الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

الإيديولوجيا والبنى الفنية في أعمال "حبيب مونسي"

– دراسة سوسيوبنائية –

أطروحة مُقَدَّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: سرديات عربية

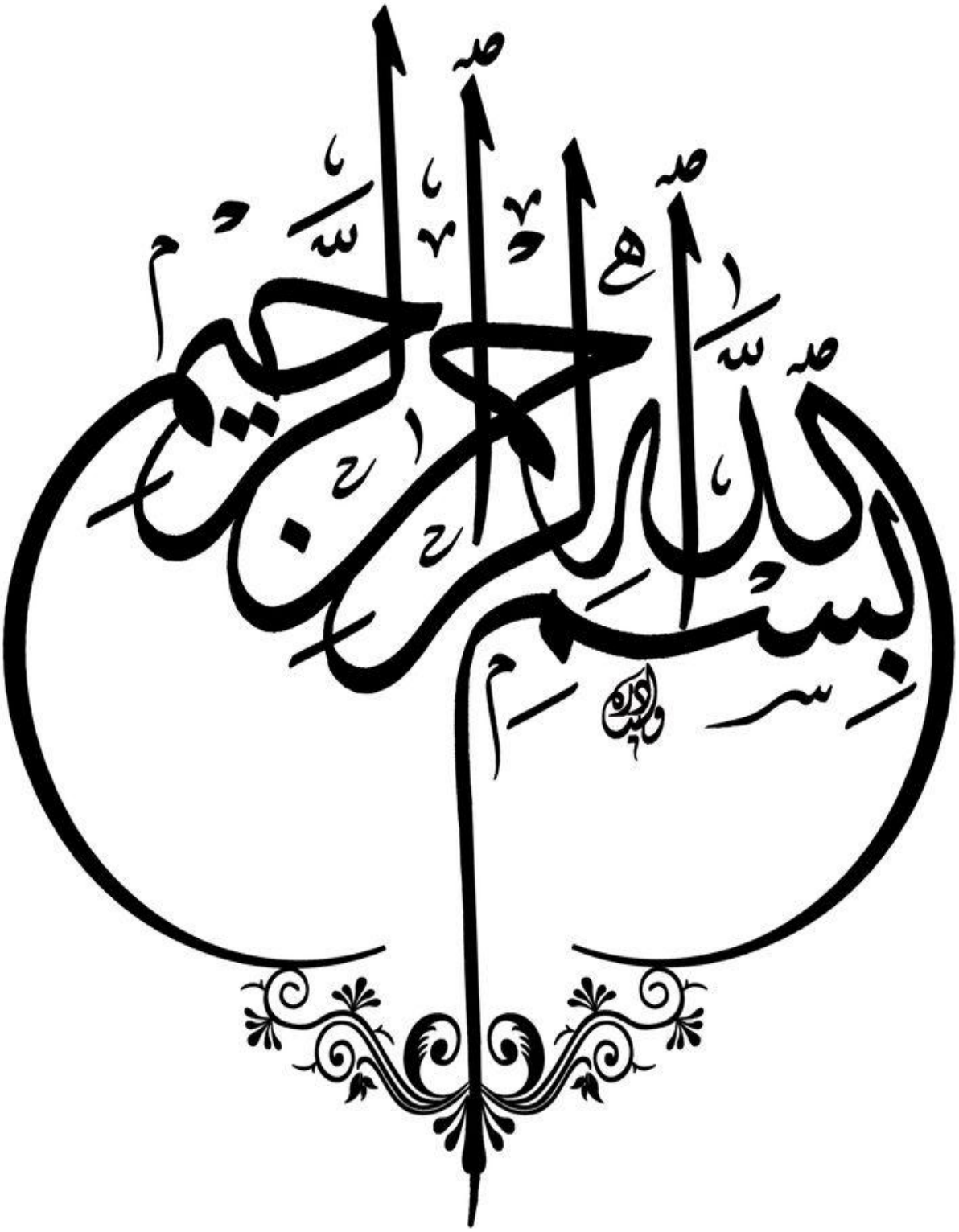
إعداد الطالبة: فوزية تقار

إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الرحمان تبرماسين

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
هنية جوادي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	رئيساً
عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفاً ومقرراً
ليلى جغام	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	عضواً مناقشاً
سامي الوافي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أم البواقي	عضواً مناقشاً
محمد الأمين شيخة	أستاذ	جامعة الوادي	عضواً مناقشاً
يوسف بديدة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الوادي	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1438-1439هـ/2017-2018م


بسم الله الرحمن الرحيم

عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ قال:

« مَنْ سَلَكَ طَرِيقًا يَطْلُبُ فِيهِ عِلْمًا سَلَكَ اللَّهُ بِهِ طَرِيقًا مِنْ طُرُقِ الجَنَّةِ»

{رواه أبو داود «صحيح أبي داود» (3641)}

شكر وتقدير

« لا يَشْكُرُ اللّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النّاسَ»

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على إنجاز هذا العمل

فهو على كل شيء قدير

أوجه عميق مشاعر الشكر والعرفان إلى أستاذي الكريم المشرف، لما قدّمه من

جهد ونصح ومعرفة لصيلة إنجاز هذا البحث، الأستاذ الدكتور:

عبد الرحمان تبرماسين

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى الذين كانوا عوناً لي في إنجاز بحثي هذا

ونوراً يضيء الظلمة التي كانت تقف أحياناً في طريقي.

وأخص بالذكر الروائي والأستاذ الدكتور" **حبيب مونسي**"

والأستاذ الدكتور: "**مسعود وقاد**" عميد كلية الآداب واللغات بجامعة الوادي

وأتقدم بأرقى عبارات الشكر وأثمنها إلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو

بعيد لإنجاز هذا البحث وأخص بالذكر الأستاذ:

"**عبد المجيد زرداومي**" والأستاذة "**حسيبة تقار**".

والى من زرعوا التفاؤل في دربي وقدّموا لي المساعدات والتحفيزات، فلهم مني

كل الشكر

وأشكر الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تكرّمهم بقراءة

هذا البحث وتقييمه ومناقشته.

جزاكم الله كل خير

مقدمة

مقدمة:

تعدُّ الرواية من أكثر الأنماط الأدبية تعقيدا وأكثرها قدرةً على التعامل مع المتغيرات والمنعطفات الكبيرة في الواقع، وهي من أكثر النصوص استحضارا للمعالم التاريخية وللمظاهر الاجتماعية وللأنساق الفكرية والإيديولوجية، ولعل ما يمنح الرواية خصوصيتها وفرادتها هو ذلك التمازج العجيب بين لمسات الواقع وفضاءات المتخيل الفني المبني على عناصر متباينة، من بناء لغوي وزمني.

تتصف علاقة الرواية بالإيديولوجية بطابع إشكالي يتخذ صبغة عويصة، لذلك شهدت الساحة النقدية العربية زخماً كبيراً تناول طروحات غاية في الغموض والتعقيد، عبر أسئلة الشكل السردي واللغة والإيديولوجية والهوية والتاريخ والحرية وغيرها من الأسئلة التي حركت السردية العربية .

والمؤكد أن الأدب برمته لا يخلو من التعبير عن توجهات إيديولوجية معينة، بوصفها منظومة أفكار وتصورات موجهة لأفعال البشر والجماعات الناطقة جهرا في خطابات محددة أو مضمرة فيها، وهذا وفق تصور "**جورج لوكاتش**" الذي يعدّ كل أفعال البشر مندرجة في الإيديولوجية .

ومن مميزات الأدب أنه يتصل بالكتابة، القائمة على عملية تحويل للغة وتشكيلها، وبمعنى أدق، تقوم الكتابة بتنظيم الإيديولوجية ووضعها في شكل جديد هو النص الأدبي.

والإيديولوجية في النص ذات مظهرين، إما أن لا تجدد نفسها كنواة موجهة نحو الحفاظ على الأوضاع إلا في إضافة عناصر فكرية جديدة تدعم القديم السائد، وإما أنها ثورية تسعى إلى تصوير جديد للعالم، يقوم على مراعاة التطلعات الاجتماعية لفئة صاعدة ذات قوة منتجة، لكن ما يهم هو أن كلا المظهرين يتصفان بكونهما مرتبطين بوعي جماعي.

تكمن أهمية الدراسة في محاولة الكشف عن التمثل الجمالي للإيديولوجيا، وعلاقتها بالبُنى الفنية الروائية، لذلك كان لفكرة الإيديولوجية ونمط اشتغالها داخل الرواية أثر كبير في هذا البحث، الذي جاء تحت عنوان: "**الإيديولوجيا والبُـنى الفنية في أعمال حبيب مونسى**

– **دراسة سوسيو بنائية –** " محاولة منه لاستقصاء البنية السردية للرواية الجزائرية عبر أفق الإيديولوجية.

هدفنا من هذه الدراسة، هو البحث عن العلاقة الجدلية بين النسق الداخلي والسياق الخارجي للنص الروائي؛ أي البحث في طبيعة العلاقة بين الأبنية الفكرية الإنسانية وكيفية تمثلها وحضورها على مستوى البنيات السردية الناقلة للخطاب في النص، ومن ثمّ استقراء المضامين الإيديولوجية الظاهرة أو المضمرة في ثنايا الخطاب الروائي.

إذن، من هذا المنطلق تلاحق هذه الدراسة أثر النية المسبقة للمبدع من إنشاء نصه أساسا، وأثرها في بنية النص باعتبار أن الإيديولوجيا أسبق في وجودها من النص، وهكذا فإن التركيز في التحليل وفق هذا التصور يعتمد على تحديد البنيات السردية الناقلة للخطاب وفي كيفية إنتاجها لدلالة الخطاب في النص الروائي.

انطلاقاً مما سبق، تكون إشكالية البحث: ماهي الأسباب والمسببات التي بموجبها يصبح النص عملا أدبيا فنيا خاليا من الحضور الإيديولوجي للمؤلف؟، وكيف يصبح النص الروائي بيانا إيديولوجيا منتميا لفئة ما في المجتمع؟

وعلى هذا الأساس نطرح التساؤلات التالية:

- ✓ أين تتموقع القيم الإيديولوجية وكيف تتشكل؟
- ✓ وهل تتمظهر بالتدرج أم تأتي مضمرة في النسق السردي؟
- ✓ كيف يمكن مقاربة القيم الإيديولوجية داخل النص السردي باعتباره إطارا عاماً لاحتضانها من خلال البنى السردية المختلفة: (الزمنية، المكانية، الشخصية) ؟ بمعنى هل عملية استنطاق النص الروائي تعتمد على تحليل المستويات الداخلية؟ أم أنها تعتمد على البنيات الخارجية فقط؟
- ✓ إلى أي مدى تسهم الإيديولوجيا في إثارة الواقع وتغييره؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها والوصول بمسارات البحث إلى الغاية المنشودة تمّ انتقاء روايات "**حبيب مونسي**" كنموذج للدراسة والتحليل، لأننا نعتقد أن هذه النصوص تعبر

عن واقع المجتمع العربي في تركيباته المختلفة: (الاجتماعية، السياسية والفكرية)، وقد اخترنا هذا الموضوع لرغبة مرتبطة بقناعة ذاتية لأهمية التمفصل والحضور الإيديولوجي في روايات "**حبيب مونسي**" التي مسّها التجريب على مستوى الشكل والمضمون، الذي اعتمد على تقنية "**تيار الوعي**" من خلال توظيف "**الحلم**"، "**الهذيان**" واعتماده على النصوص الدينية ذات الرؤية المستقبلية بلمسة الخيال العلمي، والتي تنم عن مرجعية الكاتب الثقافية والإيديولوجية الصلبة.

أما الأسباب الموضوعية، فهي مرتبطة أساسا بقيمة الموضوع العلمية والمعرفية، حيث توجهنا إلى الرواية في علاقتها بالإيديولوجيا لتحديد وجوه العلاقة بين الرؤى الفكرية والبنى الفنية، كما حاولنا تناول أعمال "**حبيب مونسي**" برؤية شمولية بحثا عن مواضع التجديد التي تبناها، ثم بحثنا عن جمالية الأداء الفني للعناصر البنائية في عالمه الروائي، وأخيرا الكشف عن توجهات الكاتب الإيديولوجية عبر أفكار رواياته .

انطلاقا من هذه المعطيات، اعتمدنا المنهج "**السوسيو بنائي**" الذي أسهم فيه كل من "**لوكاتش**" و"**غولدمان**" دورا هاما في بلورة تصورات البنيويين الفرنسيين بتطعيمها بمنهجية التحليل الاجتماعي، كما استعملنا مناهج أخرى كلما اقتضت الضرورة لذلك، مثل "**المنهج السيميائي**" و"**النقد الثقافي**".

بني البحث على مراحل تمثلت في خطة شاملة تجمع بين النظري والتطبيقي قسمناها إلى ثلاثة أبواب:

الباب الأول عنوناه بـ: "**الإيديولوجيا والبنية الدلالية للفكرة في روايات حبيب مونسي**"، استهللناه بمدخل عنوانه: "**الإيديولوجيا والرواية**" قدمنا فيه أهم مفاهيم الإيديولوجيا وعلاقتها بالأدب والرواية كما قسمناه بدوره إلى فصلين:

- الفصل الأول: "**دلائلية الفكرة والمضامين الروائية**"، تناولنا فيه البنية الشكلية التي اعتمدها الروائي في كل رواية كمعالم تجديدية وظواهر تجريبية، فالشكل الروائي مكون

دلالي للخطاب، فقد حاولنا أيضا تحديد بعض التمثلات للأنساق الإيديولوجية المتمفصلة في ثنايا النص، وبالتالي تحديد أطر الإيديولوجية ودلالة الفكرة وجماليتها في الرواية.

- الفصل الثاني: "**الإيديولوجيا وسلطة السرد في روايات حبيب مونسي**"، درسنا فيه علاقة الإيديولوجية ببناء الشخصية في ضوء بعدها الواقعي والمتخيل بالاختلاف مرجعياتها: (التاريخية، الأسطورية، الدينية)، لينفتح النص على التعدد الدلالي والمرجعي، كما استعنا بالنموذج العاملي في تحليل بنية الشخصية، وفي دراسة بنية الفواعل في الرواية، وحاولنا كشف مسار اشتغال الإيديولوجيا بتتبع شبكة الأدوار التي تبادلتها العوامل في رسم الصراع القائم بين الإيديولوجيات في الرواية.

الباب الثاني الموسوم بـ: "**الإيديولوجيا والبنية الزمنية في روايات حبيب مونسي**"، تتبعنا فيه مفاهيم الزمن وأقسامه في النص الروائي ضمن مدخل مقتضب، وقسمناه إلى فصلين:

- الفصل الأول: "**الإيديولوجيا والمفارقات الزمنية في الرواية**"، فقد تناولنا فيه الدلالة الإيديولوجية التي تحملها المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق في الروايات.
- الفصل الثاني: " **الإيديولوجيا وتقنيات زمن السرد**" تحدثنا فيه عن أهم التقنيات التي تعمل على تسريع السرد وإبطائه في الروايات.

الباب الثالث المعنون بـ: "**الإيديولوجيا وبنية الفضاء المكاني في روايات حبيب مونسي** "، ركزنا فيه على تجلي الإيديولوجيا عبر استقراء الفضاء المكاني للروايات، فحاولنا فيه ضبط أهم المفاهيم حول الفضاء والمكان وانواعه في النص الروائي، لينهض هذا الباب على فصلين:

- الفصل الأول: "**الايديولوجيا وأنماط الفضاء المكاني في الروايات**"، درسنا فيه التقسيمات المتقاطبة للفضاء المكاني ودلالاته، فكل رواية تعتمد على تشكيل مكاني معين يحدد المعالم الكبرى لتوجهها الإيديولوجي.

➢ الفصل الثاني:" **الإيديولوجيا والفضاءات الفرعية الأخرى**"، تحدثنا فيه عن الصراع الايديولوجي في الأماكن الاجتماعية وعلاقتها بالسلطة، ثم كيفية اشتغال آلية الوصف للاماكن والأشياء كعلامات دالة تفتح أفق التأويل الذي يخدم التوجه الإيديولوجي.

وكانت خاتمة هذا البحث ككل عمل حصيلة لأهم النتائج التي توصل إليها البحث، في ضوء الإشكالية المطروحة.

يبقى أن نشير إلى أن هذا البحث كغيره، لم يخل من بعض صعوبات صادفتنا أثناء مسيرة البحث تتعلق بالموضوع ذاته، كصعوبة الكشف عن التمثل الإيديولوجي في روايات "**حبيب مونسي**"، لتعقد بنيتها الشكلية والموضوعاتية، حيث كانت النماذج المختارة مختلفة التوجه، فمنها رواية ذهنية تعتمد على "**تيار الوعي**" ومنها رواية افتراضية تقع أحداثها في المستقبل وتنتمي إلى جنس روائي جديد وهو "**الخيال العلمي**" الذي مازال مجاله فتيا للدراسة على الساحة العربية، لذلك كان تحديد الصراع الإيديولوجي داخلها أو تحديد إيديولوجيتها أمرا عسيرا.

اعتمدنا في هذا البحث على مجموعة مراجع عربية ومترجمة نذكر من أهمها: كتاب " مفهوم الايديولوجيا" لـ" **عبد الله العروي**" وكتاب "بنية الشكل الروائي" لـ"**حسن بحراوي**" وكتاب "بنية النص السردي" لـ"**حميد لحمداني**" وكتاب " الزمن في الرواية العربية" لـ"**مها حسن القصراوي**"، وكتاب "خطاب الحكاية" لـ"**جيرار جنات**".

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل وبأسمى آيات التقدير والاحترام إلى الذي تفضل وبدون أدنى تردد في قبول تبني هذا البحث بصدر رحب وبكرم فائق، إلى الذي قاسمني عناء هذا البحث وأبدى صبرا جميلا إزاء طول مشواري فيه، إلى أستاذي الفاضل "**عبد الرحمان تبرماسين**"، كما لا أنسى كل من مدّ لي العون والمساعدة وفي مقدمتهم الروائي والناقد "**حبيب مونسي**"، وأتمنى أن يكون هذا البحث إضافة للدراسات الأكاديمية التي تعنى بالجانب الإيديولوجي في النصوص السردية.

لكل هؤلاء الشكر والتقدير والاحترام.

الباب الأول

الإيديولوجيا والبنية الدلالية للفكرة

في روايات "حبيب مونسي"

الباب الأول

الإيديولوجيا والبنية الدلالية للفكرة

في روايات "حبيب مونسي"

مدخل: الإيديولوجيا والرواية

الفصل الأول: دلالية الفكرة والمضامين الروائية في روايات "حبيب مونسي"

المبحث الأول: بنية الفكرة وأسلوبية خطاب الرواية

المبحث الثاني: المضامين الإيديولوجية والأنساق المضمرة

الفصل الثاني: الإيديولوجيا وسلطة السرد في روايات "حبيب مونسي"

مدخل: الشخصية والنص الروائي

المبحث الأول: بنية الشخصية والنموذج العاملي في الروايات

المبحث الثاني: نص الراوي وخطاب البطل في الروايات

مدخل: الإيديولوجيا والرواية

شغل مصطلح الإيديولوجيا اهتمام عدد كبير من العلماء والباحثين والمتخصصين في مجالات عدة، إذ ينطوي على دلالات متضاربة ويشمل جوانب فلسفية واجتماعية وسياسية تبعا لمجالات استخدامه، وعلى الرغم من ذلك فمفهوم الإيديولوجيا يبقى من أكثر المفاهيم الشائكة التي تستعصي على الأفهام، حيث شهد هذا المصطلح تطورات وتحولات سواء من حيث المفهوم أو الوظيفة.

يعود الفضل لظهور هذا المصطلح لأول مرة في رحاب التداول الفكري الإنساني إلى الفيلسوف الفرنسي «"**أنطوان ديستوت دي تراسي**" "**Antoin Destut de Tracy** " في كتابه "مشروع عناصر الإيديولوجيا" سنة 1801»[1] والذي كان يهدف إلى إيجاد مجال علمي يُعنى بدراسة الأفكار وفق قوانين علمية تجريبية مقننة، بعيدة عن تلك التصوارت الكاذبة والخيال والميتافيزيقا.

كما ارتبط مدلول هذا المصطلح عند الماركسيين بمدلول الوعي الزائف الذي تحمله فئة اجتماعية ما، حيث عُدَّ "**ماركس**" أول من استعمل مصطلح الإيديولوجيا في مجال علم الاجتماع، إذ استقى مفهومه للإيديولوجيا من المفهوم الرائج في الأوساط الاشتراكية، فأضحت تعني «التفكير غير العقلاني، غير النقدي، الموروث عن عهد الاستبداد»[2].

إن الإيديولوجيا بوجه عام، منظومة متسقة من الأفكار والتصورات والقيم والمعتقدات التي تحدد رؤية الفرد إلى الطبيعة والمجتمع والإنسان، والتي تؤثر على نظرته للعالم وتوجه سلوكه، حتى وإن كانت المعتقدات خاطئة فإن العقل يجعلها هي الحقيقة؛ لأنها جزء من مجموعة الأفكار التي يؤمن بها.

و بما أن للإيديولوجيا علاقة مباشرة بالمجتمع فإن لها مفهومًا سوسيولوجيًا، فهي تعدُّ ظاهرة اجتماعية توجه الأنظمة السياسية والأدبية والاقتصادية، فالمدلول الاجتماعي

---

[1] سعيد بنكراد: **النص السردي: نحو سيميائيات الإيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996، ص14.

[2] عبد الله العروي: **مفهوم الإيديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 1993، ص30.

للإيديولوجيا يتمفصل من خلال البنيات الفكرية للمجتمع، لذلك يربط الباحث والناقد " **لوسيان غولدمان Lucien Goldman** " صياغة لمفهوم الإيديولوجيا كرؤية للعالم واضعًا حدودًا بين كل منهما انطلاقا من فكر الوعي التاريخي للذات، «فرؤية العالم هي مجموعة التطلعات والعواطف والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما أو طبقة اجتماعية بمواجهة مجموعات أخرى»[1].

ورغم هذا يسود الاعتقاد بالدور الفردي في بناء الرؤية للعالم، فالوعي الجماعي متكون من تجميع وعي الأفراد، لذلك يقترح "**غولدمان**" مصطلح وعي المجموعة فيقول: «الوعي العائلي، الوعي المهني [...] الوعي الطبقي، وهذا الوعي يعمق اتجاهًا موحدًا للمشاعر والطموحات والتطلعات والأفكار عند أفراد الطبقة الواحدة، المتجانسة معرفيًا واقتصاديًا واجتماعيًا» [2].

أما الإيديولوجيا عنده تتصل بالنفعية والصراعات السياسية، الأمر الذي ميزها بالعجز والضيق والمحدودية، ومن ثَمَّ فرؤية العالم في رأيه أوسع من الإيديولوجيات؛ لأنها ذات مفهوم تركيبي تستهدف تجميع العناصر الفكرية في كل إيديولوجية من الإيديولوجيات «فمهما بلغت قدرتها على استيعاب مختلف التطورات المتعايشة في المجتمع فإن قيمتها في نهاية الأمر ستبقى منحصرة في التصور الحضاري للمجتمع الذي نشأت فيه، وهي لذلك تبقى ذات طابع نسبي»[3]، فطبيعة الإيديولوجيا تجعل منها شكلاً من المظاهر الجماعية لطبقة ما، فتستمد خصوصيتها وتتميز عن الآخرين من خلال الممارسات والمعتقدات والعادات والمعارف المشتركة، والتي تسمح بإمكانية التواصل بين أفراد الجماعة، وهكذا تشير الإيديولوجيا إلى الشعور بالانتماء إلى الشيء المختار والاختلاف في الوقت نفسه عن باقي الجماعات، ويزداد هذا الشعور كلما نشطت آلية الصراع والمواجهة الإيديولوجيا.

---

[1] Lucien Goldman: **Le Dieu caché**, ed Gallimard, Paris, 1983, p 25.
[2] Lucien Goldman: **Le Dieu caché,** p27.
[3] حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا، سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص23.

يحاول "**عبد الله العروي**" أن يحدد التصورات الممكنة لمصطلح الإيديولوجيا على مستوى الفكر والمضمون والوظيفة فيماثله بكلمة "**أدلوجة**" فيقول: «هو منظومة كلامية سجالية تحاول رغبة ما أن تحقق بواسطتها قيمة ما باستعمال السلطة داخل مجتمع معين»[1] بمعنى أن الإيديولوجيا نمط فكري متمثل على شكل منظومة فكرية واعية لطبقة معينة لتحقيق أهدافها وطموحاتها وقيمها والتي تكون بمثابة إيديولوجية لهذه الطبقة.

فاستعمال مفهوم الأدلوجة عند "**العروي**" مرتبط بمجالات متعددة وبوظائف مختلفة، حيث «يستعمل في معنى القناع في مجال المناظرة السياسية [...] وفي معنى رؤية كونية فإنها تحتوي على مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون [...] وتستعمل الأدلوجة في معنى معرفة الظاهرات الآنية والجزئية في مجال نظرية المعرفة ونظرية الكائن»[2].

إن مصطلح الإيديولوجيا لم يستقر على مفهوم قار، بل انفتح مجاله المفاهيمي على مقاربات متباينة وفيما يخص مجال الآداب باعتبارها نشاطات إنسانية راسخة لرسم صورة الفرد والمجتمع عبر آثار ارتبطت بالإنسان على مدار التاريخ البشري، فعلاقة الإبداع الأدبي كنشاط إنساني بالواقع وعلاقات التأثر والتأثير كانت قضية نقد قديمة اتصلت بمفهوم الإيديولوجيا، التي تقابل علم الأفكار، وما الأدب إلا صور الفكر والنشاط الإنساني.

فالعمل الأدبي فضاء رحب يستوعب التجارب الإنسانية يعالجها ويوجهها ويعيد تشكيلها، فالأديب ليس عارضًا آليًا للواقع أو مصورًا فوتوغرافيًا للأحداث، وإنما امتزج عمله بذاته وحركة أحاسيسه ومشاعره ليجد أمامه «تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية، التي يتبناها ومجمل الإيديولوجيات الموجودة في مجتمعه وعصره وأشكال انعكاساتها في ذهنه، وفي ذهن الناس الذين يحي معهم»[3].

---

[1] عبد الله العروي: **مفهوم الإيديولوجيا**، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] عمار بلحسن: **الأدب والإيديولوجيا**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص95.

كما تعتبر اللغة قناة حاملة للإيديولوجيا من خلال خصائصها ومميزاتها في تشكيل النص وتشكيل الخطاب، إذ يقوم الباحث من خلالها بعمليات منظمة تعتمد على المقارنة والتحليل والمقاربة للكشف عن الإيديولوجيا المضمرة لتصبح صريحة، أو إعادة تجربته وإيديولوجيته في شكل متميز(العمل الأدبي)، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها كإيديولوجية موجودة في عصر ما، وهكذا يعتبر الأدب «إعادة إنتاج للإيديولوجيا»[1].

يحمل كل نص أدبي تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة شكلاً ومضمونًا، لينتج إيديولوجيا أدبية جديدة يصبح النص أحد خطاباتها، وعلى هذا الأساس يمكن دراسة وتحليل الإيديولوجيا الأدبية التي ينتجها شكل خاص من الآداب وهو "الرواية".

يرى التحليل السوسيولوجي أن الرواية ارتبطت في نشأتها بظهور المجتمع البرجوازي وانتصار الحركة الرأسمالية، حيث عرف الفرد صراعات كثيرة أسهمت في تدهور الأوضاع ماديًا وروحيًا، وقد أدى ذلك إلى ظهور فئة قوية تحتج على هذه الظروف فراحت تصور الواقع روائيًا، هذا الواقع القائم على إلغاء القيمة الجوهرية للفرد والبحث المفرط عن الفائدة المادية دون اعتبار للعلاقات الإنسانية والأحاسيس والمشاعر أمثال "**بلزاك**" و"**ولتر سكوت**" وغيرهما، فهي بذلك تعدُّ الأسلوب الأمثل الذي عبّر من خلاله هؤلاء على نمط وطبيعة الحياة للمجتمع في تلك الفترة، «فقد تحول تسخير الواقع اليومي عن طريق الرواية في القرن الثامن عشر إلى مجرد وسيلة في سبيل تقديم صورة ملحمية عن ضخامة التناقضات المعقدة التي ظهرت ضمن المجتمع الرأسمالي في أعنف صورها»[2] وما هذه الصورة إلا تعبيرًا إيديولوجيًا للبرجوازية في تلك الفترة.

فالرواية أكثر الأنواع الأدبية ارتباطًا بالحياة، حيث تمكنت من رصد التناقضات الاجتماعية والكشف عن خبايا الأزمات الكبرى في أوروبا وغيرها، ليصبح بعد ذلك هذا النمط (الرواية) علامة فارقة بين الأجناس الأدبية في الذوق والوعي وتجسيد الواقع اليومي المعيش وأنماط

[1] عمار بلحسن: **الأدب والإيديولوجيا**، ص 96.

[2] جورج لوكاتش: **الرواية**، ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، دت، ص66، ص 67.

التبادل والعلاقات بين أفراد المجتمع، وقد كشف النقاد وخاصة الماركسيون عن جدلية العلاقة بين الرواية والواقع في عكس الإيديولوجيا المقهورة أو السائدة.

كما أدى هذا إلى بلورة اتجاهات نقدية حول نظرية الرواية كاهتمام علم الاجتماع بها لإقامة علاقة بين البنية النصية وظروف إنتاجها، فمهمة علم اجتماع النص في نظر "**زيما Zima**" هي: «معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص»[1]، حيث بنى "**زيما**" أفكاره حول الرواية بالتحليل العميق لعلاقة اللغة بالواقع الاجتماعي ليؤسس فكرة سوسيولوجيا النص الروائي، وهكذا تعكس الأعمال الروائية القيمة الإيديولوجية،« فنظرية الرواية لم تتبلور ولم تبرز إلى الوجود إلا بفضل هذا المنهج أو على الأصح بفضل اشكاله المتعددة»[2]، فالمنهج الاجتماعي تطور بفضل إدخال مفهوم الإيديولوجيا في الدراسات السوسيولوجية.

ولقد قدّم "**باختين Bakhtine**" تصورًا حول الدور الذي يلعبه التناقض الإيديولوجي داخل النص الروائي وقسّم الرواية إلى نوعين حوارية (متعددة الأصوات) ورواية مونولوجية (أحادية الصوت)، فالأولى يكون فيها حياديًّا حيث يترك الحرية المطلقة للأصوات وأشكال الوعي لتقديم إيديولوجيتها والدفاع عنها، أما الثانية فعلى الرغم من اشتمالها على تصورات مختلفة إلا أن إيديولوجية الكاتب هي المسيطرة والمهيمنة والموجهة للعمل الروائي.

إن الرواية باعتبارها دليلاً لغويًا مشحونًا بإيديولوجيات مختلفة تكون بالضرورة متعددة الأساليب والتقنيات، فإن «كل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص ولغتها الخاصة، وحيز إيديولوجيتها الخاصة»[3]، فهذا التعدد والاختلاف هو الذي يمكّن الراوئي من تشكيل حبكته ومن ثَمَّ إبراز وبلورة الإيديولوجيا المناسبة لعمله الروائي.

---

[1] بيار زيما: **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، باريس، ط1، 1991، ص11.

[2] حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص 55.

[3] المرجع نفسه، ص 33.

ومن هنا، نجد الرواية تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة، توظف الإيديولوجيات كأفكار جاهزة سلفًا من الواقع من ناحية، وتقتحم عالم الصراع الإيديولوجي بين الشخصيات من ناحية أخرى، وبذلك تتجلى في شقين: الإيديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا.

أ. الإيديولوجيا في الرواية

تعتبر الرواية أكثر الفنون الأدبية انفتاحًا على المجتمع ومشاكله، نظرًا لتنوعها البنيوي وطبيعتها الراصدة التي تقدم لنا تصورا خاصًا للحياة بوعي مختلف في فترة زمنية ما، فغدت بذلك لسان حال المجتمعات في حقب تاريخية مختلفة، حيث نجد هناك تيارات مختلفة دعت إلى ضرورة دراسة المرجعية الواقعية للرواية كونها المادة الأولية قبل التسريد.

فتتضح الإيديولوجيا في الرواية من خلال المعنى السابق على أنها المكون لمحتوى النتاج الروائي، ويتحول النص من عملية إبداعية فنية إلى حامل لإيديولوجيا الأديب ووعاء لأفكاره، يقول "**حميد لحمداني**": «أن كتاب الرواية غالبا ما يقومون بعرض هذه الإيديولوجيات والمواجهة من أن يقولوا ضمنيًا شيئًا آخر، ربما يكون مخالفًا لمجموع تلك الإيديولوجيات نفسها»[1].

وانطلاقًا من مبدأ الحوارية الذي أقرّه "**باختين**" يكون الحوار بين أنماط الوعي متشكلة من أصوات متعارضة للبطل أو متفقة معه، «فالرواية نسق من العلاقات والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات»[2]، فالإيديولوجيا في الرواية تعبّر عن موقف الكاتب ذاته من خلال حوار شخصياته وردود أفعالهم وآرائهم تجاه مواقف معينة في الحياة، والتي يقدّمها بطرق فنية خاصة، لتصبح الإيديولوجيا عنصرا جماليًا «تدخل الرواية باعتبارها مكونًا جماليًا لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص»[3]، فتتحدد في هذا السياق إيديولوجيا الرواية.

---

[1] حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص42.

[3] المرجع نفسه، ص 33.

إن دخول الإيديولوجيا إلى عالم النص الروائي «لا يتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها البعض»[1]، وهذا الأمر يجعل تأويل النص خاطئًا أحيانًا؛ لأن القارئ يحتفظ بما يناسبه من تصورات وآراء من النص، ويلغي الباقي ويقصيه بوعي أو بغير وعي.

ب. الرواية كإيديولوجيا

والرواية كإيديولوجيا في الرواية تحيل بالأساس إلى رؤية الكاتب؛ «لأنه عندما ينتهي الصراع الإيديولوجي في الرواية تبدأ معالم إيديولوجيته الروائية في الظهور»[2]، فتحليل صراع الإيديولوجيات داخل الرواية يفتح المجال للحديث عن موقف الكاتب وموقف الرواية تجاه إيديولوجيات أخرى، ولا يمكن فهم رؤيته إلا بعد استيعاب حقيقة هذا الصراع وليس رؤية الأبطال كل منهم على حده، وكذلك نتائج الصراعات؛ لأن تحديد نتائجها يقتضي تحديد موقف الكاتب منها، الشيء الذي يبرز موقفه النهائي ورأيه المباشر وتصوره الشمولي والكلي منها.

وعليه، إن الإيديولوجيا في الرواية تكون متصلة بصراع الأبطال عادة، بينما الرواية كإيديولوجيا تعبر عن تصورات الكاتب بواسطة تلك الإيديولوجيات المتصارعة نفسها. فهذه العلاقة الجدلية بين الإيديولوجيا والرواية يمكن أن تظهر بمستويات مختلفة في النصوص الروائية، وذلك تبعًا لأسلوب وطريقة مؤلفها، فالرواية لا تتحول إلى إيديولوجيا إلا عبر صراع الإيديولوجيات وعبر التعارضات التي توجد في كل إيديولوجيا على حده.

إن الرواية من أهم الأنماط الأدبية الحاملة لإيديولوجيات متعددة في ثنايا الحضور الفكري والاجتماعي المعبر عنه من خلال خطاب السارد والشخصيات على السواء، فلكل نص روائي أبعاده الدلالية الإيديولوجية الظاهرة والضمنية في البنيات اللغوية العميقة للخطاب، فالرواية المعاصرة تقحم القارئ في لعبتها السردية وتجعل منه شريكا أساسيا في تأويل

[1] حميد لحمداني: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص32.

النص، إذ يعمل على استكشاف مجاهيله ويوغل بفكره في أديم هذه الخصوبة السردية، فالكاتب «لا يستطيع وهو يبني عالما يعج بالشخصيات والأحداث أن يقول كل شيء عن هذا العالم، إنه يلمّح والباقي يأتي به القارئ الذي يقوم بملء الفضاءات البيضاء»[1].

إن النواة الأساسية للإيديولوجية تعتمد على معيار أساسي وهو معيار التضاد، حيث تكون مساحة واسعة للهدم والبناء، فلا يمكن لإيديولوجية ما أن تتضح وتتجلى إلا في خضم صراعها مع الإيديولوجيات الأخرى المتناقضة والمبنية على تصور شامل للواقع.

فـ"**حبيب مونسي**" يخرج عن الرواية التقليدية في شكلها ومضمونها ويتمرد على أساليبها وطرقها ممثلا تيار الرواية الجديدة، ليجعل رواياته مغامرة خصبة في تقليب نمطية الشكل الروائي العربي، بحيث صوّر بجرأة لا متناهية شكلا جديدا للكتابة مقتحما بذلك عالم التجريب المعاصر، فطريقة بناء الرواية هي المفتاح الرئيس لفهم اشتغال العناصر الإيديولوجية المبثوثة في النص الروائي، وفي هذه المساحة سنحاول تتبع طريقة بناء الروايات باعتبارها مكونا تجريبيا جماليا يسهم في تصنيف الفكرة في النص على مستويات مختلفة: (الواقع والمتخيل)؛ لأن النص الروائي المونسيوي يتبني أفكارا عديدة متضادة التي تظهر كبذرات صغيرة وتبدأ في النمو مع تطورات الأحداث لتتشكل في الأخير دلالتها وتتضح الإيديولوجية التي يسعى الكاتب إلى إثباتها وإقناع الآخرين بها أو التي يريد فضحها وكشف حقيقتها، وهكذا مقاربة إيديولوجية الخطاب المهيمن وتحديد مسارات أدلجة تأويل شبكة العلاقات التي تؤسس لوضع ما للعوامل من خلال إيديولوجية صوت السارد والأصوات المشكلة لصور الصراع في الرواية.

[1] إميرتو إيكو: **نزهات في غابة السرد**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 19، ص 20.

وسنحاول رصد العلاقة بين أسلوبية بناء الرواية والمضامين الروائية التي لها علاقة مباشرة بالواقع والوعي السائد فيه وطموحاته المستقبلية عبر وعيه الممكن، وعلى العموم فالجانب الذي يهمنا هو الفكرة البارزة والمتمظهرة بشكل واضح والتي تمثل الإيديولوجية الطاغية في خطاب المدونات السردية من زاوية أنماط العرض في السرد بصفة عامة.

الفصل الأول: دلالية الفكرة والمضامين الروائية في روايات "حبيب مونسي"

تتقاطع في نصوص "**حبيب مونسي**" أفكار مختلفة، حيث تشكل كل فكرة وعيا مختلفا بوصفها التعبير المباشر للتوجه الإيديولوجي في الرواية، التي لا تتمتع بالحضور نفسه أو بالقدرة الإقناعية نفسها لأن الكاتب أراد ذلك وتعمد استراتيجية الأصوات المضادة.

فالإيديولوجية الواحدة تتضمن مجموعة من الأفكار التي تحددها وتبين درجة وعي البطل بها، فليس من المفروض أن تتبنى شخصية البطل أفكار الكاتب فيمكن أن تكون معاكسة تماما لتوجهه، لكنه يسعى إلى إبراز مدى خطرها وسلبيتها على المجتمع والعالم ككل.

المبحث الأول: بنية الفكرة وأسلوبية خطاب الرواية

سنتتبع في هذا المستوى من التحليل الطريقة التي تمّ بها عرض نص روايات "**حبيب مونسي**" ومسار طرح الأفكار داخل نسيج النص بوصفها التعبير المباشر للتشكيل الإيديولوجي، فهذا الهيكل البنائي للنصوص هو الذي يوجه الحكم على طبيعة أي رواية، فهو القالب أو الإطار الذي يصب فيه المبدع أفكاره وآراءه التي يريد تقديمها ويحتضن تجربته الإنسانية الواسعة.

يخرج "**حبيب مونسي**" عن الرواية التقليدية بشكلها ومضمونها، ويتمرد على أساليبها وطرقها ويركب مطية التجريب من خلال حضور التداخل النصي في رواياته محررا إياها من النمطية وأساليب السرد الخطي والحبكة الروتينية.

فلقد اقتضى هذا من الكاتب التعبير عن هذا الواقع باللجوء إلى أشكال متعددة في البناء الروائي حتى يستطيع التقاط درجة الوعي عند الشخصية المحورية، وتتمثل هذه الأشكال في استخدامه للمونولوج ومناجاة النفس وتداعي الذاكرة بين الماضي والمستقبل عبر ثنائية: "الواقع /الوهم"، "الواقع/ الحلم"، مثل ما جاء في روايتي "**مقامات الذاكرة المنسية**" و"**العين الثالثة**"، وثَمّ ملمح آخر بارز في نصوص "**حبيب مونسي**" تمثل في قدرته على الإفادة من مادة الخيال العلمي والتاريخ والأسطورة لتشكل في مجملها معنى كليا مثلته رواية "**جلالته**

الأب الأعظم"، وهكذا سنضع أيدينا على أسلوبية روائية جديدة من فنيات الرواية التجريبية في الكتابة المونسيوية.

1-الاغتراب وثنائية الواقع والمتخيل الذهني

لم يعد الروائي المعاصر مكتفيا بنقل حرفي لمرجعيات الواقع الخارجي بشخصياته وأزمنته وأمكنته، بل غدا مجنح الخيال ينطلق من الواقع ويتعداه بتصوير كل ما لا يمكن أن يقع فيه، من أحداث عجائبية مثيرة وفسحات زمكانية غريبة وشخوص لا تقل غرابة مستندا في ذلك إلى الأسطورة والتاريخ والأدب، كذلك فعل "**حبيب مونسي**" عندما انطلق من الواقع إلى المتخيل القريب منه والبعيد في الوقت نفسه، حيث هدف إلى تحقيق المغايرة من خلال إثارة الأسئلة المتعلقة بالمتن والأبنية والأنساق لغة وخطابا.

رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" تعج بدلالات فكرية تغري مخيلة المتلقي بنزوح الشكل الروائي إلى تجربة جديدة في الانزياح الذهني والاعتماد على المتخيل الغني بالخطابات المتداخلة؛ لأن بطلها تمرّد على الواقع وعلى كل معطيات الحياة التي يعيشها وهرب إلى عالم آخر من صنعه خارج حدود العالم الفيزيقي، عالم واسع رحب يضم كل الأزمنة وكل الأمكنة ويضم كثير من الشخصيات: الأسطورية، التاريخية والأدبية، لذلك تنوعت الرواية في مغامراتها بين الواقع والمتخيل الذهني، فهي رواية ذهنية بالدرجة الأولى، فالمتخيل: «هو بناء ذهني أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى أي ليس إنتاجا ماديا »[1].

تنتظم أحداث الرواية في مستويين، الأول: ينتظم ضمن أحداث واقعية وتتم في حيز الحياة مباشرةً، أما المستوى الثاني: ويتضمن الأفعال والأحداث في العالم الداخلي للبطل.

البطل إذن، يتحرك في عالمين، عالم مرئي وعالم خفي، فالعالم المرئي قائم على رصد المكان والشخصيات الواقعية، والعالم الخفي مرتبط بالعوالم النفسية والأغوار الداخلية التي تمر بمختلف التفاعلات وأنشطة التخيل والتذكر، أحدهما حقيقي والآخر وهمي يهرب إليه

[1] حسين خمري: **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص43.

البطل تملصا من إكراهات الواقع، إذ يمكن القول «بأننا نعيش خارج الزمن أو خارج الذاكرة وفي ذلك نوع من النفي أو الاغتراب المنسوب بالأسى والحرقة والحنين »[1].

تنطلق الأحداث في الرواية من فضاء واقعي وهو المستشفى (مصلحة الأمراض العقلية)، فهو فضاء دال يؤطر كل حركة الرواية، من خلاله نتعرف على شخصية البطل وشخصيات عديدة وعلى واقعها المعيش وأفكارها ووعيها الكائن والممكن، فهذا المكان يسبب الضيق والألم للبطل الذي يجد نفسه فيه مسلوب الحرية والإرادة، فيحاول خلق عالم آخر موازٍ يجد فيه حريته ويثبت ذاته ويجد القيم الأخلاقية الرفيعة. ولاشك أن هذه القيم هي التي يحتاجها البطل "**سليم**" في المجتمع ليستطيع التواصل معه، وهذا ما يعطي المونولوج والمناجاة ثراء وامتدادا.

- **ثنائية الانفصال والاتصال**

يتفاعل البطل "**سليم**" في الواقع مع الشخصيات الواقعية وفجأة يغيب عن الوعي ويتصل بالعالم الآخر (اللاوعي) دون إرادة منه وأحيانا بإرادته.

فالمتخيل هو العالم البديل عن علائق الكبت والحرمان في الواقع الذي يعيش فيه البطل، لذلك وصفه المجتمع والأطباء بالمجنون؛ لأن هذه الحالة لا يعيشها الإنسان العاقل في نظرهم فلقد قسّم " **شعيب حليفي**" هذا النوع من الهذيان إلى نوعين، «هذيان لاإرادي: ويجيء نتيجة تناول كل ما يمكن أن يجعل الكائن في حالة غير طبيعية، هذيان إرادي: يصبح هذا السلوك ضمن سلوكها اليومي وليس عارضا، حيث تصدر عنه أقوال وأفعال غريبة»[2].

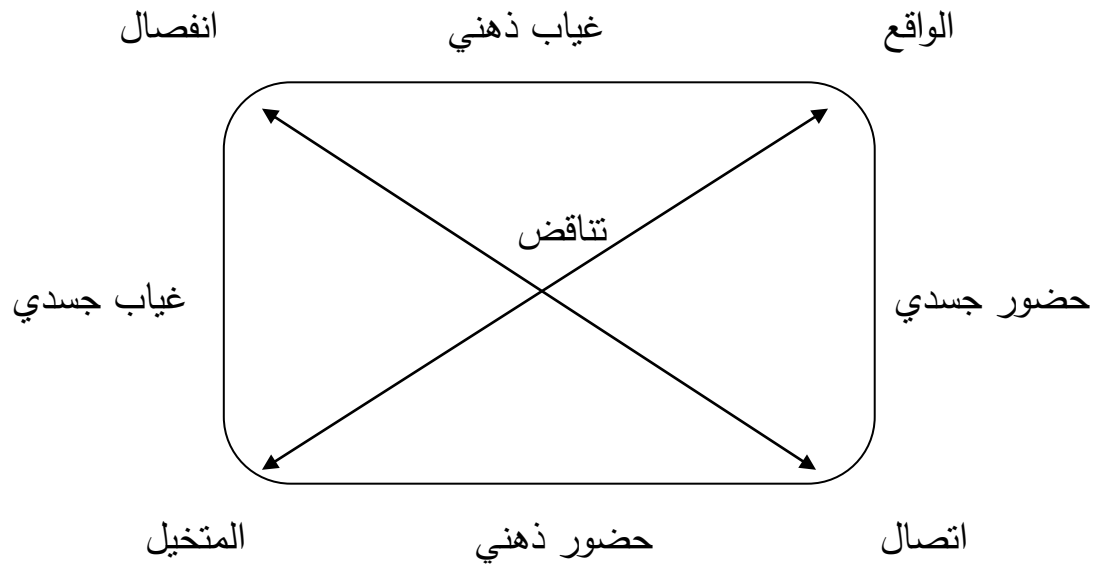
لذلك قسمنا عالم الرواية إلى فضائين: فالأول يتعلق بفضاء الحضور الواقعي أو المادي (المستشفى)، أما الثاني يتعلق بفضاء الغياب أو الفضاء الهاجس وهو العالم الذي يهرب إليه البطل أين تنفتح ذاكرته على فضاءات أخرى طوباوية معاكسة تماما لما هو في الواقع،

---

[1] قاسمي حكيم: "المتخيل الرحلي، ونص الروائي المعاصر (رواية لمبيدوزا لعبد الرحمن عبيد أنموذجا)"، **مجلة الأثر**، العدد 24، جامعة ورقلة، مارس 2016، ص 108.

[2] شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2007، ص 96.

وعلى هذا الأساس يمكن تشكيل النسق الدلالي العام الذي تسيره ثنائيتا: " **الحضور/ الغياب**" و"**الانفصال/ الاتصال**" في الرواية والتي يمكن تمثيلها في المخطط الآتي:



الشكل رقم (01) يوضح علاقة البطل بالواقع والمتخيل

يبين هذا الشكل مدى رفض البطل للواقع وتوجهه نحو عالم متحرر مشرق، عالم إيتوبي مثالي، فعلاقته بالعالم إذن تتحقق وفق جدلية " **لا** " و" **نعم** " أي بين (الانفصال) و(الاتصال)، فهو متصل بالواقع اتصالا جسديا منفصل عنه ذهنيا في حين نجده منفصلا عن المتخيل جسدياً متصلاً به ذهنيا وهذه الحركة تتم وفق عملية تذكرية سريعة.

والكاتب يهدف من خلال هذا التصوير إلى تحقيق العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية أي تقديم الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في نفس الوقت، وعليه جاء بناء الرواية مفككاً للخلط الرهيب بين العالمين دون تمهيد مسبق، وهذا ليس عيبا؛ بل إنجاز يفرضه موضوع الرواية، لذلك اعتمد الكاتب على نظام روائي يميز رواية تيار الوعي، ذلك التكنيك الذي يخلخل البناء ويفقده ترتيبه المنطقي.

- **الاغتراب**

إن البطل في الرواية يقوم باستحضار شخصيات مختلفة المرجعية: أسطورية، تاريخية أدبية ويختار زمان ومكان غير زمانه ومكانه الواقعي، ويقوم بمحاورتها في مواضيع شتى فكثيرًا ما كان يراه الناس يكلم نفسه لساعات طويلة، يقول الطبيب الذي يشخص حالته:

«إن العالم الذي يوجد فيه لا يمكن الوصول إليه، إنها عزلة تقع في مسافات بعيدة عن الواقع»[1]

لكن "**سليما**" لا يهتم بأمر المجتمع أو الطبيب ويعد الحالة التي يعيشها حقيقة وليس جنونا يقول: «**كيف تنكر عليّا ألا يجالسني الجاحظ وأنا أمسك بكتابه بين يدي في خلوتي، إن حضوره معي حقيقة لا تقاس بمقياس الحضور المادي العيني، نعم إن رحلتي إليه.. حقيقة أخرى**»[2].

ويضيف الطبيب معللاً تأزم الشخصية النفسي والفكري من خلال حالتي الضجر واليأس اللتين تعيشها فيرجعها إلى أسباب أسرية وأخرى اجتماعية يقول: «**ربما كان التقاعد والعزلة سببا في خلق هذا الضرب من التواصل [...] والجيل الجديد يتناسى بسرعة آباءه وأمهاته وأجداده، يتركهم في زاوية في البيت يتركهم للصمت للوحدة للفراغ [...] من السهل إذن، أن يسكنهم الوهم من السهل أن يختلقوا أشباحًا يتواصلون معها.**»[3]

يعاني البطل في هذه الحالة الغربة على كل المستويات، الغربة الفكرية والاجتماعية والدينية، لذلك نجده يعيش تجربة الانفصال في نطاق الأنا الديكارتي:" **أنا أفكر إذن أن موجود**"، فالبطل يمارس تفكيرا خاصا ومن خلاله يثبت ذاته ووجوده فالوهم أصبح بالنسبة إليه حقيقة، لأنه ينطلق من الواقع و «المتخيل يحيل على الواقع ويستند إليه في حين أن الواقع يحيل على ذاته.»[4]

---

[1] حبيب مونسي: **مقامات الذاكرة المنسية**، منشورات(graphique scan)، الجزائر، د.ط، 2004/2003، ص 07.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 13.

[4] حسين خمري: **فضاء المتخيل**، ص 43.

فالفرد المغترب اجتماعيا يقوم «بالخروج الكلي عن نواميس السائد الاجتماعي بل يقوم بمناهضة هذه القوانين دون الاكتفاء بمغادرتها ويقوم بمحاولة إسقاطها ويخضع ذلك لرؤيتين أحدهما سلبية وأخرى ثانوية إيجابية هدفا لتغيير القانون الاجتماعي.»[1]

فالبطل لم يعد بمقدوره إقامة جسور التواصل بينه وبين الآخرين حيث يقول مبررا حالته: «**الاغتراب.. الغربة.. إن الواحد منهم عندما يحمل في ذاته اعتقادا يؤمن به فيجابهه الواقع بخلاف الذي يعتقد، يحدث في أعماقه صدامًا هائلاً قويا يضعضع أركانه فيعتبر أنه ليس في مكانه.**»[2]

والعوالم غير الحقيقية التي يرحل إليها البطل "**سليم**" يلتمس فيها الملجأ والخلاص من محن واقعه، وهي بهذا تعدّ مظهرا من مظاهر الهروب «فالوهمي الذهني يعتمد على مسلمة أساسية تعقد العوالم وتعدد الأكوان التي يتدخل الواحد منها في الآخر، ولا توجد حقيقة من حيث هي حقيقة بل كمدخل لحقيقة ممكنة.»[3]، والعالم الداخلي هو خطاب إفضاء ومكاشفة يبين مدى انغلاق الذات على نفسها، وبالتالي انغلاق المجتمع على مظاهر مأساته من فساد ورداءة لذلك بادرت الشخصية إلى رسم أفق مغامرات استشرافية انطلاقا من الواقع.

فالحلم والتخيل عند البطل في هذه الحالة مجرد قشرة زائفة تخفي وراءها عجزا وحزنا على عدم القدرة على تغيير الوضع السائد، لكنه كان يحاول دائما أن يزرع بذور وعيه الممكن والتي تحمل نظرة تفاؤلية فيها، يقول: «**ربما كنا فاتحة باب لجيل جديد يأتي من بعدنا له من القوة والصبر ما يجعله يواصل الطريق إلى الحكمة الأولى إلى المنبع الصافي.**»[4]

---

[1] يحي العبد الله: **الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 23.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص 62.

[3] بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، المغاربة للطبع والنشر، تونس، ط1، 1999، ص 436، ص 437.

[4] مقامات الذاكرة المنسية، ص 87.

فعندما نقرأ المتخيل نجده يقول أشياءه بصورة عارية ويقدم حقائقه على أنها الحقيقة التاريخية التي يتجاهلها الواقع الرسمي أو لا يعرف كيف يفهمها، فالمتخيل أكثر جرأة من الواقعي وأشد وقعا منه في المتلقي.

وعليه فالرواية تدمج المتخيل في الواقعي باعتباره هو الأرضية التي ترتكز عليها وتحاول التأثير فيها، وما المتخيل إلا وسيلة من وسائل ضعضعة الواقع من حيث تجاوز المنطق الذي يحكمه إلى منطق خاص يتحكم فيه المتخيل أيما تحكم، فالرواية تحاول أن ترسم لنفسها مسارا مخصوصا في بناء مادتها الحكائية لتتحرر من عالمها الزمني وتعيش في دائرة ذهنية معتمدة على تقنية تيار الوعي ملجأ لها، وهو ما يحدو بنا إلى القول بأن الرواية مصممة بمعيار فني متميز يعتمد على تفكك وتداخل العالمين، وهذا يجرنا إلى تلخيص مضمون الرواية في وحدتين أساسيتين:

الوحدة السردية الأولى (الواقع المعيش):

وتجرى أحداثها في مصحة الأمراض العقلية "المستشفى"، منذ دخول البطل "**سليم**" إلى غاية خروجه منه وفي هذا الفضاء يلتقي بعدة شخصيات من داخله أو خارجه: الطبيب، الممرضات، الصديق حمدان، الأصدقاء. ففي كل مرة يجالس شخصية ويتحاور معها ويغوص في أعماقها ليكتشف حيرتها وآلامها في هذا الواقع الأليم.

وأمام سطوة الفضاء وانغلاقه تنفتح نافذة في ذهن البطل على عالم متخيل تمنحه فرصة الولوج إلى فضاء منفتح على آفاق واسعة مستحضرة عبر الهذيان وأحلام اليقظة أو النوم وهذا يحدث على مستوى الوحدة التالية.

الوحدة السردية الثانية (المتخيل الذهني):

تجري أحداثها في العالم الداخلي للبطل، أي على مستوى ذهنه عبر استحضار شخصيات كثيرة من أزمنة مختلفة والتي تتضمن مجموعة من المغامرات في شكل مقامات:

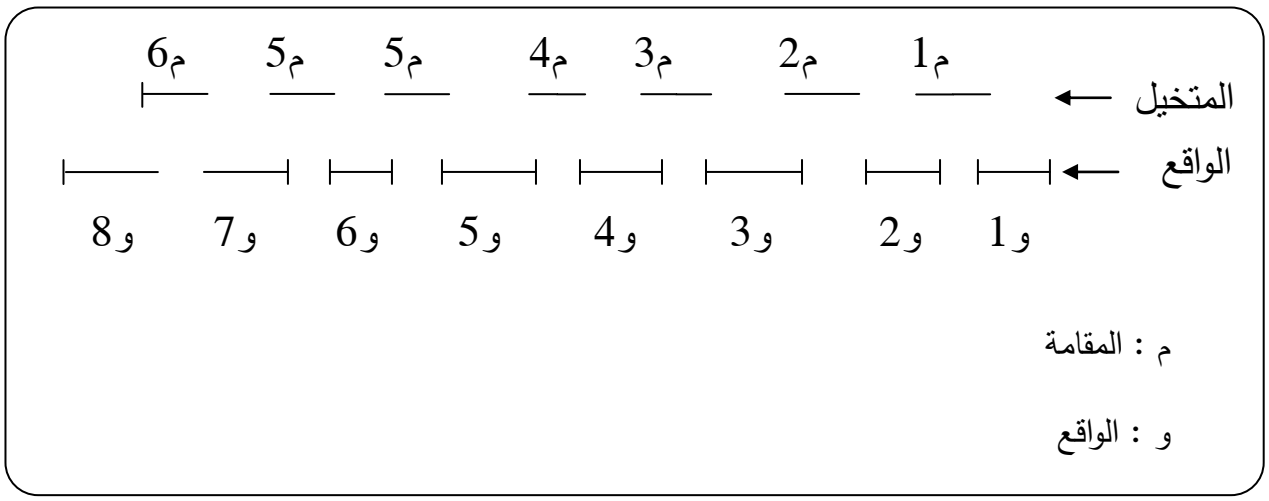
- **المقامة الأولى:** رحلة البطل "**سليم**" مع "**السندباد**" (قبل تحوله).

- **المقامة الثانية:** وهي الرحلة الكبرى التي تحول فيها "**سليم**" إلى "**سندباد**" جديد وألتقى فيها بمجموعة من الرحالة والمغامرين أمثال: روبنسون كروزو، كاهنة بني مزغن، ابن بطوطة، جلجامش، ابن خلدون.

مـن هـذا المقـام تتفـرع مقامـات أخـرى هـي عبـارة عـن مغـامرات اسـترجاعية لـبعض الشخصيات.

- **المقامة الثالثة:** رحلة "**جلجامش**" إلى جزيرة عين الحياة.
- **المقامة الرابعة:** رحلة البطل/ السندباد الجديد إلى جزيرة الساحرة.
- **المقامة الخامسة:** رحلة "**ابن بطوطة**" مع ابن الملك.
- **المقامة السادسة:** رحلة "**عدي**" و"**حسين**" للمدينة المجهولة: (وهي مغامرة قام بسردها "**العم حمدان**").

فلقد تداخل المتخيل مع الواقع بشكل معقد ومفاجئ ولعل هذه الحيلة الشكلية التجريبية قد ساعدت على الإضاءة الكاشفة للوصول إلى النظام والنسق المتماسك ضمنيا، ويمكن تمثيل هذا التداخل بالمخطط الآتي:



الشكل رقم (02): يوضح التداخل بين الواقع والمتخيل

2- الواقع والحلم

يعدّ توظيف الحلم في الرواية من أصعب التقنيات التي يمكن أن يبدع الكاتب بها في بناء نصه الروائي، حيث عُدت هذه التقنية مكونا رئيساً في رواية " **العين الثالثة**" لتكسر القاعدة التقليدية التي تتسم بها الرواية منذ نشأتها.

وقد تعمّد الروائي إلى تمزيق منطق التتابع والترابط وتفجير منطــق الحبكة المتماسكة، حيث اتسمت رواية "**العين الثالثة**" بالغموض واللايقين بدءًا بالعنوان إلى طريقة بنائها الشكلي؛ المرتكزة على ثنائيتي الواقع والحلم، كما استلهم الروائي الواقع الاجتماعي والسياسي والأخلاقي العربي وليس الجزائري فقط، لاستجلاء مكامنه وأسراره عبر الأحداث والشخصيات بطريقة فلسفية، مما يجعل مثل هذه الرواية تثير كثير من التساؤلات حول بنائها ومضمونها.

فالتكنيك الذي اعتمده الروائي في هيكلة روايته هو التناوب بين الواقع والحلم دون تداخلهما أو اختلاطهما، فكل عالم يتجلى كوحدة واضحة في المتن الروائي، أما الأمر المشترك بينهما هو عملية استرجاع الحلم في الواقع، وهكذا تقسم الرواية في بنائها إلى وحدتين سرديتين.

الوحدة السردية الأولى (الواقع المعيش):

وتدور أحداثها في السجن عند دخول ثلاث شخصيات إليه ظلما، فعندما كانوا في الطريق حدثت مشاغبات لجماهير كرة القدم فأوقفتهم الشرطة جميعا، فمكثوا في السجن ثلاثة أيام وجمعتهم الصدفة أن يروا الحلم نفسه أثناء نومهم في الليل.

الوحدة السردية الثانية (الحلم):

وتدور أحداثها في العالم الداخلي للشخصيات أي في الحلم، لتظهر شخصية جديدة "**عبد الحق**" الذي أدخل السجن بعد توقيعه على معاملات مزورة، ليجد نفسه ضحية مؤامرة نسجت له من طرف العملاء، فينقل لنا قصته وكيف بدأ تعامله مع هؤلاء الأشخاص وحال الواقع والمجتمع من حوله ليُقتل في الأخير.

لذلك نجد تشابها كبيرا بين أحداث الحلم وأحداث الواقع بعيدا عن كل ما هو عجيب وغريب، «والاستناد على [إلى] الحلم هو طريقة في تحرير السرد وإطلاق اللاوعي من إساره للتعبير عن المنفلت والمكبوت، لذلك فالأحلام حافلة بالدلالات مع تفلتها من عنصري الزمان والمكان. »[1]

وقد كان البطل "**عبد الحق**" هو الشخصية الرئيسة في الرواية، حيث كان يتراءى لهم في كل ليلة في حلمهم فكان الهروب من ذاته إلى الآخرين لإضاءة وكشف مناطق كانت مظلمة وسرية في حياته، فللحلم لغة خاصة لغة اللاوعي عندما يعبر عن نفسه بصور ورموز مكثفة.

فالحلم يتكرر لمدة ثلاثة أيام، ويتراءى لهم "**عبد الحق**" في كل ليلة لتكملة الأحداث السابقة، فتكرار الحلم يعني العودة في كل مرة إلى الواقع المفعم بالمتناقضات ليعيد التوازن المفقود، وهكذا يعيد المتلقي مرة بعد أخرى إلى أتون هذا الواقع المرير ومحاولة إزالة اللثام عن ظواهر الفساد فيه بكل أنواعها التي تجاهلها يوما ما، فربما يكون الحلم وسيلة تنبيهية للخروج من الصمت الطويل والتعبير عن الأفكار والإيديولوجيات، قال الراوي بعد رؤية الحلم: «**لم أعد ذلك الفتى الذي تخطى باب الزنزانة أول يوم [...] لقد أصبحت شخصا آخر شخصا مسكونا بمهمة.**»[2]

والاشتراك في رؤية الحلم هو الذي يثير الغرابة والدهشة، لذلك نجد الشخصيات الروائية تطرح تساؤلات كثيرة حول هذه الظاهرة وحول ظروف "**عبد الحق**" الذي تعاطفوا معه وكأنه شخص يعيش معهم، وهذه التقنية تقودنا إلى فهم اللاوعي بالنسبة للبطل أو الشخصيات الحالمة.

---

[1] كوثر محمد القاضي: توظيف الحلم والرؤية الكابوسية في أقاصيص جار الله الحميد القصيرة، **(ملتقى القصة القصيرة) سرديات، مدونة تعني بالسرديات**، جامعة الملك سعود، 30نوفمبر2013، بتاريخ30-03-2018، الموقع sardeyat.blogspot.com

[2] حبيب مونسي، **العين الثالثة**، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2009، ص 188.

فتكرار الحلم في الوقت نفسه لا يخلو من دلالات، كما أنه أسهم في توليد أكوان سردية أخرى متلاحمة ومتجانسة تمنح للنص جمالية وفنية تجمع بين البوح الذاتي والاستبطان النفسي.

وهكذا، يمكن القول أن البطل عندما اختار الحلم لسرد قصته التي كانت حقيقة واقعية قبل ذلك، فهو يدل على اشتراكه معهم في إيديولوجية واحدة في الواقع كما أنه استطاع أن يُعبّر عن أفكاره ومشاعره التي لم يستطع التعبير عنها في الواقع عندما كان على قيد الحياة لتختفي الحقيقة إلى الأبد، يقول الراوي: «**لقد توارت صورته خلف صورتي.. فأنا تربه.. ربما خالطني شيء غامض لا أعرف كيف أصفه.. لذلك اختارني لأنوب عنه في ثأره**»[1] وبهذا يكون الحلم تعويضا عن الواقع ومعادلاً نفسيا له.

فالحلم ظاهرة من ظواهر النفس البشرية التي تجذب أعماق الإنسان، لأنه يتفاعل معها ويسعى إلى تصديقها، فالشخصيات الثلاث أيضا صدقت ما قدّمه "**عبد الحق**" في الحلم لشعورهم بقربها منهم وبملاصقتها لهم، فهو يحذرهم بطريقة أو بأخرى من الأخطار التي يجهلونها، فالحلم بمثابة رسائل شخصية مشفّرة إليهم، فكأن الشخصيات تتعرف على واقعها لأول مرة من خلال الحلم الذي يختلط بالواقع بدرجات متفاوتة، بعدما قام "**عبد الحق**" بفضح وتعرية التشوهات السياسة والإدارية والاجتماعية فيه وإزالة القناع عن شخصيات كثيرة كانت بمثابة رموز الشرف والأمانة والنزاهة في الظاهر إلا أنها متنمرة بداخلها، لتجعل من أفراد المجتمع مطية للوصول إلى مصالحها الشخصية، فـ"**عبد الحق**" كشف إيديولوجيتها الكاذبة وبهذا ظهرت الإيديولوجية اللاوطنية على حقيقتها.

فالحلم لم يكن إراديّا، بل كان مفروضا عليهم من طرف روح "**عبد الحق**" التي مازالت تتجول في الزنزانة بعد قتله في ظروف غريبة، إنه يشجعهم على الخروج من الصمت والتعبير عن المنفلت والمكبوت، وهكذا تتحرر روحه الأسيرة؛ أسيرة السجن وأسيرة الظلم

[1] العين الثالثة، ص 190.

وتفسير الحلم هو الطريقة الجادة التي تقودنا إلى فهم اللاوعي الذي تتداعى الأحداث من خلاله.

فلقد أبدع "**حبيب مونسي**" في روايته "**العين الثالثة**" عندما وظّف الحلم كتقنية جديدة ساعدت على تحرير السرد وإطلاق اللاوعي من قيده للتعبير عن الواقع الأليم كتقنية حافلة بالدلالات والرموز، فالرواية مصممة بمعمار فني مقصود قامت ركائزه على أسس تجريبية في البناء الشكلي، حيث تناوب الواقع والحلم بشكل متسلسل منطقي تبعا للزمن الكرونولوجي وفقا للمخطط الآتي:

الواقع ← الحلم ← الواقع ← الحلم ← الواقع ← الحلم ← الواقع

الشكل رقم (03): يوضح تناوب الواقع والحلم بالتسلسل

الملاحظ أن الروائي قدّم نصّه الروائي مرتكزًا على عالمين أساسيين (الواقع والمتخيل) وفق بناء منتظم ربطه بالبعد الإيديولوجي، معتمدا أساسا على لعبة سردية من التحولات والانفصالات في شكل متتاليات أو لوحات فنية مكملة بعضها ببعض، بحيث لا نحس بفجوة بينها فالواحدة تكمل الأخرى حتى النهاية لتتجلى الإيديولوجية المكتملة الناضجة التي يسعى الكاتب لطرحها والوصول إليها والتي كانت مجزأة إلى أفكار عبر هذه الوحدات.

3-جلالته الأب الأعظم والخيال العلمي

تجري أحداث القصة في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" في المستقبل بكل حيثياتها، حيث تتخطى الزمن الحاضر وتستشرف زمنًا مستقبليًا غيبيًا لا تدركه المدارك العقلية للإنسان، اعتمادًا على رؤية علمية تكنولوجية بالدرجة الأولى، وهذه الحركة تخل بالنسق الزمني في تسلسله واستمراريته، والذي يتطلب تقنيات سردية دقيقة ومهارة فائقة تدخل كلها ضمن الخيال العلمي الذي يعدّ ضربا من ضروب العجائبية التي تبنتها الرواية التجريبية.

عانقَ "**حبيب مونسي**" كغيره من كتاب الغرب عالم الخيال الافتراضي مازجًا بين التكنولوجيا والعولمة والتخيل المتعلق بالرؤى الغيبية الاستشرافية والتي يُحتمل تحقيقها انطلاقا من معطيات علم اللحظة بطريقة ما، حاملاً على عاتقه خوفا من مصير البشرية ونهايتها المأساوية في غفلة منها

فرواية الخيال العلمي هي نوع من تعبير الإنسان عن قلقه تجاه هذا التطور التكنولوجي السريع؛ من اختراع أسلحة الدمار الشامل وغزو الفضاء وسيطرة الشبكة العنكبوتية على العقول، فهي تقدّم المستقبل بصورة سوداوية عدائية تجاه الإنسانية «وللتنبوء قيمتان أساسيتان لأجل تجلية وظيفة التحذير من الآتي وإضفاء الأمل على المستقبل»[1].

3-1- رواية الخيال العلمي

استطاعت رواية الخيال العلمي الجمع بين مجالين مختلفين وهما العلم والخيال وتوظيفهما وفق معطيات العولمة والتكنولوجيا وعلاقتهما بالمستقبل وتأثيرهما في الإنسان، فهو «بمثابة نوع من المصالحة بين الأدب والعلم، فلقد ألهب الخيال العلمي عقول العلماء كما ألهب التقدم العلمي في النصف الثاني من القرن 20 خيال الأدباء»[2].

إن تحديد تعريف وافٍ وقطعي لمفهوم الخيال العلمي يعدّ من القضايا التي لم يتفق عليها بشكل نهائي ربما لاختلاف ترجمة المصطلح "الخيال، العلمي"، حيث جعلت منه موضوعا واسعا مفتوحا على الخيال والتكنولوجيا والعولمة والمستقبل، رغم هذا توجد اجتهادات كثيرة كمحاولات للإحاطة بهذا الموضوع.

فالخيال العلمي أو الخيال الافتراضي هو مجال أدبي وفني واسع يسعى إلى تصوير عناصر قد لا تكون موجودة في الواقع المعاصر مثل: «الحركة في الزمن، عالم الفضاء،

---

[1] شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ص 56.

[2] محمد عزام: **الخيال العلمي في الأدب**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1994، ص 179.

المخلوقات غير البشرية، نهاية العالم، ما فوق الإنسان، الأسلحة الفتاكة، حياة العلماء ووصف المخترعات تجسيد عوالم الإنسان الداخلية وصف العالم الموازي لواقعنا»[1].

