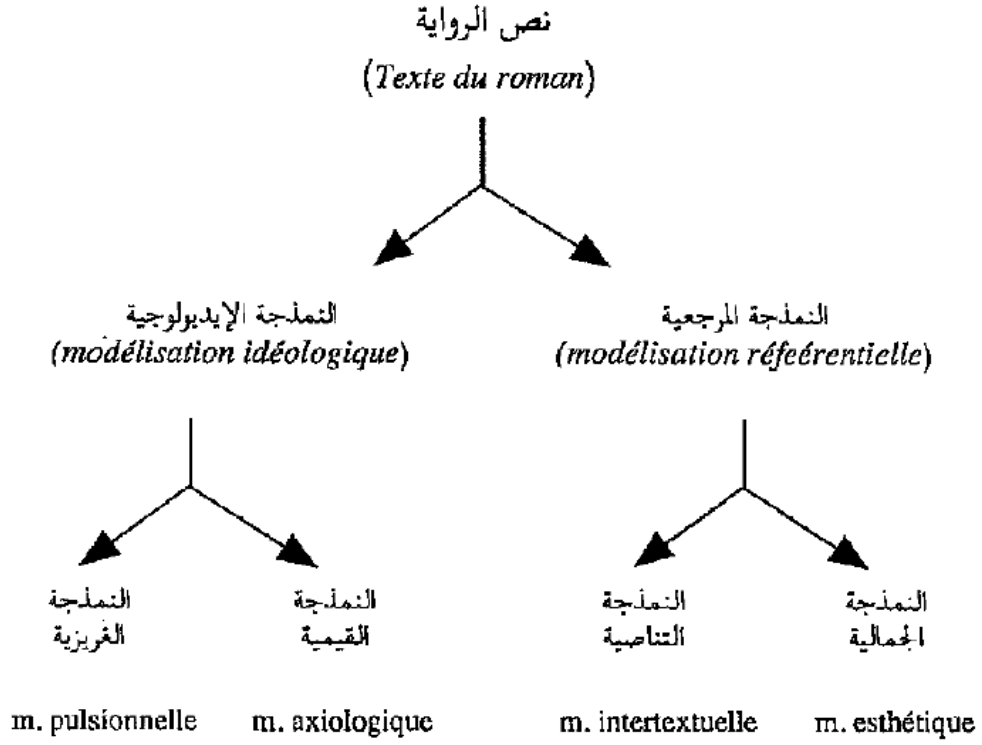
البعد الفكري وتفاعلاته النصية

أولا: البعد الأسطوري وتفاعل النص والمرجع

ثانيا: البعد الديني وتفاعل الشخصيات والخطابات

ثالثا: البعد الفني وتداخل الأجناس والفنون

إن النص الأدبي بنية متكاملة تسعى إلى تحقيق التواصل مع المتلقي، وبالأخص النص الروائي الذي يمتلك خاصية الانفتاح على النصوص الأخرى، مما يكون مرجعيات يطوعها الروائي حسب ما يقتضيه السرد ويخدمه، هذا ما يؤسس "مرجعية خاصة في كل نص روائي لأجل تأسيس التمايز بين النصوص الروائية"[1]، فمرجعية النص تخلق ذاتيته وتفرده عن باقي النصوص، لتتظافر هذه المرجعيات كلها وتشكل نصا روائيا، وقد اقترح **فلاديمير كريزنسكي** نمذجة لمرجعيات النص الروائي:[2]



الشكل رقم (1) نمذجة لمرجعيات النص الروائي

من خلال هذه النمذجة نلاحظ أن النص الروائي يبني على نمذجتين؛ مرجعية وإيديولوجية، "المرجعية النصية مركبة من علامات نصية مختلفة، فيعمل السارد السيميائي على توزيعها في المتخيل الروائي وفق منطقه الخاص، كما تتبني وفق مبدأ جمالي، حيث تغدو مرجعية النص الروائي بنية جمالية يحكمها التضعيف الرمزي والانفتاح الدلالي"[3]،

[1] عبد الرحمان التمارة، مرجعيات النص الروائي، ط1، دار الورد الأردنية، (د ب)، 2013،ص60

[2] المرجع نفسه، ص59

[3] عبد الرحمان التمارة، مرجعيات النص الروائي، ص 63

وبهذا تكون مرجعية النص الروائي قائمة على قطبين اثنين: فكري دلالي وَفني جمالي ليتم اتحادهما فيشكلا الجانب الجمالي لنص السردي، وتتحد المرجعية الجمالية والتناصية القائمة على عنصري الخفاء والتجلي ليكونا مرجعية النص الروائي.

وإذا ما عدنا إلى النمذجة التناصية نجدها قائمة على مبدأ التناص، الذي يعتبر انفتاح نص على نصوص أخرى شكلت التراث الماضي، وحضورها في النص الحالي يثبت استمرارية النص مهما كان زمانه، حيث تعرفه جوليا كريستيفا انطلاقا من النص على اعتبار أن "كل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[1]، أي إن كل نص هو عبارة عن نصوص أخرى حاضرة ضمن تركيبة جديدة غير تركيبتها الأصلية، لتندمج فتعطينا نصا جديدا آخر يضمن، استمرارية النصوص المشكلة له، وطبعا هذا البناء يقوم على أساس ثقافي بدرجة أولى، على اعتبار أنه عنصر أساسي في بناء أي نص، ليأتي دور القارئ الفاعل الذي أصبح مؤلفا ثانيا للنص مقدما دلالاته واستنطاقه للنص معتمدا في ذلك على محموله الثقافي، مما يعني أن مرجعيات النص السردي ليست محكومة باختيار السارد فقط، فالقارئ أيضا ملزم بخلق علاقة قائمة على مبدأ استكشاف الدلالة المبثوثة أو المرسلة من طرف السارد، ويجب أن تكون علاقة القارئ بالنص قائمة على مبدأ التفاعل مع النص، فمرجعية النص لا تشمل ما قالته اللغة فحسب بل تشمل ما سكتت عنه اللغة وهذا ما يؤكد جدلية الخفاء والتجلي[2]، فمرجعية النص الروائي قائمة على تظافر مجموعة رموز تبني مرجعياته المختلفة وفي نفس الوقت تؤسس لتعدد دلالاته وتنوعها حسب رؤى التأويل.

ومن الواضح أن حضور النص القديم في النص الجديد لا يكون بنفس الدلالة الأولى، إذ أن الكاتب يشحن نصه بأبعاد مغايرة بغية إعطاء وجهة نظره المختلفة، فالنص الأول (الغائب) يُستحضر كقاعدة تبنى على أساسها أحداث جديدة، وهكذا تتكون:

المرجعية ⟵ النص ⟵ البعد

[1] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا، ط2، مؤسسة عمون لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص12

[2] ينظر: عبد الرحمان التمارة، مرجعيات النص الروائي، ص66

(النص الغائب) (انصهار) (الدلالة الجديدة)

انطلاقا من هذا تم تقسيم الفصل الأول إلى:

أولا البعـــد الأسطـوري وتفاعل النص والمرجع

ثانيا البـعـد الدينـــــي وتفاعل الشخصيات والخطابات

ثالثا البعـــد الفنـــــي وتداخل الأجناس والفنون

أولا: البعد الأسطوري وتفاعل النص والمرجع:

منذ الأزل حاول الانسان تفسير الظواهر التي تحيط به، خاصة تلك التي أثارت دهشته ودفعته لاكتشافها، هذا ما جعله يتيقن بأن وراء كل مظهر قوى خارقة تسيره "فإذا رجع الإنسان بمخيلتها إلى بدايات الزمن الغامضة وجد أنه إذا لو تتر الديانة الحقيقية ذهن الإنسان، ولم تفسر له العلوم الأشياء ونشأتها فإنه قد يلاحظ مولد ما نسميه بالأساطير"[1]، ومن هنا ولدت الأسطورة لتمثل المحاولة الأولى للإنسان في طريق تفسيره للكون، والعامل الأساسي لحل كل الألغاز التي تواجهه، فاقترنت الأسطورة بالآلهة وعبرت عنها وعن قواها لتمثل فيما بعد مادة غنية يشتغل عليها الأدب وخاصة النص الروائي باعتباره أكثر الأجناس الأدبية مرونة، فالأسطورة "تعني الحكاية المقدسة؛ أي الحكاية التي تروي تاريخا مقدسا، أو حدثا يجري في الزمن البدئي وتعلل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود"[2]، وهي "صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية الأصلية بوجه خاص والتي تشكل معا رؤيا مترابطة عما يعرفه الإنسان ويعتقد"[3]، لتكون محاولة من الإنسان الأول لشرح الحوادث التاريخية والعادات والمعتقدات والظواهر الطبيعية.

وبالعودة إلى رواية "متاهة الأرواح المنسية" **لبرهان شاوي**، نجد الكاتب قد استثمر في الأساطير ليحيل بها إلى واقع حاضر، منها:

---

[1] هاني الكايد، ميثيولوجيا الخرافة والأسطورة، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2010، ص19.

[2] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ب)، 2001، ص12

[3] يول ب ديكسون، الأسطورة والحداثة (أحلام محالة على التقاعد) دراسة تطبيقية في نقد الأسطورة حول رواية دون كازمورو، تر: خليل كلفت، (د ط)، المجلس الأعلى للثقافة ،1996، ص 28

أ- أسطورة التكوين:

استحضر الكاتب أسطورة التكوين التي تصور لنا كيف خلق الكون من بدايته إلى غاية خلق أول إنسان[1]، في الحوار الذي دار بين **آدم سميث** وزوجته **إيفا سميث** حول أصل الخلق "نظر آدم سميث إليها وقال بنبرة تحد خفي(...) ماذا عن الكتب المقدسة التي تتحدث عن أبينا آدم وأمنا حواء التي خلقها الرب من ضلعه؟

صمتت إيفا للحظات وقالت بنبرة حازمة لكن بهدوء:

أنت حر يمكنك أن تختار بين العلم وبين الأساطير الدينية"[2]، فالنبرة لا تخلو من الشك فيما يتعلق بأصل الإنسان، خاصة إذا تعلق الأمر باختلاف بين العلم والأساطير الدينية "أؤكد لك أنني فعلا قرأت عن ذلك سابقا، وها أن العلماء يؤكدون أن أصل الخلية البشرية من الناحية الجنسية هو أنثوي، أما قصة آدم حواء فتلك أساطير دينية أوجدها البشر قبل آلاف السنين، لكن العلم يقول شيئا آخر"[3].

إن النص الغائب ها هنا هو النص الديني، حيث يذكر في الصحاح الثاني "جبل الرب الإله آدم ترابا من الأرض، ونفخ في أنفه نسمة حياة. فصار آدم نفسا حية 8 فأوقع الرب الإله سباتا على آدم فنام، فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحما وبنى الرب الإله الضلع التي أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم .23"[4]، أما في الدين الإسلامي، فقد ذكر القرآن حادثة خلق الله لآدم، قال تعالى﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ 30 ﴾[5].

---

[1] ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، (د ط)، دار النهضة، القاهرة، ص 17

[2] برهان شاوي، متاهة الأرواح المنسية، ط1، منشورات ضفاف والاختلاف، الجزائر، 2015، ص 343.

[3] المصدر نفسه، ص 344

[4] العهد القديم، سفر التكوين، الصحاح الثاني، ص 5

[5] سورة البقرة الآية 30

استثمر الروائي قضية الخلق من جانبها الأسطوري والعلمي، فحاول من خلالها إبراز التناقض الذي يعيشه الإنسان في البحث عن ذاته التائهة انطلاقا من السؤال الأسطوري(المصدر) من أين أتيت؟، الذي أجابت عنه أسطورة الخلق، لكن الروائي يعود ويلقي بالقارئ إلى براثن الشك عندما يتساءل "لماذا يختلف البشر في تركيب أجسادهم، وكأنهم جاءوا من كواكب مختلفة وليس لديهم أصل واحد؟ لكن ألديهم أصل واحد حقا؟"[1]، ليبقى المجال مفتوحا على مصراعيه؛ للعلم، والدين، والأسطورة في تقديم الإجايات.

ب-الأسطورة الرمزية (أسطورة فينوس):

من جهة أخرى أورد الكاتب أسطورة فينوس وهي أسطورة رمزية " تتضمن رموزا تتطلب التفسير ومن المؤكد أن مثل هذه الأساطير قد ألفت في مرحلة فكرية أرقى من تلك التي ألفت فيها النماذج السابقة؛ فتفكير الإنسان لا ينحصر فيها في الأجواء السماوية وفي الظواهر الكونية، وإنما يتعداها إلى الى العالم الأرضي، عالم الإنسان"[2]، وقد استدعى الكاتب أسطورة فينوس من خلال لوحة فنية رأتها **حواء ذو النورين** خلال زيارة لمتحف الأورسيه "وجدت نفسها تتسمر أمام لوحة كبيرة لإمرأة مذهلة الجمال عارية بالكامل، وحولها رجال ونساء عاريات لا يقلن جمالا عنها، اقتربت بشكل منفرد من اللوحة لتقرأ اسم اللوحة واسم الرسام (ولادة فينوس) لوليم بوغيرو"[3]، في مشهد يوحي بتشابه بين فينوس العارية **وحواء ذو النورين** لحظة اغتصابها.

إن النص الغائب، هو نص الحكاية الأسطورة، أي ولادة فينوس، يقول نص الأسطورة "فوق الموجة الكبرى وسط اليم برزت عرائس البحر في بكرة الصباح يصلين لأبوللو، فما راعهن إلا الطفلة المعبودة تخرج من الزبد الأبيض كما تخرج من الصدفة لؤلؤة غالية تتهادى

[1] الرواية، ص 28

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 18

[3] الرواية، ص55

على رؤوس الموج كطيف نوراني، فيسجد الماء تحت قدميها الصغيرتين، متمتما بصلاة الحب لربة الحب مرتلا أنشودة الجمال لربة الجمال"[1]. وما أشبه **حواء ذو النورين** ب**فينوس** التي تقف عارية، فكما فضحت **فينوس** بعلاقتها مع مارس من قبل إله الشمس، فضحت **حواء ذو النورين** أمام إبنها بفيديو اغتصابها، أما الفرق الوحيد هنا أن **فينوس** في اللوحة في لحظة ولادة، أما **حواء ذو النورين** فكانت في لحظة أشبه بالموت.

[1] بديع محمد جمعة، اسطورة فينوس دراسات في الأدب المقارن، (د ط)، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ص 16

ثانيا: البعد الديني وتفاعل الشخصيات والخطابات:

ينزل الوحي من السماء إلى الأرض فتكون المجتمعات الوعاء الذي يحتويه، ويدخل في تكوين شخصيتها وموروثها الثقافي، ويصبح رمزا لها مصدرا أساسيا تنطلق منه أثناء تعبيرها عن معتقداتها وإيمانها، فيحضر في جميع أشكال تعبيرها، لتشكل تناصاتها ذات المرجعية الدينية مرتكزا ينطلق منه الروائي، فيكون التناص الديني معتمدا مبدأ الاستحضار لبعض القصص والإشارات الدينية وتوظيفها في سياقات تخدم النص وتعزز دلالاته[1]، تجعل النصوص الروائية مكتظة بالرموز الدينية مختلفة المصادر سواء إسلامية صوفية مسيحية وغيرها تتفاوت في الحضور والتأثير في النص الروائي[2] لتكون نصا جديدا مشحونا بالدلالات .

1. أدم وحواء من منظور الأديان:

اشتغل الكاتب على نص روايته فجعله مشحوناً بالدلالات، مكونا بذلك مناخا مناسبا متناميا في جميع مكونات النص مشكلا كلا متكاملا متجانسا.

أول ما يلحظه القارئ لرواية "متاهة الأرواح المنسية" أسماء الشخصيات، حيث ترتكز على اسمين اثنين "آدم" بالنسبة للذكر و"حواء" أو "إيفا" بالنسبة للأنثى، يلاحظ أنها أسماء ذات دلالة مرجعية تشترك فيها ديانات كثيرة، حيث يشير اسم آدم لأول إنسان، أما حواء في الدين الإسلامي وإيفا في الديانات الأخرى، فهي اسم زوج آدم.

تشترك الأسماء في الاسم الأول "آدم" وتختلف في الكنية؛ **آدم سميث، آدم بوناروتي، آدم ماريا زاباتو، آدم بن آدم، آدم الشامي، آدم أبو التنك**، كما توجد أسماء أخرى لا تخرج عن الدلالة الدينية مثل **هابيل الصغير، قابيل العباسي، الملا هابيل**، هذا بالنسبة للذكور، ولا يختلف الأمر بالنسبة للإناث؛ حيث يشتركن في الاسم الأول "حواء" أو" إيفا" والاختلاف

---

[1] ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص131

[2] ينظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، كنوز المعرفة، ط1، المملكة الأردنية الهاشمية، 2009 ص39

يكمن في الكنية أيضا، **حواء ذو النورين، حواء الحلو العراقية، حواء الحلو اللبنانية، حواء الذهبي، حواء الصحراوي، حواء بن آدم، حواء الدمشقية، إيفا سميث، إيفا نيني فم السمكة، إيفا ماريا.**

بالعودة إلى النص القرآني نجد المولى عز وجل يقول في سورة البقرة ﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ35﴾[1]، ورد ذكر اسم **آدم** في النص القرآني بينما ذكرت صفة "زوجك" كإشارة إلى **حواء**، في حين ذكر اسم حواء في السنة، روى مسلم عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: "قال رسول الله صلى الله عليه و سلم (لولا بني إسرائيل لم يخنز اللحم، ولولا حواء لم تخن أنثى)[2]، فإسم **حواء** في السنة وهي زوج آدم مرتبطا بالخيانة، حيث أنها بعد وسوسة الشيطان لهما حرضت آدم للأكل من الشجرة المحرمة ووقعت معه في نفس الخطيئة، قال تعالى ﴿دَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ22﴾[3]، فبمجرد ما أكلا من الشجرة حتى بدت لهما سوءتهما، وجاء الأمر الرباني بالطرد من الجنة والاستقرار في الأرض.

فكل ذكر هو **آدم** وكل أنثى هي **حواء**، ومن هنا يتجلى البعد الديني الذي يقدمه تكرار نفس الإسم على الشخصيات، إنها جميعا من نفس المصدر أو هي المصدر ذاته كلهم **آدم** وكلهن **حواء**، وأول خطيئة اقترفها الإنسان هي الأكل من الشجرة المحرمة.

وهكذا تكون الخيانة، والعصيان، والتمرد من أبرز الصفات البشرية ومدارا لأحداث الرواية.

جاءت الديانات لتبين قانون الله في الأرض، ولتسير حياة البشر، وهكذا كانت رسالات الأنبياء والرسل نشرا للسلام والأخلاق، وكان الإسلام آخرها، ومنذ نزول الرسالة المحمدية ورقعتها الجغرافية في اتساع.

---

[1] سورة البقرة، الآية 35

[2] أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ط1، دار ابن كثير، دمشق، 2002، ص 819

[3] سورة الأعراف، الآية .22

ينتشر الإسلام في أيامنا الحالية في كثير من الدول ومنها البلدان الأوربية، وهذا ما ورد في الرواية حين التقت **إيفا سميث** مجموعة شبان يقدمون المصحف الشريف باللغة الفرنسية للمارة، بنية نشر الإسلام "هذا القرآن باللغة الفرنسية هدية منا اليك(...)عسى أن يهديك الله الى نور الحق"[1]، فكان رد **إيفا سميث** على كلامه "أنا مسيحية"[2]، أما هو فأجابها "إنما الدين عند الله الإسلام(...)و قد جاء الإسلام ليكمل بقية الديانات الناقصة التي تعرضت للتشويه والتلاعب"[3]، ليكون ردها عليه "أنتم تحاصرون المسيحيين في البلدان العربية وتحاربون أي نشاط لهم خارج الكنيسة، وتعتبرون ذلك تبشيرا بالمسيحية، بينما توزعون القرآن بالمجان هنا في البلدان المسيحية مستفيدين من التسامح في سياسة هذه البلدان"[4]، يظهر من خلال هذه المقاطع الحوارية، الاختلاف العقائدي في الدين وفي المكان، فأوربا غالبيتها مسيحية، ويسعى المسلمين في هيئة الشاب الإفريقي (في الرواية) إلى نشر الإسلام فيها "نحن هنا لننشر الإسلام ينتشر في أوروبا، سنجعل من أوروبا بلاد الإسلام بعد عشر سنوات(...) نحن نتزوج الفرنسيات المسيحيات، ونأتي بنسائنا العربيات المسلمات أيضا(...) ستكون الأكثرية للمسلمين في أوروبا، إنه نصر من الله، وفتح قريب"[5]، كان رد الشاب المتعصب لدينه مبنيا على أسس قرآنية ظاهريا؛ حيث أن الإسلام يسمح بزواج الرجل المسلم من المسيحة وهذه طريقة أخرى يتبعها لنشر الإسلام، وفي المقابل نجد رده يحمل دلالة جنسية، أي أنه رد كرجل عندما استفزته امرأة (**إيفا سميث**)، كما أنه استحضر نص قرآنيا﴿ وَأُخْرَى تُحِبُونَهَا نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبشِرِ المُؤمِنِينَ13﴾[6]، في إشارة إلى أن الله سيكتب النصر للمؤمنين. أما **إيفا سميث** فاستفزها كلامه حدا جعلها تبصق على الأرض فكان رده "رفع ذراعه لها بحركة معروفة، وكأنه يشير إلى إدخال القضيب،

---

[1] الرواية، ص365

[2] المصدر نفسه، ص365

[3] الرواية، ص365

[4] المصدر نفسه، ص365

[5] المصدر نفسه، ص366

[6] سورة الصف، الآية 13

بينما القرآن في كفها لأخرى"[1]، يتخلى الشاب في لحظة ما عن مبادئه وينزلق إلى الحضيض، فتتوارى تلك الصورة الدينية التي رسمها، وتتأكد الصيغة الجنسية المبطنة وراء أفعاله.

ورود قضية اختلاف الأديان واستغلالها في أمور دنيوية وخاصة الإسلام، لم يكن محض صدفة، بل يحمل دلالات وبعدا دينيا واضح المعالم، حيث أصبحت الديانات مجرد تجارة وقناع يخفي وراءه كل شخص، ما تسول له نفسه القيام به، "فأخي الكبير إمام المسجد أكبر عربيد، يشرب الخمر ويضاجع الخادمات ويقول: الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر"[2]، وهذا أمر واقع فالبعض يتخذ من الإسلام عباءة يمرر عبرها نزواته، وما يخدم أفكاره ومصالحه، هذا ما نشهده في أيامنا الحالية، فالثقافة الدينية الإسلامية جعلت من رجل الدين الملاك الحارس والقائد إلى الفردوس والمنزه من الخطايا، ليستغل البعض الأمر ويضعف أمام نفسه وشهواتها، وطبعا مكانته الإسلامية توفر له الحصانة المطلقة، وهذا ما شوه من صورة الإسلام والمسلمين.