وهو على العموم، يحظى بأهمية كبيرة في الدول المتقدمة لاستجابة الإنسان للتطورات المذهلة في مجال العلوم التكنولوجية والعولمة التي تساعد على تنمية ملكة الخيال والإبداع لما ستكون عليه الأرض والزمن والأشياء مستقبلاً، «فهو يهتم بإنسان الغد، إنسان المجتمعات المستقبلية، بمعنى أن التوقع والاحتمال سيشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي، إذ أنّ التنبؤ في رواية الخيال العلمي هو هدف أسمى ويحقق درجة من العلمية، كما يحقق درجة عالية من الأدبية» [2].

ويعدّ أدب الخيال العلمي من أهم الأجناس المعاصرة لشدة ارتباطه بالحياة ومواكبته كل الإنجازات العلمية والتكنولوجية، فهذه التنمية أصبحت مدخلاً ضروريا له يعرفه "**إسحاق عظيمون**" هو: «الصنف الأدبي الذي يعالج مسألة الإجابة الإنسانية على التغييرات الحاصلة على صعيد العلم والتكنولوجيا»[3]، فلقد شكلت الثورة الصناعية نقطة بداية للخيال العلمي إذ حرّضت الآلة خيال الأدباء، وانعكس ذلك جليّا على أعمالهم الأدبية والروائية التي أصبحت تحمل طابع الآلة التي تصنع المعجزات وتنافس الإنسان في كل المجالات.

لكن رواية الخيال العلمي لم تتبلور وتتضح معالمها إلاّ مع «ظهور العبقري الفرنسي "**جول فيرن**" (1828-1905) الذي تبنى هذا اللون وأعطاه شكلاً حديثا بدءًا برواية "**خمسة أسابيع في منطاد**" (1863)، كما يلمع اسم الكاتب الإنكليزي "**هربرت جورج ويلز**" (1866-

---

[1] فيصل الأحمر: ملتقى الخيال العلمي في الجزائر، **مركز جيل البحث العلمي**، مؤسسة علمية خاصة ومستقلة، الجزائر، 22-09-2016، بتاريخ 10-10-2017، الموقع: . www jilrc.com

[2] شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ص 56.

[3] محسن الرملي: خصائص رواية الخيال العلمي، إشكاليتها وأسئلة المستقبل، **مجلس شؤون ثقافية**، العدد 31، 2010: بتاريخ 20-03-2018، الموقع: www.alramliarabic.com

1946) الذي وصفه النقاد بشكسبير الخيال العلمي، كتب أول روايته العلمية الخيالية "**آلة الزمن**" عام1895»[1].

وهكذا توالت الكتابات الروائية مع مواكبة التطورات العلمية والتكنولوجية يومًا بعـــد يوم، تقول "**مها مظلوم**" عنها: «بأنها رواية مستقبلية أحداثها مشوقة ومثيرة، تقدم حلولاً مستقبلية لما تكون عليه في ظل التقدم العلمي المتسارع»[2]، فنجد بعض المحاولات الجادة في هذا المجال عند العرب لكنها متأخرة بالنسبة للغرب بسبب الأوضاع الصعبة التي مرّ بها الشعب العربي ليس أقلها الاحتلال والاستبداد، «وهناك من يرى أن الخيال العلمي نمط مستحدث في الأدب العربي، وفد عليه من الغرب في العقد الرابع من القرن العشرين فكان غريبا عن الذهنية السائدة في المجتمعات العربية »[3].

كما يوجد من الكُتاب العرب الذين توجهوا مبكرا للكتابة في هذا المجال بحيث يعدّ "**توفيق الحكيم**" الرائد الحقيقي الأول لهذا اللون من الأدب في القصة العربية، فلقد عالج الخيال العلمي في وقت مبكر «ليس بالنسبة لإنتاجه المسرحي وحده بل بالنسبة للأدب العربي الحديث كله، فكانت مسرحيته الأولى "**لو عرف الشباب**" في أواخر الأربعينيات»[4]، ثم توالت بعد ذلك محاولات من كل الأقطار العربية تبين مدى استيعاب الكاتب العربي لمفهوم الخيال العلمي العالمي وتوظيفه في الرواية انطلاقا من معطيات الواقع العربي والظروف الراهنة.

وبعد هذه الإضاءة السريعة حول مفهوم الخيال العلمي وأهم موضوعاته، سنحاول دراسة رواية "**جلالته الأب الأعظم**" كرواية من هذا النوع والتركيز على تيماته وطرائق تمظهرها

---

[1] جميلة محمد المحمد: ماذا تعرف عن أدب الخيال العلمي؟ **مجلة الحوار اليوم** الثلاثاء 2015/07/28: بتاريخ20-03-2018، الموقع: www.alhiwartoday.net/node/9817

[2] يعقوب أوس داوود: أدب الخيال العلمي، جذوره وواقعه ومستقبله، **مجلة الأسبوع الأدبي**، العدد 334، مارس 2013، سوريا، ص 05.

[3] الخامسة علاوي: **العجائبية في أدب الرحلات**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2005، ص 99.

[4] عصام بهى: **الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 1999، ص179، ص 180.

وأبعادها الفلسفية والإيديولوجية في علاقتها مع الواقع العربي ومرجعيات الكاتب الدينية والأدبية والاجتماعية وهواجس الغد القريب المتربص، فربما تكون نموذجا جديدا في رواية الخيال العلمي العربي.

3-2- بناء رواية "جلالته الأب الأعظم"

جاءت الرواية بمقدمة من تأليف الدكتور "**عبد العظيم العبودي**"، ـ أستاذ الفيزياء الحيوية بجامعة وهران ـ بعنوان: "**في رحاب جلالته الأب الأعظم**" الذي حاول فيها وضع بعض التعاريف للخيال العلمي وعلّق على أهم الأحداث في الرواية التي تعدّ محطات ضرورية واقعية في حياة البشرية، وربطها بما تمهِّد له الماسونية في محاولة بسط نفوذها على العالم في غفلة منه والإطاحة بشعب الله المختار "**العرب**"، فالفرعنة والظلم موجودان في كل زمان ومكان.

انطلق الكاتب "**حبيب مونسي**" في روايته من الحاضر إلى عالم افتراضي سوداوي مأساوي يتحكم فيه "**جلالته**"، فكل المعطيات التي نعيشها اليوم تنبئ لما سيأتي غدا، لذلك اتسمت الرواية بنوع من التخوف والرعب تجاه المستقبل، لما لا ونحن نجد هذه البوادر قد تكلّمت عنها الكتب والأحاديث الشريفة وأشاروا إلى الفتن الكبرى وعلامات الساعة الصغرى والكبرى، فتصور الكاتب الافتراضي انبنى على مرجعية دينية قوية وأرضية صحيحة.

إن الرواية اتخذت بناءً خاصا يختلف عن باقي الروايات بتوظيفه العتبات النصية كالعناوين الفرعية والرسائل الانتحارية التي أضافت بعدا جماليا وتجريبيا على النص الروائي، كما قمنا بتقسيم الرواية وفقا للأحداث والتواريخ المحددة وظهور الشخصيات وهي كالآتي:

أ- الرسائل الانتحارية كنص يحيط بالمتن

ظهر التاريخ في بداية الرواية كتجسيد للزمن الفعلي بدءًا من الحاضر 2012 مع الرسائل الانتحارية في بداية الرواية المستندة على الاعتراف والاستيطان الوجداني لعدد من العلماء المنتحرين في العالم الذين أيقنوا بأنه لا يوجد مخرج من سيطرة "**جلالته**" الشيطانية، فوصلوا إلى نهايات مظلمة كانت سببا لانهزام جماعي داخلي مرده الفراغ الروحي والعاطفي

بعدما تجردوا من كل القيم الإنسانيةّ، الدينية والأخلاقية، حيث تقول البروفيسورة "**هيلين د وردت**":

« أين الأسرة؟ أين الأمومة؟ أين المشاعر والعواطف؟ أين الأمل؟ ...

أين الإنسانية في كل ذلك؟ أين هي والبشرية تساق نحو نخر نووي جرثومي؟

أين هي والأسرة والمجتمع يقتلهما بشيطان الجنس..

أين هي والبشرية تنتحر بالمخدرات والسموم؟ إنه الموت. »[1]

هذه الرسائل مثّلت حياة علماء أرادوا وضع حد لحياتهم التي مسختها الآلة والتقنية المتطورة، ليظهر "**جلالته**" كمنقذ للبشرية مما آلت إليه لنكشف أن الوضع المأساوي الذي صورته الرسائل الانتحارية كان من تخطيط مسبق منه ومن مجالسه السرية التي ترعاه، ليبدأ الروائي متنه بانطلاقة متأنية مهدت لها هذه العتبة الاستذكارية (الرسائل الانتحارية) التي تبدو خارج النص تماما.

ب . متن الرواية: ويتكون من ثلاثة محاور تحت العناوين الآتية:

- **تمّ للرجل المعجزة ما أراد:**

وهو العنوان الفرعي الذي بدأ به المتن الروائي الذي يربط بين الرسائل والنص ضمنيا، وهنا يمكن معرفة الأسباب والظروف التي ظهر فيها "**جلالته**" وبالتالي إضاءة ذهن المتلقي الذي بادرت إلى ذهنه كثير من الأسئلة حول العنوان الأساسي والرسائل.

تظهر شخصية "**جلالته الأب الأعظم**" مع زمن آخر رسالة (2026) ليصور لنا الكاتب مجتمعا مستقبليا بكل ما فيه من مساوئ، وينقلب العالم كله وتضيع البشرية في أنظمة الدولة العالمية التي قضت على الأقاليم والحدود، قضت على الدين والتاريخ وأُحرقت كل الكتب السماوية وهدّمت كل مراكز العبادة ضمن عملية **التطهير المقدسة**، وأُدخلت جيوش الناس في أحشاء الآلات لتطهيرهم من الأحاسيس والمشاعر ومن الذكريات والآمال والطموحات والرغبات، ليخرجوا منها كل شخص مبرمج لمهمة محددة، ثم تطلع عليهم الشاشة الكبرى

[1] حبيب مونسي، **جلالته الأب الأعظم، الخطر الآتي من المستقبل**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط، 2002، ص 23.

(العقل الجبار) لمخاطبة العقول وتبليد الذهن في اليوم ثلاث مرات لتأكيد ما برمجته بعدما احتفظت برسم أدمغة كل الناس عبر الماسح الضوئي تخاطبهم واعدة متوعدة بإعطاء الأوامر والتوجيهات وفقا لبرمجة "**جلالته**"، ليتحول الإنسان إلى مجرد دمية يحركها متى شاء وهي تنقاد لآليات الطاعة لذلك الجبروت الغبي.

يمكن لـ"**جلالته**" أن يظهر للناس في كل مكان عبر شاشاته الكبيرة المتطورة وفي زمن واحد لمخاطبة العقول عبر **التخاطر** أو ما يسميه **(جسر الخواطر)**، وتظهر "**إشتار**" التي اتخذها جلالته "**الأم العظمى**" وتتعلق بالصبي "**موسى**" الذي قام بتربيته حتى أصبح شاباً قوياً يافعاً،و يقسِّم العالم إلى طبقات وكل طبقة موجهة لأداء مهمة معينة، أما الطبقة السفلى (العرب) وُجهت للعمل في المناجم والمصانع للحفاظ على اقتصاد الدولة.

- **تمت عملية البعث الكبرى:**

بعدما خرج "**موسى**" من قصر "**جلالته**" ليكتشف العالم الخارجي، يرى أن سلطة "**جلالته**" بلغت الحد الذي لا يجب السكوت عنه، والآلة سيطرت على العالم كله وألغت وجود الإنسان فبدأ يبحث عن الحقيقة كاملة فعثر على بعض الأشخاص: " **أحمد**"، "**عيسى**" و"**عبد الجليل**" الذين نقلوا إليه الوضع بكل تفاصيله وحقيقة الانقلاب الكوني، وبمساعدتهم حاول تخليص البشرية من همجية الآلة التي قضت على الإنسانية، بتعطيل العقل الجبار وتحويل معلوماته لجماعة "**موسى**" عبر **(الوحي الصادق)**.

- **ثم أشرقت الحياة من جديد:**

يمضي "**موسى**" في تنفيذ استراتيجيته لإنقاذ البشرية وإخراج العرب من وضعهم المأساوي بتسخير كل الإمكانات التكنولوجية والعقول المدبّرة عبر عملية "**البعث الكبرى**" التي شملت كل أنحاء العالم وتبدأ البشرية بالعودة إلى وضعها الطبيعي وتتخذ مواقعها المناسبة وتعود لمواطنها الاصلية، وهكذا يُهزم "**الأب الأعظم**" ويُقتل على يد "**الكاهن الأعظم**"، وينتهي الكابوس المزعج وينتهي معه عصر التكنولوجية والتقنية والآلة؛ عصر الظلام الذي دام

سنين عديدة وتشرق الحياة من جديد،« **فالبعد التقني جسد أبعاد المأساة الإنسانية، كما جسد الإرادة أيضا للوصول إلى تحول المستحيل والثورة على البؤس** »[1].

إن الأحداث بالرغم من أنها متخيلة استشرافية، إلا أنها مستوحاة من الواقع الديني التاريخي لقصة "**فرعون**" و"**موسى**"، فالفرعنة والظلم موجودان في كل زمان ومكان وما نعيشه في الحاضر يمهّد للخطر المحتم؛ حيث يقول الأستاذ في مقدمة الرواية:

« **كل شيء قد تم تزويره لخدمة الأب الأعظم، ساهم في ذلك التزوير الأكبر كاهن أعظم وعقلاء في صنف المجترات وحكماء صامتين، كلهم ارتضوا الانخراط في القطيع قبلوا سلطته ورعايته، بل قبلوا عبادته كوثن، مقابل رغيف عفن**»[2]. ويضيف: «**أكذوبة عصرنا خراب زركشته الحواسيب والشاشات المفسفرة والشفرات السرية والمعرفة المدجنة لقبول الظلم في صحف ومجلات وأغاني ورقصات كلها تقزّم الإنسان.**»[3]

وهكذا، استطاع "**حبيب مونسي**" أن يعانق كغيره من كتّاب الغرب عالم الخيال العلمي مازجا بين التكنولوجيا والعولمة والمتخيل المتعلق بالرؤى الغيبية الاستشرافية التي يُحتمل تحقيقها انطلاقا من الحاضر، فكانت الرواية استثمارا لنصوص مرجعية كثيرة تفاعلت مع الخيال العلمي فخلّفت دلالات كثيرة ومهدت لطرح إيديولوجي مغاير بخروجها عن المألوف والمعطى الجاهز.

وفي الأخير، يمكننا أن نوجه حكما على طبيعة بناء كل رواية التي لا تخلو من دلالات فكرية وإيديولوجية، فلقد عمد الكاتب إلى التركيز على العالم الداخلي للبطلين "**سليم**" و"**عبد الحق**" في روايتي: "**مقامات الذاكرة المنسية**" و"**العين الثالثة**"، لذلك نجد المتخيل (الوهمي/ الحلم) أخذ مساحة نصية كبيرة بالنسبة لمجموع عدد الصفحات في كل رواية، فهذا التشكيل هو الذي يوجه الحكم على كل رواية أنها مناجاتية بالدرجة الأولى ثم حوارية، فالاختلاف في الأفكار يفرز في حالة النصوص الروائية المناجاتية ما يمكن أن نسميه الفكرة الذات والفكرة

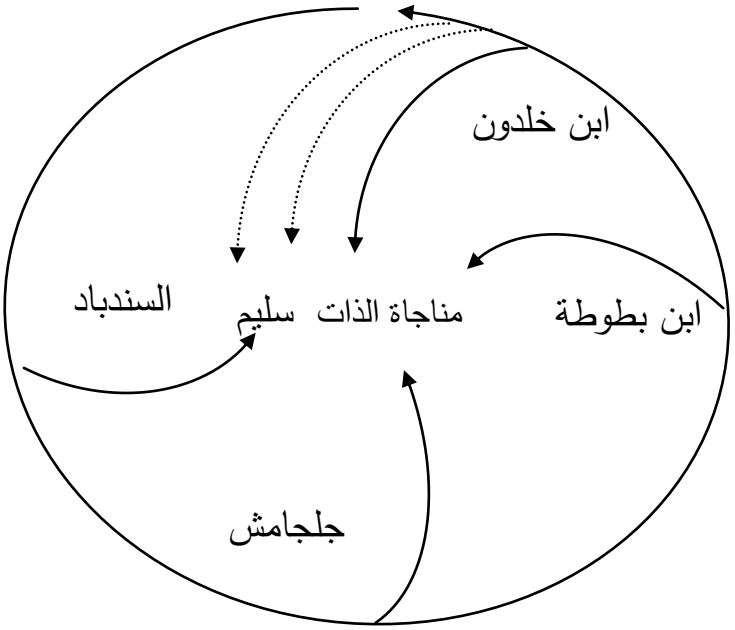
[1] جلالته الأب الأعظم، (مقدمة الرواية)، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

الموضوع: فالفكرة الذات هي: «الفكرة المعتمدة أساسا في الرواية المقدمة على أساس من المشروعية، فهي فكرة يقول بها ويتبناها البطل الرئيسي ويسعى النص لتأكيدها »[1].

يحمل البطل في رواية " **مقامات الذاكرة المنسية** " رؤية شمولية للعالم ويسعى لطرح أفكاره وإثباتها وتأكيدها عبر تداعياته الحرة، فيمكن القول أن الرواية مناجاتية؛ لأن الذات تناجي نفسها، فهو عندما يستحضر في مخيلته: "**جلجامش وابن خلدون وابن بطوطة**"، فهو في حقيقة الأمر يتكلم مع نفسه، حيث تنشطر الذات إلى ذوات كثيرة مرتديةً أقنعة مختلفة، فالرحلة تبدأ منه وتنتهي عنده في حركة ارتدادية، فهذا الحضور الكثيف للشخصيات وهذا التطور السريع للأحداث ما هو إلا صراع للأفكار والعواطف المتزاحمة جسدتها حركة الشخصيات بداخله التي تكاد تكون لا متناهية من المجازات والرموز والدلالات، وهكذا استطاع البطل أن يحقق ذاته ويعيد توازنه المفقود في الواقع، ويمكن أن نمثل مناجاة الذات بالحركة الدائرية الآتية:



الشكل رقم (04): يوضح دائرية المناجاة

[1] عمر عيلان: **الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي**، دراسة سوسيو بنائية في روائيات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2001. ص 147.

قام البطل باستدعاء شخصيات تشترك معه في توجه فكري معين، فأغلبها شخصيات رحالة لا تعرف الاستقرار والثبات للوصول إلى أهدافها النبيلة، فالرحلة الوهمية هي خير وسيلة للهروب من الواقع إلى المتخيل، لأن البطل لا يعرف الاستقرار والثبات لذلك يسعى إلى البحث عن المعرفة والفضيلة والحكمة ليحقق ذاته المستلبة في عصرنا الراهن والتي أصبحت مغتربة جسديا وفكريا.

أما الحلم في رواية "**العين الثالثة**" أخذ مساحة كبيرة بالنسبة لعدد صفحات المتن وبالتالي هي مناجاتية، لكن بشكل مختلف عن سابقتها فالذات كانت تناجي الآخرين في حركة خطية عندما كان يتراءى "**عبد الحق**" للشخصيات في كل ليلة بإلحاح طلبا للمساعدة والخلاص ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط الآتي:

الذات ←——————— الآخر

مناجاة

الشكل رقم (05): يوضح خطية المناجاة

فالحلم والمتخيل عند البطلين في هذه الحالة مجرد قشرة زائفة تخفي وراءها يأسا شعوريا وعدم القدرة على تغيير الوضع السائد، رغم ذلك كانت تظهر نظرة تفاؤلية فيها نوع من الأمل ضمن الوعي الممكن، حيث يقول "**سليم**": «**ربما كنا فاتحة باب لجيل جديد يأتي من بعدنا** »[1].

وفي المرتبة الثانية يمكن القول إن الروايتين حواريتان، لأنه يوجد حوار خارجي مسموع وحوار ضمن العالم الداخلي غير مسموع، في حين نجد رواية "**جلالته الأب الأعظم**" حوارية بالدرجة الأولى، لأن الكاتب ركّز على العالم الخارجي بعيدا عن الاستبطان والمناجاة والأحلام، فالرواية المونولوجية «تحتفظ بسلطة الحقيقة المطلقة وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم»[2].

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 87.

[1] حميد لحمداني: **أسلوبية الرواية مدخل نظري**، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989،ص 45.

والملاحظ أن شخصية البطل في الروايات الثلاث تميزت بالمركزية والأحادية، يعني أنها تربعت على عرش السرد في الرواية من حيث حضورها المستمر في الأحداث واقعا ومتخيلا لتكون شخصية محورية بالنسبة لباقي الشخصيات لاهتمام الكاتب المكثف بها، فهو يسعى من خلالها إلى طرح أفكار ووجهات نظر أو إيديولوجيات مختلفة، «فالأفكار التي يجري إقرارها تندمج في وحدة وعي المؤلف، هذا الوعي الذي يُرى ويُصور أما الأفكار التي ترفض فتتوزع بين الأبطال»[1]، لذلك نلمح رؤيتين ضمن نص واحد؛ أي وجود خطابين ضمن رؤية واحدة، والتي وردت في النص بإحكام حيث تم توزيعها على الأحداث والشخصيات بطريقة مموهة وذكية في كثير من الأحيان، مما أعطاها فرصة الحضور تارة والغياب تارة أخرى في المتن الروائي.

فالاعتماد على هذه الدراسة له مبرر علمي يتمثل أساسا في طريقة تنظيم وبناء عالم الرواية على أساس منطقي كما أشار إليه "**عبد الحميد بورايو**" "بمنطق سردها"، فمجال تنظيم القصة لا يخلو من مؤشرات دلالية رمزية تحيلنا عبر مستويات لغوية إلى تحديد المؤشرات الإيديولوجية في المضمون «فلكل مضمون شكل يقابله »[2].

وقد جعل "**حبيب مونسي**" رواياته مغامرة خصبة في قلب نمطية الشكل الروائي العربي فتنوعت طرق بناء كل رواية وفقا لمضامينها الفكرية والإيديولوجية، حيث عمل على تهشيم الحبكة التقليدية للرواية الكلاسيكية كما دفع هذا إلى تنوع الخطاب الروائي، فلم يغفل الكاتب أثناء بنائه لرواياته الوقوف عند حضور إيديولوجيات كثيرة، منها المتناقضة والمتصارعة ومنها العدمية، فمن خلال هذا التنوع وهذا الشتات ينتج نص جديد ذو بنية دلالية جمالية.

---

[1] ميخائيل باختين: **شعرية دويستوفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، بغداد، ط1، 1986، ص 16.

[2] إبراهيم عباس: **الرواية المغاربية، تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص 70.

المبحث الثاني: المضامين الإيديولوجية والأنساق المضمرة

نلاحظ حضور أفكار مختلفة في نصوص "**حبيب مونسي**" لتشكل كل فكرة وعيا مختلفا بحيث تجسدت عدّة إيديولوجيات متصارعة، وهذا ما عمد الروائي إلى طرحه؛ لأنه ركز على ضدية الأصوات في النص الروائي، وهكذا يمكن له أن يطرح الأفكار السطحية والعميقة وصولا إلى الفكرة المرجوة ضمن رؤية شمولية للعالم.

ونحن في هذا المستوى سنحاول تفكيك نسق الدلالات الفكرية في بناء كل رواية والتعمق في التحليل واستنباط المضامين بأنساقها الظاهرة والمضمرة باعتبارها منظومة ذات قيمة لا يخلو أي نص روائي منها.

1- المعلم والمريد بين الواقع والمتخيل

انطلق الكاتب من مرجعية إسلامية تبدو مهيمنة من بداية الرواية إلى نهايتها، فكانت الآية ﴿لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْرا﴾[1] هي التي بدأ بها متنه الروائي من سورة الكهف وانتهى بالآية ﴿أَلَمْ أَقُلْ لَكَ أَنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْرا﴾[2] من السورة نفسها، لينقل الكاتب ذهن المتلقي مباشرة إلى قصة "**الخضر**" و"**موسى**" عليهما السلام، ففكرة الرواية محصورة بين هاتين الآيتين كتوجه إيديولوجي واضح، لذلك يجب اختراق المبنى الحكائي واستنطاق لغته لكونها لصيقة بالوعي الفكري، واستقراء مضامينه التي تتمظهر داخل سياقات النص بمرجعياته المختلفة: الأسطورية، التاريخية والفلسفية ضمن القصة والخطاب.

وقد استحضر الروائي قصة "**موسى**" و"**الخضر**" كمرجعية دينية وأبقى على الفكرة وصاغها بطريقة حداثية بامتياز وضمّنها هواجسه واتجاهاته الإيديولوجية بما يتلاءم مع هذا العصر، فعملية استحضار الكاتب لشخصياته المتنوعة من أزمنة مختلفة على مستوى المتخيل لها دلالات عميقة لا يمكن استجلاؤها إلا بالرجوع إلى الواقع.

---

[1] سورة الكهف، الآية 66.

[2] سورة الكهف، الآية 70.

فقصة "**الخضر**" ترمز إلى ثنائية أساسية هي "معلم ومريد"؛ أي بين من يمتلك العلم والمعرفة وبين فاقد لها يبحث عنها، فالبطل يوظف هذه الآية في سياق كلامه دائماً مع الآخرين، ففي حديثه مع الطبيب "**رفيق**" في أول لقاء بينهما يضع نفسه مكان "**الخضر**" و"**رفيق**" مكان "**موسى**" عليهما السلام، ومن هنا تبدأ الرواية في كشف أنساقها المضمرة عبر مراحل المتن الروائي.

1-1- الواقع (البحث عن المريد)

يبحث البطل "**سليم**" عن الشخص الذي يفقه ما يقوله وما يفكر فيه كـمريد ذكي يجيد فك شفرات لغته الخاصة ويذهب معه بعيدا في الفهم والتأويل لكي يستطيع التواصل معه، ولقد وجد في الطبيب "**رفيق**" علامات الذكاء وبوادر البحث عن المعرفة والفهم، فكل ما كان يقوله "**سليم**" كان في نظر الجماعة خروجا عن المألوف، فكانوا يضعون أحكاما مسبقة ويصفونه بالمجنون؛ لأنهم لا يفهمون عنه لغته وتصرفاته معتبرين ذلك ضربا من الجنون أو انفصاما في الشخصية.

و لمّا قال "**سليم**" لـ"**رفيق**" "لن تستطيع معي صبرا" فهو يقصد ما قاله "**الخضر**" عليه السلام لـ"**موسى**":

« قال إنك لن تستطيع معي صبرا، أي أنك لا تقدر على مصاحبتي لما ترى مني من الأفعال التي تخالف شريعتك، لأني على علم من علم الله ما علمكه الله وأنت على علم من علم الله ما علمنيه الله، فكل منا مكلف بأمور من الله دون صاحبه وأنت لا تقدر على صحبتي»[1].

ولأن "**رفيقا**" وجد أنه يمكن أن يتعلم من "**سليم**"، كان يجالسه دائما ويتحاور معه في مواضيع كثيرة، وهذا الأمر شجعه على عرضه على مجموعة من طلبة علم النفس للاستفادة

[1] أبو الفداء اسماعيل، بن كثير القرشي الدمشقي: **تفسير القرآن العظيم**، دار الامام مالك طباعة، نشر، توزيع، الجزائر، ج3، ط 2، 2009، ص 141.

من علمه، فكان هو صاحب المعرفة وهم الباحثون عنها، حيث قالت إحدى الطالبات: «**إن ما نحصله من لقائنا بك هو الوجه الثاني للمعرفة** »[1].

فطلب المعرفة والإقبال عليها تتحقق إذا وجدت قبولا وميولا من طالبيها، مثل ما فعل "**موسى**" عندما بحث عن العبد الصالح لطلب العلم منه حيث ورد في الآية الكريمة ﴿ فوجدا عبدًا من عبادنا أتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علمًا﴾[2]، ولم يمنعه منصبه أو مكانته من الإقبال على هذا الرجل فطلب العلم تزول فيه هذه المناصب والترفعات، هكذا فعل الطلبة؛ حيث لم يمنعهم منصبهم كطلبة جامعيين من أن يطلبوا العلم من رجل حكم عليه بالجنون، يقول "**سليم**": «**إني مجنون فكيف يحق لمثلي أن يرتقي منصة المحاضرات، لو سمع بفعلتي أهل العلم لقامت قيامتهم** »[3].

لقد كان "**سليم**" مركزا للمعرفة بالنسبة للشخصيات: الممرضة، الأصدقاء، العم حمدان والطلبة، فها هي "**عائشة**" تطلب منه أن يعلّمها كيفية القراءة التي تعطيها مفهوما آخر غير الذي يعتقده العامة يقول "**سليم**":

« **القراءة يا بنية ليست في فك الحروف المكتوبة.. ذلك وهمٌ عملت المدرسة على ترويجه فينا لتغطية حقيقة القراءة الحقة.. القراءة حياة.. القراءة فهم.. فقه.. الكتابة مجرد تقييد قد تختفي تقريبا.. لكن القراءة ستظل دوما الفعل الذي تبنى عليه المعرفة الحقيقية** »[4].

و نجد أيضا شخصية المعلم الذي جاء لزيارة "**سليم**"، عندما سمع كلامه لم يستطع استيعابه فطلب منه أن يدله على مصدر المعرفة قال: «**وما أسمعه منك الساعة يجعلني أتساءل عن المصدر الذي تأخذ منه مثل هذه الآراء لعلي أطلع عليها.**»[5]

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 139.

[2] سورة الكهف، الآية (65).

[3] مقامات الذاكرة المنسية، ص 139.

[4] المصدر نفسه، ص 65.

[5] المصدر نفسه، ص 192.

فالمعرفة عند "**سليم**" لا تأتي من القراءة التي يمارسها كل الناس، فهي تتطلب بعد نظر وتأويل ثاقب يقول:

« إنها في صدرك.. وفي كل حرف نقرؤه فقط عليك أن لا تكتف بقراءة السطر تلو السطر، القراءة تعامد بين محورين، أحدهما يقع شاقوليا على النص وآخر ينساب معه أفقيا أن تسأل عن المسلمة البسيطة التي يتجاهل الناس استفسارها، عن الفكرة التي جعلها الاستعمال متكرر منتهية، إذا فعلت ذلك فقد أحسنت القراءة، وربما انفتحت أمامك أبواب المعرفة الجيدة.»[1]

ويرى العم "**حمدان**" في صديقه الجديد وجها من وجوه المعرفة، وأنه يمكن له أن يعلمه أشياء كثيرة تتناسب وتفكيره، فجعل منه المعلم وهو التلميذ، قال له: «**أريد أن تعلمني القراءة**»[2].

فكلام البطل بالنسبة للمجتمع شاذ وضرب من الجنون لذلك هو يفتقد لعنصر الفهم، والفهم لا يكون إلا بالإصغاء، قالت الممرضة عنه مفسرة وضعه: «**إن** "**سليم**" **في حاجة إلى رعاية إلى عطف كبير ولكنه في حاجة ماسة إلى أُذن تُحْسِن الاستماع إليه تَعِي عنه ما يريد.. تحاوره.. وتقبل عنه مثل هذا الفكر** »[3].

وللمرة الثانية يعيد "**سليم**" قول: «**قلت لك أنك لن تستطيع معي صبرا**»[4]، فلكي يفهم عنه "**رفيق**" ما يقوله عليه أن يتلخص من أحكامه السطحية وتأويله السريع للأمور، عليه أن يكون صبورا ملحا على طلب المعرفة، عليه أن يكون مطيعا ملبيا لأوامر معلمه وأن لا يدّعِ المعرفة على أنه الطبيب و"**سليم**" هو المريض، عليه أن يقول مثلما قال "**موسى**" لـ"**الخضر**": «﴿ستجدني إن شاء الله صابرا﴾؛ أي على ما أرى من أمورك ﴿ولا أعصي لك أمرا﴾ أي لا أخالفك في شيء، فعند ذلك شارطه "**الخضر**" عليه السلام قال: ﴿إن اتبعتني فلا تسألني عن

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 192، ص 193.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

[3] المصدر نفسه، ص 67.

[4] المصدر نفسه، ص 40.

شيء﴾، أي ابتداء ﴿حتى أحدث لك منه ذكرا﴾؛ أي حتى أبدأك أنا به قبل أن تسألني»[1]، ولهذا طلب "**سليم**" (المعلم) من الطبيب (المريد) أن يستمع ويحسن الإصغاء إليه لكي يحكم عليه بالجنون أو السلامة وأن لا يتسرع في إصدار الأحكام، قال: «**دعني أحدثك عن علمي ساعة وقارن بين ما تجده في دفاترك وبين ما أجده في رحلاتي، فإن وجدت خروجا عن المنطق الذي تؤمن به أنت وأنكره أنا فاتهمني بالجنون**»[2]، ليختم "**سليم**" رحلته مع "**رفيق**" بما ختم "**الخضر**" مع "**موسى**" عليه السلام ﴿ **ألم أقل لك أنك لن تستطيع معي صبرا** ﴾ [3].

1-2- المتخيل (الرحلة مفتاح المعرفة)

إن "**سليما**" لم يكتف بقول الحقيقة بل راح يبحث عنها منتقلا من الواقع إلى الخيال ليخلق عالما يستحضر فيه شخصيات كانت تبحث يوما ما عن المعرفة الحقيقية، حيث يقول له الجاحظ: «**إن الذين تراهم في هذه الجلسة كلهم مسكونون بالبحث عن العلم الأول، العلم الصافي.. العلم الذي يخلق فيهم القدرة على الامتداد عبر الزمان والمكان**» [4].

يتحول "**سليم**" من حامل للحقيقة إلى مسجل لها وذلك عبر رحلاته الذهنية التي قام بها، لأنه عانى من معرفة الناس الجاهلة وبدأ البحث عن الذين يفهمون عنه حديثه، فكان "**جلجامش**" و"**ابن بطوطة**" و"**الجاحظ**" هم الرفقاء في الرحلة، فبدأ البحث عن المعرفة الأولى النقية التي وجد الطريق إليها عبر "**حي بن يقظان**"و "**الخضر**" و"**جلجامش**"، حيث يقول: «**لقد بدأت الخطوة الأولى في تجميع عناصر المعرفة جمعت أهلها... زرتهم في أوطانهم وأزمنتهم واستحضرتهم في زمني**» [5].

ويتحول "**سليم**" في مقاماته إلى باحث عن المعرفة **(مريد)**، فكان أول لقاء له مع "**الدرويش**" الذي يمتلك المعرفة والذي نصحه بالرحلة كمفتاح لها، فكانت أول رحلة قام بها

---

[1] أبو الفداء إسماعيل ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ص 96. سورة الكهف الآية: (69)، (70).

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص 42.

[3] سورة الكهف، الآية (75).

[4] مقامات الذاكرة المنسية، ص 57.

[5] المصدر نفسه، ص 193.

في عالم الموج والبحر مع "**السندباد**"، هذه الرحلة التي باءت بالفشل؛ لأن "**السندباد**" لم يفتح باب التقبل لهذا العلم معللا ذلك: «**إن السر الذي أحدثك عنه تعويذة نعم ولكنها من نوع خاص، إنها قانون كيماوي يفتح في الإنسان باب الفهم، الفهم الذي يعلمه الحياة من جديد** »[1].

إن "**السندباد**" في **المقامة الأولى** لم يتقبل هذا النمط من التفكير واعتبره حديث تصوف فـ"**الدرويش**" ينصح "**سليم**" بأن ينزع النظارة التي يضعها والتي تضخم وتشوه له الأمور لقوله: «**قال لي يوما بأنني قريب منها لو نزعت النظارة البليدة التي أضعها على أنفي.. لو نزعت الغلالة التي أضعها على قلبي، لو فتحت الحجاب الذي يستر ذاتي**»[2] .

يبدأ "**سليم**" في البحث عن الشروط التي تساعده للوصول إلى المعرفة، المعرفة الصافية النقية مع فطرة الإنسان، فبدأت رحلته الأولى مع الموج والبحر بتغيير شخصيته إلى "**السندباد**" الجديد، وكان "**الدرويش**" الصاحب والمعلم في الرحلة، فأول باب لطلب العلم هو تقريب المسافة بين المعلم والمريد.

لقد تجلت الشخصية أخيرا " **للسندباد**" ليتعرف على الشيخ الضرير باسمه، هو "**حي بن يقضان**" قال له "**الجاحظ**": «**أنت تخشى عليه الوحش..لا..لا تخشى شيئا إنه العزلة ذاتها، إنه الوحش، إنه الطبيعة من حولك.. ذلك حي بن يقظان**»[3].

والمعروف أن "**حي بن يقظان**" في جزيرة نائية حيث تعهدته ظبية بالرضاعة، حتى اشتد عوده وأصبح قادرا على مجاراة البهائم في العدوِ والدفاع عن النفس، فحي يرمز إلى العقل الإنساني القادر على إدراك الحقيقة كاملة بمعزل عن الدين، إذ يقول "**الجاحظ**": «**ذلك باحث عن الحقيقة الأولى ذلك رجل نشأ أعزل، رضع لبن الوحش لم يدنس عقله منطق الآخرين ولا تعلم لغة البشر المسكونة بالنفاق والأثرة.**»[4]

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 56.

[4] المصدر نفسه، ص 56.

بدأ علم "**حي بن يقظان**" من الطبيعة، حيث أخذ يبحث في سرّ الحياة والموت وأقام التناظر بين النبات والحيوان، وبالتالي استطاع أن يرقى إلى العالم الروحاني ثم إلى عالم الأفلاك، عندما بدأ يتأمل في ما يتسم به الكون من بهاء وجمال ودقة في النظام، فتوصل إلى أن صانعه لابد أن يكون كاملا وقادرا.

الشيء الذي نصح به "**حي**" "**السندباد**" أن يتأمل ذاته أولا قال: «**الرحلة يا بني أن تبحر أولا في أعماق الذات [...] ذلك البحر الذي لا يعرف له ساحل**» [1]، لذلك جعل "**السندباد**" من هذا الشيخ الضرير معلما له لقوله: «**وهذا الشيخ الضرير خير دليل يقودني إليه ربما أجد في خبر "موسى" عليه السلام مع "الخضر" ما يدعوني لمصاحبته والصبر على رفقته والاستفادة من معرفته**»[2]. ثم دعاه بعد ذلك إلى التأمل في الكون الذي يحيط به لأنه جزء منه، وأن يرضخ لأوامر الطبيعة وسلطتها، لينتهي به الأمر إلى فكرة الوجود ووحدانية الله التي اكتشفها انطلاقا من تأمله في هذا النظام الكوني وهذه الدقة المتناهية التي لا يمكن لها أن تكون إلا من صنع الخالق عزّ وجل يقول:

> «**هذا الكون مثلي ومثلك ليس جمادا ولا طبيعة مثلما تقولون، إنه كائن حي مترع بالأحاسيس، نابض بالحياة يحب ويكره، يثور ويرضى، يسالم ويعادي.. ينتقل بين الأحاسيس جميعها من طرفها إلى الآخر، ولكنه لا يفعل ذلك من غير هدى لأنه البارئ أودع فيه من الذكاء والفقه ما يجعله يوازي بين ما يجده في نفسه وما يجده في الآخرين**»[3].

إن الفكرة التي توصل إليها "**حي**" بعد التأمل هي: فكرة **القضاء والقدر**، حيث عرف سرًا من أسرار الحياة فالإنسان جزء من هذا الكون وعليه أن يرضخ لقوته وسلطانه، وهو مهدد بالذبول والفناء في أي وقت، وعرف أن الموت عبارة عن انحلال الرابطة بين الروح والجسم، وهكذا اكتشف سر الحياة وبين مدى التكامل بين الفلسفة والدين.

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

[3] المصدر نفسه، ص 34.

لقد فتح "**حي بن يقظان**" مبحثا آخر في الفلسفة، بعد مبحثي المعرفة والوجود وهو مبحث **القيم** الذي يرتبط بعلم الجمال والأخلاق والمنطق، فالفرد لن يصل إلى هذه الدرجة من المعرفة إلا إذا فتح الأبواب الموصدة بداخله يقول: «**إن في كل واحد منا جملة من الأبواب الموصدة التي تستقبل من الموضوع عطاءاته، فإذا تركناها موصدة مررنا أمام الجمال دون أن ننال منه شيئا** »[1].

الحكم على الجمال يختلف من شخص إلى الآخر، فـ"**حي**" يرفض فكرة التعدد والتصنيف وينطلق من فكرة **التجانس والانسجام**، فالجمال عنده يكمن في:

«**التنوع في الوحدة.. إن الجمال الذي تتعثر في وصفه يقع في التنوع الحاصل داخل الوحدة.. أما التعدد الذي يفتقد إلى رابط، فذاك شتات، ولا يمكن للشتات أن يكون جميلا، أُنظر إلى السماء في ليلة صافية ستشاهد شتاتا في النجم، ولكن وحدة السماء هي التي تعطي لهذا الشتات جمالا، إنها الإطار الذي ينظم الفرقة ويوحد الافتراق ويقرب البعد** »[2].

ولقد توصل "**حي بن يقظان**" إلى هذه المباحث الكبيرة في الفلسفة وأقام تكاملاً بينها وبين الشرع، فهو يمثل المنبع الصافي للمعرفة الأولى، فالعقل هو: «قدرة الإنسان على إدراك العالم بالفكر، والعقل يهدف إلى القيم، لذلك فهو يحاول أن يكشف ما وراء السطح، إنه يحاول أن ينفذ إلى لُباب الأشياء وإلى جوهر الحقائق»[3].

وإلى جانب ذلك، تظهر لنا شخصية أخرى بين معلم ومريد، بين "**الخضر**" و"**جلجامش**" فلقد بدأ هذا الأخير رحلته بحثا عن ماء الحياة ثم استحالت إلى هدف آخر وهو البحث عن المعرفة يقول: «**بيد أن الرحلة استحالت إلى جولات كان للمعرفة فيها الحضور الأوكد** »[4].

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

[3] حسن محمد حسن حماد: **الاغتراب عند إيريك فروم**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1995، بيروت، لبنان، ص 68.

[4] مقامات الذاكرة المنسية، ص 92.

توصل "**جلجامش**" إلى أن أول باب يفتح للإقبال على المعرفة هو **التجانس** والاتحاد مع الطبيعة وهو نوع من الاستسلام لها، يقول «**لقد علمني "الخضر" وفي خضم العاصمة أنها مني وأنا منها، ولولا ذاك التجانس بيننا لهلكت، ربما كان ذلك أول العلم وفاتحته! ربما**»[1].

و لما وصل "**جلجامش**" إلى ماء الحياة أراد أن يشرب منه ليصبح خالدا، لكن فطرته الإنسانية أبت ذلك، لقوله: «**ربما كان قضائي أن أصل إلى النبع دون أن أنل منه حظ الارتواء [...] ربما كنت في سلسلة من الناس الذين أوكل إليهم همّ البحث عن الحقيقة الضائعة، والاستمرار بهمّ البحث عنها من جيل إلى جيل**»[2]، ليصل إلى سؤال يجعله يقف أمام مفارقة عجيبة كان يتجاهلها: لماذا يبحث عن الخلود لنفسه؟ ولماذا كان يقتل الآخرين؟ ولماذا كان يخوض المعارك ويغتصب أملاك الناس ظلما؟ ارضاء لمن؟ ألم يكن في قانون أصحاب الجزيرة القتل ممنوع ومحرم عندهم؟ وهم من يملكون ماء الحياة، إنه ليس من الممكن أن يجتمع الخلود والفناء في مكان واحد، لكنه يرى أن البشرية كأنها تولد لتموت تعيش لتفنى، وهذا الموت وهذا الفناء سببه الإنسان.

عرف "**جلجامش**" أن مصدر التناقض والصراع ومصدر الشر والخير سببها تعدد أشكال العبادات، لقوله: «**وجدت بعضهم يعبد السلطان والبعض الآخر يعبد الشهوة، والبعض الآخر يعبد المال وغيرهم نصب لنفسه تمثال من الحجر والخشب وأمثلهم طريقة يعبد ربا لا يرونه وهو يراهم من عليائه**»[3].

وقد وصل "**جلجامش**" إلى هذه الحقائق بعد تأمل وتفكير، لتتغر رؤيته بعدما وضع يده على الحقيقة الصافية، إنه يعلم الآن أن هناك رباً كريماً عظيماً يتحكم في هذا الكون ويسيّره، هو الحي القيوم، فالخلود لله وحده أما الإنسان مهما طال به العمر فلا بد من فنائه، إنه الآن يرضخ للقضاء والقدر يقول: «**وكأن الجمال موكل إلى الذبول والفناء وأن مصير الإنسان**

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 79.

[2] المصدر نفسه، ص 94.

[3] المصدر نفسه، ص 92.

مثله يتحرك نحو التلاشي والاندثار [..] نلد للموت وهو يتعقبنا في كل طريق.. ويترصدنا في كل منعطف»[1].

يرضخ "**جلجامش**" أخيرا لفكرة القضاء والقدر بعدما كان متمردا عليها، فلقد وصل إلى حقيقة كونية لا مفر منها هي حقيقة الموت التي توصل إليها "**حي بن يقظان**" قبله.

وإذا كان "**جلجامش**" توصل إلى هذه الحقائق في رحلته، فإن "**ابن بطوطة**" يضع أمامنا حقائق أخرى ضرورية في البحث عن المعرفة، فلقد كان "**ابن بطوطة**" في المقامة الخامسة هو مالك للمعرفة أي المعلم، في حين نجد ابن الملك هو طالب للعرفة أي مريد، لكن عنصر التواصل هنا مفقود بين المعلم والمريد، فأول شرط وضعه "**ابن بطوطة**" للإقبال على العلم هو **المحبة** يقول: «**إن أول شرط في العلم عندنا أن تكون هناك روابط محبة بين العالم والمتعلم، لأن المحبة هي السبيل الأقوم الذي يفتح بينهما سبل التواصل القائم على الثقة والصدق**»[2]. كما يضيف عنصرًا آخر هو: "**الأخلاق**" وهو عنصر مهم في مبحث القيم التي توصل إليها "**حي بن يقظان**"، الذي يجب أن يتسلح به كل منهما (المعلم والمريد)، يقول "**ابن بطوطة**": «**التعليم تربية مستمرة تتجاوز العلم إلى الأخلاق**»[3].

كان "**ابن بطوطة**" حكيما في استقطاب وجلب اهتمام تلميذه وأدرك لماذا الفتى لا يهتم بطلب العلم والمعرفة، فالسبب الأول هو أنه لم يجد في محيطه الباعث السليم على التعلم، وهذا شرط آخر يضيفه "**ابن بطوطة**" في عملية التعليم، وكأنه يفتح لنا أبوابا أخرى لم ندركها من قبل حيث يقول: «**إن مسألة التعلم إذا لم تقترن بالباعث السليم فإنها لن تثمر إلا النفور والسأم** »[4].

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ص 178.

[3] المصدر نفسه، ص 179.

[4] المصدر نفسه، ص 181.

فالتعليم مسؤولية كبيرة ومهمة ليست سهلة يقول "**ابن بطوطة**": «**شعرت حينها أن المسألة ستكون ثقيلة العواقب وأنه علي أن أستعد لها الاستعداد الكافي حتى أعطيها حقها** »[1].

وفي المقامة الأخيرة تقابلنا ثنائية مختلفة بين الفتيين "**عدي وحسين**" باعتبارهما مريدين للمعرفة والكتاب مالك لها، حيث أقبلا على تصفحه وفكّ رموزه لمعرفة أسراره وهذا الفضول باعث آخر للحصول على المعرفة يقول الراوي: «**كانت دوامة التفكير تطوح به يمينا وشمالا وهو يبحث عن سرّ ذلك الدافع الذي يملأ ذاته ويدعوه لحل طلاسم الكتاب، كان يدرك أن فكّ رموز الكتاب لعبة قد تكون ممتعة وسهلة كما أنها قد تكون خطيرة وصعبة**»[2].

كان "**سليم**" يبحث عن الحقيقة الأولى الفطرية الصافية ولقد وجد هذه النماذج في "**الخضر**" و"**حي بن يقظان**" و"**جلجامش**" و"**ابن بطوطة**" و"**ابن خلدون**"، فكانت كل رحالة تفتح بابا من أبواب المعرفة، وهي الأبواب الموصدة في نفس "**سليم**"، وفي نفس كل إنسان يريد التعلم، إنه في نهاية الرواية يتحول إلى مريد يبحث عن المعرفة بعدما عثر على العم "**حمدان**"، ذلك الرجل الذي يخبئ الكثير من التجارب في نفسه، وعليه الآن أن يستمع إليه على أن يستطيع معه صبرا.

وفي النهاية، يعترف "**رفيق**" أن "**سليما**" سليمٌ حقا ولكن عليه أن يصبّ معارفه في المسالك الصحيحة، لقول الطبيب له: «**ربما سيكون في عودتك إلى البيت ما يجعلك تسعى إلى بث أفكارك في القنوات الصالحة لنشرها بين المثقفين خاصة**»[3]، ويعترف "**رفيق**" مرة أخرى بأنه سيراجع معتقداته وعلمه من جديد يقول: «**حتما لقد لوثت عقلي بأسئلتك وعلي أن أعيد كنسه من جديد**»[4].

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 183.

[2] المصدر نفسه، ص 205.

[3] المصدر نفسه، ص 234.

[4] المصدر نفسه، ص 235

إذن، نجد أن الرواية كانت تدور فكرتها حول طبيعة الحقيقة في الكون ووسيلة العثور عليها وطبيعة العلم المعرفة المفيدة ودوافعها بين طرفين مهمين **(المعلم والمريد)**، والتي توزعت بشكل مختلف في المتن بين الشخصيات واقعا ومتخيلا، كل هذا يصب في "**الإيديولوجية المعرفية**" للكاتب ووجهة نظره نحو العلم والتعليم والمعرفة، ونخلص في الأخير إلى تمثيل الثنائيات المؤطرة لهذه الإيديولوجية، التي توزعت مجزأة في المتن ونمثلها في المخطط الآتي:

الشكل رقم (06): يوضح بنية الفكرة (المعلم / المريد) بين الواقع والمتخيل

يعيش البطل حالة اغتراب فكري؛ لأنه لا يستطيع التواصل مع الأفراد الواقعيين الذين لا يفقهون ما يقوله بدءا من الأسرة إلى الطبيب ثم المجتمع، فـ"**سليم**" يمثل صورة المثقف المتشبع بفهم عميق لمشكلات الواقع فهو ينطلق من (التعليم والتعلم) لأنه الأساس في بناء الدول أو تهديمها.

كما أنه يحاول الدفاع عن أفكاره كقناعة إيديولوجية، فالمعرفة عنده ليست محدودة بمعلم ومتعلم وطاولة وكرسي ومنهاج، وإنما هي مرتبطة بعلاقة إنسانية فيها حب متبادل وتأثر وتأثير وآداب بين كل الأطراف، وعلينا فقط العودة الجادة إلى النص القرآني الذي أشار إلى هذه العلاقة في قصة "**موسى**" و"**الخضر**" عليهما السلام منذ أربعة عشر قرنا.

إن تجليات الوعي الممكن في سياق فكرة التغيير والإصلاح تتمظهر عبر خطاب البطل "**سليم**" الحامل لرؤية شمولية للواقع الذي له قدرة فكرية على تشخيص الظواهر التي تعيق التطور والرقي في البلاد، ومن ثَمّ إدراك عللها وخلفياتها المستترة، لذلك هو عندما لا يستطيع طرح أفكاره في الواقع ـ لأنها أصبحت غريبة عنهم ـ يحاول الهروب إلى عالم متخيل صنعه بنفسه، وهو مكان فكري يحمل الرؤى المختلفة من طرف عدة شخصيات استحضرها فيه: "**جلجامش**"، "**ابن بطوطة**"، "**ابن خلدون**" (أصحاب المعرفة الأولى).

ولذلك كان مستوى الوعي لدى البطل عاملا أساسيا أهّله لتكوين رؤية مبنية على الماضي التاريخي والأسطوري من أجل استنطاق الحاضر الاجتماعي الذي يطعّمه برؤية إيديولوجية معرفية طامحة للتغيير« وهذه دعوة للتفكير والتدبر والمشاركة، قد يجد القارئ مجالا ليشارك فيها »[1] على حد قول "**حبيب مونسي**".

فالبطل في هروبه النفسي يعيش حالات ارتدادية إلى أزمنة وأمكنة ترسّخت جزئياتها في ذاكرته حيث استعرض من خلالها لذة الهروب، والرحلة واحدة هدفها البحث عن الحقيقة الضائعة عن العلم والحكمة والحب والصفاء.

[1] فوزية تقار: حوار مع الروائي، **مجلة أصوات الشمال**، مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة، الجزائر، 2011/01/09. www.aswat-elchamal.com

فحقيقة المعرفة التي يحلم بها البطل قد خلفها وراءه في الماضي السحيق، لأن الإنسان يعيش تناقضا، فكلما يتقدم الزمن يبتعد عن جذوره الأصلية وعن دينه وعقائده الصحيحة رغم التقدم العلمي والتكنولوجي، ليفقد صفاء النفس ونقاوة الحس والجمال والاحترام وفي الأخير يفقد شيئا جوهريا لا يمكن تعويضه.

وهكذا، تكشف الرواية عن حالة القطيعة بين الأنا والآخر وحالة الغربة الفكرية والروحية وحالة الضياع والترقب، التي يعيشها الإنسان المعاصر الذي يفتقد العلم الصافي والحكمة الضائعة، وتكشف عن رحلة النفس البشرية في البحث عن ذاتها ومصيرها.

2- رؤية الواقع "بالعين الثالثة"

اتخذت رواية "**العين الثالثة**" الواقع السياسي الفاسد وما حوله من رشوة ومحسوبية وبيروقراطية كتيمة لها، حيث تعدّ ظاهرة الفساد ظاهرة قديمة قدم المجتمعات الإنسانية، فلقد ارتبطت بوجود الأنظمة السياسية كما أنها ظاهرة لا تقتصر على شعب دون شعب آخر أو دولة دون أخرى، لكنها تتفاوت من حيث الحجم والدرجة وفقا لنظام الدولة الديكتاتوري أو الديمقراطي.

وهذه الظاهرة التي عالجها الروائي تمسّ كل الدول العربية والتي تعتمد على النظام الديمقراطي – في الأغلب –، فكل الأنظمة السياسية والإدارية معرضة للفساد السياسي التي تتنوع أشكاله إلا أن أكثرها شيوعا: المحسوبية والرشوة والابتزاز مما يؤدي إلى انتشار النشاط الإجرامي كالقتل وغسيل الأموال، فيؤدي هذا الفساد إلى تشوهات اقتصادية في القطاع العام كما يؤدي إلى خفض معدلات البناء والمحافظة تجاه الدولة، فيزول الوازع الديني وتتدنى الأخلاق، وفي النهاية يكون الإنسان الضعيف هو الضحية لهذه اللعبة الدنيئة مثل ما حدث لـ"**عبد الحق**" في رواية "**العين الثالثة**".

وعلى هذا المستوى تظهر إيديولوجية سياسية نفعية طاغية تسعى إلى استغلال الطبقة الفقيرة وتغيير إيديولوجيتها الضعيفة تجاه حياتها البسيطة واستبعادها، لذلك نجد صراعا جليا بين إيديولوجيتين إحداهما قوية متسلطة والأخرى ضعيفة مستغلة، وهكذا يأتي السرد مطعّما

بوجهات نظر متباينة، وهذا «لا يجعل الرواية حزمة من الأوراق الجافة [...] وإنما شريحة حيّة من الواقع المعيش بصراعاته وجدله وتناغمه»[1].

يبدو أن الرؤية إلى الواقع في هذه الرواية تستند إلى تصور واحد ينطلق مبدئيا من العداء للواقع الاجتماعي، وإن كان هناك أمل في المستقبل فهو مشوب بالعوائق والأشواك، فالبطل "**عبد الحق**" وإن كانت له عدائية مع واقعه الاجتماعي الأليم كان له رأي واضح وصريح وهو الرضا بقدره وتقبل ظروفه، حيث يقول: «**إنها مقارنة كبرى أن نجد أنفسنا نرضى أخيرا بالواقع المعطى ونحن نكتشف أننا عاجزون تماما عن تجاهله، الأفضل إذن أن نقبل به كما هو**»[2]، كما كانت الأطراف المعادية تسعى إلى تغيير مبادئه في الحياة وإقناعه بفكرها، وهنا ينشأ جدل فكري بين الطرفين ونجد إيديولوجيتين متضادتين يجب لأحدهما أن تنتصر في الأخير.

وفي هذه الحالة يجب تحديد العلة من خلال تشريح ظروف الشخصية بدغدغه مشاعرها وذلك بوضع اليد على جراحهما المفتوحة التي مازالت تنزف في صمت، فيمكن لها أن تتراجع عن أفكارها ومبادئها انطلاقا من آلامها الذاتية، فـ"**عبد الحق**" يرى كيف ستتغير حياته إن تنازل عن أفكاره التي لم تمنح له شيئا، حيث يقول:« **فيه المبلغ الذي يجعل العروس تلك الفتاة التي تمر أمامه كل صباح ينظر إليها في حسرة نفسه تحدثه أنه لن ينالها أبدا، فيه المبلغ الذي سيفتح له باب السيارة التي عشق فيها فيه المبلغ الذي سيفتـح له باب الشقة في الحي الجديد** »[3].

أنه يرى حياته كيف ستغير إن قبل بالمصادقة على الصفقة غير المشروعة فيتصور حاله بعدها، حال أي شاب يحلم بهذا الثلاثي الوردي العجيب.

---

[1] طه وادي، **الرواية السياسية**، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، ط1، 1996، ص 150.

[2] العين الثالثة، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص 42، ص43.

فالبطل "**عبد الحق**" كان يمتلك موقفين تجاه الواقع، الأول يعكس موقفا عدائيا تجاهه والثاني يعكس موقفا انتقاديا له؛ لأنه كان يحاول انتقاد الطبقة الانتهازية وأعمالها المشبوهة ويحاول إيجاد صيغة مناسبة لأعمالهم بسؤاله الجوهري: «**ما هو الفرق بين الخائن والسارق واللص**»[1]، ويقول مرة أخرى يخاطب أحد الشخصيات الانتهازية كاشفا مخططاتهم: «**كلهم خونة وسراق .. سراق مهذبون .. خونة أذكياء لقد استحللتم المال العام والعقار ورقاب الناس**»[2].

يبدو أن "**عبد الحق**" خالط هؤلاء الفئة من الناس في صمت لمدة طويلة سمحت له بأن يكشف حقيقتهم المزيفة فقدمها كشريحة اجتماعية تقدم وعيا زائفا للناس تحت أقنعة البراءة والدين والاحترام، يقول: «**أنهم من عليّة الناس.. مدراء، محامون، لست أدري أكثر من ذلك [...] الذين يحاربون الفساد هم رأس الفساد وسدنته إذن**»[3].

فالصراع الاجتماعي في الرواية قائم على صراع المبادئ الظاهرة منها والخفية لذلك يمكن للشخص أن يمتلك إيديولوجية متغيرة وليست ثابتة قائمة على المصالح الشخصية، فكل فئة ترتبط بمصالحها الآنية فيمكن لها أن تظهر إيديولوجية محافظة للآخرين، في حين أن لها إيديولوجية أخرى مقنعة تقوم على المنفعة والاستغلال والفساد واللاوطنية، إذ يقول "**عبد الحق**" في نفسه: «**حين استعرض تصرفات الناس في مواقف معينة فلا أجد فيها كثيرا من التعقل والتدبر، بقدر ما أرى فيها استجابة لمنفعة عاجلة إلى خيار معين ليس فيه حظ للفكر والقيم**»[4]. وبهذا فإن الرواية تصور تشاؤم البطل وإدانته المباشرة للقيم السلبية في الواقع وتصور الحواجز التي تعيقه للتغيير وتعيق التطور الاجتماعي.

وفي لحظة ما عندما أراد أن يقيم تصالحا مع الواقع بتغير مبادئه وأفكاره رغم شعوره باليأس، بدأت إيديولوجيته تتقزم أمام هذه الظروف، لذلك كان عليه في الأخير إمضاء

[1] العين الثالثة، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 81.

[3] المصدر نفسه، ص 82.

[4] المصدر نفسه، ص 69.

الصفقة بمبلغ مال كرشوة على خدمته لهم ليقع في دوامة من المصطلحات التي يرفضها ضميره إذ يقول: «**إنها قضية غير شرعية، إنها ابتزاز.. سرقة.. وما شاء لها من أوصاف ولكنها الصفقة التي ستنهي حيرته وضيقه [...] سهل جدا أن ينجز الصفقة مع العميل الجديد الذي أفهمه أنه يقبل الصيغة التي انتهى إليها تدبيره وأنّ الفائدة ستكون مزدوجة** »[1]

لقد أسهمت هذه الفئة بالدرجة الأولى في الوضع المأساوي للمجتمع، لذلك نجدها تمتلك وعيا خاصا أساسه المصلحة والمنفعة الشخصية الذي تبنته مجموعة من الشخصيات الفاعلة: (ك. ف. س)، التي تحمل إيديولوجية برغماتية تقف في وجه كل محاولة تأمل في تغيير نمط العلاقات الفكرية والسياسية والإدارية، وذلك بالمحافظة قدر المستطاع على هذا الوضع الاجتماعي المأساوي الغارق في سراديب الرداءة والفساد.

فالشخصيات البرغماتية عادة ما تكون مثقفة وذات مناصب حساسة تسعى دائما إلى بسط بعض أشكال الهيمنة من خلال استغلال السلطة ورموز الدولة وتغييب وعي الطبقات الاجتماعية الشعبية البسيطة، هذه الطبقة لا تملك درجة كافية من التماسك الفكري والإيديولوجي الذي يسمح لها بصياغة تصور متكامل ومنسجم من اتخاذ موقف واضح ومحدد تجاه الطبقة الأولى.

إن "**عبد الحق**" الذي كان يمتلك قناعة فكرية إيديولوجية إيجابية تجلت بوضوح في الهدف والرؤية، بالرغم من الظروف القاسية التي كان يعيشها وحرمانه من أبسط الأحلام وانتقاده للواقع، لكنه كان يمتلك ضميرا حيا وشعورا بانتمائه إلى فئة مضطهدة متبنيا همومها وآلامها، وفي لحظة ضعف تمرّد على نفسه وعلى الوضع أمام ابتزازات الفئة القوية ليصبح متواطئا معها بشكل مكشوف، لذلك فهو يعيش نوعا من البؤس الذاتي بعد سقوطه في المؤامرة ودخوله السجن ثم وقوفه أمام القاضي لإدانته علنيا حيث قال للقاضي:« **أريد أن أدافع عن نفسي، نظر إليه باستخفاف وقال: اللص يدافع عن نفسه، هذا جديد [...] لم**

[1] العين الثالثة، ص 38.

يكن عيبه في السرقة التي أقدم عليها ولا في التزوير ولا في النهب، وإنما كان وقوعه في قبضة الشرطــة »[1].

فشخصية "**عبد الحق**" تبدو شخصية مثقفة واعية لها من الآراء الفلسفية والدينية والسياسية باع كبير تجاه الواقع والفئة التي ينتمي إليها، ساعيا إلى رفع مستوى إدراكها للعلاقات التي تسير شؤونها، بحيث اتخذ موقعا في الرواية كمحلل ومفسر لهذه الظواهر، فرؤيته لواقعه ومفهومه للعالم منبثق من حسه بالانتماء لتلك الفئة التي تشكل السواد الأعظم للمجتمع العربي.

لذلك حاول البطل "**عبد الحق**" الكشف عن الصراع الذي هو طرف فيه، فوعيه يمثل قناعة جوهرية مؤداها الطموح لغد أفضل بتكوين جيل واعٍ يتجاوز الذهنيات المتحجرة العاجزة عن فهم رؤيتها للعالم، وكذا الكشف عن حقيقة الفئة المستغلة بإسقاط أقنعتها الكاذبة وفضح خططها ووسائلها الجهنمية.

2-1- المرتكزات الإيديولوجية التي تستند إليها الفئة البرغماتية

• **المضايقة والتهديد:** هذه من بين أساليبهم القذرة لاستمالة الآخرين عنوة، إذ تتحول هذه السلطة إلى عامل من عوامل السيطرة والإخضاع، فلقد تعرض "**عبد الحق**" للمضايقة خاصـة من مديره في العـمل وهو« **يعرف أنه وقع في مؤامرة مديره ربما من أحد رفقاء عمله** »[2].

• **الابتزاز:** الخطة الثانية التي تدخل ضمن استراتيجياتهم الانتهازية في حبْك المؤامرات ومحاول التخلص من الشخص الذي يساعدهم، ويعرف أسرارهم ليكون ضحية لهم وضحية لجشعهم على قبول الصفقات والتزوير، ف"**عبد الحق**" «**يذكر كافة العروض التي عرضوها عليه من قبل فرفضها فكان مصيره هذا القبو المظلم الذي يسميه مكتبا**» [3].

---

[1] العين الثالثة، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

[3] المصدر نفسه، ص 41.

- **القتل والتمويه:** بعد وقوع الضحية في الشباك يستعملون الخطة البديلة، فهو إذا لم يتكتم على الأسرار يبتزونه بالمال، وهذا ما حدث مع "**عبد الحق**" حيث أرسلوا له عدة شخصيات للتفاوض معه لكنه رفض التكتم على جرائمهم وأراد إدانتهم واحدًا واحدًا بالأدلة والبراهين، فكان مصيره في النهاية التصفية الجسدية، حيث قُتِل وعُدَّت العملية انتحارًا وأُغلق ملف القضية، وبهذا كان "**عبد الحق**" ضحية للواقع المأساوي الذي تشاركت فيه كل الأطراف، «**إنها اللعبة الجديدة التي يحسنها الجميع تبكي أمك قبل أن تبكي أمي**»[1].

والقتل هي الظاهرة الخطيرة التي أشار إليها الكاتب لانتشارها في المجتمعات العربية، حيث يعدّ القتل بغير حق من أعظم الكبائر، وقتل النفس إفساد للدين والدنيا، فالمجتمع الذي تنتشر فيه الجريمة قد يفقد توازنه وأمنه واطمئنانه وكرامته البشرية، ولا بدّ أن الكاتب وضع اليد على الأسباب والدوافع التي تؤدي إلى ارتكابها في المجتمع لكي يمكن الوقاية منها.

وصورة "**عبد الحق**" ما هي إلا نموذج واحد من نماذج كثيرة قد راحت ضحية الغدر والقهر، لتترك المجال واسعا أمام هؤلاء الأشخاص ليعيثوا في الأرض فسادًا بكل أنواعه، ويرتكبوا الجرائم بأبشع صورها تحت أقنعة وطنية، إذ يقول الراوي متحسرا: «**كم هو كريه أن ترى الهزيمة تتعاظم أمام عينيك لتبلغ حد التبجح الفاضح..على من تعترض؟ على الحادثة في سياقها...إنها تخبرنا أن الشر سينتصر دوما من أجل الحصول على ما يريد**»[2].

فالراوي يحاول أن يخرج من جوِّ الأسئلة الفلسفية والنظرة السوداوية التشاؤمية الغالبة على الرواية، عندما بدأ "**عبد الحق**" بمراجعة أفكاره وإيديولوجياته التي أدخلته السجن، التي أفرزت قراءات نقدية تصحيحية للأخطاء التي ارُتكبت في فترة زمنية ما، مردّها رداءة وقذارة الواقع، كانت من بين العوامل التي أهلته لأن يطرح تصورا حول الأسباب التي تؤدي إلى

[1] العين الثالثة، ص 110.

[2] المصدر نفسه، ص 188، ص189.

انحراف الفرد: «**إننا نعيش في عالم عنوانه الخوف.. نسرق لأننا نخاف.. نقتل لأننا نخاف.. نكذب لأننا نخاف..الخوف هو السمة الحضارية التي تسم العالم.. الكل خائف.**»[1]

وعلى الفرد الذي يعيش في دائرة الخوف أن يكون مستقيما في فكره في دينه في أخلاقه، فالاستقامة مبدأ يجب أن يتمسك به كقناعة إيديولوجية، مهما تعرض للإغراءات والاستفزازات وفي الوقت نفسه أن يرضى بما قُدّر له من الله عز وجل، فالقناعة سلاح يحميه من وساوس الشيطان، وهذه "**إيديولوجية أخلاقية**" يسعى الكاتب لطرحها.

وبناء مضمون الرواية يتجاوز هموم شخصية البطل ليعبّر عن رؤية الكاتب الشمولية تجاه الواقع، حيث تقوم الشخصية المحورية «بدور صياغة الرؤية الخاصة للواقع الاجتماعي بسلوكها وآرائها في شكل يتطابق مع آراء الكاتب نفسه»[2].

هكذا، تكون الرواية عالجت الأبعاد الحضارية للبحث عن أسباب الفساد في المجتمع بكل أنواعه، بحيث امتزج فيها البعد الفلسفي بالأدبي والنقدي بالديني، فهذه التشوهات لا يمكن لها أن تظهر جليّا إلا بـ"**العين الثالثة**" التي قال عنها الراوي: «**المهم أن يعلم الواحد منا أنه إذا خالف طبيعته صار مسخا حقيرا مقرفا.. وأنك إذا دققت في الناس ونظرت إليهم بالعين الثالثة، رأيت الشوارع تكتظ بالمسوخ وهم يترنحون في مشيتهم بين اختلال في التوازن وتشوه في البنية، وكأنك تطل على لوحة من لوحات الجحيم**»[3].

بـ"العين الثالثة" يمكن للفرد أن يرى ما تحت الأقنعة، وتظهر الأشياء على حقيقتها عندما تزول القشرة الجميلة الزائفة التي تخدع الناس البسطاء والضعفاء وتجعلهم عرضة سهلة للوقوع في المؤامرات، بالعين الثالثة يمكن للإيديولوجية الحقيقية أن تظهر لنا تحت شعارات الإيديولوجية الوطنية النفعية، «فهي رؤية خارج الذات من بعد آخر مختلف، تجعل الإنسان

---

[1] العين الثالثة، ص 128.

[2] حميد لحمداني: **الرواية المغربية ورؤيا الواقع الاجتماعي**، (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 515.

[3] العين الثالثة، ص 191.

لا ينغمس في حمأتها، بل يراها من مكان مرتفع فيرى كل البشاعة والسوء اللذين فيهما بعين ثاقبة »[1].

فالكاتب يدعو إلى النظر نحو العالم بعين ثالثة تجاوزا للنظرة السطحية للأمور بنظرة ثاقبة وبعين بصيرة، والابتعاد عن كل ما هو سطحي ومألوف ومزيف وتجاوز للذهنيات المتحجرة والساذجة كإيديولوجيات عاجزة، والتعمق في جوهر الأشياء برؤية مشبّعة بالفكر المنطقي والقيم الصحيحة، هذه الدعوة التي لم يصرّح الكاتب بها إلا في نهاية الرواية بعد أن وضع القارئ في جو من الدهشة والتساؤلات حول العنوان: "**العين الثالثة**" منذ البداية.

3- الماسونية (الخطر الآتي من المستقبل)

توغل "**حبيب مونسي**" في روايته "**جلالته الأب الأعظم**" في كثير من المفاهيم والمعتقدات الضاربة في عمق التاريخ، من خلال قراءة مستقبلية للحاضر والماضي وصولا إلى جذور الماسونية التي لم يصرِّح بها مباشرة، وإنما عرض رموزها وشفراتها الدالة عليها والتي يمكن استقراؤها من مضمون المتن السردي، فهو يسعى إلى إبراز صورتها الحقيقية المهيمنة الخفية كاستمرارية للظروف الراهنة، ليصوّر لنا في النهاية مستقبلا مأساويا بشكل صادم ربما لا تستوعبه مخيلة القارئ، هذا المستقبل الذي يمكن له أن يتحقق يوما ما؛ لأن رواية الخيال العلمي قد ينطلق فيها السارد من فرضيات وأفكار مسندة إلى رؤية علمية ما، لكن "**حبيب مونسي**" اتكأ على حقائق عقائدية غيبية ذكرها القرآن الكريم والأحاديث الشريفة منذ أكثر من أربعة عشر قرنا كعلامات لها علاقة بقيام الساعة، والتي ظهر كثير منها في زمننا الحاضر كحقائق ملموسة، ومنها لم يظهر بعد، هي التي تنبأ بها "**حبيب مونسي**" في نصه الذي أودعه نظرته الاستشرافية لمستقبل البشرية جمعاء.

نجد إن الروائي "**حبيب مونسي**" قد جعل من الحاضر والمستقبل فضاءً كشف فيه لؤم وشرور الماسونية كمنظمة يهودية ضاربة بجذورها في الماضي السحيق وبيّن خطورتها على

[1] عبد الله لالي: قراءة في رواية العين الثالثة، **أصوات الشمال: مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة**، نشر بتاريخ :2016/12/08

www.aswatelchamal.com/ar/.

العالم، وتجلى ذلك في العنوان الفرعي "**الخطر الآتي من المستقبل**" ليصل إلى حقيقة الفكر الماسوني وما يدعو إليه من نبذ كل الديانات السماوية والأعراف والعادات وكشف مخططاته الجهنمية في بناء الدولة العالمية الموحدة والتي كان يسعى "**جلالته الأب الأعظم**" إلى بنائها بالتدريج بمساعدة مجلسه السري لفرض سيطرته على العالم.

وفي هذا المقطع تظهر دعوة صريحة للانضمام إلى إيديولوجيته اللقيطة لقوله:

«تعالوا إلى مدينة جديدة لا سيد فيها ولا مسود، إلى دولة لا تحمل معاني الدولة ما ألفتموه أنتم وآباؤكم وأبناؤكم ومواليكم وحكامكم من قبل [...] تعالوا نحطم القيود المفروضة علينا باسم الإيديولوجيات باسم الديانات والجنسيات [...] تعالوا نقلب كراسي الحكم في كل مكان، ونحرقها في النار المقدسة لتلتهم ركام الحضارات والثقافات والافتراءات.. نحرق كتبنا كلها.. نحرق عاداتنا كلها.»[1]

وقد استطاع الروائي أن يربط أحداث الرواية كفضاء متخيل لما تخطط له الماسونية في الواقع على كل المستويات معتمدا على مرجعيات دينية صحيحة، محاولا القفز إلى ما فوق الحقيقة، حيث مزج كل هذا بالعلم والتطور التكنولوجي والتقني، وهذا المزج في الوقت نفسه شكّل جملة من الأنساق المضمرة التي توزعت على المتن الحكائي عبر مراحل يمكن استقراؤها كالآتي:

3-1- الأنساق الدالة على الماسونية

أ. الدولة العالمية الموحدة

سعى "**جلالته الأب الأعظم**" إلى إقامة الدولة العالمية وفق خطة محكمة للسيطرة على العالم من خلال خلق فوضى عارمة تهدد استقرار وأمن البشرية والتي أطلق عليها "**بوش الابن**" **(الفوضى الخلاقة)**، وهذا ما صورته الرسائل الانتحارية، فهذه الدولة العالمية الموحدة قضت على الأقاليم والحدود وعلى الدين والتاريخ وأحرقت كل الكتب السماوية بالنار المقدسة وقام بقلب كيان البشرية جمعاء ضمن عملية التطهير المقدسة كما يسميها

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 44.

"**جلالته**" تطهير الإنسان من كل شيء يجعله إنسانا؛ لأن المشاعر والأحاسيس تجلب المتاعب والأسى ولا تساعده على التطور والرقي، لذلك يجب نبذها والقضاء عليها، فلقد اتبع استراتيجية جهنمية تطهيرية شملت كل المجالات وهي كالآتي:

- **المجال الاجتماعي:** ألغت الدولة نظام الزواج وحلّ محله نظام الشهوة أو الحيوانية ليقضي "**جلالته الاب الأعظم**" على الخلية الأساسية في بناء المجتمع المتماسك (الأسرة) بما تحمله من معاني: الإخاء والتعاون والحب، كما قام بتقسيم دولته إلى ثلاثة وثلاثين طبقة ووضع العرب في الطبقة السفلى، وكان البطن هو الدافع لهؤلاء لتلبية رغباتهم حيث يقول: «**سنلبي رغبات الطبقة السفلى بكلمة واحدة أو عبر رغيف خبز مغموسا في العرق** »[1].

ومن شهر إلى آخر تُدّس العقاقير المخدرة المهيجة جنسيا في طعام العمال وتغلق عليهم الأبواب مع النساء فيختلطون في بهيمة عمياء، وبعد تلاشي المفعول تفتح الأبواب للعمل وتؤخذ النساء الحوامل إلى مراكز خاصة للوضع، وبعد الولادة يؤخذ الرضع إلى مراكز خاصة حتى يتم إعادة برمجتهم وتوجيههم لمهمة معينة: عامل، خادم، عسكري، لضمان صيرورة الحياة في الدولة العالمية.

- **المجال الديني:** في هذا المجال دُمّرت كل الكنائس والمعابد والمساجد وكل شيء يمت للدين بصلة، وأقيم دين جديد يؤمن بتوحيد الأبوة العظمى وعبوديته وملكه حيث يقول "**جلالته الأب الأعظم**": «**إذن، عرفتم الآن لماذا دمرنا الكنائس والمساجد والمعابد وحطمنا الأصنام والتماثيل والنصب [...] ولسنا كما يفهم البعض ملحدين، ولكن نحن مؤمنون بجلالتنا وأبوتنا العامة للناس أجمعين** »[2].
- **المجال الفكري والتربوي:** تمّ تقديم الكتاب المقدس الجديد، فيه كل البرامج الواجب اتباعها في الدولة العالمية ونبذ كل الثقافات، فلكل طبقة لها واجباتها وقوانينها الخاصة تحت شعار "**ملكنا وعزنا**"، لكن "**جلالته**" حرم الطبقة السفلى (العرب) من التعليم مبررا ذلك بقوله:

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

«اتركوا الطبقة الأخيرة لتكون خادمة فحسب لا تعرف شيئا عن العلم والتعلم، فهم للأرض وإليها يعودون. »[1]

- **المجال العسكري:** قام "**جلالته**" بإنشاء جيوش قوية منظمة مهمتها مراقبة أمن الدولة العالمية ومراقبة العامة أثناء قيامها بالأعمال والحفاظ على روحه، كما كوّن جيشا عسكريا من صفوة الجنود قوةً ووحشيةً من أجل تدخلهم في الحوادث الطارئة، وأنشأ مراكز عسكرية لإعداد وتهيئة الأطفال الذين وجهوا إليها في هذا المجال وبرمجتهم على الولاء والطاعة.
- **المجال السياسي:** قسّم "**جلالته**" الدولة العالمية إلى مقاطعات وكل مقاطعة لها دورها في الجهاز الإداري للدولة، قال أحد الكهان:

« لقد قسمنا الدولة إلى ثلاثة وثلاثين قطاعا، وجعلنا على كل مقاطعة حكيما يتولى شؤونها يساعده في ذلك كاهن من مجلس الكهنة، وعسكري من مجلس العسكريين ومربي من مجلس المربين وقررنا أن نحج إلى القاعة المشرّفة مرة كل شهر، لنتزود بالطاقة الحيوية التي ينعم بها علينا جلالته. »[2]

وكان شعار الدولة العالمية هو الجنس والإباحية واستعمال جسد المرأة لفرض سياستهم، فكان "**جلالته**" في الدولة العالمية يسعى إلى زرع الفساد بإثارة الشهوات، وممارسة الجنس الذي اعتبره مفتاحاً لتحفيز رعيته على المثابرة والاجتهاد، فكل ضابط أو حاكم كان يتفانى في عمله ولاءً وطاعةً يعلق له وسام الشرف، ويؤخذ إلى قصور الملذات للاستمتاع وممارسة الجنس كمكافأة له على ذلك، يقول الراوي:

« خطرت له فكرة إقامة قصور الملذات في أطراف المعمورة يقدمها جزاءً للولاء، فهي تخدم سياسته خدمةً مباشرةً، بما تقدم للمنعم عليه من مسرات، تُعد الإقامة في قصر من تلك القصور أكبر نعمة يطمح إليها العامل [...] وإذا عاد إلى أهله عاد يحمل وساما شرفيا يعبر عن رضا جلالتــه وترقيته »[3]

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

[3] المصدر نفسه، ص 67، ص 68.

فالهدف النهائي هو: «تشكيل أجيال جديدة تبحث بشتى الوسائل عما يشبع غرائزها ورغباتها ونزواتها لتهبط بالإنسان إلى ما دون مرتبة الحيوان»[1]

إن ما جاء في خطة "**جلالته**" ما هو إلا بروتوكولات حقيقية تسعى الماسونية إلى إنجازها على أرض الواقع، لتلتف الأفعى اليهودية حول العالم وتسيطر عليه، وقد برزت كتابات كثيرة تحذر من خطر الماسونية وأتباعها،« **فهي كلمة خداعة توهم السامعين بأنها مهنة شريفة، المنتسبة إلى مؤسسها "فرى ماسون Free Mason " أي "البناء"، فهذه المنظمة هدفها بناء هيكل "سليمان" وهو رمز سيطرة اليهود (بزعمهم) على مقاليد العالم وتخفي الماسونية أهدافها اليهودية وتظهر شعارا خداعا وهو الحرية – الإخاء – المساواة»**[2].

ب. الأرقام والأشكال الثلاثية

لقد برزت أرقام وأشكال في المتن الروائي، وكانت لها دلالات في تفاعلها مع الأحداث، ك: قاعة مثلثة الشكل، طاولة مثلثة الشكل، الأبواب الثلاثة، البنايات لها شكل الهرم، تقسيم المقاطعات إلى ثلاثة وثلاثين طبقة، كل طبقة لها ثلاثة أعضاء.

فلقد اختارت الماسونية من بدايتها رموزا وأسماء وإشارات للإلهام والتخويف الدالة على المكر والتمويه والإرهاب، وقد أثارت الحروب والفتن والمؤامرات على مدى التاريخ منذ نشأتها عام 43 م، وقد وضعت لذلك الخطط والشفرات الدالة عليها من بينها الرقم ثلاثة، وشكل الهرم أو المثلث، وقد سلط الروائي الضوء على مثل هذه الإيحاءات في نصه، والأمثلة الآتية تدل على ذلك:

- « **فأضاءت قاعة مثلثة الشكل، تبدأ بقاعدة طويلة** »[3]
- « **لتتخذ القاعدة شكل الهرم، الذي تطاول جدرانه إلى بداية جديدة لعالم مجهول، الذي تتلاعب فيه الأنوار تلاعبا باهتا في اختلاط عجيب**»[4]

---

[1] منصور عبد الحكيم: **بروتوكولات حكماء صهيون (حكومة العالم الخفية)، المخططات الماسونية للسيطرة على العالم**، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 2011، ص 216.

[2] المرجع نفسه، ص 176.

[3] جلالته الأب الأعظم، ص 53.

[4] المصدر نفسه، ص 53..

- « **تتوسط القاعدة المقدسة طاولة مثلثة تتابع الجدار في الطول والغرابة تحفها مقاعد حمراء من عين مادتها**»[1].

و لقد ركزت الماسونية على الرقم ثلاثة والشكل الهرمي منذ القدم، «**يقول "مارسدن" إن هذا الشعار على ما يبدو هو خاتم البروتوكولات ورسم (الهرم المشع) أسفل الشعار يعني الصلة القديمة بفراعنة مصر[...] عقائدهم ورموزهم وإشاراتهم ودرجاتهم هي فرعونية مصرية سرقت وانتقلت إليهم بواسطة بني إسرائيل، الذين عاشوا في مصر وخرجوا منها**»[2]، والهرم الذي توارد ذكره في متن الرواية يرمز إلى حكم "**جلالته**" «**الديكتاتوري والحكومة الموحدة** »[3].

تتقاطع الأشكال الثلاثية لتكّون النجمة السداسية الدالة على اليهودية والإسرائيلية ولكل شكل صلة ما بالتراث العبري أو الوجود النازي اليهودي، والتي ارتبطت في الرواية بالعدد الثلاثة والثلاثين، يقول الراوي: «**ومالت الرؤوس الثلاثة والثلاثين في رفق جاعلة أذقانها على صدورها في خشوع**»[4]، فالمجلس الذي قام بالتّوقيع على برتوكولات الصهيون يتكون من ممثلي صهيون من الدرجة الثالثة والثلاثين؛ أي: «**أرقى درجات الماسونية اليهودية، فالموقعون هنا هم أعظم أكابر الماسونية في العالم** »[5]، ومجلس "**جلالته**" السري يتكون من ثلاثة وثلاثين عضوا.

ج. العين المشعة (عين الشيطان التي ترى كل شيء)

تتوسط الطاولة الثلاثية المقدّسة كرة زجاجية مضيئة، فهي بمثابة العين الإشعاعية لأعضاء المجلس المقدس، حيث يقول الراوي: «**وقام الثلاثة والثلاثون في وقفة واحدة، وكأنهم مصابيح بشرية يلتقي ضوءهم في دائرة واحدة في قلب الطاولة على كرة زجاجية**

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 54.

[2] منصور عبد الحكيم: **بروتوكولات حكماء صهيون(حكومة العالم الخفية)**، ص 169ص 170.

[3] المرجع نفسه، ص 170.

[4] جلالته الأب الأعظم، ص 54.

[5] محمد خليفة التوسني: **الخطر اليهودي، بروتوكولات حكماء صهيون**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، د ت، ص212.

عجيبة السطح لتشتعل نارا لا يهتز لهيبها »[1]، فالكرة الزجاجية كانت مصدر طاقة للمتحدثين؛ التي قامت برسم مخططات أدمغتهم مسبقا، كما أن آلة العقل الجبار التي وجدت في كل مكان: المنازل، الشوارع، السيارات، هي بمثابة عين "**جلالته**" التي ترى وتسمع وتتكلم، والتي تطلُع عليهم فجأة واعدة متوعدة، فهذه الكرة الزجاجية أو آلة العقل الجبار بمثابة العين الشيطانية عين "**جلالته**" (المسيح الدجال) التي ترى كل شيء الداخل والخارج وهي إحدى رموز الماسونية الخطيرة والتي «ترمز إلى وكالات تجسس وإرهاب.»[2]

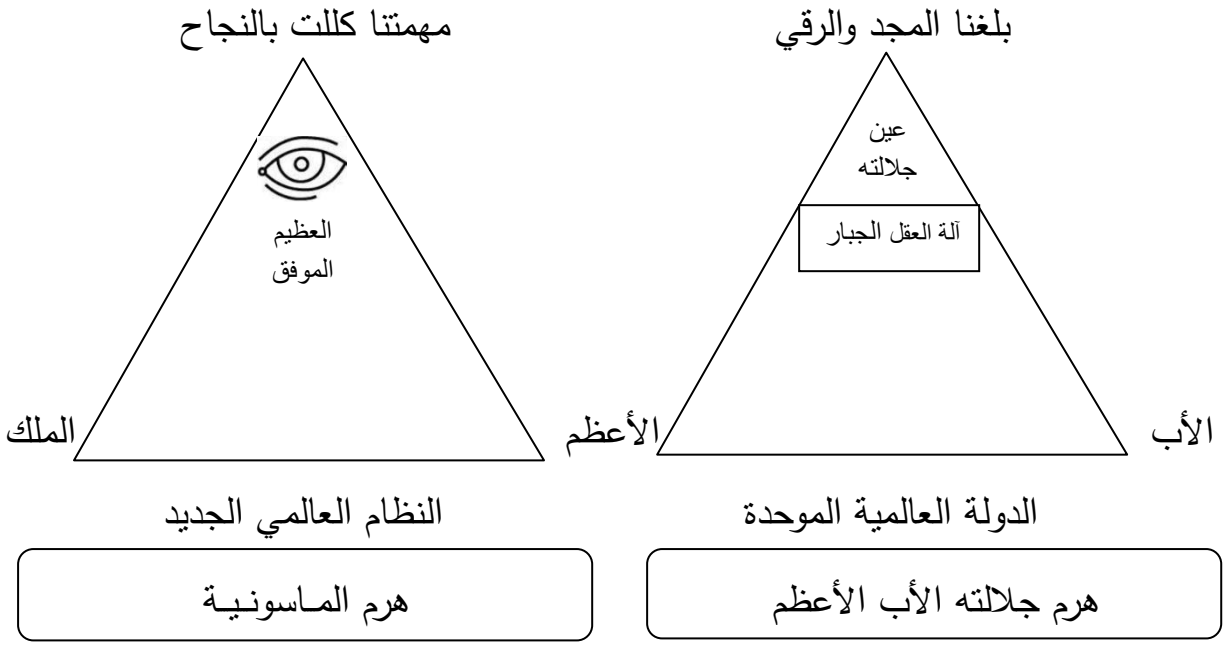
د. عبارات الماسونية

ولعل أبرز رموز النظام العالمي الجديد التي سعى "**جلالته**" إلى إقامتها بعد عملية التطهير الكبرى هي العبارات التي كان يرددها كثيرا، ولها علاقة بالشكل الثلاثي الذي اتخذته المدينة العالمية شعارا لها، إذ تُنبئ بخطر محتم أحس به "**موسى**": «**أيقن موسى أن الأمر صار إلى أخطر مما كان يتصور، فتلهي بالمناظر من حوله وقد سادتها الأشكال الهندسية الغريبة التي جعلت من الثلاثي عنصرا يتكرر في كل تصميم وتشكيل**» [3]، ومن هذه العبارات نذكر: الدولة العالمية، النظام العالمي الجديد، مهمتنا نجحت، بلغنا هذا المجد، لقد ارتقينا، فهي رموز وإيماءات انتشرت في كامل المتن الروائي الذي حمل بذور خوف ممّا تسعى إليه الماسونية اليوم، ويمكن أن نوضح أوجه التقارب بينهما في الشكل الآتي:

[1] جلالته الأب الاعظم، ص 55.

[2] منصور عبد الحكيم: **بروتوكولات حكماء صهيون (حكومة العالم الخفية)**، ص 170.

[3] جلالته الأب الأعظم،، ص 148.



الشكل رقم(07): يوضح التطابق بين هرم الماسونية وهرم جلالته

« فعبارة (Novus Ordo Seclorum) معناها الحرفي هو (النظام العالمي الجديد) وأسفلها بالإنجليزية (The Greatseal) أي الخاتم الأعظم والكلمات في الأعلى (Annuit Coeptis) معناها (النجاح لنا) أو (المهمة الناجحة) كما تعنيان (الأعظم الموفق) أو (الملك الأوحد)»[1].

وهذا كله نجده مجسدا كحقيقة واقعية اليوم، حيث تُبذل الجهود العظيمة والأموال الطائلة من أجل بسط نفوذ الماسونية وفرض إيديولوجيتها المهيمنة، فلم يبق أمام الأفعى إلا مسافة قصيرة حتى تستطيع إتمام طريقها بضم رأسها إلى ذيلها والسيطرة على العالم بأكمله.

هـ. المسيح الدجال

لقد ظهرت شخصية "**جلالته**" على أنها عادية، إلا أنه بدأت تظهر عليه صفات وأفعال عجيبة في كثير من مراحل المتن الروائي، كأوصاف لصيقة به وأفعال خارقة، تبين أنه الرجل المعجزة أو الدجال الذي سيخلص البشريّة من واقعها الأليم: «**لقد ظهر الرجل المعجزة**

[1] منصور عبد الحكيم: **بروتوكولات حكماء صهيون، (حكومة العالم الخفية)**، ص 171.

الرجل الذي يحدث الانقلاب المرتجى [...] الرجل الذي يخلص البشرية مما هي فيه.. فإذا بالرجل المعجزة يطل من أرض فارس حاملا راية الصلاح يهدي الأمم الضائعة بفيض من العلم غزير وحكمة بالغة »[1]، كل العلامات الدّالة تشير إلى أنه هو المسيح الدجال الذي سيظهر يوما في إيران كما أشارت الرسالة الانتحارية الأخيرة: «**وها أنا أعرض نفسي عليه، كما تفعل الملايين خدمة للخلاص، كما عرضتها من قبل خدمة للدمار والانتقام.. ميزرا ... طهران**»[2].

يحاول الكاتب أن يبين أن هذه الشخصية هي شخصية "**المسيح الدجال**"، دون الإشارة إليها مباشرة باسمها وإنما قدمها لنا بصفاتها الدالة عليها ليكتشفها القارئ بنفسه، ووفق مرجعية إسلامية يصفه الراوي لنا وصفا دقيقا: «**فالدجال قصير القامة، أسمر اللون، ذميم الخلقة أعور**»[3]، ليكون الوصف مطابقا تماما لما ذكره الرسولﷺ في أحاديث كثيرة ومنها، عن ابن شهاب عن سالم عن عبد الله بن عمر أنَّ رسول الله ﷺ قال: «رجلٌ جسيمٌ أحْمرُ جعدُ الرأس أَعْوَرُ العَيْن كأنَّ عَيْنَه عنْبَةٌ طافيةٌ »[4]، فاليهود يعتبرونه المخلّص والذي يدعونه بـ"**المســـيّا**"؛ «لأنهم كانوا يمسحون أجسام أنبيائهم وملوكهم وكبار الكهنة بالزيت المقدس حين يتولى المناصب الدينية والدنيوية، وذلك بسكب الدهن أو الزيت المقدس على رؤوسهم إشارة إلى اختيار الله لهم، ويطلق عليهم لقب مسيح الله أو المسيّا »[5].

فهو سيخلصهم من العبودية ويجمعهم بعد تشتتهم ويعيد إليهم ملكهم الدنيوي، «وهم حتى الآن ينتظرون المسيح المخلّص في صورة ملك من نسل داود [...] في نظرهم ويخضع له الناس جميعا»[6]، فعندما ظهر "**جلالة الأب الأعظم**" قلب موازين الدنيا، ودمّر الكنائس،

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص 41.

[3] المصدر نفسه، ص 41.

[4] رواه البخاري في صحيحه، **كتاب الفتن**، باب ذكر الدجال، حديث رقم (7128)

[5] منصور عبد الحكيم: **حكومة الدجال الماسونية الخفية (حكومة العالم الخفية)**، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 2008، ص 13.

[6] محمد خليفة التوسني: **الخطر اليهودي، بروتوكولات حكماء صهيون**، ص 210.

وأحرق الكتب، وأقام دولة جديدة بدستور جديد، وأنشأ كتابه المقدس إذ قال: «**انظروا كتابي المقدس ففيه الخطوط الرئيسية للبرامج الواجب إتباعها** »[1].

قدّمه الروائي بهذا الوصف؛ ليبين وجوده كحقيقة تكلّمت عنها النصوص الصحيحة كالقرآن الكريم والأحاديث، ليحدّث الناس عنه وقد غفلوا عن ذكره، وتلك إمارة خروجه إلى الناس بعد سنوات قريبة أم بعيدة لا يعلمها إلا الله.

فيعرفنا "**حبيب مونسي**" بالدجال وحكومته الخفية التي تحكم وتسيطر على العالم، ليصل أعداء الإنسانية من رجالات الدجال إلى مناصب عليا بمخططاته الشيطانية، عبر تدمير كل الأجناس البشرية بما فيهم العرب، مستعملا في ذلك أحدث الوسائل التكنولوجية والتقنية الدقيقة في عصر العلم والعولمة.

3-2- الأنساق الدالة على المرجعية الدينية

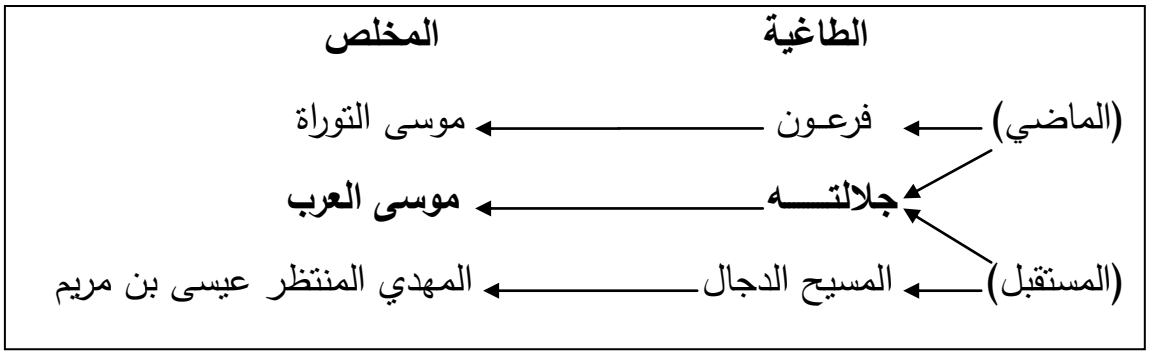
أ. نهاية المسيح الدجال

المسيح الدجال حقيقة ذكرها النقل الصحيح (القرآن والسنة)، بحيث استحضر "**حبيب مونسي**" هذه الشخصية في متنه ووظفها بصورة رمزية مازجا إياها بالخيال العلمي. إذ تكون نهاية "**المسيح الدجال**" محتمة لما جاء في النصوص الدينية على يد المهدي المنتظر "**عيسى بن مريم**" عليهما السلام، وهكذا كانت نهاية "**جلالته**" ونهاية دولته العالمية على يد **موسى** "الابن الأعظم" الذي تربى وترعرع في قصره، ليكون هو العدو بعد ذلك وهذه إحالة مباشرة إلى قصة " **موسى**" مع "**فرعون**"، وهكذا حصر الروائي متنة بين قصتين:

* قصة من الزمن الماضي "**موسى** مع **فرعون**" تناص.
* قصة من الزمن المستقبلي "**المسيح** مع **عيسى ابن مريم**" تناص استشرافي

ويمكن تمثيل هذه العلاقة في المخطط الآتي:

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 64.



الشكل رقم(08): يوضح تقاطع النصوص في رواية "جلالته الأب الأعظم"

ب. المعركة الأخيرة بين اليهود والعرب

إن الأنساق الدالة على نهاية الدجال قد أشارت إليها النصوص النقلية الصحيحة وفي المقابل تظهر علامات دالة على نهاية "**جلالته**" في الرواية، إذ يمكن حصرها في الجدول الآتي:

نهاية الدجال في القرآن والسنة	نهاية جلالته في الرواية
– الصراع بين اليهود والعرب. – نزول الدجال بأرض طهران والمسيح الدجال يظهر لمدة 40 يوما وتكون أصعب أيام الأرض. – المسيح عيسى بن مريم عليه السلام يقتل المسيح الدجال. – تكون هناك معركة أخيرة بين اليهود وجيش أهل الإسلام بقيادة المهدي المنظر.	– الصراع بين جلالته والعرب. – ظهور جلالته بإيران وإحداث انقلاب في العالم بآلته الجبارة، وبناء الدولة العالمية التي قضت على الإنسانية – الكاهن يقتل جلالته بعدما يبرمج موسى آلة العقل الجبار ضده. – تكون هناك معركة بين جلالته وموسى وأتباعه من العرب.

الجدول رقم(01): يوضح نهاية جلالته والمسيح الدجال

فلقد اعتمد "**موسى**" على جيشه المكون من العرب، الذي يقوده بعض الأشخاص من علماء وأطباء: "**أحمد، عيسى، عبد الجليل، خالد**" وهذه الأسماء دالة على بعدها الإسلامي؛ التي تحيلنا إلى شخصيات عظيمة في تاريخ الأمة الإسلامية، بدءًا بالرسول "**محمد**" ﷺ و"**خالد بن الوليد**" سيف الله المسلول.

ج. دين التوحيد (الإسلام) مصدر سعادة البشرية

تنعم البشرية بعد موت "**المسيح الدجال**" أو "**جلالته**" بالهدوء والراحة والسكينة التي لم ترها من قبل، لكن قبل الوصول إلى هذه المرحلة يحاول "**موسى**" معرفة العلّة أو السبب الذي أدّى إلى هذا الهوان وكيف استطاع "**جلالته**" أن يسيطر على العقول والقلوب، فوجد أن ما وصلت إليه العرب من ضعف واستكانة يعود إلى جهلها بدينها، وابتعادها عن عقيدتها الصحيحة، من تعاليم القرآن والسنة النبوية، حيث قال "**خالد**":« **فإذا بي ألفتكم إلى شيء مهم.. ذلك الدين الذي ذكرت كان عندنا نحن العرب.. مخطوطا في كتاب نزل من السماء على آخر الأنبياء "محمد ﷺ" عرفنا العز والتطور والحضارة ولما دبّ فينا الخلاف أهملنا تعاليمه، ارتكنا إلى الضعف والهوان**»[1].

فبدأ "**موسى**" يبحث عن سرّ هذا الدين بدءا بالتوحيد، بمعرفة الله عز وجل، إذ قال: «**السماء.. والمقصود بها الله عز وجل فكل إنسان يشعر في قرارة نفسه بأن له خالقا أسمى من كل شيء، فهو الذي خلق الكون وقدّره تقديرا دقيقا** »[2]، ومعرفة من نزل عليه الوحي؛ أي الرسول صاحب الرسالة المحمدية، "**محمد ﷺ**"، والبحث عن دستور جديد يضمن توازن البشرية وتحصينها، دستور شامل، متوازن، معتدل، متكامل، حيث قول "**موسى**": «**لابد من البحث عنه في كل مكان – همس الدكتور: يسمى القرآن » والذي سنجده في مكة المكرمة**»[3] .

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 233.

[2] المصدر نفسه، ص 294.

[3] المصدر نفسه، ص 295.

يتوصل "**موسى**" في الأخير إلى أن البشرية لا تحقق توازنها وقوتها إلا إذا تمسكت بدينها وسعت للحفاظ عليه بفطرتها السليمة، إن "الإسلام" بحق هو الدين الوحيد المتكامل.

لقد خلق "**دان براون**" في روايتيه "**شفرة دافنشي**" و"**الرمز المفقود**" عالما غنيا بالتفاصيل المدهشة، فيها كثير من الغموض الذي يمتزج فيها الخطر بالسرية، حيث اقتحم المناطق الخطرة والغامضة في محاولة لإماطة اللثام عن أسرار الماسونية وخفاياها وطقوسها ضمن نسق روائي متقن، وبناء محكم، وبراعة في فن الإقناع، وبذلك كشف عن نفسه كمنظّر للماسونية مؤكدا على كونها منظمة سرية يهودية الأب والأم، ومنطلقها التلموذ، وأنها ما زالت تنشط بقوة لتؤكد سيطرتها على العالم.

فعلى غرار هذا الطرح نجد أن "**حبيب مونسي**" من خلال روايته كشف عن لؤم وشرور الماسونية كمنظمة يهودية، ضاربة بجذورها في عمق التاريخ، مثله مثل "**دان براون**" ووضعها في مكانتها الحقيقية من خلال قراءة مستقبلية للحاضر والماضي.

إن ما يتحدث عنه الروائي في نصه الافتراضي؛ الذي اعتمد فيه على المرجعية الدينية ما هو إلا إشارة للفت انتباه القارئ العربي ودعوته إلى التفكير في المستقبل، والخطر الآتي المحدق به؛ لأنه لم يكلف نفسه يوما عناء التفكير فيه، مع أنه يمتلك نصوصا يقينية تحمل تنبؤات عن المستقبل، وما سيحلّ بنا قريبا وضرورة التأهب له، فهذه الكتب تتكلم عن علامات الساعة التي بدأت تظهر بوادرها في زمننا، إذ يمكن العودة إلى كتب الأحاديث الشريفة كصحيح البخاري "**باب الفتن الكبرى**" وكتاب "**الاستقامة**" لـ"**إبن تيمية**" ليتبيّن كل ذلك.

كخلاصة، يمكن القول: إنّ "**حبيب مونسي**" في رواياته لم يكن يبحث عن حدث معين ليتكئ عليه في تحريك مركبته السردية؛ بل كان يبني الأفكار المجردة، ويلبسها شكل الحدث من خلال حوار شخصياته، وحالاتها النفسية، فهي التي تبنّت أفكاره وقامت بإخراجها، وكأنه بصدد البحث عن رؤية جديدة تدعو إلى واقع جديد، فعمد الكاتب إلى استعمال الرموز انطلاقا من الأسطورة إلى نصوص ألف ليلة وليلة، مرورا بالتاريخ الإسلامي، عبر محاولة

إسقاطها على الواقع الراهن واستنهاضه بتحفيز ذاكرته الأصيلة الماضية، برؤية استشرافية علمية.

كان" **حبيب مونسي**" يعرف ما يريد، ويفتش باجتهاد مذهل عن البديل المطلوب المتجاوز للوعي البسيط، ومن ثمّ تهيمن قضية المصير البشري على عالم رواياته، وتمثل هاجس المؤلف وأزمته الفكرية والروحية إزاء العلم؛ الذي سيؤدي تقدمه المطرد إلى فناء الانسان.

حاول الكاتب أن يصور واقعا ارتبط ارتباطا وثيقا بفكره، وهذا دليل على إيمانه برسالة الأدب التي لا تعني التسلية والمتعة، إذ نجده مدافعا عن رؤى إيديولوجية محددة، تحمل رسالة وموقفا فكريا، ولن يكتمل التصور حول رؤية الكاتب للعالم إلا في إطار تكامل البُنى الفنية الأخرى في نصه، فضمن هذا المتن المركب تتصهر عدة عناصر، تستمد منها الرواية قيمتها الأدبية والفكرية الإيديولوجية، وهذا ما سنحاول التطرق إليه في المرحلة اللاحقة من الدراسة.

الفصل الثاني: الإيديولوجيا وسلــطة السرد في روايات "حبيب مونسي"

إن النص الأدبي هو صياغة جديدة للقيم التي تخضع بشكل أو بآخر للنوع الأدبي؛ أي السياق الخارجي وتخضع لسياق البناء الداخلي أو الشكل السردي، وهو أيضا صياغة جديدة للحياة أو للنشاط الإنساني، فالكاتب يعرض إيديولوجية سابقة لوجود النسق؛ بحيث يكون الأخير قالبا لها، يحمل خطابات تدور في فلك الخطاب الإيديولوجي، بما يمكن أن تكون عليه الحالة الخطابية من موازاة أو معارضات يرسمها عامليّا، والتي تضبط مسار وحدود التأويل، لأنها تنتظم في حقول دلالية مؤطرة ومهيمنة على الأنساق الدلالية وهي مؤدلجة مسبقا لتضبط حالة القراءة والتأويل.

فالسرد وسيط بين المفاهيم في عالمها التجريدي، وبين عالمها التشخيصي من خلال التمثيل له ويمثل أيضا موقفا من العالم، كموقف السارد أو مركزية الصوت الحاكي والمهيمن على الأصوات الأخرى، ومن هذا المنطلق تتمظهر علاقة الإيديولوجية بالنص السردي، فالصوت السارد هو: «الموزع للمادة القصصية في موقع الفاعل الإيديولوجي دون منازع، إن اختيار الصوت المركزي وكذا الأصوات المرافقة له هو اختيار لطريقة عرض المضامين »[1].

إذن، فهناك سلطة يحكمها صوت السارد، والنص تحتها خاضع لنمط توزيع وتحديد وضبط الأدوار الموزعة بين الأحداث والشخصيات والأفكار؛ لتحديد النسق الإيديولوجي والمتعلق بالفهم الصحيح أو القريب للرواية.

المبحث الأول: بنية الشخصية والنموذج العاملي

مدخل: الشخصية والنص الروائي

يعدّ مكون الشخصية في مجال الحكي الأدبي من المكونات الأساسية التي يقوم عليها فعل الحكي، حيث توزع هذا المكون كمصطلح نظري وإجرائي في تحليل النصوص الأدبية من: رواية، أسطورة، قصة ومسرح، يقول "**بارث**": «إنه ليس ثمّ قصة واحدة في العالم من

[1] بنكراد سعيد: **النص السردي، نحو سيميائيات للإيديولوجيا**، ص 23.

غير شخصيات»[1]، فالعلاقة وثيقة بين الحدث الروائي والشخصيات، فلا حدث دون فاعل يحركه لذلك يمكن أن تشكل الشخصيات «مستوى وصفيا لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السرد »[2]، فالشخصية كانت محور اهتمام الباحثين ودراساتهم منذ القديم إلى الحديث:

« حيث كانت الأشغال البدائية للسرد تكتفي في تمييزها لشخصية بإعطائها اسما من دون أن تسند لها أية صفة أخرى وذلك حتى يتسنى لها أن توكل للشخصية الأحداث والأفعال الضرورية لمسار الحكاية، أما الأشكال الأكثر تعقيدًا في السرد فقد أصبحت تقتضي أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصية منسجمة مع طبيعتها النفسية والمزاجية »[3].

يرى " **بارث**" أن الشخصية تطورت من مجرد اسم فاعل لتأخذ بعد ذلك «كثافة نفسية وأصبحت من ثَـمّ فردًا أو شخصا وباختصار لقد أصبحت كائنا متكونا تكونا كاملا حتى وإن لا تقوم بأي عمل من الأعمال، وكذلك أيضا من قبل أن تتصرف أي تصرف ولقد كفت الشخصية عن أن تكون ملحقة بالفعل وجسدت مباشرة جوهرا نفسيا»[4] .

لقد رصد العلماء تطور الشخصية الروائية ووضعوا لها عدة تصنيفات حيث:

« تعتمد التبيولوجيات الشكلية في ذلك على عدد من التحديدات، من أهم تلك التحديدات خاصية الثبات والمتغير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية (statiques) وهي التي تظل ثابتة دون تغيير طوال السرد وديناميكية (dynamiques) تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة »[5].

لقد تصاعدت قيمة الإنسان في هذه الحقبة، لتحتل بذلك الشخصية مكانا بارزًا في الأعمال الروائية، حيث أصبح لها وجود مستقل، «**وربما أن الشخصية لا يمكنها أن تظل مرتبطة بحياة مجتمع انتهى فقد تخلت الرواية عن فكرة القوى العظمى للشخص، وهكذا انتقل خلل المجتمع إلى الشخصية الروائية والتي حطمت القواعد المتفق عليها وأصبح "بيكيت" يغير اسم وشكل بطله في نفس**

---

[1] رولان بارث: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقص**: ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002، ص 64.

[2] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 219.

[3] المرجع نفسه، ص 211.

[4] رولان بارث: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقص**، ص 62، ص 63.

[5] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ص 215.

العمل، و"كافكا" في روايته القصر يقف عند الحرف الواحد من اسم بطله و" فولكنز" يسمى عن عمد شخصين مختلفين بنفس الاسم »[1].

ولعل هذه العلاقات بين المتغيرات الطارئة في مجتمع بداية النهضة دفعت "**لوكاتش**" لتحديد صفة ووظيفة بطل روائي جديد أسماه "**البطل الإشكالي**"، المفهوم الذي استلهمه وطوره "**غولدمان**" بعده.

« إن شكل الرواية الذي يدرسه " لوكاتش" هو الشكل الذي يميز وجود بطل روائي أطلق عليه لحسن الحظ مصطلحا مناسبا جدا، هو مصطلح البطل الإشكالي، إن الرواية هي تاريخ بحث منحط يسميه "لوكاتش" شيطاني بحث عن قيم أصلية في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة »[2].

أما " **باختين** "فقد سلك نهجا يخالف تماما هذا المنهج حيث شكل نوعا من الانقلابية حول مفهوم الشخصية الذي كان قبل ذلك «فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية وما تمثله بالنسبة لنفسها، وهذا المبدأ الخاص قد لعب دورا هاما في كيفية فهم "**باختين**" لشخصيات »[3].

يبدو أن المصطلح أخذ جزءا كبيرا من اهتمام النقاد إلى حد السقوط من التعميم إلى التخصيص، فمع مجيء الشكلانيين والبنيويين أخذ مفهوم الشخصية ينحرف عن المفاهيم السابقة، عندما ركزوا على الأدوار والوظائف التي تقوم بها، «ومن المعروف أن هذا الانتقال قد جاء كرد فعل على تركيز الاهتمام على الشخصية باعتبارها كائنا إنسانيا (مليئا بالحياة) وعلى تجاهل للقصدية الكامنة وراء خلقها وتشكيلها »[4].

---

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 209.

[2] لوسيان غولدمان: **مقدمات في سوسيولوجية الرواية**، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1993، ص 14.

[3] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 210.

[4] المرجع نفسه، ص 221.

يقول "**رولان بارث**": «إن التحليل البنيوي منذ ظهوره نفر نفورا كبيرا من معالجة الشخصية كما لو أنها جوهر، حتى وإن تعلق الأمر بالتصنيف وكما ذكر "**تودورف**" فإن "**توماشفسكي**" قد أنكر على الشخصية أي أهمية سردية، ثم خفف من حدة هذه النظرة فيما بعد»[1].

إن التحليل البنيوي كما عند "**تودوروف**" و "**هامون**" ينظر إلى الشخصية من منظور لساني حيث يرى أن لها وجهين هما الدال والمدلول، «وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[2]، رغم أنها تختلف عن الدال اللغوي اللساني بأنها جاهزة مسبقا ذلك باستثناء الاستعمال البلاغي الخاص.

إن ما يعطي الحكاية دراميتها هو الاختلاف والتمييز بين الشخصيات المشاركة فيها، فهذه الصفات لم توضع بشكل مسبق، وإنما ترتسم أمام أعيننا خلال مسيرة الحكاية من البداية إلى النهاية، فالعلاقة المميزة إذن تبدأ من الاسم الذي يمثل الدال مرورًا بالأوصاف والأفعال التي تحدد الإيحاء الدلالي لهذه الشخصية فهي لن تصبح دليلاً إلا داخل النص، ولا يكتمل بناؤها إلا باكتماله فهي: «كمورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص»[3].

فهي تعلو على كونها مدلولا جاهزا «على أن مدلول الشخصية أو قيمتها لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها من قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر، ولكن ذلك المدلول يتشكل أيضا من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد »[4].

---

[1] رولان بارث: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقص**، ص 63.

[2] حميد لحمداني: **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص 51.

[3] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 213.

[4] المرجع نفسه، ص 214.

ولجأ بعض الباحثين إلى طرق أخرى لتحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ «لأنه هو الذي يكون بالتدريج – عبر القراءة – صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة: ما يخبر به الروائي، ما تخبر به الشخصيات ذاتها، ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات »[1].

لقد توصل "**فليب هاملون**" إلى إيجاد طريقة تسمح له بأن يتعرف على الشخصية ويصنفها دلاليا من خلال مقياسين مهمين وهما:

«المقياس الكمي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، المقياس النوعي: أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها »[2].

فاستعمال المقياس الكمي في الدراسة «يمكّن من إدراك الأبعاد الدالة، والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية، كما يسمح المقياس الثاني (النوعي) بالتعرف على أشكال تقديم المعلومات عن شخصية ما داخل الرواية»[3].

كان هذا مجرد مدخل مقتضب، الغرض منه الإحاطة بأهم المفاهيم المتناولة على الساحة النقدية، فكان من المستحيل أن نبني قصة أو رواية دون وجود شخصيات كما يستحيل بناؤها بعيدا عن وجود راوٍ لما له أهمية في ربط الأحداث وترتيبها، فالعالم الذي يشيد داخل الرواية، عالم يتحدد ويصاغ داخل الإيديولوجية نفسها، والشخصية كجزء منه تُبنى وفق ثنائية الإثبات والنفي، فهي إما ممثلة للقيم الصادقة وإما عاكسة للقيم المزيفة، وهذا يستدعي إثبات العالم الإيديولوجي المثمن، ونفي العالم النقيض.

[1] حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص 51.

[2] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 224.

[3] المرجع نفسه، ص 224.

وبناءً على ذلك ينشأ صراع إيديولوجي، تحسم نتيجته في النهاية، وكل شخصية تتلقى مواصفات وتقوم بوظائف تحددها كعالم قائم بذاته، ومن هنا سيكون بناء الشخصية محكوما باستراتيجية التحولات التي تقود إلى إرساء دلالة محددة من خلال عملية البناء نفسه، وسنحاول في هذا الجزء أن نتناول الشخصيات المهيمنة على السرد، الواقعية منها والمتخيلة بالتحليل والدراسة ونحدد مرجعياتها المختلفة، ودلالات توظيفها في النص خدمةً للنسق العام للنص.

1- بنية الشخصية ودلالاتها في الروايات

إن بناء الشخصية ليس عملية عفوية يتحكم فيها مزاج الكاتب أو القارئ، بل هي عملية تحتاج إلى الدقة والتركيز، وطاقة تخيلية كبيرة، تحكمها مجموعة من القيود والثوابت وشحنات دلالية لا يمكن تحديدها إلا بفعل القراءة.

فالشخصية ليست دليلا جاهزا وإنما يتشكل تدريجيا بفعل القراءة، هذا ما سنحاول استنباطه من خلال ما يقدمه الراوي لنا عنها عن طريق السرد مباشرة، أو عن طريق حوار الشخصيات من جهة أو ما تقوله هي عن نفسها من جهة اخرى، وروايات "**حبيب مونسي**" تزخر بشخصيات ذات مرجعيات مختلفة، وسنقوم بالتركيز على الشخصيات الرئيسة والفاعلة في الأحداث، كعناصر حاملة لإيديولوجية الكاتب.

1-1- الشخصية بين الواقعية والمتخيلة ذات المرجعية

1-1-1- شخصيات متخيلة متصلة بشخص الكاتب

ويقصد بها الشخصيات التي تكون من صنع الكاتب؛ أي أنها شخصيات ورقية متخيلة غير حقيقية، ولكنها تشبه تلك الموجودة في الواقع، وتمثل في الرواية مختلف الشخصيات التي تتحرك في فضاء المستشفى: "**سليم، رفيق وعائشة**"، «فهي من صنع الأديب، أي ليست سابقة للأثر بل متزامنة معه وناشئة عنه لأن علاماتها كلها من عند المؤلف وبالتالي فهي ليست مطابقة لشخصيات معينة»[1].

[1] إبراهيم صحراوي: **تحليل الخطاب الأدبي**، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط2، 2000، ص 161.

وهي بناء يتشكل تدريجيا، مرتبط بالجمل والألفاظ التي وضعها المؤلف لكنها «تقوم بدور أساسي لكونها تمثل بعض القيم المتعددة التي يسعى الراوي إلى تجسيدها من خلال كونها تتفاعل سلبا أو إيجابا مع الشخصيات المرجعية»[1]، فالشخصيات التي كانت تتحرك على أرض الواقع بالنسبة إلى الرواية هي:

الشخصية الأولى "**سليم**": اسم البطل الذي تتمحور حوله أحداث الرواية، فهو يشغل حيزًا كبيرا فيها، فلقد لخص لنا الراوي أهم سماته في بداية الرواية، حيث يقول الرواي:

«طويل القامة تشوبه انحناءة طفيفة على مستوى الكتفين، أشيب الرأس في بياض وكأنه الثلج في قمم الجبال، أبيض البشرة تخالطها حمرة، وفي عينيه الغائرتين وميض حاد يتوقد ذكاء وفطنة لا تستقر أهدابه إلا ريثما يحملق طويلا في الشيء الذي يبصر، يبسط أمامه على المكتب يدين عريضتين دقيقتين وكأن أصابعه الطويلة عازف بيانو»[2].

نشأ الوصف في هذا المقطع من موقع خارجي لذلك جاء الخطاب تقريرًا تفصيليا مباشرا، ارتبط بالمكونات الفيزيولوجية للشخصية الموصوفة، والهدف من ذلك هو الإيهام بصحة الحالة المعروضة؛ بغية التأثير في القارئ وجذب اهتمامه، فالعناصر الموصوفة (الشعر، العينين، البشرة) تتآزر بشكل دقيق وشاعري لأداء معنى ما يوحي بحالة البطل.

إن اختيار الرواي لاسم البطل "**سليم**"، كأنه كان يقصد أن يعطيه علامة منذ البداية على السلامة من الجنون الذي أتهم به تفاؤلا بسلامته والطبيب الذي أسندت إليه معرفة موضع العلة أو الآفة التي يعاني منها البطل، لم يجد أي سمة تدل على مرضه يقول: **«سليم حقا إنه سليم لا شيء في ظاهره ينبئ عن مرض أو إختلال»**[3].

---

[1] سعيد يقطين: **قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 97.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص 3، ص 4.

[3] المصدر نفسه، ص 4.

إنه لا يمكن أن نتعامل مع الاسم تعاملا ميكانيكيا ونربطه بالأخبار التي جمعناها عنه، فاسم الشخصية ليس وعاء لأخبار سابقة، وليس عنصرا مكونا من عناصر النص، بل هو الحافز لدفع الشخصية للمواجهة، والتفاعل مع باقي الشخصيات لأنها تمتلك هوية.

فالبطل لا يقوم بالعمل بمفرده؛ بل تتداخل معه شخصيات تتقاطع معه في بعض وجهات نظر وتختلف معه في أخرى ومن هذه الشخصيات:

الشخصية الثانية "**رفيق**" :هو الطبيب النفساني الذي يشخص حالة البطل باعتباره مريضا، إن هذه الشخصية رافقت البطل من بداية الأحداث إلى نهايتها، فكان يجب عليه متابعة المريض ومراقبته لتشخيص حالته؛ التي باتت مستعصية على الجميع، فهو الذي سيحدد مصيره بالنسبة إليه وللمجتمع إن كان سليما أو مجنونا، ورغم اختلافه معه، إلا أنه لم يكن بينهما صراع واضح، فكان الاختلاف في المناقشات ووجهات النظر، ليتفق معه في الأخير، حيث يقول الطبيب" **رفيق**": «**معاشرتك تكشف عن نموذج فريد من الناس الذين قد يكون في صحبتهم الخير الكثير**»[1].

ولقد ورد ذكر سمات الطبيب من طرف الراوي: «**كان يتأمله من وراء نظارته الطبية[...] كان رفيق إذ حز به الأمر لجأ إلى العبث بقلمه وكأنه يرسم على الورقة شتات الفكر[...] لم تسعفه سنوات الدرس في كلية علم النفس بدليل علمي يركن إليه**»[2].

كان طبيبا غيورًا على مهنته، ناقمًا على الأوضاع المزرية في المستشفى، وهذا المقطع يبين ذلك: «**كان رفيق يعرف الطبيب المناوب الذي يدخل المستشفى لتسجيل حضوره ثم ينصرف إلى عيادته جريا وراء مريض جديد كان يعرف فيه عدم الاكتراث في الفحص واختيار العقاقير**»[3].

[1] مقامات الذاكرة، ص 234.

[2] المصدر نفسه، ص 03.

[3] المصدر نفسه، ص 11، ص 12.

الشخصية الثالثة "العم حمدان": لقد ظهرت هذه الشخصية بعد شوط من الأحداث، وهي قريبة جدا من البطل "**سليم**" لأنها تشبهه، فـ"**العم حمدان**" أتوا به أيضا لهذا المكان لنفس السبب الذي أتى بـ"**سليم**" (الجنون).

تنشأ بين "**العم حمدان**" المعلم المتقاعد وبين البطل "**سليم**" صداقة قوية لاقترابهما المهني والفكري، فيتجاذبان أطراف الحديث لساعات طوال، يحملان همّ الأمة، ويتطلعان إلى مستقبل زاهر، مستقبل يسوده الأمن والرخاء والسعادة هذا ما تبوح به مكنوناتهما.

1-1-2- شخصيات متخيلة ذات مرجعية متصلة بشخص الكاتب

لقد ظهرت شخصيات أخرى لم تشارك في أحداث الرواية على مستوى الواقع، وإنما استحضرها البطل في ذهنه، فهي شخصيات متخيلة ذات مرجعيات مختلفة، «وتشمل شخصيات تاريخية، أسطورية، استعمارية أو اجتماعية وتحيل كلها على معنى قائم ومحدد، مضبوطة بثقافة وبأدوار وبرامج وباستعمالات منمذجة (stereotipes les emploies) مقرؤيتها مباشرة بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة »[1].

لقد تحول البطل "**سليم**" في حكاياته الذهنية إلى "**سندباد جديد**" ورحل إلى الماضي حيث ألتقى هناك بعدة شخصيات اختلفت أزمنتها وأمكنتها، اختلفت لغاتها وأزياؤها أيضا، فمنها ما كان اسطوريا ومنها ما كان تاريخيا وأدبيا، وأغلبها شخصيات تنتمي لعالم الرحلة، حيث قال أحد الشيوخ لـ"**السندباد**": «**هذا الفتى الجميل جلجامش البحار[...] وهذا الشيخ الوقور إنه بوذا وهذا الكهل الشديد إنه ابن بطوطة، وهذا الشيخ المضطجع إنه الجاحظ، وهذا الفتى الغريب إنه روبنسون كروزو وذلك روني غينون** »[2].

[1] عبد العالي بوطيب: **مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية**، مطبعة المنية، الرباط، المغرب، ط1، 1991، ص52.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، 52.

لقد حفل هذا الفضاء بشخصيات كثيرة فمنها ما تفاعل مع الشخصية الرئيسية "**السندباد**" ومنها ما ورد اسمها فقط دون أن تصنع حدثا في الرواية، وسنحاول تصنيف شخصيات هذه المقامات وفقا لمرجعياتها بحثا عن الدلالة التي وظفت من أجلها.

أ. شخصيات ذات مرجعية أسطورية

وهي الشخصيات «المحيلة إلى الأساطير العالمية مثل: "**آلهة اليونان**" و"**أساطير الشرق**" وتحتاج دراستها في القصة إلى معرفة الثقافية المتصلة بها»[1]، ولقد وظف الراوي شخصيات من هذا القبيل نذكر منها:

الشخصية الأولى "**السندباد البحري**": «إن اسمه يتكون من عنصرين (السند) وهي منطقة بالهند و(باد) تعني المدينة أو المنطقة على وزن مصدر آباد أو إسلام آباد وغيرها »[2]، أما وصفه بالبحري فهذا يعود إلى مغامراته التي قام بها وسط البحار والمحيطات، ووصف بذلك لتمييزه عن السندباد البري.

لقد اختاره "**سليم**" بطلا في مغامراته الذهنية؛ كما اختارته "**شهرزاد**" بطلا في حكايات ألف ليلة وليلة، لأنه أصبح علامة مميزة بارزة تستلهم القراء، فالراوي لم يقدم حكاياته معزولة عن كل سياق نفسي وحضاري، بل أعطاها طابعا خاصا، فقد وظف "**السندباد**" مرتين وفي كل مرة بدلالة مختلفة.

"**السندباد البحري**" الأول: وهو صاحب المقامة الأولى، حيث كان "**سليم**" مرافقا له في رحلته، فلقد كان كما وصفه: شخصا« **مهووسا بالمغامرة، محبا للتجارة وجمع الأموال متطلعا على عادات وتقاليد الأقوام كان فتى مغرورا نزقا سريع الغضب سريع التأثر، سريع التصديق** »[3].

---

[1] الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، دار الهندي للنشر، تونس، د ط، 2000، ص 102.

[2] عليمة قادري: **نظام الرحلة ودلالاتها، السندباد البحري عينة**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص 220.

[3] مقامات الذاكرة المنسية، ص 22.

أراد "**سليم**" أن يكون مثل هذا "**السندباد**"، حيث يقول: «فقد كنت كالعين الزجاجية التي تلتقط المناظر والصور التي أتعرض لها بأمانة وصدق، كتبت عن الأرض والسماء، عن الناس والحيوان سجلت الأحاديث »[1].

وعندما رجع وحكى "**للدرويش**" مغامراته حكم عليها بالفشل قال: «**كان يصمت طويلا ثم ينظر إليّ ساخر ولما أنهيت القراءة قال: ما هذا أنت صحافي ممتاز وليس لهذا الغرض دعوتك للرحلة، اُمح ما كتبت واُكتب الهجرة** »[2]، ثم اقترح عليه فكرة التحول:« **اُكتب فأنت السندباد الجديد لا تكتب عن السندباد فقد تولى الأمر غيرك منذ دهر بعيد** »[3]،و هو السندباد بدلالته الثانية.

الشخصية الثانية "السندباد البحري الجديد": إن هذه الشخصية هي شخصية "**سليم**" نفسها وما تغير فيها هو الاسم فقط، ولم ترد أيّ سمة تميزها في النص، وإذا كان "**سليم**" مجنونا مقيدا في هذا العالم، فهو في العالم الآخر حر طليق يقول ويفعل ما يشاء؛ لأن في فضاء المتخيل يسمح باختلاط العجيب والغريب والمنطقي واللامنطقي فيقول "**الجاحظ**" في هذا الصّدد: «ليس في مجلسنا هذا فرق بين الحقيقة والخيال، بين الماضي والحاضر والمستقبل»[4].

كان "**السندباد**" في هذا العالم كثير السؤال والفضول، وهذا يدل على حبه الشديد للمعرفة والتطلع، حتى أن القوم كانوا ينتظرون حضوره، لأنه يحتل مكانة متميزة بينهم قال أحدهم مرحبا: «**سندباد أهلاً بك، طال غيابك [...] كلهم في انتظارك** »[5].

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 25.

[4] المصدر نفسه، ص 119.

[5] المصدر نفسه، ص 51، ص 52.

لقد أقحم الراوي "**السندباد**" في قضايا جديدة بعيدة كل البعد عن زمنه وعصره، فهو الآن يتحدث إلى "**الجاحظ**" وينقل له انطباعا حول كتبه التي طالعها: «**أشار الجاحظ بالجلوس وقال مبتسما: وأيّ كتبي قرأت؟ البيان والتبيين والحيوان** »[1].

كان "**السندباد**" يجيد الإصغاء والاستماع إلى أحاديث الآخرين علّه يجد مراده أو يستفيد منهم، في حين أنهم كانوا متحمسين أيضا لسماع حكاياته التي ألفوا سماعها في ألف ليلة وليلة، فكيف ستكون حكايته الجديدة بعدما تحرر من سلطة "**شهرزاد**"؟

تبقى دائما الشجاعة والمعاندة من الدلالات الدقيقة والعميقة والموحية في رحلات "**السندباد**"، فهو لم ولن يتردد أبدا في خوض زمام المغامرة، وركوب البحار والأهوال، فهو نموذج عن الشهامة والإقدام. ففي المقامة الرابعة نجده يسارع لإنقاذ المرأة التي استنجدت به يقول:« **ولكنها نادتني باسمي [...] كيف أتجاهل نداؤها واستغاثتها؟**»[2]، وهذا "**السندباد**" هو البطل المقصود في الرواية والذي سنتكلم عنه في تحليلنا لهذه الدراسة.

الشخصية الثالثة "جلجامش": هو صاحب المقامة الثالثة، ويعود اسم "**جلجامش**" إلى بطل الملحمة الرافدية التي سميت نسبة له، فهي تعد مثالا عن خلود العمل الفني؛ الذي يتجاوز الزمان والمكان.

«و"جلجامش" هو "ملك أور" الأسطوري وبطل الملحمة المشهورة باسمه، وقصته مبنية على أساطير عاشت في سومر لعدة قرون، وهو بغى وعسف الناس، فخلقت الآلهة " أرورو" كائنا بشريا من الطين اسمه " أنكيدو"، ثم تصادقا وغزا معا وقاما بمغامرات عدة، وغازلت "عشتار" "جلجامش" لكنه رفضها لتقلب مزاجها فأرسلت ثور السماء، ففتك به بمساعدة " أنكيدو" وعندما مات صديقه رحل للبحث عن عشبة الخلود ثم عاد حزينا محطما»[3].

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 122.

[3] طلال حرب: **معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 153.

هذه كانت لمحة قصيرة عن حياة البطل الذي استحضره "**سليم**" من هذه الأساطير القديمة ليجمعه بشخصيات أخرى تختلف عن عصره، حيث قدم لنا الراوي وصفا ملخصا عن "**جلجامش**" فقال: «**هذا الفتى الجميل [...] إنه جلجامش البحار** »[1]، والبحار تدل على أن رحلاته كلها كانت في البحار، كما ورد وصف آخر على لسان البطل "**السندباد**": «**عدت أنظر إلى جلجامش، وقد تدلت على صدره ضفيرتان من شعر أسود كثيف وكأنها حبال مرساة**»[2]، إن السارد هنا أمام حقائق تاريخية ثابتة لا يحق له أن يزورها أو يحرّفها، فيمكن له أن يحتفظ بجوهرها ويضيف دلالات جديدة تخدم إيديولوجيته، فهو يمثل رمزا للشجاعة والإقدام، قال له أحد شيوخ الجزيرة عن "**عين الحياة**": «**ولما رأينا إصرارك لم يكن أمامنا سوى توجيه العواصف لإغراق المركب لكنك تجاوزت حدّا معينا من المسافة، فقد اخترقت الحاجز وتكشفت الجزيرة أمامك** »[3].

من صفاته أيضا الشراسة والبطش والجبروت، فلقد استحضر "**جلجامش**" موقفا ينقل لنا فيه هذه الحقيقة، حيث يقول: «**إن الواحد منا كان يقتحم الموت عاري الصدر ليقال عنه البطل المقدام [...] كان يرد مورد الهلاك ليسمع من السيد كلمة مدح ليرتفع على منصة الشرف ساعة من نهار**»[4].

وهو بهذا يحمل بذور الندم والحسرة على ما فعله في الماضي، إنه الآن يستعمل عقله الحكيم، بعدما تكشفت له أسرار الحياة، واطلع على خبايا الأقوام، وعرف مواطن القوة والضعف في الحكم على الأمور.

الشخصية الرابعة "الدرويش /(حي بن يقظان)": ظهر في **المقامة الثانية** على أنه الشيخ الضرير، فلقد ظهر فجأة في السفينة، يقول "**السندباد**": «ثم انتبهت فجأة إلى صوت

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 52، ص 53.

[3] المصدر نفسه، ص 75.

[4] المصدر نفسه، ص 102.

الشيخ الضرير وهو يمسك يدي »[1]، وعندما وصل "**السندباد**" إلى مجلس الشيوخ سأله "**الجاحظ**" عنه:

« قل لي هل عرفت الشيخ الذي يرافقك في الرحلة؟

لا ولكني تركته على الشاطئ وحيدا أعزلا، أخشى عليه الوحوش، إنه ضرير.

ضحك الجاحظ حتى علت قهقهته وهو يقول: [...] ذاك حي بن يقظان »[2].

تدرجت معرفة "**السندباد**" لهذا الشيخ من "**الدرويش**" إلى "**الشيخ الضرير**" إلى "**حي بن يقظان**"، وهذا يوافق التدرج في المعرفة من المجهول إلى المعلوم.

فشخصية "**حي بن يقظان**" كتب عنها العالم الموسوعي العربي "**ابن طفيل**" في قصتة المشهورة والغاية منها إظهار اتفاق باطن الشرع أو الدين مع الفلسفة، يمثل فيها " **حي** " دور الإنسان الذي يستطيع بقوته العقلية بلوغ أسمى درجات المعرفة دون الاعتماد على مجتمع أو دين، «فالتقاء الأساطير في كتب التاريخ وقصص الأنبياء على وجه العموم من النصوص ذات السلطة في المجتمع وظيفته تأسيسية، فهي تتحرك باعتبارها رموزا حملت في نظام الثقافة العربية الإسلامية بمضامين جديدة تراكبت على القديمة وهي تضع علامات للمعنى في جميع مناحي الحياة الطبيعي منها والثقافي الحضاري»[3].

ب. شخصيات ذات مرجعية تاريخية

استلهم الراوي شخصياته من التاريخ، وربما تكون أقرب إلى زمنه من زمن الأسطورة، فهو مرتبط بالحقيقة التاريخية، فلا يحق له تزويرها أو تحريفها، فهي «تحيل إلى معنى تام وقار تتضمنه ثقافة ما »[4] وهذه الشخصيات هي:

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

[3] محمد عجينة: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتـها**، دار الفكر الفرابـي، بيروت، لبنـان، ط1، 1994، ص 455.

[4] إبراهيم صحراوي: **تحليل الخطاب الأدبي**، ص 157.

الشخصية الأولى "ابن بطوطة": وهو أشهر رحالة العرب في القرن الرابع عشر.

« ولد بمدينة طنجة بالمغرب في عام 1304م، بدأ سياحته وهو في السن الحادية والعشرون، فزار الجزائر وتونس ومصر والشام والحجاز والقرم وروسيا وإيران والهند وجزائر الهند الشرقية والصين، ووصف رحلته في كتاب سماه: "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، قضى "ابن بطوطة" في رحلته هذه (28 سنة) »[1].

وقد قدّم الراوي وصفا مقتضبا عنه قائلا: «كان ابن بطوطة في هندامه العربي»[2]، فهو شخصية عربية من التاريخ الإسلامي قدم الكثير لأدب الرحلة من خلال ما سجله من رحلات بأمانة وصدق، قال: «**حاولت أن أسجل بأمانة ما شاهدته وسمعته وترفعت عن الكثير من الأخبار التي لم أجد لها في عقلي ما يرجح أخبارها** »[3].

إنه يعرف كثيرا عن أمور البلاد والعباد، وقضى جلّ حياته في الترحال والتنقل، فهو لا يقل عن "**السندباد**" و"**جلجامش**" خبرة، إذ ركب البحار واعتلى صهوة الخطوب، وتضمنت هذه المقامة إحدى رحلاته إلى الهند.

الشخصية الثانية "الجاحظ": لم يمنحه الراوي أي صفة تميزه، لكن قدمه لنا على أنه صاحب كتابي: "**البيان والتبيين**" و"**الحيوان**"، ولم يحك لنا أي قصة، إلا أنه شارك في الحوارات التي دارت بين الشخصيات في المقامة الأساسية.

بدا "**الجاحظ**" متعصبا لآرائه، ناقما على الدنيا، فيقول: «**ماذا تذكر عني الأجيال؟ كنت معتزلي الفكر، كنت ساخرا من بني جلدتي، كيت وكيت وكيت[...] وهل يشفع لي أن تركت ورائي مجموعة من الرسائل والدفاتر تعدونها كتبا؟ إنني لو عدت إلى مبتدئ أمري ما كتبت شيئا منها**»[4]. فـ"**الجاحظ**" غير راض عن الشيء الذي قدمه، ربما لأنه أعاد النظر فيما

[1] سليمان إبراهيم العسكري: **كتاب العربي**، الكتاب 47، ط1، 2002، عن العربي، العدد 9، أغسطس 1959، ص 110.

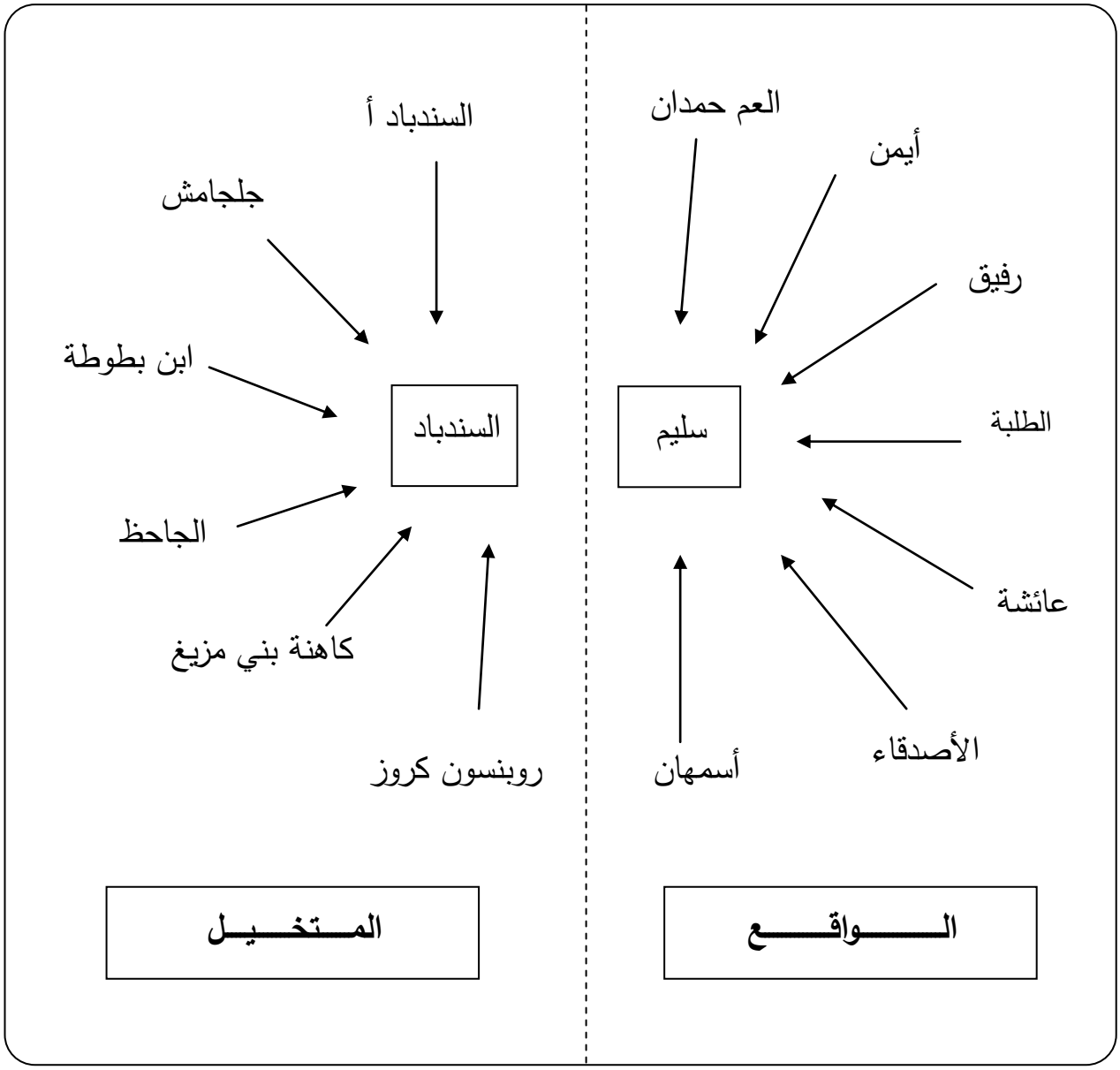
[2] مقامات الذاكرة، ص 169.

[3] المصدر نفسه، ص 70.

[4] المصدر نفسه، ص 72.

كتب، أو لنضج فكره واكتماله في مرحلة ما، حتى تبدّى له الشيء الذي كتبه في مرحلة الشباب خلاصة فكر بسيط ساذج وسطحي.

لقد كانت شخصية "**سليم**" واقعا و"**السندباد**" متخيلا هي الشخصية المحورية التي تدور في فلكها الأحداث، فكانت المركز الذي يربط بين هذه الشخصيات، ويمكن أن نمثل تموقعها بالنسبة لهم بالمخطط الآتي:



الشكل رقم (09): يوضح مركزية الشخصية بين الواقع والمتخيل في الرواية

1-2- الشخصية بين المرجعية الدينية والعجائبية

هي كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي والمفارقة لما هو موجود في التجربة فطريقة تشكيلها مخالفة لما هو مألوف ونقصد بها شخصية "**جلالته الأب الأعظم**".