2. البعد الصوفي:

التصوف سلوك روحاني يعرج بالروح إلى مدارج السماء العليا، انطلاقا من قوة الإيمان وصفاء النفس، إذ يمثل "بوجه عام فلسفة حياة وطريقة معينة في السلوك يتخذها الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي وعرفانه بالحقيقة وسعادته الروحية"[3]، فهو تجربة في النفس خاصة، فكل متصوف يظهر في تجربته الصوفية ما ينبني عليه مجتمعه من ديانات وثقافات يحاول من خلالها الوصول إلى الكمال، والتصوف في الدين الإسلامي هو ما اجتمعت عليه "كلمة الناطقين في هذا العلم على أن التصوف هو الخلق، وعبر عنه الكتاني بقوله: التصوف

---

[1] الرواية، 366

[2] المصدر نفسه، ص85

[3] أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل الى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط3، القاهرة، (د ت)، ص 03

خلق، فمن زاد عليك في الخلق زاد عليك في الصفاء"[1]، فالتصوف تجربة خاصة، يعبر بها كل فرد عن حالاته، أساسها خلقي روحي وغايتها الحقيقة ومعرفة الله.

ورد في الرواية فصل بعنوان "وهم الحقيقة وكرامات الشيخ المبروك"، ومفردة "كرامات" عند المتصوفة تعني "أمر خارق للعادة غير مقرون بالتحدي يظهر على يد عبد ظاهر الصلاح، ملتزم لمتابعة نبي من الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، مصحوب بصحيح الاعتقاد والعمل الصالح"[2]، فالكرامات خوارق تحدث للصالحين من عباد الله وتميزهم وتلقي عليهم صفة الولي.

أما ما كان من أمر الشيخ صاحب الكرامات "هو أمازيغي، يعيش في جنوب مملكة المغرب، لديه مدرسة على قمة الجبل ولديه حوالي تسعمئة طالب علم، يقضون في مدرسته ما بين عشر سنوات الى عشرين سنة، لا أحد يعرف من أين جاءوا ولا الى أين يذهبون بعد كل تلك السنوات، لا يخرجون من تلك المدرسة النائية، من يزر تلك المدرسة يراهم ويشعر بوجودهم، لكنهم يختفون في اليل لا تجد في المدرسة أحدا، لا تجد سوى تكية الشيخ الجليل ذي الكرامات"[3]، كان هذا تعريفا للشيخ على لسان **إيفا سميث** لصديقتها **حواء ذو النورين**، التي أبدت خوفها منه وشكا في إمكانية كونه ساحرا.

وقد وقعت حادثة **لإيفا سميث** مع الشيخ ذو الكرامات تنم عن قدرته الروحية الفائقة، عندما كانت في طريقها لزيارة عشيقها اللعوب "**آدم ماريا زاباتو**"، حيث "لم تكن تتوقع أن تفتح باب المصعد لتجد نفسها في مواجهة الشيخ المبارك صاحب الكرامات(...) ضغطت زر الطابق الأرضي، لكن الغريب أن باب المصعد لم يغلق، ضغطت على زر الإغلاق والهبوط إلا أن الباب لم يغلق، التفتت إلى الشيخ المبارك الذي كان يراقبها بطيبة مع

---

[1] أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل الى التصوف الإسلامي، ص 11

[2] فايزة زيتوني، نصوص الكرامات في كتاب" البستان" لابن مريم الشريف مقاربة سيميائية، ماجستير، اشراف مشري بن خليفة، قسم اللغة العربية آدابها، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2008، ص 48

[3] الرواية، ص332.

ابتسامة دافئة، نظر الشيخ إلى الأزرار فأخذ الباب بالتحرك للإغلاق"[1]، قبل إغلاق الباب أوقفته راهبة عجوز تتبعها أخرى شابة، تليهما امرأة شرقية تضع طرحة وأخرى تضع طرحة أيضا، وتتبعها أخرى ذات شعر أشقر، ليتحرك المصعد دون أي إشارة لتجاوز الوزن، وكأنه لا يوجد في المصعد إلا **إيفا سميث**، ويدور حوار بينهن حول **حواء ذو النورين** وضرورة الالتحاق بها قبل سفرها. فيأتي الجواب المطمئن من الشيخ "لا تخفن عليها ستكون في الحفظ والصون في المغرب، لا تقلقن وهابيل في سلام وفي أياد أمينة، والمخطوطات ليست معها وإنما مع آدم أبو التنك"[2]، كل هذا **وإيفا سميث** في ذهول ودهشة، وفجأة "في تلك اللحظات بالذات تذبذب مصباح كابينة المصعد، وبعد لحظات عم الظلام وهيمن سكون غريب(...)وأحست إيفا سميث وكأنها (...) في مصعد سماوي يخترق الغيوم هابطا إلى الأرض(...)استمر المصعد المظلم نازلا بسرعة خارقة(...) وحينما استقر في الطابق الأرضي استقر ضوء المصباح أيضا، وانفتح باب المصعد لكن ثمة مفاجأة أذهلت إيفا سميث لحضتها، إذ لم تجد شخصا معها(...)ولا أثر للشيخ المبارك ولا النسوة الخمس"[3]، تاركين **إيفا سميث** وحدها في المصعد مع دهشتها مما حدث.

وحسب المعتقد الصوفي أن الله عز وجل قد منح الكرامات لعباده الصالحين، ومكنهم من أمور لا تصلح لغيرهم، ويظهر ذلك عندما طمأن الشيخ النسوة على **حواء ذو النورين**، ونطق بكم من المعلومات لا تعرفها عنها صديقتها **إيفا سميث**، وهذا ما يكون لأصحاب الكرامات حين انكشاف السر الإلهي.

اقترن اسم الشيخ صاحب الكرامات بالمغرب، وهذا راجع لكثرة الأضرحة التي فيه، والتي يزورها معظم السكان للدعاء والبركة ظننا منهم أن صاحب القبر قادر على المساعدة أو التوسط لهم عند الله.

---

[1] الرواية، ص 361

[2] المصدر نفسه، ص362

[3] الرواية، ص 362 363.

إيمان الناس بأصحاب الكرامات ورؤيتهم للخوارق المحيطة بهم، هو ما جعل من قبورهم وأماكن تعبدهم مزارا ومكانا يحج إليه الكثيرون، حاول الكاتب من خلال ذكرها إظهار البعد الروحي باعتبارها ظاهرة شعبية ثقافية راسخة في المجتمعات العربية.

3. البعد العقيدي المسيحي:

كان للدين المسيحي نصيب في بناء النص، بحيث ترد عبارات وألفاظ تدل عليه (راهبات، الرب المسيح، قديستي، عرافتي، ملاكي الحارس، كاثوليكيان) وغيرها كما ورد ذكر طقوس العبادة "فتشت بعينيها عن صديقتها إيفا سميث فرأتها تشعل شمعة وتثبتها في شمعدان كبير"[1]، اشعال الشمعة في الديانة المسيحة يخلق جوا روحانيا داخل الكنيسة يساعد على الخشوع، أما الشمعة فتثمل السيد المسيح، ذلك أنه نور الرب الذي يشتعل لينير الطريق لكل من ضيع دربه.

حضور الديانة المسيحة بالموازاة مع الدين الإسلامي في نص الرواية، يرسم خيوط التفاعل والالتقاء، فكلا الديانتين تقومان على أساس واحد وهو عبادة الله فهما من منبع واحد، ونجد أن هناك تسامح بين المسيحية والإسلام قائم على أساس الاحترام، ويظهر هذا من خلال شخصيتي **إيفا سميث وحواء ذو النورين**، فمثلت كل منهما ديانتها، بغرض إيصال فكرة الروائي المبنية على أساس التعايش السلمي ورفض صراع الأديان.

[1] الرواية، ص124

ثالثا: البعد الفني وتداخل الأجناس والفنون

تنفتح الرواية على عدة أساليب فنية، لتتفاعل معها مشكلة بناءً نصياً منفردا، وهذا ما يخلق للنص آفاقا متعددة بتعدد الأساليب الفنية، سواء الأدبية منها كالشعر والرواية والملحمة وغيرها، أو غير الأدبية مثل الفنون من رسم ونحت وغيرها، لتُكوّن أيقوناتٍ تتنامى وتتفاعل فيما يبنها مشكلة إنتاجية النص دالة على تميزه، ومستندة على مرجعيات تناصية ثقافية، لتلتقي مع القارئ المتفاعل بموجب الأبعاد المتعددة التي ترسمها، كما يجب "علينا أن نرى مجمل الأنشطة الإنسانية على أنها نظام جامع يضم حلقات ذاتية التطور، لكل منها معاييرها الخاصة بها التي لا تتفق بالضرورة مع معايير ما يجاورها من الحلقات"[1]، لكن الخاصية الذاتية المميزة لكل فن والداعمة لتطوره، لا تلغي إمكانية التقاء الفنون وتفاعلها.

1. التناص الأدبي

يقصد بالتناص الأدبي التقاء جنس أدبي بجنس أدبي آخر. بمعنى "تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة يجسدها ويقدمها في روايته"[2]، ويأتي الاستحضار مشحونا بالدلالات خادما للنص منصهرا فيه، فيكسر الحدود بين النصوص ويفتح باب التحليل والتأويل.

أ-الملحمة:

يستحضر الروائي الجنس الملحمي متمثلا في ملحمة **دانتي ألغيري Dante Alighieri** "الكوميديا الإلهية" والتي يسرد فيها العالم الآخر (الجحيم، المطهر، الفردوس)، ليكون الجحيم حاضرا بحلقته السادسة في نص الرواية "أخذ النسخة العربية من كتاب

[1] رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، (د ط)، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1992، ص 187

[2] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، ص 50.

(الجحيم) لدانتي ألغيري، فتح الكتاب تصفحه متوقفا عند الأنشودة التاسعة، وقرأ مع نفسه وصف دانتي للحلقة السادسة:

انتشرت بين القبور ألسنة من اللهب، اشتعلت بها جميعا

حتى لا تتطلب مهنة حديدا أشد وهجا

كلّ أغطية القبور كانت مرفوعة، وقد خرجت منها صرخات قاسية، حتى بدا جليّا أنها صادرة عن معذبّين بائسين.

قلت: «أستاذي، من هؤلاء القوم الذين دفنوا في تلك التوابيت، ويسمعون بتنهيداتهم الأليمة؟» أجابني قائلا: «هنا الهراطقة مع أتباعهم من كل نحلة، والقبور مليئة بهم أكثر مما تعتقد». هنا كلّ قرين مع قرينه مدفون، ويزيد سعير النار ويخف داخل القبور»

وبعد أن استدار دليلي إلى اليمين،

مررنا بين المعذبين والأسوار العالية."[1]

يستحضر الروائي الدائرة السادسة من جحيم دانتي، والتي أعدت للهراطقة، وهي تعني حسب السياق المسيحي الذي نشأت منه "رأي ديني مدان كنيسيا على أنه متعارض مع مبدأ إيماني موحى به وتعلمه الكنيسة بصفته هاته"[2]، فكل ما خرج عن تعاليم الكنيسة ومقدساتها فهو هرطقة، وصف دانتي أرعب **آدم بوناروتي** الذي يشترك مع الرسام الإيطالي **مايكل أنجلو بوناروتي** في اللقب، حيث عرف هذا الأخير بتدينه والتزامه للكنيسة وأعماله الفنية شاهدت على ذلك في حين أن آدم بوناروتي ينفي المقدس "أنا مؤمن، لكن لا مقدسات عندي حتى أنفيها لذلك لست ملحدا، ليس هناك مقدسات ما ينفيه الملحد باعتباره مقدسات أنظر إليها كتراث بشري، كمحاولات بشرية لفهم لغز الوجود، أرى أن البشر هم الذين ينتجون المقدس"[3]، **آدم بوناروتي** ينفي نفيا قاطعا إيمانه بالمقدس، بل ينفي وجوده، لتكون هذه هي

---

[1] الرواية، ص 114 115

[2] ج. ويلتر، الهرطقة في المسيحية، تر: جمال سالم، دار التنوير للطباعة والنشر، (د ط)، بيروت، لبنان، 2007، ص 17

[3] الرواية، ص 38

نقطة الاختلاف بينه وبين الرسام **أنجلو بوناروتي**، الذي كان المقدس المرتكز الأول لأعماله، فقد كانت سيطرة الكنيسة حتى على الفن وألزمته بالمقدسات، في حين **آدم بوناروتي** يراها قيدا يجب كسره لمعرفة الإنسان ذاته.

يحاول الروائي تقديم تصوره الخاص عن المقدس في جميع الديانات "فالمقدس هو العقبة بامتياز أمام حريته، ولن يصير الإنسان هو نفسه إلا أن يثوب الى رشده جذريا بل لن يصير حرا حيا إلى أن يقتل الاله الأخير، أن يحطم المقدس"[1]، كما أنه يتناص مع جحيم دانتي بحلقاته التسعة، فاستحضر الحلقة السادسة من الجحيم في المتاهة السادسة من متاهاته.

ب-الشعر:

ينفتح النص الروائي على الأجناس الأدبية الأخرى، بهدف تغذية النص وتأكيد العلاقة التكاملية بين مختلف الأجناس الأدبية، وقد تشترك الرواية مع الشعر بهدف جمالي، فتكون لغتها معبرة مثقلة بالصور الشعرية.

تحضر أبيات شعرية للشاعر الإسباني **رامون خمينيث** في نص الرواية، وذلك أثناء حوار دار **بين آدم بن آدم وحواء السندسي**، في لحظة أراد أن يتباهى فيها بطريقة احتفالية لتعريف بنفسه "أنا ليست أنا، إنني هو الذي يمشي بجانبي دون أن أراه، والذي أكاد أحيانا أراه، والذي أنساه مرات عديدة، والذي يصمت عندما أتكلم، والذي يغفر عندما أكره، والذي يمشي عندما أتوقف، والذي سوف يظل واقفا عندما أموت"[2]، فيحضر الشاعر الإسباني في شخصية **آدم بن آدم**، فيوصل من خلاله **لحواء السندسي** أنه شخصية مزدوجة، فيبدأ حديثه" أنا لست أنا إنني هو" فهو يعترف أنه الآخر النقيض لتظهر الثنائيات(أتكلم/يصمت) (أكره/يغفر) (أتوقف/يمشي)، وكأن الأخر معاكس له لكن وجوده غير محقق ماديا "أنا

[1] المصدر نفسه، ص 37

[2] المصدر نفسه، ص155

الظاهر، وأنا الآخر الباطن"[1]، فتظهر شخصية **آدم بن آدم** المتناقضة ، والتي رسمها بطريقة كلامه الفلسفية عن نفسه، والتي تشير إلى ضياع وتشتت الذات.

ج-الرواية:

لطالما كان النص الروائي يشكل المناخ المناسب لتداخل النصوص وتفاعلها، فيصبح الروائي في هذه الحالة مبدعا مثقفا، استطاع أن يخلق حوارية بين نصه وثقافته المبثوثة فيه، فيتميز كل نص روائي عن آخر، ويُخلق على ما يستدعيه الروائي من نصوص أخرى، فيشتغل عليها وعلى ثيماتها، وترد هذه النصوص بطرق متنوعة بحسب ما يستدعيه النص.

يحضر **ستاندالStendhal** برائعته رواية "الأحمر والأسود" في نص الرواية، حيث يكتفي الروائي بالإشارة الى رائعته بحادثة إهانة **جوليان** -بطل رواية الأحمر والأسود-لزوج السيدة **دي رينال** حين يقبل ذراعها في حضور زوجها "تجرأ على وضع يده قريبا جدا من الساعد الجميل الذي كان الثوب يتركه عاريا. واضطرب: خانه تفكيره، فقرب خده من هذا الذراع الجميل وتجرأ فوضع عليه شفتيه"[2]، وهي نفس الطريقة التي اعتمدها **آدم زاباتو** في إهانة **آدم سميث** وصيد فريسته المغرية **إيفا سميث**" راودته فكرة أن يهين الزوج آدم سميث، بل وفي الوقت نفسه يضرب ضربته القاضية لحسم أمر زوجته، فمد يده من تحت شرشف المائدة وأمسك بيد إيفا سميث، فنفرت و فزت"[3]، يحدث هذا دون انتباه الزوج الذي كان يوجه الحديث **لحواء ذو النورين** و**حواء الدمشقية** في مشهد يتقاطع فيه مع مشهد **السيد والسيدة دي رينال** و**جوليان**، لتأتي المراوغة الثانية من قبل "الغندور" الذي أحس بتواطؤ **إيفا سميث** حيث أنها لم تفضحه أمام الحضور "مد يده وأمسك كفها الممدود على فخذها، ارتجفت أرادت أن تسحب يدها، لكنه أمسك بها ولم يفلتها، فاستسلمت واسترخت يدها في يده"[4]، أحس **آدم زاباتو** بالرضا، وتجاذب الحديث مع **آدم سميث** الذي تمكن في آخر

---

[1] الرواية، ص155

[2] ستاندال، الأحمر والأسود، تر: هنري زغيب، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص 42

[3] الرواية: ص209

[4] الرواية، ص 201

الحديث من إحراجه في النهاية فغادر **آدم زاباتو** العشاء ممتعضا، فتبعته **إيفا سميث** بذريعة أنها سترجعه، لكن الخمر الذي تمكن منها، ونيران الرغبة التي أشعلها **آدم زاباتو** كانت الدافع الأقوى، فكان اللقاء عند الدرج، وتشتعل نيران الرغبة واللذة بينهما، ليخمدها الأسف الذي أبدته **إيفا سميث** حول ما حصل بينهما عند السلم.

إيفا سميث تلك المرأة المحافظة الملاك الحارس، زوجة **آدم سميث** صاحب الشركة المتفاخر المحب لذاته، تقع في الخطيئة وعلى مقربة أمتار قليلة من زوجها، دون تفكير في العواقب، كل ما كان يهمها أن تروي عطشها الجنسي، لتتحطم كل الفضيلة التي كانت درعها أمام الناس أمام شهوة جسدها.

يظهر في هذا المقطع من الرواية تلك الصور المزيفة والمشاعر المصطنعة التي نختلقها لنرسم تلك الصورة المثالية عنا أمام الجميع، ونبني كل تلك القيم والعادات لتنهار أمام شهوة جسد، لأنها أصبحت عائقا أمام ارادته.

2. الرواية والفنون الأخرى:

يتقاطع الأدب مع الفنون الأخرى في عناصر ضمنية، شكلت الروابط والصلات بينها جميعا، فقد نجد الشاعر يستوحي من الرسام أو من الموسيقى، و قد أورد **رينيه وليك** في كتابه "نظرية الأدب" التفاعل الحاصل بين الأدب والفنون الأخرى و مدى التأثير بينها حيث "أثرت الصور الزيتية لكلود لورين Claude Lorraine و سلفاتور روزا Salvatore Rossa على وصف الطبيعة في شعر القرن 18، وأورد كيتس Keats في قصيدته "أنشودة عن قنينة إغريقية Ode ona Grecian تفاصيل من صورة بعينها رسمها كلود لورين"[1]، فيجمع المبدع بين هاته الفنون بهدف واحد وهو التعبير عن ذاته رغم اختلاف الأدوات "وهذا يوضح أن الوسيلة أو الواسطة التي يتخذها العمل الفني (من لفظ أو نغم أو حجر أو

[1] رينيه ويليك أوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، (د ط)، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1992، ص174

زيت) لا تمثل إلا مجرد عائق تقني يجتازه الفنان ليستطيع التعبير عن شخصيته"[1]، لتكون أداة الفنان هي سبيل خلاصه وترجمة ذاته.

تفاعل الرواية والفنون الأخرى، دليل على قدرتها على استيعابها واحتواءها، فأصبحت "تميل إلى ابتلاع جميع الأنواع الأدبية الأخرى تقريبا، بل ابتلاع فنون أخرى"[2]، وهذا راجع لحرية الرواية وانفتاح نصها وهذا ما يميزها عن الفنون الأخرى، ويجعلها أيقونة ثقافية بامتياز.

أ-الرواية والرسم:

يقوم النص الروائي على ألفاظ وجمل متراكمة، أما اللوحة الفنية فتقوم على تداخل الخطوط والألوان لتشكل نصا بصريا، يتقاطع كلا النصين في خاصية القراءة المفتوحة أو التأويل، قد تحضر لوحة للرسام في النص الروائي أو أن يكون الرسام أحد شخصيات الرواية، مثل **أدم بوناروتي** الرسام الذي يتقاطع مع الرسام الإيطالي **مايكل بوناروتي** في الاسم والمهنة، كدليل على تأثير النص البصري في النص السردي الروائي، الذي يقودنا في الأخير إلى التمازج الثقافي المشحون بالدلالات.

يزخر نص رواية "متاهة الأرواح المنسية" بلوحات فنية لرسامين مشهورين، مثل: لوحة أصل العالم **لغوستاف كوربيتCourbet Gustave**، لوحة ولادة فينوس **لوليم بوغيرو Bouguereau William**، لوحة أم الفنان أو والدة ويسلر **لجيمس ويسلر James Whistler**، ولوحة اللوج **لأوغست رينوارAuguste Renoir**، ولوحة العميان **لبيتر بروغلBrueghel Pieter**. وسنخص بالدراسة لوحة "اللوج" ولوحة أم الفنان".

تقف **حواء ذو النورين** أمام لوحة صغيرة تتوسط جدارا خاليا من أي لوحة "هذه الصورة هائلة، هذه المرأة العجوز تشبه أمي بشكل عجيب، وكأنها هي، إنها لوحة اسمها

[1] رينيه ويليك أوستن وارن، نظرية الأدب، ص 178

[2] حفيظة محمود، التفاعل بين الرواية والفنون رواية غواية الشيطان للكاتب محمود شاهين انموذجا، أعمال الملتقى الدولي الثامن في الأدب المقارن "الممارسة الأدبية عند العرب والأدب المقارن"، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، ج1، جامعة برج باجي مختار، عنابة، 2015، ص439.

(أم الفنان) رسمها الفنان جيمس ويستلير، لوحة مضى عليها أكثر من قرن ونصف تقريبا لكنها تبدو نابضة بالحياة"[1]، رسم **ويسلر** والدته في وضع جانبي، حيث صورها تجلس على كرسي وتضع قدميها على مسند مخصص للأقدام، ترتدي فستانا

الشكل رقم (2) لوحة أم الفنان لجيمس ويسلر

أسود يشبه لباس الراهبات، تضع على رأسها طرحة بيضاء وتحمل منديلا أبيضا حريريا.

إن الملاحظ لألوان اللوحة يجدها تتدرج من الأسود إلى الأبيض، مبنية على الألوان الحيادية. يرمز اللون الأبيض عادة إلى الطهارة، أما الأسود فيرمز في المسيحية إلى التوبة والحداد. المرأة في اللوحة هادئة ووقورة تحيط بها هالة من القدسية الغامضة تنظر إلى اللامكان.

تشبه المرأة في اللوحة أم حواء ذو النورين وكانت سببا في تذكرها، وكأنها رمز للأمومة والحنان والحكمة.

تمثل الأم رمزا للسلام والأمان والحب، وحضور هذه الأيقونة" أم الفنان" إشارة واضحة من الروائي إلى مكانة الأم الحقيقية، والدور الرئيس الذي تلعب في المجتمع، وغيابها ينتج عنه مجتمع مشتت وضائع ومنهار.

كما يحضر الرسام الانطباعي الفرنسي **بيار اوغست رينوار** بأحد أشهر لوحاته "اللوج La Loge" والتي تلعب المرأة المرسومة فيها دورا في أحداث الرواية.