1-2-1- شخصية عجائبية ذات مرجعية دينية

لقد تجلى الجانب العجائبي في شخصيات الرواية بعالمها الغريب، المحاط بسحر التقنية والتكنولوجيا؛ الذي تتصارع فيه القوى غير الطبيعية، المرتبطة بالآلة العجيبة مع الواقع الإنساني التي تخلق الحيرة والتردد بين قبول الواقع الطبيعي ورفض الواقع غير الطبيعي، فالرواية استثمرت كل ما هو عجائبي، بحيث استعمل الكاتب جميع أساليب الإغراء والتنبؤ بالمستقبل.

شخصية "جلالته – الأب الأعظم": هي الشخصية العجائبية البارزة في الرواية، فهو الرجل المعجزة الذي قلب موازين الكون، هذه الشخصية التي استحضرها الكاتب من النصوص الصحيحة "**المسيح الدجال**" كواقع عيني لم يحدث بعد، وألبسها بعدًا غرائبيا مختلفا عن الواقع الذي عرفناه في الكتب، باستعماله أحدث التقنيات التكنولوجية كآلة العقل الجبار والأسلحة الليزرية وغيرها والتي تفوق تصور البشر.

يركز الكاتب على شخصية "**جلالته**" التي تشبه كثيرا "**المسيح الدجال**"، واصفا إياها بأبعاد كثيرة من المظهر الخارجي إلى المظهر السلوكي والأخلاقي والاجتماعي، فقد وصفها وصفا جسديا ليعبر عن التناقض الصائغ بين شكلها وأفعالها، بحيث قدمها لنا في ثلاثة أشكال:

- **ترهيب/ ترغيب:** قدم وصفه عن طريق الكلام داخلي للطيار، حيث يقول:

«ولما نظرت في وجهه.. رأيت شكلا كأنه اللعنة في وجه الدنيا.. لعنة في وجه القيم والموازين، فالرجل قصير القامة، أسمر اللون، ذميم الخلقة، أعور .. وكأنه جمع كل ذلك قصدا، لكي لا تكون في طلعته على الناس طلعة الجبارة [...] فتحولت تلك الذمامة في عيني جمالاً»[1].

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 41.

– **إخفاء البشاعة:** قدم وصفه عن طريق الراوي، فيحاول أن يؤكد الصفات المذكورة سابقا، والتي يحاول إخفاءها لينال العظمة والإجلال، قال الراوي: «**كان الرجل بين الممتلئ والنحيل، قصر القامة، تميل قسماته إلى السمرة، بل إلى الذمامة، ولكن الأنوار من خلفه تستر كل ذلك وتجعل التطلع إليه أمرا مستحيلاً** »[1].

– **عكس التوقع:** قدم وصفه عن طريق المرأة، كانت "**إشتار**" تتخيل رجلاً بشكل مختلف لما سمعته عنه من قوة وجبروت وتسلط والذي زرع في نفسها الخوف، لكن يتغير هذا بمجرد رؤية ذمامته: «**وهي ترى الرجل القصير الأسمر الذميم، الأعور، يقف أمامها ضعيفا تنطوي طلعته على حيث سريرته وسوء نيته** »[2].

إن هذه الصفات التي جمعت بين ذمامة الشكل وخبث السريرة وأفعاله الشريرة، هي التي قلبت كيان الدول والأمم والبشرية جمعاء نحو هلاك محتم، فجعل منها شخصية عجيبة بامتياز متجاوزا القيم الإنسانية والأخلاقية والدينية، فكان الوصف مطابقا تماما لما ذكره الرسول ﷺ في أحاديث كثيرة عن "**المسيح الدجال**".

لقد اكتسبت الشخصية عجائبيتها من خلال اسمها المركب؛ الذي جمع فيه كل مظاهر الجلالة والقداسة والعظمة من كل الديانات: "**الجلال – الأب – الأعظم – الملك**"، وهذا لغروره وتكبره وتطاوله على المقدسات؛ ويمكن استقراء دلالة هذه الأسماء من مضمون المتن السردي وربطها بالمرجعيات الدينية والمذهبية المختلفة:

– **جلالته:** لفظ الجلالة هو الله عزّ وجل، فهو الدال على جميع الأسماء الحسنى والصفات العليا، باعتبار أن من فقه معاني هذه الأسماء الجليلة فقد أمسك بمفتاح معرفة الله تعالى، ولفظ الجلالة (الله) بمعنى المعبود.

وعقيدة اليهود حرّفت في أسماء الله كما فعلت في جوانب أخرى من العقيدة، ليتحرف مفهوم التوحيد في كتبهم المحرفة، وينسب "**الأب الأعظم**" اسم جلالته لنفسه ليتفرد بالعبودية،

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 56.

[2] المصدر نفسه، ص72.

وهكذا يتصف بالكمال والقدرة على الخلق، قال الحكماء: «**نحيّ جلالته الأب الأعظم بتحية الولاء والعبودية** »[1].

ورد اسم آخر وهو "**الملك**" في متن الرواية دلالة على التسلط والقوة والتفرد سياسا ودينيا وعسكريا، يقول مجلس العلماء: «**نحيّ جلالة الأب الأعظم بتحية الملك أولاً وبتحية الأبوة ثانيا**»[2].

– **المهندس الأعظم:** إن الماسونية تكفر بالله ورسله وكتبه وبكل الغيبيات، وتعمل على هدم الأديان وإسقاط الحكومات الشرعية، فالماسونية تعتمد المنهج اليهودي في الحط من شأن الخالق سبحانه وتعالى، كذلك الماسون يستخدمون للخالق تعالى تعبــيرا غامضا هو: «مهندس الكون وفي هذا التعبير إنكار واضح لخلق الله تعالى لمخلوقاته من العدم»[3]، فهم يرددون كثيرا كلمة "**المهندس الأعظم للكون**"، وهم يقصدون "**المسيح الدجال**" بعينه إذ هو مهندس الهيكل، و"**جلالته الأب الأعظم**" هو المهندس الأعظم لبناء الدولة العالمية العلمية وهو من يتحكم في مصير البشرية قبل ولادتها وبعدها وحين موتها.

– **الأبوة:** يقول "**جلالته**": «**نحن مؤمنون بجلالتنا وأبوتنا العامة للناس أجمعين**»[4] فهو أبٌ للناس جميعا والذي يطهّر الناس من أخطائهم ويغفر لهم بعد الاعتراف له، وهذه الطقوس نجدها عند النصارى الذين يذهبون إلى الكنيسة ويعرضون أنفسهم على البابا أو الأب الكاهن الذي أخذ سلطان الحل والربط من الرب على أن لا يعودوا إلى أخطائهم مرة أخرى بعدما ينالون نعمة الرب والإله.

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 56.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

[3] منصور عبد الحكيم: **بروتوكولات حكماء صهيون**، ص 179.

[4] جلالته الأب الأعظم، ص 61.

يقول "**جلالته**": «**وإذا أنشأنا الآن بيوت العبادة لا نريد لها أن تكون كالقديمة غريبة في مبناها وجودها وطقوسها [...] يدخلها الداخل في جو من الخشوع والندم فبتقدم ولائه وخضوعه [...] ويقدم له الأب الأعظم بعدما ينعم عليه بحديث الغفران** »[1].

إن الروائي استثمر كل المرجعيات لبناء هذه الشخصية التي أصبحت خطرا على البشرية حاضرا ومستقبلا، والتي أعطاها بعدا عجائبيا في شكلها ومضمونها ووظيفتها، بحيث انتظمت أسماؤها في نظام صارم أدى إلى تعميق الدلالة في نسق الرواية.

1-2-2- شخصية ذات مرجعية دينية

شخصية "موسى": وفي خط سردي مغاير تتجلى شخصية "**موسى**" الذي يمثل الطرف المعادي "**لجلالته**"، حيث تربى وكبر في قصره منذ أن كان صبيا، ولما بلغ أشده أراد الخروج من حصار "**جلالته**" وبرتوكولات القصور إلى العالم الخارجي ليكتشف العالم، ويفاجأ بأن البشرية فقدت توازنها وفقدت إنسانيتها وحلّ محلها الآلة اللعينة تحت سيطرة "**جلالته**"؛ الذي فرض مخططاته الشيطانية لبناء الدولة العالمية.

اعتنى الكاتب بوصف الملامح الجسدية لشخصية "**موسى**"، حيث يقول: «**قد بلغ سن الشباب والفتوة، وظهرت عليه علامات الرجولة المبكرة، ففاق في جسيماته البنية العادية وزادا لتدريب الرياضي والعسكري المكثف من نحت الجسم وإعطائه صفات القوة والاتساق والرشاقة** »[2].

تأتي عملية بناء الشخصية في الرواية على مراحل، لتؤكد كل مرحلة تيمة معينة لتتظافر هذه التيمات فيما بعد لرسم معالم الشخصية المهيمنة وصولا إلى البعد الأخلاقي، يقول الراوي عن "**موسى**": «**ففاض ذلك كله على العقل فاتزن حكمة وقويت حجته وبعدت نظرته**»[3]، فالملامح الجسدية لا تكفي وحدها لرسم الشخصية، ولذلك نجد الكاتب يسبغ على

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص 127.

[3] المصدر نفسه، ص 127.

شخصياته أوصافا كثيرة، تتناسب مع الظروف التي ظهرت فيها، حيث حمل على عاتقه مهمة إنقاذ البشرية، من سلطة "**جلالته**" وإعادة التوازن المفقود، حيث قام "**موسى**" بتنظيم صفوف قومه وبعث اليقظة فيهم وحرك هممهم، ليقود بهم حركة سياسية ثورية، لتحويلهم من أشتات مستضعفة مستذلّة إلى شعب له دولة ونظام وكيان قوي.

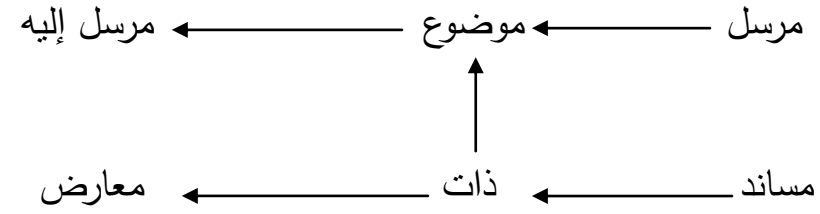
اختارت هذه الأعمال الروائية نماذجها من الواقع وآخر من المتخيل، فتنوعت المرجعيات بين: الأسطورية والتاريخية والعجائبية، لكن وجدت في مجملها في شكل ثنائيات متصارعة (الشخصية وضدها) لخدمة الهدف الإيديولوجي الذي أراده الكاتب، فاستطاعت الرواية أن تحمل المضامين الفكرية والإيديولوجية التي يتبناها الكاتب أو يعاكسها، بينما توجد شخصيات أخرى بلغت درجة عالية من التعقيد إذ يصعب معها فك شفرات النص إلا بالعودة إلى كتب علم النفس أو كتب التاريخ وعلم الاجتماع.

ويبقى أن نشير في ختام هذا المبحث، إلى أن الروائي امتلك قدرة عالية على تضمين آرائه في البناء الفني للشخصية، مبتعدا عن الطريقة المباشرة في عرض أفكاره التي تنطلق من الواقع وتعود إليه بنظرة استشرافية، وهذا يبين مدى نجاح الشخصية في حملها لإيديولوجية الكاتب، وهو ما تحقق في هذه الأعمال بشكل متفاوت.

2- النموذج العاملي في الروايات.

تعتبر البنية العاملية أهم مستويات التحليل السيميائي للنصوص السردية، وهي تقوم على "**النموذج العاملي**"، «حيث يعدّ هذا الأخير تشخيصا غير تزامني واستبدالا لعالم الأفعال، ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد»[1].

ويتشكل النظام العاملي وفق الترسيمة التي حددها "**غريماس**" على النحو الآتي:



[1] أحمد طالب: **المنهج السيميائي "من النظرية إلى التطبيق"**، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 23.

يتكون النموذج السابق من ستة عوامل رئيسة تعتبر محورا أساسيا لكل حكي، بحيث لا يمكن أن يكون النموذج إلاّ نسبي التحقق على اعتبار حالات الصراع الإنساني ونشاطاته.

ترتبط العوامل في سياق الوظائف التي يسميها "**غريماس**" ملفوظات "**énoncées**" وفق نمطين هما:

- ملفوظات الحالة: الذي يحدد لنا طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع من حيث الاتصال والانفصال.
- ملفوظات الإنجاز أو الفعل: تجسيد مختلف التحولات من حالة تواصل إلى أخرى بين مختلف العوامل.

فتفاعل ملفوظات الحالة مع ملفوظات الفعل يؤدي إلى تفاعل مختلف العوامل الأخرى، إذن فعلاقة التواصل تكون بداية من المرسل إلى المرسل إليه، أما محور الرغبة فيتحدد بالعلاقة بين (فاعل/موضوع)، أما محور الصراع فيتحقق بدافعي الرغبة والتواصل أو منع حصولهما بين عاملين أساسيين (المساعد والمعارض)، فتظهر وظيفة المساعد في تقديم العون للذات ومؤازرتها قصد تحقيق رغبتها، فيما يقوم المعارض بوضع العقبات لمنع ذلك، وعلى شاكلة هذه العلاقات تبنى القصة.

فتحليل الملفوظ السردي وفق هذه الرؤية، «يسمح بالكشف عن البنايات الفاعلة والمسار الغرضي، ثم البنية العميقة، فتحديد موضوعات القيمة في النص يساعد على تحديد البنيات الفاعلية، ففي موضوع علاقاتها أي تحولاتها وتفاعلاتها يمكن تعيين أهم التجليات الغرضية للنص»[1]، لذلك من الضروري حضور هذه العوامل في النص السردي، فخلو النص منها معناه افتقاره ونقصه وعدم اكتماله الفني.

ما يمكن استنتاجه من هذه المفاهيم، هو إمكانية الاستفادة منها، خاصة تلك الإجراءات التي قدمها "**غريماس**"، والتي تولي أهمية كبيرة للتحليل العاملي الذي تساعد على كيفية

[1] عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط، 2003، ص 09.

تحليل البنية الداخلية العميقة للقصة، المتكونة من جملة من الأحداث والشخصيات، وربطها بالبنية السطحية.

سنتناول في هذا المجال بالتدرج تحليل دلالة الشخصية وفق النموذج العاملي لـ"**غريماس**"، فوظيفة الشخصيات كانت على شكل استقطابات دلالية يمثلها الفاعل الدلالي، الذي يحمل في ثناياه المعاني وجمل الوظائف الموزعة في النص، فأي نص روائي مكون من مجموعة من الشخصيات تنتظم في محورين دلاليين متضادين، بمعنى تكون في سياق التقابل، فالوضع النهائي للعوامل يتحدد انطلاقا من الرغبة في التغيير عن القيمة، لها موقعها داخل النسق الإيديولوجي، والترسيمة العاملية بين المعرفة التي تتداولها الشخصيات مع ما يصل إليه صوت السارد بالتطابق أو الرفض، وهو ذاته صورة الصراع الإيديولوجي في الرواية.

2-1- الترسيمة العاملية وبؤرة التحول الإيديولوجي

يتعلّق الحديث في هذا الجزء بصورة الصراع الإيديولوجي في مستوياته الكبرى، التي تقدّم الحدث الرئيسي في الرواية، لأنه يمكن للترسيمة العاملية أن تتفرع وتتحول وفقا للشخصيات المتصارعة والموضوعات المتنوعة والتي سنتجنبها لكي لا تخرج الدراسة عن هدفها الأساس أو عن الكشف عن النسق الإيديولوجي من الرواية ككل.

بناءً على ما تقدم، يمكن تقديم مخطط توضيحي لهذه الصراعات حسب تمثيل العوامل التي أقرّها "**غريماس**" وفق منظور إيديولوجي في روايات "**حبيب مونسي**".

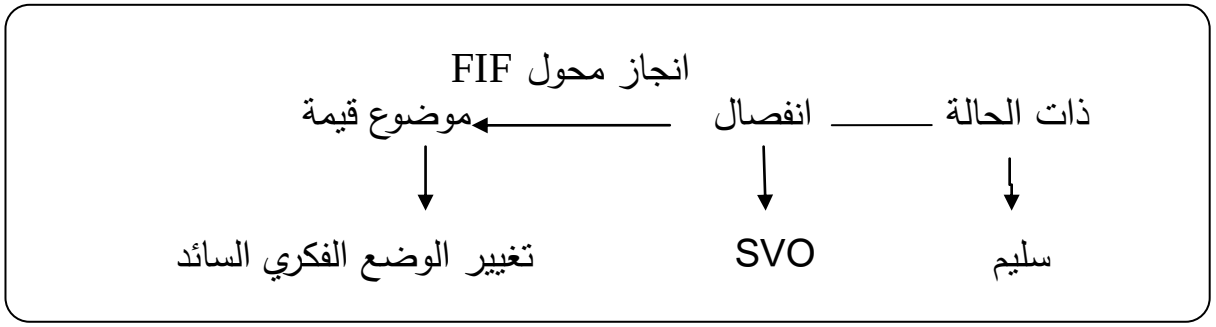
2-1-1- تحول المعارض إلى مساعد

في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" أخذنا الشخصية المحورية "**سليم**" كطرف أساسي في تحريك الحدث الروائي، فيمكن اعتبار صراعه من أجل البحث عن الحقيقة والحكمة المفقودة من أجل تغيير الواقع المأساوي إيديولوجيا وفكريا، هو صراع مثالي يمثل موضوع القيمة.

فكان الجنون العامل المساعد الذي حفزه على قول كل الحقائق عارية في المجتمع، دون خوف أو رقابة، حيث يقول: «**لم أطمح يوما أن أكون مجنونا، وها أنتم تجعلون الناس**

ينظرون إليّ على أنني مجنون.. سيرفعون عني القلم، سأفعل وأقول ما أشاء ومن يجروء على محاسبة المجنون»[1].

إن هذا التصريح يعمل على حبْك العلاقات بينه وبين الشخصيات الأخرى الواقعية التي تصنع الحدث في النص الروائي، فهناك إذن، ذات حالة "**sujet d'état**" وهي الفاعل "**سليم**" في حالة انفصال عن موضوع قيمة " **Objet**"ممثلة في البحث عن الحقيقة والعلم والحكمة لتغيير المجتمع والوضع السائد، فنحن أمام إنجاز محول "**Faire Transformateur**" في حالة انفصال يسير باتجاه الاتصال ويمكن توضيح هذه العلاقة في البرنامج الآتي:



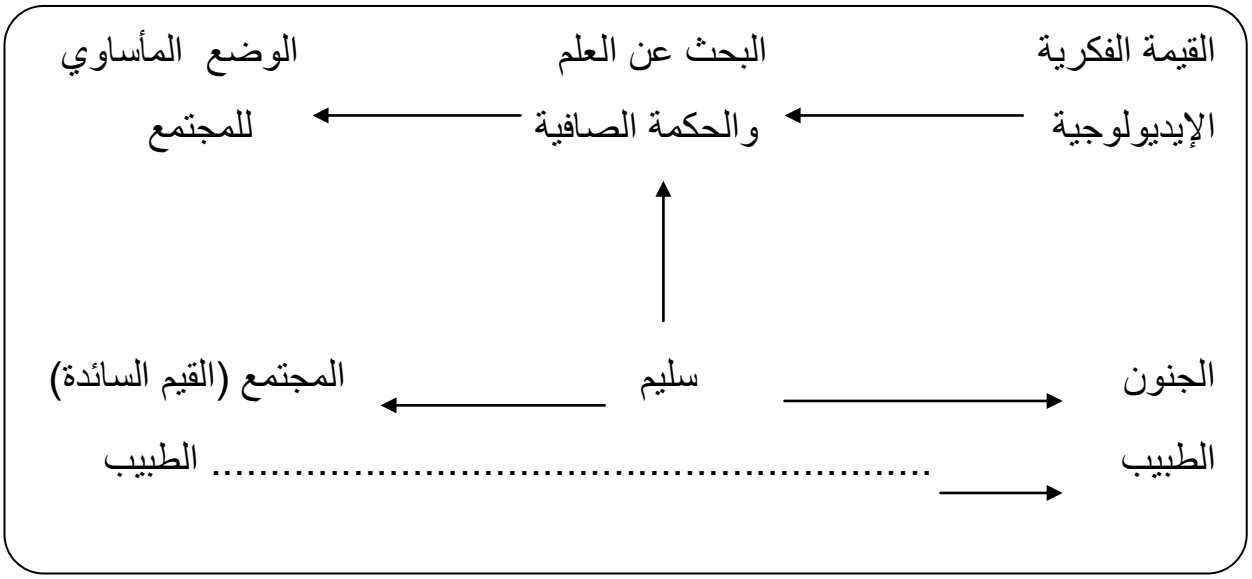
الشكل رقم (10): يوضح إنجاز الفعل عند البطل

تحاول الذات الفاعلة "**سليم**" الاتصال بالموضوع بقوة فتلجأ إلى استحضار أصحاب المعرفة الأولى في مخيلته: "**جلجامش**"، "**ابن بطوطة**" و"**ابن خلدون** " ففي كل مرة يستحضر شخصية يقترب من تحقيق موضوعها الأساسي، ليشكل حالة صراع يتنامى ليصل إلى أقصاه (دخوله مصحة الأمراض العقلية)، أين يصادف شخصيات جديدة يحاول أن يزرع فيها بذور التغيير، فيجد منها المعارض والمساند، فحضور البطل في النص أعطى لبعض الشخصيات صفة التماثل في إنتاج الفعل بعدما كانت معارضة له، فنحس بتلك الحركية بين البطل والآخرين وكسر للجمود والثبات الفكري الذي وجده خارج "**المستشفى**" بين فئات المجتمع التي غرقت في واقعها المتعفن؛ من جراء ركودها وثباتها، فكل اختلال لهذا السكون هو بمثابة رد فعل تغييري يتوافق مع إيديولوجيته، فمن بين الشخصيات التي

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 232.

بدت عليها صفة التماثل في إنتاج الفعل الذاتي، ومساندته على ذلك، الطبيب "**رفيق**"– الذي كان له معارضا في بداية الأحداث– و"**العم حمدان**".

ومن هذا المنطلق نعتمد على كون الترسيمة الآتية عاملا مساعدا لفهم طبيعة الصراع الإيديولوجي في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**":



الشكل رقم (11): يوضح الترسيمة العاملية لرواية "مقامات الذاكرة المنسية"

إن الفكرة كقيمة إيديولوجية تتجلى من خلال بنية النص الداخلية والتي لها علاقة بالبنية الخارجية (السطحية)، فمن خلال النسق الفكري الذي تشكلت في سياقه البنية الدلالية للنص تجلت فكرة إيديولوجية الرفض والتغيير للواقع بأفكاره السائدة، على غرار باقي أشكال الوعي الأخرى التي حفل بها نص الرواية.

2-1-2- ازدواجية الذات والموضوع

في رواية "**العين الثالثة**" البطل الفاعل "**عبد الحق**" يحمل رؤية إيديولوجية تسعى لتغيير المجتمع وتطهيره من الفساد بكل أشكاله: السياسي، الاقتصادي والأخلاقي، لأجل مجتمع جديد تزول فيه كل أنواع الاستغلال والقهر والظلم، لبروز القيم الإنسانية النبيلة التي تُبنى على العدالة والإخاء والتعاون ومساعدة الضعفاء.

فعلاقة البطل بغايته وموضوعه هي علاقة انفصال ويسعى للاتصال وموضوع الرغبة عن البطل ينقسم إلى جزئين:

الأول: تحقيق العدالة بعد الظلم المسلّط عليه وإقحامه في عملية تزوير الذي كان هو ضحيتها، وكشف المؤامرة بفضح الطبقة المستغلة أمام الجميع.

الثاني: تفتيح العقول وتوعيتها لتخرج من صمتها بعدما غيبتها الفئة المستغلة في جوّ من الجهل والضعف، وإعادة تنظيـم المجتمع بدءًا بالإدارة رافعًا شعار: لا رشوة، لا سـرقة.

«فبتحقيق القيم الذاتية الداخلية يكون البطل قد أكمل تحقيق ذاته (L'ETRE) ؛ لأن البطل يتصل في علاقته بالموضوعات ضمن مظهرين، فإما أن تكون طبيعة الموضوعات ذات علاقة ذاتية، وتتصل بحالة الكيان للبطل (L 'ETAT de L ' être) أو ذات صدى موضوعي تتحدد كقيم خارجية قابلة للتشخيص الموضوعي (individué) »[1].

نجد الفئة المضادة والمتكونة من شخصيات مجهولة رمز إليها الكاتب بحروف:" **ك، ف، س**"، تقوم بوضع العقبات أمام رغبة البطل في تحقيق العدالة كسجنه وابتزازه بالمال، فهذه الموانع تندرج ضمن العامل المعارض، كما يمكن أن نضيف عاملا آخر من الموانع (المعوقات الاجتماعية والفكرية)، فالفئة التي ينتمي إليها اختارت الصمت عن حقها، فأسفرت قيّما أخلاقية سلبية تتعارض مع الاستعداد لقبول التغيير.

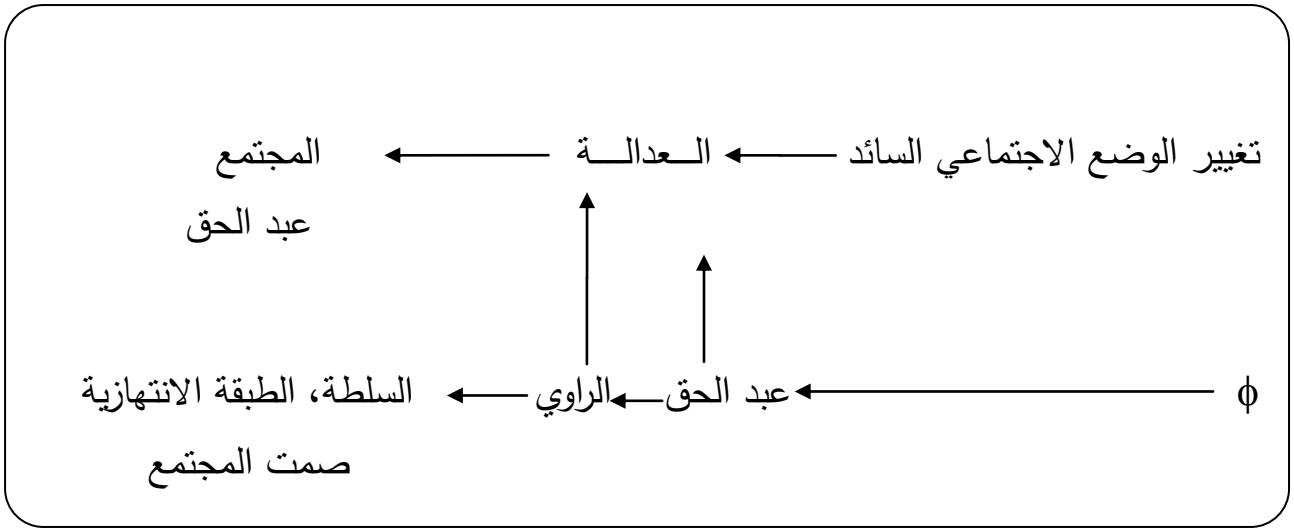
تبدو الذات وحيدة في مسعاها الهادف إلى خلق مجتمع جديد، واسكات كل الأصوات المعادية لخلق حالة توازن داخلي وخارجي، فهي تمتلك إدارة ولكن تفتقد إلى القدرة، لأن البطل كان مقيد الحرية في السجن، غير أن الذات في مسعاها للموضوع تتوقف ولن يحدث الاتصال مطلقا بسبب قتله، أي أننا أمام إنجاز مبتور لم يحقق الاتصال بالموضوع، فيحتاج إلى مساعدة، وهذا الوضع يجعل عملية القص في مأزق، ولذا وجب إدخال عناصر جديدة وتكتيك غير متوقع وهو توظيف تقنية "**الحلم**"، حيث ظهرت شخصيات جديدة ساعدت على تطور الحدث وسمحت باستئناف ومواصلة الحكي، وهكذا أسندت وظيفة المساعدة على

[1] عمر عيلان: **الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي**، ص 206، ص 207.

إنجاز الفعل إلى شخصية عاملية جديدة لتتبنى الموضوع وتكون هي الذات الثانية له. يقول الراوي: «**لقد توارت صورته خلف صورتي، فأنا تربه [...] لذلك اختارني لأنوب عنه في ثأره** »[1].

فموضوع الرغبة انتقل إلى شخصية أخرى (ذات جديدة)، أي صار متواجدا بين الذوات الفاعلة "**الراوي**" والبطل "**عبد الحق**" ليتخذ الموضوع طبيعة موضوعية كقيم خارجية قابلة للتشخيص والتحليل.

يمكن للمجتمع أن يبقى على سكونه وجموده الفكري، لأن البطل لم يصل إلى موضوع رغبته في تغييره، إلا أنه تراءت له فسحة أمل عبر الراوي الذي أصبح يعيش حالة فقدان التوازن وهي حالة إيجابية تعني الانتقال من الثبات إلى الحركة، دلالة على بداية التغيير وظهور بوادر إيديولوجية جديدة مغايرة، يمكن لها أن تؤثر في العالم الخارجي، وتغير الوضع المأساوي، وهكذا يمكن للبطل أن يحقق اتصاله بالموضوع كإنجاز محول لكنه بذات أخرى، ونمثل للترسيمة العاملية في هذا المستوى الذي ينظم المقطوعات السردية الكبرى التي تقوم على صراع إيديولوجي واضح كالآتي:



الشكل رقم (12): يوضح الترسيمة العاملية لرواية "العين الثالثة"

[1] العين الثالثة، ص 190.

كل عناصر الترسيمة تمّ التصريح بدورها وكأن رسم العلاقات لا يحتاج من القارئ إلا تتبع حدود العالم الذي شكله الكاتب، درءًا بما يقوم به من حبْك واضح للمتلقي لتنفتح الجملة الأخيرة في الرواية حدود عالم التأويل: «**اُكتب أن الجحيم يبدأ من هنا، وأن الصراط كذلك يبدأ من هنا، وأن قوافل الناس ماشون عليه [...] أُكتب أننا في حاجة ماسة إلى "عين ثالثة"**»[1].

فالرواية قدّمت بنية فكرية هيمنت فيها فكرة إيديولوجية(الرفض والتغيير)، برؤية صحيحة للأشياء والظواهر، بحيث خدمت الجملة "**العين الثالثة**" مقصدية الكاتب في نمط التلقي، والتي لم تكن إلا خدمة لعالم تأويلي مزدوج مسبقا.

وما يمكن استخلاصه في الأخير، هو أنّ النموذج العاملي من خلال الترسيمة لا يمكن أن يكون إلا نسبي التحقق تبعاً لحالات الصراع الإنساني ونشاطاته المختلفة، فكل حالة تقدمها الترسيمة العاملية تكشف عن مستوى العلاقات التي تضمُّ عناصر الحدث في النص السردي، ومن هذا المنطلق يمكن الاعتماد على الترسيمة كعامل مساعد لفهم البنى الدلالية والإيديولوجية في السرد.

المبحث الثاني: نص الراوي وخطاب البطل في الروايات

تعدّ الرواية السردية مكونا خطابيا له أهميته وحضوره في الدراسات السردية، فعرف بتسميات عديدة منها: زاوية النظر، التبئير، البؤرة، المنظور، وله علاقة مباشرة بالراوي، بمعنى تجلية الموقع الذي منه يتكلم السارد ويروي القصة، وهذه نقطة ارتكاز أساسية يتم بموجبها تحديد علاقة السارد بالقصة التي يرويها، فيتم ذلك عن طريق رصد صوت السارد في الحكي واقتفاء أثره.

1- الراوي (الموقع، الرؤية، الصيغة)

إن التقنية التي اعتمدها الروائي تعتبر توجيها لزاوية الرؤية الصحيحة بطريقة تستدعي تعدد المستويات، وبالتالي تعدد الرواة الذي يصاحبه تنوع المواقع واختلاف الصيغ، فالرؤية

[1] العين الثالثة، ص 191.

وزواياها قد تتعدد وتتفرع من خلال تعدد مواقع الشخصيات المصورة للحدث، حيث تتآزر هذه العناصر في نظرة موحدة، تخترق كل مناحي الحياة بمنظور روائي يمثله الراوي داخل النص، وما علينا في هذه المرحلة سوى تفسير وتأويل بنية الفهم الداخلي لهذه المستويات بمنظور رواتها انطلاقا ممن يمثلون ويتحدث على ألسنتهم من شخصيات.

• **المستوى السردي الأول:** فالراوي الأول ينهض بمهمة حكي الأحداث حول البطل وعلاقته بالشخصيات الأخرى وما تفكر وتطمح إليه، فلقد اكتفى بظهور صوته، فهو غائب غير مشارك في الأحداث، يقف بجانب الشخصيات يبدو خبيرا بظروفها وحياتها متخذا بذلك دور الراوي العليم، وبالتالي يكون أكثر علما بالشخصية من نفسها، يعرف ما تحس به وما يدور بخلدها، كالمقاطع السردية الآتية:

«لقد شعر سليم بالقلق ينتابه أول الأمر من هذه الحالة وشكك في سلامة حواسه، وراح يسأل نفسه.»[1]

«أغمض عينيه وزمام المناقشة تملأ أذنيه، حاملة إليه أسراب المخاوف .»[2]

تزداد المعلومات التي يقدمها الراوي عن شخصياته، لأنه يقع خلف الأحداث التي يرويها فنلاحظ طغيان الخطاب المعروض على خطابه السردي، لأنه عقد على تقديم مقاطع حوارية منقولة بين الشخصيات: دارت بين البطل والطبيب، البطل والممرضة، بين "**العم حمدان**" والطبيب، معتمدا على صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، الذي يتوارى فيه السارد ويظل الراوي يدلل على وجوده من خلال معينات العرض، والمقاطع المشهدية كثيرة في الرواية نذكر منها: «**هز سليم رأسه دون أن تفارقه ابتسامة شاحبة وقال [...] ارتبك الطبيب وتحرك من مجلسه وقال [...] ضحك سليم ضحكة رقيقة خافتة** »[3].

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 05.

[2] جلالته الأب الأعظم، ص 211.

[3] مقامات الذاكرة المنسية، ص 05.

يلجأ الرواي إلى نقل أقوال شخصياته مع تسجيل مصاحبات هذه الخطابات وما تحمله من دلالات، فهذا النوع من الصيغ يجعل أحداث الرواية متزامن مع سردها وهذه ميزة الحوار الذي يعمل على الحضور الذهني والنفسي للشخصيات ويتيح لها فرصة الكلام عن نفسها.

فالراوي يبني محكيه انطلاقا من أدوات ذهنية تدور في خلد شخصياته، فلا وجود لأي اختلاف بين ما يسرده عن البطل وما تتكلم به الشخصية عن نفسها، فمثل هذه الخطابات منحت مجالا كبيرا للبنية الإيديولوجية في الظهور بشكلها التام والواضح.

أما تقديم خطاب "**جلالته الأب الأعظم**" فكان بصوت الراوئي الذي كان راويا برانيا غير مشارك في أحداث قصته، فهو متباين عن أحداثها، يعرف عن شخصياته وأحداث عمله الحكائي كل شيء، فهو أكثر إطلاعا عليها وأكثر علما منها، ولهذا يتخذ موقعا خلف الأحداث التي يرويها، والصيغة الطاغية على خطابه المسرود: الخطاب المعروض غير المباشر، حيث نقل لنا حوار الشخصيات متواريا وراء معينات العرض التي تشخص خطاب الشخصيات وهذا المقطع يبين ذلك: «**كان الفنجان ما يزال بين أنامله حين قال موسى: وهل يحق لنا أن ندعي بأن لنا دين جديد؟ نظر إليه الطبيب قبل أن يقول: هذه مسألة تحدثت فيها مع الخبير العسكري**»[1]. إن الرؤية المسيطرة هنا هي "**الرؤية من خلف**" كما لا نجد تعدد للرؤى أو الأصوات في هذه الرواية.

وعلى الرغم من استبداد الراوي العليم بكل شيء والخارج عن نطاق مرويه بمعظم فعاليات أداء هذا المروي في روايتي "**مقامات الذاكرة المنسية**" و"**العين الثالثة**"، إلا أنه يتخلى في مواضع كثيرة عن سلطته السردية مفسحا المجال لبروز صوت سردي آخر(صوت البطل الداخلي).

- **المستوى السردي الثاني:** يختفي صوت الراوي تماما في هذا المستوى ويظهر صوت البطل "**سليم الداخلي**"، وفي هذه الحالة تحل الهواجس وأحاديث النفس والتأملات محل الأحاديث في الرواية، ففيضان الشعور هو الفعل وهو الخطاب في وقت واحد، فبعدما قدم

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 294، ص 295.

لنا الراوي الأول الشخصية بصيغة الغائب، يظهر ضمير المتكلم الذي يعبر عن كلام الشخصية عن ذاتها، فظهور هذا الضمير على مستوى السرد يفصل بين الراويين وبالتالي بين المستويين، جاء في المقامة الأولى على لسان البطل مخاطبا نفسه: «**كم عاتبت هذا الشقي على سعيه المشؤوم، ولكنه يصر دوما على الإبحار ثالثة ورابعة [...] لقد قلت له مرارا أن كلمات السر لا توجد على صفحات الموج [...] لقد حدثته عن ذلك الدرويش** »[1].

« فضمير المتكلم بما هو ضمير للسرد المناجاتي، السرد القائم على ما نطلق عليه نحن المناجاة "le monologue intérieur"، يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها بحق ويقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون» [2].

يبدأ البطل باستحضار عالمه عبر مونولوجه الذاتي المباشر، ويبدأ بسرد خطابه المسرود الذاتي، وينقل لنا الأحداث التي وقعت له مع الشخصيات الأخرى، فكان راويا "**سليم – عبد الحق**" من جهة، وبطلا مشاركا "**السندباد– عبد الحق**" في الأحداث من جهة أخرى.

فالصيغة المهيمنة في هذا المستوى هي صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، حيث نقل لنا الراوي أقوال الشخصيات وكان يظهر من خلال معنيات العرض وما تصاحبها من دلالات، مثل: «**هز ابن بطوطة رأسه وقال: [...] تململ الجاحظ في مجلسه وقال: [...] تنهد الجاحظ وقال:[...]**»[3].

وكثيرا ما كان يتماهى الراوي مع "**السندباد**" فنجده يعرض خطابات منقولة للمتكلمين وفي نفس الوقت نجده مصنفا ضمن شخصيات القصة، لأنه يقوم بأفعال تؤثر في الأحداث ويعرض خطابه الذي يصور رؤيته الإيديولوجية، فيختلط كلام الراوي مع كلام الشخصية أحيانا، مثل: «**اقتربت من الرقعة وقلت: عين الحياة كيف؟ رفع جلجامش رأسه وتأمل الفتى مليا، ثم تنهد وقال: [...] كانت نبرات جلجامش من الشدة والحزم ما يجعلني**

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 20.

[2] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الراوية**، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، عدد240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الجزائر، 1998، ص 185.

[3] مقامات الذاكرة المنسية، ص 170، ص 171.

أستيقن الخبر فهمست: [...] نظر إليّ مندهشا وقال: [...]»[1]، ظهر ضمير المتكلم لإزاحة الفروق بينه وبين شخصيته ليوهمنا بمدى التآلف والانسجام بينهما.

هنا تساوى الراوي والشخصية في المعرفة وامتزجا بشكل نحس فيه بأن المتحدِّث والمتحدَّث عنه شخص واحد، وهذا النوع نجده في أغلب فصول الرواية لأنه يتوافق مع بنائها باعتبارها رواية استخدمت تكنيك الوعي، الذي يتحول فيه البطل إلى بطل انفصامي الشخصية يهوى لعبة تغيير الضمائر. يقول "**ميشال بيتور**" معبرا عن هذه الطريقة:

«تتيح لنا أن نلقي الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية، أي أن تظهر العلاقات مع كاتبها وقارئها، والعالم الذي تظهر لنا في وسطه وبصورة أفقية، أي أن تظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها وحتى خفاياهم النفسية»[2].

فالبطل في لحظة ما انشطر عن ذاته ناظرا إليها من خلف، لأنه في حالة التذكر والتخيل تمثل «جهدا لامتلاك الذات في الحاضر تظل رؤيتها من خلف »[3]، وفي هذا الموضع ينتج بما يسمى "**الأنا الثانية**" لشخصية البطل من خلال صوتها الداخلي الذي يمثله "**السندباد**"، فيتماثل صوت الراوي مع صوت شخصية "**السندباد**"، فللضمير المتكلم القدرة على إزالة الفروق الزمنية والسردية بين الصوتين.

"**السندباد**" في هذه المقامة مشاركٌ في الأحداث لتصبح المعلومات التي يقدمها لنا (الراوي/ "**سليم**") مصاحبة (لأنا الشخصية/ "**السندباد**")، ولهذا فهو يرى ما تراه ويحصل له من المعرفة القدر الذي يحصل لها، وبالتالي تكون رؤية ("**السندباد**"/ الرواي) مساوية لرؤية ("**السندباد**" /الشخصية)، ففي دور مزدوج للراوي والمشارك في القصة باسم "**السندباد**" نكون أمام رؤيتين:

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 70.

[2] ميشال بيتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطوانيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 75، ص 76.

[3] سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997. ص 289.

الرؤية من خلف: ويمثلها الراوي "**سليم**".
الرؤية مع: ويمثلها الراوي "**سندباد**"

أما الراوي في رواية "**العين الثالثة**" فهو الروائي نفسه، وهو راو مشارك في أحداثها، فرؤيته (مصاحبة) بالنسبة للأحداث في السجن، وهذا المقطع يدل على ذلك: «**ولما دعاني رفيقي في الزنزانة إلى قتل الوقت بلعب الورق، وقفت متلعثما مترددا، اشرح لهم عدم معرفتي لقواعدها.. قرأت في محياهم الحيرة والدهشة.**»[1]

وفي المستوى الثاني (قصة الحلم) مازال صوته حاضرا كراو ثان لها، فهو مجرد مستمع لـ"**عبد الحق**" ولا يعرف أي شيء عن أحداثها ومكلف بكتابتها مرة أخرى، فهو إذن يقف أمامها وينتظر المفاجآت، فالرؤية هنا (من أمام) قبل رؤية الحلم، وهي الرؤية التي تناسب القصص البوليسي والتحقيق، يقول الراوي غير متوقع: «**لقد مات عبد الحق [...] شنق، لقد رأيت في عينيه الدهشة .. لقد غدروا به** »[2]، ولكن سرعان ما تتحول إلى "**رؤية من خلف**" بعد سماع تفاصيلها، لنكون أمام شبكة معقدة من الرؤى:

الرؤية من أمام: ويمثلها الراوئي كراو ثان، قبل رؤية الحلم.
الرؤية من خلف: ويمثلها الروائي كراو ثان، بعد رؤية الحلم.

- **المستوى السردي الثالث:** تظهر أصوات جديدة تمثلها الشخصيات التي تحركت على مستوى أحداث المقامة الأساسية في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**"، لتحكي عن مغامراتها السابقة، فكان كل من "**جلجامش**" و"**ابن بطوطة**" و"**السندباد**" وآخرون يمثلون رواةً لحكاياتهم، كما أنهم مشاركون فيها كأبطال، فهذه الخطابات المسرودة الذاتية، كان (أنا البطل) فيها سابق على (أنا السارد) لأن الأحداث وقعت أولا ثم أتى السارد لإعادة تمثيلها وحكيها.

[1] العين الثالثة، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص 183.

فالصيغة التي طغت على هذه الحكايات المسترجعة صيغة الخطاب المنقول؛ الذي يشخص خطابات الشخصيات، وما يدل على الراوي هو معينات الخطاب وما تصحبها من دلالات، فصوت الراوي لم يختف تماما في هذا المستوى، فكان يتدخل في بعض الأحيان ليسرد حدثا أو يربط بين أقوال الشخصيات، وإننا نلمح هذه الفروقات بسبب استعمال الضمائر وتنوعها «فضمير المتكلم يحيل على الذات بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع، فالأنا مرجعية الجواني، على حين أن الهو مرجعية برانية »[1].

يكون تعليق الراوي "**سليم**" مرة مرتكزا على الضمير الغائب ثم يظهر ضمير المتكلم مرة أخرى ليوحي بسرد الشخصية عن ذاتها، وهذان مقطعان من **المقامة الثانية** يوضحان ذلك:

« تقدم نحوي شيخ معتدل القامة، أبيض الوجه .. وقال أهلا بك يا جلجامش لقد طالت غيبتك في عالم الأموات [...] ابتسمت في وجه الشيخ وقلت: [...] »[2].

«نظر جلجامش إليه وقال: [...] نظر القوم إلى بعضهم بعضا من جديد وقال أحدهم: [...]عاد جلجامش يبحث في ذاكرته في مصدر هذه الكلمة فلم يجد شيئا وقال: [...]»[3]

أما **المقامة الرابعة** فكان الراوي فيها "**ابن بطوطة**"، في حين غاب صوت (الراوي/ "**سليم**") تماما، فالراوي في مسروده الذاتي ينقل هو الآخر خطابات شخصياته المنقولة، ويظهر بمعنيات العرض أو الضمائر التي تحيل إليه، وهذا مقطع حواري بينه وبين أحد شخصياته:

« أطرق قليلا ثم قال:وما فائدة العلم الذي جيتني به؟

كان سؤاله غير متوقع بيد أنني قلت له: [...]

نظر إليّ وقال: [...] »[4]

---

[1] إبراهيم صحراوي: **تحليل الخطاب الأدبي**، ص 185.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص 95.

[3] المصدر نفسه، ص 179، ص 180.

[4] المصدر نفسه، ص 179، ص 180.

أما **المقامة الخامسة** فكانت بصوت "**السندباد**"، ولم يتدخل الراوي "**سليم**" وترك لأناه الثانية حرية التحدث من دون تدخله، حيث اعتمدت في مسرودها الذاتي على صيغة الخطاب المنقول، الذي يشخص خطابات شخصياته.

يمثل كل من "**جلجامش**"، "**ابن بطوطة**" و"**السندباد**" و"**عبد الحق**" رواة لقصصهم الماضية التي يعلمون نهايتها؛ لأنها سبقت زمن السرد، ويعلمون بما تفكر به شخصياتهم، وماذا تريد أن تفعل متخذين بذلك دور الراوي العليم بكل شيء، وبالتالي يتسع مقدار رؤيته لها، لأنه اتخذ موقعا خلف الأحداث التي يرويها.

سرعان ما تتحول هذه الرؤية إلى رؤية مصاحبة أو مساوية، عندما يظهر ضمير المتكلم في مستوى الأحداث، فإن الرواة لم يكونوا منفصلين عن حكاياتهم؛ بل كانوا مشاركين في أحداثها، أين تزول المسافة بينهم وبين شخصياتهم فيتساوون معها؛ أي أن وضعيتهم كساردين تمثل (داخل حكائي – متماثل حكائي).

لذلك عندما يتحول الراوي إلى حكايته يرى ما تراه شخصيته، ويحصل له من المعرفة القدر الذي حصل لها لا زيادة أو نقصان، والأحداث التي يمر بها وكأنها متزامنة مع لحظة السرد وذلك لاستعمال الأفعال المضارعة ضمن صيغ الخطاب المنقول، على أن الكلام مخاطبة أو حوارا لا يمكن أن يكون إلا في زمن الحاضر، يستوجب صيغة المضارع له، إذن نحن أمام رؤية مزدوجة.

الرؤية من خلف: يمثلها الراوي "**جلجامش/ ابن بطوطة/ السندباد**"،
الرؤية مع: يمثلها البطل "**جلجامش/ ابن بطوطة/ السندباد**".

إن تعدد الرواة في المستوى الثاني لا يعني تعدد الأصوات، فالمحكي لا يتم تقديمه من منظورات سردية مختلفة، بل يستأثر صوت البطل "**سليم**" وحده بصياغة ذلك المحكي، وبمهمة أداء الحكايات في الرواية حتى حكاية كل من "**جلجامش**" و"**ابن بطوطة**" نفسها، الذي سمح بإدخال تناوبات أو تضمينات على الصيغة الأصل (المونولوج الذاتي المباشر) وهذا يساهم في تطوير وتعميق الأحداث في الرواية ككل.

يبقى البطل "**سليم**" وإن تحول إلى "**السندباد**" (أناه الثانية) هو المتحكم في الأحداث كلها، في أفعال وأقوال الشخصيات، لأن هذا العالم ملك له من صنع خياله، فالراوي في هذه الحالة ليس خلف الشخصيات ولكنها فوقها يحركها كيفما يشاء، فإنه «في وصفي لذاتي فقط يمكنني أن أكون واثقا من أنني لن أتعدى حدودي [...] إنني (مع) ما أفهمه هكذا [...] إن الرؤية ليست هنا رؤية لـ(Vision de) ولكنها رؤية انطلاقا من (Vision a partir de) »[1].

فأقوال الشخصية وأفكارها الباطنية عبارة عن المخزون المتراكم في عقلها أو المخزون الذي أصبح الآن بؤرة من التجارب الغريبة والرغبة الجامحة في تغيير العالم، ولم تتح له الفرصة للتعبير عن نفسه إلا في لحظات العزلة والصمت، وازدواجية الشخصية "**سليم والسندباد**" ما هي إلا التعبير عن إرادتين إرادة الرفض وإرادة التغيير.

إن الرؤية وزواياها قد تعددت وتفرعت في الرواية من خلال تعدد مواقع الشخصيات الحكائية المصورة للأحداث، وهذا يعود إلى خصوصية كل رواية في طريقة عرضها للأحداث.

كل هذه التعددات لزوايا الرؤيا والتبدلات الصيغية بما فيها من تداخل بين: الخطاب المسرود والمسرود الذاتي والمونولوج الذاتي المباشر والمعروض غير المباشر، زاد في حركية وديناميةالأحداث كما أسهم أيضا في خلق دلالات عديدة داخل الرواية، وهذا يعني أن طريقة عرض الرواية ليست بالأمر التلقائي وإنما يتطلب تقنية خاصة من خلالها يقدم الكاتب فكرة ما أو إيديولوجية معينة.

وبعد هذا الفهم الذي قدمه لنا الراوي من خلال موقع شخصياته ورؤاها، علينا أن نستكمل هذه البنية (بنية الفهم الداخلي) بدراسة المكونات السردية الأخرى تمهيدا لتفسيرها، كي نحيط بالدلالة الكلية لإيديولوجيات في الروايات من جهة ومن ثَمّ إيديولوجية الكاتب "**حبيب مونسي**" من خلال بنيتي الزمان والمكان.

[1] سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، ص 209.

الباب الثاني

الإيديولوجيا وبنيــة الزمن في روايات "حبيب مونسي"

البــاب الثانـي: الإيديـــولوجيا وبنية الزمن في روايات "حبيب مونسي"

مـــدخل: الزمن والنص الروائي

الفصـــل الأول: الإيديولوجيا والمفارقات الزمنية في روايات "حبيب مونسي"

المبحث الأول: الإيديولوجيا والاسترجاع في الروايات

المبحث الثاني: الإيديولوجيا والاستباق في الروايات

الفصـــل الثاني: الإيديولوجيا وتقنيات زمن السرد في روايات "حبيب مونسي"

المبحث الأول: آليات إبطاء سرعة السرد في الروايات.

المبحث الثاني: آليات زيادة ســـرعة السرد في الروايات.

مدخل: الزمن والنص الروائي

يُعد الزّمنُ عنصرًا مهمًّا في العمل الروائي، فهو الهيكل الذي تُشيَّد فوقه الرّواية، فالأحداث والشّخصيّات والأفعال والقراءة، كلها عناصرُ تتحرّك حول محور الزّمن، فهو كالرّقم التّسلسليّ للكتاب، يرتّب الأحداث ويطوّرها، وإذا حذفنا الزّمن من أيِّ رواية فلا يمكن للحبكة وحدها أن تربط الأحداث، فهو ليس اختياريًّا، بل ضرورة قصوى لكنّه انتقائيٌ.

هكذا، أضحت دراسة الزّمن في الرّواية من أهمّ الموضوعات والدّراسات التي ينصبّ عليها اهتمام الدّارسين والباحثين، لما له من أهمّية بالغة وعميقة في البناء الفنّي للعمل الرّوائي.

لقد نظر النُّقَّادُ إلى الرّواية بوصفها فنًّا يضمُّ أشكالًا متنوعةً من الأزمنة:

«أزمنة خارجيّة (خارج النّص): زمن الكتابة، زمن القراءة، ووضع الكاتب بالنّسبة للفترة التي يكتب عنها، ووضع القارئ بالنّسبة للفترة التي يقرأ عنها، وأزمنة داخليّة (داخل النّص): الفترة التّاريخيّة التي تجري فيها الرّواية، مدّة الرّواية، ترتيب الأحداث، وضع الرّاوي بالنّسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول..»[1].

فالزّمن يسمح لنا بالانتقال من الخِطاب إلى التّخيّل، وتُطرَح قضيّة الزّمن بسبب وجود زمنيّتيْن تقوم بينهما علاقةٌ معيّنة: «زمنية العالم المقدَّم، وزمنيّة الخطاب المقدَّم له، وهذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام بديهيّ، ولكنّه لم ينل حظّه كاملًا من النّظرية الأدبيّة إلا عندما اعتمده الشكلانيون الرّوس كقرينة من القرائن الأساسيّة لإقامة تعارض بين المتن (نظام الأحداث) والمبنى (نظام الخطاب) »[2]. **[بتصرف]**

إذن، فالشكلانيون الرّوس هم أول من درس الزّمن دراسة جادّة بتحليل الجوانب البنيويّة للخطاب الأدبيّ تمهيدًا لمن أتوا بعدهم، «فالمتن الحكائي يعني مجموع الأحداث المتّصلة

---

[1] سيزا أحمد قاسم: **بناء الرّواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص27.

[2] تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص45.

فيما بينها والتي يتمّ إخبارنا بها خلال العمل، وتعرض حسب النظام الطبيعي؛ بمعنى النظام الوقتي والسّببي للأحداث، أمّا المبنى الحكائي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»[1].

لقد كان لتصوّر الشّكلانيين الرّوس لهذا التصنيف الزّمني "للمبنى" و"المتن" داخل النّصوص الرّوائيّة أثر كبير في ظهور تصوّرات جديدة، اعتمدت على الثنائية الشكلانية لتقسيم السّرد إلى مظهرين، هما القصّة والخطاب، ولقد تبنّى هذه الثنائية كل من النُّقَّاد البنيويين واللسانيين.

تفنّن الدّارسون والمهتمّون بالزّمن في دراساتهم من خلال توجهاتهم المذهبيّة والفنّيّة، فـ" **تودوروف** " لم يبتعد كثيرًا عن الطّرح الشكلاني ليبرز مفهومه الخاص الزمن، فيميز بين مظهريْن مختلفيْن للسّرد؛ بين زمن القصّة وزمن الخطاب، «فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أنّ زمن القصة هو متعدّد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكنّ الخطاب ملزم بأن يرتّبها ترتيبًا متتاليًّا»[2].

انطلاقًا من هذا التّصوّر، توصل "**تودوروف**" إلى أداة إجرائية دمج بواسطتها زمن القصّة وزمن الخطاب في الرّواية من خلال ثلاثة أشكال: التّسلسل، التّضمين والتّناوب.

وأضاف " **تودوروف** " زمنين آخرين إلى تصنيفه الأول: «زمن التلفظ "**الكتابة**" وزمن القراءة "**الإدراك**"؛ حيث يصبح الأول عنصرًا أدبيًّا منذ اللّحظة التي تمّ فيها إدخاله في القصّة، أمّا الزمن الآخر زمن القراءة الذي يحدّد إدراكنا للمجموع، ويصبح عنصرًا أدبيًّا أيضًا إذا وضعه المُؤلّف في حسبانه داخل القصّة»[3]

ويشير " **تودوروف**" إلى «مشكلة استعمال الزمن في العمل السردي تطرح بسبب التباين بين زمنية الحكاية "**Temporalité de l'histoire**" المسرودة وزمن الخطاب، فزمن الخطاب

---

[1] تودوروف وآخرون: **نظرية المنهج الشّكلي**، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص180.

[2] رولان بارث وآخرون: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، ط1، 1992م، ص55.

[3] المرجع نفسه، ص57، ص58.

زمن طولي من بعض الوجوه، على حين أنّ زمن الحكاية متعدّد الأبعاد، إذْ يمكن أن ترى جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد، ولكنّ الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحدا تلو الآخر»[1].

ويميز سعيد يقطين بين الأنماط الزمنية بمصطلحات ثلاثة:

- زمن القصّة " الزّمن الصرفي": وهو زمن المادّة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابيّ، إنّه زمن أحداث القصّة في علاقتها بالشّخصيّات والفواعل.
- زمن الخطاب "الزّمن النحوي": وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصّة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الرّاوي والمرويّ له.
- زمن النّص " الزّمن الدّلالي": وهو الزّمن الذي يتجسّد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب، لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، التي من خلالها يتجسد: زمن الكتابة وزمن القراءة، ومن خلال تعالقهما ينتج زمن النص على المستوى الدّلالي، إنّه "الزّمن الدلالي"[2]. [بتصرف]

ولقد أشار "**مصطفى تواتي**" في كتابه **" دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية** " إلى ثلاثة مستويات للزّمن وفرق بينها، وهي: زمن الخلق، الزمن الدّاخلي والزّمن الخارجيّ.

وأمام تعدّد المظاهر الزّمنية في النص الواحد، خلصت اجتهادات النّقّاد والباحثين الغربيين في مجال النّقد الأدبيّ والرّوائي إلى ما توصّل إليه "**جيرار جُنات**" "**Girar Jinet**" في كتابه: " **خطاب الحكاية**" "**Discours du récit**"، والذي ميّز فيه نوعين من الزّمن: "زمن القصة وزمن الحكي"، حيث يقول «الحكاية مقطوعة زمنيّة مرتين، فهناك زمن الشّيء المرويّ وزمن الحكاية»[3]، مركزا على ثلاثة محاور زمنيّة وهي: التّرتيب الزّمني، السّرعة أو المدّة والتّواتر.

---

[1] عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص221.

[2] سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م، ص49.

[3] جيرار جُنات: **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم واخرون، منشورات الاختلاف، الجزائـر، ط2، 2003، ص45.

أما الزّمن في الرّواية الجديدة اتخذ بُعدًا جماليًّا مخالفاً تمامًا لما أتت به النّظرة التّقليديّة، حيث قدّمت تصوّرًا جديدًا لبنية النّص الرّوائي، فهم لم يهتمّوا بالتّطوّر المتسلسل للأحداث وتواترها داخل النّص، فعدّوها ضربًا من القيود الفنّية التي تأسر الرّوائي وتحدّ من حركته، بل راحوا يهمّشون الزّمن ويمزّقونه بعشوائية، متّخذين من الفوضى جمالًا فنّيًّا ومن الهشيم بناءً دلاليًّا، ويفسّر " **ميشال بيتور**" "**Méchele Butour**" ذلك «بأنّ كثير من الكُتّاب أصبحوا يكتبون قصصهم منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات»[1].

وبهذا الصّدد يقسم "**ميشال بيتور**" زمن الرّواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، «فنظام المغامرة واقع في الزّمن الفعليّ؛ أي في الامتداد الميقاتي باعتبار أنه حدث قصصي يستغرق حصوله زمنًا، أمّا نظام الخطاب فهو ذو صيغة خاصّة مختلفة؛ لأنّه ليس ميقاتيًّا ولا يمكن أن يقاس بوحدات الزّمن المعروفة»[2].

و"**ريكاردو**" في حديثه عن الزّمن يحاول أن يحافظ على جوهر العلاقة بين زمن السّرد وزمن القصّة ويعبّر عنهما بمصطلحاته الخاصّة، «فهو يرى بأنّ قيام العمل الرّوائي على الحكي يجعل منه مجالًا لمستويين مختلفين في الأزمنة، هما: زمن الحكي وزمن الخطاب والعلاقة القائمة بينهما هي التي تشكّل طبيعة السّرد، وتتيح للباحث التّعرّف على ما يسمّيه ريكاردو سرعة الحكي»[3]، فسرعة السرد تتعلّق بعلاقة الدّيمومة القائمة بطبيعة الحكي، فإن مع الخلاصة والحذف يتسارع السّرد، ومع الوصف والتّحليل السيكولوجي والخواطر الحوار يتباطأ.

فالرّواية المعاصرة ترى أنّ «أهمّية الوصف لا تكمن في الشيء الموصوف بل في حركة الشيء نفسها وفي الشيء نفسه، ولم يعد الأمر يتعلّق بزمنٍ يمرّ ولكن بزمن يتماهى

---

[1] ميشال بيتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص100.

[2] الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص116.

[3] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ص116.

ويُصنع الآن [...]، وهكذا أصبح الزمن الوحيد في الرّواية هو زمن القراءة، وبهذا قُطِع الزّمن عن زمنيته بعد أنْ كان شخصية رئيسية في الرّواية التّقليديّة»[1].

و لقد أصبح من الصّعب التّعامل مع الزّمن في الرّواية الجديدة؛ لأنّها تطوّرت من المستوى البسيط للتّتابع الزّمني إلى دمج المستويات الزّمنية دمجًا تامًّا، والتي يصعب معها تتبّع قراءة النّص، ومن المستحيل فيه أن يتوازى خطا السرد والخطاب، وأنّه غير ملزم بالترسيمة السّابقة وأفقية الأحداث في النّظام الزّمني، فالزّمن ذو طبيعة متحرّكة غير ثابتة، هي التي جعلته «يتحد بالوجود ثم العدم، بالحضور ثم الفناء والزمان هو الذي ينبئ الإنسان بموته وزواله وعبثية كل وجوده، كما يبشّر بالجديد الوافد الميلاد الذي سوف يحدث، والجديد الذي سوف يطرأ [...]. إن الزّمان يحمل أمل الإنسان ويأسه، مجده وتفاهة شأنه، إنّه الكيان الموجود الفاني»[2].

فالنُّقّاد والدّارسون تركوا معالم الزّمن الخارجي واهتمّوا بالزّمن الدّاخلي أو النّفسي، وغير بعيد عن هذا التّصوّر ذهبت النّاقدة "**سيزا قاسم**" في دراستها إلى ذكر نوعين من الزّمن «فتسمي الأول الزمن النّفسي أو الزّمن الدّاخلي والثّاني الزّمن الطبيعي أو الزّمن الخارجي، ولا شكّ أن هذين المفهوميْن يمثّلان بُعدي البناء الرّوائي في هيكله الزّمني»[3]، فالزمن الذاتي ينحصر في أعماق الشخصية عبر أحلامها وذكرياتها، أما الزمن الطبيعي أو الخارجي يتجسد عبر المجال التاريخي للأحداث التي يختارها الروائي، بما يتناسب مع الأبعاد الفكرية والايديولوجية لنصه.

لقد اهتمّ النُّقّاد والدّارسون بالزّمن الدّاخلي وأعطوه أبعادًا ثريّة تمثّلت في تعميق الإحساس بالبُعد النّفسي مستفيدين من المكتشفات الجديدة في علم النّفس وما يتعلّق بأهمّية الشّعور والوعي.

---

[1] محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2005م، ص104.

[2] عبد الرحمن بدوي: **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ط1 ص20.

[3] سيزا أحمد قاسم: **بناء الرواية**، ص45.

فالزمن النّفسي يسير بسرعة مختلفة عن الزّمن الكرونولوجي، «فيتمثّل عادة بالعلاقة الزمنية بين الذّاتي والموضوعي، إنّه زمن تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا»[1]، فتيار الوعي المستخدم في الإبداع الأدبي يعتمد على تقديم المحتوى النفسي للشخصية، مشاعرها وأحاسيسها، لذلك نجد بناء الزمن عند كُتاب تيار الوعي متماهيًا، حيث «أصبح الماضي في رواياتهم جزءًا لا يتجزّأ من الحاضر ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعيه اللّحظة الحاضرة أوّلا على غير نظامٍ أو ترتيب، ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزّماني سوى في نهاية القراءة»[2].

وعليه، فالقارئ هنا أمام عملية صعبة لفك شفرات النّص المتناثر هنا وهناك، فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي يحسّ بالزّمن في حركته ذهابا وإياباً أفقيًّا وعموديًّا، ويتأثّر بهذه الحركة ويؤثّر فيها سلبًا وإيجابًا، بل الزّمن موجود في ذاكرته الإنسانيّة، بمعنى «إن الزمن معروف عبر خبرة الإنسان لكنّه لا وجود له»[3].

فالبناءات الزّمنية في رأي "**ميشال بيتور**" «هي في الواقع من التعقيد المضني، بحيث أنّ أمهر المخططات سواء كانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان، غير أنّها تلقي شيئًا من الأضواء المزيلة للغموض»[4].

وفي تحليل البنية الزّمنية يمكن التّطرق إلى نوعين من الزّمن: الزّمن الخارجي الواقعي ويكون أفقيا حسيا، أما الزمن الداخلي أو الذاتي فهو عمودي متعلّق بعالم الشّخصية الدّاخلـي فالرّاوي يتحرّك بحرّية على مستوياتٍ زمنيّةٍ ونحوية وصرفية متباينة بالطّرائق التي يراها مناسبة لبناء نصّه وتشكيله جماليًّا، فهو يمتلك خلفية مهمّة حول نظام البنية الزّمنية ترتيبًا ومدّةً وتواترًا.

---

[1] أ.أمندولا: **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997، ص76، ص77.

[2] سيزا أحمد قاسم: **بناء الرواية**، ص31.

[3] أمينة رشيد: **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص8.

[4] ميشال بيتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ، ص98، ص99.

وهنا، لا يمكن أن نغفل اللغة «التي تفرض عبر زمكانيتها زمكانية النّص، وعبر قدرتها (ومن خلال تأثيرها على المخيال الاجتماعي والذّاكرة والسيكولوجية الجمعية) في تحويل الزمن الاجتماعي إلى زمن ميتي [...] ويمكن إدراك ذلك في قراءة دور الأسطورة والمخيال في التأثير على الأحداث الموضوعية»[1].

فاللّغة ترتبط بطريقة التّعبير والأسلوب في فترة زمنية معينة، والتي تمثّل مرحلة فكرية في فترة ما أو أيديولوجية معينة. ومن هنا، لا يمكن عزل النّص وزمنيته عن الواقع المعيش الذي أُنتج فيه أو عن المتكلم عنه، وهذا كلّه مرتبط بالفترات الزّمنيّة الواقعية أو المتخيلة في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، واللغة هي الشّاهد والحامل الأيديولوجي للتعبير عن ذلك.

وعليه، فالغاية من استعراض هذه المفاهيم النّظريّة المختلفة للزّمن وطرائق التّعامل معه في مستويات مختلفة، هي إيجاد تقنية أو طريقة متكاملة شكلًا ومضمونًا تساعدنا على استنباط الدّلالات الإيديولوجية التي ينتجها الزمن في النّص الرّوائي مرتكزين على تقنيات "**جيرار جُنات**" بالنّسبة للنّظام والمدّة، وعلاقتهما بأيديولوجية النص، متتبعين بعد ذلك حركة الزّمن وتمدّده من خلال معمارية بناء الروايات المونسيوية.

[1] جمال الدين الخضور: **زمن النص**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1995م، ص22.

الفصل الأول: الإيديولوجيا والمفارقات الزمنية في روايات "حبيب مونسي"

إنّ ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، فينتج عن عدم التّطابق بين نظام القصة ونظام الخطاب مفارقات زمنية يعرفها "**جيرار جُنات**":

«يعني دراسة الترتيب الزّمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأنّ نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائمًا وإنما تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية»[1].

فزمن الخطاب لا يمكن أبدًا أن يكون موازيا لزمن الحكاية؛ لأنّه ليس من الممكن أن تسرد أحداثًا كثيرة في وقت واحدٍ، وهذا يستدعي بالضرورة التتابع الزّمني الذي يعتمد على التّسلسل المنطقي، «لكن الرّواية الحديثة تعتمد على الحكاية متعدّدة الأبعاد والاتّجاهات الزّمنية، هكذا يلجأ الرّوائي إلى التّعددية الحكائية في زمن الخطاب الأحادي البُعد إلى المفارقات الزمنية التي يقوم بها الراوي حين يقطع زمن السّرد ليجسد رؤيته الفكرية والجمالية»[2]. [بتصرف]

لقد ركّزت الرواية الحديثة على مفارقتَي "**الاسترجاع**" و"**الاستباق**" عكس الرواية التقليدية التي تعتمد كثيرًا على مفارقة الاسترجاع، والرواية المعاصرة وظّفت هذه المفارقات بطريقة متداخلة الواحدة تتضمن الأخرى، أو بطريقة متناوبة المفارقة تلو الأخرى، حتى أصبح من الصعب استخراجها من بناء النص الروائي؛ وذلك لاهتمامها بمستويات الوعي والذّاكرة والتوهّم، وهذا ما يتجلّى بصورة واضحة في روايات تيار الوعين التي تعاملت مع الزّمن بشكل خاص.

يمكن تحديد المفارقة الزمنية من لحظة انقطاع السرد عن نقطة زمنية معينة والانحراف عنها باتّجاه الماضي أو المستقبل، فبين نقطة الانقطاع هذه وبداية الأحداث المسترجعة أو

---

[1] جيرار جنات: **خطاب الحكاية**، ص47.

[2] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004م، ص189.

المتوقعة تحدث مفارقة زمنية يكون لها مدى واتساع كما يوضحها "**جيرار جُنات**": «إن مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة (الحاضر): أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، إننا نسمي "مدى المفارقة" هذه المسافة الزمنية»[1].

بعد عرضنا السابق لمختلف التصورات النقدية التي عالجت مفهوم الزمن وطرائق تحليله في النص، نحاول استنباط الدلالات الإيديولوجية التي ينتجها المتن الروائي من خلال تشكيلتها الزمنية، ويجدر بنا أن نشير هنا، إلى أن اهتمامنا بدراسة ترتيب الأحداث في الروايات المونسيوية وتتابعها هي عملية تحتاج إلى تركيز عالٍ قصد الوصول إلى نتيجة تقترب من نوعية النظام الذي صاغ به "**حبيب مونسي**" متنه الروائي المفترض.

المبحث الأول: الإيديولوجيا والاسترجاع في الروايات.

يعدُّ الاسترجاع من أكثر التّقنيات الزّمنية السّردية حضورًا وتجليًا في النص الرّوائي ويعني به: «تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر)، أو في اللحظة الآنية للسّرد، وغالبًا ما يستخدم فيها الرّاوي الصيغة الماضية لكونه يسرد أحداثًا ماضية، على أنّ هذه الصيغ تتغير وفقًا لطريقة السرد»[2].

وقد ميّز "**جيرار جنات**" بين نوعين من الاسترجاعات الدّاخلية التكميلية والتكرارية:

« فالتكميلية أو الإحالات فهي المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية، وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلًا أو كثيرًا، وهذه الفجوة السّابقة يمكن أن تكون حذوفًا مطلقة أو نقائص في الاستمرار الزمني»[3]

---

[1] حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص74،ص75.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك: **بناء الزمن في الرواية المعاصرة** (رواية تيار الوعي نموذجًا 1968 – 1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998م، ص24.

[3] جيرار جنات: **خطاب الحكاية**، ص42.

وأما التكرارية «**ففيها تعود الحكاية في هذا النمط المحكي على أعقابها جهارًا وأحيانًا صراحة، وبالطبع لا يمكن لهذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلغ أبعادًا نصيةً واسعةً جدًّا، إلا نادرًا، بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص**»[1].