[1] الرواية، ص 56

تستكمل **حواء ذو النورين** جولتها في متحف الأورسيه، وتقف أمام "لوحة لامرأة تجلس في شرفة يبدو أنها شرفة لمسرح أو قاعة موسيقى وبيدها منظار صغير يستخدم لتقريب المشاهد في القاعات الكبير، وخلفها يجلس رجل بدا أنه ينظر من خلال منظاره الى الأعلى متجها بجسده جانبا"[1]

رينوار رسام فرنسي، تشهد المرأة حضورا بارزا في أعماله، فصاحبة اللوحة

الشكل رقم(3) لوحة اللوج لأوغست رينوار

اسمها نيني لوبيز حيث تظهر "نيني" فائقة الجمال ونابضة بالحياة من خلال لون بشرتها وثيابها الأنيقة، والتي تمثل المرأة أثناء الثورة الصناعية، بينما الرجل الذي وراءها أنيق بلباسه الكلاسيكي لكنه كان خلف المرأة فلم تظهر أناقته أمامها.

إن المشاهد للوحة في أول وهلة يجذبه جمال "نيني لوبيز"؛ فستانها ذي اللون الأبيض والأسود والأكمام المنفوشة والكورسيه لرسم جمال خصرها. والتي ترمز للنساء البرجوازيات، واهتمامها بأناقتها واضح.

إن التغيير الجذري الذي أحدثته الثورة الصناعية على جميع الأصعدة، لم يستثني الأزياء، فقد أصبحت المرأة أكثر تحررا وانفتاحا وتخلصت من جميع القيود والاضطهاد الذي عانت منه في العصور السابقة، فواكبت الحياة الجديدة وكان لزاما عليها أن تواكب هذا التغيير بأزياء أكثر فخامة وأناقة وتحضر، إن الأزياء ليست مجرد ملابس، بل هي تعبير عن الشعوب والحضارات، كما أنها تمثل هوية ثقافية وتعبيرا عن الحقبة التي تمثلها، وقد

[1] الرواية، ص 57

كانت الفنون التشكيلية خير وسيلة لهذا الأمر، فقد نقلت الثقافات لعصور متفاوتة، عبر الألوان والأشكال متنوعة الأحجام، فالفن التشكيلي "نموذج ثقافي كما أنه يعبر عن الثقافة تعبيرا رمزيا، وكل ثقافة لها نماذج خاصة بها ورموزها الثقافية المختلفة"[1]، ولا يقتصر الأمر على الفن التشكيلي فقط، بل تلعب الفنون الأخرى دوراً ثقافياً بارزاً من بينها النحت، الذي يحول الحجر من مجرد شيء جامد صامت إلى تمثال معبر يحكي عبر تفاصيله الدقيقة ثقافة ومعتقدات أمة.

ب-الرواية والنحت:

يعد النحت أحد الفنون البصرية، يعتمد بشكل كبير على الأحجار والمعادن، وقوامه إنشاء مجسمات ثلاثية الأبعاد، ارتبط في الحضارات القديمة بالآلهة والأشخاص المهمين في المجتمع، كما ارتبط بالجانب الديني، فقد كانت تماثيل اليونان والإغريق أمثلة وركائز يُحتذى بها، وهذا ما كان من فنانِي عصر النهضة وخاصة الرّسام والنحات **مايكل بوناروتي** الذي ارتبطت أعماله بالجانب الديني، وعرف بعظمة أعماله وخاصة تمثال داوود.

الشكل رقم(4) تمثال ماريا لمايكل بوناروتي

يرد أحد تماثيل **مايكل أنجلو بوناروتي** في الرواية وهو تمثال ماريا السيدة العذراء، الذي تتقاطع معه **حواء الحلو اللبنانية** في ابتسامتها التي تشبه ابتسامة السيدة العذراء، كما جاء على لسان **آدم بوناروتي:** "لدى مايكل انجلو بوناروتي تمثال من المرمر لماريا،

[1] عبير قريطم، الانثروبولوجيا والفنون الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2010، ص 107 108

ابتسامتها تشبه ابتسامتي، ماذا تقول؟ (لحظات صمت) ابتسامة حزينة، جميلة يائسة، مليئة بالأمل"[1]، تمثال **مايكل بوناروتي** هو للسيدة العذراء وعلى وجهها حزن هادئ، وعلى ركبتيها يقع المسيح مقتولا–بحسب المعتقد المسيحي–، **بوناروتي** لم يخرج من عباءة الكنيسة وكل أعماله تنصب في بوتقتها الدينية، حيث كان هذا التمثال من المرمر وذلك لأنه حجر مقدس ذكر في الكتاب المقدس، يحمل دلالة دينية تتناسب مع موضوع التمثال.

يحمل التمثال بعداً دينيا، فهو يجسد لحظة حزن ماريا على ابنها المصلوب الواقع على ركبتيها، ليتفاعل المشاهد للتمثال وينتابه حزن لذلك الوجه البريء، فيكون النحت هنا خادما للمسعى الديني مساعدا في إرساءه في المجتمع منساقا مع معتقداته.

ج–الرواية والموسيقى:

الموسيقى غذاء للروح وتعبير عن الذات والمجتمع والبيئة الثقافية والحضارية التي تنتمي إليها، فعندما "نقوم بالاستماع إلى الموسيقى، فنحن نقوم بالاستماع إلى شيء ما، يمضي من بداية معينة ويصل إلى نهاية معينة (...) وكل تنويعة لها مذاقها الخاص"[2]، فتكون بداية الموسيقى بداية للقصة، وتكون نهايتها القفلة الموسيقية لتبنى جسور التأثير والتأثر.

تفاعلت رواية "متاهة الأرواح المنسية" مع الموسيقى، حيث يمتزج سرد الأحداث وجريانها، مع نغمات تنوعت بين عربية أصيلة لكبار الفنانين؛ **فيروز وعبد الوهاب**، وغربية بأحد روائع الفرنسي **جاك بريل**.

تمتزج كلمات أغنية "يا مسافر وحدك" للمطرب **عبد الوهاب** مع السرد، لتصبح بنية واحدة على لسان حواء السندسي" يا مسافر وحدك، وفايتني ليه تبعد عني، وتشغلني، ودعني من غير ما تسلم، وكفاية قلبي أنا مسلم، ده عيني دموعها، دموعها بتتكلم، يا مسافر وحدك وفايتني، ليه تبعد عني وتشغلني"[3]، لتبعث هذه الأغنية الراحة النفسية **لحواء السندسي**

---

[1] الرواية، ص 62

[2] كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعني، تر: شاكر عبد الحميد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص81.

[3] الرواية، ص185

ومتنفسها نحو عالمها الخاص الذي أصبحت تنتمي إليه هروبا من العالم الحقيقي الذي لم تُبقي الرّجات الكهربائية منه أي أثر، فجاءت أغنية **عبد الوهاب** لتعبر عن ألمها الذي تعيشه، وكان تكرار لفظة "دموعي" أثر بالغ ودليل واضح على الحزن الذي احتل قلبها، فكان الغناء متنفسها الوحيد ومصدر رزقها، حتى وإن كان في أماكن لا تعرف من الفن سوى جسم المغنية. فقد كانت تغني لنفسها لتتصالح مع ذاتها لترممها، والمال كان لوالدتها الطماعة لترضي ذاتها وغرورها، فكانت تعيش في عالمين متناقضين؛ واحد غذاء للروح وآخر غذاء للجسد.

ليكون الحضور الثاني للأغنية العربية بصوت **فيروز** وأغنية "وحدن بيبقوا"، التي كانت **إيفا سميث** تستمع لها بعد معركة خاضتها مع نفسها، حول الخطيئة التي ارتكبتها، فكانت أغنية **فيروز** بلحنها العذب تنتشلها من كم الأسئلة الذي تفجرت في ذهنها

"وحدن بيبقوا

متل زهر البيلسان

وحدهن

بيقطفوا وراق الرمان

بيسكروا الغابه

بيضلهن متل الشتي

يدقوا على بوابي

على بوابي"[1]، تأخذها إلى عالم أخر حيث السكون والظلام، وتلغي عالم الضجيج والأسئلة الذي تعيش فيه، ليظهر انسجام وتوافق بين عالم الأغنية وعالم إيفا سميث، ويَنفتح باب الأحزان والآلام والخوف والوحشة.

[1] المصدر نفسه، ص223

أما الموسيقى الغربية فكانت حاضرة بصوت "**جاك بريل**"**Jacques Brel** ورائعته "لا تهجرني Ne me quitte pas"، التي تصف حالة **آدم سميث** الذي كان جالسا في الصالة يستمتع بصوته الحزين "لا تهجريني لا تهجريني

سأهديك لآلئ من المطر

آتية من بلاد لا تمطر السماء فيها

سأحفر الأرض إلى ما بعد موتي

لأغطي جسدك ذهبا وضياء"[1]

تصف هذه الأغنية الحزن الذي اعتلى نفس **آدم سميث،** لاقتراب رحيل **حواء ذو النورين** عن فرنسا، يبعث إليها من خلال كلمات الأغنية رسالة يتوسل فيها عدم رحيلها وتركه وحيدا يُظهر فيها خضوعه واستسلامه، لتصف الأغنية حسرة الفراق وضياع **حواء ذو النورين** والألم خسارتها.

إن حضور الموسيقى في الرواية كان له الأثر البارز والتأثير الطاغي، فقد استطاعت النوتات الموسيقية وصف شعور وعالم الذات، وكل شخصية ارتبطت مع أغنية توافق حالتها الشعورية، إن الموسيقى فن عابر لحدود الزمان ولغة تواصل روحي، معبرة عن المجتمع منبثقة منه وعن حضارته وثقافته.

د-الرواية والسينما:

تقوم المشاهد في الرواية على مادة أساسها اللغة، لتُحدد حركة الشخصيات وتشكل أبعادها المشهد معتمدة على عنصر الخيال، بينما السينما فأساسها أشخاص يشكلون أبعاد المشهد وهذه المشاهد هي من تحول النص المكتوب إلى نص مرئي، لتطرق الرواية باب السينما، وتصبح المادة الخام التي تنطلق منها "فالعمل السينمائي يعيد الإنتاج ويقوم بعملية تحويل للمعطيات التاريخية والاجتماعية والثقافية الماثلة في العمل الأدبي، كي تتموضع

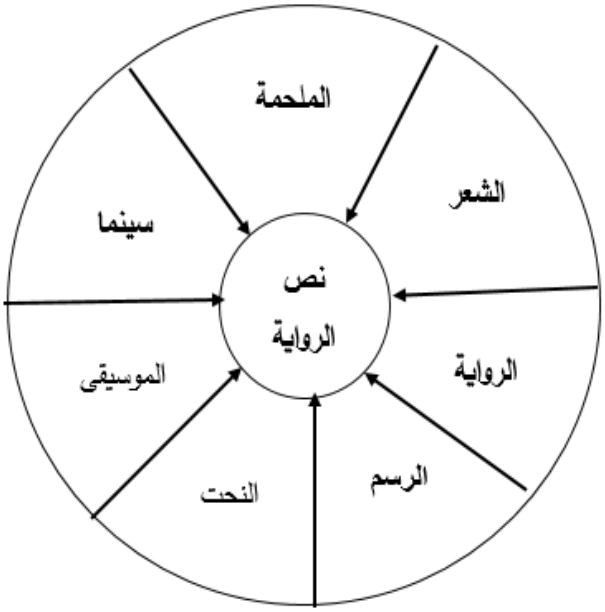
[1] الرواية، ص327

في الإطار التاريخي والاجتماعي والثقافي للعمل السينمائي تقاليده وقيوده و تحدياته"[1] لكن إذا ما قلبنا زاوية النظر، فتكون السينما حاضرة في الرواية وهي المادة التي تشتغل عليها، وتطوعها حسب ما يقتضيه النص الروائي، فنجد فيلم" راشمون" حاضرا في الرواية من خلال **آدم بوناروتي** حيث "انهمرت كل تصوراته و معارفه عن اليابان، فكر في الساموراي الفرسان الذين هذبوا قساوتهم وعنفهم فطلوها بذهب الأخلاق وقيم الشرف وقواعد الفروسية الصارمة، تذكر فيلم (راشمون) الذي لا يمكنه نسيانه للمخرج كوروساوا الذي عرض في تلفزيون بغداد حينما كان في بلاده"[2]، لتكون اليابان حاضرة بثقافتها في الرواية من خلال فيلم "راشمون" للمخرج **أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa**، فالفيلم يصف قصة جندي ساموراي وزوجته ولص، يُقتَل الجندي وتتضارب الشهادات حول مقتله بين زوجته واللص والحطاب الذي كان شاهد عيان، فتضيع الحقيقة بين هؤلاء، ليمثل جندي الساموراي هنا الشرف والأخلاق والحقيقة الضائعة، والتي يبقى البحث مستمرا عنها دائما.

[1] سلمى مبارك، النص والصورة السنيما والأدب في ملتقى الطرق، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ب)، (د ت)، ص16

[2] الرواية، ص28

ويمكن تلخيص تفاعل الفنون وإسهامها في بناء النص الروائي في المخطط التالي:



الشكل رقم (5) مخطط تفاعل الفنون لبناء النص الروائي

وفي نهاية هذا الفصل نصل إلى أن رواية "متاهة الأرواح المنسية" فضاء سردي مميز، اشتغل الروائي فيها على عدة جوانب منها:

جوانب أسطورية والتي سعى من خلالها للإجابة عن أسئلة جوهرية ترتبط بالإنسان عامة، ذلك الذي مثله في الشخصيات الرواية لتشكل أبعادا أسطورية وتشغل مكانا في فضاء السرد.

كما أنه لم يغفل الجانب الديني، الذي برز من خلال أفعال وأقوال الشخصيات، فرسم الروائي بذلك بعدا دينيا بواسطة استحضار الديانات السماوية في الرواية، تلك التي تحيل على نظرته لحوار الأديان وإيمانه بتعدد الثقافات.

أما انفتاح الرواية على الأجناس الأدبية (ملحمة، شعر، وروايات أخرى)، ناهيك على الفنون الأخرى من رسم، ونحت، وموسيقى، وسينما، دليل على أفق الرواية الواسع وثقافة برهان شاوي الثرية، تلك التي خولته تطويع الأجناس والفنون في قالب روائي واحد.

الفصل الثاني

البعد الوجودي

أولا: التعدد الوجودي للشخصيات

ثانيا: ثنائية الوجود والفناء

1-الوجودية في الفكر الغربي

ارتبطت الوجودية ببدايات الفكر الإنساني، إذ نجد البذور الأولى لهذه الفلسفة في فكر بعض الفلاسفة والمفكرين القدماء "نذكر منهم في العصر اليوناني سقراط ومن قبلة برمنيدس ثم أفلاطون (...) وفي العصور الوسطى الأوربية القديس أوغسطين(...) بيد أن ما لديهم ليس إلا لمعات خاطفة"[1]، فقد مثلت هذه التصورات البدايات الأولى للوجودية حيت كانت" فلسفة تحيا الوجود(...) يحياها صاحبها في تجاربه الحية وما يعانيه في صراعه مع الوجود في العالم"[2]، لِتظهر كفلسفة في الفكر المعاصر بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثانية، فهي مذهب فلسفي يعطي أهمية عظمى لوجود الفرد، وأنه حر صاحب الإرادة والاختيار، ويمكن تعريف الوجودية بأنها "من أحدث المذاهب الفلسفية وأكثرها سيادة في الفكر المعاصر، والوجودية بمعناها العام: هي إبراز قيمة الوجود الفردي للإنسان، وقد ظهرت الوجودية نتيجة لحالة القلق التي سيطرة على أوربا بعد الحرب العالمية الأولى، واتسعت مع الحرب العالمية الثانية، وسبب هذا القلق هو الفناء الشامل الذي حصل نتيجة الحرب"[3]، فكان للحربين أثر كبير على الإنسانية "في وضعها بصورة كلية أمام أكبر مصدر من مصادر قلقها، وأعني به الفناء الشامل"[4]، الموت الشامل والقلق المتولد عنه وحرية الفرد في اتخاذ قراراته، كلها كونت المعاني الأولى التي انطلقت منها الوجودية.

يعد الفيلسوف الدانماركي **سيرن آبي كيركيجارد Soren Kierkegaard** (1816-1855) أب الوجودية، حيث كان "الإنسان محور فلسفته، الإنسان الحيّ بقلقه وهمومه، ومخاطراته وتجاربه، آلامه ومصائره، الإنسان الذي يحمل الخطيئة في جوهره(...)ويحيط

---

[1] عبد الرحمان بدوي، دراسات الفلسفة الوجودية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1980، ص 20

[2] المرجع نفسه، ص 20

[3] غادة الشامي، الفلسفة الوجودية عرض لمذهب ونقد الفكر، شبكة الألوكة ،2014/11/09

[4] عبد الرحمان بدوي، دراسات الفلسفة الوجودية، ص19

به القلق على مصيره والخوف مما يتهدده"[1]، بالإضافة إلى **مارتن هايدجر Martin Heidegger وكارل ياسبيرس Karl Jaspers وألبير كامو، وغابريال مارسل Marcel Gabriel وجون بول سارتر J.P.Sarter** ، مع تبني كل واحد من هؤلاء نظرة فلسفية وجودية خاصة به مما أدى إلى ظهور نوعين من الوجودية؛ وجودية مؤمنة ووجودية ملحدة، وهذا ما أكده **سارتر** بقوله هناك "صنفان من الوجودية أولهما الوجوديون المسيحيون وفيهم الفيلسوف الألماني كارل ياسبيرس والفيلسوف الفرنسي غابريال مرسال، والاثنان كاثوليكيان، والفئة الثانية هي فئة الوجوديين الملحدين وبينهم يجب أن يوضع هايدجر و الوجوديين الفرنسيون وأنا أيضا"[2] وتتفق كلتا الفلسفتين في نقطة واحدة وهي أن الوجود أسبق من الماهية.

تقوم الفلسفة الوجودية على مبادئ أهمها:

- أن الإنسان يوجد ثم يريد أن يكون، ويكون ما يريد أن يكونه بعد القفزة التي يقفزها إلى الوجود. والإنسان ليس سوى ما يصنعه هو بنفسه[3]. أي أن الفرد يوجد ثم يختار ماهيته بعد أن يتعرف على العالم الخارجي.
- المسؤولية: كل فرد وصيّ على نفسه مسؤولا عما هي عليه مسؤولية كاملة، وباختياره لنفسه فإنه يختار لناس أجمع وبهذا تكون مسؤوليتنا كبر مما نظن لأن الصورة التي سنكون عليها لا تخصنا نحن وحدنا ولكنها تخص الناس جميعا، فاختياري الحرّ لنفسي أو ما أريد أن أكونه هو رسالة مباشرة للآخر حول ما يجب أن يكون عليه الانسان[4]

---

[1] عبد الرحمان بدوي، دراسات الفلسفة الوجودية، ص27

[2] جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد لمنعم الحفني، ط1، الدار المصرية للطبع والنشر، القاهرة، 1964، ص11

[3] المرجع نفسه، ص 13

[4] ينظر، جون بول سارتر، الوجودية مذهب انساني، ص 14 16 17

- القلق: ينتج عن مسؤولية الاختيار الحرّ للفرد وهو "أن الانسان عندما يلزم نفسه تجاه شيء ما يدرك في نفس الوقت أن اختياره سيكون اختيارا لما سيكونه، وأنه لا يختار لنفسه وحدها بل هو مشروع لنفسه يختار للإنسانية كلها في نفس الوقت"[1] بمعنى أنه عند اختياره الحرّ لأي قيمة –خير أو شرّ–لنفسه فهو قد اختارها للإنسانية كافة ويطرح سؤالا على نفسه يثبت قلقه هل من حقي أن أتصرف بهذه الطريقة التي ستكون المثل الذي تحتذيه الإنسانية، و إذا لم يسأل نفسه هذا السؤال فإنه يخدع قلقه و يداريه"[2]، وبهذا فمسؤولية الاختيار الحرّ الذي ينتج عنها القلق الذي يدفعنا للعمل وليس الحاجز الذي يدعوا الى الركود.
- السقوط: ويقصد بالسقوط عند الجوديين أن الله غير موجود–وجودية ملحدة– ولكنهم لا ينفون القيم والأخلاق على حد قول سارتر" أما نحن فإننا قوضناه لكننا قلنا باستمرار وجود تلك القيم بالرغم من اعتقادنا بعدم بوجود الله[3] أو بمعنى آخر" إن القيم تظل كما هي دون تغيير بالرغم من أننا قد أقلنا الله وألغينا وجوده"[4] فالإنسان حرّ منذ ولادته وهو مسؤول عن أفعاله وتصرفاته بمجرد تواجده في هذا العالم. فالمستقبل بيد الانسان وحده فهو من يحدده ويصنعه انطلاقا من اختياراته. وهكذا يصبح السقوط "هو اختيارنا لذاتنا بذاتنا، والسقوط يصاحبه القلق"[5].
- اليأس: وهو حسب الوجوديين "تقصر امكانياتنا على مجموعة منا، وهي المجموعة التي في نطاق إرادتنا أو التي في نطاق الاحتمالات التي تجعل عملنا

[1] جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ص18

[2] المرجع نفسه، ص21

[3] جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ص23

[4] المرجع نفسه، ص23

[5] المرجع نفسه، ص34

ممكنا ونتكل عليها"[1] بمعنى أن الانسان يضيق من امكانياته في حدود مجموعة أفراد يعرفها ويشترك معها في الولاء لنفس القضية.

فالإنسان حسب الوجودية "ليس سوى مشروع الوجود الذي يتصوره، ووجوده هو مجموع ما حققه، وهو نفسه ليس إلا مجموع أفعاله، ومجموع أفعاله هي حياته، فهو مجموع أفعاله وهو حياته"[2] وماهيته يحددها اختياره الحر.

ارتبطت الفلسفة الوجودية بالأدب، وشهدت الساحة الأدبية أعمالا لكتاب وجوديين، عرضوا من خلالها أفكارهم ورؤاهم ونظرتهم للوجود الإنساني، وتعد مقالة جون بول سارتر التي كتبها 1945كمقدمة لمجلة الأزمنة الحديثة، دستورا للأدب الوجودي و"تلخص أن لكل كاتب موقف في عصره ومسؤولية تجاه مجتمعه والإنسانية بصورة عامة، ولكل كلمة صداها(...)والأديب قادر على التأثير في زمانه من خلال مواقفه، وأن مستقبل العصر هو الذي يجب أن يكون محور عناية الأدباء فالمستقبل يتكون من أعمال الإنسان ومشاريعه وهمومه وآماله وثوراته والأديب يكتب عن عصره ومعاصريه(...) والكاتب الوجودي يطمح إلى تغيير المستقبل عن طريق خلق موقف مشابه لموقفه، وتتراكم هذ المواقف وتتآزر لتحدث التغيير المنشود"[3]، فيلتزم الكاتب الوجودي من خلال عمله بالذات الإنسانية، ومسؤوليته تجاه مجتمعه والمستقبل هو ما يكون محور اهتمامه، مع المحافظة على عنصر الجمالية المستمد من موضوع العمل.