وهكذا، يختص هذا النّوع –الاسترجاع الداخلي– باستعادة أحداث ماضية لكنها تقع في محيط الحاضر السردي، ويقابله الاسترجاع الخارجي، الذي «يمثّل الوقائع الماضوية التي وقعت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الروائي في أثناء السرد، وتعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة للرواية»[2].

وتتجلى مظاهر السرد الاسترجاعي أو الاستذكاري في "**المدى**" أو "**المسافة الزمنية**" التي يطالها السرد، بالإضافة إلى "**سعة الاستذكار**" التي تقاس بالسطور والفقرات وعدد الصفحات.

والاسترجاع الخارجي يعالج أحداثًا تنتظم في سلسلة سرديّة تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى، «وهو الذي يكون فيه نقطة الرجوع خارجة عن الزمن القصصي؛ أي سابقة له أي التي يكون فيه الارتداد إلى نقطة زمنية تقع قبل النقطة التي انطلقت منها أحداث المغامرة»[3].

إنّ الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورًا أو تجليًا في النصوص الروائية لما لها من أهمية كبيرة ووظائف متعددة، وكل روائي يتعامل مع الاسترجاع بطريقته الخاصة وفقًا للتكنيك الذي اختاره لتقديم أحداث روايته وشخصياته، و"**حبيب مونسي**" تعامل مع هذه التقنية باختلاف تام، فكل رواية اختار لها تقنية استرجاعية معينة، فتارة يكون في شكل حلم وتارة أخرى في شكل هذيان، لذلك سنحاول استخراج الاسترجاعات من كل رواية، باحثين عن الدلالات الكامنة من وراء هذا البناء الاسترجاعي المتنوع، ومن ثَمّ استنباط الأبعاد الفنية الأيديولوجية من عالم الرّواية ككلّ.

---

[1] جيرار جنات: **خطاب الحكاية**، ص64.

[2] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص195.

[3] الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص118.

1- الاسترجاع ودلالاته في العالم الافتراضي لرواية "جلالته الأب الأعظم"

ظهر التأريخ في بداية الرواية كتجسيد للزمن الفعلي بدءًا من الحاضر 2012 ثمّ تطورت الأحداث لتتوغل في غياهب مستقبل مظلم للبشرية بظهور شخصية "**جلالته الأب الأعظم**" أو "**المسيح الدجّال**" الذي أنجز الدولة العالمية الموحدة، وقضى على الأقاليم، الحدود، الدين والتاريخ، وحول البشر إلى آلات صغيرة تتحكم فيها آلة كبيرة مبرمجة "**العقل الجبار**"، وتنتهي الأحداث بمقتل "**جلالته الأب الأعظم**" سنة 2099.

إن تصور الدولة العالمية يقع في المستقبل على مستوى الممكن، فالرواية تتخطى الزمن الحاضر، معتمدة على رؤية مستقبلية غيبية لا تدركها المدارك العقلية للإنسان، وهذا الانتقال يخل بالنسق الزمني في تسلسله واستمراريته ويحدث إرباكًا في عملية الترتيب التي ينحوها الخطاب في صناعة الزمن، وهذا يتطلب تقنيات سردية دقيقة ذات رؤية علمية بحتة.

وعندما نتعامل مع النص المونسيوي سنرى كيف قدّم الكاتب هذا العالم، وسنسافر معه عبر الزمن إلى المستقبل، لاستخلاص الدلالات الممكنة من استعماله للزمن في رواية الخيال العلمي.

إن أول ما يتعامل معه الروائي في بناء روايته العلمية هو الزمن، الذي يجعله شيئًا يتحكم فيه كباقي الموجودات باختصاره أو تمديده أو تكثيفه أو عزله، ويمكن أيضا صنع آلات للزمن تسمح بالتحرك فيه طولًا وعرضا، ماضيًا ومستقبلًا، كما أن الراوي هو المسيطر على تصريف الأحداث، وهو في الوقت نفسه متكفل بالإيحاء لنا بتتابع الزمن الخارجي الذي قدمه عبر تواريخ الرسائل، هذه التواريخ الافتراضية تحيلنا إلى زمن عجيب زمن الخيال العلمي، ولكي نستوعب أحداث الرواية وزمنيتها اكتفى الروائي بالزمن الخارجي أو الزمن الكرونولوجي مبتعدًا قليلًا عن الزمن النفسي أو الداخلي.

جاء الاسترجاع في الرواية بأشكال فنية متنوعة وفقًا لعلاقته بالأحداث والشخصيات خدمةً للدلالات الكلية للرواية وهو أربعة أنواع:

أ. الاسترجاع والرسائل الانتحارية

لقد أخذ السرد في بداية الرواية منحى الرسائل المذكراتية الانتحارية المستندة على الاعتراف والاستبطان الوجداني، لعدد من شخصيات تمثل عقولًا منحرفة تجردت من كل القيم الإنسانية، فوصلت إلى نهايات مظلمة كانت سببًا في انهزامها مع نفسها والعالم الذي تعيش فيه بسبب الفراغ الروحي والابتعاد عن الوازع الديني لتختار الانتحار كحد لحياتها بعد اعترافها بالضعف والانهزام عبر الرسائل التي قدمها "**حبيب مونسي**" في بداية روايته.

مثلت هذه الرسائل استرجاعات مهمة لحياة الشخصيات الآتية: "**الدكتور باركلي**"، الدبلوماسي "**فلاديمير**". "**ش كياف**"، الطالب "**يونغ س**" طوكيو، البروفيسور "**هيلين، د**". "**أسلو**"، الطيار "**ميزرا، طهران**"، من تاريخ جوان 2012 بداية الكارثة وقيام ساعة البشرية تحت سلطة الآلة إلى سنة 2026.

ففي الرسائل كان كل شخص يسترجع أهم المواقف في حياته، عن أسرته ومجتمعه وعمله، حتى ظهور مقدمات وتمهيدات تدل على حدوث الكارثة والتي جاءت كنتيجة لأحداث سابقة إرجاعيه في ذكر أسباب الدمار الشامل والتي ذكرتها أغلب الرسائل مثل: الانغماس في الشهوات حد الموت، باعث الطمع والاستغلال، الحروب، انقلاب موازين القيم، سباق الأمم نحو متاهة مظلمة فيها دروب الحيرة والضياع، في هذه الأثناء ظهر "**جلالته الأب الأعظم**" مستغلًّا كل هذه الظروف ليدمّر البشرية بتحويلها إلى آلات مطيعة عديمة الإنسانية.

وبأسلوب متميز صنع "**حبيب مونسي**" انطلاقته المتأنية للوصول إلى الكارثة الكبرى التي نبّأت بظهور شخصية "**جلالته**"، بربط متن الرواية بالرسالة الأخيرة للطيار "**ميزرا**" (طهران)، لتصبح الرسائل هي الماضي بالنسبة لأحداث الرواية، وهكذا مثلت استرجاعات استذكاريه كبرى ملخصة.

لقد عملت الرسائل الانتحارية الموجودة في بداية الرواية كعتبة نصية متميزة على تشظي الوحدة الحكائية من حيث تسلسل أحداثها، وإن كانت تدور كلها حول الظروف والأسباب التي آلت إليها البشرية من دمار وخراب.

فكانت تاريخ أول رسالة سنة 2012 إلى آخر رسالة سنة 2026، حيث تجلت بداية الكارثة بظهور الرجل المعجزة "**جلالته الأب الأعظم**"، أين بدأ المتن الروائي بالالتحام والتسلسل، وبدأت الفكرة العامة بالوضوح والتجلي، يقول صاحب الرسالة: «**وفي هذه الآونة سمعت بخبر عجيب: لقد ظهر الرجل المعجزة، الرجل الذي يحدث الانقلاب المرتجى، الرجل الذي يخلص البشرية مما هي**»[1].

حيث ظهرت آخر صيحة للإنسانية مع الصحفي الذي بدأ يعي ما وصل إليه واقع البشرية ليضيع الإنسان وسط هذا الركام من المتغيرات الطارئة والكارثية، لينقل لنا حالة البشر في تلك الفترة كشاهد عيان على حصول الكارثة؛ التي تزامنت مع ظهور شخصية "**جلالته الأب الأعظم**"، تلك اللحظة التي تمثل الذهول والضياع والتيهان عند فقدان البشرية لاستقرارها العقلي والروحي والجسدي، لحظة انفصام الفرد عن إنسانيته، عن روحه وعقله ليصبح غريبًا عن نفسه بحدوث هذه الموجة العارمة والمفاجئة من التحولات التكنولوجية السريعة.

وتبرز الآلة وتتربع على عرش إنسانيته سالبة إياه كل المشاعر والأحاسيس والقيم التي تميزه عنها، ويتحول إلى آلة مثلها تتحكم فيه عن قرب أو بعد، كل هذه الفوضى التي تشبه أهوال يوم القيامة .

ب . الاسترجاع (استراتيجية الهدم /البناء)

لقد بدأت أحداث الرواية بعد الرسائل الانتحارية بعنوان فرعي: "**وتم للرجل المعجزة ما أراد**"، إن هذه العبارة تغرس في ذهن المتلقي فضولًا وترقبًا لما سيحدث بعد ذلك لمعرفة ما هي إرادة "**جلالته**" التي تحققت، وكيف؟ ومتن الرواية سيبين لنا ما هي الطريقة أو الاستراتيجية التي طبّقها ليجعل العالم كله بين يديه طوع إرادته.

[1] جلالته الأب الاعظم، ص14.

ولا بد أن تقنية الاسترجاع هي الوحيدة التي يمكن لها أن تجيب عن هذه التساؤلات بسدّ الثّغرات التي خلّفها السرد، وجعلت القارئ في حالة اندهاش وترقب.

لقد مثلت الرسائل الانتحارية عتبات استرجاعية كبرى ساعدت على تكوين إرادة "**جلالته**" قبل البدء بالإنجاز، تمهيدًا للأحداث في الرواية، ومن خلال رصد حركة الزمن نجده يقوم على ثنائية ضدية هي "**الهدم /البناء**"، وعندها تنكسر خطية الزمن في الرواية، للعودة إلى الوراء زمن تنفيذ الخطة أو الاستراتيجية.

وهذا المقطع الاسترجاعي صرّح به "**جلالته**" في مجلسه المقدّس تحت مبدأ "**التطهير**" حيث يقول: «**أنتم تعلمون الجهود التي بذلناها لبلوغ هذا المجد، فقد عولنا على التطهير، تطهير الدنيا من ماضيها الأسود وغيرنا أنظمتها تغييرًا جذريًّا...**»[1].

ويستمر في تكملة مخططه التطهيري على مساحة نصية قدرها ثلاث صفحات ونصف ضمن الخطاب الروائي، أما مداه فكان قريبا جدًّا لسنة 2018 مع بداية عمليات الانتحار.

فبين بداية التنفيذ وظهوره أربع عشرة سنة (14) وهي مدة كافية لتغيير العالم على كل المستويات: الديني، التربوي، العسكري والسياسي، بدءًا بعملية التطهير المقدّسة، هذه العبارة الأخيرة التي يكرّرها كثيرًا على أعضاء مجلسه المقدس على سبيل التّذكير، لفرض قوته وجبروته ليتم إخضاعهم وإذلالهم في كل مرة ولعدم خروجهم عن السيطرة.

ويعود السارد مرة أخرى للّحظة الحاضرة من أجل فرض أوامرا أخرى للمحافظة على استراتيجيته واستمراريتها، ليعتبر هذا المجلس مركزًا مهمًا لتفرّع الأزمنة منه؛ لأنّ كل المخططات تنطلق منه قرارًا وتنفيذًا، عبر ثنائية "الهدم / البناء"؛ لأن أي استراتيجية يجب أن ترتكز على الماضي كقاعدة متينة وتنطلق منه ضمن رؤية مستقبلية.

والاستراتيجية المتبعة هنا، هي البحث عن مواطن ضعف الإنسان في الزمن الماضي على كل المستويات والقيام بتهديمه لتكون العملية سهلة التنفيذ، فعلى المستوى السياسي يجيب رئيس الحكماء عن أسئلة "**جلالته**" في هذا المقطع الاسترجاعي: «**لقد قسمنا الدولة**

[1] جلالته الأب الأعظم، ص57.

إلى ثلاثة وثلاثين قطاعًا، وجعلنا على كل مقاطعة حكيمًا يتولّى شؤونها ويساعده في ذلك كاهن من مجلس الكهنة وعسكري من مجلس العسكريين، مربي من مجلس المربين»[1].

إن هذا الاسترجاع التهديمي يتضمّن بذرة دالة على البناء بإعطاء البدائل التي بدأوا بتنفيذها كخطة مستقبلة لضمان الاستمرارية الراهنة، حيث يقول "**جلالته**": «**لقد أبطلنا الأنظمة السابقة ولم نترك لها أثرًا إلا ودرسناه وانحصرت القيادة في أربعة أشخاص فقط في دائرة الثلاثة والثلاثين، حيث نجعل من هذا العدد شعارًا لنا ولأعمالنا**»[2].

يستمر "**جلالته**" في مجلس آخر باسترجاع مخططه التهديمي على المستوى الديني فيقول: «**إذن عرفتم لماذا دمّرنا الكنائس والمساجد والمعابد وحطّمنا الأصنام [...] وليس كما يفهم البعض ملحدين [...] ولكن نحن نؤمن بجلالتنا وأبوتنا العامة**»[3].

وهكذا، يستمر في تقديم مخططه الذي يتضمن تهديم الأسس والقيم والمبادئ مادّيًا ومعنويًا وبناء أخرى بديلة تخدم مشروع دولته العالمية لضمان توازن استراتيجيته تحت شعار: «**إعادة الصياغة والقولبة من جديد**»[4].

تتوالى مسيرة الزمن الكرونولوجي بظهور "**موسى**" كطرف معادٍ في مرحلة متأخرة من اكتمال مشروع بناء الدولة العالمية، الذي أخذ على عاتقه تغيير الوضع الذي وصلت إليه البشرية، فهو بكل تأكيد يحمل بداخله بذور الرفض والقطيعة " **لجلالته**" التي تنتهي بإقامة ثورة ضدّه وضد قوانين الدولة العالمية الجديدة.

فكل شخصية تنظر إلى الهدم والبناء من منظورها الخاص وتوجهها الأيديولوجي، وهذا ما خلق رؤيةً معاكسة مختلفة تمامًا، فالبناء تراه تهديمًا والعكس.

يبدأ "**موسى**" بالبحث عن الأسباب والظروف التي ساهمت في الوصول إلى هذا الوضع، ثم تقديم خطة أو استراتيجية بديلة لتهديم ما شيده جلالته وبناء أخرى تتوافق مع

[1] جلالته الأب الأعظم، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص61.

[4] المصدر نفسه، ص61.

مبادئ البشرية وإنسانيتها، وبطريقة أخرى إعادة البشرية لوضعها المناسب وتحريرها من عبودية الآلة وسيطرة "**جلالته**" مثل ما كانت قبل عملية "**التطهير المقدسة**".

إن الاستراتيجية الجديدة التي ستنفذ تحت شعار "البعث" ولن يتم ذلك إلا بالعثور على شخصيات مساعدة رافضة للواقع المأساوي وتسعى لتغييره.

مقاطع الاسترجاع السابقة مثلتها شخصيات مسيطرة من الطبقة القوية، أما المقاطع التي سنأتي على ذكرها وردت على لسان شخصيات من الطبقة المستعبدة المظلومة التي عانت من الطبقة الأولى، هي شخصيات عثر عليها "**موسى**" وقد أدركت مدى خطورة الوضع الذي آلت إليه البشرية، وهي مقاطع استرجاعية مضيئة، نقلت لنا ردود فعل الشعب المظلوم جراء عملية التطهير المدمرة، وهكذا تكتمل الرؤية من الزاويتين " العليا /السفلى"، "القوية/ والمستعبدة" لتسد كل الثغرات التي خلفها السرد وجعلت القارئ في حالة من الغموض، وتجلى ذلك من خلال المقاطع الاسترجاعية الآتية في كلام كل من: "**عبد الجليل**"، "**أحمد**"، "**عيسى**".

«سأل موسى: كيف كنت قبل الهوان؟

قال: كنت أستاذًا لعلوم الأحياء وقد غادرت وطني للاشتغال [...] حتى شعرت بالدوار يومًا واستيقظت في غرفة المستشفى وقد جنّ جنون الدّنيا [...] فخرجت هائمًا على وجهي[...] وقد ملأت كلمات جلالته سمعي وصورته بصري»[1].

ويستمر "**موسى**" في طرح أسئلته على بعض الشخصيات لمعرفة حقيقة الوضع أكثر باعتبارهم شهودًا على عملية الانقلاب، وهذا "**أحمد**" يقول: «**أنا أحمد كنت مهندسًا في الالكترونيات، عملت في بلدان الوطن العربي وقد حدث الانقلاب وأنا أنزل بمطار الدار البيضاء بالجزائر**»[2].

إن معظم هذه الاسترجاعات كانت مختلطة بين " داخلية وخارجية " قُدِّمت لنا قصد التعريف بالشخصيات الجديدة التي ظهرت في متن الرواية قبل عملية الانقلاب **(التطهير)** وما آلت إليه بعدها، فكانت مختصرة سعتها لا تتجاوز ثلاثة أو أربعة أسطر، ودلالتها هي

[1] جلالته الأب الأعظم، ص175.

[2] المصدر نفسه، ص192.

كيفية توظيف هذه الكفاءات وإيقاظها لعملية البعث المرتقبة، كما أنّها ساعدت على تحريك الجزء الثاني من الأحداث في الرواية كشخصيات مساعدة "**لموسى**".

معظم هذه الاسترجاعات كانت مؤلمة من الناحية العاطفية حيث «تتذكر الشخصية –أو تعيد علينا– ما هو مؤلم في حياتها أو حياة غيرها»[1]، ففي اللحظة التي بدأ فيها الاسترجاع المؤلم بدأ فيها التفكير الإيجابي الذي يحمل بذور وعي جديدة تنمّ عن الثورة والبناء وهكذا كنس كلّ الماضي بسلبياته لتتحول الاسترجاعات من مؤلمة إلى سارة، فكلما تدفق الأمل اختلف شكل الزمن وبرزت أيديولوجية جديدة.

فالثنائية "الهدم / البناء" تقدّم ضمن الزمن الكرونولوجي للرواية؛ أي زمن "**جلالته**"، زمن السيطرة والعظمة وهو زمن آلي مأساوي يعبّر عن أيديولوجية مضطهدة مسيطرة نفعية، في حين نجد زمنا معادٍ بدأ بالظهور مع حركة البعث تبدأ بتهديم ما أقامه وشيده جلالته وبناء عالم جديد يقوم على أيديولوجية جديدة شعارها الإنسانية وهو زمن "**موسى العربي**" زمن إنساني تفاؤلي.

ج . الاسترجاع (المرأة الرغبة / الرهبة)

في كل خطوة في متن هذه الرواية كانت المرأة حاضرة، حضور الجسد واللذة والآلة، "**إشتار**" أول امرأة فاتنة كانت ضحية لـ"**جلالته**"، وأول امرأة عرفت شخصيته وتفكيره ورغباته المادية والمعنوية، فكانت قوية وضعيفة، متجبرة عليه وتخافه في نفس الوقت.

تحاول "**إشتار**" أن تحكي قصتها في رؤوس أقلام مزيحة الستار عن كثير من الأسرار في حياتها بعدما أرهقتها لسنوات عديدة، علّها ترتاح وتريح فضول "**موسى**" وتجيب عن كثرة أسئلته عن سبب تواجدها هنا، حيث تقول في هذا المقطع الاسترجاعي: «**موسى أنا قبل كل شيء امرأة جاءت إلى هذا الوجود في ظروف شاذة وعاشت في أخرى أشد تطرّفًا وشذوذًا**

[1] أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص35.

[...] وانقلبت الدنيا رأسًا على عقب، وطلع علينا جلالته من كل ناحية وبلغت كلماته مكامن القلوب[...] وجدت نفسي في هذا المكان الذي يسمونه حريمًا لأصدم مرة أخرى»[1].

عبر هذا الاسترجاع المختزل والمختلط بين الداخلي والخارجي قدمت لنا "**إشتار**" حياتها بطريقة مكثفة في سعة نصية قدرها صفحتين ونصف، وهي قصتها وقصة نساء كثيرات انتهى بهنّ الأمر إلى هذا المكان للخدمة والمتعة.

صورة أخرى مشابهة عن وضع المرأة في زمن الدولة العالمية، زمن الرجل المعجزة "**جلالته**"، المرأة "**هيلينا**" التي سألها "**موسى**" يومًا عن سبب تواجدها في ذلك المكان وماذا حدث يوم الانقلاب الأعظم.

تحاول "**هيلينا**" أن تسترجع ما حدث في ذلك اليوم بصعوبة كبيرة وكأن ذاتها تأبى الارتداد إلى الوراء، متوقفة في لحظة ما زمن ظهور "**الأب الأعظم**"، الذي قام بمحو ذاكرتها عبر ما يسميه بالتنويم المغناطيسي أو جسر الخواطر.

قام "**موسى**" بدغدغة ذاكرتها عن طريق الأسئلة المتأنية وإقامة جسر للخواطر بينهما مبني على أساس الثقة والطمأنينة، وقد نجح في هذا عندما بدأت بتذكر ما حدث لها قبل وبعد الكارثة في هذا الاسترجاع الذي تربع على مساحة نصية قدرها ثلاث صفحات:

«كانت حياتي في الملجأ مثل حياة الحيوان في الحواضر[...] وقد تطلع علينا صورة جلالته من خلال الشاشة متحدثة واعدة متوعدة [...] كوني هيلينا اللذة لتنالي رضا جلالته»[2].

أغلب هذه الاسترجاعات كانت سردًا لحياة الشخصيات، فالحكي عن الذات يعني الحكي عن الآخر، والأنا والآخر متواجدان في كل مجتمع بطبقاته المختلفة وكل هذه الأطراف تحكي عن واقع مأساوي سائد أراد أن يعرفه "**موسى**" من خلال توجيه أسئلة شخصية لكل امرأة لتختلف النماذج المنتسبة للأماكن هنا وهناك، لكنه في الأخير استطاع

[1] جلالته الأب الأعظم، ص133، ص134.

[2] المصدر نفسه، ص158، ص159، ص160.

حل اللغز الذي جعل من البشرية تستجيب لأوامره عبر الشاشات المنتشرة في كل مكان والتي يتحكم فيها العقل الجبار، والعبارة السحرية التي كان يردّدها على مسامعهم في كل الأوقات ليصابوا بالهلع والهوس وفقدان السيطرة.

لم تكن المرأة جسدًا للذّة فقط وإنما تحولت في هذا الزمن من كائن لطيف وديع إلى آخر شرس شرير عندما حولها قانون الدولة العالمية إلى آلة للترهيب والقتل، وهذا ما نستشفه في مقطع استرجاعي أثناء السرد: «**لقد حرص الكاهن أثناء ترميم المعبد على خلق هذا الجناح في قلب الجبل الصخري دون أن يشعر أحد [...] عمد إلى تكوين فرقة من الفتيات الحسناوات، وأوكل تدريبهن إلى أشرس العناصر في الحربية، ولمّا بلغْنَ حدًّا من القساوة والفتك جاء بهنّ سرًّا إلى جناحه الخاص**»[1].

استطاعت البرمجة الإلكترونية أن تغير من فطرة الإنسان، ووظيفته البيولوجية لتحول المرأة الأنثى إلى آلة شرسة، لذلك كانت أغلب الاسترجاعات على هذا المستوى حزينة مؤلمة لتضيع المرأة في هذا العالم الآلي، باحثة عن كيانها وأنوثتها، عن حبها وعطفها، عن أمومتها وعشقها، عن ذاتها ووجودها.

لكل هذه الاسترجاعات وظيفة دلالية ساعدت على تطور الأحداث وتعمقها في الرواية، كما فضحت سياسة واستراتيجية "**جلالته**" التي دمرت هذا العالم وعملت على بلورة وعي البطل كلية في سعيه للتغيير على مستوى وعيه الممكن ضمن أيديولوجية الرفض والتغيير.

انطلق البطل في مشروعه النهضوي لتحرير البشرية من قيود "**جلالته**" والآلة اللعينة، وذلك باتباع نفس الطريقة باستعمال الآلة نفسها "العقل الجبار" وببرمجة إيجابية أي بعبارة بديلة، «**جاء رد العقل الجبار واضحًا مرسومًا على الشاشة، وقد قبل البثّ مستخدمًا صوت موسى بدل صوت جلالته [...] ودارت الأشرطة ببطء هذه المرة لتفرغ في ذاكرة العقل الجبار نص النداء الموجّه إلى الطبقة الدنيا [...] كخطوة أولى للبعث**»[2].

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص220.

[2] المصدر نفسه، ص287.

د. الاسترجاع (موسى التوراة / العرب)

لجأ الراوي إلى بناء متنه الروائي وفقا للنص الديني التاريخي الإسلامي باستحضار قصة "**موسى**" و"**فرعون**".

يقف "**جلالته**" حائرًا مندهشًا من اللحظة التي أتى فيها "**موسى**" إلى قصره وسأله عن اسمه لتنتقل ذاكرته عبر ومضة سريعة إلى زمن "**موسى**" التوراة مع "**فرعون**"، حيث يقول السارد «**إن الماضي يحمل المعنيين في كفة واحدة يعرض هذا وذاك [...] وعلى النفس أن تميل إلى الاحتمال الذي تريد [...] فإن يكن خلاصًا فالنبي موسى -عليه السلام- خلّص بني إسرائيل من الذلّ والهوان وجمع شملهم**»[1].

فالوقوف على هذه الأزمنة لا يخلو من خلفية أيديولوجية، فإن استحضار هذه القصة منذ البداية يخلق نوعًا من المقارنة بين الشخصيتين، وهل تكون نهاية "**جلالته**" نفسها نهاية "**فرعون**"؟، فيقول "**جلالته**" في نفسه: «**أيكرر قول فرعون لزوجته [...] نتخلص منه فإنّه عدوّي، وقولها [...] قرة عين لي ولك**»[2]، وبالفعل كانت نهاية "**جلالته**" نفسها نهاية "**فرعون**".

إن استرجاع هذه القصة أخذ أبعادًا دلالية منتشرة في أحداث الرّواية على كل المستويات وإن دلّ على شيء إنما يدلّ على أيديولوجية واحدة وهي ضرورة ظهور البطل المخلّص الذي سينقذ البشريّة في كل زمان ومكان، فصورة "**موسى التوراة**" متكررة على "**موسى العرب**".

والشاهد هنا، سيساعدنا على معرفة الفترة الزمنية بشكلٍ دقيق حيث يعود مداه إلى زمن "**فرعون**" و"**موسى**" وهو مدى بعيد جدًّا.

إن كان طيف هذه القصّة كان يظهر بين الفينة والأخرى في متن الرّواية في شكل تساؤلات أو تكهّنات من طرف "**الكاهن**" أو "**جلالته**"، حيث يقول "**الكاهن**" في نفسه: «**ألم**

[1] جلالته الأب الأعظم، ص100.

[2] المصدر نفسه، ص100.

يكن اليهود في زمن فرعون في مثل حال العرب اليوم تحت ملك جلالته[...] وبعث الله إليهم بنبيه موسى[...] وها هو موسى يظهر ثانية ليس في صفة النبي المبعوث [...] هل يتكرر موسى النبي مع موسى العرب»[1].

إذا كان الراوي اتّكأ على النّص الديني لإنشاء المقارنة بين الشخصيتين، فهذا يعني أن الاسترجاع الأول خارجي وبعيد المدى، أما الثاني داخلي وقريب المدى.

فالرّواية وإن كانت أحداثها في المستقبل، فإنّها لا تكتفي بهذا؛ بل تذهب بجذورها إلى مراجع أخرى دينية وإسلامية تاريخيّة وتقحمها في عالم الرواية تناصًا، وتصبغها بشكلٍ فنّي جديد، والاسترجاع ينقل حسًّا بالاستمرار الزمني إلى الذّات الإنسانية، فاستعمال أي مفارقة لا يخلو من قصة أسماها "**سعيد يقطين**" في كتابة "**تحليل الخطاب الروائي**" بـ " تخطيب زمن القصة".

2- الاسترجاع ودلالاته بين الواقع المعيش والمتخيل الذهني في رواية "مقامات الذاكرة المنسية"

رواية "**مقامات الذّاكرة المنسية**" رواية واقعية ذهنية، فقلد اختار الروائي تقديم أحداثها على مستويين، المستوى الأول: تقديم الأحداث الواقعية في فضاء المستشفى للبطل "**سليم**"، وهذا يخص الزمن الخارجي.

والمستوى الثاني: تقديم أحداث متخيلة في حالة توهم أو هذيان البطل "**سليم**"، وهذا يشير إلى الزمن الداخلي.

لذلك وظّف الزمن في هذه الرواية بطريقة متداخلة ومتشابكة، متعلّقة بحالة البطل وتداعياته المفاجئة، وعلى هذا الأساس سنعمد إلى تقسيم الرواية إلى وحدتين، ويكمن في كون التقسيم هنا انطلقنا فيه من التركيز على البعد الزمني: الزمن الواقعي/الخارجي والزمن الذهني/ الداخلي.

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص216، ص217.

أ. الزمن الواقعي / الخارجي

يقدم إلينا خطاب "**مقامات الذاكرة المنسية** " خلْوًا من أي مؤشر زمني بمعناه العام، الذي يمكّننا من تحديد زمن القصّة تحديدًا دقيقًا، فأحداث القصة من الزمن الماضي لاستعمالها أفعالا ماضية، لكن سرعان ما تتدخل أفعال أخرى من الحاضر والمستقبل.

فالأفعال وأزمنتها لا تتكتل ضمن مركزية زمنية واحدة، ولا تتلاقى ضمن عقدة واحدة، وهذا الرّكام السردي يأتي كلّه ضمن زمن مشوش يدفع إلى الإحساس بانعدام المركزية.

القصة محدّدة بحياة البطل "**سليم**" وأحداثها تدور في مصحة الأمراض العقلية، وتبدأ الأحداث بدخول البطل إلى هذا الفضاء وتنتهي بخروجه منه والتي يمكن أن تكون في أيام عديدة لم يحدّدها الرّاوي لنا، فهذا الزمن يشمل ما هو كوني، ويتضمن الدّقائق والسّاعات والأيام، إذ يقول السارد: «**اعتاد أن يجلس إليه في مثل هذا الوقت ساعة من النّهار**»[1].

نجد في الرواية بعض المقاطع الاسترجاعية التي تداخلت مع السرد، وهي مقتضبة جدًّا وردت على لسان الراوي والغرض منها التّعريف بالشّخصيات وحالاتها، حيث قدّمها لنا في بضعة أسطر، والأمثلة كثيرة سنأتي على ذكر بعض منها، وفي تقرير الطبيب الذي جاء في بداية الرواية جاء تقريرًا استرجاعيا لخص فيه حالة البطل والظروف المحيطة به، إذ يقول: «**إن التقرير الذي بين يديه يتحدث عن معلم متقاعد أرهقته سنوات العمل وأحدثت في نفسه آثارًا أضحت تشوش على معاملاته اليومية، لقد أصبح خطرًا على نفسه وعلى ذويه**»[2].

وفي الوقت نفسه نجد إرجاعًا آخر قدّمه البطل يذكر فيه الأسباب التي دفعت به للوصول إلى هذه المصحّة مقادًا من طرف ابنه البكر "**أيمن**"، وهو استرجاع داخلي قريب المدى جدًّا، ابتدأ من صفحة (8) حتى صفحة (11)، متّخذًا بذلك مساحةً نصّية قدرها خمس صفحات في شكل استرجاع داخلي أو مونولوج، كما نعثر أيضا على استرجاعات

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص198.

[2] المصدر نفسه، ص04.

أخرى نستشفها من حوار الشّخصيات، وهذا تعلق بظهور شخصيات جديدة في الرّواية، حيث قدّم لنا البطل "**سليم**" وضعية الممرضة "**عائشة**" في الحوار الذي دار معها: «**لقد خاب الذي تركك تفلتين من بين يديه في لحظة طيش أو جنون أو في لحظة غرور وبلادة**»[1].

إن مثل هذه الاسترجاعات (الخارجية) جاءت في شكل خلاصات استذكارية، أو مقتطفات ماضية سريعة لسد الثغرات التي خلفها السرد عند ظهور هذه الشخصيات لأول مرّة، وإن كانت هذه الاسترجاعات لا تخدم البطل ورحلاته الذّهنية ولكنّه وظّفها الروائي بناءً لخدمة النص ككلّ، وذلك بإسقاط الضوء على بعض الجوانب المظلمة في المجتمع بما فيه المرأة المظلومة والمهمّشة، وهكذا إبراز إيديولوجية ما سائدة حول صورة المرأة.

لا يخلو النص من استرجاعات خارجية بعيدة المدى جدًّا، وردت في حوار الشخصيات في سياق المقارنة أو التفسير أو التحليل ونذكر منها:

استرجاع العم "**حمدان**" لأسطورة "**أبولون**" إله الشعر، حيث يقول: «**إنهم يزعمون أن جبيتر العظيم لم يكن له ولد من زوجته العاقر، ولما رأت حزنه سمحت له بأن يتزوج من الخادمة [...] معبدًا بقرونها**»[2].

يحاول العم "**حمدان**" أن يبين أن أحداث هذه الأسطورة لم تكن من تأليفه الغرب، وإنما سرقوها من العرب عن قصة سيدنا "**إبراهيم –عليه السلام–**" وزوجته. والتي قام باسترجاعها يقول: «**وإن أردت أن تعرف مصدر السرقة والتّأميم فعد إلى قصة سيدنا إبراهيم –عليه السلام– مع سارة [...] وقد اتخذ إسماعيل من قرنها مشجبًا داخل الكعبة**»[3].

لقد ورد هذا الاسترجاع بعيد المدى في سياق مقارنة حادثتين في فترات تاريخية مختلفة لإثبات وجهة النظر التي تبناها العم "**حمدان**" في إثبات سرقة النصوص الأسطورية من النصوص الإسلامية ومن ثَمّ الريادة دائمًا للعرب، وهكذا وظف الاسترجاع في هذا المقام

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص110.

[3] المصدر نفسه، ص110.

خدمة للأفكار التي يسعى الكاتب لإبرازها والتي تعمل على تحفيز فضول القارئ للبحث عن الحقائق المختفية واكتشافها.

نستخلص مما سبق، أن تقنية الاسترجاع في هذا المستوى تم توظيفها بقلة وبطريقة مقتضبة جدًّا وفي شكل ومضات سريعة؛ لأنها وردت ضمن حوار الشخصيات، في حين وظفت بكثرة في الزمن السيكولوجي؛ حيث «لعب تكثيف الزمن السردي دورًا كبيرًا في لجوء الرّاوي لهذه التقنية، لكي يتجاوز ضيق الزمن الروائي وذلك بانفتاح الزمن السردي باتجاه أزمنة حكائية ممتدة المدى»[1]، فإلى جانب الاسترجاعات الخارجية بعيدة المدى هناك استرجاعات داخلية ذات المدى القريب، لكن في كل الحالات غير محددة؛ لأنها لا تستند إلى أي مؤشرات زمنية تساعدنا على تحديدها بدقّة.

ب. الزمن الوهمي / الداخلي

إن الزمن الكرونولوجي أو الخارجي كان يتوقف في كل مرة لينوب عنه زمن آخر، يتعلق بذهن الشّخصيّة وبواطنها، عندما يدخل البطل في حالة هذيان فيتماهى العالم الواقعي مع العالم الوهمي المتخيل، وهو زمن سيكولوجي تمثله الوحدة السردية الثانية.

في هذا المستوى يتحول البطل "**سليم**" إلى الرحالة "**سندباد البحري**" ويتحدّث بضمير المتكلم، حيث تضمنت كل مقامة مقامات أخرى فرعية في شكل استرجاعات من طرف رواة آخرين استحضرهم البطل في مقامته الذّهنية الأساسية أمثال: "**ابن بطوطة**"، "**جلجامش**" وغيرهما.

إن الراوي في المقامات اعتمد كثيرا على الاسترجاعات الخارجية بعيدة المدى، وهذا راجع لضيق الزمن السردي، «فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي جزءًا كبيرًا»[2]، فكان من السهل أن نتعرف على المقاطع الاسترجاعية أو الاستذكارية واجتزاؤها من النص الروائي، بالاستناد إلى المعينات الآتية: [ذات يوم – كان يومًا – قال يومها]، وهذه

[1] حسن مها القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص199.

[2] سيزا أحمد قاسم: **بناء الرواية**، ص40.

الاستذكارات الكبرى عبارة عن ست مقامات أو جلسات سنأتي على دراسة كل مقامة كوحدة مستقلة بذاتها، لتقديم صورة مكتملة للخطاب.

- **المقامة الأولى والثانية:**

نجد في هذه المقامة عدّة استرجاعات تظهر في حديث الفتى الشقي مع "**الدرويش**"، قال: «**قال لي الدرويش يومها: مسكين أنت إن ظننت أن ما تعلمه هو العلم [...] وأنّ ما سطر أمثالك هو الحقيقة [...] تَذكّر الخضر فقط وستعلم** »[1].

إن المقامة الثانية تضمنت المقامات الأخرى بسبب التقاء "**السندباد الجديد**" بالشخصيات الوهمية، لذلك كانت هذه الاسترجاعات بعيدة المدى وغير محدّدة بالنسبة للحظة السرد في المقامة الثانية، وذلك لغياب أي مؤشّر زمني يمكن من خلاله تحديد مدى الاسترجاع.

- **المقامة الثالثة: (مغامرة جلجامش)**

فهذه المقامة تخص استرجاع "**جلجامش**" لمغامرته في بحر الظلمات بحثًا عن ماء الحياة من أجل صديقه "**أنكيدو**"، فهي إذن مغامرة استرجاعية طويلة تتضمن هي الأخرى استرجاعات فرعية ذات وظيفة تفسيرية تارةً ووظيفة تكميلية تارةً أخرى.

تبقى هذه المقامة الاسترجاعية خارجية بالنسبة للمقامة الأساسية التي تجتمع فيها الشخصيات لسرد مغامراتها فيمكن لها أن تكون قريبة أو بعيدة من لحظة السّرد، فالمدى هنا مفتوح ولا يسعنا التكهّن به لكنه يتوفر على سعة معلومة من خلال المساحة التي يحتلّها الاستذكار وهي عشرون صفحة.

عندما عثر "**جلجامش**" على جزيرة عين الحياة سأله أهلها عن سبب ركوبه البحر ومجازفته بحياته «**ما خبرك يا جلجامش؟ قص علينا القصة من أولها إلى آخرها ثم سل عما تشاء**»[2].

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص78.

قام هذا الأخير بسرد أحداث مغامرته وذكر الأسباب التي دفعته إلى المخاطرة بنفسه، وهو استرجاع ذاتي يخص الشّخصية ومغامرتها حيث قال: «**لقد دوّن كاتبو الأسطورة أنني خرجت من بلدي بعد وفاة صديقي أنكيدو بحثًا عن ماء الحياة لأعيد إليه الروح.**»[1].

فكان هذا السبب الذي دفع "**جلجامش**" للرحلة الخطيرة، والتي تمت في زمن بعيد دلّت عليه عبارة "**دوّن كاتبو الأسطورة**" بالنسبة للزمن الذي كان يسرد فيه الأحداث وهو في هذه الجزيرة. وهكذا فإن مدى هذا الاسترجاع بعيد وسعته اثنتا عشرة صفحة من مساحة الاستذكار الأساسية (عشرون صفحة).

وظّف الراوي هذا الاسترجاع كعنصر تكميلي للأحداث التي أشار إليها من قبل، وله بُعد أيديولوجي مفتعل، فمن خلاله أراد أن يفسّر بعض المواقف التي صادفت "**جلجامش**" في الجزيرة المجهولة ومقارنتها بواقعه الذي يعيش فيه على مستوى الكائن والممكن.

من خلال توظيف الاسترجاع، يمكن تغيير الدّلالات السائدة بأخرى جديدة على ضوء الظروف الرّاهنة، «فمثل هذه الاسترجاعات تأتي لتعبّر عن دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلًا أو بحسب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد»[2].

فالمعروف في الأساطير القديمة أن "**جلجامش**" كان رجلًا قويًّا خارقًا مغامرًا لا يخشى شيئًا، يسعى لركوب البحار والأهوال باحثًا عن ماء الحياة من أجل صديقه "**أنكيدو**" معارضًا القدر وفكرة الموت، لكن ما قّدمته الرواية صورة معاكسة لذلك تمامًا، عندما أعطت تأويلًا جديدًا لهذه الأحداث على لسان "**جلجامش**":

«قد يكون هذا صحيحًا لأنّي كرهت المقام في أرض رأيت فيها الأحبة يموتون الواحد تلو الآخر [...] بيد أن الرحلة استحالت إلى جولات كان للمعرفة فيها الحضور الأوكد [...] وجدتني

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص92.

[2] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص122.

في كل خطوة أخطوها تنكشف أمامي الذّات [...] وكلما صادفت أقوامًا وقفت على حالهم أتفرس في أوضاعهم وطباعهم وأستخلص منها الدروس والعبر»[1].

إذن، فالاسترجاع الثاني وُظِف كعنصر تكميلي لأحداث الاسترجاع الأساسي، فكانت له وظيفة تفسيرية توضيحية للمواقف التي خلّفها السّرد أو المواقف الغامضة والمبهمة للأحداث في البداية، كما أنّه كان له دور كبير في تغيير السلبية السائدة بأخرى إيجابية ممكنة، فكلّما تعمّقنا في الاسترجاع أكثر ازداد المدى تعمّقًا وبُعدًا وازدادت السعة توسّعًا.

- **المقامة الرابعة: (مغامرة سندباد)**

يستأذن "**السندباد**" الشيوخ في سرد مغامرته التي تعود إلى الماضي البعيد عن تلك اللحظة يقول: «**كان يومًا من الأيام العادية التي يعرفها البحار جيدًا**»، وإذا كنا لا نستطيع تحديد مدى هذه المفارقة فإن سعتها محدّدة بثمان وعشرين صفحة، وهنا تتولد استذكارات فرعية ملحقة أو مضافة ضمن الاستذكار الأكبر "**مغامرة السندباد**" وأغلبها خارجية ومنها:

– استرجاع الشيخ قال: «**ولن يستقيم حديثنا إلا إذا أخبرناك عن أنفسنا [...] كان هذا القصر في العهد الأول مركز القيادة لشعبنا**»[2]، مدى هذا الاستذكار بعيدًا يعود إلى العهد الأول، ليتخذ مساحة نصية سعتها ثلاث صفحات من الاسترجاع الأساسي.

– استرجاع الساحرة: وتعود إلى نفس الفترة التي عاد إليها الشيخ لتكمل مجريات الأحداث من النقطة التي توقف فيها الشيخ، حيث تقول: «**صحيح أنني بدأت أشتغل كخادمة في القصر [...] واستوطنت هذا القصر**»[3]، ليتربع هذا الاسترجاع على مساحة نصية قدرها خمسة عشر سطرًا.

تزامن ظهور هذيْن الاسترجاعيْن مع ظهور شخصيات جديدة في المقامة، فالرّاوي يريد أن يضيء سوابقهم باستعادة ماضيهم وهذا أمر لا بدّ منه، خاصة وأنه تحول في هذه اللحظة إلى قاضٍ في المحكمة في جلسة تحقيق بينهم.

---

[1] مقامات الذّاكرة المنسية، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص144.

[3] المصدر نفسه، ص149، ص150.

هذه الاسترجاعات لم توظف اعتباطًا، بل لها أبعاد دلالية جمالية في البناء العام للرواية، ولها وظيفة مهمة حيث سدت ثغرات خلفها السرد الحاضر حول ماهية الجزيرة المجهولة، وحول الحلم الذي رآه "**السندباد**" في بداية المقامة، فساعدت هذه المفارقة على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها وتنوير ذهن البطل وبالتالي تنوير ذهن القارئ.

- **المقامة الخامسة: (مغامرة ابن بطوطة)**

ويبدأ فيها "**ابن بطوطة**" باسترجاع مغامرته بالعبارة الآتية: «**إذن اسمعوا مني هذا الخبر، كنت ذات يوم في تطوافي ببلاد الهند فنزلت ضيفًا**»[1]، وضمن هذا الاسترجاع الأساسي، وظف الراوي استرجاعًا خارجيًّا كالاستشهاد من التاريخ الإسلامي في أثناء حواره مع ابن الملك الذي أوكل بتعليمه فقال: «**كان بعض ملوكنا يتنكر في زي العامة ويختلط بالناس، يسمع أحاديثهم [...] ثم يعود فيصلح من شأن نفسه على مدى ما يسمع من انتقاد**»[2].

وهذه الحادثة تعود إلى فترة خلافة "**عمر بن الخطاب**" (23هـ)، «حيث ثبت عنه أنه كان يخرج إلى المدينة متنكّرًا ليترقب أمر الرعية، فالتقى ذات يوم بامرأة معها صبيان لها وقدر منصوبة على النار وصبيانهم يبكون فسألها عنهم قالت: من الجوع. فقال: وأي شيء على النار؟ فقالت: ماء أعلّلهم به حتى يناموا»[3].

لقد استحضر "**ابن بطوطة**" هذا المقطع الاسترجاعي القيّم من التاريخ الإسلامي كمادّة تحفيزية لتغيير الطّبائع الإنسانية السلبية، بأخذ العبرة منه. فمدى هذه المفارقة يعود إلى الزمن الذي عاش فيه "**ابن بطوطة**" والذي اتّخذ سعة معلومة من خلال مساحة ورقية محدودة وهي ثماني صفحات.

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص175.

[2] المصدر نفسه، ص180.

[3] أبو الفدا إسماعيل ابن كثير: **البداية والنهاية**، ج7، مج4، ، دار العقيدة، الإسكندرية، ط1، 2007م، ص123.

- **المقامة السادسة: (مغامرة عدي وحسين)**

جاءت هذه المقامة بصوت آخر مختلف عن المقامة الأساسية التي تخص البطل "**سليم**"، بصوت "**العم حمدان**" الذي استحضر هو الآخر أحداث قصته التي كتبها منذ سنوات عديدة، كما قال، وهذا هو التّحديد الوحيد لمدّتها، وها هو اليوم يحاول سردها على صديقه "**سليم**"، فزمن الاسترجاع بعيد عن زمن كتابة القصة، وعدد صفحاتها عشرون صفحة.

وظف الراوي في هذا المستوى بعض الاسترجاعات القصيرة جدًّا وذلك حينما أراد أن يعرّف بشخصياته: "**حسين**" و"**عدي**". أما الاسترجاع الواضح نلمحه في تلك الرسالة التي وصلت مع الطّرد «**سيدي الكريم [...] لقد توفي أبي –رحمه الله– وكنت إذ ذاك في الولايات المتحدة أزاول دراستي وعند عودتي قرأت وصيته [...] وقد أعدّ لكم طردًا حالت دون بعثه لكم أيام مرضه**»[1].

لقد جاءت هذه الرسالة الاسترجاعية الملخصة لسدّ الثغرة التي خلفها السرد بوصول الطرد المجهول، ومدى هذا الاسترجاع غير محّدد، لكنّه مرتبط بعدد سنوات دراسة باعث الطّرد.

لقد لعب ضيق الزّمن السّردي في رواية "**مقامات الذّاكرة المنسية**" وانحصاره في الفضاء المحدود "المستشفى" دورًا كبيرًا في كثرة الاسترجاعات الخارجية وبعيدة المدى في كلّ الاتّجاهات، فالرّاوي من خلالها فتح عالمًا جديدًا يتجاوز الواقع المعيش، عالماً فيه زمنه الخاص يركبه كيفما يشاء، عالماً فيه الانعتاق والحرية، فيه زمن مطلق منفتح على كلّ الاتجاهات ماضٍ وحاضر ومستقبل.

لذلك، لم تظهر هذه الاسترجاعات بشكلٍ متّصل ومتسلسل وإنّما جاءت متقطعة ومتداخلة بعضها ببعض، وهذا يكشف عن عمق التحول في حياة الشخصية وحالة التّغيير الناتجة عن حركة الزمن والمجتمع المتجلية بوضوح في نص "**مقامات الذاكرة المنسية**".

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص205

3- الاسترجاع ودلالاته بين الواقع والحلم في رواية "العين الثالثة"

في وراية "**العين الثالثة**" يخرج السرد عن النسق الزمني المعهود في الرواية التقليدية وإن كانت أحداثها كذلك، للخلط الرهيب بين الأزمنة الكرونولوجية فيها بين الواقع والحلم، وهذا يعود إلى تدخّل الراوي في المستويين؛ فهو يحكي لنا الأحداث كأنّها في الزمن الحاضر ولكن سرعان ما ينقلنا إلى الماضي عبر أحلام شخصياته.

والتكنيك الذي اعتمده الروائي هنا، هو تقنية الحلم التي ركز عليها كثيرًا وأخذت نصيب الأسد في الرواية من حيث عدد الصفحات، وبشكل آخر يمكن القول إنّ الحدث الأساسي وتحرك الشخصيات والفكرة في الحلم هي المحور الأساس الذي تدور حوله أحداث الرواية.

فالحلم هنا، مثّل استذكارًا مركزيًا قامت عليه معالم الرواية، فالقصة لكي تُروى يجب أن تكون أحداثها مكتملة؛ أي حدثت في زمن ما غير الزمن الحاضر «فإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[1].

ومن هنا، سنعمد إلى تقسيم الرواية إلى وحدتين زمنيتين، والهدف من ذلك يكمن في محاولتنا معاينة مختلف ضوابط الاشتغال على التبدلات الزمنية والعلاقات التي تنتظمها في إطار بنية خطاب رواية "**العين الثالثة**".

أ. زمن الواقع / الزمن الخارجي

يبدو أن أحداث القصة وقعت في زمن ماضٍ وهذا لتوظيف السارد للأحداث الماضية، رغم أن الرّوائي شخصية من شخصياتها، فالرواية لم تقدم لنا أي مؤشّر زمني يمكن من خلاله تحديد زمن القصة تحديدًا دقيقًا.

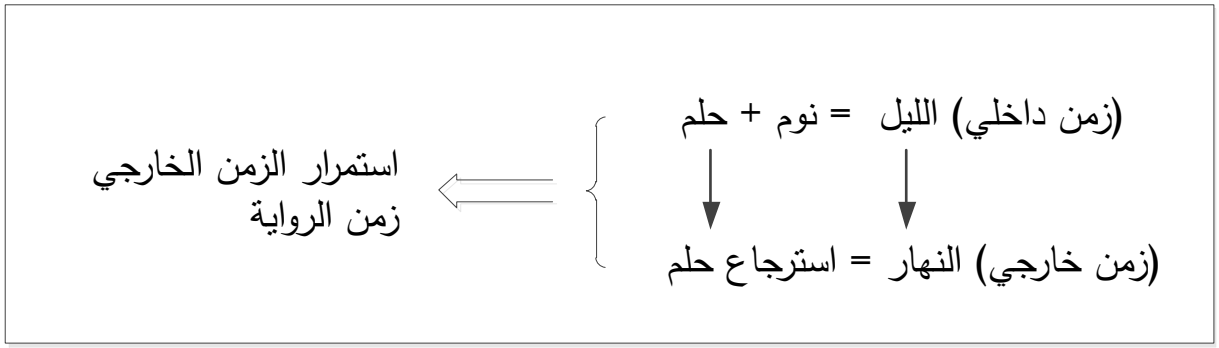
في هذا المستوى نجد الإشارات الزمنية الكرونولوجية الأكثر دقّة التي تحيل على مقام التلفظ: الليل، النهار، الماضي، الحاضر، فالإشارات الزمنية محددة من خلال الأيام وأجزائها

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص121.

لأنّ كل الأحداث تمت في ثلاثة أيام تناوبًا بين الليل والنهار، فكان الليل لرؤية الحلم والنهار لإعادته.

فالزّمن الأول زمن مستمر بالسّاعات والأيام، والزمن الثاني "الحلم" هو جزء من هذا الزمن وإن كانت مدته قصيرة، إلّا أن أحداثه كثيرة وأزمنته مختلفة وممتدّة فهو زمن مكثّف، فالنهار ارتبط بفعل القص والليل ارتبط بفعل النوم والحلم، فلو انقطعت الشخصيات عن النوم لانقطع الحلم ومن ثمّ انقطع فعل القص أين يتوقف الزمن.

فالنوم والحلم حققا استمرارية الزمن الكرونولوجي، وهكذا نقول أن الرواية اعتمدت على تيمة " الحلم"، ويمكن أن نمثل ذلك في المخطط الآتي:



الشكل رقم (13): يوضح المؤشرات الزمنية للزمن الداخلي و الخارجي

إذن، فالليل والنهار هما الإشارتان الزمنيتان الكرونولوجيتان اللتان اعتمدت عليهما أحداث الرواية، فكان استعمالهما موزعًا في إطار مجرى الخطاب بأكمله وفقًا لمؤشّرات معينة:

– الليل ومؤشراته: النوم – الحلم – الوسادة – الفراش الخشن – السرير– الأحلام– الكابوس– العتمة. قال الراوي: «**لذت قليلًا إلى الوراء مستترًا بالعتمة التي اسود جانب منها**»[1].

– النهار ومؤشراته: شعاع الشمس – الضوء. قال الراوي: «**لم أتمالك نفسي أن قلت لنفسي هامسًا: الحمد لله الذي جعله حلمًا**»[2].

[1] العين الثالثة، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص182.

فأغلب الاسترجاعات في هذا المستوى كانت داخلية وظفت لتكملة الأحداث التي تجاوزها عنها السرد في البداية مختارًا فضاء السجن مركزًا للانطلاق إلى الوراء واستذكار الأحداث، وها هو الراوي يسترجع أسباب دخوله السجن محملًا بمشاعر الأسى والحزن يقول: «**كنت عائدًا إلى البيت من زيارة صديق**»[1]، وهذا الاسترجاع قريب المدى جدًّا من لحظة الاسترجاع وسعته أربع صفحات.

ويستمر في سرد الأحداث مستدعيًا مرّة أخرى مقاطع استرجاعية مكملة وقريبة جدًّا من لحظة السرد عند دخوله إلى الزنزانة على صاحبيه يقول: «**كنت أنظر إليهما وكأنني لا أرى فيهما الرجلين الذين سيقا معي إلى قعر الزنزانة الموحشة [...] لعن الله الطريق الذي قادتني إلى هنا**»[2].

إنّ هذه الاسترجاعات جاءت متسلسلة مرتبة مكلمة لبعضها بعض ووظيفتها الأساسية هي سد كل الثغرات التي خلّفها السرد سابقًا ليتم فهم مسار الأحداث في الرواية، فكان الاسترجاع المركزي في الرواية يدور دائما حول إعادة أحداث الحلم التي كانت تراه الشخصيات ليلًا، فكل شخص يقدم مقطعا من حلمه كتكملة لحلم الشخص الآخر وهكذا، قال الرجل الكهل: «**إن الحلم الثاني يقدم التتمة**»[3].

ومن خلال الترتيب تأتي المفارقة الإرجاعية لإضاءة ما تمّ استنفاذه، فمرة تكون على لسان الراوي ومرة أخرى على لسان الرجل الكهل، لإضاءة ما تمّ حكيه سابقًا.

نلاحظ أن الاسترجاعات قليلة في هذا المستوى، وهذا راجع لاهتمامه بعالم الحلم؛ لأن زمن الواقع كان شديد الضيق، ويبدو أن الزمن في السجن ليس له أهمية لذلك لم نلحظ أي استرجاع يخص الشخصيات الواقعية في هذا الفضاء.

---

[1] العين الثالثة، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص68.

ب. زمن الحلم / الزمن الداخلي

إنّ وقائع الحلم ليست وقائعًا وهميةً يمكن لأي شخص أن يتخيلها على مستوى اللاوعي، أو إعادة ما حدث في النهار ليلًا، وإنّما هذا الحلم ارتبط بوقائع حقيقية حدثت قبل دخول الراوي للسجن قبل ثلاثة أشهر، وهذا هو المؤشر الزمني الوحيد الذي ظهر في نهاية الرواية، عندما سأل الرجل الكهل حارس السجن: «**أخبرني.. هل حدثت في هذا المكان جريمة قتل؟ نعم.. أحدهم شنق نفسه مضى على ذلك ثلاثة أشهر**»[1].

فنهاية البطل "**عبد الحق**" المأساوية لم يعرفها أصحاب السجن إلا بعد معرفة أحداث المؤامرة منذ بداية نسج خيوطها، فتناوب الزمنان في الرواية بين "**التجلي والخفاء**" بشكل منتظم في المسار الأفقي للأحداث، وفقا لترتيب الأيام "**ليل / نهار**".

فالبطل "**عبد الحق**" عندما ظهر في منام الشخصيات الثلاث كان راويًا في قصّته، وبالتالي ما حدث في لحظات الحلم كان استرجاعًا كبيرًا بدأ بالعبارة الآتية: «**وضعت الأوراق جانبا ونظرت**»[2]. ويستمر الراوي بذكر تفاصيل اللقاء بينه وبين الضحية، ثم يبدأ صراحة بحكي وقائع قصة "**عبد الحق**": «**أمسك فنجان القهوة**»[3].

بدأت الأحداث تتطور عبر مسارها الزمني الأفقي من البداية إلى النهاية، تمهيدًا بوضعية البطل الاجتماعية المزرية؛ التي دفعته للوقوع في شباك المؤامرة، فالزمن المركزي الذي انطلق منه لحكي أحداثه من السجن لنطرح سؤالًا: ماذا حدث في هذه الفترة؟ وكيف وصل إلى هذا المكان؟

في هذه اللّحظة تتطور الأحداث وتبدأ بالتّعقيد، فيتدخل الراوي ليقلل من حالة الفضول التي يعيشها القارئ بالإجابة عن التساؤلات المطروحة متوسلًا بتقنية الاسترجاع التي تخدم

[1] العين الثالثة، ص184، ص185.

[2] المصدر نفسه، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص35.

موقفه، مسترجعًا الأحداث التي قفز عنها سابقًا، حيث يقول "**عبد الحق**": «**كانت صدمة أكّد له الفتى أنه لم يقبض شيئًا، وأنّ الشرطة أخذت المبلغ كله ساعة استلمه من العميل**»[1].

إن أغلب الاسترجاعات في هذه الوحدة الزمنية كانت داخلية تتمحور حول تجربة الذّات، أين يقوم الفرد بإعادة النظر في أفكاره ومقارنتها مع أفكار المجتمع السائدة، ليعرف في أي نقطة من مفترق الطرق يقف.

إن "**عبد الحق**" يقف متأملا الآن، ويحاول أن يذكر بعض المقاطع الاسترجاعية من حياته الماضية التي تبرر انحرافه مع ذكر الأسباب والدوافع لذلك من بينها: «**الأول جاءه في بذلة أنيقة تميل إلى البياض وقد سرح شعره إلى الوراء [...] قال بأنه محام** »[2]، وهذا استرجاع داخلي قريب جدًّا من الأحداث سعته صفحتين.

لجأ الراوي في بعض الأحيان إلى الاستناد على الاسترجاع الخارجي عند ظهور شخصيات جديدة في أحداث الرواية، فكانت هذه التقنية أنجح وسيلة لتقديم شخصياته والتعريف بها.

تقول المرأة (ك): «**لقد صنعوا مني ما تراه [...] لم أكن في يوم من الأيام هكذا[...] لقد اغتصبوني أخذوا شرفي**»[3]. وضمن استرجاع هذه المرأة يرد استرجاع آخر عن رئيسها في المصلحة، حيث تربع على مساحة ورقية سعتها ثلاث صفحات، فيمكن للاسترجاع الواحد أن تتفرع منه استرجاعات أخرى فرعية في اتّجاهات مختلفة خدمة لدلالات كثيرة في الرواية.

لقد وظّف الروائي تقنية الاسترجاع كآلية سردية تخدم إيديولوجية نصه الروائي، حيث جاءت لسد الفراغات التي قفز عنها السرد ليخلق حالة انتظار وتشويق لدى القارئ، كما وظفه لإضاءة جوانب من حياة الشخصيات الجديدة التي كانت تظهر في المتن الروائي بين

[1] العين الثالثة، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص49، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص113.

الفينة والأخرى، كما أسهمت هذه الاسترجاعات على تحفيز حركة الأبطال نحو فعل التغيير، وذلك ببلورة الوعي السائد لكل منهم من أجل الارتقاء لعالم أفضل على كل المستويات.

ويتّضح مما سبق، أن للاسترجاع دورًا فعّالًا في كل رواية بحيث يمثل بذرة دالة ساعدت على كشف الإيديولوجيات المختلفة المنتشرة في كل رواية بين: "الواقع – المتخيل – الحلم – العالم الافتراضي" التي عملت على ربط أنسجة المتن الروائي وتماسك عناصره بالتعاون مع مفارقة الاستباق التي لا يمكن الاستغناء عنها من الناحية المنهجية، والتي سنأتي على دراستها في المبحث الآتي:

المبحث الثاني: الإيديولوجيا والاستباق في الروايات

نجد إلى جانب السرد الاستذكاري سرد آخر استشرافي، يتمثل في المفارقة الزمنية السردية التي تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، ويعرفه "**حسن بحراوي**" بأنه: «القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل»[1].

إذ يقوم الراوي باستباق بعض الأحداث تمهيدًا للآتي بإشارة زمنية معينة تعلن ما سيحدث بعد ذلك كحالة تنبؤ أو استشراف، «ويقصد بهذا المستوى الزمني للأحداث التي يعلن عنها السارد في بداية السرد أو أثنائه، ثم بعد ذلك قد تتحقق وقد لا تتحقق»[2].

نميز نوعين من الاستباق من حيث الدور والوظيفة في السرد يحذر "**جيرار جنات**" من الخلط بينهما: الاستباق كإعلان والاستباق كتمهيد، والفرق بينهما يكمن في أن:

«الأول يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، وهذا يخلق حالة انتظار في ذهن المتلقي لأنه سيحدث حتمًا، أما الثاني يشكّل بذرة غير دالة لن

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص132.

[2] عليمة قادري: **نظام الرحلة ودلالاتها،(السندباد البحري عينة)**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص101.

تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعيه وظل الحدث مجرد إشارة لم تكتمل زمنيًا في النص ونقطة انتظار مجرّدة من كل التزام تجاه القارئ»[1].

ومن يمعن النظر في النصوص الروائية يستطيع التمييز بين نوعين من الاستباق حسب توظيفها في السرد، الاستباقات الداخلية والخارجية.

وغالبًا ما يكون الاستباق بنوعيه «كحامل إيديولوجي هام في الرواية، حيث نجده اعتُمد كوسيلة للإفصاح عن البدائل الإيديولوجية المقترحة والممكنة، إذا ما استطاع المجتمع إزالة الإيديولوجية المهيمنة بشكل من أشكالها»[2].

وعليه، فالاستباق الزمني هدفه الأساسي هو التطلع والتنبؤ لما سيحدث في العالم المحكي، الذي يمكن له أن يحدث أو لا يحدث، فهذا يتعلّق بالمستقبل، ولكنّها تبقى التقنية التي تقحم القارئ في النص وتخلق له الإحساس بالترقب والانتظار.

ويمكننا انطلاقًا مما سبق، أن نعرج إلى عالم "**حبيب مونسي**" الروائي، ونرى كيف تعامل مع هذه المفارقة بأبعادها الفنية والإيديولوجية، وما الشيء الذي أضافته في البناء الزمني للنص الروائي.

1- الاستباق ودلالاته في العالم الافتراضي لرواية "جلالته الأب الأعظم"

إن الرواية تجري أحداثها في زمن لاحق من سنة 2012 إلى 2099 وهذا الزمن بالنسبة لنا هو زمن تنبؤي استشرافي، زمن خارق لنواميس الكون، وإن كان الزمن في الرواية زمنًا كرونولوجيًا يمكن استيعابه. «فإنه كلما كان الإبعاد في المستقبل هامًا (وكذلك في الماضي) كلما كانت العلاقة بين الكون المتخيل والكون الحقيقي أو الحالي رقيقة».[3]

يدخل "**أحمد حمد النعيمي**" هذا الاستشراف ضمن قصص الخيال العلمي، فيقـــول: «كما يمكن لهذا الاستباق أن يتمثل في الروايات ذات التوجه الفانتازي، والتي غالبًا ما تريد

---

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص137.

[2] إبراهيم عباس: **الرواية المغاربية**، ص336، ص337.

[3] جان غاتينو: **أدب الخيال العلمي**، تر: ميشيل خوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1990، ص 130.

أن تقول لنا أن بعض ممارسات الإنسان الحالي وجرائمه وبرائره ومشاكله وأحلامه وطموحاته تفوق الخيال نفسه أو تشبه خيالاً يفوق الخيال».[1]

تنطوي هذه الرواية على الانزياح نحو المستقبل، فكأن أحداثها تجري في أيامنا لكن في زمن آخر نحو الأمام، فالمؤلف لا ينكر الزمن بل يجسده ويؤكد عليه من التواريخ الموجودة على الرسائل الانتحارية «فلا يمكن فهم الخيال العلمي إلاّ في بعده الزمني»[2]، فرواية الخيال العلمي تعتمد بالدرجة الأولى على التنبؤ أو التوقع كونها تدور في حيز الاحتمال، حيث توقف "**حبيب موسى**" عند نهاية الإنسانية والتي حلّ محلها الآلة، فالكاتب يضع نفسه ضمن مستقبل يتضمن تاريخًا حقيقيا معروفا مستندا في ذلك على نصوص يقينية تتحدث عن المستقبل القريب والبعيد مثل: صحيح "**البخاري**" " **كتاب الفتن الكبرى**" الذي يصف أحداث الزمن الآتي، والأربعون النووية وغير ذلك حيث يقول:

«فكانت الرواية من هذه الخلفية استثمارًا للحديث النبوي الشريف ورؤية لمستقبل قريب تمهد له ثورات الشام التي نشهدها اليوم».[3]

فلقد استطاع الكاتب أن يجمع بين النصوص الدينية التي تحمل في طياتها ما سيحدث للبشرية في المستقبل بالأدلة والبراهين، وبين التكنولوجيا في نص واحد بمزيج سحري رهيب لا يدفع للنفور من ذلك، ليكوّن لنا جنسًا تجريبًا مغاربيًا جديدًا: " **الخيال العلمي الديني**" وفق نظرة واسعة إلى العالم تمتزج بين العلمية والدينية وخيال الكاتب، بحيث تتجلى الدلالة العامة للرواية بدءًا بالعتبات النصية "العنوان والرسائل" كعتبات استباقية تفضح هذا العالم الافتراضي المتخيل. حيث اتخذ الاستباق في الرواية أشكالا عديدة:

---

[1] أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العاصرة**، ص40.

[2] جان غاتينو: **أدب الخيال العلمي**، ص 127.

[3] ابو يونس معروفي عمر الطيب: انهزامية العقل في تحديه للنقل في رواية " جلالته الأب الأعظم، سيدي عيسى ، **فضاء روحاني بأسماء من ذهب مجلة فكرية اجتماعية جامعة**، الجزائر، بتاريخ:17-11-2017 الموقع : www.sidi-aissa.com.

أ. الاستباق والبنية الدلالية للعنوان

لقد حظيَّ العنوان باهتمام العديد من النقاد والدارسين والمبدعين خاصة مع ظهور البنيوية، لما له دلالات رمزية جديدة، بالتأويل والتفسير، فالعنوان يحيل على النص، والنص يحيل على العنوان في علاقة جدلية تكاملية، لكنه في النهاية يشكل عتبة أساسية قبل الولوج إلى عوالم النص.

لقد اهتم الدرس السيميائي بالعنوان كعلامة تمتاز بالتكثيف الدلالي؛ لأنه أول ما يقع عليه فعل المتلقي فيشتغل كمؤطر أولي لفعل التأويل من خلال دلالته اللغوية بمستوياتها التركيبية والصوتية والصرفية والدلالية، فالعنوان يتضمن العمل الأدبي كله كنص مواز له.

يعتبر عنوان " **جلالة الأب الأعظم**" النواة الدلالية الأصلية التي تفرعت منها نواة أخرى وهي العنوان الفرعي، والذي يمثل خبرًا للعنوان الأول وبه اكتمل المعنى، ومن هنا تنفجر دلالات فرعية أخرى داخل النص لتفصل دلالة العنوان أكثر، فلقد اعتبرت "**يمنى العيد**" العناوين «مفاتيح ترشد إلى الأبواب التي يمكن الدخول منها إلى العالم الذي تعنونه».[1]

تفتتح الرواية بعنوان فرعي "**الخطر الآتي من المستقبل**" الذي يحمل في ثناياه خبرًا مأساويًا وهو الخطر الذي سيأتينا من المستقبل، وهنا يضع الروائي القارئ أمام توقّع لما سيحدث ويزرع فيه الخوف من الزمن الآتي بحدوث انقلاب في تاريخ البشرية مع ظهور "**جلالة الأب الأعظم**"، ليقابلنا أول عنوان في المتن وهو: "**وتمّ للرجل المعجزة ما أراد**".

فالعنوان الفرعي وما بعده يفتح أمامنا تساؤلات كثيرة: كيف يكون "**جلالته**" هو الخطر على البشرية؟ وكيف أقام دولته العالمية؟ وماذا سيحدث للبشرية في ظل التكنولوجيا والعولمة مستقبلاً؟ «فالعنوان لدى السيميائيين بمثابة " سؤال إشكالي"، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال».[2]

---

[1] يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ظل النهج البنيوي**، ط2، بيروت، دار الفرابي، 1992، ص 226.

[2] نبيل الحمداوي: السيموطيقا والعنونة، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، وزارة الإعلام، مجلد 25، عدد 3، جانفي، ماي 1997، ص 108.

يبقى العنوان في النص مستوًا تأويليًا يستعمله الكاتب قناعًا لرؤية إيديولوجية ما، حيث أعطى عنوان الرواية انطباعًا تشخيصيًا لمحتواه، وهو نهاية البشرية المأساوية على يد "**جلالتة الأب الأعظم**" أو "**المسيح الدجال**" كما جاء في الكتب الإسلامية والأحاديث الشريفة كنصوص دلالية موازية وفاعلة في توليد المعنى وتأكيد حصوله، كموجهات أساسية للأحداث في الرواية.

وضعنا الراوي منذ البداية في عالم من الاحتمالات والتوقعات لما سيحدث مستقبلاً، مستندًا على الأحاديث الصحيحة من جهة، ونظرته للعالم والتكنولوجيا ونشأتها من جهة أخرى، لتنطبع في ذهن القارئ بأنها رواية من الخيال العلمي، فتمييز النص المقروء والتعرف عليه يعتمد على التلقي البصري كمعاينة أولية من الخارج.

ب. الاستباق والرسائل الانتحارية

استفتح الكاتب نصه الروائي بخمس رسائل انتحارية لشخصيات واقعية، ينقل لنا فيها خلاصة تجاربها في الحياة، كسير ذاتها وتضع الأسباب التي ساعدتها على اختيار نهاية مأساوية لحياتها وهي الانتحار، فأصبحت نصًا موازيًا للنص الأصلي.

فالرسائل الانتحارية كعينة تجريبية انطلقت من الواقع، حيث كانت وقائعها مرتبطة بمجريات الأحداث في الزمن الراهن، فعمد الكاتب إلى صبغها بمعلومات حقيقية إذ قطع أشواطا كثيرة باتت من حيث النسق الزمني طبيعية كذكر الاسم واللقب والوظيفة واليوم والتاريخ والسنة، ويمكن تلخيص هذه المعلومات في الجدول الآتي مع ذكر الكلمات أو العبارات الدالة على الانتحار كمقاطع استشرافية:

الرسائل	الاسم واللقب	المهنة	التاريخ	العبارات الاستباقية الدالة على الانتحار	الصفحة
الرسالة الأولى	الدكتور: باركلي.ح. بوسطن	مدير المخبر السري للأسلحة الاستراتيجية	الجمعة جوان 2018	اكتب هذه السطور قبل أن أنهي علاقتي بالحياة مستعملاً الأقراص الموضوعة على مكتبي فهيّا معًا إلى الموت أيها الإخوة.	ص 8

الرسالة الثانيــة	فلاديمير.ش كياف	ديبلوماسي	الأحد ديسمبر 2018	إنها آخر صفحة من صفحات السجل[...] سأضع القلم دون أن أقول وداعًا[...] فليس هناك ما يربطني بالحياة.	ص17
الرسالة الثالثة	البروفيسروة هيلين. د.أسلو	بروفيسورة	الخميس مارس 2020	وأقتل نفسي لتبقى (أولقا) الآلة غريبة، فتشعر بالوحدة التي شعرت بها طيلة حياتي.	ص 24
الرسالة الرابعة	يونغ سي.طوكيو	طالب	الأربعاء فبراير 2025	تناولت الأقراص، وركبت المركبة ودبّ دبيب الموت في أطرافي.	ص34
الرسالة الخامسة	ميزرا	طيّار	الثلاثاء جويلية 2026	وها أنا أعرض نفسي عليه، كما تفعل الملايين خدمة للخلاص، كما عرضتها من قبل خدمة للدمار والانتقام.	ص40

جدول رقم(02): يوضح مقاطع الاستباق في الرسائل الانتحارية

بأسلوب متميز استطاع الكاتب أن يربط بين الرسائل الانتحارية ونصه الروائي، وكأنه يريد أن ينقلنا من الواقع إلى العالم الافتراضي المتخيل بطريقة لا نحسّ فيها بوجود فراغ أو فجوة بين النصين (النص الموازي والنص الأصلي) .

وهذه النماذج التي أقبلت على الانتحار بدأت مع عملية التطهير التي جاء بها "**جلالته**" وأعلنها في سنة 2026؛ أي في الرسالة الأخيرة التي كتبها "**ميزرا من طهران**" الذي قرر أن يطهر نفسه باعترافاته كاستباق أمام "**جلالته الأب الأعظم**" وتحقق بالفعل، حيث يقول:

«لقد ظهر الرجل المعجزة.

الرجل الذي يحدث الانقلاب المرتجى.

الرجل الذي يخلص البشرية مما هي فيه [...]

وها أنا أعرض نفسي عليه، كما تفعل الملايين خدمة للخلاص». [1]

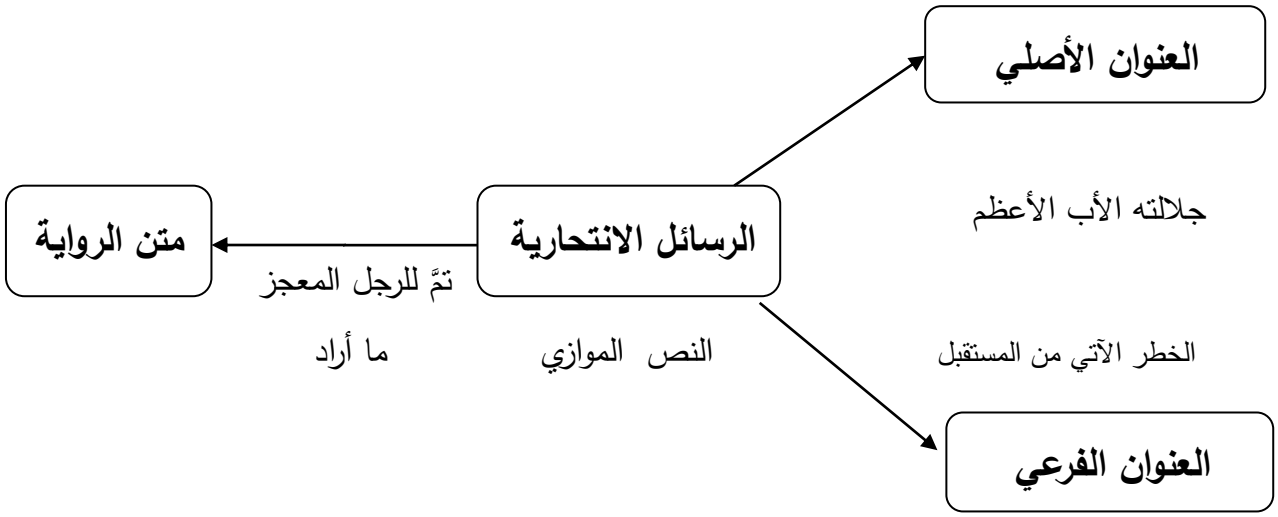
[1] جلالته الأب الأعظم، ص 40.

لا يطول توقع القارئ حتى يتحقق الاستباق، ويلتقي بالرجل المعجزة الذي يتشوق لرؤيته فيصاب بالدهشة مما رآه، إذ يقول: «**ولما نظرت في وجهه رأيت شكلاً كأنه اللعنة**». [1]

إن هذا الشكل يُنبئ بحدوث كوارث على البشرية فكلمة اللعنة دلالة على مصدر الشرور والدمار الشامل، وهذا عقاب للبشرية ونتيجة لأفعالها السيئة بعيدة عن فطرتها الأولى السليمة، نائية عن دينها وعبادتها الصحيحة.

وهكذا، يبدأ مفهوم العنوان الفرعي بالوضوح كعتبة استباقية استفتاحية مبهمة تحمل كثيرًا من الغموض والاستفهام " الخطر الآتي من المستقبل"، فظهور "**جلالته**" هو اللعنة بحقها، التي تنبئ بخطر يُهدّد البشرية حاضرًا ومستقبلاً.

وهكذا، عملت الرسائل الانتحارية على الربط بين العنوان كعتبة نصية أولى ومتن الرواية، وإن كانت نصا موازيًا أو هامشيًا، لكن الكاتب استطاع أن يوظفها بطريقة سلسلة للربط بين الحاضر كواقع سائد والمستقبل كواقع ممكن، وأجاب عن أسئلة كثيرة تجلت للقارئ منذ ظهور العنوان الأصلي والفرعي، كما مثّلت الرسائل خطاباً موازياً أسهم بدرجة كبيرة في تعميق الحدث الروائي، ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالمخطط الآتي:



الشكل رقم(14) : يوضح علاقة العتبات النصية بمتن الرواية

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 40.

إن اختيار هذه العناوين يساعد في تعميق الدلالة في النص الروائي واستشفاف القيم الإيديولوجية الغامضة أو المتوارية وراء العتبات النصية الأخرى كالرسائل الانتحارية أو العنوان الفرعي: "**تمّ للرجل المعجزة ما أراد**".

يضعنا هذا العنوان أمام أسئلة كثيرة: ما هو الشيء الذي تمّ؟ وماذا أراد؟ ولماذا سميّ بالرجل المعجزة؟

ما أراد: فالإرادة تسبق التحقيق، والتي تبدأ نظريا بوضع استراتيجية ما مسطرة، لها أهداف وفرضيات وخطط بديلة في حالة الفشل مع تكيفها مع الظروف الراهنة وتوفير الوسائل اللازمة لذلك، فما هنا مفعول به مقدم للفعل أراد فالهدف المسطر أصبح هو الهاجس الأول والأخير لـ"**جلالته**".

تمَّ: فالفعل تمّ فعل ماض يدل على تحقق الأهداف كاملة للاستراتيجية الموضوعة مسبقاً، بعد تجنيد تام لها. فالإرادة لا تتحقق إلا بالعمل المتواصل على تنفيذ الجزئيات الكبيرة والصغيرة في الخطة مهما كان الثمن، وإرادة "**جلالته**" هو دمار شامل للبشرية تحت سلطة الدولة الإسرائيلية والدول الغربية، وقيام الدولة العالمية الموحدة التي قضت على الأقاليم والحدود، والدين والتاريخ، وحلت الآلة البليدة محل الإنسان، فإرادته التي وصل إليها وضعت البشرية بين اختيارين: (الانتحار، والتطهير)

- **الانتحار:** حيث أقدم أشخاص على الانتحار بوضع حد لحياتهم البائسة التي أصبحت تحت رحمة الآلة، وبعد الانغماس في الشهوات والمخدرات فمثلت هذه الشخصيات عقول منحرفة تجردت من القيم الإنسانية والدينية، حيث اختارت الموت كمسلك اختياري بعد اعترافها بالانهزام . (ينظر الجدول الرسالة 1-2-3-4)

- **التطهير** " الاعتراف": بعض الأشخاص سكنهم الخوف من الموت " الانتحار" من الظروف التي ذكرناها سابقا فلجؤوا إلى الهروب من حياتهم المأساوية إلى "**جلالته**" بعد ما تأثروا بأقواله المثالية بتطهير أنفسهم من شرورها بعد الاعتراف أمامه، وهكذا غسل النفس

من دنسها ظنًّا منهم أن "**جلالته الأب الأعظم**" سيسامحهم ويمنح لهم حياة جديدة طاهرة بريئة. (ينظر الجدول الرسالة 5)

فتأكيد تحقيق إرادته من خلال هذه المقاطع الاستباقية سواء الدالة على الانتحار أو التطهير كان لابد لها أن تحدث؛ لأن الاستباق الإعلاني هو حتمى الحدوث لاحقًا.

الرجل المعجزة: لقد سمع الناس عن "**جلالته** "، عن أفعاله الخارقة وأعماله العظيمة فوصفوه بالرجل المعجزة قبل أن يروه، فجاء لينقذ البشرية لما آلت إليه، فالوضع كان من تخطيط مسبق منه ومن المجالس السرية التي ترعاه، ليظهر بشخصيته العظيمة، يقول الراوي «**سرعان ما تحول إلى شيء من الإعجاب، تبدلت مركباته إلى شيء من الحب خالطه نوع من الانصياع والطاعة [...] وانقلب الناس في أوطانهم غرباء [...] يتجهون إليه من كل حدب وصوب**». [1]

فكلمة " **المعجزة** " يمكن اعتبارها إشارة استباقية دالة يمكن أن تتضح وتتجلى أكثر في متن الرواية، فشخصية "**جلالته الأب الأعظم**" أو "**المسيح الدجال**" قدم انجازات عظيمة تفوق تصور قدرة البشر، حيث استعمل كل الطرق والوسائل لإقامة دولته العالمية الخارقة تقودها منظمة سرية "الماسونية"، والكاتب في هذه الحالة يكشف عن هذه المنظمة الخفية بصورتها المهيمنة الخفية الضاربة بجذورها حتى الآن؛ حيث توغل في كثير من المفاهيم والمعتقدات، وصولاً إلى جذور الماسونية، وأفصح عن أهدافها التي تحاول أن تقود العالم نحو مستقبل غامض تحت ذريعة تحرر العقل البشري والتكنولوجيا.

يحمل العنوان "**الخطر الآتي من المستقبل**" دلالة استباقية ينتبه إليها القارئ الذكي ليكشف عن مؤامرة تحاك اليوم تحمل شؤمًا وشرًا للبشرية في المستقبل، والمعجزة هنا، تعلقت بـ"**جلالته** " وبالأبوة العظمى في العنوان الأصلي، وبالخطر الذي سيأتي من المستقبل في العنوان الفرعي، إذن فـ: "جلالته – الأب الأعظم – الخطر – المستقبل " كل هذه العناصر اجتمعت في شخص واحد، فعلى الإنسان ألا يغتر بالمظاهر، مثلما اغتر الناس بـ"**جلالته**"

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 42.

وأبوته العظمى، وأن لا يحكم على المظاهر البراقة، وهكذا الماسونية أيضا التي تظهر في أثواب متألقة ومتعددة ومثالية لها قابلية الإغراء والاحتواء لكنها في داخلها ماكرة ومخادعة، فهي تدس السم في العسل.

فالعتبات النصية في الرواية مثلت استباقات كبرى تضمنت كثيرًا من الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها إلا بعد إتمام فعل القراءة، وهكذا تكون الرواية قد أقحمت القارئ في نصها ليصبح جزءًا منها يركض وراء سطورها لاكتشاف الإشارات والرموز الملغمة بالدلالات والإيديولوجيات الخفية، ومن ثمّ اكتشاف حقيقة مصير البشرية في ظل التكنولوجيا والعولمة والمنظمات السياسية. وبشكل عام خلقت هذه الاستباقات حالة توقع وانتظار لدى القارئ التي يمكن لها أن تتحقق أو لا لمأساة ما سوف يأتي في النص.

ج. الاستباق والخطبة

تظهر إلى الوجود أول خطبة في التنظيم الجديد كاستباق أول أسهم في دفع حركة البحث، وتتضمن هذه الخطبة التنورية مشاريع مستقبلية قريبة المدى للقضاء على الدولة العالمية، فالخطبة هنا بمثابة استباق تمهيدي حفز كل الأفراد على التحرك نحو الثورة والتحرر. حيث يقول موسى: «**فكرة أخرى أراها الآن واجبة التنفيذ، وستكون نواة أولى لأعمالنا في المستقبل أو لابد لنا من عقدها بقوة وشدة** »[1]

وهذه الخطبة الاستباقية تتسم دلالتها بالطابع العاطفي الانساني، والعبارات الآتية تدل على ذلك: نقسم هذا الجمع الكريم إلى خلايا – نقسم الميدان إلى عدد من الخلايا – الاطعمة لابد من جمعها أولا وتطهيرها ثانيا – الاتصال بمجمع النساء ومحاولة بعثه، أنها مخططات مستقبلية قد تتحقق مع تتبع الأحداث حتى نهاية الرواية، تمثل هذه الخطة استباقا زمنيا يمهد لصورة موت "**جلالته**" في نهاية النص مع عملية البعث، لتعلن الرواية عن انتهاء زمن سوداوي مظلم، وبداية زمن جديد تفائلي مشرق، حيث نجد الروائي اعتمد على الاستباق

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 194

كوسيلة للإفصاح عن البدائل الإيديولوجية المقترحة والممكنة، لإزاحة الإيديولوجية السائدة والمهيمنة.

د. الاستباق و(الحدس/ الشك/ اليقين)

برز الحدس كإحساس استباقي تمهيدي في الرواية «فالتوقع والاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي»"[1]" حيث خيّم على "**جلالته**" الشك والخوف منذ ظهور الصبي "**موسى**" من المستقبل ومنه عاد بذاكرته إلى قصة "**موسى التوراة**" مع "**فرعون**" وعقد مقارنة بين القصتين، هو واقع في حيرة من أمره: «**بأي الاحتمالين يأخذ؟ الصبي ماثل بين يديه. أيكرر قول فرعون لزوجته: تتخلص منه فانه عدوي. فإن أعاد هذا كله فقد حكم على التاريخ ان يعيد نفسه من جديد، وتتكر الماسئ، ويخسر بذلك ما كابد من أجل الوصول الى ما وصل اليه من تمكن وقوة وملك**»[2] وفي الأخير، يقرر أن يجعله الابن الأعظم ويصنع منه المعجزة الثانية، فلقد بدأ حدسه يقترب من الحقيقة عند اختفاء "**موسى**" وظهور عناصر متمردة وثورات متفرقة في دولته العالمية.

كما يظهر لنا استباق أخر في شكل مونولوج وتساؤلات، يقول جلالته في نفسه «**مستحيل، مستحيل من أين يأتينا الخطر ؟ من السماء ؟ ولكن أعرف الخطر، أعرفه جيدا إنه موسى**»[3]، فالاستباق كحدس تحقق أخيرا وتكررت مأساة التاريخ الفرعوني وخسر "**جلالته**" ما كابد من أجل الوصول إليه: القوة، الجلالة، العظمة، الأبوة، المعجزة وفي الأخير زوال الدولة العالمية.

وعلى سبيل الخلاصة، يمكن القول إن مفارقتي الاسترجاع والاستباق قد أسهمتا بشكل كبير في إدارة دفة السرد بما ينسجم مع الأحداث، فمع تقدم الزمن يظهر الصراع واضحا بين عالمين أو ذهنيتين: ذهنية آلية، وذهنية بشرية التي تؤطرهما الثنائية الزمنية الآتية :

---

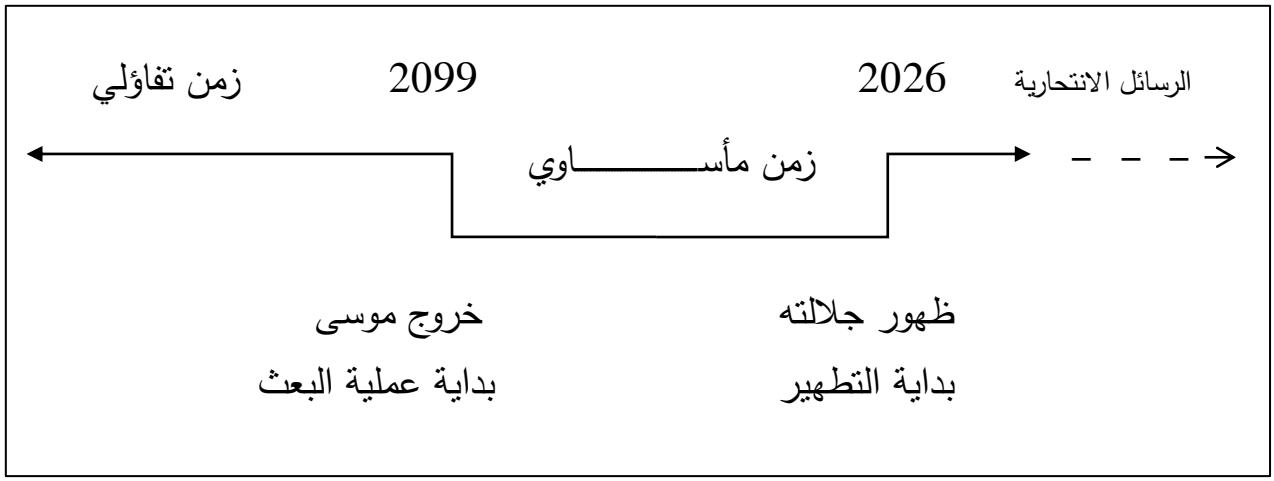
[1] شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ص56

[2] جلالته الأب الأعظم، ص 302.

[3] المصدر نفسه، ص 210.

- إطار الزمن المأساوي: وتمثله المعجزة الكاذبة "**جلالته**".
- إطار الزمن التفاؤلي: وتمثله المعجزة الحقيقية "**موسى العرب**".

فكان الصراع بين زمنين: زمن يعلن تراجع الإيديولوجية السائدة القاهرة، وزمن أخر يعلن بداية إيديولوجية بديلة متفائلة، ويمكن أن نمثل هذه الثنائية في الخطاطة الآتية:



الشكل رقم15: يوضح أنواع الزمن في رواية الخيال العلمي

2- الاستباق ودلالاته بين الواقع المعيش والمتخيل الذهني في "مقامات الذاكرة المنسية"

نلاحظ مما سبق، أن "**حبيب مونسي**" اعتمد على مفارقة الاسترجاع كثيرًا خدمة لمتنه الروائي وإيديولوجيته، ويبدو أن مفارقة الاستباق لا تقل أهمية وحضورًا عن سابقتها في الرواية.

وظّف الروائي هذه التقنية بشكل شديد التداخل، لأن البطل كان ينتقل بين عالمين: الواقع والمتخيل الذهني في حالة من الهذيان والحلم، لذلك جاءت مفارقة الاستباق حاملة بذور الوعي الممكن للبطل، ضمن رؤية إيديولوجية تنبئية لمستقبل أفضل، وهذا ما سنقوم بدراسته على المستويين.

أ. **الواقع**

لقد وظف الروائي الاستباق بنوعيه في الرواية، ليتخذ صيغة تطلعية مستقبلية نتيجة الصراع الإيديولوجي القائم بين البطل والمجتمع، ففي هذه الحالة يجد البطل الفرصة لإطلاق العنان لخياله ومعانقة المجهول في الزمن الآتي أو المستقبل.

وبصفة عامة، يخلق الاستباق حالة توقع وانتظار لدى المتلقي، ومع الاستباق كإعلان لن ينتظر ترقبه طويلًا حتى يتم الحدث؛ فـ "**سليم**" عندما أراد أن يسترجع رحلته مع "**جلجامش**" أعلن عن ذلك قبلًا بقوله: «**إن حديث جلجامش نافذة لم أفتحها بعد على عالم البقاء**»[1].

بعد هذا الإعلان تأتي مفارقة الاسترجاع بطريقة انسيابية متأنية، لتكمل دور مفارقة الاستباق مباشرة وتلعب دورها الزمني بالحديث عن المغامرة معلنة بدء زمن جديد لحظة عودتها إلى الوراء في الصفحة الموالية، وهكذا لن ينتظر القارئ كثيرًا لأنّ المدى قصير جدًّا.

إن أغلب الاستباقات الإعلانية في الرواية اتّكأت على تقنية الاسترجاع مباشرة وإن كانت تخلق نوعًا من التّشويق لدى القارئ، الذي يمارس فعل القراءة وهو مطمئن لأنه ما أُعلن عنه سيتحقق حتمًا بعد مدى قصير، إلى جانب الاستباق الأول نجد أيضًا حضورًا للنوع الثاني وهو الاستباق كتمهيد، والذي يكون ضمنيًّا؛ يمكن فهمه من سياق الحوار والسرد كاقتراح أو وعد، أو نعثر عليه ببساطة من خلال حروف التسويف مثل:

- «**أقترح أن يزورنا السيد سليم ليقدم لنا دروسًا في الجامعة**»[2].
- «**إذن نقترح عليك أن تشاهد معنا فيلمًا، وأن تعلمنا كيفية استنطاق الخطاب**»[3].

كل هذه الاستباقات بقيت معلقة لأنها لم تتحقق في أحداث الرواية بعد ذلك، ولكن يمكن لها أن تحدث فهي مرهونة بشروط معينة، «فأهم ما يميز الاستباق التمهيدي هو اللايقينية

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص139.

[3] المصدر نفسه، ص142.

بمعنى أنه يمكن استكمال الحدث الأول وإتمامه أو يظل الحدث الأول مجرد إشارات لم تكتمل زمنيًّا في النّص»[1].

لتنتهي الرواية باستباق واضح وصريح، حيث قال "**سليم**" عند خروجه من المصحة: «**لن أفرّط في صديقي سأزوره دومًا [...] إنه روائي قدير**»[2]، ومازالت رحلة الروائي مستمرّة وكأننا نستشفّ وعدًا بعودته من جديد من خلال العبارة: «**أحب أن أقرأ الجزء الثاني من قصته الذي يخبئه تحت الوسادة**»[3]. فالكائن والمحتمل ظهر جليًّا في المستوى الثاني من الرواية " المتخيل "، حيث نجد حضورًا وفيرًا لمفارقة الاستباق.

ب. المتخيل

إنّ الاستباق التمهيدي يشكله الراوي بصورة تدريجية؛ حيث يبدأ بحدث استباقي ليتطور ويكبر مع نهاية الأحداث –وهذا سنشاهده في تحليلنا للمقامات– «فالقطعة الاستشرافية لا تستمد قيمتها من ذاتها ولا من موقع بذرها في النص فحسب، بل وكذلك من العلاقة بينها وبين موقعها من جهة، [...] ووظيفة الاستشراف الجمالية المرتبطة بالقارئ ووظيفته الفنية تحقيق الانسجام مع مجموعة عناصر الرواية التكوينية»[4].

- **المقامة الأولى والثانية:**

في هذا المستوى لا نجد حضورًا لمفارقة الاستباق في حين نجدها قد وظّفت بأشكال متنوعة وبأبعاد فنية ودلالية مختلفة في المقامات الآتية.

- **المقامة الثالثة (الاستباق وظاهرة الاختفاء والتجلي):**

في مغامرة "**جلجامش**" أثناء بحثه عن ماء الحياة يحكي عن الحاجز الذي يستر الجزيرة فيقول: «**قد خوّل لهم ذلك العلم المستحدث ستارا حاجزا يستر الجزيرة عن أنظار الغرباء**

---

[1] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية** ، ص213.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص233.

[3] المصدر نفسه، ص233.

[4] عبد الوهاب الرقيق: **علم السرد**، دراسة تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998 ص89.

[...] فإذا آنسوا منك إصرارًا أثاروا في وجهك الموج والزوابع وأرسلوا الصواعق التي تلتهم السفن»[1].

يضعنا هذا المقطع الاستباقي أمام سؤالين اثنين: هل وصل "**جلجامش**" إلى هذه الجزيرة عابرًا الحاجز؟ وهل آنسوا منه الإصرار والقوة فمنعوه أم راحة وقبولًا فأدخلوه؟ فهذه النواة الاستباقية الأولى تخلق حالة انتظار وفضول عند القارئ، حيث تتطور الأحداث ويبدأ الاستباق في الوضوح والتّجلي، فبعد أربع صفحات نجد تفسيرًا لهذه الأسئلة المتضمنة في المقطع السابق، وهنا، تبدأ مفارقة الاسترجاع معلنة العودة إلى الزمن الماضي على لسان "**جلجامش**" مجيبًا عن سر الجزيرة المختفية والحواجز الشفافة.

فهذا الاستباق التمهيدي مثّل أحداثا غامضةً كإشارة لإيديولوجية خفية، ليتمكن القارئ من اكتشافها مع تطور الأحداث، هذه الإيديولوجية التي لها علاقة مباشرة بالواقع السائد اليوم، طرحها الروائي بطريقة تمهيدية انسيابية متسلّلًا إلى اللاوعي القارئ.

بدأت هذه القطعة الاستشرافية بتلميح بسيط على شكل لغز محير عن اختفاء وظهور الجزيرة لـ"**جلجامش**"، ليتحول هذا الحدث إلى بذرة استباقية صغيرة تحتاج إلى النّمو، وقام "**جلجامش**" بفك أسرارها رويدًا رويدًا؛ عندما قام بوصف الجزيرة وما بلغته من تقدم علمي وتطور تكنولوجي يفوق تصور الإنسان اليوم، إنها مدنية في العالم المستقبلي ضمن الخيال العلمي بكل ما تحمله الكلمة من معنى، لذلك يسعى حكماؤها إلى إخفائها عن أعين الناس لأنهم لن يستوعبوا هذا العالم الذي يفوقهم تطورًا بآلاف السنين، قال الشيخ: «**إن ما تراه شكلا من الأشكال التي في مقدور الإنسان صناعتها لنفسه إن أراد فعل ذلك فعلًا**»[2].

يبقى هذا الاستشراف كتمهيدٍ ثانٍ معلقًا ومرهونًا بظروف معينة إنسانية أكثر منها علمية، وهذه الحالة تخلق حالة ترقب وفضول لما سيكون عليه المستقبل، ليبقى الاستباق

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص99.

مفتوحًا بعيد المدى، لا يمكن التكهّن بمدته، إذ ينتهي السرد ويظلُّ الاستباق معلقًا ومرهونا تحقيقه بمعطيات الحاضر.

- **المقامة الرابعة (الاستباق والحلم):**

يبرز الحلم كوسيلة استباقية في بداية هذه المقامة، فـ"**السندباد**" كان متّجهًا إلى جزر الهند الشرقية، لكن الحلم الذي رآه وهو نائم على ظهر السفينة كان تمهيدًا لتغيير وجهته نحو أرضٍ مجهولة تسكنها المرأة التي ظهرت له في الحلم يقول: «**تقدمت نحوي امرأة[...] تهرول نحوي مستغيثة ملوِّحة حتى انتهت إليّ وجثت على ركبتيها قائلة: النجدة.. النجدة !؟ يا سندباد**»[1]، هذا الحلم بالضرورة يحتاج إلى تفسير، خاصة عندما بدأت السفينة تتحرك لوحدها نحو مسارٍ مجهول وكأن قوى غيبية تتحكم فيها.

بدأت بوادر التفسير تتضح شيئًا فشيئًا بعد الحلم الذي مثل في الأحداث العامة بذرة استباقية، والقارئ أمام هذه الإشارة ينتظر وفاء الكاتب لما مهّد له من قبل. فبعد خمس وعشرين صفحة من ظهور الاستباق تبدأ الأحداث في التّحول من الحلم إلى الحقيقة، عندما وجد "**السندباد**" نفسه القاضي والحكم بين المرأة التي رآها في الحلم وبين شيوخ الجزيرة، وهنا تتجلى الرؤية واضحة وتُفك الرموز عن طريق استرجاع كل منهما للأحداث السابقة.

مثّل التنبؤ أيضًا جزءًا مهمًّا في هذه المقامة، خاصة أنّها تتكلم عن السفر عبر الزمن والكواكب ونقل الأشياء بعد تفكيكها إلى ذرات بتقنيات تكنولوجية عالية الدّقة، قال أحد شيوخ الجزيرة وعلمائها عبر هذا المقطع الاستشرافي: «**إننا نستطيع أن نرسل المادة عبر الفضاء بعد تحويل جزيئاتها النووية الأولى ثم نعيد تجميعها من جديد حال وصولنا إلى كوكبنا**»[2].

وهذا الاستباق خارج عن نواميس الكون التي نجدها في قصص الخيال العملي «التي تستطيع تدمير الأرض ومناطق متباينة في الفضاء وإعادة تشكيلها مرة أخرى»[3].

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص155.

[3] أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة**، ص40.

يحاول "**السندباد**" إرواء ضمأ نفسه التواقة لمعرفة الأحداث في المستقبل حول مصير البشرية، ليختتم مقامته بسؤال: «**هل ستعودون يومًا إلى الأرض؟ فردّ عليه الشيخ: ستكون زيارتنا إليها مستمرّة في المستقبل [...] لا بدّ للبشرية من أن تذوق طعم شرورها قبل أن تفكّر جديًّا في الاستسلام**»[1].

ليبقى الاستباق معلقًا وبنية الزمن فيه مفتوحة تاركًا حالة فضول وتساؤل حول هؤلاء الشيوخ والعلماء وما علاقتهم بالأرض، فهذه العوالم المتطورة في مظاهرها اعتمدت بالدرجة الأولى على فطرتها السليمة، يقول "**حبيب مونسي**": «المستقبل يوم مظلم آتٍ وكل الرؤى التي تشرئب نحوه تجده مطرزًا بالدماء والخراب ومن ثمّ فالرحلة إلى الماضي رحلة بحث عن عالم فطري جميل لم تلوثه أفاعيل الإنسان بعد، نحن نعيش في مفرغة قمامة الفكر البشري الذي ظلّ يتراكم على بعضه بعض منذ آلاف السنين»[2].

- **المقامة الخامسة (الاستباق والاختيار):**

يضع "**ابن بطوطة**" ابن الملك أمام خيارين «**رجل تافه يسعى وراء شهوته [...] ورجل يأخذ من دنياه القدر الذي يسمح له بأن يجعل التاريخ طوع إرادته**»[3].

ويسترسل "**ابن بطوطة**" في تصوير نهاية كل منهما تاركًا المجال واسعًا للشاب أن يختار الصورة التي يريد، فيقول: «**الأول يموت فلا تبكي عليه السماء ولا الأرض، والثاني يعلق ذكره بالزمان والمكان [...] إننا نستطيع أن نكون هذا أو ذاك إنه محض اختيار**»[4]، بعد هذا المقطع الاستباقي لن يجعلنا الراوي ننتظر طويلًا لنعرف اختيار الأمير، عندما قال: «**الآن فقط أدركت لماذا اختارك الملك لتأديبي**»[5].

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية ، ص156.

[2] فوزية تقار: حوار مع الروائي، **مجلة أصوات الشمال**.

[3] مقامات الذاكرة المنسية، ص182.

[4] المصدر نفسه، ص182.

[5] المصدر نفسه، ص182.

ومن هنا، يمكن أن نستنتج أن الاستباق تحقق ضمنيًّا من خلال اختياره "**ابن بطوطة**" معلما له، لاختياره للرجل الثاني الذي يجعل التاريخ طوعًا لإرادته، «على أن مظاهر الاستشراف متنوعة، فمنه ما يصدق ويسمى الاستشراف المتحرّك، ومنه ما يبطل فيموت ويطلق عليه صفتي ساكن أو جامد»[1].

- **المقامة السادسة (الاستباق واللغز):**

عندما عثر "**عدي**" و"**حسين**" على الكتاب العجيب بدأ الفضول يشدهما؛ لأنّ الراوي قدم وصفًا عجيبًا له: «**وفي وسط الغلاف عند تقاطع خطي الانحراف تبرز عين زجاجية صافية اللون وكأنها تحتوي في جوفها على سائل شفاف يتماوج**»[2].

مثّل هذا الكتاب لغزًا محيرًا لأبطال القصة، كما مثلت الأشكال العجيبة الموجودة عليه محفزات استباقية لما سيحدث بعد ذلك، وبرزت العبارة الآتية التي زادت الأمور تعقيدًا: «**إذا تدفق النور من عيني فأغمد سيفه في عين الظلام**»[3]. ليصبح الكتاب بؤرة استباقية تلتف حولها كل الأحداث التي تنتظر توضيحًا أكثر وتفسيرًا أعمق، فبعد إحدى عشرة صفحة بدأت شعلة الفضول تهدأ قليلًا مع تطور الأحداث ليتحقق الاستباق بالتّدرّج.

فالكتاب هو المفتاح السحري للعبور عبر الأبواب الموصدة أمام البطلين، وبدأت الأشكال الموجودة فيه كمحفزات استباقية بالتحرك والوضوح لتتطور معها الأحداث في الرواية، فبعد أربع وعشرين صفحة يطالعنا الراوي على باقي الأسرار الموجودة في هذا الكتاب من أشكال وخطوط.

وهكذا، يكون الاستباق قد تحقق في نهاية الرواية، لتظهر خلف هذه الأبواب الموصدة العجيبة حضارات عريقة بلغت من التقدم العلمي والتكنولوجي ما يفوق تصور العقل البشري في الزمن الحاضر، إنها مدن الخيال العلمي الطوباوية، ليمارس الكاتب مرة أخرى لعبته

[1] عبد الوهاب الرقيق: **علم السرد**، ص90.

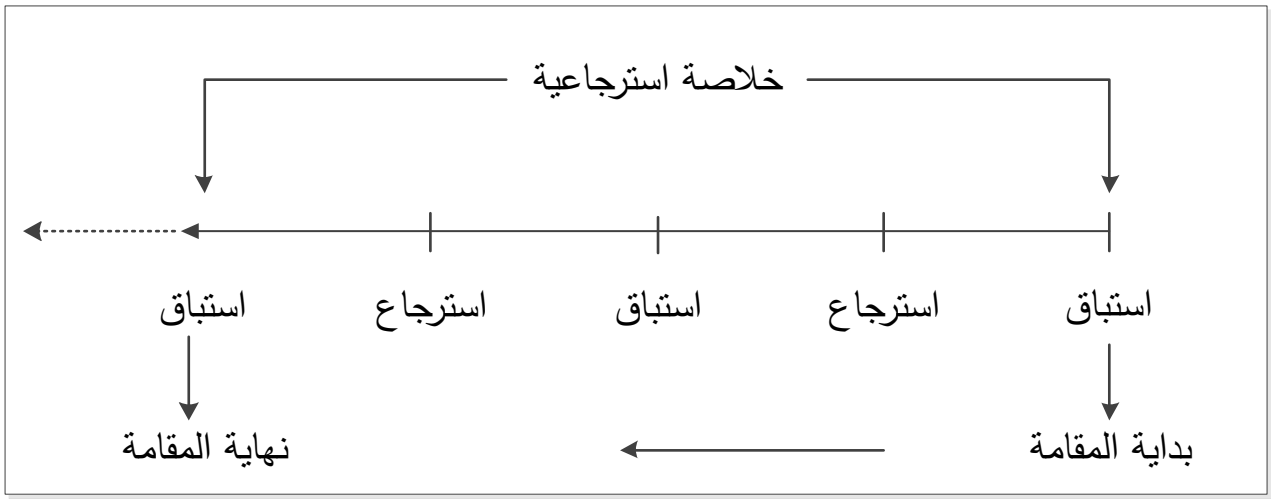
[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص203.

[3] المصدر نفسه، ص211.

السردية ككل مرة بأن يُبقي الاستباق مفتوحًا في شكل تنبّؤات أو استشرافات، ويبقى النص معلقًا مرهونًا بظروف مستقبلية لا يمكن التكهن بزمنها أقريبًا كان أم بعيدًا، «فانفتاح الزمن أدى إلى انفتاح النص»[1].

فهذه الاستباقات المفتوحة تحمل همًّا واحدًا، همّ الإنسان المعاصر الذي يعاني الضغوطات النفسية والاجتماعية والفكرية وغيرها فهو يتطلع إلى المستقبل الذي يرجوه ويخاف منه في آن واحد، فالمفارقات الزمنية تجعله يتمسك بماضيه وجذوره التاريخية التي لا يمكن له أن يتنكر لها كأساس متين لبناء رؤية مستقبلية، فهذه المفارقات تحمل رؤية شمولية للعالم ذات طابع إيديولوجي.

لقد تفنن الروائي في توظيف المفارقات الزمنية فأغلب المقامات جاءت على شكل خلاصات استرجاعية، تفرعت بعد ذلك إلى مفارقتي الاسترجاع والاستباق بالتناوب خدمة للدلالات العميقة في نسيج المتن الروائي، ويمكن تمثيل ذلك في الشكل الآتي:



الشكل رقم (16): يوضح تناوب مفارقتي الاسترجاع والاستباق في الرواية

[1] محمد تحريشي: **في الرواية والقصة والمسرح، ، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية**، دار دحلب للنشر، الجزائر، دط، ص 2007 ص43.

ومما تقدم يمكن أن نستخلص، أن الروائي وظف مفارقة الاستباق بطرق متداخلة ومتضمنة بعضها بعض، إحداها يخدم الآخر لدفع عجلة الأحداث إلى الأمام، وبالرغم من انتشارها وتفرعها في المتن الروائي إلاّ أنه كان من السهل استخراجها من النص وتأويل الخطاب الإيديولوجي الكامن وراء مضمونها أو وراء طريقة توظيفها في متن الرواية، التي انتهج فيها مسلكا تجريبيًا جديدًا في طريقة كتابتها متجولاً في عوالم حقيقية وأخرى وهمية أو افتراضية، وهذا يدخل ضمن لعبته السردية التي تهدف إلى التحريف الزمني لتمويه القارئ وبغية المتعة الروائية.

الفصل الثاني: الإيديولوجيا وتقنيات زمن السرد في روايات "حبيب مونسي"

تعرضنا في الدراسة السابقة لمظهري الحركة السردية للزمن في علاقته بنظام توارد الأحداث في الخطاب الروائي، وهما الاسترجاع والاستباق كتمفصلات زمنية كبرى في الروايات، وعرفنا أنّهما مفارقتان زمنيتان ساهمتا في خلخلة النظام الزمني تجاوزًا للشكل الخطي المتسلسل للمتواليات الحكائية، وهذه تدخل ضمن لعبة الكاتب السردية من أجل خلق المتعة الروائية.

لن تتجلى وظيفة المفارقات الزمنية ودلالتها في الرواية إلا بمساعدة تقنيات زمن السرد المبثوثة بين ثنايا هذه المفارقات، وفي هذا الجزء من الدراسة، سنحاول معالجة الاستغراق الزمني أو المدة ضمن الخطاب الروائي، والذي يمثل إحدى العناصر ذات الأهمية البالغة في تكوين بنية وفنية النص السردي.

لا يوجد مفهوم واضح يمكن الاعتماد عليه لدراسة التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد، حيث يقول "**تودوروف**" في كتابه الشعرية: «يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدّم، وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل، والواقع أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطر دومًا إلى الحديث عن نسب تقريبية»[1]، أما "**حميد لحمداني**" فيقول: «بأن الأمر يصبح أكثر صعوبة إذا تعلق بمقارنة جادة بين الزمنين: زمن القصة وزمن السرد، ويبقى المشكل مطروحًا في كيفية قياس زمن الحكي».[2]

يطلق "**جيرار جنات**" على حركة السرد اسم "المدة" "**la durée**" فكيف تظهر هذه العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو بين المتن والمبنى في روايات "**حبيب مونسي**"؟ وما الدلالات والوظائف من وراء عدم تساوي العلاقتين؟

[1] تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ص48، ص49.

[2] حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص76.

وفي هذا الجزء من الدراسة، سنعتمد في الأساس على تقنيات النسق الزمني للسرد ووتيرته من حيث السرعة والبطء، عبر آليات تساعد على ذلك داخـــل النص الروائي.

«فالوتيرة السريعة أو البطيئة التي يتخذها في مباشرة الأحداث، وذلك عبر مظهرين أساسيين: تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف [...] ثم تعطيل أو إبطاء سرعة السرد، ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة، حيث المقطع الطويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة».[1]

فالآليات التي تساعد على إبطاء السرد هي: المشهد والوقفة، أما الأخرى التي تسهم في تسريع حركة السرد هي: الحذف والخلاصة.

المبحث الأول: آليات إبطاء سرعة السرد في الروايات.

سنركز في هذا الجزء من الدراسة على كيفية ظهور الآليات المؤدية إلى إبطاء سرعة السرد داخل النص الروائي، وكذا كيفية ارتباط هذه الآليات بما سواها في النص، والتي لها دلالات ووظائف؛ وهذا راجع لعدم تساوي زمن القصة وزمن الخطاب.

«فحين يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد، مما يجعل مجرى الأحداث يتّخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي " Récit scénique" الذي يعطي الامتياز للمشاهد الحوارية، فتختفي الأحداث مؤقتا، وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أو بتوظيف تقنية الوقف "Pause"».[2]

ومن هنا، ستبدو لنا أهمية الإبطاء النسبي لسرعة السرد، الذي يقوم على استخدام خاص لعناصر السرد وآلياته بما يمنح النص بُعدًا دلاليا وإيديولوجيا خاصا به، هو ما يمكن ملاحظته من خلال النظر إلى الآليات التي تسهم في إبطاء هذه السرعة والتي تنوعت وتفرعت في روايات "**حبيب مونسي**"، وهي: السرد المشهدي، المونولوج، المشهد الاستنطاقي، الوقفة الوصفية.

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص144.

[2] المرجع نفسه، ص119.

1- السرد المشهدي ودلالاته في الروايات .

للمشهد وظيفة متميزة في الحركة الزمنية للنص الروائي، لذا حُظِيَ بعناية خاصّة من طرف الدّارسين، حيث يقدّم تفاصيل الأحداث بكل جزئيَّاتها متجاوزًا رتابة الحكي، بفضل وظيفته الدرامية في السرد، فهو بمثابة العمود الفقري للنص، إذ يرى "**تودوروف**" أن المشهد هو: «حالة التوافق التام بين الزمنين ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدًا»[1]، فالمشهد أو الحوار هو نقل الأقوال أو حكايتها، الذي يكون بين شخصين متحدثين أو أكثر بأسلوب مباشر، خلافًا لمقاطع السرد أو التحليل أو الوصف.

«يقوم المشهد أساسًا على الحوار المعبر عنه لغويًا والموزع إلى ردود "Répliques" متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية، وقد يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة فنية، وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به».[2]

وربما هذا النوع نقل حقيقي لأقوال وردت حقًا خارج القصة، مثلما نجدها في القصص التّاريخي أو السير الذاتية، وقد يتخيل الكاتب أقوال شخصياته المتخيلة مراعيًا في ذلك الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به شخصياته، والمناسبة له على كل المستويات لإضفاء صفة الواقعية عليها، فهي مجرد أقوال لم تُقل خارج القصة.

وفضلًا عن هذه، تُعَدّ المشاهد الحوارية الوسيلة المناسبة لحمل الخطاب الإيديولوجي الذي يتبناه الكاتب، وهي أنجع وسيلة لذلك، كما أن للمشاهد دورًا حاسمًا في تطور الأحداث واحتدامها، كما تساعد أيضًا على كشف الصراع الموجود في الرواية من خلال عرض طبائع الشخصيات الاجتماعية والنفسية، وفي الآتي بيان تطبيقي على روايات "**حبيب مونسي**" تنبني على أهميته الحوار في صياغة الحدث وتوجيهه على المستويين الداخلي

[1] تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ص49.

[2] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص166.

والخارجي من جهة، وعالمه الافتراضي المستقبلي من جهة أخرى، وبلورة إيقاعه بما يتناسب مع الأحداث واقعًا ومتخيلًا خدمة للدلالة الفكرية في النص.

لقد استخدم الروائي الحوار الموصوف في رواياته بوفرة لتقوية أثر الواقع فيه، وبث الحركة التلقائية في السرد «وهي تقنية أكثر بطءًا من المشهد الحواري الحر، وأسرع من الوقفة الوصفية، والمشهد الحواري الموصوف هو حوار يدور بينه أكثر من طرف مدعمًا بوصف مساعد يتولاه الراوي ليكمل المشهد فيغدو واضحًا بينًا».[1]

إن الراوي اعتمد في رواياته على الحوار الخارجي المسموع بين شخصياته الواقعية، سواء الشخصيات الموجودة في المستشفى في "**مقامات الذاكرة المنسية**" بين: "**سليم**" و"**رفيق**" و"**عائشة**" مثلًا، أو الشخصيات الموجودة في السجن في رواية "**العين الثالثة**" بين: الفتى والكهل والشيخ، أو بين: "**جلالته**" و"**موسى**" و"**إشتار**" في رواية "**جلالته الأب الأعظم**".

اعتمد "**حبيب مونسي**" على المشاهد الاسترجاعية بكثرة لأن كل رواياته يؤطرها الزمن الماضي، في حين نجد غياب المشهد الحواري الآني، أين كان يتدخل الراوي في نقل كلام الشخصيات ثم يتدخل بالسرد والتحليلات الاجتماعية والنفسية، وهذا يعمل على إبطاء وتيرة زمن السرد في الحاضر ليتمدد الخطاب ويتسع باتساع المشهد مقابل زمن الحكاية.

دأب كثير من الدارسين على الربط بين الحوار الخارجي والحوار الباطني لاشتراكهما في طبيعة المادة القولية والوظائف والأبعاد الدلالية، كما أنهما يساهمان في إبطاء سرعة السرد، «فالحوار الباطني متّصل بتقنيات كشف الباطن أو الشفافية الداخلية أكثر مما هو متجانس للحوار، باعتبار أن هذا الضرب من التعبير عن الباطن أداة رئيسية في رصد خلجات الشخصية وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها».[2]

---

[1] نضال الشمالي: **الرواية والتاريخ**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص180.

[2] صادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص236.

وسنحاول في الجدول الآتي تعداد سعة المشاهد الحوارية التي استوعبتها روايتا "**مقامات الذاكرة المنسية** " و"**العين الثالثة**"؛ أي عدد صفحاتها بالنسبة لعدد صفحات السرد:

	عدد صفحات الرواية			صفحات المشاهد	عدد صفحات المشاهد الكلي
رواية مقامات الذاكرة المنسية	235	الواقع	111	90	185
		المتخيل	124	95	
رواية العين الثالثة	189	الواقع	60	54	130
		الحلم	129	76	

جدول رقم (03): يوضح سعة المشاهد الحوارية في روايتي "مقامات الذاكرة المنسية" و"العين الثالثة"

على هامش هذا الجرد العام المقدم لعدد صفحات المشاهد في الروايات، يمكن القول إنّها: نالت الحظ الأوفر بالنسبة للسرد، ففي "**مقامات الذاكرة المنسية**" تربع المشهد على مساحة نصية قدرها 185 صفحة بالنسبة للمجموع الكلي لصفحات الرواية (235ص) موزعة على جزءين: الواقع وعدد صفحات مشاهده 90 صفحة من مجموع 111 صفحة، المتخيل وعدد صفحات مشاهده 95 صفحة من 124 صفحة.

أما بالنسبة لرواية "**العين الثالثة**" هي الأخرى نال فيها المشهد حظّ الأسد، بحيث أخذ مساحة نصية قدرها 130 صفحة من المجموع الكلي لصفحات الرواية (189 ص)، فقسم الحوار إلى جزءين: الخارجي وعدد صفحاته 54 صفحة، أما الداخلي سعته المشهدية 76 صفحة.

لقد تعمدنا تقديم هذه القرائن الإحصائية للمشاهد على المستويين الواقعي والمتخيل لإبراز خصوصية كل رواية، وبالتالي يسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وطبائع الشخصيات وبصائرهم.

إن وجود هذا الكم الهائل من المقاطع المشهدية في الرواية لم يخل بتوازنها الفني والجمالي، بل زاد في تقوية محتواها الدرامي وقربها أكثر من الواقعية، فالحوار بالنسبة

للروائي في هذه الحالة مثّل له حاملًا إيديولوجيا بامتياز، وهذا مما استدعى استحضار عدد كبير من الشخصيات المشاركة في الحوار، خاصة على المستوى المتخيل الذهني، أين تجلت صراعات إيديولوجية كثيرة، ليتّخذ المشهد بذلك دورًا جديدًا، دور «بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية، فهو يكاد يكون دومًا مضخمًا، لا بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع من الاستعدادات واستشرافات ومعترضات ترددية ووصفية وتداخلات تعليمية من السارد».[1]

نلاحظ أن الحوار تمركز بكثافة حول شخصية البطل في كل رواية، حيث كان حضوره فعالًا في كل المواقف، وأسهمت المشاهد الحوارية في الكشف عن خصائص الشخصيات وانفعالاتها وأحاسيسها، وفي الوقت نفسه أسهمت في كشف الصراع وتطور الحدث ونموه، وسنذكر أهم الشخصيات المتحاورة مع البطل على مستوى الواقع والمتخيل:

- الواقع: (سليم ← رفيق – عائشة – اسمهان – العم حمدان – الطلبة – الأصدقاء).
- المتخيل: (سندباد ← الشيخ الضرير – جلجامش– ابن بطوطة – ابن خلدون).

أما في رواية "**العين الثالثة**"، تمركز الحوار فيها حول ثلاث شخصيات وهذا لضيق المكان وقصر الزمان، ومن أهم الشخصيات المتحاورة مع البطل على المستويين نذكر:

- الواقع: (الراوي← الرجل الكهل – الرجل النحيف).
- الحلم: (عبد الحق ← شخصية س – شخصية ف – شخصية ك – رشيد).

إن ضيق المكان على مستوى الواقع أسهم في حضور شخصيات أخرى على المستوى الذهني كقصص متضمنة، ليتحقق حدًّا أقصى من التركيز الدرامي، هذا ما كثّف ونوّع حضور الشخصيات في الحوار منها: الأسطورية والتاريخية والمتخيلة.

إن مستوى الحوار في الروايتين كان أفقيًا، وإن كانت الحوارات متزامنة في بعض الأحيان عندما يزداد عدد الشخصيات عن اثنين، لكن في مستوى الخطاب تكون متتابعة، والراوي في الرواية لم يختفِ تمامًا، بل كان مساعدًا على ربط الأحداث والعلاقات بين

[1] جيرار جنات: **خطاب الحكاية**، ص121.

الشخصيات، كما كان ينقل لنا أقوالها بتدخله عبر محددات القول: قال، ردّ، تذكّر، وهذا نلاحظه في كل الروايات متجنبًا الحوار الآني الذي يحدث نوعًا من التوازي بين زمن الحكاية وزمن الكتابة.

وعليه، تختلف المادة القولية في كل مرة وفقًا للشخصية وواقعها وثقافتها، هكذا تتنوع المواضيع، وتختلف وجهات النظر وتظهر إيديولوجيات متعددة، منها ما تتوافق مع إيديولوجية البطل ومنها ما تختلف عنه، فيسعى لطرحها والدفاع عنها والانتصار لها، وفي المقطع الآتي يحاول البطل أن يدفع عن نفسه تهمة الجنون فيرد عليه الطبيب "**رفيق**": «**هذا الوضع الذي يرفضه أبناؤك وأهلك [...] هذا الضرب من الحديث [...] وكأنك تعتقد فعلًا أنك قد قابلت الجاحظ وجالسته [...] إنها حالة شاذة وغير سليمة**»[1]، فرد عليه البطل: «**كيف تنكر عليّ ألّا يجالسني الجاحظ، وأنا أمسك بكتابه بين يديّ في خلوتي؟، معي حقيقة لا تقاس بمقياس الحضور المادي العيني**».[2]

يبدو أن الروائي اهتم بالعالم الداخلي للشخصية وتداعياتها عبر أحلام اليقظة في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية** " ومثلته شخصية "**سليم**"، أو أحلام النوم في رواية "**العين الثالثة**" ومثلته الشخصيات الثلاث: الراوي، الرجل الكهل والرجل النحيف، بسبر أغوارها واستبطانها على نحو جديد، وكثيرًا ما يكون هذا العالم مرتبطاً بأوضاع معينة تعيشها الشخصية في الواقع إما لشعورها بالوحدة أو القلق والتوتر، وهذا النوع من الحوار يطلق عليه المونولوج أو الحوار الباطني الذي ترتكز عليه روايات تيار الوعي بالدرجة الأولى.

أما الحوار في رواية "**العين الثالثة**" على مستوى الواقع، فنلاحظ أنه يقوم على المشاهد الممسرحة؛ لأن المكان محدود وضيق (السجن) الذي احتوى على ثلاث شخصيات فقط، كانت حواراتها قائمة على علاقة تأويل وتقدير وتفسير، وموضوع الحلم هو التيمة التي سنصادفها باستمرار.

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص16.

إن تكنيك الرواية الذي قدّمه الروائي بهذه الطريقة لا يخلو من براءة، فأغلب مقاطع العالم الواقعي اعتمدت على المشاهد الحوارية، وسوف نسوق مثالًا من الرواية:

«همست من جديد: ألا ترى أنها ليست قصة [...] القصة لها بداية ونهاية [...] أما هذه فتتناسل باستمرار[...] تتقاطع فيها الأحداث والأفكار[...] إننا لسنا خارجها إننا بداخلها [...] تذكر أننا كنا عائدين إلى بيوتنا وداهمنا هؤلاء المشاغبون، وصرنا إلى الزنزانة [...] ولكن لماذا رأينا الحلم نفسه [...] لماذا من بين المئات».[1]

الحوارات في هذا المستوى لا تحمل إيديولوجية نظرية ولا إجرائية، لأنها لا تتضمن فكرًا تغييريًّا تريد زرعه في الآخرين، وفي الوقت نفسه لا تقوم بأي فعل ثوري يبين أنها متأثرة بإيديولوجية ما، أو أنها تستند إلى مبادئ محددة وثابتة تقوم على التحليل، إنها إيديولوجية صامتة يسعى الحلم لتغييرها أو استنطاقها.

أما في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" تجنبنا وضع إحصاء لعدد صفحات المشاهد لتداخل هذه الأخيرة مع السرد، فكان من الصعب تحديد سعتها في الرواية، وعلى العموم يمكن القول إن المشاهد هنا كان لها الحظ الأوفر.

يتمركز الحوار في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" حول شخصيته، لكنه ليس خطابًا أفقيًا تقبل فيه وجهات النظر، بل كان عموديًا يمارس فيه سلطته بأوامره ونواهيه، والهدف من وراء ذلك الكشف عن بواطن هذه الشخصية وإيديولوجياتها الاستغلالية، فتركيبتها البشرية موجهة لفناء البشرية حيث يقول: «**أحرقوا كتبكم، أحرقوا عاداتكم، مزّقوا كل شيء، وستأتي النار المباركة المقدّسة لتطهير الساحات، ثم القلوب والنفوس**»[2]، فالحوار هنا، يدرس طبيعة العلاقة بين الأطراف «فقد يكون نقاشًا يتساوى فيه الطرفان، وقد يكون أمرًا يدل على سلطة المخاطِب، أو تلبية تدل على خضوع المتكلم، أو استخبارًا يدلّ على جهل قائله بأمر ما أو رغبة في مغالطة الطرف المقابل».[3]

---

[1] العين الثالثة، ص178.

[2] جلالته الأب الأعظم، ص46.

[3] صادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص222.

فهو يحاول التأثير في الآخرين بصوته الخشن، ومكانه العالي، مردّدًا هذه اللازمة وكأنها كلمات من سحر، ويقول مرّة أخرى:

«تعالوا أحبائي، تعالوا إلى مدينة جديدة لا سيد فيها ولا مسود [...] تعالوا نحطم القيود المفروضة علينا باسم الأيديوجيات باسم الديانات والجنسيات [...] تعالوا نقلب كراسي الحكم في كل مكان [...] ونكسر أعوادها حكامًا ومحكومين نحرق كتبنا كلها [...]نحرق عاداتنا كلها».[1]

وتستمر أحداث الرواية ليبرز لنا "**جلالته الأب الأعظم**" في مواقف أخرى مع أفراد مجلسه المقدّس، ليمارس سلطته عليهم في قاعته المثلثة الشكل من خلال مراسم تقديم الولاء له أو من خلال ركوعهم وخوفهم منه، متّخذًا مكانًا مرتفعًا في هذه القاعة، فيقدم لنا الراوي وصفًا له، يقول: «**تقدّم الداخل في هالة نور يحمله نسيم طيب إلى قاعة الطاولة المثلثة أين ارتفع عرش في بطن الأرض وتأرجح بين السقف والبلاط في مستوى عليه جلالته [...] همس الحاضرون: سمعًا وطاعةً جلالته الأب الأعظم».**[2]

المكان الذي اختاره البطل " العرش" المرتفع على الهواء له دلالات كثيرة ضمن المتن الروائي، فمن خلاله تزداد أهمية المشهد بمنحه له هيبة وسلطة قهرية، فهو يسمي نفسه "**جلالته**" و"**الأب الأعظم**"، فكلّما كان مرتفعًا كلما كان بعيدًا عن العقول والقلوب، منغلقًا، ويميزه التّكبر والتّعجرف، والفعل المعاكس يكون بعيدًا عن القناعة واستحالة وصوله إليه.

وبما أن هذا المجلس يسوده الصمت والخوف والترقب تكون العلاقة بين المتحاورين غير متساوية وتكون الحوارات جامدة ميتة ذات أصداء محدودة، ونسوق مثالًا عن هذه الحالة في الحوار الآتي الذي يصف أحد شيوخ المجلس: «**قال بصوت مرتعد يقطر خشية وخشوعًا: نحن مجلس الحكماء، نحيّي جلالته بتحية الملك أولًا وبتحية الأبوة ثانيًا،**

[1] جلالته الأب الأعظم، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص56.

وبتحية الولاء والعبودية ثالثًا [...] تشرّفنا من دون الخلق أن نحضر مجلسه، فنعمنا بالاستماع إليه والتبرّك بحضوره[...] لك المجد».[1]

اتسمت أغلب المشاهد بالآلية وانعدام المشاعر، التي كانت تبدو واضحة من خلال ملامح الشخصيات وردود أفعالها، كحوار "**موسى**" مع: مضيفة الطائرة، الرجل المسافر، المرأة هيلينا، سائق السيارة، مضيفة السيارة.

وهكذا، تنوعت الحوارات وتشعبت وحُمّلت بدلالات فكرية وعلمية تنويرية تنم عن ثقافة أصحابها ورتبهم العلمية، فمن خلال اللغة التي يتحدثون بها يمكن «تكوين صورة عن الشخص المتكلم في المشهد، ومعرفة الزاوية الحوارية التي يتحدث منها»[2]، فعندما يلتقي بشخصية "**عبد الجليل**" يتقدم نحوه وكله أمل وتفاؤل، يدخل معه في حوار بلغت سعته ما يقارب ست عشرة صفحة، أين كشف عن جوانب كثيرة من ماضيه التي لم يتسنّ للسرد أن يغطيها، وانهالت عليه الذكريات في هذا الحوار الدرامي المتفجّر بالأسى والحزن والألم عن مصير البشرية في هذا الزمن الآلي الموحش وهذه الدولة العالمية.

واستطاع "**موسى**" أن يخلصه من كابوس "**جلالته**" عن طريق "الوحي الصادق"، بتحطيم جسر الخواطر الذي كان يمتد منه إلى الأشخاص، قال العجوز: «**عن أي شيء أكلمك يا فتى؟ وقد تغيرت الأحوال وصرنا إلى هوان.**»[3]

وتتقدم بنا الرواية بتصاعد الأحداث وتشابكها، ويبدأ الحوار في أخذ موقعه ضمن اللعبة السردية، ليتضخم ويتّسع وتزداد حمولته الفكرية ويصبح في هذه الحالة «منتجًا إيديولوجيا يدافع ويختبر مواقفه الإيديولوجية كما يغدو أيضًا مدافعًا ومجادلًا».[4]

وهكذا، ساعدت المقاطع المشهدية الحاملة للأبعاد الإيديولوجية المتصارعة على كشف علاقة اللاتوافق بين زمن "**جلالته**" الآلي وزمن "**موسى**" الإنساني.

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص56، ص57.

[2] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص166.

[3] جلالته الأب الأعظم، 175.

[4] ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص102.

من خلال الروايات الثلاث نلاحظ أن المشهد الواحد تختلف فيه الآراء وتتعدد منه المواضيع وتتناسل وتأخذ مناحٍ عدّة، اعتمدها الراوي كأساسات حاملة لأبعاد إيديولوجية مختلفة التي تتطلب اختيار التيمات ومناقشتها في سياق تتآلف فيه جميع عناصر البناء خدمةً للدلالة الفكرية في النص.

وعلى العموم، إن هذه المشاهد بما تحتويه من تشعّبات وتفصيلات واسترجاعات أدت إلى زيادة سعة الخطاب وعملت على إبطاء وتيرة السرد، لتركيز الراوي على الحوار الاسترجاعي الخارجي الذي يمكن أن نضيف له أنواعًا أخرى من المشاهد – سنأتي على ذكرها لاحقا– كالسرد النفسي أو المونولوج، والمشهد الاستنطاقي، مما جعل النسق الزمني أكثر تعقيدًا وتداخلًا على جميع الروايات.

أ. المونولوج

إذا كان الراوي اعتمد على الحوار الخارجي المسموع بين شخصياته الواقعية، فإنه أيضًا لجأ إلى حوار آخر ينطلق من الشخصية، حوار لا تسمعه إلا هي من خلال الولوج إلى عالمها النفسي والذهني، وهذا النوع من الحوار يطلق عليه المونولوج، الذي ترتكز عليه روايات " تيار الوعي" بالدرجة الأولى.

يختفي الراوي ويترك المجال للشخصية كي تقدم لنا نفسها وتحكي مغامراتها الذهنية وكأننا نعيش الأحداث مباشرة، ولا نتلقاها بواسطة حتى نشعر وكأننا متواطئون مع هذه الشخصيات كشهود عليها، فيمتزج الحوار الخارجي بالحوار الداخلي للشخصية كهذيان محموم أو فلتات جنون أو أحلام، بحيث «يوقف المونولوج حركة الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر».[1]

في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" يختفي الراوي، ويظهر الكلام بضمير المتكلم، ولا يتدخل بأي تعليقات أو توجيهات من طرفه، فالمونولوج أتى بشكل مباشر على لسان

[1] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص245.

الشخصية ذاتها، وهذا ما يسمى بالمونولوج المباشر «وهو ذلك المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامع».[1]

أما في رواية "**العين الثالثة**" فالمونولوج فيها غير مباشر، وإن كان الراوي يتحكم في أحداثها ويعلّق عن شخصياتها وأغوارها الداخلية، فجاء في شكل حلم ويظهر البطل "**عبد الحق**" ليحكي لنا ما حدث له، ويعيد الراوي لنا قصته، «وقد مكن من استعمال هذه التقنية من ارتياد مناطق وعرة وقاصية كالمجاهيل التي ترتادها حياة الشخصية الباطنة أثناء الحلم والغيبوبة [...] وكان لهذه الأداة فضل كبير في استبطان النفس والتعبير عن حركتها».[2]

فالعالم الداخلي في الرواية الأولى عالم اختياري إرادي يرحل إليه البطل متى شاء، أما في الرواية الثانية فعالمها إجباري لا إرادي، تراه الشخصية في العالم الآخر أثناء نومها «فزمن المشهد الحواري متقاطع مع زمن الرؤيا والمنام، فالأول متطابق مع حدثه والثاني متطابق مع زمن الحاضر واليقظة».[3]

اعتمدت هذه القصص المضمنة " المقامات/الحلم" في الروايتين أثناء بنائهما على المشاهد الممسرحة لأنها استعملت التكثيف الدرامي باستعمالها عدد كبير من الشخصيات، فشخصية "**سليم**" في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" تخاطب نفسها في صمت حيث تخلق ذوات كثيرة من: التاريخ والأسطورة والأدب، فهي المخاطب والمستمع في الوقت نفسه، فالبطل "**سليم**" هو نفسه "**جلجامش**"، "**السندباد**"، "**ابن بطوطة**"، "**ابن خلدون**"، ليقف في كل مرة وراء شخصية من هؤلاء فيتكلم بأسلوبها وأقوالها، ثم يغير الدور بعد ذلك بتقمص دور شخصية أخرى وهكذا.

---

[1] روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000.،ص60.

[2] صادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص251.

[3] ناهضة ستار: **بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات و الوظائف و التقنيات**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص288.

والمشاهد في رواية "**العين الثالثة**" قدمت الحقائق عارية مشرحة هدفها فضح إيديولوجية هؤلاء الذي يحاربون الفساد بالفساد؛ لأن الموضوع الأساسي في الحلم كان يدور حول الجهاز الإداري الفاسد وما يفرزه من نتائج تضر بالفرد الضعيف في المجتمع، مثل: السرقة، الرشوة، الخيانة الوطنية، فمثل هذه الحوارات تقدم حقيقة هؤلاء الخونة داخليا وخارجيًا ودورهم في تراجع البلاد والأمة، وهم سبب الخيبة التي تمت عبر الزمن الحاضر مما يزيد الوضع تعقيدًا، وهذا مقطع حواري بين البطل "**عبد الحق**" والأطراف الأخرى بعد وقوعه في فخّ المؤامرة التي حكيت له:

«قال الزائر: أنت تصارع جبلا [...] أنت الخاسر في هذه الجولة، لقد جئت لأعرض عليك كيف تجعل الأمور كلها في صالحك تفوز بالصفقة التي عقدتها [...] وتنال الترقية التي تحلم بها [...]

قال: أنت تطلب مني الانضمام إلى عصبة السراق الشرفاء؟

قال: لا تسمهم عصبة سراق[...] إنهم من علية الناس، مدراء، محامون [...]

قال: الذين يحاربون الفساد هم رأس الفساد وسدنته».[1]

والبطل هنا، يحتل موقعًا إيديولوجيا محدّدًا يريد طرحه على مستوى وعيه الممكن انطلاقًا من وعيه الكائن، لكنه يفشل في النهاية لأن الإيديولوجية المعادية له كانت الأقوى كونها ذات ارتكازات سياسية واجتماعية واقتصادية قوية ساعدتها على بسط نفوذها لتظهر في الأخير هي الإيديولوجية الصحيحة وذات القيمة.

فكلما توغلنا في الحوار الداخلي ازدادت الذات انشطارًا إلى ذوات أخرى وزاد الانفتاح على عالم الشخصيات وتكثفت درامية الرواية والتي تقربها من الواقع أكثر، لتتمثل لنا عوالم الآخرين الداخلية شفافة لا حواجز بيننا وبينها، قصد فهم جوهر القيم والعلاقات التي تتحكم فيهم «حتى ذهب بعض الدارسين إلى أن قيمة العمل القصصي الفنية إنما تقاس بمقدار ابتعاده عن تصوير الحركة الخارجية وإيغاله في رصد الحركة الباطنية».[2]

---

[1] العين الثالثة، ص81، ص82.

[2] صادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص239.

أما في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" فوظفت تقنية أخرى من الحوار الداخلي، وهي استحضار طيف شخصية ما في موقف معين، كأداة تنبيه للقيام بالفعل أو تركه، واسترجاع كلامه كنصائح وإرشادات انطبعت في نفسية الفرد لأهمية الشخص المستحضر في حياته، واستحضار كلامها النابع من الأعماق، فكلما كانت العلاقة صادقة كان حضوره قويًا، وها هو "**موسى**" يستحضر طيف "**إشتار الأم**" المربية له عندما بدأت امرأة بإغرائه جسديًا، يقول الراوي: «**وراح الفتى يتابعها بنظراته وطيف إشتار يقف في مخيلته محذرًا مانعًا، ابتسم موسى لغضب الطيف وقال له: أريد فقط التحدث إليها**».[1]

في بعض الأحيان يكون الكلام الصامت هو ضمير الإنسان نفسه عندما يستيقظ في مواقف معينة، ومرة أخرى يجد "**موسى**" نفسه أمام إغراء المرأة "**هيلينا**" فينشب بداخله صراع بين قوتين ويزين له الشيطان الفعل ليقبل عليه، حيث يقول السارد: «**وعاد ينظر إلى الفتنة أمامه، وشيء في أعماقه يأمره بالإقبال عليها، ولكن صوتًا ضعيفًا في أغوار ضميره يتوسل إليه خافتًا أن لا يفعل[...] وقال بعد أن ملأ بصره بالمشهد المتناقض: هيلينا أشعر بالتعب الآن[...] إذن إلى الغد**».[2]

في لحظة ما يستيقظ ضميره الأخلاقي وفطرته الصافية، ليدفعه عن الفعل بعد أن وجد نفسه في صراع بين الخير والشر، صراع بين النفس الأمارة بالسوء والنفس الخيّرة، ليصل الإنسان في الأخير إلى محطات تُختبر فيها قوة إيمانه وأخلاقه، خاصة في لحظات الخلوة.

ويمكن أن نضيف نوعًا آخر من الحوار الداخلي وتمثل في "المذكرات أو الرسائل الانتحارية" التي وُضفت في بداية الرواية، فعندما يلجأ الإنسان إلى كتابة حياته الماضية عارية متكشّفًا أسرارها وأفكارها وخطاياها، فهو يعيش حالة من الاعترافات، بمواجهة نفسه عبر الورقة والقلم، وهذه المذكرات هي نوع من الاعترافات الصامتة المكتوبة، لكن بعد غيابه عن هذا العالم تتحول المذكرات من السرية إلى العلنية يمكن لأي شخص الاطلاع عليها،

[1] جلالته الأب الأعظم، ص139.

[2] المصدر نفسه، ص160.

وبالتالي سبر أغوار الشخصية الداخلية وأفكارها وطموحاتها ولحظات يأسها وحزنها، التي كانت تعيشها لوحدها في فترة سابقة.

وعلى العموم، إن تقنيتي السرد النفسي والمونولوج ساعدتا على كشف أسرار وبواطن الشخصيات؛ لتكون شفافة أكثر، فهذه العوالم المتخيلة على مستوى الذهن نتيجة دخول البطل في علاقة جدلية بينه وبين المجتمع الذي ينتمي إليه، وهي خلاصة تجارب وخبرات من حياته وحياة الآخرين الماضية، «فالبنية الدلالية للكلام المقنع الداخلي ليست منتهية، إنها تظل مفتوحة قادرة ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية على أن تكشف دومًا عن إمكانات دلالية جديدة»[1]، والفرد في هذا الموقع أصبح يمثل بنية ذات دلالة وتصرفه أيضًا له طابع دلالي إيديولوجي.