تجلت الفلسفة الوجودية من خلال الشخصيات في رواية "متاهة الأرواح المنسية"، معبرة من خلالها على أزمتها الوجودية، وبحثها المستمر عن معنى الوجود، وعليه تم تقسيم الفصل إلى:

---

[1] جون بول سارتر، الوجودية مذهب انساني، ص 34

[2] المرجع نفسه، ص37 38

[3] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعمالها، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، (د ب)، 1999، ص153

أولا التعدد وجودي للشخصيات

ثانيا ثنائية الوجود والفناء

أولا التعدد وجـــــودي للشخصيات

لقد كان المذهب الوجودي حاضرا في رواية "متاهة الارواح المنسية" متجسدا من خلال الشخصيات التي تعيش في ضياع مستمر وبحث دائم عن الذات وسط عبثية الأقدار.

أول ما يتعرف عليه القارئ هو عنوان الرواية "متاهة الأرواح المنسية"، حيث يمثل أول العتبات التي يمر عبرها القارئ لعالم الرواية، وقد اختلفت معاني المتاهة وتعددت، وتعني في اللغة الصينية "المنحنيات التسعة فالشيطان الحارس لمدخل الجحيم هو غول لجسمه الأفعواني تسع منحنيات ولا يختلف عن الطريق الأفعواني الموصل للعالم تحت أرضي ويقف حاجزا له"[1]، وعلى أرواح الموتى أن تجتازه من أجل خلاصها. وهذا حال شخصيات المتاهة فهي أرواح منسية تبحث عن خلاصها تجسد التيه الذي يعيش فيه الإنسان، فقد أصبح الوجود بالنسبة له متاهة كبرى عليه تجاوزها حاملا خطيئته الأولى باحثا عن النور الذي فقد في ظلمة الوجود.

متاهة الأرواح المنسية، "**لبرهان شاوي**" هي المتاهة السادسة من سلسلة المتاهات، ويمكن أن تعتبر الجزء الثاني للمتاهة الخامسة "متاهة إبليس"، ففي هذه المتاهة (السادسة) نتعرف على بقية الأحداث ومصائر بعض الشخصيات، لتكون النهاية مفتوحة للبعض الآخر، لتكمل مسيرتها نحو المتاهة التي تليها.

إن العالم السردي الذي يبنيه الروائي **برهان شاوي** عالم متميز وفريد، حيث يمكننا القول بأنه خاص به ويميزه عن باقي الروائيين، ليتقاطع العالم المرئي بالعالم اللامرئي، ويصبح نصه مرآة للواقع.

تطرح شخصيات المتاهة السادسة أسئلة الوجود بطريقة فلسفية، وتعيش في ضياع مستمر باحثة عن ذاتها، ومعبرة عن أزماتها النفسية واغترابها الوجودي، لتتعالق هذه

[1] فيليب سيرنج، الرموز في الفن الأديان والحياة، تر: عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق، دمشق، سوريا، 1992، ص491

الشخصيات في منظومة سردية مميزة، تمنحها مركزية العمل الروائي تجعل كل الوظائف الأخرى تقوم عليها، اللغة والحوار، الزمان والمكان والحدث.

إن الشخصية في العمل الروائي هي الركيزة الأساسية فيه، فالأحداث تقوم عليها وبها تتنامى، فهي "بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه "[1]، فالشخصية تكشف جزءا من الذات.

تلعب الشخصيات دورا رئيسيا في "متاهة الأرواح المنسية"، فكلها أرواح منسية تائهة في متاهة الوجود، تبحث عن الحقيقة؛ تظهر وتتميز بعالمها النفسي الذي كان نتيجة واقعها المؤلم، وتسعى للتحرر، لكن الخوف يقف حاجزا أمامها، كما أن شخصيات **برهان شاوي** لا تلمس الواقع وتصفه فقط، فهي شخصيات حقيقية –حسب تصريح الروائي–حيث إنه تواصل معها وغاص في أعماقها النفسية واستمع لبوحها واستثمره وطوعه ليشكل عالم روايته. وبهذا تصبح الشخصية جزءًا من النص الروائي والمشكلة له، وقد يجد القارئ نفسه مجسدا في عالم الرواية على لسان إحدى الشخصيات، وهذا بحكم أننا جميعا نتشارك في أسئلة الوجود، والبحث عن الذات ومحاولة التحرر من كل القيود التي كبلت الإنسان.

وعادة ما تظهر شخصيات الرواية من خلال الوصف الشكلي والتعريف بأسمائها، ثم ينتقل السرد ويتعمق نحو الداخل ليصل إلى عالمها النفسي المتأزم

1. الوجود المورفولوجي:

يعتمد الروائي في تقديمه لشخصياته على المواصفات الخارجية لها، محاولا بذلك رسم الصورة الأولى وتبيان معالم الشخصية وحدودها في النص، قبل أن يخوض في عالمها النفسي الذي يمثل الجزء الكبير من كيانها.

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، (د ط)، عالم المعرفة، (د ب)،1998،ص79

ويلاحظ أن جميع شخصيات الذكورية في الرواية تشترك باسم آدم وأحيانا قابيل وهابيل، مثل آدم سميث، آدم بوناروتي، آدم المفتي، آدم بن آدم، آدم سانتو ماريا زاباتو، آدم المفتي، آدم أبو التنك، الملا هابيل، قابيل العباسي، حيث أنها تختلف في الكنية من شخصية لأخرى، لترتبط في بعض الأحيان بمهنة الشخصية، مثل **آدم بوناروتي** نسبة للرسام الإيطالي **ميكائيل أنجلو بوناروتي**، الذي يتقاسم معه مهنة الرسم والجنسية، **آدم سميث** يتقاطع مع اسم عالم الاقتصاد الاسكتلندي **آدم سميث** الذي يعد من رواد الاقتصاد، فكلاهما يجمعهما العمل الاقتصادي، أما الملا هابيل، فهو "المقرئ للقصائد التي تروي مأساة الحسين في شهر محرم"[1] ليقترن اسمه "المُلا" مع عمله في المجال الديني.

أما بالنسبة للشخصيات الأنثوية فقد كان الاسم المشترك بينها هو حواء أو إيفا، مثل حواء ذو النورين، إيفا سميث، حواء الدمشقية، حواء الحلو العراقية، حواء الحلو اللبنانية، حواء السندسي، إيفا ماريا الذهبي، فمثلا: **حواء الدمشقية** نسبة إلى دمشق المدينة التي تسكن فيها.

وإن حرية الذات في الاختيار هي التي تخلق ماهيتها، فالإنسان يكون عندما يصل إلى ما يرد أن يكون عليه وهذا قائم على الحرية والاختيار، فهو يختار ما سيكون عليه، سواء بالوظيفة أو مكان الإقامة، الحالة الاجتماعية وغيرها، أما من ناحية الإسم الأول والذي تتشارك فيه جميع الشخصيات (آدم–حواء) فهو يعود إلى القصة الدينية آدم وحواء وقد استحضرها الروائي لطرح سؤال الحرية التي تعتبر المقدس قيدا يحد من حرية الإنسان، وتجعله مقيدا مكبلا، يعيش في تبعية مستمرة، لا يملك حرية الاختيار ولا حرية القرار.

أ/ الأوادم:

مجموعة من الشخصيات الذكورية الواردة في الرواية، تشترك كلها في اسم آدم، تختلف وتتميز عن بعضها بالاسم الثاني، ومع تطور الأحداث وتشابكها تبدأ معالم

[1] الرواية، ص241

الشخصيات في الوضوح، لتتكون الصورة الكاملة لدى القارئ عن كل شخصية والدور الذي تلعبه في أحداث الرواية.

لتتوالى تباعا:

1-آدم سميث: رجل وسيم، طويل القامة، مفتول العضلات، يحب ذاته، له فلسفته، زوج إيفا سميث، مدير شركة

2-آدم بوناروتي: رسام إيطالي عراقي، يلتقي بحواء الحلو اللبنانية بعد مغادرة حواء ذو النورين لفلورنسا، التي تعرفه بحواء الذهبي.

3-آدم سانتشو ماريا زاباتو: شاب وسيم، صغير السن، واثق من جاذبيته، من أمريكا اللاتينية، عشيق حواء الدمشقية وهي حامل منه، يقيم علاقة مع إيفا سميث.

4-آدم المفتي: جميل الوجه، مفتول العضلات، وضعه المادي جيد، من عائلة معروفة، صديق حواء الدمشقية الأول، ويريد الزواج منها بعد معرفته بحملها ظنا منه أنه ولده.

5-آدم بن آدم: (أنا لا أحد) هو شخصية افتراضية وكاتب وهمي في رواية "ملاك الجحيم" لحواء الذهبي.

6-آدم الغفاري: صديق بوناروتي رسم حواء صحراوي.

7-آدم المحامي: الذي يعمل في شركة آدم سميث

8-آدم ذو النورين: ابن حواء ذو النورين انتحر لرؤية فيديو اغتصاب أمه، يرد ذكره دون حضوره.

ب/ حواءات:

مجموعة من الشخصيات الحاملة لاسم حواء أو إيفا الاسم الذي تشترك فيه جميع الشخصيات الأنثوية في الرواية، متبوع بصفة خصوصية أو اسم ثاني تتميز به كل شخصية عن أخرى. وتتوالى في الرواية تباعا:

1-حواء ذو النورين: صديقة إيفا سميث، وتغادر معها إلى باريس من فلورنسا، التي وصلتها هربا من زوجها في العراق.

2-إيفا سميث: الزوجة المثالية –آدم سميث–، أم، صديقة حواء ذو النورين ومنقذتها، وصديقة حواء الدمشقية وملاكها الحارس.

3-حواء الدمشقية: صديقة إيفا، جميلة الوجه والقوام، تحب آدم المفتي، وعشيقة آدم زاباتو.

4-حواء الذهبي: جميلة في الثلاثين، أنيقة، تضع شالا، تصفيفة شعرها كلاسيكية، جسد متناسق ومثير، وجهها ناعم متناسق الملامح، كاتبة، صاحبة دفتر الألم ورواية ملاك الجحيم، ابنة خالة حواء صحراوي، صديقة حواء الحلو اللبنانية، وتتعرف على حواء ذو النورين في كنيسة نوتردام.

5-إيفا ماريا الذهبي: ذات جمال ومال، من عائلة متدينة، من أصول عثمانية، غير متزوجة، متمردة وكافرة أحيانا، روح منسية

6-حواء السندسي: عراقية مطلقة، أردنية الجنسية تعتبر الأديان خرافة، روح منسية تائهة، في بداية الثلاثين، مستديرة الوجه، شعرها يميل إلى الشقرة، ناهد الصدر دون مبالغة، ممتلئة دون امتلاء واضح.

7-حواء الحلو اللبنانية: على مشارف الأربعين، جميلة الشكل، وجه باسم، شعر يميل إلى الشقرة لبنانية تعيش في ألمانيا "أشعر انني تائهة وممزقة ...كمن يقف في حجرة مظلمة، ويريد الخروج لكن لا يدري أين الباب، لأنه لا وجود له أصلا "صديقة حواء الذهبي من خلال صفحات التواصل الاجتماعي، لديها ابنة 22 سنة.

8-حواء الحلو العراقية: امرأة عراقية، كتلة من الشحم، واحد وأربعون عاما، نصف وجهها مشوي، مصابة بالصرع، زوجها الملا هابيل متوفي، لديها ابن في الواحدة وعشرين من عمره، النسخة النقيض لحواء الحلو اللبنانية.

9-حواء ابن آدم الجزائرية: امرأة جميلة، أنيقة، جزائرية، مطلقة، لديها ابنة في العشرين، جارة حواء الحلو العراقية "أحلم بأن التقي برجل يدوخني بفلسفته، أن ألتقي بفيلسوف حقيقي".

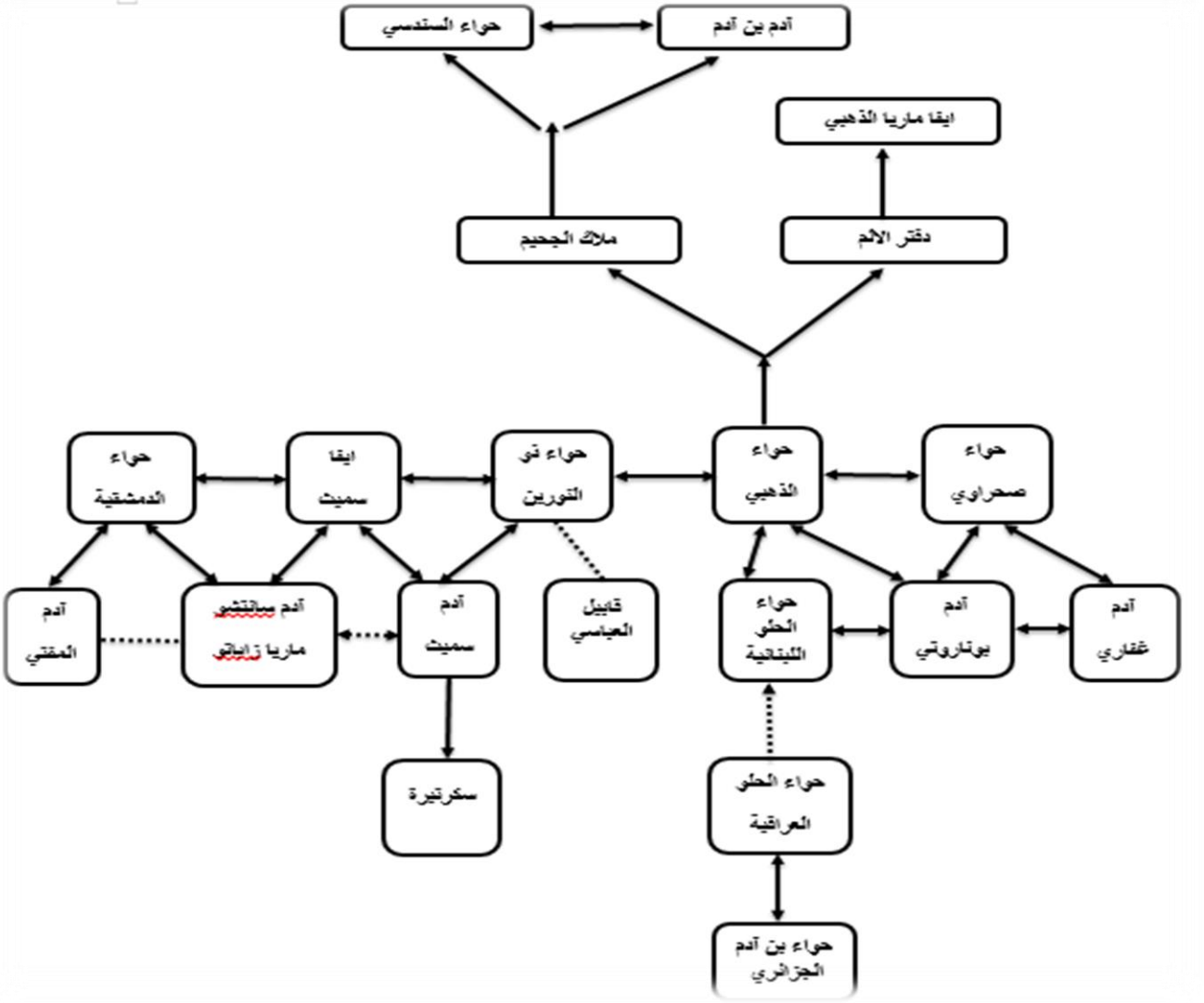
10-إيفا نيني فم السمكة: شخصية في لوحات أوغست رينوار تخرج ليلاً من اللوحة وتلتقي مع حواء ذو النورين.

11-حواء صحراوي: تقتل في جزيرة إسكيا بإيطاليا، وهي ابنة خالة حواء الذهبي.

وبما أن الفرد لا يثبت وجوده إلا من خلال الآخر باعتباره شرطا وجوديا، بمعنى "أني موجود لذاتي من حيث أن الآخر يعرفني بوصف جسدي"[1] فالجسد هو أول ما يظهره الآخر للذات، فيحدد وجود الذات بواسطة الأخر وعلاقتها به، فالشخصيات في عالم الرواية تثبت وجودها من خلال علاقاتها المتبادلة سواءً المستمرة أو المنقطعة، فتُكون هذه العلاقات شبكة متداخلة تلعب الأقدار دورا بارزا في الكثير منها.

يوضح المخطط التالي شبكة العلاقات المبنية بين الشخصيات في الرواية، سواء العلاقات المستمرة أو العلاقات المنقطعة والتي ماتزال تلعب دورا في السرد

[1] جان بول سارتر، الكينونة والعدم: بحث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية، تر: نقولا متيني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ،2009، ص463



الشكل رقم(6) مخطط الشخصيات الفاعلة في الرواية

لتتعالق كل هذه الشخصيات مكونة عالما روائيا رائعا، يحتوي على اعترافات مليئة بالمفاجآت، لتجد الشخصية نفسها أمام واقع مأساوي تتقاطع فيه مع شخصية أخرى، لتسرد كل شخصية مأساتها وتكشف عن عالمها النفسي، وأزمة الوجود التي تعيشها ورحلة البحث عن الذات، فنجد جملة "أنا روح منسية " تتكرر على لسان جل الشخصيات الروائية، فتتجسد مأساة الإنسان والوجودية، كما نلاحظ أن الشخصية انطلقت من فكرة وجودية؛ الفرد هو أساس الوجود، فركزت الشخصيات في الرواية على ذاتها بالدرجة الأولى، وعبرت عن رفضها لكل القيود الخاصة بالدين أو المجتمع أو الأخلاق، فنجدها انقلبت عليها في سعيها الدائم والمستمر للحرية، لكنها لم تتوانى في التعبير عن حالة القلق والخوف من حرية الاختيار لأنها مسؤولية لا تتعلق بذاتها المفردة وإنما بالذات الجماعية.

يركز الروائي في تقديمه للشخصيات على الوصف الخارجي الجسدي لها، وخاصة على المناطق التي تثير الشهوات وتحتضنها (قوام متناسق مثير، وجه جميل، صدر ناهد...) بالنسبة لحواء، أما آدم على العكس فقد كان وصف عاديا في أغلب الأحيان، واعتمد في شهوانيته على فحولته وقوته، فيكون الجسد بؤرة اللذة، وتكون حواء حبيسة للجسد الشهواني الذي يقف عاجزا أمام آدم المدجج بأسلحة الذكورة والقوة، لتتحول العلاقة من مجرد لحظة اتصال جسدي إلى كشف عن الذات الإنسانية التي تسقط أقنعتها في لحظة متعة كان الجسد المتسبب فيها، وهذا ما حدث مع إيفا سميث وآدم سانتشو ماريا زاباتو، عند الدرج وفي شقته أيضا عندما ذهبت إليه بقناع الغضب والمعاتبة، لكنها كانت تبحث عن مغامرة جديدة تروي بها عطش جسدها الذي لم يشعر بالمتعة إلا معه، ليسقط قناعها وهي في أحضانه ويظهر دافعها الأساسي.

كما أن الجسد يمكن أن يجسد مظاهر العنف والقسوة، مثلما حدث مع حواء السندسي والرجل مقطوع اليد، فيده المقطوعة شوهت جسده وزادت مشهد اغتصابها بشاعة كما أنها أظهرت عجزه وصعوبة اختراقه لها.

إن العلاقات الجنسية الواردة في الرواية وبتفصيلاتها تسرد الجانب المخفي من الذات والذي لا يظهر للآخر، حيث وأثناء الممارسة الجنسية تظهر طبيعة تركيبها ويتعرف عليها القارئ أكثر ويغوص في أعماقها، بذلك تكون اللحظات جنسية ملمحا ظاهريا لكنها نفسية بالدرجة الأولى، فتظهر عقدها النفسية وأقنعتها الاجتماعية، فمثلا حواء الدمشقية كانت تحب الممارسة الجنسية مع آدم سانتشو ماريا زاباتو بالرغم من الكلمات المبتذلة التي كانت تسمعها منه إلا أنها كانت تستمتع معه، ونفس الأمر حصل مع إيفا سميث والتي استغربت من نفسها كيف سمحت له أن يهينها بكلماته الرذيلة.

لتظهر اعترافات صديقة إيفا ماريا الذهبي، والتي سمعت زوجها يقول لعشيقته كلاما بذيئا تمنت لو قاله لها في حين أنه أثناء الممارسة الجنسية لا يسمح لها حتى بالتعبير عن لذتها بينما يقول لعشيقته كلاما أثار رغبتها، فهو يمارس مع عشيقته مالا يستطيع أن يمارس مع زوجته، وهذا ما تطرق إليه الروائي، فوجود طرف ثالث في العلاقة الزوجية وهو العشيق، حيث يكون معه مالا يكون للزوج أو الزوجة، وبهذا يكون الجسد أول خطوات التواصل وبؤرة اللذة والعنف والسبيل لاكتشاف الذات.

2.الوجود المزدوج:

إن الازدواج هو وجود الشيء مرتين، أو يدرك من جانبين، وقد يكون الوجود المدرك إما تكاملا أو تنافرا، كما أنه قد تتدخل فيه الأحلام والأوهام والمخاوف، طرفا فاعلا في خلق ازدواجية الذات فتكون الذات هنا في حالتين قد تتفقان في جانب وتختلفان في آخر، ويرتبط أيضا بمفهوم التحولات والتغيرات والتبدلات في الزمان والمكان، والحالة الشخصية والأخلاق وطرق التفكير، وقد يكون هذا الازدواج في الشخصية الروائية أساسه الوهم والخيال، كما أنه قد يطرق الباب الثقافي، حيث يجسد لنا حال المثقف في العصر الحالي وأزمته.

وهذا ما تجسده بعض شخصيات الرواية، في رحلتها، والذي نتبينه من خلال السرد الذي أبدع الروائي في رصد التحولات الطارئة على الشخصية الواحدة، وإبراز أوهامها المستمرة وضياعها الدائم.

فيكون التمازج بين العالم الواقعي والمتخيل، والعالم المرئي واللامرئي، الذي يدخل في السرد بطريقة سلسة، حتى يصعب على القارئ في بعض الأحيان الفصل بينهما.