ب. المشهد الاستنطاقي

تطول المقاطع المشهدية في بعض الأحيان لتتحول الحوارات إلى مناظرات فكرية حتى يغيب الحدث البارز بتمدد سعة الخطاب، ليصبح الحوار حدثًا ضمن الأحداث خاصة في روايتي "**مقامات الذاكرة المنسية**" و"**العين الثالثة**"، في حين نجد دوره الفعال في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" بجانب السرد في تصعيد حدة الصراع وبيان التحول في المواقف والشخصيات، بيد أنه برزت تقنية أخرى من الحوار وهي المشهد الاستنطاقي، والتي ساهمت في تقوية المحتوى الدرامي لأنها تدعم المشاهد في الرواية بإقامة الحوارات والمجابهات بأسلوب مباشر، أين تجد الشخصيات نفسها ملزمة بأن تتكلم في جلسة مجبرة أمام قاضٍ لتدافع عن نفسها وترفع عنها التهمة بأسلوب الاستنطاق، وينجم عن استعماله «التشدد على الحوار كوسيلة خطابية أساسية مما يستدعي خلق مشهد تتوارى فيه أقوال الشخصيات وهي تجيب عن الأسئلة وتدفع عنها الاتهامات».[2]

---

[1] ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1987 ص111.

[2] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص171.

ولقد استهوت "**حبيب مونسي**" هذه التقنية كثيرًا مثله مثل الروائيين المغاربة كوسيلة خطابية مميزة وظفها في رواياته خدمة لبنائه الفني ودلالة نصه الاجتماعي، وللاستدلال على ما تعرضنا إليه عن المشهد الاستنطاقي نختار المثالين الآتيين من روايتي "**مقامات الذاكرة المنسية**" ثم "**العين الثالثة**":

المثال 1: في المقامة الرابعة وجَد "**السندباد**" نفسه قاضٍ بين شيوخ الجزيرة والمرأة الساحرة قال: «**تحركت في مقعدي وقد تحرك الرجال على هيئة تجعل القاعة مجلس محاكمة وفكّ قيد الساحرة [...] نظرت إليها طويلًا قبل أن أقول: لقد سمعت من السيد حديثه فماذا تقولين دفاعًا عن نفسك؟**»[1].

ويستمر هذا المشهد الاستنطاقي وينطق القاضي بالحكم: «**هي لكم لقد ثبت جرمها [...] افعلوا بها ما تشاؤون**»[2]، بمحاكمة تستغرق تسع صفحات، يجري خلالها استنطاق شخصيات كثيرة منها: شيوخ الجزيرة والساحرة، كلّ لوحده قبل تقرير مصير المرأة بعد أن استمع القاضي/"**السندباد**" إلى قصة كل واحد منهم عبر خلاصات استرجاعية بعيدة المدى، فكل شخص يسعى إلى إقناع القاضي بأفعاله وأقواله بتقديم أدلته المادية والمعنوية لتبرز إيديولوجيتان متضادتان: إيديولوجية المرأة الساحرة وإيديولوجية شيوخ الجزيرة، وعلى كل حال، كان المشهد الاستنطاقي بمثابة الوسيلة المناسبة لتقديم الإيديولوجية البريئة التي يمكن أن يتعاطف معها الآخرون، ويسعون للدفاع عنها.

المثال 2: وجد "**عبد الحق**" نفسه في قاعة المحكمة متهم بنهب المال العام للدولة بقبوله رشوة على توقيعه بعض المعاملات، ضمن هذه المحاكمة القصيرة: «**سأله القاضي: لماذا رفضت المحامي الذي عينته المحكمة لك؟ أتريد أن توكل محاميًا آخر؟ إذا لم تفعل الآن فستنطق المحكمة بالحكم [...] قام بهدوء وقال: أريد أن أدافع عن نفسي.**[3]»

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص146.

[2] المصدر نفسه، ص154.

[3] العين الثالثة، ص51، ص52.

إن الفساد الذي يتكلم عنه الراوي لم يمس بعض أجهزة الدولة فقط، بل وصل أيضًا إلى جهاز العدالة؛ لأن القاضي لم يحاسبه عن فعلته بقدر ما حاسبه عن إخفاقه في العملية، لتبقى هذه المحاكمة معلقة إذ لم يُنطق فيها بالحكم، لأن "البطل" قد قُتل، وهكذا دُفنت الحقيقة معه وأُغلق ملفها إلى الأبد على أنه هو المتهم مثله مثل كثير من الضحايا في المجتمع، لتنتصر المحكمة إلى مبدأ البقاء للأذكى.

وبذلك توظف الرواية الحقائق المعرفية انطلاقا من الواقع وفق سياق إيديولوجي مموه في بنيتها الجمالية، حيث مثّل المشهد الاستنطاقي مبدأ المفارقة بين فئتين في المجتمع، وأضاف بعدًا دلاليًا اجتماعيًا في النص، عندما قدّم الحقائق عارية والنوايا خفية قبل الفعل وبعده، ليتخذ طابعًا جديدًا انبنت حوله التقنيات السردية الأخرى، ساعدت على الاقتراب من الواقع أكثر وأدت إلى زيادة سعته في الخطاب وفرشه على مساحة نصية لا بأس بها، عملت على إبطاء وتيرة زمن السرد.

ج. خصائص الحوار في رواية الخيال العلمي

وُظِّف الحوار بجانب السرد في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" لدفع حركة الأحداث وتصاعدها في الرواية، حيث ظهرت فيه مستويات عديدة وغلب عليه التلوين الخيالي العلمي في طريقة تقديمه بنائيًا وموضوعيًا، وهذه الملاحظة تخص الاستعمال النوعي المتميز في هذا النوع من الروايات وتؤشر على الربط بين أسلوب المشهد والخيال العلمي، وهو توظيف لاواقعي غير عادي، الذي يجعل الفرد " المتلقي" في حيرة من أجل فك رموز وخبايا عالم المجهول. وتجلت خصائص توظيفه في العناصر الآتية:

– **المؤثرات الضوئية والطاقة:** يستمد المتحدّث طاقته الكلامية من "**جلالته الأب الأعظم**" عن طريق ضوء ملون ينطلق من كرة زجاجية إليه، وعندما يتكلم يضيء وجهه، إلى أن يبدأ الضوء في النقصان وعندها يسكت المتحدث، فكَمُّ الكلمات له طاقة محدودة يتحكم فيها "**جلالته**"، **قال الراوي: «وقام الثلاثة والثلاثون في وقفة واحدة وكأنهم مصابيح بشرية**

يلتقي ضوؤهم في دائرة واحدة في قلب الطاولة على كرة زجاجية محببة السطح لتشتعل نارًا لا يهتز لهيبها».[1]

– **جسر الخواطر**: يمكن لـ "**الأب الأعظم**" أن يعرف كل شخصية وما تفكر به وماذا ستفعل، فيخاطبها عبر ما يسميه "**جسر الخواطر**" فتسمع الشخصية صوته في أذنها وعقلها، وتردد كلماته متأثرة به، إنه أشبه بالتنويم المغناطيسي، كما يتحكم في تصرفاتها مثل ما فعل مع "**إشتار**: «**عندها ارتفع في أعماقها صوت جلالته: إن رغباتي أرسلها لمن أشاء وقت ما أشاء، فقد سمعت قولك الذي قلتِه للوصيفة، وقد كنت فكّرت فيه**»[2]،

– **الوحي الصادق**: في الوقت نفسه يمكن لـ"**موسى**" أن يبطل مفعول "**جسر الخواطر**" الذي يصنع "**جلالته**"، بواسطة الوحي الصادق الذي يحمل مشاعرًا إنسانيةً. «**كم كانت فرحته وهو يرى نجاح تجربته، فقد استطاع أخيرًا وبفضل الوحي الصادق أن يزيل القشرة المفتعلة التي وضعتها الآلة [...] على كل فرد**».[3]

– **الشاشات الكبرى** "**العقل الجبار**": يمكن لـ"**جلالته**" أن يتكلم مع كل الناس في وقت واحد عبر شاشاته الكبيرة والمتواجدة في كل مكان، تتحكم فيها آلة مبرمجة بدقة تكنولوجية عالية تدعى "**العقل الجبار**" والتي تخزن بداخلها تخطيط عقل كل إنسان لتقوم بالسيطرة عليه وبرمجته وفقًا لأوامرها، تتحكم فيه كآلة صمّاء، تعرف الآلة بنفسها فتقول: «**أنا عقل جلالته الأب الأعظم، أوصلني بطاقته فأنا أفكر وأنظم وأبدع تحت إرادته، فإن خاطبني من طرف المعمورة أجبته وقدمت إليه ما احتاج**».[4]

فالعوالم التي تتحرك فيها الشخصيات عوالم غريبة تتحكم فيها التكنولوجيا الدقيقة كالآلات والحواسيب والشاشات، والرواية الخيالية تختلف في خصائصها عن الرواية الواقعية، فلغة وأسلوب روايات الخيال العلمي مختلفة ومتميزة عن اللغة المستخدمة في الروايات العادية،

[1] جلالته الأب الأعظم، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص156.

[4] المصدر نفسه، ص90.

حيث «تتسم بالعلمية أكان المراد منها الألفاظ أم التراكيب أم المصطلحات، وهذه اللغة تكاد تتصف بالتشابه والتكرار من أجل ذلك، وقد تتصف بالغرابة إن لم يكن القارئ يملك زادًا معرفيًا منها».[1]

إن جميع مشاهد الروايات اتسمت باللاواقعية، وكان اعتمادها على هذا الأسلوب كوسيلة للإقناع بالعالم الافتراضي الذي تقدمه، فالقصص المضمنة عبر التخيل والاسترجاع أعطت للمشاهد حيزًا كبيرًا توزع على أطراف الرواية من بدايتها إلى نهايتها، بل هي أكثر أهمية من أحداث القصة العامة والتي تتقاطع معها في بعض المواضيع، لذلك نجد المشاهد الحوارية تنوعت بين الخارجية والداخلية، وهذه الأخيرة تفرعت منها مشاهد أخرى متنوعة بين الخارجية والنفسية والاستنطاقية.

إن هذا التوظيف المكثف للمشاهد في الروايات يفسر تلك الرغبة المتزايدة لدى الكاتب في مسرحة الحدث وعرضه دراميًا وفسح المجال لتعدد اللغات والأصوات في النص الروائي الواحد، فهذه التقنية أدت إلى تقوية الحبكة الدرامية لكل رواية وانفتاحها على عالم الشخصيات العميق جدًا، ليزداد المشهد اتساعًا وتمددًا بسبب حدوث نوع من التوازن بين زمن القصة وزمن الخطاب، فهذا التوازي ينبئ بتعطيل الزمن في المتن، لكن ليس من الممكن أن تصاغ كل الروايات بأسلوب المشهد لمحدودية قدرتها الدرامية، ليستعيد السرد سلطته على عالم الرواية بعد انتهاء المشهد ويعود صوت الراوي من جديد.

وفي الأخير، يظل الحوار دائما أبرز أداة للتعبير عن اختلاف المواقف والآراء والأحاسيس، فالمشهد هو الوسيلة المناسبة لحمل الخطاب الإيديولوجي، حيث جنّد الكاتب بنية المشاهد ووظفها لخدمة العناصر الفكرية التي عرضها بين ثنايا رواياته والمتصلة بالواقع الكائن والممكن.

[1] بوشعيب الساوري: الخيال العلمي في الرواية المغربية الانشغالات والخصوصيات، **مجلة فصول النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 71،خريف 2007، ص59.

2- الوقفة الوصفية ودلالاتها في الروايات.

لقد رأينا كيف عمل المشهد على تعطيل زمن السرد القصصي على حساب توسيع زمن الخطاب، حيث تختفي الأحداث وتحل محلّها المشاهد الحوارية، ويمكن أن نستبدل هذه التقنية بأخرى تعمل على تعطيل زمن السرد الروائي وهي الوقفة الوصفية كاستراحة زمنية، حيث «يتوقف السرد على التنامي مفسحًا المجال أمام السّارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية عبر الوصف في مقابل ذلك يتسع زمن الخطاب ويتمدّد».[1]

هذا يعني أن الوقفة الوصفية لها علاقة عكسية مع سرعة السرد، ففي الوقت الذي ينشغل الراوي بعملية الوصف يتمدّد الخطاب وتزداد سعته في صفحات الرواية لتأدية وظيفة تخدم النص دلاليًا وفنيًّا، وهذا «يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئًا أو مكانًا أو شخصًا».[2]

فالسرد أكثر حركية لاعتماده على الأفعال، أمّا الوصف فأكثر سكونية لأنه يعتمد على الأسماء والصفات، «فالفرق الأكثر دلالة لربما كان هو أن السّرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه على إعادة السيرورة الزمنية للأحداث كذلك، بينما يبدو الوصف ملزمًا في نطاق العنصر المتتابع بتعديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان».[3]

إن الانتقال من السرد إلى الوصف أو العكس في موضع ما من الخطاب يتطلب مهارة عالية من طرف الكاتب؛ لأنه ينتقل من وظيفة السارد إلى وظيفة الواصف، وبالتالي الانتقال في نوعية مادة الخطاب «فالسرد إنما يتطلب أساسًا معرفة الأعمال وتذكرها والربط بينها، أما الوصف فيتطلب معرفة الميدان الذي ينتمي إليه الموصوف؛ أي معرفة الأماكن والأشياء».[4]

---

[1] عبد العالي بوطيب: اشكالية الزمن في النص السردي، **مجلة الفصول المصرية**، مجلد 2، العدد 2، 1 أفريل 1993، ص140.

[2] محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، ص113.

[3] رولان بارت وآخرون: **طرائق تحليل السرد**، ص78.

[4] الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص164.

فالسرد يكون عادة في جمل فعلية وقوامه الأعمال والحركة ضمن زمن معين، أمّا الوصف فيكون غالبًا في جمل اسمية مدارها إسناد صفات إلى موصوفات والانتقال من السرد إلى الوصف؛ أي انتقال في مستوى السرعة أو الإيقاع من الحركة إلى السكون، فمقاطع الوصف تأتي منتشرة في ثنايا النص وتتّسم بالاستقلالية، عكس السّرد الذي تنتظم أعماله في مقاطع ثنائية أو برامج سردية والذي يراعي تطور الأحداث والحبكة الفنية «فانتظام البنيات السردية ضروري لتماسك مادّة القصة، أما ترابط مادّة الوصف فاختياري».[1]

لعبت الوقفة الوصفية دورًا مهمًّا في بناء النّص الروائي على العموم فلا نكاد نجد رواية تخلو منها، فهي تقنية سردية كلاسيكية، لكن نجد توظيفها يتفاوت وفق منظورات مختلفة بين الرواية التقليدية والحديثة، أين تتجلى فيها أسلوبية وجمالية المتن الروائي، كما أن لها وظائف مختلفة، منها: التزيينية، التفسيرية، الرمزية، الإيهامية.

وسنحاول رصد بعض تجليات تلك الوقفات الوصفية وطريقة اشتغالها على مستوى الخطاب الروائي بين الواقع المعيش والمتخيل الذهني، بحثًا عن الدّلالة الكامنة من وراء توظيفها وطريقة حضورها في نصوص "**حبيب مونسي**".

يمكن تمييز نوعيين أساسيين من الوقفة الوصفية، يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصيات والحدث، وهكذا تعد الوقفة الوصفية جزءًا أساسًا من سياق السّرد، والنوع الآخر من الوصف لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى، فيمثل بذلك محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه، والاستراحة تتعلق بوصف المكان والشخصيات والأشياء وحتى الزمان.

يلجأ "**حبيب مونسي**" إلى توظيف الوصف بنوعيه في رواياته بصورة تسترعي الانتباه نتيجة لكثافتها، وهي تختلف من رواية إلى أخرى في نوعية الموصوفات، سواء الشخصيات أو الأماكن أو الأزمنة، وسوف نسوق أمثلة عن ذلك من مختلف رواياته.

[1] الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص166.

في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" يقدّم لنا وصفًا صريحًا لشخصية البطل "**سليم**" ضمن هذه الوقفة، فيقول: «**كان الجالس أمامه طويل القامة تشوبه انحناءة طفيفة على مستوى الكتفين، أشيب الرأس في بياض كأنه الثلج على قمم الجبال أبيض البشرة**».[1]

ويحاول أن يستكمل لنا ملامحه الداخلية من خلال قراءة الطبيب للتقرير الذي بين يديه: «**إن التقرير الذي بين يديه يتحدث عن معلم متقاعد [...] أرهقته سنوات العمل وأحدثت في نفسه آثارًا أضحت تشوّش على معاملاته اليومية**».[2]

لقد حاول الروائي الإسهاب في هذا الوصف، لبلورة ملامح الشخصية من خلال رسم التفاصيل الصغيرة مع المبالغة في ذلك باستعمال التشبيهات والنعوت الموحية، ويربطها بالصورة الدّاخلية من تأمل ووصف وتخيل، التي تظل فاعلة في سلوك الشخصية، ليسهل على المتلقي تصورها.

أما في رواية "**العين الثالثة**" فإن الراوي قدّم لنا بطله "**عبد الحق**" من دون وصف ملامحه الخارجية، لأنّه كان شخصًا مجهولًا من بداية الرواية حتى نهايتها، حيث ركّز على الأحداث المحاطة به، في حين قدّم لنا وصفًا لشخصيتين على مستوى الواقع من دون ذكر الأسماء، مكتفيا بذكر صفاتها البارزة للعيان، كالرّجل الكهل والرّجل النّحيل والمثال في المقطع الوصفي الآتي يوضح ذلك: «**أحدهما كهل ممتلئ الجسم جاحظ العينين يتقدّم بطنه قليلا إلى الأمام مؤكّدًا قصر قامته [...] أما الثّاني طويل القامة دقيق الهيكل غائر العينين خفيف الحركة، ولكنه طويل الصمت، تعلوه مسحة من البلادة**»[3].

لجأ الراوي في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" إلى تقديم شخصية بطله "**الأب الأعظم**" بأوصاف كثيرة مكررة أحياناً من زويا مختلفة:

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص03، ص04.

[2] المصدر نفسه، ص04.

[3] العين الثالثة، ص57.

– على لسان صاحب الرسالة الانتحارية "**ميرزا**" والذي لم يتوقع أن يراه بهذا الشكل، إذ يقول: «**ولما نظرت في وجهه رأيت شكلًا كأنّه اللعنة في وجه الدّنيا، لعنة في وجه القيم والموازين، فالرجل قصير القامة، أسمر اللون، دميم الخلقة، أعور**».[1]

– على لسان الراوي: «**كان الرجل بين الممتلئ والنحيل، قصير القامة، تميل قسماته إلى السمرة، بل إلى الدّمامة، لكنّ الأنوار من خلفه تستر كل ذلك، وتجعل التطلّع إليه أمرًا مستحيلًا**».[2]

– على لسان الراوي كما تتخيله المرأة تعبيرًا عن رؤيتها وترجمة لمشاعرها وعلاقتها بالموصوف: «**وهي ترى الرجل القصير الأسمر الدميم الأعور يقف أمامها ضعيفًا، تنطوي طلعته على خبث سريرته وسوء نيته**».[3]

إن هذا الوصف المتكرّر التكميلي يكشف لنا عن ملامح الشخصية الهجينة الخارجية والداخلية، وتكرار مواصفاتها لتأكيد وجودها والإيهام بواقعيتها، وإبراز بذرة الشر التي بداخلها، والتي كانت تنمو وتتطور مع أحداث الرواية، وفي الوقت نفسه التحذير منها ومن شرورها، فهو المسيح الدجّال المرتقب يومًا ما، فالشخصية تسعى إلى إخفاء شكلها المخيف عن الأنظار، بلجوئها إلى استعمال المؤثرات الضوئية القوية التي تؤثر على العين بنورها الساطع، فتحجب دمامة وجهها، من قبيل التظاهر والمخادعة، «فالضوء هنا لم يكف عن أداء مهمته التنويرية ويتحول عنها إلى أن يصبح عنصر تشويش على البصر وعائقًا أمام قيامه بعمله في الظروف الموائمة»[4]، وهذه المعطيات جميعًا ذات أهمية في نظام الخطاب ودلالته.

أما على مستوى المتخيل لم يهتم الراوي "**سليم**" بوصف شخصياته بقدر ما اهتمّ بوصف المكان –هذا ما سنحاول التفصيل فيه في الفصل المقبل– والذي كان يتجاوز في بعض الأحيان صفحة أو نصف صفحة، وهذا ليتماهى القارئ مع العالم الذي يتخيله البطل.

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص56.

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص186.

هذا الكلام ينطبق على روايتي "**مقامات الذاكرة المنسية**" و"**جلالته الأب الأعظم**"، لكن في رواية "**العين الثالثة**" نجد عكس ذلك، ليصبح الوصف بمثابة المجهر الذي يرصد أدقّ التفاصيل للشّخصيات وخاصة على مستوى الحلم، ونقدم مثالًا على ذلك عندما رسم ملامح الشخصية –**س**– الداخلية والخارجية، يقول:

«رجل نحيف العود هش البنية أسود النظرات.. كث الحاجبين، تميل بشرته إلى السواد في احمرار غريب الإضاءة يطل عليه من وجنتيه البارزتين[...] في حين تختفي شفتاه تحت شارب كث يخالطه بياض الشيب [...] إذا تحدث إليك سمعت الكلمات تنبثق من بين الشفتين المزمومتين [...] وكأن هذه الذات قد استجمعت في هذا الهيكل جميع المعادن المنفرة للطبيعة البشرية».[1]

ويستمر الراوي في تقديم باقي الشخصيات: **ف**– **ك** في مقاطع وصفية طويلة، تصل سعتها أحيانًا إلى صفحة أو صفحتين، فيها كثير من الاستطرادات والتشبيهات التي رسمت الشخصيات بملامحها الدقيقة، وإن كانت هذه المقاطع لا تقدّم شيئًا لصيرورة الأحداث، لكن الراوي عمد إلى توظيفها لتقريبها من الواقع أكثر، والتي تترك في نفس المتلقي أثرًا أو انطباعًا سلبيًا تجاهها كفئة تحمل إيديولوجية نفعية سلطوية وتمثّل واقعًا سائدًا، ومن هنا يمكن عرض القضايا المتعلقة بالدلالة الإيديولوجية والفكرية في الرواية لهذه الشريحة التي تمثل قمّة الانحلال الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

كان الوصف في وراية "**جلالته الأب الأعظم**" جامدًا جمود الآلة خالٍ تمامًا من الأحاسيس والمشاعر، وأغلبها كانت وقفات وصفية مباشرة قدمها الراوي لنا ذات خصائص ومميزات تجعلها تختلف عن باقي الروايات، أنها تعبر عن مجتمع تمزقه الآلة وينعكس هذا التمزّق على خصائص الشخصيات في لغتها وأسلوبها، والذي أعطى للرواية طابعا علميًا.

وتستمر مثل هذه الوقفات الوصفية في كل الخطاب الروائي بلغة شاعرية جميلة، كثيرة التشبيهات والاستعارات، مثلما هو في المثال الآتي: «**ففي السيارة ظهرت مرأة للبطل موسى، كانت فتاة لا تتجاوز الخامسة عشر من عمرها، ترفع إليه وجهًا مشرقًا مدوراً كالبدر، وقد**

[1] العين الثالثة، ص94، ص95.

غابت عيناها الضيقتان تحت جمة من الشعر الفاحم المتدلي غدائر على جسدها العاري، ويتناثر على صدرها الناهد».[1]

رغم أن الرواية من الخيال العلمي، والوصف فيها كان جامدًا آليًا إلّا أنّ لغته الواصفة كانت شاعرية جميلة غير متوقعة في هذا النوع من الرّوايات، الذي جعل له دورًا تزيينيًا وجماليا في النص من جهة ودورًا دلاليًا إيديولوجيًا من جهة أخرى.

لم تقتصر الوقفات على وصف الشخصيات والأماكن؛ بل تعدّت إلى وصف الزمن الذي أسماه "**فيليب هامون**" بـ «**كرونولوجيا**»[2] الذي استأثرت به أكثر رواية "**العين الثالثة**"، وتستوقفنا بعض الأمثلة، منها: «**كانت الأوراق في حركتها السريعة أكثر خبثا من ثقل الزمن، لم يكن الزمن يأبه لأحد منّا، كان يتباطأ يتثاءب يتمدّد كيف يشاء**».[3]

إن الراوي في وصفه للزمن يجعله كائنًا حيًّا، يحرّكه في كل الاتجاهات ممارسًا سلطته على الإنسان، ويستمر الراوي في وصف الزمن والحالة النفسية التي يعيشها هو وغيره، عبر مساحة نصية كبيرة سعتها ثلاث عشرة صفحة، حيث يقول: «**ها أنا أعود مرّة أخرى إلى الزمن، إنه حاضر في كل شيء.. حتى هذه الأشكال التي زعمت أنها للمصادفة هي له، إنه يجري فيها يده عابثًا.. يجريها ساخرًا يجريها منتقمًا**».[4]

تأسيسًا على ما سبق، يمكن القول إن أداة الوصف وظّفها الروائي في رواياته بدقّة متناهية وبامتياز، حيث اتخذت كل الزوايا والأشكال في نصوصه الروائية، حين راعى المؤلف في وصفه أسلوب الاستقصاء عندما ركّز على أدق التفاصيل، ورصد كل الجزئيات إلى عين القارئ بشكل فوتوغـرافي أمين.

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص150.

[2] حسن نجمي: **شعرية الفضاء**، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000. ص73.

[3] العين الثالثة، ص08.

[4] المصدر نفسه، ص17.

فالوقفة الوصفية عدّت تقنية أساسية في بناء نص الرواية، كما مثّلت ركيزة محورية تجلّت أهميتها من خلال تظافرها مع التقنيات السردية الأخرى، وعلى العموم الوصف والحوار قد أسهما إلى حد كبير في فرملة وضبط وإبطاء عجلة زمن السرد في أغلب محطات الرواية واقعًا ومتخيلًا، وهكذا عملا على توسيع زمن الخطاب.

المبحث الثاني: آليات زيادة ســـرعة السرد في الروايات.

لا يمكن للنص السردي أن ينطلق من دون إيقاع الذي يتراوح بين السرعة والبطء، وإذا كان المشهد والوقفة الوصفية يعملان على إبطاء زمن السرد –كما رأينا– فإنه يقابلهما عنصران آخران لا ينفصلان عنهما، لكنها يعملان بحركة عكسية في بناء الشق الزمني السردي؛ أي تسريع زمن السرد، وهما الحذف والخلاصة.

يضطر الكاتب إلى استخدام هذه الآليات بتفاوت باللجوء إلى المختصرات أو قفزات فجائية في الزمن، وسنتناول أول عنصر وهو الخلاصة.

1– الخلاصة ودلالاتها في الروايات .

وهو سرد مختصر موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر جدًا من زمن القصة كما بينه "**جيرار جنات**" في كتابه "**خطاب الحكاية**"، ويطلق عليها "**المجمل**": «وهي عبارة عن سرد مجمل أو موجز في بضع فقرات أو صفحات لأحداث ممتدة عبر فترة طويلة من الوجود، دون الخوض في تفاصيل الأعمال والأقوال»[1]. [بتصرف]

تعدُّ الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الراوي في حالتين:

«الحالة الأولى حين يتناول أحداثًا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد، وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى: حيث يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر».[2]

[1] جيرار جنات: **خطاب الحكاية**، ص109.

[2] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص224.

بحيث ورد التلخيص بكثرة في استرجاع الأحداث الماضية، فإنه ليس من الممكن أن يسرد الشخص ذكريات ماضية دامت لسنوات بكل تفاصيلها، فالتلخيص هو الآلية المناسبة لهذه الحالة، وإلا سيدخل في فنون أدبية أخرى، كأدب المذكرات أو السير الذاتية.

وتزخر روايات "**حبيب مونسي**" بهذه التقنية لصفحاتها الكثيرة وكثافة أحداثها، التي اكتسبت دلالات عديدة في نصوصه، وفي رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" قدّم تلخيصات مقتضبة جدًّا عند ظهور الشخصيات البطلة منها أو الثانوية، فنجد نموذجا راقٍ جدًا قدّم به الراوي حالة الشخصية "**سليم**" النفسية والاجتماعية بواسطة التقرير الذي قدّمه الطبيب (ذكرناه سابقا).

إن التقرير كخلاصة قدم لنا حالة "**سليم**" النفسية والاجتماعية، وهكذا عرفنا سبب دخوله إلى مصحة الأمراض العقلية، ومن ثمّ إيجاد تفسير منطقي لتصرفاته القائمة عبر أحداث الرواية؛ فأضاءت فهم القارئ منذ البداية. إن هذا التقرير لم يقدم لنا أي مؤشر زمني لتحدد السنوات التي عاشها على هذه الحالة منذ بداية دارسته إلى حاضر السرد.

إن الزمن الذي قضاه البطل في المستشفى لم يحدّده الراوي، لذلك لا يمكننا معرفة ما هي المدة الزمنية التي قام بتلخيصها، وعلى العموم فإن أحداث الرواية الواقعية بدأت من لحظة دخول "**سليم**" إلى المصحة إلى غاية خروجه منها، والتي يمكن أن تقدر بأسبوع أو أسبوعين، حيث لخصت هذه الفترة في (288ص) أي عدد صفحات الرواية.

وفي هذا المستوى (الواقع) نجد بعض الخلاصات والتي لها علاقة بالمقاطع الاسترجاعية هذا إن لم نقل بأن كل استرجاع في النص هو خلاصة، حيث قدّم لنا "**العم حمدان**" ملخص أسطورة "**أبولون**" وقصة سيدنا "**إبراهيم**" عليه السلام – كما ذكرنا سابقا – والتي اختزل أحداثها في اثني عشر سطرًا، قدّمها في سياق المقارنة خدمة لغرض سردي وإيديولوجي في الرواية، وهنا تكمن أهمية الامتزاج البنيوي والوظيفي بين الخلاصة والاستذكار.

كما وردت على مستوى الواقع خلاصة تضمنت تقديما موجزًا لحياة الممرضة "**أسمهان**" وهي نوع آخر من الخلاصات سماها "**حسن بحراوي**" بالتقديم الملخّص «بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة "Le bilan" أي النتيجة الأخيرة».[1]

يقول الراوي عن "**أسمهان**":

«لم تحدثه بشيء عن مشروعها الذي يبعث فيها أمواج الخوف والرهبة، لقد رأت أمها تطلق في عز شبابها [...] ورأت أباها يهجر البيت وراء فتاة غريبة الأطوار[...] رأت البيت تكسوه عتمة سوداء من الحزن والفقر، لقد عقدت العزم ألا تكرّر غلطة والدتها وألا تتزوج أبدًا».[2]

قدّم لنا هذا الملخص تفسيرا لتصرفات "**أسمهان**" الغريبة وقراراتها القطعية وعدولها عن الزواج، في لغة فنية ذات إيحاء شعري دون الدخول في التفاصيل والاستطرادات التي تطيل من عمر الخلاصة، وإذا كان له وظيفة بنيوية دلالية في النص، فإنه ملخص عابر ليست له علاقة مباشرة بتطور الأحداث في الرواية؛ حيث تربّع على مساحة نصية قدرها نصف صفحة.

ويمكن للتلخيص أن يكون بمفردة واحدة ذات دلالات، مثلما ورد في كلام "**عائشة**": «**أنا المطلقة.. وأسمهان المعقدة .. وزينب العانس**»[3]، ويمكن للقارئ أن يتصور حال المرأة في هذه الأوضاع الثلاثة في مجتمع لا يرحم، فتضمين مثل هذه الخلاصات الاسترجاعية السريعة في هذا السياق يضمن له وظيفة بنيوية دلالية واضحة؛ عن واقع الحياة الاجتماعية وتناقض القيم السائد فيها.

ومن يتأمل إيقاع الزمن في الروايتين يجده إيقاعًا نفسيًا أكثر منه كرونولوجيا، فالإيقاع النفسي تتحكم فيه حركة ذهن الشخص لضيق مجالها الزمني، ونتيجة لتشابه الأحداث وتكرارها تلجأ الشخصيات إلى تخيل عوالم بعيدة، امتدت أطرافها باتجاهات زمنية مختلفة

---

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص149.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص63، ص64.

[3] المصدر نفسه، ص64.

ماضيًا ومستقبلًا عبر الخلاصات الاسترجاعية بشكل واضح وعميق من خلال حالة الهذيان أو الحلم.

فالمقامات في رواية "**مقامات الذكرة المنسية**" هي عبارة عن خلاصة تجارب شخصيات متخيلة مختلفة: "**جلجامش**"، "**ابن بطوطة**"، "**السندباد**" وكلما تقدمت الأحداث يبدأ التلخيص الاسترجاعي عمله مرة أخرى بظهور شخصيات جديدة وتجاربها، التي تتضمن تلخيصات لماضٍ بعيد أو لمستقبل مُتنبأ، وبالتالي المرور عبر أشهر وسنوات طوال في عدد محدود من الأسطر والصفحات. والجدول الآتي يوضح سعة الخلاصات الاسترجاعية في رواية مقامات الذاكرة المنسية.

المقامة كخلاصة استرجاعية	عدد صفحاتها (سعتها)
المقامة الأولى	7 صفحات
المقامة الثانية	35 صفحة
المقامة الثالثة	20 صفحة
المقامة الرابعة	27 صفحة
المقامة الخامسة	8 صفحات
المقامة السادسة	27 صفحة

جدول رقم (04): يوضح عدد الصفحات في كل خلاصة استرجاعية

يظهر بوضوح التمايز في عدد الصفحات بين خلاصة وأخرى، وهذا الاختلاف يعود إلى حجم الحدث وطبيعة أفكاره المطروحة، بالإضافة إلى أنها تحتوي على الوقفات الوصفية والمشاهد التي أسهمت في تمديد الخلاصة الواحدة، الذي يتيح عرض كثير من القضايا المتعلقة بالدلالة الإيديولوجية والفكرية في النص.

وعليه يمكن القول، إن للخلاصة وظيفة تختص بربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض، وتعمل على «تحصين السرد الروائي ضد التفكك والضياع».[1]

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص155.

إن ما تختص به تلخيصات المقامات تعدد أصوات أصحابها، إذ تستند إلى شخصيات روائية مختلفة تتكفل باسترجاع مغامرة أو رحلة ماضية قامت بها لأداء وظيفة معينة خدمة للخلاصات الاسترجاعية الكبرى (المقامة)، وهذا يسمح بخلق تنويعات سردية في المقطع الواحد، كالتي قدمها "**جلجامش**" في حديثه لـ"**سندباد**":

«مرر أصبعه على خط متعرج يقطع البحر من الشرق إلى الغرب، وقال: أنت رحلاتك يا سندباد كلها في بلاد الهند إلى الجزر القصية من أرخبيل مطلع الشمس [...] أما أنا فقد سرت إلى الغرب في بحر الظلمات، وهذا الخط المتعرج إشارة الذي سلكته بحثًا عن عين الحياة».[1]

يعتبر هذا النموذج أرقى أشكال التلخيصات ضمن الخطاب، فالروائي اختزل رحلات "**السندباد**" و"**جلجامش**" في رقعة الجلد ضمن الرحلات التي دامت أشهر وسنوات على مستوى زمن القصة، فتترك للقارئ حرية التصوير، لا يتعدى ذكرها على مستوى الخطاب فقرة أو نصف صفحة.

يمكن الإشارة إلى أن أغلب الاسترجاعات الموجودة في رواية "**العين الثالثة**" هي خلاصات قدّمها الراوي لنا لإضاءة جوانب خفية قد قفز عنها السرد سابقًا، والتي دامت أيامًا وأسابيع في الزمن الماضي والمسترجعة في لحظات الحاضر، حيث تمّ اختزالها في أسطر وصفحات، وسوف نكتفي بمثال واحد، عندما قدّم الراوي وصفًا للشخصية –**س**– انتقل مباشرة إلى استرجاع لقائه معه في الزمن الماضي من خلال خلاصته الاسترجاعية: **«كان لقاؤه الأول به يوم أن طلب منه رئيس المصلحة إحضار الملف إلى مكتبه».**[2]

لقد عملت هذه الخلاصة، والتي سعتها صفحتان، على إضاءة الجوانب المظلمة من زمن الحكاية، والتي نقلت لنا ضمنها تقنيات أخرى "الحوار، الوصف، التحليل النفسي" مما أدى إلى تحريك الإيقاع الزمني نحو البطء.

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص70.

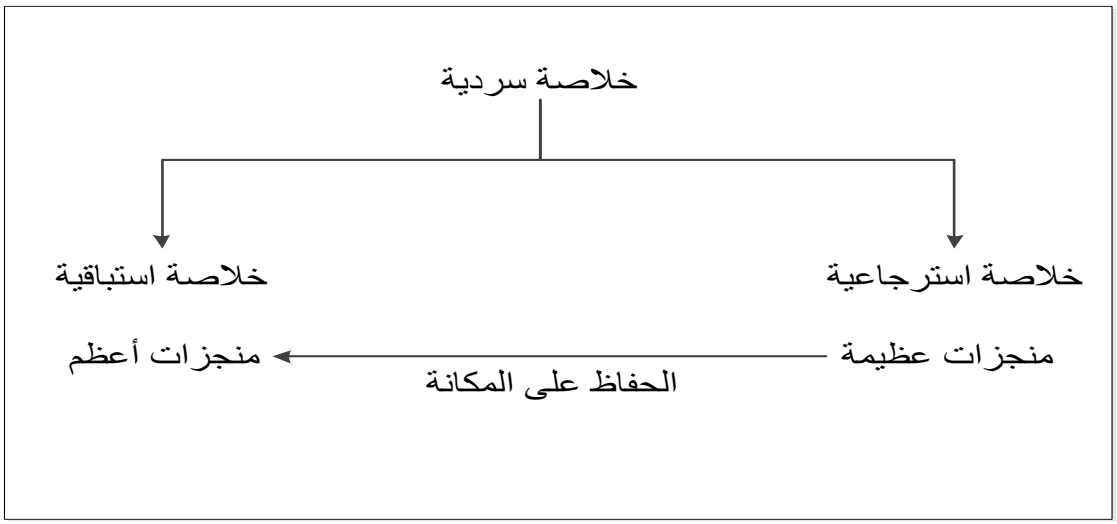
[2] العين الثالثة، ص70.

أما في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" هي الأخرى نالت الخلاصة فيها الحظ الأوفر منها، حيث وُظّفَت بتقنيات متفاوتة انتقاءً واختيارًا في بنية الخطاب الروائي، فالرسائل الانتحارية الخمس التي وردت في بداية الرواية تُعَد بمثابة ملخّصات لحياة هؤلاء الأشخاص المقبلين على الانتحار، فكل واحد منهم كتب عن الدوافع والأسباب التي دفعته إلى وضع حد لحياته ضمن مسيرته الحياتية، بالتسلسل الزمني مرحلة بعد مرحلة، بانتقاء أهم الأحداث التي شكّلت منعطفًا في حياته، وهكذا اتخذت الرسائل التلخيصية وسيلة أساسية لتلخيص فترات زمنية طويلة، والتي تربعت على مساحة نصية قرابة ثمان صفحات، وهكذا وضع القارئ أمام صورة متكاملة عن حياة هذه النماذج البشرية المنتحرة.

هذه الصورة مهدت للأحداث بطريقة سلسة، وساعدت على تحديد الأبعاد الفكرية والإيديولوجية التي مثلت الخلفية الواسعة المؤطرة لأحداث الرواية. أما الخلاصات السردية في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" ارتبطت بالاستباق والاسترجاع ضمن حركتين عبر الزمن:

- حركة استرجاعية: يلخص فيها ما حدث في الماضي.
- حركة استباقية: يلخص فيها المقترحات التي ستنجز مستقبلًا في شكل أوامر لأعضائه، كمحاولة منه للإبقاء على العظمة والمجد الذي صنعه في الماضي.

وهكذا يمكن أن تكون الخلاصة استرجاعية أو استباقية، ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط الآتي:



شكل(17): مخطط يوضح أشكال الخلاصة

وتأتي الخلاصات الاسترجاعية السردية المبثوثة بين ثنايا المتن لسد الثغرات السابقة في استرجاع "**هيلينا**"، "**الكاهن**"،" **أحمد**"، "**إشتار**" والتي أشرنا إليها في دراستنا الماضية (مفارقة الاسترجاع).

لقد ساعدت الخلاصة بشكل كبير على عرض الواقع السائد وكشف تفاعلاته وتناقضاته السائدة، وأغلبها حظيت بمساحة ورقية كبيرة لأنها اعتمدت على الاسترجاع، التي تفرعت إلى أخرى جزئية وتنوعت بين الزمن الماضي والمستقبل، وهذا خلق حضور شخصيات كثيرة وتنوع مواضيع شتى ضمن رؤية شمولية للواقع، وعملت في الوقت نفسه على تجلي الأفكار والإيديولوجيات واستقرائها من المتن الروائي.

إن اعتماد الخلاصة على الاسترجاع بشكل كبير عمل على استدعاء تقنيات سردية أخرى كان لها الحضور الأوفر في كل خلاصة استرجاعية: كالحوار، المونولوج، الوقفة، التعليقات، التحليل النفسي، كما جاءت الخلاصات منفصلة (كالفصول ومقامات) أو متصلة (كالحلم)، «فتقنية الخلاصة تلعب دورًا في تسريع زمن السرد، ولكن الطريقة التي يتم بها التلخيص لها تأثير في عملية التسريع والإبطاء».[1]

ففي الوقت الذي تبدأ فيه الخلاصة حركتها في تسريع السرد ويبدأ إيقاع الزمن في السرعة تتدخل التقنيات السردية الأخرى في تغيير وتيرة الحركة والإيقاع فتعمل على إبطاء حركة السرد ومن ثمّ إيقاعه الزمني.

2- الحذف ودلالاته في الروايات .

يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورًا في تسريع وتيرة السرد الروائي، فهو يلغي فترات زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة إلى أخرى، «وهو تخطية للحظات الحكائية بأكملها دون إشارة لها، لما حدث وكأنها ليست جزءًا من المتن الحكائي»[2]، لصعوبة سرد تفصيلي

[1] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية المعاصرة**، ص229.

[2] عبد العالي بوطيب: **مستويات دراسة النص الروائي**، ص164.

للأيام والسنوات، فالروائي يلجأ إلى الحذف لتخطي لحظات حكائية كاملة بأقصى سرعة ممكنة يحققها السرد اعتمادًا على الاختيار والانتقاء لما هو مهم في السرد.

«ليس كل الروائيين مستعدين لترك مثل هذه الثغرات الواضحة في سير القصة، وبدلًا من القفز فوق الفجوة بين فعل وآخر، فإنهم يفضلون أن يحققوا قدرًا أكبر من سلاسة الاستمرار في القصة بحصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة، فيقدمون المادّة اللازمة لفهم القضية الرئيسية في القصة عن طريق إقحام لقطات من الماضي».[1]

إن مثل هذه القفزات الزمنية تعمل على فهم التحولات والتحركات داخل البنية الحكائية بحيث لا تحدث خللا في نظامها أو فجوة في أحداثها المتسلسلة.

يمكن الإشارة في الرواية التقليدية إلى المراحل المتجاورة صراحة، فيقول مثلًا: مضى عام، مرت أيام، انقضت سنوات، أمّا القطع في الرواية الجديدة –وإن وظفت هذه الإشارة بقلة– يكون ضمنيًّا.

فرواية تيار الوعي كرواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" تتعامل مع الحذف بطرق مختلفة **«فهي تستغني عن التركيب الكرونولوجي واستمرارية الحركة إلى الأمام، لأن هذا الترتيب وهذه الاستمرارية لا يصحان إلا مع المعايير الخارجية؛ حيث تتبع التداعيات في الذاكرة قواعد للترتيب بالغة الخصوصية والفردية».**[2]

وعلى المستوى الشكلي يمكن أن نميز ثلاثة أصناف من الحذف:

أ. الحذف المعلن (الصريح المحدد): أي تحديد الفترة الزمنية بصورة صريحة، فيمكن أن يكون محدّدًا بعبارة وجيزة جدًّا، مثل: مرّ شهر، انقضت ثلاث سنوات، حيث يتمكن القارئ من تحديدها في السياق السردي.

ب. الحذف غير المعلن (الصريح غير المحدد): «وفيه ينتقل بنا السارد من فترة إلى أخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد المدّة الزمنية المتخطاة كمرت سنوات أو أيام»[3]،

---

[1] أ.أ مندولا: **الزمن والرواية**، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] عبد العالي بوطيب: **مستويات دراسة النص الروائي**، ص165.

فالفترة التي يسقطها الراوي تكون غامضة وغير واضحة، لذلك يصعب تحديد المدى الزمني بصورة دقيقة.

ج. الحذف الضمني: والذي لا يصرح في النصوص بوجوده مباشرة، حيث يمكن للقارئ أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني للأحداث، وهذا النوع موجود في جميع النصوص السردية المعمول بها في الكتابة الروائية الجديدة؛ «حيث لا يظهر الحذف في النص بالرغم من حدوثه ولا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة».[1]

كل النصوص الروائية تستلهم هذه التقنية التي تعمل على زيادة سرعة السرد، بقفزها على فترات نراها غير مهمة، في هذه الحالة يصعب على القارئ تحديد موضع الحذف لما يكتنفه من غموض وتعقد، وتزداد صعوبته في الروايات التي لا تعتمد على التسلسل الزمني التتابعي؛ أي الروايات المبنية على تشظي الزمن وانكساره، القائمة على التشتت والفوضى بما يوافق تطور الحبكة القصصية، فهي مبنية على الحذف الضمني الذي يدخل ضمن لعبتها السردية.

د. الحذف الافتراضي: «تأتي بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تحديد مكانه أو الزمان الذي يستغرقه»[2].

هذا النوع استأثرت به كثيرًا الروايات الجديدة، التي تعتمد على تكنيك تيار الوعي، والهذيان والتداعيات، أين ينتقل الراوي من مجاله الطبيعي الكرونولوجي إلى آخر مليء بالأحلام والرؤى بدون أي إشارة أو تلميح، فلا تعتمد الرواية على التسلسل الزمني التتابعي، وتصبح أحداثها كمتواليات حكائية أو فصول أو أجزاء في حالة التداعيات الفجائية، والقارئ يمكنه تقبل هذا النوع من الانشطار في الأحداث كمحطات للاستراحة، وهو ضرب من التجريب في

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص162.

[2] المرجع نفسه، ص164.

الرواية الجديدة، أين يزداد تشوق القارئ لمعرفة باقي الأحداث وهو يتتبع هذه الفصول والأجزاء بتركيز شديد.

يشكل الحذف، في الأخير، آلية تسريع لصيرورة الحكي، والحذف قفز فجائي على فترات معينة دون الإحاطة بجوانبها، وهو تقنية يلجأ إليها الراوي لصعوبة سرد الثواني والدقائق والأيام بشكل متسلسل ودقيق، وعليه يجب اختيار ما يستحق نسجه في الحكي.

وتأسيسًا على ما سبق، سنحاول معرفة كيفية تعامل "**حبيب مونسي**" مع هذه الآلية وطريقة اشتغالها في نصوصه الروائية، مستنبطين الدلالات الكامنة وراء توظيفها وأبعادها الفنية والجمالية في بناء متونه الروائية، والشيء الذي أضافته هذه التقنية في النص الروائي المغاربي.

ولتسهيل العملية الإجرائية، قمنا في هذا المستوى بوضع جدول يتضمن كل الحذوف بأنواعها في روايات "**حبيب مونسي**" في الجدول الآتي:

الرواية	الشاهد	نوعه	الصفحة
مقامات الذاكرة المنسية	– لقد اعتاد أن يجلس إليه في مثل هذا الوقت ساعة من النهار.	صريح محدد	198
	– منذ سنوات عديدة لا أذكر بالضبط.	صريخ غ محدد	231
	– انتظروني ثلاثًا، فإن انقضت الأيام بلياليها فعودوا إلى البلد.	صريح محدد	128
	– ولكني أستأذنك في خلوة قد تدوم أسبوعًا أو أسبوعين.	صريح محدد	183
	– لقد عثرنا عليكما في وادي الزوابع، وحملناكم معنا ليلتنا الأولى دون أن تعودوا إلى وعييكما وليلتنا الثانية ثم الثالثة.	صريح محدد	216
العين الثالثة	– الضجة التي استمرت أيامًا.	صريح غ محدد	48
	– أحدهم شنق نفسه، مضى على ذلك ثلاثة أشهر.	صريح محدد	185
	– مكث ثلاثًا، ومكثنا ثلاثًا.	صريح غ محدد	187
جلالته الأب الأعظم	– دارت الأشرطة مع دوران الأيام والسنين.	صريح غ محدد	125
	– رفضها جلالته منذ سنين.	صريح غ محدد	126

	– ثلاث عشرة سنة.	صريح محدد تكراري	207
	– برمجة العقول مرة كل أسبوع، والانضباط لمدة شهر كامل.	صريح محدد تكراري	207
	– ثلاث مرات في اليوم لمدة ثلاثة أيام.	صريح محدد تكراري	287
	– ربما عاد في غضون هذا الشهر في جولة قد تدوم سنة أو سنتين أو أكثر.	صريح مختلط	205

جدول رقم (05): يوضح الحذوف وأنواعها في الرواية.

يبدو أن روايات "**حبيب مونسي**" استلهمت من هذه التقنية (الحذف) دون افراط، وهذا راجع إلى أن الروائي حاول سرد أحداث رواياته المتخيلة التي يرى أنه من الضروري تدوينها بجميع جزئياتها، كما أنّ كثافة المشهد قللت من استعمال هذه التقنية، ولا بدّ أن تكنيك رواياته الجديدة الذي يعتمد على تيار الوعي يجعل منه يميل إلى توظيف الحذوف الضمنية والافتراضية المناسبة لذلك.

من خلال القراءة الأولية لهذا الجدول، نلاحظ أن الروائي وظّف تقنية الحذف الصريح في رواياته، بحيث نالت الحذوف المحددة الحظ الأوفر من الحذوف غير المحددة، فعندما يوظف الراوي الحذوف المحددة، مثل ساعة من النهار، أسبوع أو أسبوعين، ثلاثة أشهر، ثلاثة أيام، مثل هذه التحديدات الزمنية تقلّل من تكهنات القارئ في معرفة مدة القطع.

ونرى توظيف هذه الحذوف في اللحظات التي يكون فيها زمن السرد يسير في خط مستقيم متتابع، ولهذا القفز يسقط أحداثًا ميتة لا أهمية لها، وبذلك يتم تسريع زمن السرد.

أما الحذف طويل المدى في الروايات، ويتمثل في سنوات عديدة ارتبطت عادة بالحذوف غير المحددة والمرتبطة بعبارات تقديرية تقريبية، مثل: منذ سنوات، دوران الأيام والسنين، أين يحتاج إلى إسقاط أشهر وسنوات بانتقاء الأحداث في الرواية، فهو يلغي كل فترة زمنية لا تضيف شيئا جديدًا يعمق دلالة الفكرة والحدث في الرواية، وهكذا يريح القارئ من الإسهاب والاستطراد.

فالقارئ يجد نفسه هنا حرًّا في تحديد المدة الزمنية المسقَطة، لغياب الإشارات الزمنية الدالة التقريرية، حيث يجد كثيرا من العناء، وعليه العودة إلى السياق وتأويل الأحداث المحذوفة من القصة.

اعتمد الروائي على توظيف حذوف صريحة تتضمن معنى التكرار، وهكذا يستغني الكاتب عن إعادتها ضمن الأحداث، فالقارئ قد استوعب الفكرة من أول عبارة، ويمكن له فهمها من خلال السياق، وقد يكون أمر تقدير مدة الحذوف متيسرًا بعض الشيء على وجه العموم، مثلما يتضح من الأمثلة الآتية من رواية "**جلالته الأب الأعظم**":

- دارت الأشرطة مع دوران الأيام والسنين.
- برمجة العقول مرة كل أسبوع والانضباط لمدة شهر كامل.
- ثلاث مرات في اليوم لمدة ثلاثة أيام.

إن هذه الحذوف لها دلالة ضمن بناء نص الراوية، فهذه استراتيجية اعتمد عليها "**جلالته**" لغسل العقول وبرمجتها من جديد، وهذه العملية آلية تكرارية كل أسبوع وكل شهر ليثبّت البرامج التي ارتسمت في الأدمغة، وبالتالي السيطرة على العقول البشرية ضمن مخطط بناء الدولة العالمية.

نفس الاستراتيجية قام بها "**موسى**" لكن بطريقة عكسية لمحو هذه البرمجة السلبية من خلال عملية البعث لمدة: "ثلاث مرات في اليوم لمدة ثلاثة أيام" للوصول إلى الوعي واللاوعي هذه الحذوف نفهمها ضمنيا من خلال السياق، حيث اعتمدت عليها أحداث الرواية من البداية إلى النهاية في عمليتي التطهير والبعث.

يمكن أن نضيف حذفًا آخرَ صريحًا مختلطًا بين الصريح المحدّد وغير المحدد، حينما يتعلق الأمر بالتكهن أو التأويل مثل ما جاء في عبارة: «**موسى في جولة حول العالم قد تدوم سنة أو سنتين أو أكثر**».[1] "فالسنة أو السنتان" حذف صريح محدد أما كلمة " أكثر"

[1] جلالته الأب الأعظم، ص205.

حذف صريح غير محدد، فهذه المدة تتحدد في المستقبل برجوع الفتى موسى؛ وكأنه حذف استباقي.

أما الراوي في "**العين الثالثة**" لم يكن بحاجة إلى هذه التقنية، لأن الحدث لم يكن بارزًا في الواقع (السجن) كما أن الأيام كانت محدودة وتسير وفق ترتيب كرونولوجي متسلسل.

إن وجود الثغرات الزمنية الصريحة وإن كانت خاصية الروايات الكلاسيكية، فإنه لا يمكن الاستغناء عنها حتى في الرواية الجديدة خاصة في المواضع التي تتقيد فيها بالتسلسل الزمني، بحيث تطل علينا هنا وهناك في أحداث الرواية ويمكن استدراكها بالعودة إلى الماضي في شكل إشارات استرجاعية استذكارية، وهذا ما ميز روايات "**حبيب مونسي**".

وفي حالة عجز السرد عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، فهو يلجأ فجأة إلى القفز بين الحين والآخر على الفترات الميتة في القصة كما يسميها "**حسن بحراوي**"، فيستشعر القارئ بتلك الخلخلة الزمنية، فلا يظهر الحذف في النص، ولا تنوب عنه أي إشارة، ولا يبقى أمامه سوى التأويل المستند إلى السياق لمعرفة حجم المدة المحذوفة عندما يكون الإسقاط الزمني مضمرًا أو ضمنيًا.

فلا توجد رواية تخلو من حذوف ضمنية في بنائها الفني الذي يعمل على تلخيص واختزال أحداثها، وقد استلهمت روايات "**حبيب مونسي**" هذا النوع من الحذوف بكثرة، ولأن حركة الزمن فيها منشطرة في اتجاهات كثيرة مختلفة بين: (الواقع والمتخيل) بين (الزمن الداخلي والخارجي)، يكون من الصعب تتبع أثر هذا الحذف لما يكتنفه من تعقيد وغموض، وسوف نسوق أمثلة من رواياته: «**ولم يتركوا إلا فرصًا قليلة للسؤال عن أُمّتي. ولما عدت قرأت كتابي على الدرويش**».[1]

يسقط الكاتب رحلة عودة "**السندباد**" مع بحارته بعد مكوثه وقتًا طويلًا في أرض الساحرة، والإشارة الدالة على الحدث "ولما عدت" والقفز على هذه الفترة لم يكن مهمًّا في الأحداث لأنها تمثل رحلة الذهاب تقريبًا، فرحلة العودة بالنسبة "**للسندباد**" تمثل ولادة جديدة له، والحذف

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص24.

في هذه الفترة يدل على التغيرات التي حدثت على مستواه الفكري، حيث اكتسب إيديولوجية جديدة.

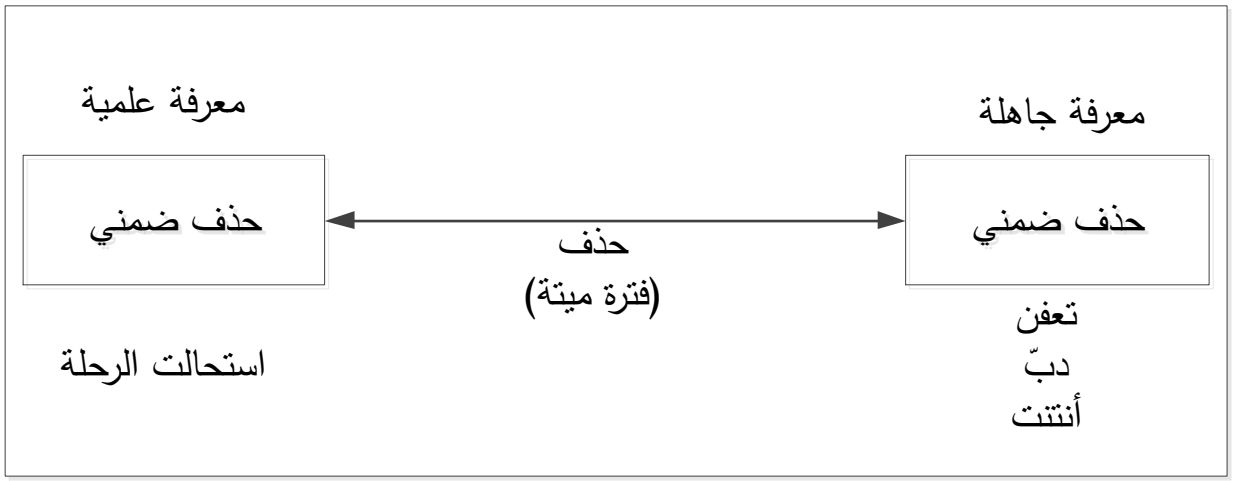
يقدّم الراوي لنا في رحلة "**جلجامش**" مثالًا آخرَ، يتضمّن ألفاظًا تسعفنا ببعض المؤشرات للخروج بتصور عن وجود ثغرة زمنية فيه، مثل: «**بعدما رفضت دفنه حتى تعفن الجسد ودبّ فيه الدّود وأنتنت ريحه [...] بيد أن الرحلة استحالت إلى جولات كان للمعرفة فيها الحضور الأوكد**»[1].

فالحذف يمكن فهمه ضمنيًا من خلال (تعفن الجسد/ دب فيه الدود) فالجسد لن يتعفن ولن تأكله الديدان إلا بعد انقضاء وقت عن الجثة كثلاثة أو أربعة أيام أو أكثر باختلاف الفصول.

فالحذف الأول في: "تعفّن –دبّ– انتنّ" قصير المدى دفعه إلى البحث عن ماء الحياة ليعيد الروح لصاحبه "**أونكيدو**" عبر رحلة طويلة المدى من خلال كلمة " استحالت"، معناها انقضاء الرحلة التي اكتشف فيها حقيقة الموت ومعنى الحياة وتغيير أفكاره الأولى وإيديولوجيته العبثية بأخرى جديدة تحفها المعرفة والعلم، إذ يقول: «**وجدتني في كل خطوة أخطوها تتكشف أمامي الذات [...] وكلما صادفت أقوامًا وقفت على حالهم أتفرس في أوضاعهم وطباعهم أستخلص منها الدروس والعبر**»[2]، فبين المعرفة الأولى والثانية فجوة زمنية ميتة، ويمكن تمثيل ذلك في المخطط الآتي:

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص92.



شكل رقم(18): يوضح أشكال الحذوف الضمنية في الرواية.

بين صورة تعفن جسد "**أنكيدو**" وبين تحول المعرفة فجوة زمنية ميتة، وهي "مسار الرحلة"، عمد الراوي إلى إسقاطها والقارئ يمكنه اكتشافها، لكن سرعان ما يتداركها بخلاصة استرجاعية عن الرحلة التي بدأت بالبحث عن ماء الحياة وصولًا إلى معرفة حقيقة الموت والقضاء والقدر، فيكون الحذف في أغلب الأحيان خادمًا للخلاصة الاسترجاعية، بل خادمًا دلاليًا لبنية الرواية ومن ثمّ خادمًا لإيديولوجيتها.

الشيء نفسه نلاحظه في رواية "**جلالته الأب الأعظم**"، حيث ظهرت شخصية "**جلالته**" بعد العنوان الفرعي "**تمّ للرجل المعجزة ما أراد**" مباشرة، فكلمة" تمّ" تتضمن فترة زمنية لإنجاز الرغبة في كلمة "ما أراد"، حيث يقول: «**أنتم تعلمون الجهود التي بذلنها لبلوغ هذا المجد**»،[1] فهذا الجهد الجهيد وهذا البذل استغرق أربع عشرة سنة (14)، كحذف تقديري استنتجناه ضمنيا من التاريخ الموجود على الرسائل الخمسة (2012 إلى 2026) كإشارة سردية وحيدة برزت في بداية النص.

[1] جلالته الأب الأعظم، ص57.

لجأ الراوي إلى الحذف الضمني المموه، واختياره الأحداث التي تلعب دورًا أساسيًا في نسيج بناء السرد الزمني، والسكوت عن فترة من حياة "**جلالته**" ووضعها في الظل، حيث بدأ التقديم للمتغيرات السريعة للأحداث في الرواية، مستندًا بعد ذلك إلى الخلاصة الاسترجاعية التي قدمت مخططات "**جلالته**" خلال تلك الفترة المحذوفة طويلة المدى.

ونصادف مرة أخرى هذه التقنية في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" عندما أراد الكاتب تجاوز الفائض من الوقت في السرد، والانتقال إلى الموضوع المهم الذي يغير مجرى الأحداث في الرواية، والمثال الآتي يؤكد ذلك: «**وتكررت طلبات الفتى وقد بلغ سنّ الشباب والفتوة، وظهرت عليه علامات الرجولة المبكرة**»،[1] حيث سكت الراوي عن جانب من حياة "**موسى**" الذي ظهر في بداية الأحداث، وكان عمره ست سنوات.

أما في رواية "**العين الثالثة**" التزم الروائي بالتسلسل الزمني للأحداث ليفاجئنا في الأخير بحذف ضمني لم يتوقعه القارئ، فالبطل "**عبد الحق**" كان يحكي قصته حول دخوله السجن، وفجأة تراه معلقًا في حبل المشنقة، ليسكت الراوي عن تفاصيل هذه الحادثة أهي جريمة قتل أم انتحار؟ وهي حادثة حقيقية وقعت قبل ذلك الزمن "الحلم" بثلاثة أشهر، قال أحد السجناء: «**شاركناه رغبته في الانتقام، ولكن في لمحة البصر انتقلنا إلى الشنق [...] كانت أموره تسير به نحو التحول والنضج، إن شيئا حدث في غفلة منه ومنا**».[2]

وضعت "الغفلة" الشخصيات في حالة حيرة من النهاية المأساوية التي وصل إليها البطل "**عبد الحق**"، والحذف هنا يتطلب زمنًا معينًا قد أسقطه الراوي عن عمد يجعل القارئ يتوقع ما حدث له في زمن الغفلة (الفترة الزمنية الميتة)، فيحتاج الحذف إلى خلاصة استرجاعية لتغطية الثغرة التي خلفها السرد.

[1] جلالته الأب الأعظم، ص257.

[2] العين الثالثة، ص184.

كما لجأ الراوي إلى توظيف نوع آخر من الحذوف وهي الافتراضية، ونعني بها تلك البياضات المطبعية التي تشير إلى نهاية الفصل وبداية فصل آخر، والتي توقف السرد مؤخرًا إلى حين استئناف الأحداث من جديد.

لقد استعان خطاب الروايات بهذه البياضات التي رسمت فيها نجمة (*) أو نجمتان(**) أو ثلاث (* * *)، التي تدل على انقطاع مؤقت بين الفصول، وغالبًا ما كان يستعملها الروائي بين صفحات الواقع والمتخيل في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**"، أو الواقع والحلم في رواية "**العين الثالثة**"، وبين فصول الرواية في "**جلالته الأب الأعظم**"؛ فهي بمثابة استراحة خفيفة للقارئ.

يعتبر الحذف في هذه الحالة تقنيةً بارزة أسهمت في تمييز الزمن الخارجي عن الزمن الداخلي بواسطة الحذوف الافتراضية، فإننا لا نشعر بهذا الانتقال وفقًا للمدة الزمنية ما بين العودة إلى الواقع مرة بعد مرة، وذلك للاعتماد على الفواصل الزمنية: " واقع –متخيل– واقع – متخيل".

وفي الأخير، يمكن القول: إن العمل الروائي لا يمكنه الاستغناء عن هذه الأنواع من الحذوف، إذ يسهل على الكاتب القفز الزمني وبالتالي القدرة على التحكم في الزمن، ومن ثَمَّ صيرورة الأحداث، فيختار الموقف المناسب، والإيديولوجية المهمة، ويقصي مواقف أخرى، ويهمل أخرى تجنبًا للملل والإطالة لتسريع زمن السرد بصورة كبيرة في خطاب الروايات.

وقد عمل كل من الحذف والخلاصة على تحريك إيقاع الزمن الروائي بتسارع زمن السرد الذي يتقلص في الخطاب في مقابل سرعة زمن الحكاية، ولكن هذه السرعة مثبطة نوعًا ما لكثافة المشاهد الحوارية والوقفة الوصفية.

إن أهم ما ميّز روايات "**حبيب مونسي**" حركة الزمن الروائي وصيرورته من خلال تداخل بعدين أساسيين، المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد، فزمن النص الروائي تحرك وفق مسار أفقي اعتمادًا على مفارقتي الاسترجاع والاستباق، وهذا تناسبًا مع حركة الزمن النفسي في الرواية، الذي كان منشدًّا بقوة نحو الماضي، وارتكز عليه الكاتب ليضمن الاستمرارية

والحضور، لأنه الأصل في البناء والتطور، ليذهب به إلى أبعد الحدود نحو أفاق المستقبل، من خلال الاستشراف والتنبؤ، فنسجه في صورتين: صورة راقية مثالية يشعر معها بالأمان والسلام، وصورة قاسية مضطهدة للإنسان الذي قضت عليه الآلة في عالم الفتن الكبرى، ومن ثمّ تنوع في طرح الإيديولوجيات.

تدخل التقنيات الزمنية للسرد وفق مسار عمودي، وتمنح الزمن الروائي بعدًا فنيًا ودلاليًا يتجاوز واقعية الزمن الحقيقي بلغة شاعرية جميلة، أسهمت في تشكيل زمن الخطاب الروائي وتحريك إيقاعه.

الباب الثالث

الإيديولـوجيا وبنية الفضـاء المكـاني

فى روايات "حبيب مونسى"

الباب الثالث: الإيديولوجيا وبنية الفضاء المكاني في روايات "حبيب مونسي"

مدخل: دراسة الفضاء في الراوية

الفصل الأول: الإيديولوجيا وأنماط الفضاء المكاني في روايات "حبيب مونسي"

المبحث الأول: التقاطبات الثنائية ودلالة العنوان

المبحث الثاني: الفضاء المكاني المغلق ودلالاته في الروايات

المبحث الثالث: الفضاء المكاني المفتوح ودلالاته في الروايات

الفصل الثاني: الإيديولوجيا والفضاءات الفرعية الأخرى في روايات "حبيب مونسي"

المبحث الأول: أمكنة العبور ووسائل التنقل في الروايات

المبحث الثاني: الإيديولوجيا وآلية الوصف في الروايات

مدخل: دراسة الفضاء في الراوية

إن المكان في الراوية التقليدية يحيل على دلالة مباشرة ونهائية ومغلقة كانعكاس للواقع، أو بعبارة أخرى انعكاس للعالم الواقعي في العالم الكتابي، ليصبح مكوناً نهائيا وجاهزا سلفًا، لكنه عرف مع الراوية الجديدة وضعا واعتبارا خاصا؛ إذ أصبح خاضعا لتطور رؤية الكاتب الجمالية والمعرفية للواقع، فتغيرت طرق بنيته في النص الروائي وتمت إعادة تشكيله وخلقه وإبداعه بطريقة تضفي خصوصية على الرواية، لتتمظهر قوى إبداعية يكشف المؤلف من خلالها عوالم تعبر عن رؤاه وتبعده عن الجاهز المعطى وتعانق الممكن.

فالمكان الروائي كما يسميه بعض النقاد « مجرد وعاء يحتوي الأحداث الروائية ولا عبرة له إلا بكونه حاملاً لتلك الأحداث، ولا أهمية له على صعيد الكتابة الروائية خارج الرموز التي يوصف بها أو يدل عليها»[1]

لقد ظل الفضاء المكاني مجالا مفتوحا لاجتهادات وتطورات النقاد والدارسين، حيث اختلفوا في معالجتهم له كاختلافهم في تحليل ودراسة الزمان وأصبح من أهم العناصر الأساسية المكونة للنص السردي وأحد الأسس الجمالية التي تنهض عليها.

لقد أولى النقاد الغربيون اهتماما كبيرا لهذا الجانب بعد الحرب العالمية الثانية وأدخلوه ضمن دراساتهم النقدية تنظيرًا وإجراءً، والتي لم تصل إلى بلورة نظرية محددة لهذا المصطلح « ولم يصل الأمر إلى إقامة تطورات كلية لها حد معين من الشمول والتعميق رغم محاولات يوري لوتمان الهامة التي نوّه بها جميع المشتغلين بالفضاء»[2]، ممّا جعل "**ميتران**" "**H. Mitterand**" يؤكد أنه لا توجد نظرية مبنية حول الفضاء الروائي، وإنما يوجد فقط طريق للبحث مرسوم بشكل حسن، كما توجد بجانبه مسارات أخرى على شكل نقط متقطعة.» [3]

---

[1] محمد الدغمومي: **الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي**، دراسة سوسيو ثقافية، إفريقيا الشرق، د.ط، دت، ص 83 .

[2] سعيد يقطين: **قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 238.

[3] Henri Mitterand: **Le discourse du roman** , Paris, PUF، P 193.

ينطلق " **لوتمان** " "**Loutman**" في تحديده لمفهوم الفضاء من مسألة التقاطبات القائمة عادة على الثنائيات الضدية فمفاهيم:

«الأعلى / الأسفل، القريب/ البعيد، المنفتح / المغلق، المحدود / اللامحدود والمنقطع / المتصل كلها تصبح أدواتاً لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أي صفة مكانية، ويرى لوتمان أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن نسبا متفاوتة وصفات مكانية تارة على شكل تقابل السماء/ الأرض وتارة على نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية.» [1]

وبهذه المفاهيم يكون قد فتح "**لوتمان**" للفضاء في الرواية فتحا عظيما وكشف عن معاني ودلالات متعددة ضمن النص الروائي.

أما "**جوليا كريستيفا**" "**Julia Christiva**"، فترى أن الفضاء الجغرافي ليس منفصلا عن دلالته الحضارية فهو:

«يتشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤيا خاصة للعالم وهو ما تسميه "إيديولوجيم العصر" "idiologéme" والإيديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور.» [2]

فعنصر المكان لا يكتب دلالته من نفسه؛ بل من تفاعله مع المكونات السردية الأخرى أهمها الشخصية التي ترتبط به ارتباطا وثيقا، ذلك أن كل فعل تقوم به يجري في زمن ما ويقع في مكان معين.

« فهو نشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصًا وتخيليًا أساسًا. ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان(غرفة، حي، منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يُدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة.» [3]

---

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

إن لفظة "**Espace**" قد تُرجمت تارة إلى الفضاء وتارة أخرى إلى المكان أو الحيز رغم أن الغالبية ترتاح للترجمة الأولى " **الفضاء**" لكنه في كل الحالات يعتبر بنية حاملة لطاقة دلالية رمزية وإيديولوجية تجعله ينتقل من المستوى الواقعي إلى مستوى تثمين أفكار وورؤى تنعكس على المنظومة الفكرية والمعرفية التي يحملها الملتقي.