أ-حواء الحلو: هي إحدى شخصيات الرواية، والتي تتبني بين حواء الحلو اللبنانية وحواء الحلو العراقية، حيث إن السرد يبدأ بالتعريف **بحواء الحلو اللبنانية** التي تلتقي **بآدم بوناروتي** في فلورنسا، وبعودتها لغرفتها في الفندق، تغفو فتحلم بأنها **حواء الحلو العراقية** في شقتها في ألمانيا، ليتصاعد السرد، فيصبح الحلم داخل حلم، "تتذكر بأنها حلمت برجل عراقي اتصل بها فيما بعد فعلا وأنها عادت للنوم مرة أخرى ثم استيقظت مرة أخرى لتجد نفسها في سريرها العريض بالفندق الفلورنسي، وأنها غفت لترى حلما بأنها ترقد في سرير عريض بغرفة معتمة في برلين في شقة بشارع هيرمان شتراسة ثم فزت مرة أخرى مرعوبة لتجد نفسها، مرة أخرى في السرير في الفندق الفلورنسي وبعد أن أخذت حماما ساخنا عادت للنوم"[1] فلا يستطيع القارئ التفريق بين العالمين، حتى أن الشخصية ذاتها تطرح نفس السؤال "من هي الآن؟ أهي **حواء الحلو العراقية**، السمينة المترهلة جبل الشحم التي تعيش في برلين **وتحلم بحواء الحلو اللبنانية** الجميلة أم أنها **حواء الحلو اللبنانية** المثيرة التي تتجول في فلورنسا وتحلم بأنها **حواء الحلو العراقية**، السمينة، المترهلة، التي تعيش في برلين"[2]، فكان هذا الضياع والتشتت يلازم حواء الحلو، أي واحدة هي منهما؟

تعبر كل واحدة عن مأساتها ومخاوفها، فحواء الحلو اللبنانية تريد أن تتحرر لكنها تخاف من المواجهة، تبحث عن ذاتها الضائعة، وتريد أن تكون نفسها، لكنها تعلم أن التحرر

---

[1] الرواية، ص 66

[2] المصدر نفسه، ص68

مخاض وولادة جديدة، فتقول عن حياتها "دوامات هائلة من اليأس والخيبة والأفراح العابرة"[1] تريد أن تتحرر لكن خوفها يقف أمامها، تبحث عن سر وجودها ولما خلقت؟

في المقابل نجد **حواء الحلو العراقية** كتلة الشحم، التي فقدت زوجها وأخوها، ومعاناتها المستمرة ووجهها المشوه الذي قطع تواصلها مع الآخر، تعبت من الحياة لكنها مستمرة لأجل ابنها "لكني تعبت من هذه الدنيا تعبت ولولا أني لا أستطيع مفارقة ابني لغادرت هذه الدنيا غير آسفة لكني لا أتحمل أن لا أراه لذلك لا أريد الرحيل ليس حبا بالحياة وإنما حبا بابني"[2].

يصعب على القارئ التفريق بينهما وتحديد من هي الحقيقية، لكن إذا ما تتبعنا السرد فإنه يستمر مع **حواء الحلو اللبنانية** وينتهي مع **حواء الحلو العراقية** بعودتها إلى النوم لتعود **حواء الحلو اللبنانية** وتستمر، فتنمو واحدة على سكون الأخرى، تشتركان في المأساة على اختلافها، **فحواء الحلو اللبنانية** تريد أن تتحرر وتخاف المواجهة أما العراقية فالحياة والمواجهة لا تعني لها فهي تعيش من أجل حب ابنها فقط، وتتكمش على ذاتها وتعلن وجودها بحب ابنها فقط.

ب-حواء الذهبي: المرأة في العباءة السوداء في متحف الأورسيه أين التقتها **حواء ذو النورين** صاحبة دفتر الألم ورواية ملاك الجحيم والتي تنكر عطاءهما **لحواء ذو النورين** حين التقتها في فرنسا وفي نفس الوقت تكون في فلورنسا مع صديقتها **حواء الحلو اللبنانية** وصديقها **آدم بوناروتي** وتخبرهما عن روايتها ملاك الجحيم ثم تختفي بطريقة مريبة وتلتقي **حواء ذو النورين** في مطار فرنسا متجهة معها إلى المغرب.

[1] الرواية، ص 59

[2] المصدر نفسه، ص 246

هاته الشخصية التي تمزج بين العالم المرئي و اللامرئي و هذا ما توضحه حواء الذهبي بقولها "أنا لا أزال في باريس (...) ببساطة هنا وهناك "[1]، هذه الروح المنسية التائهة، تبحث في مأساة وجودها وسره ، ويكتشف **آدم بوناروتي** عند لقائها أنها صاحبة اللوحة التي رسمها، وبهذا تكون حاضرة في فرنسا وفلورنسا ولوحة **آدم بوناروتي**، ليصعب على القارئ معرفة الحقيقة حيث أن العالم المرئي يلعب دوره هنا فهي روح منسية تائهة في الوجود تظهر للقارئ بمواصفاتها المورفولوجية الجسمية كإعلان عن وجودها فتجسد ثنائية الحضور والغياب، ويكون الغياب دليلا للوجود .

كما أن العالم اللامرئي يتجسد في ظهور **إيفا نيني فم السمكة** إحدى نساء **رينوار لحواء ذو النورين**، فيكون أول ظهور في مقهى دي لافونس وهي المرأة في الثوب الأسود، والظهور الثاني في غرفة **حواء ذو النورين**، وهي أيضا روح منسية تائهة، ماتت منذ أكثر من قرن ونصف لكنها خالدة الآن في اللوحة، رسم **رينوار** لها أكسبها الخلود الأبدي.

يأتي الفصل الثالث والعشرون من الرواية بعنوان" دهاليز الأحلام"، ليكشف الروائي عن صدمة للقارئ، **فآدم بوناروتي** عندما يستيقظ من منامه يجد لوحة في شقته لثلاث نساء، لا يتذكر أنه رسمها ولكن عندما "اقترب من اللوحة، دقق النظر فيها، فجأة وكأن نافذة فتحت على الأفق في ذهنه، أدرك أن هذه الوجوه رآها في كابوسه، وتدفقت الصور كشريط سنيمائي في أعماقه"[2]، وبدأ يتذكر جميع الأحداث كيف أنه التقى **بحواء الحلو اللبنانية** صدفة والتي تحلم أنها كتلة الشحم **حواء الحلو العراقية**، وتعرفه على الكاتبة الغامضة حواء الذهبي عن طريق حواء الحلو اللبنانية والتي ذكرته بالروح الفرعونية "**إيفا ماريا بوناروتي**"، ليقف **آدم بوناروتي** بعد كل هذا في حيرة وذهول بين الواقع والحلم أيها يمثل الحقيقة؟ وهل رسم اللوحة وهو نائم؟ كلها أسئلة تتدفق **لذهن آدم بوناروتي**، وتجعل

[1] الرواية، ص296

[2] المصدر نفسه، ص336

القارئ في حيرة من أمره حول حقيقة الأحداث من عدمها، وهل يكمن أن تكون الأحداث مجرد حلم لشخصية قد نكتشفها في المتاهات المقبلة.

ثانيا: ثنائية الوجود والفناء

إن الوجودية مذهب فلسفي قائم من الواقع، تمجد الوجود الإنساني وتجعله موضوعها الأساسي، وقد ظهر ذلك في الأدب وخاصة الرواية، فقد كانت الفضاء الذي يسمح لهم بمعالجة واقع الإنسان وأزمته ومصيره، فالكاتب حر يخاطب أحرار، وقد تجلت موضوعات الوجودية ومبادئها في الرواية؛ الحرية والمسؤولية، القلق، الموت، الاغتراب وغيرها، وهذا ما نحن بصدد قراءته في الرواية.

1) الحرية والمسؤولية:

إن الوجود سابق للماهية والماهية يحددها الاختيار قائم على الحرية، "فالحرية تجعل نفسها فعلا، وندركها عادة من خلال الفعل الذي تنظمه بما تتضمنه من حوافز ودوافع وغايات"[1] وهذا ما نجده واضحا عند **حواء الحلو اللبنانية**" أريد أن أتحرر (...) وإنما المشكلة في ترددي وتشتتي، وخوفي من اتخاذ أية خطوة، فالحرية مسؤولية، الحرية مسؤولية والحرية موقف، وأنا أريد لحريتي أن تكون مثل الشمس الكل يتدفأ بنورها وأشعتها"[2]، **فحواء الحلو اللبناني** تسعى إلى التحرر لكنها تعلم أنها مسؤولية وهذا ما تثير قلقها، تسعى للحرية وتخاف منها في نفس الوقت، تريد أن تكون حريتها شمسا فهي تعرف معنى الحرية التي لا تلغي الآخر في طريقها نحو إثبات ذاتها، تريد أن تكون اختياراتها صحيحة لا تتعثر ولا تسقط أ، تكون انموذج الحقيقي للآخر فحريتها تتعداها في اثباتها لوجودها.

2) الأخـــلاق:

تنفي وجودية سارتر الوجود الإلهي وتنفي المبادئ والأخلاق "إذا كان الله غير موجود فإن وجود القيم والشرائع التي تبرر تصرفاتنا تسقط بالتبعية وتصير غير موجودة"[3] فالوجودية

---

[1] جان بول سارتر، الكينونة والعدم، ص564

[2] الرواية، ص 61

[3] جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ص25

ألغت الأخلاق واعتبرتها قيدا "لأنه مادام الوجود يسبق الماهية حقيقة فإنه لا عذر للإنسان بإحالة سلوكه وتفسير أسباب تصرفه الى وجود طبيعة بإنسانية مسبقة ومحددة الصفات"[1]، بمعنى أن الأخلاق لا وجود لها فالإنسان حرّ في اختياراته وأفعاله لا يحضر رقيب ولا رادع، وهذا ما تتفق معه **حواء ذو النورين**؛ فهي لا تثق بمن يتحدثون عن الأخلاق كثيرا كلامها يوافق فكر **آدم سانتشو ماريا زاباتو**، فهذا الأخير يعتبر الأخلاق قيد" الإنساني البدائي برغم قساوة الحياة آنذاك و بدايتها، كان أكثر حرية من الإنسان المتحضر الحالي، فالحضارة أخلاقها خانقة وأديانها قواعد مقيتة ليس لها سوى كبت الحياة الجنسية لذا فالإنسان الحديث مريض"[2]، هذه الأخلاق التي قيدت حرية الإنسان وجعلته إنساناً مريضاً رغم الحضارة التي يعيش فيها، والأخيرة وضعته في الزاوية وألزمته بمبادئ وقواعد تقيد حركته فلا يستطيع التعبير من ذاته. فكان لزاما عليه نفي المعتقد الديني وتجريد نفسه من كل تلك المبادئ والأخلاق والرقابة ليستطيع الاستمرار والحياة واثبات وجوده.

3) الاغتـــــراب:

الاغتراب هو حالة نفسية ودوامة شعورية تدخل فيها الذات الفردية، وتنفصل عن عالم الآخر جراء حالة اللانتماء الذي تشعر به تجاهه، وهنا من يعرف الاغتراب على "أنه اللامعنى ويشدد على الفراغ الهائل الذي يحس به الإنسان في العصر الحديث، كنتيجة لعدم توافر أهداف سياسية، تعطي معنى لحياته وتحدد اتجاهاته وتستقطب نشاطاته"[3]، بمعنى أن الاغتراب رد فعل طبيعي للوعي الناتج عن استقلالية الآخر عن الذات، حيث تتقوقع الذات المفردة على نفسها بمعزل عن الآخر نتيجة للهوة التي تفصلهما، حيث ترى الذات أنه لا يوجد ما يجمعها بالآخر.

---

[1] المرجع نفسه، ص 25

[2] الرواية، ص 112

[3] بسام خليل فرنجيه، "الاغتراب في أدب حليم بركات رواية ستة أيام"، مجلة فصول، العدد 1، مج 4، القاهرة، 1983، ص209

والاغتراب ظاهرة ترسخت في الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، حيث أصبح الكاتب ينقل رؤيته عن الحياة وعن الذات وتمزقها من خلال كتاباته نتيجة لحالة نفسية شعورية يعيشها ويراها في حياته التي أصبحت متغيرة باستمرار والتي تلعب فيها الظروف السياسية والاجتماعية دورا مهما.

وهذا ما نجده واضحا عند **إيفا ماريا الذهبي** من خلال دفتر الألم الذي تكتب فيه كل ما يخص حياتها، حيث أنها ختمت الدفتر بقولها "أنا لست أنا، أنا روح منسية روح مسكينة روح تائهة في متاهة الوجود واللاشيء، لذلك تركت الكتابة، بل تعرفت مصادفة بكاتبة اسمها حواء الذهبي أيضا، لكنها ليست قريبة لي، طلبت منها أن تكتب قصتي، فطلبت مني أن أرسل إليها ما كتبته عن نفسي، ثم قالت لي إنها لن تضيف إليه أي شيء، وستحاول نشره كما هو بعنوان (مخطوطة الألم)، لكنني الآن فقدت الإحساس بالألم، أنا جثة تتنفس أنا الميتة منذ سنوات."[1] هي روح منسية تائهة فقدت الشعور بالألم وتركت الكتابة التي كانت متنفسها الوحيد، كما أنها لا تشعر بانتماء لعائلتها، حيث أنها عاشت منبوذة بينهم "عائلتي مكونة من عشرة أشخاص. خمسة أولاد وخمس بنات، لا تربطني بهم سوى البطاقة العائلية نعم هذا هو الشعور الصادق بدون نفاق أو مبالغة"[2]، كما أن "الترابط والتواجد الأسري موجود كقانون عائلي"[3] فهي تحس باغتراب روحي ونفسي، فتعزل عن الباقين في جناحها الخاص وتعيش في عالمها الذي صنعته لنفسها، بالرغم من توفر كل مقومات الحياة في العالم الخارجي، فتختار التفرد بالذات والانفصال عن آخر.

[1] الرواية، ص 101

[2] المصدر نفسه، ص 81

[3] الرواية، ص 81

4) التشيـــؤ:

مصطلح يدل على فقدان الإنسان إنسانيته، وشعوره بالعزلة وانقطاع العلاقات الاجتماعية، والتشيؤ "مصطلح ابتكره كارل ماركس للتعبير عن حالة الضياع التي يعيشها الفرد وسط عالم المادة الذي يحوله الى شيء أو بضاعة للتبادل"[1]، وبهذا تصبح الذات مجرد شيء تشعر بالتقزم وعدم الأهمية.

وهذا يتجسد من خلال **حواء الحلو اللبنانية** "أتمنى لو أنني قطرة ماء في الجدول أو حبة رمل في الصحراء ولست بشرا لا أريد مثل هذا التطور العضوي لا أريد مثل هذه الحياة المليئة بالمعاناة أحس وكأن الحياة عاقبتني بتجاهلي"[2]، فهي لا تشعر بقيمتها، ترى أن الحياة همشتها وتجاهلتها تود أن تتجرد من انسانيتها وتتخلى عن تطورها البيولوجي لتكون حبة رمل أو قطرة ماء حتى لا تشعر بكل هذا الألم. أن تكون شيئا مجردا جامدا لا يشعر قابل للنسيان على أن تعيش حياة الألم هاته.

5) القلـــق:

في الذات نحو إثبات وجودها كانت الحرية سبيلا لذلك، فكان نتاج ذلك القلق الذي "يتهدد وجودنا بأسره ويعزلنا أمام أنفسنا بحيث نشعر بهذه العزلة شعورا حادا يختفي معه كل ما يمكن أن يعتمد عليه الإنسان في وجوده وتجثم عليه الوحدة و يحس بالغربة إحساسا عميقا، وينتابه شعور بعدم الاستقرار، فيجد نفسه مرغما على اختيار ذاته وأن الوقت قد حان لتحمل المسؤولية الملقاة على عاتقه"[3]، كما أن الإنسان في تواصل مع الآخر ومسؤولية الاختيار تقع على عاتقه وحده فقط؛ وهذا ما عاشته **إيفا سميث** بعد العلاقة الجنسية التي كانت بينها وبين **آدم سانتشو ماريا زاباتو** في منزله، وما أعقبه من حوارات نفسية خاضتها

---

[1] محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ط1، منشورات مديرية الثقافة، بسكرة، الجزائر، 2013، ص58

[2] الرواية، ص36

[3] جان بول سارتر، الوجودية مذهب انساني، ص 35

"أشعر بأنني سقطت في كهف مظلم واني أهبط الآن سلالم الحضيض إلى القاع حيث لا خلاص"[1] لتضيف "فما الذي جرى لي الآن وكأنني عدت مراهقة شبقة؟ أنا نفسي لا أجد تفسيرا أجل يجب أن أضع حدا لهذا الضعف وألا أنجر مع التيار فالذي يسبح مع التيار وليس ضده لا ينسجم معه ولا يجدها، وحده الذي يسبح ضد التيار يمسك بذاته وقدره مع نفسه"[2]. ليكون نتيجة هذا قرار الانتحار.

6) الانتحـــار:

أول خطوة نحو الموت، عندما لا تشعر الذات بوجوديتها وانقطاع سبيل التواص مع الآخر، فالانتحار هو "كل ميتة، بنحو مباشر أو غير مباشر عن فعل إيجابي أو سلبي جرى تنفيذه بيد الضحية ذاتها"[3]، فالانتحار يتحقق بيد الضحية نفسها وبكامل ارادتها ولا يكون لأجل تضحية ما، تختلف طرق الانتحار وتتعدد أسبابه، فعلى سبيل المثال في الثقافة اليابانية نجد محارب الساموراي يقوم بوضع حد لحياته عند الشعور بالعار تجاه قائده أو عائلته، وفعل الانتحار هنا يتم وفق عادات وطقوس تمليها الثقافة اليابانية ويتقيد منفذ العملية بها حرفيا.

بعد الحوارات النفسية التي خاضتها **إيفا سميث** والتي توصلت من خلالها لفكرة الانتحار وعلى طول طريق العود لمنزلها وهي "مهووسة بفكرة الانتحار سمعت نفسها تحدثها بصوت داخلي مقنع: أنا لا أخاف الانتحار حاولت ذلك ذات مرة حينما كنت في الجامعة حين وصلت إلى اليأس من كثرة علاقاتي الجنسية بحيث أخذت أنظر إلى نفسي كعاهرة مبتذلة وصلت حينها إلى قاع اليأس كنت أحتقر نفسي"[4]، وبمجرد وصولها للمنزل دخلت الحمام "وبدون أي تردد وضعت الحبوب في فمها ثم مدت يدها إلى كأس الماء وأخذت

---

[1] الرواية، ص 232

[2] المصدر نفسه، ص 234

[3] إميل دوركايم، الانتحار، تر: حسن عودة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص7.

[4] الرواية، ص 233

رشفات منه وبصعوبة ابتلعت الحبوب"[1] والسبب الرئيسي وراء الانتحار انها تخلت عن مبادئها وإيثارها للذة، وكان لزاما عليها أن تتحمل مسؤولية الخيار الحرّ وحدها، فلم تستطع المواجهة فانهارت و قررت الانتحار، لكنها تراجعت في آخر لحظة "فجأة قفزت من الحوض واتجهت للمغسلة، ومدت يدها في فمها حتى لامست لوزتيها، وفي ثوان أخذت تتقيأ جلست عند حوض المرحاض وأخذت تدفع بإصبعها إلى أعماق فمها تتقيأ وتتقيأ (...) وكأنها كانت تتقيأ حياتها كلها"[2]، فهي لا تريد أن تموت واتصلت بأمها التي مثلت طوق النجاة الذي سينقذها من فعلتها "ماما الحقيني أنا عملت شيء مجنون انتحرت، حالتي سيئة لكن أنا حية، الحقيني بلعت حبوبا تقيأت نعم تقيأت كل شيء"[3]، تريد أولادها وتخاف عدم رؤيتهم مجددا، وحبها لهم كان أكبر من فكرة الانتحار، إنها تريد الحياة.

7) الحياة والمـــوت:

الثنائية التي تحدد حياة الإنسان، فالموت هو المحطة الأخيرة والنهاية الحتمية وهو حقيقة متجذرة لا يمكن نكرانها، الحياة وجود والموت عدم، متنافران ومتلازمان في نفس الوقت، وبما أن الموت ضرورة حتمية لا اختيار فيها، فإن جايكوب بوهم يطرق باب الحرية من حتمية الموت "لو إنني صاحب حق أصيل في الاختيار لكان من الممكن لي أن أتخذ اتجاه الحياة أو اتجاه الموت أي صوب ما أنا وصوب ما لست أنا. فسيكون ذلك اتجاه أتخذه أنا ولست مرغما بشيء خارج إرادتي"[4]، فما كان يجري بحتمية الموت لا مفر منه ولا خلاص، وهذا ما تجلى في الرواية بموت **آدم سميث** في حادث سير مع ابنه الصغير وزوجته سكرتيرته، وتتلقى **إيفا سميث** الخبر بصدمة كبيرة وخاصة أن معه ابنها الصغير" أوضحت إيفا سميث بأن زوجها تعرض الى حادث اصطدام سيارته، وهو يرقد الآن في

---

[1] الرواية، ص 234

[2] المصدر نفسه، ص235

[3] الرواية، ص235

[4] جيمس. ب. كارس، الموت والوجود دراسة لتصورات الفنان الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، تر: بدر الديب، (د ط)، المجلس الأعلى للثقافة، (د ب)، 1998، ص 452.

مستشفى الطوارئ الأمريكية في باريس"[1]، لتكون الصدمة أكبر عندما تخبرها أم السكرتيرة أن ابنتها زوجة زوجها الثانية فينزل الخبر كالصاعقة على إيفا سميث "ابنتي كانت زوجة ثانية لزوجك، وقد تقدم إليها رسميا بل زار أعمامها في الجزائر أيضا، واشترطوا عليه أن يعتنق الإسلام ووافق زوجك، وبعد نطقه بالشهادتين وافق أعمامها من تزويجها له، لذلك عليك أن تعامليها باحترام فهي ليست سكرتيرته وإنما زوجته مثلك كما عليك الآن أن تترحمي على زوجك"[2]، بعد هذه الصدمة أخبرتها أن ابنها بخير فركضت تفتش عنه بفرح غامر ولم تعد تهتم لما فعله زوجها معها و كأن الامر قد سويّ بينهما و تعادلا فكل منها خان الآخر. زوجها آدم سميث مات وابنها الصغير حي، تتجلى ثنائية الحياة والموت التي لا تقوم على حرية الذات.

[1] الرواية، ص 370

[2] المصدر نفسه، ص 372

نخلص في نهاية هذا الفصل أن:

الوجودية ظهرت مع بدايات التطور الفكري الإنساني، وتبلورت كمذهب فلسفي بعد الحرب العالمية الأولى والثانية، نتيجة للموت والفناء الشامل الذي اجتاح العالم، فيعد القلق والمسؤولية وحرية الفرد من المعاني الكبرى للوجودية والتي ظهرت كردة فعل، وقد تجلت من خلال الشخصيات في رواية "متاهة الأرواح المنسية"، والتي تعيش في أزمة وجودية، تظهر من خلال تفكيرها وحواراتها النفسية، فيتمازج العالم المرئي بالعالم اللامرئي للشخصيات في ثنائية تصف بحثها المستمر عن الذات في متاهة الوجود.

الفصل الثالث

البعد الحضاري

أولا: الحضارة والفضاء المكاني.

ثانيا: الأنساق الثقافية.

في كثير من مناطق العالم نجد آثارا تعود لحضارات قديمة، تشهد على ما كانت تعيشه تلك الأمم من تحضر وتقدم، فالحضارة الفرعونية على سبيل المثال ما تزال آثارها شامخة إلى يومنا هذا، تماما كالحضارات الأخرى اليونانية والرومانية والبابلية وغيرها، فكل حضارة تشتمل على مجموعة من المعطيات التي كانت أساسا لبنائها واستمرارها وتميزها عن باقي الحضارات المختلفة باختلاف البيئة والإنسان، فكانت الحضارة عندئذ أسلوب معيشة يشمل الموروث الثقافي والموروث التاريخي الذي خلفه الإنسان أثناء بحثه عن حياة أفضل وأكثر رفاهية.

وقد خاض كثير من الباحثين الأنثروبولوجيين في تحديد مفهوم للحضارة، يعرفها **ول ديورانت Will Durant** بأنها" نظام اجتماعي يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي، وإنما تتألف الحضارة من عناصر أربعة؛ الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية، والتقاليد الخلقية، ومتابعة العلوم والفنون، وهي تبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق"[1]، فالحضارة حسبه تقوم على أربعة مقومات؛ الموارد الإقتصادية والتي تتحكم فيها الموارد الطبيعية، النظم السياسية التي وضعها الإنسان لفرض النظام، بالإضافة إلى التقاليد الخلقية والعلوم والفنون، وهي تشمل العادات والتقاليد والملابس والفنون وغيرها. وكل هذا لا يتحقق إلا في سيادة الأمن والنظام، حيث يصبو الإنسان إلى التطور والتحرر في سعيه لفهم الحياة، فتصبح الحضارة "ثمرة كل جهد يقوم به الإنسان لتحسن ظروف حياته، سواء أكان المجهود المبذول للوصول إلى تلك الثمرة مقصودا أو غير مقصود، وسواء أكان ثمرة مادية أم معنوية"[2]، فكل جهد يبذله الإنسان في سبيل تحقيق الرفاهية تكون ثمرته حضارة نشأت عبر أزمنة متعددة، ويعرف **ابن خلدون** الحضارة في مقدمته الشهيرة، من مبدأ التفريق بين البدو والحضر، حيث قال "لا شك أن الضروري أقدم من الحاجي

[1] ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محفوظ، مج1، ج 1، (د ط)، دار الجبل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، (د س)، ص03.

[2] حسين مؤنس، الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 13.

والكمالي وسابق عليه ولأن الضروري أصل والكمالي فرع ناشئ عنه، فالبدو أصل للمدن والحضر وسابق عليهما(...) ولهذا نجد التمدن غاية البدوي يجري إليها وينتهي سعيه إلى مقترحه منها"[1]، ومنه فإن **ابن خلدون** يضع المدينة مرادفا للحضارة وهو نفس الأمر الذي يلتقي فيه مع **ول ديورانت** حيث استخدم "المدينة والحضارة بمعنى واحد"[2]، كما نجد بعض المؤرخين الألمان خاصة، يستعملون لفظ الثقافة بنفس معنى الحضارة، ويرون أن كلا المصطلحين قابلين لتعويض أحدهما بالآخر، فأصبحت هذه المصطلحات الثلاثة مترابطة قائمة على أساس التداخل والتكامل، وللتمييز بين هذه المصطلحات يمكن القول"إن الثقافة تشمل الجانب الروحي والفكري والمعنوي من نشاط الفرد والجماعة في حين أن الجانب المادي العملي يقع تحت عنوان المدنية ويتمثل بالحرف والمهن والزراعات والصناعات المختلفة والأدوات والتجهيزات التي يحتاج إليها فيها، وما يلزم للإنسان في معاشه وحله وترحاله وسائر مناشطه العملية والترويحية. أما حضارة أمة من الأمم فهي تعني مجموع مكونات ثقافتها ومدينتها، إن الثقافة تشكل روح الحضارة وعقلها وقلبها ووجدانها، بينما تشكل المدنية مادتها وجسمها وهيكلها. إذاً الثقافة ليست الحضارة، بل هي جزء منها، وليست المدنية، بل هي باعثتها والموجهة لها"[3]، وبهذا تكون المدينة والثقافة ركيزتين أساسيتين للحضارة؛ حيث أن الثقافة هي الجانب الروحي والفكري، وكل ما يعبر عن المعتقدات والقيم، أما المدينة فهي الجانب التطبيقي الذي تتجلى فيه الحضارة وفق ما تحدده الثقافة.

---

[1] عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج1، ط1، دار يعرب، دمشق، 2004، ص 247.

[2] ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 03

[3] زياد معن، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، ط1، معهد الإنتماء العربي، بيروت، ص، 386، نقلا عن زياد عبد الكريم، توينبي ونظريته التحدي والاستجابة (الحضارة الإسلاميّة نموذجا)، ص 7

ومن هذا المنطلق تم تقسيم هذا الفصل إلى عنصرين:

أولا الحضارة والفضاء المكـاني.

ثانيا الأنسـاق الثقـافيـة.

أولا: الحضارة والفضاء المكاني

يحتل المكان في حياة الإنسان مكانة خاصة، حيث أنه ليس مجرد حدود جغرافية يعيش فيها، بل يمثل بطاقة هوية وانتماء له، هذا ما جعل العلاقة بينهما علاقة تفاعلية، فالمكان هو الذاكرة والتاريخ الشاهد على جهد الإنسان وتطور حياته الاجتماعية.

ومع إدراك أهمية المكان وخصوصيته، أولاه الكتاب والنقاد اهتماما واضحا خاصة في الأعمال الروائية، يقول في هذا الشأن **عبد المالك مرتاض** "إنه لمن المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل *الحيز فلا يختصه بوقفة قد تطول أكثر مما تقصر، كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز مشكل أساسي في الكتابة الحداثية"[1]، ويضيف قائلا "فإنا لم نرى أحدا من كتاب العربية ممن اشتغلوا بنقد الأدب الروائي، وبالرغم من الدراسات التي قدموها حول المكان إلا أنها لم تكن بالقدر الكافي"[2]، أما **حميد الحميداني** فقد تكلم عن المكان الروائي والدور الذي يلعبه داخل النص "إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم"[3]، وبهذا فإن المكان هو التربة الخصبة التي تنمو فيها الشخصيات والأحداث لتشكل عالم الرواية. وبالتالي فإن المكان الروائي "ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"[4]، وهنا تظهر أهمية المكان الروائي ودوره العمل الروائي فهو "خديم للدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري شيء ما، فبمجرد الإشارة الى المكان كان كافيا

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص122

* يستعمل عبد المالك مرتاض مصطلح الحيز للدلالة على المكان.

[2] المرجع نفسه، ص125

[3] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1991، ص70

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمان والشخصية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص28

لكي يجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[1] إذ أن المكان الروائي تجاوز البعد الجغرافي وألغاه، حيث صار يلعب دورا أساسيا في السرد وخاصة على مستوى الأحداث والشخصيات.

يشهد مصطلحا المكان الروائي والفضاء الروائي تداخلا يصعب التفريق بينهما، يحاول **حميد الحميداني** الفصل بينهما من حيث أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان يمكن أن يحتوي مجموعة من الأمكنة "فالفضاء شموليٌ، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[2]، ومنه فإن المكان مكون للفضاء والفضاء يضم أماكن متعددة.

من خلال تتبع أحداث رواية "متاهة الأرواح المنسية" **لبرهان شاوي**، نجدها تقوم في أماكن متعددة مختلفة باختلاف الأحداث والشخصيات، استطاع الكاتب أن يتجاوز فيها الحدود الجغرافية للمكان إلى الأبعاد الثقافية والفكرية له، وهذا ما يبدو واضحا للقارئ من خلال حوار ولغة الشخصيات حول المكان. ومن خلال هذا يمكن تقسيم الأماكن في الرواية إلى:

1. معالم مكانية تاريخية:

تحضر بعض الأماكن في الرواية بمرجعياتها التاريخية، فبمجرد ما يأتي ذكرها في الرواية يستحضر القارئ المكان ودلالته التاريخية، وارتباطه بالماضي دالا على التداخل القائم بين المكان والزمان، فالمكان التاريخي "هو المكان الذي يمثل تراث أمة في زمن موغل بالتاريخ، ويتضح المكان التاريخي هذا عبر ما بنى الإنسان في الماضي على الأرض التي يسكنها؛ فالمكان التاريخي إذن هو كل ما تعلق بالمنشآت المتواضعة على

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء الزمان والشخصية، ص30

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص63.

سطح الكرة الأرضية منذ أزمنة متفاوتة في القدم"[1]، فهو استمرار للمكان عبر الزمان بتشكيل حضارة أمة وتاريخها.

وقد تعددت الأماكن التاريخية في الرواية بتعدد الشخوص، وستتطرق الدراسة للبعض منها:

أ- قوس النصر L'arc de Triomphe:

يرد ذكر قوس النصر في حوار بين **إيفا سميث وحواء ذو النورين** خلال تجولهما في المدينة باريس، "فأخذت إيفا سميث تشرح لصديقتها عن تاريخ النصب الذي تم افتتاحه بمناسبة مرور مائتي سنة على الثورة الفرنسية، وأن مهندسته الرئيسية هي دنماركية لكنها ماتت فواصل شريكها الفرنسي إتمامه"[2]، يعود هذا القوس إلى عهد نابليون، وفكرة قوس النصر مصدرها قوس تيتوس الروماني الذي يعود إلى القرن الأول.

يقف هذا الصرح التاريخي منتصبا في قلب باريس، جزءا من تاريخ فرنسا بمنحوتاته ونقوشه، فيمثل الثقافة الفرنسية وواحدا من معالمها التاريخية الشامخة منذ الثورة الفرنسية، يستذكر جميع الجيوش المنتصرة والشخصيات المهمة التي مرت من تحته.

دار نقاش بين حواء ذو النورين وإيفا سميث حول قوس النصر، وكيف أن الإنسان يحتفل بالموت تحت مسمى النصر "إن الناس يموتون بطريقة بشعة من أجل أن يحتفل الآخرون بموتهم تحت شعار بائس اسمه النصر"[3]، فالنصر مجرد 6إسم يعزي الإنسان به نفسه، ويخفف به من وطأة الحرب التي لا تأتي إلا برائحة الموت، ولا يوجد بها منتصر ومنهزم، فكلا طرفا الحرب منهزمان، والمنتصر الوحيد هو الموت.

---

[1] سهام السامرائي، رواية الأرض والتاريخ والهوية قراءات في رواية "عمكا" لسعدي صالح، ط1، كلية التربية، جامعة سامراء، (د ب)، 2015، ص 124

[2] الرواية، ص 47

[3] المصدر نفسه، ص 47

ب-متحف الأورسيه:

متحف الأورسيه هو أحد أهم متاحف العاصمة الباريسية، حيث كان مبنى المتحف في الأساس محطة قطار، "تم بناءه في نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي وتحويل جزء منه إلى مركز للبريد اثناء الحرب العالمية الثانية (...) قررت الحكومة الفرنسية في زمن "متران" تحويل المحطة إلى متحف، ليتحول إلى واحد من التحف العالمية وثاني متحف بعد اللوفر[1]."

يقع في الضفة الغربية لنهر السين، ينفتح على العالم بمقتنياته الثمينة التي تتوزع بين منحوتات وزخارف فنية، ولوحات فنية تعود لأشهر الرسامين الفرنسيين والعالمين، ليتحول إلى فضاء ثقافي بامتياز يكسر حدود الزمان والمكان ويجمع العالم في مكان واحد، وتماثيل القارات الستة الموضوعة أمام مدخله تؤكد ذلك، وتشهد على تاريخه الثقافي العريق.

كما يحضر نهر السين ببعده التاريخي شاهدا على المجازر الفرنسية تجاه الجزائريين المتظاهرين ضد قانون حضر التجوال في السابع عشر من شهر أكتوبر عام 1961الذين تم قتلهم وإلقاء العديد منهم في نهر السين حتى طفت جثثهم على سطحه، فما يزال التاريخ يحتفظ بجراح تلك الحادثة التي تشهد على الوحشية إلى غاية اليوم.

ج-مدينة واسط :

مدينة واسط هي مدينة عراقية "بناها الحجاج بن يوسف الثقفي، سنة 78 هجرية أتمها سنة 86 هجرية، لتكون مقرا جديدا لجنوده المشاركين في عملية الفتح الإسلامي، وتعتبر مركز محافظة واسط الحالي هي مدينة الكوت التي من سماتها أنها على شكل شبه جزيرة تحيط بها المياه من جهات الشرق والغرب والجنوب وتبعد عن بغداد التي تقع

[1] الرواية، ص 54

شمالها ب 180كلم"[1]، فهي "المدينة التي بناها الحجاج الثقفي بين البصرة والكوفة"[2]، وبنى فيها قصره ذو القبة الخضراء، وتعتبر مدينة واسط حاضرة تاريخية ثقافية.

جاء ذكر مدينة "الكوت العراقية" في الرواية على لسان **حواء الحلو العراقية**، فهي المدينة التي "ولدت فيها، واسمها الكوت، لكن الحكومة أخذت تعرب كل أسماء المحافظات العراقية فمسيت الكوت بواسط، أنا من تلك المدينة التي يحيطها نهر دجلة من ثلاثة جوانب مكونا شبه جزيرة"[3]، والتي أصبحت تسمى "واسط" نسبة إلى مدينة واسط التاريخية، كما تحضر الشخصية التاريخية "**الحجاج بن يوسف الثقفي**"، وهو الذي عرف على مر العصور بأنه شخصية محبة للدماء متعطش لها، معظم للقرآن.

2.معالم مكانية دينية:

المكان الديني هو المكان الذي تقام فيه طقوس روحية تبني رابطة بين العبد وربه "وتعد الأماكن الدينية من أبرز الرموز الدالة على وحدة الجماعة وتمسكها، فالمعابد والأديرة والكنائس والجوامع والمساجد، هي بؤرة المكان الذي تتخذه الجماعة محلا لسكنها، ومركزا لفاعليتها في الحياة ويعبر المكان الديني عن صلة بين السماء والأرض، ومدى وعي الإنسان بأهمية هذه الصلة وعلاقتها بوجوده"[4]، وبهذا نشأت العلاقة الوطيدة بين المكان والدين في نفس الإنسان، حيث أصبح بمثابة شرط لتحقيق الصلة بين العابد والمعبود.

ومن بين أهم الأماكن الدينية الواردة في الرواية "كنيسة نوتردام Cathedrale de Paris Notre dame"، تلك التي زارتها **حواء ذو النورين** مع صديقتها **إيفا سميث**، "وتجولت في الكنيسة وتوقفت أمام بعض اللوحات الفنية، كما أنها شاهدت في جانب

---

[1] سامي بن عبد الله بن أحمد الملغوث، أطلس الفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الراشدين، (د ط)، العبيكان للنشر، (د ب)، 2015، ص 131

[2] الرواية، ص240

[3] المصدر نفسه، ص240

[4] سهام السامرائي، رواية الأرض والتاريخ والهوية قراءات في رواية "عمكا" لسعدي صالح، ص126

الكنيسة بعض المقاعد الخشبية(...)ومكان التعميد ينتصب وسطه تمثال المسيح"[1]، فكنيسة نوتردام هي المبنى الديني الرئيسي بباريس، الذي يمثل تحفة الفن القوطي المعماري، والشاهد على تطور الفن المعماري، وتقوم في مكان أول كنسية مسيحية في باريس[2]، فكنيسة نوتردام هي معلم تاريخي ديني، يعد أحد معالم فرنسا التاريخية والثقافية.

3.معالم مكانية ثقافية:

يحمل المكان الثقافي كل القيم والتصورات الثقافية المرتبطة بالمجتمع، حيث يكسر الحدود الجغرافية ويتجاوز حدود المكان والزمان، ويقف معيارا لحضارة أمة معينة، وقد جاء مقهى "دي فلور café du flore" الواقع في سان جرمان، وهو المكان الذي التقت فيه كل من حواء **ذو النورين وإيفا سميث** مع **حواء الدمشقية وآدم سانتشو ماريا زباتو** "سنذهب إلى أحد أشهر مقاهي باريس، مقهى كان كبار الكتاب الفرنسيين يجلسون فيه، سارتر وصديقته سيمون دي بوفار، وصار جزءا من معالم باريس السياحية "[3]، فالمقهى "يشكل واحدا من الفضاءات الانتقالية الخاصة التي تتميز بتنوع دلالتها الفنية، فهو البؤرة المكانية التي تلتقي عندها الشخصيات، ومن طبقات اجتماعية مختلفة محاولة البحث عن راحتها النفسية وسط ذلك الفضاء(...) كما يمثل ملتقى الولادات الفكرية والمنطلق لها كذلك"[4].

يعتبر مقهى دي فلور الشهير في العاصمة الفرنسية، معلما سياحيا أدبيا وملاذا ثقافيا بامتياز، فقد اقترن اسمه بأحد كبار الفلاسفة الفرنسيين الوجوديين؛ سارتر وصديقته سيمون دي بوفار.

يحضر مقهى دي فلور في الرواية ببعده الحضاري الثقافي، فالمقهى في الماضي كان رمزا ثقافيا، يلتقي فيه الكتاب والمثقفون، مثلا نجيب محفوظ كان متواجد باستمرار في

---

[1] الرواية، ص 124

[2] ينظر: كنيسة نوتردام www.marefa.org، 2018/05/25، 18:54

[3] رواية، ص 106

[4] محمد مطلك الجميلي، السرد الرسائلي قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح لمحمد صابر عبيد، ص 87

أحد المقاهي الشعبية في مصر وهو حال الكثير من البلدان العربية، على عكس أيامنا الحالية التي أصبح فيها مكانا للكسل وخمول، يحتضن المباريات الكروية ومشاجرات الشبان، وإذا ما عقدنا مقارنة لنفس المكان بين الماضي والحاضر، نجد المكان باقي على حاله، لكن المكانة والغاية تغيرت، فالإنسان هو من يصنع حضارته وهو من يهدمها.

4. الفضاءات وأنماطها:

يعد الفضاء الروائي جامعا لمكونات الرواية وأكثر اتساعا من المكان، "فالفضاء الروائي مثل كل فضاء فني، يبني أساسا في تجربة جمالية (...) أو انزياج عن مجموع من المعطيات الحسية المباشرة، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل"[1]، وبهذا يصبح الفضاء متعلقا بالذاكرة والمتخيل سواء عند القارئ، الذي تستفيض ذاكرته عند ذكر فضاءات معينة دون أخرى، مثلت مرحلة ما من حياته، ونفس الأمر عند الكاتب أو الروائي وفق ما يعرف "بالإضاءة الإيديولوجية والتي تكلم عنها باختين، وهي إضاءة لازمة لكل فضاء في الكتابة الروائية، إضاءة تنجزها قصدية توظيف فضاءات دون أخرى وطرائق إبراز فضاءات معينة في لحظات معينة من المسار السردي والحكائي، وذلك بما ينزع نحو ابتكار دلالات معينة أو تحريك دلالات قائمة في الواقع الاجتماعي والثقافي والرمزي"[2]، فالرواية إذن تستحضر أماكن معينة دون أخرى في النص الروائي، بما يتماشى مع استراتيجية الكاتب ورؤية القارئ "فكل جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين أو تستحضر فضاء معينا ما دامت تعبر عن فعل يتم في الوجود أو تقدم لنا حضورا في العالم"[3]، فالرواية تقوم ببناء فضاءها العام بالحفاظ على إيقاع تفاعل الشخصيات والأحداث، وهذا ما تجسد في رواية "متاهة الأرواح المنسية" لبرهان شاوي، حيث يرد ذكر كثير من الأماكن بشكلها المادي ثم تخترقها الشخصيات في محاولة بناء

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 2000، ص47

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 48

[3] المرجع نفسه، ص 48

فضاءات بأفعالها وأحاسيسها وثقافتها، لتتظافر هذه الفضاءات المتعددة داخل النص الروائي مشكلة الفضاء العام للرواية.

وقد انبنت هذه الفضاءات داخل الرواية على النحو التالي:

أ- محطة القطار:

محطة "**دي ايست Gare de Est**" هي أول مكان تطأه **حواء ذو النورين** مع صديقتها **إيفا سميث** في فرنسا و"أخذت تتأمل بناء المحطة وسقفها العالي، زحام الناس من كل الأجناس المطاعم المنتشرة التي تقدم كل أنواع الطعام لمختلف الشعوب، المحلات التجارية ذات الماركات العالمية، المقاهي والمكتبات ومكاتب السفر والبنوك، كان كل ما يحيطها يملؤها بهجة وثقة واسترخاءً رائقا"[1]، بدت المحطة **لحواء ذو النورين** مكانا واسعا به عدد كبير من الأجناس البشرية والعديد من المرافق، هذا ما جعلها تحس بالراحة والثقة، فيتحول المكان إلى فضاء شاسع يبعث بالراحة والطمأنينة في نفس **حواء ذو النورين**، والتي ستظل ذاكرتها تحتفظ بهذه اللحظة وهذا الشعور الذي فقذته منذ زمن، على العكس من **إيفا سميث** التي لم تبد أي مشاعر تجاه المكان واحتفظت بكونه مجرد محطة قطار ونقطة وصول. بينما **حواء ذو النورين** فمثل بالنسبة لها بداية جديدة ومغامرة شيقة، فباريس هي الخلاص والحياة الجديدة، إذ "كانت حواء الذو النورين تحس بدفق من المشاعر المتضاربة وهي ترى الشوارع النابضة بالحياة، الحياة التي افتقدتها منذ سنوات عديدة"[2]، لتتحول مشاعر الطمأنينة إلى مشاعر متضاربة خائفة من القادم المجهول وما تخبئه لها باريس.

ب-منزل إيفا سميث:

البيوت هي الركن الخاص للإنسان، التي تصور الحالة الشعورية والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحبها، كما أن البيوت تعبر عن ساكنيها "فالبيت هو واحد

[1] الرواية، ص13

[2] الرواية، ص15

من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام إنسانية(...)وبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا"[1]، لأنه فضاء عائلي آمن تجتمع فيه الأسرة ويستقبل فيه الأصدقاء والضيوف، مرتبط بدفء العائلة، ولكن مع تطور الأحداث وتأزمها، يتغير فضاء البيت خاصة بعد إقدام **إيفا سميث** على الانتحار، بالرغم من أن العناصر تبقى ثابتة، "ألقت نظرة إلى الصالة وباحة الشقة، شعرت وكأن كل هذه الأشياء حبيبة إلى نفسها، وكأن الطاولة والكراسي حولها، المصابيح في الشقق والزوايا، التحفيات الكريستالية، الصوفة وكل تفاصيل الشقة تنظر إليها هي، وتعاتبها على ما أقدمت عليه، وأن كل هذه الأشياء فرحة الآن بعودتها للحياة"[2]، فيكتسب الفضاء صفة الحميمية، فهو مرتبط بتغير أحد العناصر المشكلة له.

ج-شقة الشركة:

وهو فضاء خاص يحتفظ به **آدم سميث** لنفسه فقط، تقع في شارع سانت دينيس، فهي تشبه شقته التي يقيم فيها مع زوجته **إيفا** وأولاده إلا أنها تختلف في التفاصيل والأشياء والأثاث، حيث يلعب الأثاث دورا ايجابيا في الرواية، فكل قطعة أثاث في الغرفة مرتبط بذكرى في ذهن صاحبها، وهو يدل على سمة الشخصية. إن الأثاث المرتب هو التعبير عن الشخصية الروائية، وكذلك "ترتيب (الأشياء) يعد نوعا من وصف الأشخاص ودليلا على نفسيتهم"[3]، فهي تدل على تفرد صاحبها، إذ هي ليست مجرد شقة عادية وإنما هي عالمه الخاص "عالمي الصغير، هنا أجيء أحيانا كي أقرأ وأكتب بعض الخربشات، أو أسمع الموسيقى بصوت عال، أحيانا أدعي السفر لإنجاز بعض الأعمال، لكني لا أسافر إنما أجيء هنا فهنا أحس أنني أنا، هناك أنا الأب المدير رجل الأعمال، المدير

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984، ص38

[2] الرواية، ص235

[3] محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1996، ص 117

العام للشركة، يعمل تحت يدي العشرات من الموظفين والموظفات، هنا أنا الجالس في الصف الأخير من القاعة"[1]، فهي عالمه حيث ينزع قناعه ويكون نفسه فقط، ويعيش فيها حياته كما يريدها ويشتهيها، فتصبح بذلك الشقة فضاء للحقيقة وإدراك الذات التي يخفيها وراء قناع الزوج المدير الناجح، على العكس من **حواء ذو النورين** التي يبدو لها فضاء مكر وخداع واقتناص لعشيقاته، والتي تراه يريدها لنفس الأمر.

د-السيارة:

تتجاوز السيارة كونها مجرد وسيلة نقل، إلى فضاء رحب للنقاش حول الذات واكتشافها، حيث كانت جل حوارات **آدم سميث وحواء ذو النورين** تدور في السيارة، والذي كان يتحجج بتوصيلها إلى أماكن عديدة، ليستمتع بالحديث معها، في محاولة مستمرة منه الحصول عليها، ويظهر ذلك من خلال "ارتبك الزوج قليلا، كانت هذه المهمة مفاجئة له، لكنه استطاع أن يكتم فرحه، إذ سيكون وحيدا معها، وستكون هذه فرصة له كي يتقاربا أكثر، فثمة شيء يجذبهما إلى بعضهما البعض وقد تجنبانه في حضور إيفا"[2]، فقد اتخذ من فرصة تواجدهما معا في السيارة ليتقرب إليها في محاولة مفضوحة منه، وعندما أدرك من عدم جدوى محاولاته، لجأ إلى طريقة أخرى "ففتح الصندوق الأمامي الذي أمامها ومال بجسده قليلا وكأنه يفتش عن شيء هناك، لكنه كان يريد أن يقرب وجهه منها، فعبقت في أنفه رائحة عطرها الزكي. ارتبكت هي من حركته، ألا أنه برر ذلك بإخراج موصلا للشحن الموبايل(...) وخلال ذلك مسد بطريقة بدت غير مقصودة فخذها بساعده[3]، لكنها كانت تعلم بنواياه "فحفزت موانعها النفسية كي لا تنجرّ معه إلى

[1] رواية، ص 284

[2] المصدر نفسه، ص 198

[3] المصدر نفسه، ص201

أي مغامرة وخيمة معه"[1]، وبهذا تكون السيارة فضاء يستغله آدم سميث للتقرب من حواء ذو النورين والحصول عليها.

هـ-المستشفى:

نلاحظ تغيره على مستوى فضاء الروائي، فمن مكان للعلاج والاطمئنان تقصده **إيفا سميث** لرِؤية زوجها وابنها الصغير، بعد الحادث الذي تعرضا له، إلى فضاء تكتشف فيه حقيقة زواج زوجها الذي توفي في الحادث من سكرتيرته الجزائرية، وحقيقة إسلامه لأجلها. فهذا التحول كان مصاحبا لتغيرات الأحداث وتماشيا مع الوضع الجديد الذي كان نتيجة تفاعل العلاقات والعناصر المشكلة له.

كما قد يحتوي عالم الرواية على فضاءات أخرى مبنية على مجموعة من علامات وقائمة عليها، فمثلا غلاف الرواية هو فضاء قائم على مجموعة من العلامات، ألوان، أشكال، والعلامة تقوم على أساسين دال ومدلول؛ فالدال هو التجسيد المادي للعلامة، أما المدلول فهو التصور الذهني الذي ينبني في ذهن القارئ والمتحكمة فيه مرجعياته، الغلاف هو لوحة الفنان الإسباني: خوسييه بييليوري، تحتوي اللوحة على مجموعة أشخاص يركبون قارب يقودهم شخص هرم رث الثياب بينهم امرأة وابنها تحيط بهما هالة بيضاء مضيئة في عالم كئيب ذي الألوان الرمادية القاتمة، يسير بهم القارب في المياه المعتمة وسط أناس يحاولون التشبث به وكأنه قارب النجاة الوحيد من هذا الجحيم المظلم، أرواح تريد الخلاص من عذاباتها، أرواح تائهة تسيير إلى اللامكان في متاهة الوجود، وهذا ما ينطبق كثيرا على شخصيات الرواية التي تحيل بدورها على الواقع الإنساني.

كما نجد بعض العبارات التي تحتوي على أرقام طوابق وغرف تحيل إلى فضاء الرواية الواسع، فمثلا نجد عبارة "نظرت إيفا سميث إلى ساعة المحطة التي كانت تشير

[1] الرواية، ص200

إلى السادسة إلا الربع"[1]، وكأن العبارة تشير إلى اقتراب بدء أحداث الرواية وتضع القارئ في حالة انتظار وترقب، لما يخفيه هذا الفضاء الواسع الذي سيلجه بعد دقائق، ونجد عبارة أخرى "دارت السيارة دورات عديدة وهي تلتف صاعدة، حيث توقفت في المرآب السادس"[2]، وكأن العبارة تختصر حياة الشخصيات في المتاهات السابقة، واجتيازها لها، لتصل تصاعديا وتستقر في الطابق السادس وهو المتاهة السادسة.

[1] رواية، ص 13

[2] المصدر نفسه، ص 353

ثانيا: الأنسـاق الثقافيــة

إن النسق الثقافي وليد ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، وهو ثمرة التفاعل الاجتماعي الذي يستمر عبر المراحل التاريخية والشاهد من خلالها على التطور والتغير المستمر للمجتمع، فتنشأ الأنساق الثقافية وتصبح معيارا لتحديد شخصية المجتمع ومتحكما في سلوكياته، وتتغذى هذه الأنساق على مجموعة من الروافد المختلفة، "منها أنساق الأفكار والمعتقدات، وأنساق الرموز التعبيرية، وأنساق التوجيه، وهذه الأنساق هي وحدات أو أنساق فرعية تحقق وحدة النسق الثقافي"[1]، ومنه فالنسق الثقافي مرتبط بها إرتباطا وثيقا ولا يخرج عن إطارها، فهي التي تغذيه وتمده بالمقومات الرئيسة التي تساعد في بناءه، وعليه تم تقسيم هذا الجزء إلى ثلاثة عناصر:

1-عادات ومعتقدات

2-ممارسات دينية

3-مظاهر حضارية

[1] حسين بوحسون: "جدل الأنساق الثقافية المضمرة في رواية اعترافات امرأة للكاتبة عائشة بنور" مجلة مقال، مديرية النشر جامعة 20 أوت 1955، العدد 06، فيفري 2018، سكيكدة، ص 08

1. عادات ومعتقدات:

أ-العـادات:

تعتبر العادات أحد المظاهر السلوكية الخاصة بمجتمع معين، حيث تنمو وتتشكل من تراكمات ثقافية إنبنت خلال مدة معينة من الزمن، فهي "مجموع السلوكيات الثقافية التي تخص المجتمع الذي تنتمي إليه، ترثها الأجيال عن بعضها وتميزها عن بقية المجتمعات"[1]، بحيث أن لكل مجتمع كيانه الثقافي الخاص به، يتصادف القارئ لصفحات رواية "متاهة الأرواح المنسية" **لبرهان شاوي** بموروث ثقافي عالمي، إذ تجمع ثقافات وشعوب عديدة، فيقدم الروائي للقارئ كما هائلا من المعارف والثقافات، ويجد القارئ بعض من موروثه متجسدا في مظهر ما، كما أنه يتعرف على موروث الآخر.

يقدم الروائي أحد أهم عادات الضيافة في العالم العربي وهو تقديم "القهوة بالهيل"[2] للضيف، حيث تحتل القهوة مكانة عند العرب، وثمة عادات وأصول في تحضيرها وتقديمها، فالقهوة نوع من الطقس الإحتفالي وفن قائم الذات وهي تختزل ثقافة بأكملها وتختزن رموزا وذخائر أصيلة راسخة في القدم"[3]، فمشروب القهوة يحضر بقداسة في المجتمعات العربية خاصة، وعملية تحضيره تتم وفق عملية محددة في أواني مخصصة للقهوة وإن كانت تختلف بين منطقة وأخرى إلا أنها تجتمع كلها على أصالة المشروب وعراقته العربية.

حيث تقدم أم **إيفا سميث** المقيمة في باريس القهوة بالهيل للمرأة العراقية **حواء ذو النورين**، وعلى الرغم من أن المرأتان متواجدتان في مكان أوربي وحضارة أوربية، إلا أن عادات

---

[1] لزهر مساعدية: " في مفهوم الثقافة وبعض مكوناتها" مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، العدد 09، جوان 2017، ص35

[2] الرواية، ص 19

[3] محمد الجويلي، القهوة العربية سجل من الطقوس والعادات، arab.com al، 27 /2018/05 15:42

الضيافة العربية الأصيلة بقيت حاضرة ولم تتخليا عنها، فالإنسان هو من يتمسك بأصالته أو هو من يتخلى عنها بغض النظر عن المكان الموجود فيه.

كما تحضر في الرواية عادة أخرى وهي شرب الشاي، فيقدم لنا الروائي **حواء الحلو العراقية** المقيمة في برلين، التي "اعتادت أن تشرب الشاي عصرا بعد القيلولة، لكن إعداد الشاي بحد ذاته يعد بالنسبة لها طقسا خاصا، فهي تتفنن في إعداده، بل واشترت عدة خاصة به، دورقا من الخزف الصيني، قاعدة صغيرة يتوسطها موضع لشمعة صغيرة توقد هناك لتحفظ الشاي ساخنا"[1]، تؤثر **حواء الحلو العراقية** طريقة شرب الشاي الصينية العريقة، حيث أنها تدل على موروثهم الثقافي ومقوماتهم الحضارية، كما أن اليابان قد فكرت بطقوس الشاي "حيث صارت لها فلسفة ومدارس مميزة وطقوس للتحضير، بل وصار لطقس شرب الشاي بيت خاص به يسمى "بيت الشاي "، الذي عادة ما يبنى من الخشب و الحجر، و يتم اختيار أجمل مكان له في حديقة البيت" [2].

فالواضح أن اليابان قد اعتمدت فلسفة للشاي، وقد ارتبطت طقوس شرب الشاي بالديانة الزن البوذية كما يرى "أتباع المذهب التاوي عشبة الشاي مكونا أساسيا من مكونات إكسير الخلود، كما أكثر البوذيون من استعمالها لمقاومة النعاس خلال ساعات تأملهم الطويلة"[3]، كما أن طقوس شرب الشاي اليابانية، تختلف باختلاف الفصول وأوقات الشرب، أما في العراق **حواء الحلو العراقية** "تحن إلى الطريقة العراقية في شرب الشاي بعد القيلولة، لا سيما في الصيف"[4]، فقد اكتسب العراقيون عادة شرب الشاي عصرا من عادات الإنكليز، كما أن العراق لديه طقوسه في شرب الشاي وأوانيه المخصصة لذلك.

---

[1] الرواية، ص72

[2] المصدر نفسه، ص 72

[3] محمود كروت أبو الفضل، عرض كتاب الشاي (ماذا تعرف عن صناعته؟)، الألوكة 2018/05/27 18:44

[4] رواية، ص 72

إن الثراء الثقافي وتنوعه لشرب الشاي في العالم، دليل على قداسته، فكل يحتفي به على طريقته الخاصة

ب-المعتقدات:

إن المعتقدات ظاهرة ثقافية اجتماعية، ذات قدسية روحية حيث أنها تلعب دورا بارزا في تقديم تصورات الفرد حول الحياة ووجوده، نتيجة إجتماع وتراكم عادات وتقاليد وأعراف قديمة، وبهذا يعد المعتقد "نسقا فكريا يضم مجموعة من الأفكار والشعائر والطقوس يؤمن بها أفراد المجتمع"[1]، فالمعتقدات هي عادات فكرية تتحكم في الإنسان وتؤثر فيه وعلى سلوكه، ومثال ذلك من الرواية عبارة "اللهم اجعل ضحكي خيرا"[2]، فهذه الجملة منتشرة في أنحاء كثيرة من العالم العربي، تجعل الضحك الكثير نذير شؤم وقد يحدث بعده شر ما، فأصبح يستعاذ منه وتحول الضحك في معتقداتنا العربية إلى شر، وفي الحقيقة كثرة الضحك لا تجلب الشر ولا الخير، فهو إعتقاد ترسخ في العقلية العربية القديمة، وانتقل عبر الأجيال المتعاقبة.

كما توجد أمور أخرى تدل على وقوع مكروه أو شر، مثل ما حصل مع **إيفا سميث** حين انكسر "كأس زجاجي وقع من كف الابن الأصغر على البلاط، فز الجميع وكأن ذلك نذير شؤم، إذ تعكر مزاج الوالدين بسرعة"[3]، ولعل حادثة السير التي توفي فيها زوجها **آدم سميث** وأصيب ابنها بجروح خفيفة، هي الشؤم والشر الذي نبأ عنه انكسار الكأس، لكنها تبقى أمور متعلقة بالمعتقد الثقافي للإنسان حيث أنه لا دليل على صحة هذا الأمر.

---

[1] فاطمة الزهراء نسيسة، " المعتقدات الثقافية وتأثيرها على البنى الإجتماعية في منطقة متيجة " جامعة الجيلالي بو نعامة، خميس مليانة، الجزائر، al manhal.com

[2] الرواية ص 244

[3] المصدر نفسه ص 349

2.الممارسات الدينية:

إن الممارسات الدينية مرتبطة بشكل واضح بالمعتقد، المنبثق من المجتمع فهي نشاط اجتماعي ديني، يهدف إلى إنشاء وتوثيق الصلة مع القوى العليا لأجل تحقيق غاية ما وهي مرتبطة بالموروث الثقافي الديني، وبمعنى آخر "عبارة عن مجموعة من الأفعال المتكررة التي تحظى غالبا بالإحترام، ولها نظام تأدية شفهي أو حركي، ومحملة بالرمزية وقائمة على الإيمان بالقوى الفعلية للقدرة العليا التي يحاول الإنسان أن يتصل بها بغرض الحصول على نتيجة مرجوة"[1]، فالممارسات مرتبطة بجانب روحي يتحكم فيه المعتقد الديني، ويلعب المجتمع بالموروث الثقافي دورا بارزا في سنها وإنشائها واستمراريتها.

وقد تنوعت الممارسات الدينية في الرواية بتعدد المعتقد الديني، وسنخص بالدراسة بعضا منها:

أ-ممارسات دينية مسيحية:

تتقدم **إيفا سميث** في كنيسة نوتردام الفرنسية، بإشعال "شمعة ثبتتها في شمعدان كبير"[2]، حيث نجد في المعتقد المسيحي مثل هذه الممارسات، فإشعال شمعة بالنسبة للمسيحيين تمثل المؤمن الحقيقي، وتوضع في أماكن مخصصة، كما أنهم يعتبرون المسيح عيسى هو النور الذي أنار العالم، واشعال شمعة هو فرح واحتفاء به وطلب لشفاعته ومساعدة القديسين، أما الشمعدان الكبير فيوجد في الكنيسة منه اثنان، دلالة على شريعة العهد القديم و شريعة العهد الجديد[3]، فالشمعة حسب المعتقد المسيحي هي التي تخلق الرابط مع القديسين وتضيء درب المؤمنين، وعادة ما تقترن إضاءة شمعة بتلاوة صلاة معينة.

---

[1] ينظر: محمد حلمي، "الدين والممارسات الإجتماعية من منظور أنثروبولوجي"، جريدة الحياةwww.alhayat.com ، 2018/05/18، 12:45.

[2] الرواية، ص 124

[3] ينظر: الشموع في الكنيسة، www.takla.org

ب-ممارسات دينية إسلامية:

1.زيارة المقامات في العراق:

تعتبر ظاهرة زيارة المقامات منتشرة في جميع بلدان العالم العربي، وذلك بهدف التبرك والدعاء لقضاء الحاجات ولشفاء من الأمراض وغيرها، كما هو حال **حواء الحلو العراقية** المصابة بالصرع، التي عانت منذ صغرها من "رحلات طويلة إلى الأماكن المقدسة في كربلاء والنجف، والكاظمية وسامراء وبلد علي الشرقي والحي، وأضرحة الأئمة الأطهار والأولياء، وأضرحة النساء من آل هاشم"[1]، فتتم زيارة الأضرحة لطلب الشفاعة عند الله وقضاء الحاجات، وذلك لأن صاحب القبر من آل البيت أو ذو علاقة وطيدة بالله، تحمل هذه الظاهرة بعدا اجتماعيا ثقافيا وذلك لارتباطها بعادات المجتمع والتراكم الثقافي الناشئ على مر الزمن والمتوالي عبر الأجيال لتصبح طقسا وعبادة.

2.عاشوراء وقصائد مأساة الحسين:

كان لمقتل الحسين بن علي بن أبي طالب وقع على النفوس، وتمت إقامة مراسم العزاء سنويا يوم عاشوراء، فهو نفس اليوم الذي قتل فيه، وأضحت هذه المراسم ظاهرة سنوية يتم من خلالها رثاء الحسين وإظهار الحزن والألم، وقد كان من بين الطقوس مقرئ قصائد مأساة الحسين "وهو النائح الذي يرثي الإمام الحسين بشعر ملحن، وقد تطورت إلى قراءة مقتل الحسين، وأطلق على من يقرأ النياحة في عاشوراء اسم (قارئ المقتل) أو (القارئ)"[2]، وهي مهنة زوج **حواء الحلو العراقية** " الملا هابيل، المقرئ للقصائد التي تروي مأساة الحسين في شهر محرم"[3]، وهكذا أصبحت مراسم العزاء في عاشوراء ظاهرة اجتماعية ذات بعد ديني لدى العراقيين الشيعة خاصة، فغدت من أهم الموروثات الثقافية والتقاليد الدينية لدى المجتمع العراقي.

---

[1] الرواية، ص 241

[2] فائق محمد حسين، "التطور التاريخي للعزاء الحسيني"، مجلة النبأ، العدد 56، نيسانannabaa.org2001

[3] الرواية، ص241

3.مظاهر حضارية:

تتعد مصادر الحضارة وتختلف باختلاف المجتمع وتكوينه، وتمثل المظاهر الثقافية المصدر الأول والرئيسي للحضارة، فتشكل مجتمعة مرجعياتها التي ساهمت في استمرارها وتطورها وميزتها بين الشعوب مع حفظ خصوصياتها.

وتتشكل مصادر الحضارة من "مكونات مادية وهي المكونات المستخدمة بشكل يومي، كالمأكل والمشرب والملبس وغيرها، ومكونات فكرية مثل الفن واللغة والعلم والدين وغيرها"[1]، وتتمايز المجتمعات عن بعضها البعض من خلال عدة مظاهر:

أ-الأزيـاء:

إن الأزياء والملابس تعتبر ظاهرة اجتماعية ثقافية، تعبر عن انتماء الفرد لجماعة ما، فيكفي في بعض الأحيان إلقاء نظرة أولية على زي ما لنحدد نوعه-تقليدي أو عصري- وانتماءه الثقافي، وتحديد جنس الفرد(ذكر أو أنثى) وعمره، وأحيانا الطبقة الإجتماعية والعصر الذي ينتمي إليه، إذ يمكن إعتبار الأزياء "عامل من عوامل التباين الإجتماعي، فهي توحد بين الذين ينتمون إلى طبقة إجتماعية معينة كما أنها تفصلهم عن غيرهم من أعضاء الطبقات الأخرى"[2]، وقد تكون الأزياء "السلوك الممثل للأفكار السلوكية السائدة في المجتمع"[3]، وهذا ما نجده واضحا في الرواية من خلال الشخصيات، حيث تختلف طريقة اللباس باختلاف انتماءاته المجتمعية والعقائدية، فيرد ذكر "المرأة بالزي العربي الخليجي المتميز بالعباءة الطويلة السوداء وحجاب الرأس"[4]، حيث ترتبط العباءة بالعالم العربي الإسلامي وخاصة دول الخليج، فهي عبارة عن لباس طويل ترتديه المرأة،

---

[1] لزهر مساعدية، "في مفهوم الثقافة وبعض مكوناتها"، ص 35

[2] فؤاد غازي ثجيل، "الملبس والهوية الثقافية بين الإنتماء والإغتراب رؤية أنثروبولوجية، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 77، 2013، ص462

[3] الرواية، ص 462

[4] المصدر نفسه، ص 53

ذو مرجعية دينية حيث يعتبر ساترا للجسم، ومتفق عليه في البيئة الإجتماعية، وتطور مع الزمن, ولكنه احتفظ بالنموذج الأول الرئيسي بإضافة بعض التغييرات.

أما حواء **الحلو اللبنانية** فقد كانت "ترتدي ثوبا أسود مرقط بنقاط دائرية بيض، وعليه لبست جاكيتة سوداء، ويلتف حول عنقها الرقيق عقد من الخرز الأحمر كبير الحجم، تعلق على كتفها حقيبة جلدية سوداء"[1]، اذ ترتدي ما يعرف ضمن النموذج العام الذي ينطبق على كافة أفراد المجتمع، نلاحظ من خلال دقة اقتناء الألوان وتناسقها، حيث انحصرت بين الأبيض والأسود مع إضافة عقد خرز أحمر كبير الحجم لكسر رتابة الألوان، هذا الزي لا يدل على هويتها اللبنانية بحيث أنه ليس زيا تقليديا، وإنما يدل على محاولة التكيف والإنسجام مع المجتمع الذي هي فيه، فلم يعد للزي التقليدي الشعبي دور بارز إلا في بعض المناسبات أو المعارض الدولية لأن ما يعرف بالعولمة طغت على جميع الميادين وحتى الملابس، فأرست مفهوم النموذج الأول، الذي يحاول أفراد المجتمع مجاراته.

في المقابل نجد النقيض، فبعض مظاهر الحضارة أخذت منحى مغاير تحت شعار الحرية والتحرر، فضربت بكل الضوابط الإجتماعية والعقائدية عرض الحائط، وهذا ما تجسد في الرواية من خلال مجموعة من الشباب "السياح بلحاهم وبناطيلهم القصيرة، وفتيات يضعن الحلقات على أنوفهن وحواجبهن، بينهن من صبغت شعرها باللون الأزرق وأخرى بالأخضر وثالثة بالأحمر"[2]، ويمكن إرجاع هذا الأمر إلى عامل نفسي يقود إلى مثل هذه السلوكات، من أجل التميز عن الباقين، وهذه الفئة تبدو لنفسها "قمة التحضر لكن مع الأسف أن هناك الكثير من المظاهر الحياتية التي تبدو للبعض عصرية، بيد

[1] الرواية، ص 29

[2] المصدر نفسه، ص 123

أنها في الحقيقة ليست سوى مظاهر لسلوك سوقي مبتذل"[1]، ويمكن إرجاع مثل هذه السلوكات إلى جماعات أو افراد تحمل معتقد معين أو أفكار خاصة.

ب-تاريخ الفنون:

إن الفنون هي جزء من الإبداع الإنساني فهي تعبر عن هوية الإنسان وفكره، التي يستعملها الفرد لتعبير عن أحاسيسه ومشاعره وصراعاته النفسية، كما أن الفن يعتبر تراثا ثقافيا حضاريا، وكلمة فن جاءت من اللاتينية ARS بمعني بمهارة SKILL، وقد تغيرت عبر التاريخ، ففي العصور الوسطى في أوربا اتخذت معنى تنمية الفنون العقلية، أما في القرن التاسع عشر بدأت كلمة الفن تشير إلى التصوير والرسم والنحت وفنون النقش والحفر وفنون الزخرفة[2]، ويمكن تقديم تعريف للفن على أنه "جملة من الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، مثل: التصوير، والنحت، والنقش، والتزيين، والعمارة، والشعر، الموسيقى، وغيرها"[3]، فالفن ظاهرة اجتماعية ثقافية تختلف باختلاف العصور والمجتمعات.

احتوت رواية "متاهة الأرواح المنسية" على مجموعة من الفنون، تمثل عصور مختلفة تعددت بين الرسم والنحت والعمارة.

فقد احتوى النص الروائي على مجموعة من اللوحات لعدد من الرسامين، والتي لعبت دورا بارزا في بناء وإثراء النص، فقد بدأ بذكر لوحة العميان على لسان **حواء الحلو اللبنانية** "مرق العميان من أسفل نافذتها على الجهة المقابلة، فجأة تذكرتهم هؤلاء هم عميان الفنان بيتر بورغل البير الذين رسمهم في إحدى لوحاته"[4]، لتتوالى لوحات الأخرى على لسان حواء ذو النورين عند زيارتها لمتحف الأورسيه، لتبدء الرحلة من "لوحة تجسد امرأة

---

[1] الرواية ، ص124

[2] ينظر: عبير قريطم، الانثروبولوجيا والفنون التشكيلية، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص 22

[3] عبير قريطم، الانثروبولوجيا والفنون التشكيلية، ص 22.

[4] الرواية، ص46

مستلقية على سريرها، مرفوعة الثوب إلى أعلى، لا يتبين وجهها في اللوحة (...) لوحة (أصل العالم) غوستاف كويربيت 1866"[1]، ثم وجدت **حواء ذو النورين** نفسها "تتسمر أمام لوحة كبيرة لإمرأة مذهلة الجمال، عارية بالكامل وحولها رجال ونساء عاريات لا يقلن جمالا عنها (...) (ولادة فينوس) لوليم بوغيرو"[2]، لتستمر الرحلة في المتحف وتجد **حواء ذو النورين** نفسها "أمام لوحة صغيرة الحجم تتوسط جدارا عريضا خاليا من أية لوحة أخرى (...) إنها لوحة اسمها (أم الفنان) رسمها الفنان جيميس ويستلر"[3]، ليكون ختام الرحلة "لوحة لإمرأة تجلس في الشرفة يبدو أنها شرفة لمسرح أو قاعة موسيقى وبيدها منظار صغير يستخدم لتقريب المشاهد في القاعات الكبيرة، وخلفها يجلس رجل بدا أنه ينظر من خلال منظاره إلى الأعلى متجها بجسده جانبا (...) هي لوحة (اللوج) الشهيرة لرينوار"[4]، من خلال العودة لتاريخ اللوحات، نجد أن الروائي يوردها حسب تسلسلها زمني، حيث أنه بدأ بلوحة العميان التي تعود للقرن السادس عشر، ليصل إلى القرن التاسع عشر، من خلال اللوحات التي تنحصر بين الحركة الواقعية والتي جسدتها لوحة " أصل العالم" وولادة فينوس" و"والدة الفنان"، حيث تهتم هذه الحركة كل ما هو واقعي وحقيقي وموجود وتسعى إلى تقديم صور طبق الأصل، والحركة الانطباعية التي تمثلت في الرواية من خلال لوحة اللوج لرينوار، والتي تركز على عنصري النور والظل كما ترصد أحساس الفنان في اللوحة.

هذه التوليفة الغنية من اللوحات يعود بنا الروائي من خلالها إلى عصور مختلفة، مثلت جزءا مهما من تاريخ الإنسان وساهمت في بناء حضارة إنسانية عريقة.

---

[1] الرواية، ص55

[2] المصدر نفسه، ص 55

[3] المصدر نفسه، ص 56

[4] الرواية، ص 57 58

كما يرد فن النحت في الرواية من خلال تمثال ماريا للرسام والنحات **مايكل أنجلو بوناروتي** الذي عرف بأعماله ذات الصيغة الدينية؛ سواء لوحاته الفنية أو تماثيله، كما عرف بدقة تصويره، حيث نافس معاصريه من المصورين في عصر النهضة الذهبي؛ حيث كان يرى "في النحت انطلاقا وتحريرا للجسم الكامن في الحجر، وكان يركز اهتمامه على الجسم البشري الذي من خلاله يتصل الفنان بالجسد والروح معا"[1]، كما تميزت أعماله بجانبها الديني وهو من أبرز فناني القرن 16.

أما فن العمارة فقد برز من خلال كنيسة نوتردام في العاصمة الفرنسية، فهي تحفة معمارية بامتياز تعود إلى العمارة القوطية والتي ظهرت في القرون الوسطى.

[1] هاني محمد فريد، تاريخ الفن الغربي من العصور الوسطى حتى عصر النهضة، ط1، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2015، ص78

نخلص وفي نهاية هذا الفصل إلى أن:

المكان لعب دورا حضاريا بارزا في الرواية، فقد استحضر الروائي أماكن عديدة تحمل أبعادا تاريخية، دينية، وثقافية، ليمثل المكان في حد ذاته ثقافة معينة.

يتسع المكان في أحيان كثيرة أثناء السرد، ليصبح فضاءً تعيش فيه الشخصيات حالاتها النفسية

اشتغل الروائي على مادة ثقافية واسعة، استحضر من خلالها ثقافات وممارسات لشعوب عديدة، ساهمت في إثراء النص الروائي وتميزه.

الخاتمة

في نهاية هذه الدراســـة التي قمنا فيها بإبراز الأبعاد الثقافية في رواية "متاهة الأرواح المنســـية" **لبرهان شـــاوي**، والتي حاولنا من خلالها الإجابة على الإشـــكالية المطروحة في مقدمة البحث، يمكننا إجمال النقاط التي انتهت إليها الدراســـة وفق كل فصل:

في الفصـــل الأول الذي كان عنوانه البعد الفكري وتفاعلاته النصـــية، وجدنا أن نص الرواية يقوم على بعد فكري انبنى على استراتيجيات كثيرة منها التناص، الأسطورة والحوار، ففي الأسـطورة اسـتحضـر أسـطورة الخلق التي تحاول أن تجيب على سـؤال المصـدر، واشـتغل على مرجعيات دينية خاصـة قصـة آدم وحواء واختلافها في الأديان، ويُظهر من خلالها الروائي التعايش الســـلمي بين الديانـات الســـماويـة من خلال الشخصيات الفاعلة في الرواية.

من جهة أخرى طوع الروائي مجموعة من الفنون التي بواسـطتها سـاهمت في بناء النص الروائي، لتكون دليلا واضحا على سعة أفق الرواية وثقافة الروائي الثرية وقدرته على خلق حوار بين فن الرواية والفنون الأخرى.

أما الفصـــل الثاني الذي وُسِـــم ب البعد الوجودي، فيظهر من خلاله أن الوجودية كمذهب فلسفي فكري له حضور بارز في الرواية من خلال الشخصيات التي تعيش أزمة وجودية، ويتجلى هذا في سلوكها وأزماتها نفسية وهواجسها الكثيرة مثل: القلق، التشيؤ، الانتحار، الموت... وحتى المقاطع الجنسية في الرواية جاءت للكشف عن الذات الحقيقة للشخصية ونوازعها النفسية.

وجاء الفصـــل الثالث الذي عنون بالبعد الحضـــاري ليبين أن الخطاب الثقافي عند برهان شـــاوي يقوم على اســـتدعاء ثقافات مختلفة ومتباعدة (عراقية، يابانية، صينية...)، ويقرب بينها في صفحات روايته وهذا ما يظهر بوجود أصوات متعددة في الشـخصـيات، كما أبرزت الرواية الدور الثقافي للمكان، باسـتحضـاره لأماكن متعددة تحمل أبعادا تاريخية، دينية، وثقافية، يحيل ذلك على الثقافة الكاتب.

يملك الروائي العراقي برهان شـاوي كماً معرفيا معتبرا، يتميز بالثراء والتنوع حتى غدت رواياته معرفية بامتياز، ويعود ذلك إلى تلك الأســـئلة المقلقة التي يطرحها هو ككاتب نيابة عن الإنسان.

قائمة

المصادر والمراجع

قائـــمة المصـادر والمراجــع

القرآن الكريم برواية ورش

العهد القديم، سفر التكوين، الصحاح الثاني

المدونة الروائية

1-شـــاوي برهان، **متاهة الأرواح المنســـية**، ط1، منشـــورات ضـــفاف والاختلاف، الجزائر، 2015

المـــراجع

أ/المراجع العربية:

2-إبراهيم نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، (د ط)، دار النهضة، القاهرة

3-الأصـــفر عبد الرزاق، **المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصـــوص لأبرز أعمالها**، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، (د ب)، 1999

4-البادي حصـــة، **التناص في الشـــعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا**، ط1، كنوز المعرفة، المملكة الأردنية الهاشمية، 2009

5-بحراوي حســن، **بنية الشــكل الروائي الفضــاء الزمان والشــخصــية**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990

6-بحري محمد الأمين، **البنيوية التكوينية من الأصـــول الفلســـفية إلى الفصـــول المنهجية**، ط1، منشورات مديرية الثقافة، بسكرة، الجزائر،2013.

7-البخاري أبي عبد الله محمد بن إسـماعيل، **صـــحيح البخاري**، ط1، دار ابن كثير، دمشق، 2002.

8-بدوي عبد الرحمان، **دراسات الفلسفة الوجودية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1980

9- التفتازاني أبو الوفا الغنيمي، **مدخل الى التصـــوف الإســـلامي**، ط3، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت).

10- التمارة عبد الرحمان، **مرجعيات النص الروائي**، ط1، دار الورد الأردنية، (د ب)، 2013.

11- جمعة بديع محمد، **اســطورة فينوس دراســات في الأدب المقارن**، (د ط)، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.

12- الحميداني حميد، **بنية النص السردي**، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1991.

13- ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد، **مقدمة ابن خلدون**، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج1، ط1، دار يعرب، دمشق، (د ت).

14- الرويلي ميجان، ســـعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002.

15- الزعبي أحمد، **التناص نظريا وتطبيقا**، ط2، مؤسسة عمون لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.

16- ســامرائي ســهام، **رواية الأرض والتاريخ والهوية قراءات في رواية "عمكا" لسعدي صالح**، ط1، كلية التربية، جامعة سامراء، (د ب)، 2015.

17- صــالح نضــال، **النزوع الأسـطوري في الرواية العربية المعاصـرة**، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ب)، 2001

18- عزام محمد، **فضـــاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1996.

19- الغذامي عبد الله، **النقد الثقافي قراءة في الأنســـاق لثقافية العربية**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء الملكة المغربية، 2005.

20- فريد هاني محمد، **تاريخ الفن الغربي من العصـور الوسـطى حتى عصـر النهضة**، ط1، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2015

21- قريطم عبير، **الانثروبولوجيا والفنون الشـــعبية**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2010.

22- الكايد هاني، **ميثيولوجيا الخرافة والأســـطورة**، ط1، دار الراية للنشـــر والتوزيع، عمان، الأردن،2010

23- مرتاض عبد المالك، **نظرية الرواية بحث في تقنيات الســـرد**، (د ط)، عالم المعرفة، (د ب)،1998

24- معن زياد، **الموسوعة الفلسفية العربية**، مج1، ط1، معهد الإنتماء العربي، بيروت، (د ت).

25- الملغوث ســامي بن عبد الله بن أحمد، أطلس الفتوحات الإســلامية في عهد الخلفاء الراشدين، (د ط)، العبيكان للنشر، (د ب)، 2015.

26- مؤنس حسين، **الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها**، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1978

27- النوايتي عبد الرحمن، **الســرد والأنســاق الثقافية في الكتابة الروائية**، ط1، كنوز المعرفة، الأردن،2016

ب/المراجع المترجمة:

28- اندرو ايدجار، بيتر سيد جويك، **موسوعة النظرية الأدبية المصطلحات والمفاهيم الأساسية**، تر: هناء الجوهري، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

29- باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984

30- دوركايم إميل، **الانتحار**، تر: حســن عودة، الهيئة العامة الســورية للكتاب، دمشق، 2010

31- ديكســون ب يول، **الأســطورة والحداثة (أحلام محالة على التقاعد) دراســة تطبيقية في نقد الأســـطورة حول رواية دون كازمورو**، تر: خليل كلفت، (د ط)، المجلس الأعلى للثقافة ،1996

32- ديورانت ول وايريل، **قصة الحضارة**، تر: زكي نجيب محفوظ، مج1، ج 1، (د ط)، دار الجبل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، (د س).

33- ســارتر جان بول، **الكينونة والعدم: بحث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية**، تر: نقولا متيني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ،2009

34- ســارتر جان بول، **الوجودية مذهب إنســاني**، تر: عبد لمنعم الحفني، ط1، الدار المصرية للطبع والنشر، القاهرة، 1964

35- ســتاندال، **الأحمر والأســود**، تر: هنري زغيب، ط3، منشــورات عويدات، بيروت، 1983

36- ســـيرنج فيليب، **الرموز في الفن الأديان والحياة**، تر: عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق، دمشق، سوريا، 1992.

37- شـتراوس كلود ليفي، **الأسطورة والمعني**، تر: شـاكر عبد الحميد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

38- كارس. ب. جيمس، **الموت والوجود دراسـة لتصـورات الفنان الإنسـاني في التراث الديني والفلسفي العالمي**، تر: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، (د ب)، 1998.

39- كريزويل إ يديث، **عصــر البنيوية**، تر: جابر عصــفور، ط1، دار ســعاد الصباح، الكويت، 1993.

40- لوكاتش جورج، **نظرية الرواية**، تر: نزيه الشوفي، (د ط)، (د ب)، 1987.

41- ويلتر. ج، **الهرطقة في المسيحية**، تر: جمال سالم، (د ط)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،2007

42- ويليك رينيه، وارن أوستن، **نظرية الأدب**، تر: عادل سلامة، (د ط)، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1992.

ج/ المعاجم:

43- ابن منظور الإفريقي أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (د.ت)، مادة نسق.

د/ الرسائل الجامعية:

44- عبد الدايم عبد الرحمان، إشــراف: بوجمعة شــتوان، **النســق الثقافي في الكناية**، مذكرة الماجيستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011.

45- زيتوني فايزة، **نصــوص الكرامات في كتاب" البســتان" لابن مريم الشــريف مقاربة سيميائية**، ماجستير، اشراف مشري بن خليفة، قسم اللغة العربية آدابها، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2008.

هـ/ المجلات والدوريات:

46- بوعلاق أحلام، "**تأويل النصوص الأدبية من منظور الدراسات الثقافية إدوارد سعيد نموذجا** "، مجلة فتوحات، العدد الثاني، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة برج باجي مختار، عنابة، 2015.

47- بوحسون حسين: "**جدل الأنساق الثقافية المضمرة في رواية اعترافات امرأة للكاتبة عائشــة بنور**"، مجلة مقال، مديرية النشــر جامعة 20 أوت 1955، العدد 06، فيفري 2018، سكيكدة.

48- ثجيل فؤاد غازي، "**الملبس والهوية الثقافية بين الإنتماء والإغتراب رؤية أنثروبولوجية**، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 77، 2013

49- خضــراوي ادريس، **الســرد موضــوعا للدراســات الثقافية نحو فهم لعلاقة الرواية بجدلية السـيطرة والمقاومة.** مجلة تبين للدراسـات الفكرية والثقافية، المركز الثقافي للأبحاث والدراسات السياسية، العدد 7، المجلد الثاني ،2014.

50- رضا عامر، "**التعدد الثقافي وإشكالية التلقي في رحلة ابن فضلان**"، يوم دراسي وطني ثاني حول السرد العربي القديم: النص والثقافة، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، 2016/02/26.

51- الزاوي حمزة، "**الرواية كمؤســســة ثقافية بين الاجتماعي والخيالي**"، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، العدد4، جامعة وهران، 2014،

52- ابن السائح لخضر، "**الرواية العربية في ظل التفاعل الثقافي والنظام العولمة**"، جامعة الأغواط، الجزائر.

53- الظاهر سليمان أحمد، "**مفهوم النسق في الفلسفة** "**النسق: الإشكالات والخصائص**"، المجلد 3، العدد 34، مجلة جامعة دمشق،2014.

54- فائق محمد حسين، "**التطور التاريخي للعزاء الحسيني**"، مجلة النبأ، العدد 56، نيسان2001.

55- فرنجيه بسام خليل، "**الاغتراب في أدب حليم بركات رواية ستة أيام**"، مجلة فصول، العدد 1، مج 4، القاهرة، 1983

56- مباركي جمال، **المحمول الثقافي الغربي في الرواية العربية المعاصرة**، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر.

57- محمود حفيظة، **التفاعل بين الرواية والفنون رواية غواية الشيطان للكاتب محمود شاهين انموذجا**، أعمال الملتقى الدولي الثامن في الأدب المقارن "الممارسة الأدبية عند العرب والأدب المقارن"، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، ج1، جامعة برج باجي مختار، عنابة، 2015

58- مساعدية لزهر: "**في مفهوم الثقافة وبعض مكوناتها**"، مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، العدد 09، جوان 2017.

59- محمد مقداد، **القيم الثقافية ودورها في نقل التكنولوجيا**، مجلة ثقافات، العدد 13، جامعة البحرين،2005.

و/ مقالات:

60- عبد الكريم زياد، توينبي ونظريته التحدي والاستجابة (الحضارة الإسلاميّة نموذجا)

61- منصور أمال، **صراع الأنساق الثقافية في النقد العربي المعاصر**، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر

62- نسيسة فاطمة الزهراء، "**المعتقدات الثقافية وتأثيرها على البنى الإجتماعية في منطقة متيجة**"، جامعة الجيلالي بو نعامة، خميس مليانة، الجزائر، al manhal.com

ي/ المواقع الالكترونية:

63- الأسعد محمد، **الرواية إيقاع الثقافة**، ثقافات thaqafat.com ،2018/01/04 00:25

64- الجويلي محمد، **القهوة العربية سجل من الطقوس والعادات**، arab.com al

65- حلمي محمد، "**الدين والممارسات الإجتماعية من منظور أنثروبولوجي**"، جريدة الحياة www.alhayat.com

66- الشامي غادة، **الفلسفة الوجودية عرض لمذهب ونقد الفكر**، شبكة الألوكة، 2014/11/09

67- الشموع في الكنيسة، www.takla.org

68- أبو الفضـــل محمود كروت، **عرض كتاب الشـــاي (ماذا تعرف عن صناعته؟)**، شبكة الألوكة.

69- كنيسة نوتردام www.marefa.org.

فهرس

الموضوعات

مقدمة ..... أ-ج

مدخل. النص الروائي والثقافة 06

أولا الرواية والأنساق الثقافية 06

1- ملحمة دون آلهة 06

2- الأنساق الثقافية 07

3- النسق الثقافي والمتن الروائي..... 09

ثانيا الرواية وتداخل الثقافات 10

1- الرواية مسرح للثقافة 10

2- الرواية العربية وتأثرها بثقافة الأخر..... 12

ثالثا النص الروائي في الدراسات الثقافية " النقد الثقافي"..... 14

1. من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي 14

2. السرد الروائي من خلال الدرس النقدي الثقافي..... 17

الفصل الأول: البعد الفكري وتفاعلاته النصية..... 21

أولا البعد الأسطوري وتفاعل النص والمرجع 24

1. أسطورة التكوين 25

2. الأسطورة الرمزية (أسطورة فينوس) 26

ثانيا البعد الديني وتفاعل الشخصيات والخطابات 28

1. آدم وحواء والأديان..... 28

2. البعد الصوفي 31

3. البعد العقيدي المسيحي 34

ثالثا البعد الفني وتداخل الأجناس والفنون 35

1.التناص الأدبي 35

أ–الملحمة 35

ب–الشعر 37

ج–الرواية 38

2.الرواية والفنون الأخرى..... 39

أ. الرواية والرسم 40

ب. الرواية والنحت 43

ج. الرواية والموسيقى 44

د. الرواية والسينما 47

الفصل الثاني: البعد الوجودي 51

1.الوجودية في الفكر الغربي..... 51

أولا التعدد الوجودي للشخصيات..... 56

1. الوجود المورفولوجي **58**

2. الوجود المزدوج **64**

ثانيا ثنائية الوجود والفناء **69**

1) الحرية والمسؤولية **69**

2) الأخلاق **70**

3) الاغتراب **70**

4) التشيؤ **72**

5) القلق **72**

6) الانتحار **73**

7) الموت والحياة **74**

الفصل الثالث: البعد الحضاري **78**

أولا الحضارة والفضاء المكاني..... **81**

1. معالم مكانية تاريخية **82**

أ-قوس النصر **83**

ب-متحف الأورسيه **83**

ج-مدينة واسط **84**

2. معالم مكانية دينية **85**

3. معالم مكانية ثقافية 86

4. الفضاءات أنماطها 87

أ-محطة القطار 88

ب-منزل إيفا سميث..... 89

ج-شقة الشركة 90

د-السيارة 90

هـ-المستشفى 91

ثانيا الأنساق الثقافية 93

1.عادات ومعتقدات 94

أ-عادات 94

ب-معتقدات 96

2.ممارسات دينية..... 97

أ-ممارسات دينية مسيحية 97

ب-ممارسات دينية إسلامية..... 98

1زيارة المقامات في العراق..... 98

2عاشوراء وقصائد مأساة الحسين..... 98

3. مظاهر حضارية 99

أ-الأزياء 99

ب-تاريخ الفنون..... 101

خاتمة 106

قائمة المصادر والمراجع 109

فهرس الموضوعات 117

ملخص

يعتبر النص ظاهرة ثقافية تضم مجموعة من السياقات التاريخية والاجتماعية والحضارية، تظهر في شكل أبعاد ثقافية يمررها الخطاب في صيغ وأنماط مختلفة، وهذا ما سعت هذه الدراسة إلى إبرازه من خلال استجلاء الأبعاد الثقافية في رواية "متاهة الأرواح المنسية" لبرهان شاوي، معتمدة في ذلك على القراءة الثقافية، التي تكشف عن العلاقات القائمة بين الأنساق الثقافية السائدة في المجتمع ورؤى الكاتب والوعي الثقافي القارئ، الذي يسعى بدوره إلى ابراز المكانة التي تحتلها الثقافة في بناء النص الروائي.

Abstract

The text is considered a cultural phenomenon that includes a set of historical, social and civilizational contexts, which appears in the form of cultural dimensions that are passed into different forms and patterns, this is what this study sought to highlight by exploring cultural dimensions in the novel of "The Labyrinth of Forgotten Souls" of Bourhan Chawi relying on cultural reading, which reveals the relationships between the dominant cultural that exist in the society and the visions of the author and the cultural conscience of the reader, which in its turn tries to show the important place which the culture occupies in the structure of the text in the novel.