يعدّ الفضاء –هذا المفهوم النقدي السيميائي– جديد الاستعمال في الكتابات العربية التي كُتبت منذ ثلاثين عامًا، ولقد جاء استعماله بمصطلحات مختلفة نتيجة ترجمته من لغات غربية كثيرة كالفرنسية والإنجليزية.

الفضـــاء «هو معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كُتبت بها الرواية، ولكن ذلك المـكان الذي تصـوره قصته المتخيلة»[1]، فمدلول هذا المصطلح معادل لمفهوم المكان في الرواية، حيث نجد الناقد المغربي "**حسن بحراوي**" وازى بينهما عندما أشار في كتابه: "**بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)**"، كما أنه وقع اختياره على المكان أو الفضاء الروائي بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الراوية، إذ عنْون فصله الأول من كتابه السابق بـ: "**بنية المكان في الرواية المغربية**" بدلاً من بنية الفضاء وفقًا للعنوان، لأنه يتعامل مع المفهومين كمصطلح واحد.

أما "**سيزا قاسم**" في كتابها: "**بناء الرواية**" تقول حول مصطلح الفضاء: «النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليًا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة.» [2]

في حين يؤيد "**حسن نجمي**" مصطلح الفضاء، ويوظفه حيث يقول: «أنه موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بدون أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة في التركيب في حركية الشخصيات في الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي.»[3]

---

[1] حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص 54.

[2] سيزا قاسم: **بناء الرواية**، ص 74.

[3] حسن نجمي: **شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 65.

في حين يتبنى الناقد الجزائري "**عبد المالك مرتاض**" لفظة "الحيز" في كثير من كتاباته فيقول عنه: «هو مصطلحنا»[1]، ويذهب إلى أكثر من ذلك إذ يقر بأن مصطلحه هو الأنسب والأصح، فالفضاء «قاصر بالقياس إلى الحيز: لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ» [2]، والمكان محدود وضيق بالنسبة للحيز، ويضيف بقوله: «إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء»[3].

فمصطلح الفضاء من وجهة نظره يراه قاصرًا بالقياس إلى مصطلح الحيز، «لأن الفضاء يحيل بالضرورة إلى الخواء والفراغ، بينما الحيز يحيل إلى الحجم والشكل بما فيها من وزن ومسافة، على حين أن مصطلح المكان يقصره على الموقع الجغرافي في أضيق مساحة له في العمل الروائي»[4] وكأن الحيز أشمل وأوسع ولا نهاية له، بينما الفضاء أضيق وأقل مساحة منه، وتبقى هذه الحدود التي قدمها حول المصطلحات الثلاثة غير دقيقة ولكنها محاولة اجتهاد منه لانتصاره لمصطلح الحيز.

يرى "**حميد لحمداني**" أن مصطلح الفضاء شاسع بكل أبعاده فيقول: «إن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، المتمثلة في صيرورة الحكي، سواء التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[5].

فالمكان إذن، جزء من الفضاء، فلا يمكن أن تدركه إلا في إطار تلاحمه مع عناصر أخرى، مكونا بذلك الفضاء الذي يكسبه معنى الزمن ومع الشخصيات في تحركها لعدم انقطاعه من خلال حضوره في السرد، وعلى حد قول "**ميتران**" المكان: «هو الذي يبني

---

[1] عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص 142.

[2] المرجع نفسه، ص 141.

[3] المرجع نفسه، ص 146.

[4] المرجع نفسه، ص 141.

[5] حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص 64.

الفضاء»[1]، وهكذا، يمكن له أن يوحّد العناصر الروائية جميعا بما فيها المكان لتكون بنية متماسكة ومتجانسة، ويبقى من العسير فصله عنها حتى تتحقق دلالته الفنية والإيديولوجية من خلال الفضاء الروائي.

ينطلق "**غاستون باشلار**" "**Gastoun Bashlar**" في كتابه الذي ترجمه إلى العربية "**غالب هالسا**" بعنوان: "**جماليات المكان**" في تطوره لمفهوم المكان من الفلسفة الظاهرتية ومن أبحاث علم النفس ويربط بشكل مباشر بين المكان والإنسان وماله تأثير مباشر على سلوكاته معتمدًا على الثنائيات الضدية: (القبو/ العلية)، (البرج/ البيت)، حيث يقول عن دراسته:

«إنها تبحث عن تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية؛ أي المكان الذي نحب [...] إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لامباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز»[2].

فلقد ركز هذا المفكر في دراسته على الأماكن التي لها صلة مباشرة بحياة الأفراد في مراحلها المتعددة، وعلى مستوياتهم الاجتماعية المختلفة، وهذا التنوع المكاني في النص يفرز تلك الرمزية الجمالية الفكرية ويتجاوز البنية السطحية الهندسية للمكان فيحمل قيما سوسيونفسية وفنية ويكون الفضاء حاملا ومنتجا لها، هذا ما جعله يصف هذه الدراسة بأنها «بحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان، الذي يمكننا الإمساك به والذي يمكن الدفاع عنه [...]، المكان الذي ينجذب نحوه الخيال.»[3]

بالموازاة مع تطور "**باشلار**" ينتقل "**جيرار جُنات**" إلى مستوى ثان، يتجه إلى مفهوم الصورة الشعرية أثناء تعرضه للحديث عن المكان في دلالة الأفضية، «فهي تعتمد على

---

[1] Henri Mitterand: **Le discourse du roman** .P194.

[2] غاستون باشلار: **جماليات المكان**. تر: غالب هالسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

اللغة لتشكيل سياقات تعبيرية لها ارتداد في مستوى المعنى، وقد يكون هذا المعنى حقيقيا أو مجازيا وعليه فالانسياق المجازي ينتج صورًا ذهنية تشكل الفضاء الدلالي للنص فالصورة التي يتحدث عنها "**جيرار جنات**" هي تشكيل استعاري ومفهوم ذهني يشير إلى تركيب خطابي خاص يجعل المتلقي ينتقل من المستوى العادي لفهم النص إلى ربطه بمكونات أخرى تتدرج ضمن المباحث البلاغية في عناصر الصورة الشعرية».[1] [بتصرف]

فالتشكيل المجازي للنص الروائي يحمل في ثناياه صورًا ذهنية لها دلالات عميقة «فالفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي، أين تلغى خطية الخطاب وتتشكل الصورة في الوقت ذاته مع تشكل الفضاء وإن كان غامضًا، حيث تهب اللغة نفسها له بل أنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع الدلالة.» [2]

لقد انتقل "**جيرار جُنات**" بمفهوم الصورة من الحقل الشعري إلى النص الروائي باعتبار أن الصورة تشكيل فضائي يعتمد على الانزياح للانتقال من مستوى التخييل إلى مستوى الفهم العميق لدلالة النص، وهذا يتطلب استحضار عناصر أخرى لها علاقة بمكونات الصورة الشعرية، التي لها صلة بالمباحث البلاغية، «وهكذا أصبح الفضاء الروائي مكونًا أساسيا في الآلة الحكائية (الروائية) ومن هذا المنحنى يمكن التوجه نحو شعرية فضائية حديثة.» [3]

إن اتصالنا بفضاء الرواية يتم عبر اللغة الواصفة لكل حيثيات المكان، يكون الوصف الأسلوب الأمثل لتقديمه، كما يساهم في إنتاج الدلالة وتجليها أكثر من خلال اتصاله المباشر بالبنية الفكرية والإيديولوجية العامة للنص. «فالعلاقة إذن بين وصف المكان والدلالة (أو المعنى) ليس دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحًا أملساّ أو بمعنى آخر ليس محايدًا أو عاديًا من أي دلالة محددة»[4].

---

[1] عمرعيلان: **الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي**، ص 215.

[2] Gérard, Genette**: Figure III**, Editions, SEUIL. Paris, 1972. P 47.

[3] Henri Mitterand :**Le di scourse du roman**, P 212.

[4] حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص 70.

« فعناصر المكان هي بمثابة رموز ايحائية متشبعة بالدلالات ولذلك فإن وجودها لن يكون اعتباطيا في ثنايا النص الروائي، ويصبح عنصرًا تعبيريًا بنائيًا ومكونًا جماليا، وقد يبلغ المكان وفق التصور الرمزي الحد الذي يصبح فيه المحرك الرئيسي للرواية في مستوى البطل، فيستحيل إلى شخصية دالة تستنطق أجزاءها قصد الوصول إلى دلالة النص.» [1]

فمكونات المكان اللغوية هي بمثابة مرجعيات دلالية محملة برموز وقيم متمفصلة في النص الروائي كعنصر جمالي وبنائي تعمل على خلق رؤية توجه القارئ إلى التأويل عبر مستويات متعددة ومختلفة.

«فالوصف (la description) يعد عنصرًا جماليا وتنظيميا يتجاوز إلى القيام بوظيفة ايقاعية تأتي بعد المتتاليات السردية، ليصبح بعد ذلك إيقاعا ينبني عليه سياق النص، فيوسع في أفقه من خلال العرض المشهدي فتشحن بذلك المواقف الحديثة بإيحاءات تضفيها الأماكن التي تقع عليها وعلى العناصر المكونة لها، هذا ما يجعل الوصف يقوم بعملية إيحائية خلاقة (créatrice).» [2]

لقد اكتسب المكان أهمية كبيرة في الرواية، وأصبح أحد الركائز الأساسية لها، لأنه أحد عناصرها الفنية والجمالية، فهو يشكل ضمن هذه المفاهيم محورا من المحاور الرئيسية التي تدور حولها نظرية الأدب.

«والمكانية لا تتشكل إلا من خلال الشخصيات التي تنوء بحمل الأحداث وتكشف في الوقت ذاته عن عمق وقع المكان وإيغاله من خلال خلجاتها المتعددة التي تضفي على المكان دلالات مجازية، يحققها المؤلف من خلال حركة نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف الذي يحقق أيضًا منظوره الفلسفي والجمالي من جانب، ومنظور أبطاله الإيديولوجي والنفسي من جانب آخر.» [3]

---

[1] عمر عيلان: **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص 218، ص 219.

[2] حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص 80.

[3] مهدي عبيدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنامينة (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)**، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011، ص 35، ص 36.

فوظيفة المكان الرمزية والإيديولوجية هي بنية منتجة للفعل القصصي، وتواصلنا مع فضاء النص الروائي يكون عبر الصور اللغوية الناقلة للرموز والقيم الفكرية التي يمكن لها تقديم القيم الاجتماعية والأنساق الإيديولوجية التي يحفل بها مجتمع النص من خلال علاقة الشخصية بالمكان.

ولقد آثرنا استعمال لفظة الفضاء المكاني في عنونة هذا الباب، ويمكن توظيف مصطلح المكان تارة والفضاء تارة أخرى لأنه لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، والفضاء في الرواية يسير فقط في خط زمني ضروري على عكس المكان، فليس مُهما إدراكه بالصيرورة الزمنية للرواية فهو يتسع لشتى أشكال المكان وأنواعه «فإنه يمكن الإشارة إلى أن مجموع الأمكنة التي تأتي في الرواية هو ما يطلق عليه بـ (فضاء الرواية) »[1].

والغاية من هذه الدراسة هو استجلاء الدلالات الكامنة وراء توظيف هذا العنصر، وسيكون تناولنا له أدبيا وجماليا غير معزول عن سياقات التاريخ والمجتمع والذات المبدعة، فالموضوع الذي تطمح إليه هذه الدراسة هو المكان الفاعل في علاقته الجدلية مع الشخصيات مؤثرًا فيها ومتأثرًا بها بفضل بنيته الخاصة وعلاقته مع بقية العناصر، فهو يضمن التماسك البنيوي والإيديولوجي، ومحاولة رصد أنماط المكان من خلال أبعاده النفسية والإيديولوجية المختلفة ثم بيان آلية تشكيل الروائي للمكان في رواياته مما يسمح بمحاولة كشف الدلالة الشاملة للنصوص الروائية واستكناه رؤاها الكلية للواقع .

[1] عبد القادر بن سالم: **بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2013، ص 116.

الفصل الأول: الإيديولوجيا وأنماط الفضاء المكاني في روايات "حبيب مونسي"

انطلاقا مما سبق، سنحاول الولوج إلى عالم النص للكشف عن مدى مساهمة هذا الفضاء في تشكيل الخطاب الروائي وتوجيهه؛ لأن المكان يساهم في خلق الدلالة داخل الرواية كما يعتبر أداة تساهم في التعبير عن رؤية الإبطال وموقفهم منه، والكشف عن طاقته الشعرية في انتاج المعنى والدلالة الإيديولوجية المنبثقة من ترتيب وتركيب عناصره في روايات "**حبيب مونسي**"، «فالمكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائمًا تابعًا أو سلبيًا إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم.» [1]

وقد استطاع "**حبيب مونسي**" أن يخلق فضاءً متميزًا في نصوصه الجديدة، استمده من خلفيته الثقافية والاجتماعية، يخاطب فينا عمق الذات عبر الأزمنة المختلفة (ماضي ومستقبل) وسنحاول اكتشاف العناصر الأكثر تأثيرًا في إيقاع وحدة السرد، حيث لا يتم استنباط المعاني والدلالات إلا بالرجوع إلى شعرية المكان وسيميائيته، محاولين الإبحار بين الأفضية الواقعية والمتخيلة المليئة بالدلالات والإيديولوجيات.

المبحث الأول: التقاطبات الثنائية ودلالة العنوان

ثَمّ أحداث وأمكنة واقعية وخيالية يزجُّ بها الكاتب في رواياته، ينشرها متفرقة ويجعل منها بعد ذلك كتلة واحدة ذات دلالة، وهذه العوالم تختلف وتتباين بنسب متفاوتة في النصوص الروائية، حيث عمل "**حبيب مونسي**" على تنويع عوالمه بين الواقعية والمتخيلة، فهو لم يكتفي ببناء شخصياته الخيالية؛ بل تعدى الأمر إلى اختراع مدن وجزر خيالية عجائبية غير موجودة إلا بين دفتي رواياته، حتى بتنا نؤمن بوجودها لدقة تصويرها الفني والجمالي، وأصبح المكان بؤرة مركزية تدور حولها كل العناصر السردية.

[1] حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، ص 70.

1- التقاطبات الثنائية

إن التحول في الزمان يقترن بتحول مماثل في المكان، حيث توزعت وقائع الحكي وأحداثه في روايات "**حبيب مونسي**" على فضائيين أساسين: فضاء الواقع وفضاء المتخيل الذهني، فالأول يُعتبر فضاء تجربة في الزمن الحاضر، أما الثاني فهو فضاء تذكر وتخيل لزمن الماضي والمستقبل.

«فمن خلال التحول عن المكان وفيه نوع من التوازي الفضائي بين الكائن من الفضاءات والحقيقي والمتخيل الذهني وهو ما ينتج عالما منشودا خارج عالم الوجود ومن ثم فإن العجيب الذهني يقوم على كثرة تعادل العالم ،هذا العالم لم يعد يُتصور على انه كون واحد متجانس ،بل على انه أكوان عديدة متواقتة ومنضدة .» [1]

إن تشكيل الأمكنة في روايات "**حبيب مونسي**" تبدو لأول وهلة موزعة لا يضبطها ضابط روائي بين الواقع والمتخيل، وهذا يحتاج إلى إمعان النظر من المتلقي، لأن الروائي أحبك في نسج أمكنته لأنه انتقل من فضاء مكاني مغلق إلى فضاء مكاني مفتوح.

ومن هنا، يمكن الإفادة من مفهوم التقاطب الذي أدرجته الشعرية الحديثة في تشكيلات المكان، فالدلالة الإيديولوجية له تبدأ من جعله يمتد في كل الاتجاهات، والأحداث تقع فيه على شكل مدّ وجزر، واللغة الواصفة والشعرية هي الوسيلة الفنية لتجسيد جدلية دلائلية المكان في كل الروايات والتي تركز على الثنائية الآتية:

هنا ⟵ هناك

حقيقية ⟵ وهمية

جبرية ⟵ اختيارية

ضيقة ⟵ واسعة

قريبة ⟵ بعيدة

مغلوقه ⟵ مفتوحة

[1] بن جمعة بوشوشة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص543 .

فهذه الثنائيات تُفضي إلى الثنائية المؤطرة لجميع الثنائيات المتفرغة، «أي الفضاء المتخيل والفضاء المعيش (المدرك والمنظور) بالإضافة إلى التمثلات الذهنية والمكان النفسي الذي ندركه عن طريق علامات ومؤشرات مرجعية تعمل على إضاءة باقي المكونات الروائية الأخرى.»[1]

لا مناص من الإقرار بأن المكان في روايات "**حبيب مونسي**" يحتل موقعا هاما نظرًا لحضوره المطرد في مستوى الدال وإلى وظائفه المتنوعة على مستوى الدلالة، ويتجلى هذا الحضور بدءًا بالعنوان، فكانت العتبة النصية الأولى في كل مرة تنزاح نحو عنصر سردي فني ليكون هو بؤرتها الدالة التي يقوم عليها الحدث من بدايتها إلى نهايتها وتتمركز حولها الشخصيات.

في هذه الدراسة سنقوم بتحليل البنية الدلالية للعنوان وفك شفراته البنيوية واللغوية، وهذا لأن له علاقة وطيدة بالبنية المكانية التي تجلى حضورها واضحا في العتبة النصية الأولى "**مقامات الذاكرة المنسية**"، وهكذا يمكن الوصول إلى الدلالة الشاملة للمتن الروائي ككل.

2 – دلالة العنوان: "مقامات الذاكرة المنسية"

يعدّ "**حبيب مونسي**" من الروائيين الذين راهنوا في كتاباتهم السردية على نموذج طموح لإغناء التجربة العربية الجديدة، وهذا من خلال خلق نصوص تتجاوز الرتابة السردية سعيًا إلى تأسيس خطاب تجريبي جديد، وقد تجلى هذا الطموح بدءًا بعتباته النصية (العنوان) الذي اختاره بدقة فنية، تنم عن مرجعية ثقافية وفكرية أصيلة فعنوان "**مقامات الذاكرة المنسية**" ينزاح عن الخطابات العادية إلى أخرى تحمل دلالات عميقة ومعاني مجردة وأبعاد إيديولوجية ضمنية.

نلاحظ توفر المكان بصفة ضمنية في العنوان البارز مطبعيًا في واجهة غلاف "**مقامات الذاكرة المنسية**" الذي أصبح عنصرًا مفتاحيًا يحيل إلى رؤية الراوي ومنظوره الفكري،

[1] شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ص 163.

فـ"**حبيب مونسي**" اتخذ منه دلالة ميكانيكية اعتبارًا من أن كلمة " مقامات " متصلة بالمقام أي المجلس.

ففي الحد اللغوي:

«المقام والمقامة: المجلس ومقامات الناس، قال العباس بن مرداس وأنشده ابن الباري:

فأيي ما وأيك كان شرا فقيدُ إلى المُقامة لا يَراها.

ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس المقامة، أنشده ابن بري لزهير:

وفيهم مَقاماتُ حسان وجوُههم وأندية ينتابها القول والفعل

ومقامات الناس مجالسهم أيضا والمقامة والمقام: الموضع التي تقوم فيه السادة.»[1]

لقد ذكرت كلمة المقامة مرة واحدة في القرآن الكريم، قال الله تعالى: ﴿ الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ﴾[2]. بمعنى المنزلة والمكانة: «يَقُولُون الذي أعطانا هذه المنزلة وهَذَا المُقام من فضله ومنه ورَحمة»[3].

والمقام مكان متعلق ببعض الطقوس الثقافية الخاصة بالفرد والمجتمع، فلها بعد صوفي مقدس، وعليه يكون المكان مرتبطاً بدلالات الخشية والتبرك وبدلالات الغرابة من خلال الهالة الأسطورية التي يحيطها به، فالبطل كان يفضل العزلة أثناء ممارسة طقوس الاستحضار لكي تبقى مقدسة بعيدة عن الواقع المدنس، لأنها مرتبطة بشخصيات عريقة والموضوعات المتناولة فيها مرتبطة بالعلم والمعرفة واكتشاف الحقيقة

والمقام ايضا هو المجلس والمكان الذي يجتمع فيه الأشخاص للكلام والحوارن وتبادل الآراء والأفكار، ولعله من البديهي أن هذه الرواية تتضمن بنية مخصوصة للمكان، هذا ما سنحاول تبينه والوقوف على أهم سماته، عبر استنطاق متن الرواية وابتداع تأويلاته الممكنة والمتعلقة بالفضاء الروائي.

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة مقام، دار الصادر، بيروت، لبنان، مج 12، ط 6، 1997، ص506.

[2] سورة فاطر، الآية (35).

[3] ابو الفداء إسماعيل بن كثير: **تفسير القرآن العظيم**، ص757، ص 758 .

لقد أشار الروائي إلى أفضية أخرى مندثرة أثناء حديث البطل مع الشخصيات الأخرى هذه الأفضية غير فاعلة وإنما وردت في سياق الكلام، وهي عبارة عن مؤشرات مرجعية تحيلنا إلى أمكنة واقعية ذات مواصفات معروفة، تمثل رموزًا لصورة تاريخية ثابتة في سجل الأمة عبر ذاكرة الأماكن بعينها، تكتنز دلالات عريقة تعتبر شواهد حقيقية صادقة عن حياة كانت تنعم بالحكمة والتطور والعلوم، تحيلنا إلى صورة الوعي القائم في المعتقد الذهني لهذه الأمة، والذي نجده ماثلاً في مختلف هذه الرموز والآثار المكانية، ذلك أنها تفجر التاريخ كلما استوقفت القارئ عندها.

نجد البطل يقدم وصفا لهذه الشواهد العريقة بلاد "**إرمّ ذات العماد**": «**و ماذا يقول العقل الحديث في خبر الله عز وجلّ عن إرمّ التي لم يخلق مثلها في البلاد والنفي يستغرق الاستقبال في القرآن الكريم .. إرم التي وصفها المؤرخون وجعلوا أعمدتها من ذهب وأرضها من الفضة هل اختفت كليّة.**» [1]

ويمكن العودة الى كتب التفاسير لنجد وصفا لهذه المدن:

« فذات العماد الذين كانوا يسكنون العمد التي لم يخلق مثلها في البلاد، أي لم يخلق مثل هذه القبيلة في قوتهم وشدتهم وجبروتهم أنعم الله عليهم فيما رزقهم من الأرزاق الدّارّة، وجعلهم في أمن من المحذورات أنبت لهم من الجنات، وفجّر لهم من العيون الجاريات وأخرج لهم من الزروع والثمرات وقوله: ﴿وَتَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا فَارِهِينَ﴾* فإنهم كانوا يتخذون تلك البيوت المنحوتة في الجبال أثرًا وبطرًا وعبثًا من غير حاجة إلى سكناها وكانوا حاذقين متفننين لنحتها ونقشها»[2].

هذه الأمكنة هي التي يحاول البطل أن يبني متخيله الذهني وتصوره المستقبلي عليها والتي أصبحت الآن شواهد منسية بعد أن كانت آهلة بالسكان، إنها المقامات التي تحدث عنها البطل، فيقول: « **إن الشواهد على هذا التنوع تصب في مجرى واحد مجرى الحقيقة**

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 165.

[2] ابو الفداء إسماعيل: **تفسير القرآن العظيم**، ص 342، ص 343.

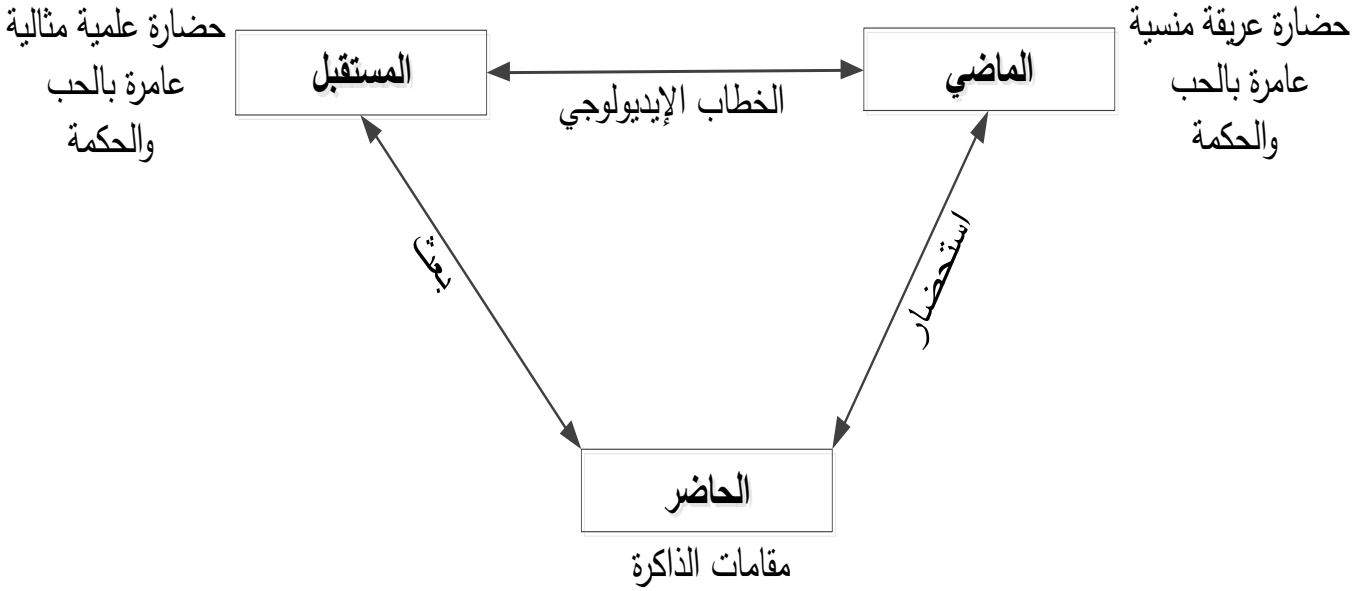
*سورة الشعراء، الآية (149).

الأولى .. الكعبة أول بناء والآثار على الصحراء تنغازكا ليست عبث عابث [...] والدوائر الحجرية ميقاة وغير»[1]، فهي أماكن تشبه إلى ما تحدث عنها في الواقع وأخرى تحدثت عنها الأسطورة والتاريخ، وهي عبارة عن فضاءات تخيلها البطل كبديل عن الفضاءات الواقعية المنسية، وكأنه يحاول إحياءها من جديد في متخيله الذهني لتصبح فضاءات أو مقامات حيّة بعد أن غيبتها الذاكرة الجماعية يقول:« **الشواهد، شواهد حاضرة بين أيدينا [...] إنهم يمرون عليها ممسيين ومصبحين، الكعبة الشريفة، صحراء تنغازكا، ستون هيدج، الأهرامات، التماثيل الضخمة هنا وهناك**»[2].

يصل كل بطل في الأخير إلى فضاء عجائبي يوتوبي يشبه الفضاءات التي اختفت يومًا ما قبل الطوفان كالحضارة المصرية ومدينة إرم ذات العماد؛ مدن متطورة ومزدهرة بالحكمة والحب التي أشار إليها على مستوى الواقع، وهي فضاءات يحتاجها الإنسان في زمنه الحاضر ليعيش في راحة وسلام، وهكذا يمكنه أن يعود إلى الوراء فيجد هذه العوالم في ماضيه السحيق وهي ليست بالمدن الأفلاطونية الخيالية؛ بل هي حقيقة تاريخية أشارت إليها الكتب بالأدلة والبراهين، وفي مقدور الانسان اليوم أن يستعيدها لأنها واقع خلّفه وراءه وليس وهمًا يطمح اليه في الخيال، وهي المفارقة التي أرادها الكاتب من خلال نصه الروائي، ويمكن تمثيل هذه الحركة العجيبة بالمخطط الآتي:

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 91.

[2] المصدر نفسه، ص 90.



الشكل(19): مخطط يوضح حضور البنية المكانية والزمانية في العنوان

إن "**مقامات الذاكرة المنسية**" عنوان رمزي استعاري يحاول الروائي من خلاله استحضار الماضي إلى الحاضر وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، هكذا اشتملت الرواية على الأزمنة الكرونولوجية الثلاث، وكل زمن مرتبط بفضائه المكاني الخاص، فالكاتب ألّف بينها حدّ الانصهار حتى تعسر فصل هذه الأزمنة والأمكنة عن بعضها بعض، أين تماهى الماضي الحامل للتّاريخ وقيم الأمة الرفيعة مع الحاضر المليء بالضّغوطات النّفسية والصّراعات السياسية والإيديولوجية، بحثا عن زمن مفقود ضاع في هذا الركام، زمن مثالي قدمه الروائي على شكل مقامات في الزمن الحاضر وفق رؤية مؤطرة إيديولوجيًا، أين نلمس البديل عن هذا العالم المقهور برؤية مستقبلية علمية تحمل بذور الخوف والقلق تارة والأمل والتفاؤل تارة أخرى.

عبّر الكاتب عن فكرته فنيًا، وتجلت رؤيته الإيديولوجية من خلال إيحاءات ورموز وتلميحات منتشرة في المبنى العام للرواية على لسان شخصياته،« فالفضاء الروائي لا

يتشكل إذا لم تخترق الشخصية المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة في علاقاته، وإذا لم تكشف عن حالتها الشعورية وتسهم في رصد تحولاتها الداخلية.» [1]

إن الأمر لا يعدو أن يكون استعارة جميلة تتبنى عليها مفارقة الرواية من خلال تفاعل البطل مع الشخصيات الأخرى، ليولد عبر مسار السرد العام مستويات الحكي، انطلاقًا من فضاء الواقع إلى فضاء المتخيل، وسنحاول في هذه الدراسة رسم ملامح الفضاء الروائي في رواية: "**مقامات الذاكرة المنسية**"، "**جلالته الأب الأعظم**" و"**العين الثالثة**"، ثم كيفية تعبير الروائي عنه والتعرف على وظائفه ضمن الحركة الدلالية العامة في علاقته بالشخصيات وهذا ما سيفتح أمامنا أفق الدلالة الشاملة التي ينهض عليها النص الروائي.

اتخذ المكان في روايات "**حبيب مونسي**" حيزًا كبير، حيث تنوعت الأمكنة بين المغلقة والمفتوحة، الواقعية والمتخيلة والاستشرافية، التي كان لها أثر كبير على الشخصيات بطريقة مباشرة أو غير ذلك، وللفضاء المكاني في الرواية أمكنة تتوالد وتتفرع حسب الأحداث والشخصيات، وللإحاطة بالأمكنة حسب إتساعها وانفتاحها ارتأينا تقسمها إلى: أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة كأمكنة مؤطرة لأحداث الروايات.

المبحث الثاني: الفضاء المكاني المغلق ودلالاته في الروايات

إنّ الحديث عن المكان المغلق هو الحديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته فهو «مكان محدود المساحة ويتصف بالضيق وهو فضاء طارئ ومفارق للمعتاد» [2]، حيث يبقى الانسان في هذا المكان فترات طويلة أو قصيرة من الزمن سواء بإرادته، أو بإرادة الآخرين، لذا فهو «المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرًا للخوف والذعر»[3].

---

[1] سمر روحي الفيصل: **الرواية العربية، البناء والرؤيا (مقاربة نقدية)**، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص 82 .

[2] فهد حسين: **المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية**، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003، ص 209.

[3] المرجع نفسه، ص 163.

وهنا يبرز الصراع الدائم بين الشخصية التي تعيش فيه والمكان خاصة إذا تعلق الأمر بالإقامة الجبرية فيه، وقد شغل المكان المغلق (المستشفى، السجن) في روايات "**حبيب مونسي**" حيزًا مهما خاصة في روايتي "**مقامات الذاكرة المنسية**"، و"**العين الثالثة**"، حيث تتجلّى أهمية هذين المكانين انطلاقاً من الوظيفة التأطيرية التي يضطلعان بها في النماذج الروائية المختارة.

1. المستشفى وأبعاده الدلالية في رواية "مقامات الذاكرة المنسية"

تجري أحداث الرواية في فضاء واقعي وهو المستشفى (مصحة الأمراض العقلية)، حيث ركزّ المؤلف على مكان واحد تدور فيه كل أحداث الرواية ومردّ ذلك أن المؤلف يهدف إلى إرسال خطاب محدد للقارئ، ومن هذه الزاوية يحدد الأوضاع الاجتماعية والفكرية التي يعيشها الإنسان في الوقت الراهن.

إن الذهاب إلى المستشفى أمر عادي، لكن أن يُقاد الفرد إليه مُكرهًا على غير إرادة منه فهنا يكون الأمر مختلفًا، ويتحول الفضاء في هذه الحالة من المفتوح إلى المغلق والإقامة فيه إقامة جبرية، بوصفها عالمًا مفارقًا للحرية، إذ لا فرق بينه وبين السجن «فالأمكنة الإجبارية معنية بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه وتقيد من حريته.» [1]

سيبقى البطل في هذا المكان لفترة غير محددة، غير اختيارية، مرتبطة بحالته النفسية والذهنية والسلوكية، فما إن ثبت جنونه بقي فيه وإن كان العكس فسيخرج إلى عالمه، وهذا يكوّن ضغطًا نفسياً عليه، أين يجد نفسه مسلوب الحرية، حرية الحركة وحرية التفكير، فالإقامة فيه لم تكن بإرادته بل بإرادة الآخرين، فهو نموذج عن البطل المأزوم اليائس لقوله: «**إني أستغرب مقدمي إلى هذا المكان من غير طلب مني [...] لو كنت أجد في نفسي ما يدعوني إلى زيارة الطبيب لأتيته بنفسي، وليس مُقادًا كما فعل ابني اليوم.**» [2]

---

[1] فهد حسين: **المكان في الرواية البحرينية**، ص 209 .

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص 10 .

مثّل فضاء المستشفى مجالاً حيويًا حاملاً لتطورات إيديولوجية، ومواقف الشخصيات التي بداخله أو خارجه، حيث «يبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه، ولا يتوقف هذا الصراع إلا إذا بدأ التآلف يتضح أو يتحقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه.» [1]

ضمن هذا الفضاء تجلت لنا رؤيتان مختلفتان، كل واحدة تحمل إيديولوجية معينة بين الشخصيات، التي تمثلت ضمن سياقين:

السياق الأول: يمثّله البطل "**سليم**" الذي يحاول أن يغير الوضع الذي وقع فيه ويرفع عن نفسه تهمة الجنون، ومن ثَمّ تغيير الواقع السائد في المجتمع ويشاركه في هذه النظرة "**العم حمدان**".

السياق الثاني: يمثله المجتمع نفسه وبعض الشخصيات المحيطة به: الطبيب، ابنه أيمن، الممرضات، الاصدقاء، الذين يتهمون البطل بالجنون لأفكاره الشاذة وغير المنطقية فالمجتمع يرفض مثل هذه الأفكار ويرفض تغيير الأوضاع السائدة ويفضل السكوت وغض الطرف عما هو حاصل ويحصل.

فالمستشفى (مصحة الأمراض العقلية) مكان مغلق وخصوصي، يحتوي شخصيات من المجتمع وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن هذه المصحة.

إنه يمكن اعتبار المستشفى من مقومات الأدب الواقعي الممعن في قضايا المجتمع والمعبر عن مشاغل الناس وآلامهم، فهو مكان اجتماعي وملتقى لقطاع واسع من الناس والفئات المختلفة المراكز الاجتماعية. ولعل أبرز رموز هذا المكان باعتباره مكانًا للإقامة الجبرية، كونه شديد الانغلاق، فالبطل لا يستطيع الخروج منه إلا بعد تقرير طبي يثبت سلامته الذهنية وأنه ليس خطرًا على الناس، ومن مظاهر انغلاق الفضاء في الرواية:

[1] مهدي عبيدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)**، ص44 .

– يخلق الفضاء للبطل ضغوطات نفسية، فهو مكان معاد لم يألفه بعد لأنه متهم فيه بالجنون يقول للطبيب:

« دعني أحدثك عن علمي ساعة وقارن بين ما تجده في دفاترك وبين ما أجده في رحلاتي [...] فاتهمني بالجنون وسأقبل منك ذلك.

أنت تطلب مني أن أكون مجنونًا مثلك حتى أفهم عنك ما تقول.

اهتزّ سليم في مكانه غيضًا وقال: لماذا تصر على اتهامي بالجنون.» [1]

– يعبّر المكان عن العجز وعدم القدرة على الفعل، فالعقاقير التي تقدّم للمرضى تحدّ من حركة الشخصيات، وتفقدهم حيويتهم، يقول الطبيب: «**في هذه العنابر حالات تأكدنا من إصابتها، ولولا العقاقير لأحدثت في نفسها وفي غيرها ضررًا**» [2].

– يُفرض في هذا المكان على المرء ارتداء لباس موحد كشارة على الجنون أو الانتساب لهذه المصحة فيقول البطل: «**ألسنا سجناء المصحة، وهؤلاء هم السجّانون، إن هذه المنامة لم تكن من اختياري، إنها من خبث بعض الأبناء حتى تقع على كتفي شارة الشذوذ**»[3]، إن الغاية الجوهرية وراء هذه الممارسات الصارمة التي يخضع لها النزيل «إنما هي العمل على تجريده من خصوصيته التي تميزه عن المجموع وتجاهل هويته، بحيث يفقد كل عناصر الاختلاف والتفرد ويتحول إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق.» [4]

ومن ثَمّ، يصبح المستشفى مكاناً دالاً في الرواية، لاستعادة الشخصيات للوقائع ، وهو ذلك الفضاء الذي تحقق فيه مشروع البطل الذهني ومشروع الكتابة على الدفتر الذي يلازمه دائما، ليجعل منه هو الآخر فضاءً عجيبًا منغلقًا لا ينفتح إلا بتعويذة واحدة وهي القراءة،

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 42 .

[2] المصدر نفسه، ص 15 .

[3] المصدر نفسه، ص 160 .

[4] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 56 .

ففي أول لقاء بينه وبين "**العم حمدان**" قال له: «**يقولون أنك قد وضعتنا كلنا في دفترك .. واننا لا نستطيع الخروج منه أبدًا إلا بالقراءة.**»[1]

أصبح الفضاء في الرواية يمثل نسقًا مرجعيًا ذا دلالة، وخطابًا مركزيًا وإيديولوجيا، إذ ينهض إطارًا للحدث الحكائي ومجالاً لتحرك الشخصيات الذي أوجد سلسلة من العلاقات الاجتماعية بداخله بين الموظفين والزائرين، وأصبح فضاءً لتلاقي الأفكار وتبادل الآراء وخلق الصداقات وتلقي المعرفة، حيث امتلك طاقة إنجازيه واضحة على المستوى الدلالي، فهو ليس مجرد بعد هندسي إقليدي؛ بل هو فضاء حافل بالرؤى الفكرية والإيديولوجية المختلفة.

وقد اتخذ البطل وظيفة تعليمية داخل المستشفى مرة مع "**العم حمدان**" الذي طلب منه أن يعلمه كيفية القراءة، ومرة أخرى مع طلبة علم النفس حيث قال أحدهم: «**أقترح أن يزورنا السيد سليم ليقدم لنا دروسًا في الجامعة**»[2]، لذا أصبح الجنون أمرًا محبوبًا إليه عندما قال للطبيب: «**لماذا تُصر على اتهامي بالجنون .. إن الذي بي نعمة وليس جنونًا**»[3].

بدأ هذا المكان الضيق ينفتح شيئًا فشيئًا، لأن البطل تفاعل مع الشخصيات المحيطة به وتقرّب منها، فأصبحت أفكاره مقبولة ومُرحّب بها عندما وجد فيهم باب التقبل والترحاب فتحول الفضاء من مكان معاد موحش إلى مكان أليف محبوب.

2- السجن وأبعاده الدلالية في رواية "العين الثالثة"

يمثل السجن المكان الإطاري العام الذي تجري فيه كل أحداث رواية "**العين الثالثة**" من البداية إلى النهاية، فهذا الفضاء يشكل مكانَ انتقال من عالم الحرية الخارجي إلى عالم الإقامة الإجباري الداخلي، حيث يتميز بالانغلاق التام وتقييد حرية وحركة الشخصيات فيه، «ولأن السجن مكان محبط واستلابي، فإن الشخصية تنتقل إليه بالجبر بما يتضمن الانتقال

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 82 .

[2] المصدر نفسه، ص 139 .

[3] المصدر نفسه، ص 42 .

من تحول في القيم والعادات وانتقال لكاهلها بالالزامات والمحظورات»[1]، ولقد تمظهر السجن في الرواية مرتين؛ سجن في الواقع وسجن في الحلم.

المرة الاولى: عندما وصلت الشخصيات الثلاث هذا المكان من غير إرادة منها، كما أنها لم تفعل شيئا لعقابها، فأثناء عودة البطل إلى منزله بعد زيارة صديق له التقى بمجموعة تثير الشغب في الشوارع العامة بعد مشاهدتها لمباراة، وداهمتهم دورية الشرطة واعتقلت كل من في طريقها بما فيهم البطل، ليجد نفسه وراء قضبان الحديد في هذا الفضاء المغلق دون أي ذنب، ودخل معه السجن رجلان لنفس السبب وفجأة يجد نفسه مقيد الحرية والحركة، إذ يقول الراوي

« إن الذي جمع بيننا في هذا المكان .. لم يكن حادثًا عاديًا خال من الطرافة [...] كنت عائدًا إلى البيت من زيارة صديق .. وقادتني طريق العودة إلى شارع اكتظ بالعائدين من اللعب بعد انتهاء مباراة كرة القدم .. وحدث أن دلفت في وسط مشاغبة [...] ثم سمعت عويل سيارات الشرطة من خلفي. فالتفت وإذا بسياج من رجال الأمن المدججين بالسلاح يطوقنا من كل ناحية.» [2]

المرة الثانية: ظهر السجن مرة أخرى في حلم الشخصيات الثلاث ، إذ ارتبط بشخصية "**عبد الحق**" الذي سُجن بعد عملية تزوير، فكان ضحية لمؤامرة حيكت له.

وضمن هذا السياق كلّه، جاء وصف المكان الذي يشكّله السجن في رواية "**العين الثالثة**" مقتضبًا خاليًا من العناصر المكانية الملموسة التي استغنى عنها الكاتب، لأنه عمد إلى إبراز الدلالات الذهنية والإيديولوجية المتعددة والعميقة في هذا الفضاء المكاني، حيث يصف لنا الراوي ضيق المكان، فيقول:**« إننا في هذا المكان الضيق الذي ترتفع منه رائحة كريهة دبقة تلتصق بالجسد كلما اقتربت من جدران الزنزانة»**[3]، ويستمر في وصف قذارة

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 55.

[2] العين الثالثة، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص 05.

هذا المكان:« **كانت أثار الطلاء الحديث تتقهقر جراء الرطوبة الطاغية كاشفة عن طبقات قديمة لطلاءات مختلفة الألوان**»[1].

ولعل أبرز رموز السجن باعتباره مكانًا للإقامة الجبرية شديدة الانغلاق، هي تلك الأبواب الحديدية التي تحجب النزلاء عن العالم الخارجي وتكون الحد الفاصل بين الخارج والداخل، وبين الزنزانة كعزلة مطلقة وساحة السجن كحرية نسبية، لذلك كان لصوت الأبواب الحديدية على الشخصيات مدلول خاص: «**كنت أنظر إليهما وكأنني لا أرى فيهما الرجلين اللذين سيقا معي إلى قعر هذه الزنزانة الموحشة، والتفتنا معًا إلى صوت الباب الحديدي الثقيل يغلق خلفنا**»[2].

إن تكرار صوت الباب مرات عديدة في متن الرواية هو مؤشر واضح على ذلك الانتقال الاضطراري إلى هذا الفضاء المغلق سواء على مستوى الواقع أو الحلم، كما يرتبط الباب الحديدي في الزنزانة بأشياء أخرى حديدية كالسرير أو الكرسي الحديديين، وهذا يدل على العيش القاسي في السجن والصلب وربما الصدئ مع الأيام، نسوق مثالاً عن البطل "**عبد الحق**" في السجن، يقول الراوي: « **أغلقوا باب الزنزانة عليه، ونظر حوله فلم يجد سوى تلك الأسرة الحديدية المتداعية**»[3].

وتوجد إشارة أخرى متواترة دالّة على السلوكات اليومية التي تحدث في السجن وتسبب الإزعاج للمساجين، كصوت القضيب المعدني على الأبواب الحديدية كإشارة على حدوث شيء، أو موعد الزيارة أو موعد الطعام وغير ذلك: «**كانت الجلبة الشديدة في الخارج، وكأن أحدهم يمرر قضيبًا معدنيًا على الأبواب الحديدية والجدران**»[4]، وهذه السلوكات أصبحت ترمز إلى النظام الخاص بهذا السجن ويمكن لها أن تشكل موضوع رهبة وخوف وإزعاج للنزلاء.

---

[1] العين الثالثة، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 40.

[4] المصدر نفسه، ص 49.

وبكيفية عامة، لقد شكّلت هذه الأشياء الحديدية الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النظام الصارم والقاسي لعالم السجناء كفضاء مغلق جبري الإقامة، فالإشارات التي أردفها زادت من وحشيته، كما عززت من أهمية المكان في الرواية، حيث أضافت للفضاء بعدًا دلاليًا جديدًا.

يحمل السجن في هذين المقطعين كثيرًا من الدلالات السلبية، فهو مكان ضيق ومعزول عن الآخرين، وسخ ذو رائحة كريهة تبدو الحياة فيه رتيبة ومملة، وهذه الصفات جعلت منه مكانًا معاديًا ومكروهًا بالنسبة للراوي، لكن المفارق في الأمر أنه تحول من هذه الدلالة إلى أخرى إيجابية عندما بدأ "**عبد الحق**" يعقد صلحا معه، ليتحول إلى مكان أليف لحمايته من الأشخاص النكرة، يقول:« **كان إحساسي وأنا ادخل الزنزانة لأول مرة شعورًا بالارتياح لأني ابتعدت عن تلك المخلوقات الصاخبة الغريبة**»[1].

وبالرغم من أن السجن مؤسسة عقابية عابرة تمثل إهانة لكرامة الإنسانية، جعل منه الرواي تجربة فريدة يستفيد منها وتتحول إقامته فيه من جبرية إلى اختيارية، إذ يقول:« **فليكن السجن بالنسبة إلي اختيارًا أقبل عليه [...] استفيد منه .. أرى فيه الخطوة التي لم يكن للمصادفة فيها من أثر [...] حينها سيكون الرضا قائدي في الذي يجري.. وجدت أن قضاء ليلة أو ليلتين في الزنزانة تجربة لا يمكن أن افوّت فرصة الاستفادة منها**»[2]، والحق أن الراوي لم يحس بالذنب لدخوله السجن، لأنه لم يَجن أي فعل يُعاقب عليه، فأراد أن يحوّل مدلوله السلبي إلى آخر إيجابي.

أما البطل "**عبد الحق**" رغم عزلته في الزنزانة، مثّل له هذا الفضاء مكانًا هروبيًا من العالم الخارجي؛ ليرتاح فيه من كثرة التنقل بين الأماكن الأخرى: المحكمة، مركز الشرطة، يقول الراوي:

« لم يكن غاضبًا مما انتهى إليه .. شعر بشيء من الارتياح لما غلقوا باب الزنزانة عليه وشعر بصمت المكان يمتد إليه عبر أذرع خفية، وكأنه يعانقه عناق الغريب الذي يستقبل غريبًا،

[1] العين الثالثة، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

فيه كثير من البرودة والفتور [...] إنه هنا يحس بشيء من الهدوء بعد تلك الضجة التي استمرت أيامًا، طوّحته الأيدي بين مراكز الشرطة وقاعات المحكمة»[1].

فالراوئي يقدّم لنا صورة وصفيه عابرة متداخلة مع سرد الأحداث، بلغة شعرية فنية رامزة كثيرة الإنزياحات والاستعارات، مما جعله يشدد على رؤية البطل لمكان السجن في ضوء عدد من المتغيرات الحاصلة، الذي أضفى الطابع الدرامي على المكان.

إن اللغة المعتمدة من لدن السارد عبرت بعمق عن إحساس البطل بالشخصيات الأخرى التي نزلت قبله في هذا المكان، من خلال وصفه للوسادة الموجودة على السرير الحديدي يقول:

«أسلمت رأسي للوسادة الخشنة الدبقة .. ولكن الرائحة المنبعثة منها دفعتني إلى الاقتراب منها أكثر لأشم منها ريحًا ما كنت أعرفه من قبل .. قد يكون ريح عرق تصبب من تعب أو خوف [...] قد يكون ريح دموع تحدرت على خد شاحب ساعة رقة، ذهبت في النفس مدارات متعددة، تراجع تفاصيل الجناية التي اقترفتها [...] أو دموع مظلوم سكبت انكسارًا وغبنًا، إنها روائح وليست ريحًا واحدة» [2]

وضمن هذا المقطع الوصفي للمكان، جرت تغطية العالم الذي يشكله الفضاء السجني في الرواية وأحاسيس ومشاعر الشخصيات الظالمة والمظلومة.

برغم ضيق المكان لم تكن الشخصيات فاعلة في الحدث كما أنها لم تتعرف على بعضها بعض برغم توفر الفرصة المناسبة لمحدودية المكان، وإنما كان الحلم هو الموضوع الأساس والبؤرة الأساسية في هذا الفضاء؛ حيث كان السجن حاضرًا أيضًا في عالم الحلم فارتبط السجن الأول بالراوي والسجن الثاني بالبطل "**عبد الحق**".

فالأول سُجن ظلمًا أما الثاني سُجن بعد قيامه بعملية تزوير، أين وجد نفسه في هذا المكان يسترجع تفاصيل القضية والمؤامرة التي أدخلته للسجن، التي جعلته يحس بتأنيب الضمير، ليصب كل لومه على السلطات الحكومية والواقع المأساوي الذي دفعه للانحراف.

---

[1] العين الثالثة، ص 40 .

[2] المصدر نفسه، ص 25.

فالشخصيات الثلاث مكثت فترة في هذه الزنزانة التي مكث فيها "**عبد الحق**"، والراوي نام على وسادة عبد الحق، التي نام عليها قبل ثلاث أشهر فشمّ ريح دموعه التي انحدرت على هذه الوسادة، في حين شبح "**عبد الحق**" بقي يتجول في هذا الفضاء، لأنه تعرض للقتل واختفت الحقيقة تمامًا.

لقد ارتبطت دلالة الفضاء في الرواية بثنائية الموت والحياة، موت "**عبد الحق**" الذي كانت نهايته محتمة بعد دخوله في صراع مع عصابة العقارات وهكذا اختفاء إيدولوجيته وانتصار للإيدولوجية المضادة اللاوطنية، وحياة الراوي الذي أخذ العبرة من قصة "**عبد الحق**"؛ بل كانت هذه التجربة(تجربة الحلم / تجربة السجن) نقطة تحول في حياته وأفكاره تجاه المجتمع وولادة إيديولوجية جديدة.

يمكن أن نضيف مكانًا أخر كان له الدور الكبير في التواصل بين العالم الداخلي والخارجي وهو مكان الزيارة، الذي يلتقي فيه الأشخاص من العالم الخارجي بالسجين لنقل الأخبار وتبادل الحديث «وفيه يستعيد النزيل بعض صفاته الإنسانية المفقودة وعلى رأسها إمكانية الحوار مع الأخر، المختلف الموجود خارج الأسوار في عالم الحرية»[1].

التقى "**عبد الحق**" بعدة أشخاص من خارج السجن في مكان الزيارة أو المزار كشخصية: س وشخصية ك وغيرهم، ليقنعوه بأن يغيّر أقواله بعد أن اعترف بكل حيثيات القضية والتي يمكن أن تزجهم كلهم في السجن معه، فعلاقته بهذا المكان(قاعة الاستقبال) علاقة عدائية؛ لأنه كان يضم شخصيات يختلف معها فكريًا وإيديولوجيا، فكانت سببًا في نهايته المأساوية وهكذا، أضاف المزار دلالة خاصة ساعدت على استبطان الدلالة المختفية والعميقة، ضمن الدلالة العامة التي ينهض عليها الفضاء السجني.

لقد احتل السجن مساحة نصية كبيرة في رواية "**العين الثالثة**" واقعًا وحلمًا، كما لم يتوقف الكاتب عن وصفه هندسيًا بل اكتفى بالأحداث التي جرت فيه، فكثرة التعليقات والاسترجاعات حول الحلم جعلته يستغني عن الوصف الطوبوغرافي للفضاء السجني.

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 73 .

ارتبط مدلول السجن في هذه الرواية بمعاني الفساد السياسي والاجتماعي المنتشرة في المجتمع، وكيف لهذا المكان أن يضمّ شخصيات مظلومة كانت ضحية للرؤوس الكبيرة التي بقيت خارج هذا الفضاء لتمارس سلطتها وإيديولوجيتها القهرية على الطبقات الشعبية البسيطة، فهو ليس سجنًا للجسد فقط وإنما سجنًا للنفس البشرية وحرماناً لها من حقوقها الشرعية «وهنا يصبح الفضاء السجني بؤرة للعجز قاهرة تتربص بالشخصيات النزيلة لتضاعف من معاناتها.» [1]

وضمن هذا السياق كله، جاء وصف المكان الذي يشكله المستشفى والسجن في الروايتين مقتضباً جدًا، كما أنه لم يهتم بالأثاث والعناصر الحكائية الملموسة إلا ما ورد في سياق الحكي كـ: السرير، مكتب، السرير الحديدي، الوسادة الخشنة، ليترفّع "**حبيب مونسي**" عن سطحية الوقائع المعطاة لذلك قلت مدوناته مما يسميه "**بيتور**" بـ: "**فلسفة التأثيث**" وركز على الشخصية وأفكارها.

في هذه الفضاءات المغلقة تتفرع المواضيع وتتشعب ولكنها تدور حول قضية محورية هي الواقع المعيش بكل ومستوياته، هذا المجال الذي تؤطره رؤية الأديب المؤدلجة ومنه تتجلى أهمية الفضاء الذي يمكن اعتباره كعامل مساعد على إيصال الخطاب المنقول عن أحداث الروايتين.

يبقى الفضاء المغلق (المستشفى / السجن) هو الفضاء المهيمن بل محل تبئير لمجمل الوقائع والأحداث وهو حافز لحركة الشخصيات وأفكارها،« فالمكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما.» [2]

إن الفضاء أصبح يشكل في روايات "**حبيب مونسي**" العنصر البنائي الأساس في بناء الدلالة؛ لأنه يمثل نقطة انطلاق الأبطال إلى رحلاتهم الذهنية وهمًا وحلمًا، حيث الأفضية المفتوحة والمتنوعة، وسنحاول تحليل هذه البنية باعتبارها مكملة للفضاء الروائي ككل في

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

الروايات، ومن هذه الناحية سيسعفنا هذا التحليل على وضع اليد على أهم الصفات والتحديدات التي ينبني عليها المكان الروائي ودلالة الشاملة.

المبحث الثالث: الفضاء المكاني المفتوح ودلالاته في الروايات

تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية، حيث تمدنا دراستها وكيفية تشكيلها في الخطاب الروائي بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم والدلالات الظاهرة والخفية، إذ أنها تساعد على «الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها.»[1]

فالأمكنة المفتوحة متنوعة وعديدة منها ذات الإقامة الاختيارية كالبيت والمنزل والمقهى وأخرى للتنقل والحركة كالشوارع والأحياء والمدن، ثم الأماكن المتحركة كالسفينة والسيارة، «إن الحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنهر أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحيّ حيث توحي بالألفة والمحبة، أو هو الحديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة.»[2]

لقد مَثل فضاء المتخيل الذهني الفضاء المفتوح في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**"، لرحابته وشساعته وتنوع الأمكنة فيها فأصبح يمثل فضاءً روائيًا خاصًا في عالم الرواية، ومن بين هذه الأمكنة: البحر، الصحراء، السفينة، المدن، الجزر، فمنها الواقعية والعجائبية، فالفضاء الذهني «ليس له وجود واقعي، يمكن للقارئ أو السامع أن يتحقق من واقعيته، ولكنه انتاج فعل السرد لا غير ولا ينبغي أن يكون أي حيز أخصب ولا أشسع مساحة ولا أرحب مدى وأبعد أفقًا من الحيز الخرافي الذي لا تجد له حدودًا فهو نتاج أصيل للخيال الشرقي الخصيب العجيب معًا»[3].

---

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي** ، ص 79.

[2] مهدي عبيدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)**، ص 95

[3] عليمة قادري: **نظام الرحلة ودلالاتها**، ص 127.

تنوعت الأفضية في رواية "**العين الثالثة**"، وكانت كلها أماكن واقعية كـ: الحي، المحكمة، المقهى، الشوارع.

أما فضاء رواية "**جلالته الأب الأعظم**" كان فضاءً استشرافيًا بكل معنى الكلمة؛ لأنه تضمن أمكنة بتصور مستقبلي؛ أمكنة علمية تكنولوجية متطورة.

يبدو أن الأفضية المفتوحة في روايات "**حبيب مونسي**" متنوعة وغزيرة منها الواقعية والعجائبية والعلمية، سنحاول إدراج هذه الأمكنة ضمن عناصر منظمة لتسهيل عملية المقاربة الإجرائية في محاولة منهجية لتقديم دلالات الفضاء وكشف علاقات استغلالها الدلالي مع عناصر السرد الأخرى.

1- الفضاءات المرجعية الجغرافية في الروايات.

وهي في أغلبها فضاءات واقعية يمكن الوصول إليها إذ كانت موجودة حاضرًا أو العودة لتحديدها جغرافيًا أو تاريخيًا إذا تغيرت جذورها الجغرافية أو تسميتها، ويعرّفها "**سعيد يقطين**": «هي كل الفضاءات التي يمكننا العثور على موقف معين لها، إما في الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة»[1].

فالكاتب أراد أن يحقق نوعًا من المطابقة مع الواقع ولتجسيد آثاره في متخيلة ووجدان القارئ، والروايات عمومًا تزخر بفضاءات مرجعية واقعية كثيرة المندثرة منها والباقية، التي تجلت من خلال أسمائها وصفاتها «لذلك يمكن الانطلاق من الاسم والصفة لتحديد مرجعية هذه الفضاءات»[2].

لقد تمت الإشارة إلى مدن وأقاليم وبحار معروفة في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" والتي تحيل إلى مساحة حقيقية في الخارطة الجغرافية في العالم مثل: الهند، البصرة، المحيط الأطلسي، فالفاعل المركزي "**السندباد**" كان ينطلق من مكان محدد ثم يعود إليه وهو البصرة، المكان الذي شيده "**عتبة بن غزوان**" في عهد الخليفة "**عمر بن الخطاب**"، يقول" **السندباد**":

---

[1] سعيد يقطين: **قال الراوي**، ص 243، 244.

[2] المرجع نفسه، ص 144.

«تدفع المركب في رفق نحو ما كنت أحسبه جزر الهند الشرقية كانت الحمولة التي اكتظت بها بطن السفينة مزيجًا من الأقمشة والزرابي الفارسية التي شحنتها من ميناء البصرة.»[1]

أما "**ابن بطوطة**" قام بسرد مغامراته التي دارت في مكان معروف يمكن تحديده والوصول إليه اليوم وهو الهند، حيث يبقى متحفظًا بصفاته واسمه يقول: «**كنت ذات يوم في تطوافي ببلاد الهند، فقد نزلت بها ضيفًا**»[2]، أما رواية "**جلالته الأب الأعظم**" وإن كانت أحداثها تدور في الزمن المستقبلي، فإن أغلب أمكنتها واقعية ذات مرجعية جغرافية وتاريخية.

لقد نسب الروائي الرسائل الانتحارية إلى أصحابها والأماكن التي تنتمي إليها، ليوهمنا بواقعية الشخصية ووقائعها، ومن هذه الأماكن: بوسطن، طوكيو، طهران، إيران، فلقد اختار نماذج كثيرة من بلدان مختلفة لينقل لنا خلاصة تجاربهم التي انتهت بالانتحار، ليبين لنا أن هذه الظاهرة لا تخص بلد أو دولة واحدة، وإنما يمكن أن تكون في دول كثيرة بتعدد دياناتها وتوجهاتها وجنسياتها.

لقد أقام "**جلالته الأب الأعظم**" الدولة العالمية، التي تضمنت كل الدول ولم يحدد مكانًا معيناً لها، فهي الدولة الموحدة التي تقضي على الأقاليم والحدود، ولقد أشار بتلميحات سريعة لبعض المدن المركزية في العالم كمدينتي: لندن، ري ديجا نيرو.

- **مدينة لندن:**

تحضر مدينة " **لندن**" من خلال حديث شخصية "**موسى**" مع السائق كأول خروج له من عالمه الضيق إلى العالم المفتوح، هذه المدينة التي اشتهرت بالجمال والتطور، حيث انبهر "**موسى**" بها في أول نزول له باتجاه نزل تايمز بعماراتها ومبانيها الضخمة، يقول الرواي: «**نظر الفتى من نافذة السيارة إلى ما حوله [...] إلى العمارات الشاهقة التي تطاول السماء رافعة هاماتها إلى ظلمة الليل السابحة بعيدًا عن النور**»[3]،وما يميز هذه المدينة

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 119.

[2] المصدر نفسه، ص 175.

[3] جلالته الأب الأعظم، ص 147.

بنائها الهندسي الغريب الأبعاد، يقول:« **فتلهى بالمناظر من حوله وقد سادتها الأشكال الهندسية الغريبة التي جعلت من الثلاثي عنصرًا يتكرر في كل تصميم وشكل**»[1].

- **مدينة ري ديجا نيــرو:**

لقد اتخذ "**جلالته**" مدينة "**ري ديجا نيرو**" الجميلة والمتطورة مكانًا مفارقًا لهذه الدلالة، ليجد الفرد نفسه فيها غريبًا لتَحول طابعها المعماري والمدني الباعث على الحياة، إلى آخر يحمل معنى القهر والبؤس لتمثل صورةً داكنة للموت منذ اللحظة التي بدأ فيها قيام الدولة العالمية، يقول الراوي:

«ذلك هو شأن مدينة (ري ديجا نيرو) بعدما تحولت إلى معسكر ضخم يعج بالأجناس التي حشدت من أطراف الكرة الأرضية، ومن الطبقات الدنيا لتسخر في مناجم الذهب، وحقول الحشيش، فأفرغت المدينة من محتواها لتتحول إلى عنابر تضم شتاتًا من الرجال والنساء.» [2]

إن تحول المدن المشهورة ساد كل دول العالم، كدلالة على الانقلاب العالمي على كل المستويات، وقدرة "**جلالته**" في السيطرة على الحدود في الخارطة الجغرافية، «**لقد تحولت (ري ديجا نيرو) إلى معسكر عالمي، وتحولت معها مدن كثيرة من أطراف الأرض وأنشئت أخرى في مناطق لا يعرف التلوث إليها سبيلاً لتكون صوامع تحمل راية الدولة العالمية**»[3].

فإقامة الدولة العالمية كان على حساب الخارطة الجغرافية، بحيث استهدف الفاعل المركزي "**جلالته**" المدن المشهورة والاستراتيجية في العالم، ليجعل منها فضاءه الخاص الذي يسيطر ويتحكم في الفضاءات الأخرى، وهكذا يتحول الفضاء في الدولة العالمية من الملكية العامة إلى الخاصة.

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 148.

[2] المصدر نفسه، ص 168.

[3] المصدر نفسه، ص 168.

لم نعثر على أماكن جغرافية واقعية في رواية "**العين الثالثة**" بمؤشرات واضحة سواء بالتسمية أو الصفة، فالأحداث جرت في فضاء واقعي منطقي: مدينة ما، شارع ما، مقهى ما.

يتبين أن الفضاءات المرجعية سواء من خلال أسمائها أو صفاتها الدالة عليها توظف باعتبارها فضاءات حقيقية واقعية، ليوهم الروائي القارئ بواقعية الأحداث وصدقها، حيث تتخذ تلك الفضاءات بوجه عام العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات.

2- الفضاءات العجائبية في الروايات

كان انتقال الأبطال غالبًا من الأماكن المرجعية الواقعية إلى الخيالية العجائبية، حيث استأثرت روايتي "**مقامات الذاكرة المنسية**" و"**جلالته الأب الأعظم** " بهذا المستوى من التخيل المكاني بغزارة، في حين لا نجده في رواية " **العين الثالثة** ".

« نقصد بالفضاءات التخيلية مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي تتميز به أو صفاتها التي تنعت بها [...] نجدها أقرب من وجهة محددة إلى الفضاءات المرجعية وتتصف ببعض صفاتها، لكنها غير قابلة لأن تحدد مرجعيًا.» [1]

لقد تمت الإشارة إلى بعض الأماكن السردية التي ليس لها وجود على خارطة العالم، وهي أمكنة باهتة المعالم ليس لها حدود معلومة، لا توحي من خلال أسمائها أو صفاتها إلى فضاء معروف، حيث خصّها الراوي بأسماء تخيلية مركبة مثل: أرض الساحرة، واحة الأرض السابعة، وادي الزوابع، الطرف الشرقي للمدينة، وهذا مقطع يوضح ذلك: «**لقد عثرنا عليكما في وادي الزوابع وحملناكم معنا [...] وفيها تكلم هذا وأشار عن واحة الأرض السابعة**»[2]، ونسوق مثالاً آخر من رواية " **جلالته الأب الأعظم**": «**هناك في الطرف الشرقي للمدينة مجتمع لا يرى النور، ولا يعرفه يعيش على صيد الفئران في الأوحال والمياه الآسنة**»[3].

[1] سعيد يقطين: **قال الراوي**، ص 246.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص 216.

[3] جلالته الأب الأعظم ،ص 178.

الملاحظ أن الراوي أفرط في استعمال المخيلة المبدعة، حيث جعل المتلقي يغوص في عالم مجهول، عالم خال من السحرة والجن والشياطين، ولكنه «عالم عجيب يسيطر عليه سحر الشبه العلمي، وتتحكم فيه عناصر العجيب من حذف المسافة واكتشاف أكثر مظاهر الفضاء بعيدًا عن المألوف»[1]، فعجائبية هذا الفضاء تكون من زاوية الرؤية التي تتخذها لمعاينته فأغلب الشخصيات في مغامراتها وصلت إلى مدن مجهولة لم نتعرف على أسمائها فقدمت لنا بصفاتها الدالّة على خصوصيتها وفرادتها التي توحي بطابعها العجائبي، الذي يميزها عن الفضاءات الأخرى في "**مقامات الذاكرة المنسية**"، أما المدينة العالمية في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" قُدمَت بصفاتها الدّالة على التطور التكنولوجي والعلمي، الذي ميزها عن المدن المتقدمة في الرواية الأولى، ولمقاربة هذه البنية من العمل اعتمدنا على نوعين من الأمكنة العجائبية: المكان اليوتوبي وضد يوتوبي.

2-1- المكان العجائبي اليوتوبي (utopia)

تمثّل المدن المجهولة التي وصل إليها الأبطال المدن العلمية النموذجية (المثالية) العالم الخيالي الموازي للعالم الأرضي الحقيقي، عالم يسوده الرخاء والتناغم ويغيب عنه البؤس والتشاؤم، فهي المدن المثالية أو الأفلاطونية التي تخيلها البطل هروبًا من ضيق المكان الواقعي(المستشفى) وضغوطاته الاجتماعية.

مثّل هذا الفضاء الهروبي فضاءً رحبًا واسعًا مفتوحًا على مصراعيه، ينطوي على قيّم الجمال والقداسة يتحكم فيه البطل كيفما شاء، «ضمن رؤية مثالية تمد التشكيل الجديد بالحركة والحيوية، وترتفع به عن مادية المكان وحقيقة أنساقه الواقعية الرتيبة»[2]، فالمكان المثالي له أصول في ذهنية البطل، فهي تشبه العوالم المنسية التي كانت موجودة قبل الطوفان في عهد نوح، وإرم ذات العماد، «فمن خلال إحالة ملامح الواقع وصفاته المنغلقة إلى فضاءات رحبة

[1] الخامسة علاوي: **العجائبية في أدب الرحلات**، ص84.

[2] عبد الله زيد صلاح: **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل**، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014-2015، ص 162.

تناغم مع روح المثالية وآفاقها الواسعة، هذه الروح التي ترسم ما يعتمل في النفس والذهن، في بحثهما عن عالم بديل عن الواقع وصوره المأساوية»[1].

يرسم الراوي فضاءه المثالي مكانًا حافلاً بالتصوير الخيالي، فلا يوجد مجتمع كهذا في بقعة محددة من بقاع الأرض، بل في مناطق وبؤر مجهولة، فهذه الأمكنة كانت تظهر وتختفي وبالتالي سنعتمد في تحليلنا لها على البعد البصري من خلال تجليها واختفائها.

2-1-1- الفضاء العجائبي بين التجلي والخفاء:

أ. الفضاءات الظاهرة:

«تتسم الفضاءات العجائبية الظاهرة بكونها مرئية ومفتوحة أو مغلقة. لكنها في الحالتين تظل بارزة ويمكن لكل من اقترب منها أن يعاينها»[2]، وهي بالنسبة للشخصيات المباحة والمحظورة، فإذا استطاع أي شخص الدخول إليها فهي أمكنة مباحة، أما إذا اختفت عن الناظرين ومنعت الدخول إليها فهي أمكنة محظورة.

- **الفضاء الظاهر الطبيعي:** نجد الفضاءات الظاهرة في المقامة الأولى والثانية، حيث يمكن لكل شخص أن يراها وهي أفضية مباحة طبيعية «والتي لم تتدخل يد الإنسان لإقامتها أو تشكيلها، إنها وُجدت هكذا منذ الأزل بصورتها الخاصة ومميزاتها الطبيعية»[3]، وهذا المقطع من المقامة الأولى يبين أنّ فضاءها فضاءٌ ظاهرٌ مباحٌ، يقول "**السندباد**": «**كانت خطواتي تقودني إلى قلب الجزيرة دون أن أشعر بالتعب [...] حتى وقفت أمام بناء ضخم من الحجارة البيضاء**»[4].

- **الفضاء الظاهر المحظور الاصطناعي:** هذا النوع من الأفضية يظهر في المقامة الأخيرة للعم حمدان، فالفضاء فيها يمكن أن يراه الأشخاص ولكن لا يستطيعون الدخول إليه، بحيث قام الحكماء بوضع أرصاد سحرية لا يمكن أن يفتحها إلا الكتاب ذو العين

[1] عبد الله زيد صلاح: **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل**، ص 163.

[2] سعيد يقطين: **قال الراوي**، ص 255.

[3] المرجع نفسه، ص 255.

[4] مقامات الذاكرة المنسية، ص50 ،51.

الزجاجية الذي يعتبر حافزًا ديناميًا لفتح عدة أبواب موصده، من خلاله تجلت البنية الفضائية وتطورت الأحداث في هذه المقامة، حيث يقول الرواي:« **كان حسين يمسك بالكتاب في ثبات والسيف النوراني يتغلغل من العين المطموسة [...] ثم وكأنها انزاحت في شهيق عميق راحت تتراجع بسرعة نحو الجدار الذي ابتلعها مخلفًا وراءها بابًا لم يكن له وجود من قبل في الجدار.**»[1]

فالفضاءات المحظورة بمختلف أشكالها وأنواعها تبين لنا أنها ليست مفتوحة أمام الجميع، إن انغلاقها بواسطة مفاتيح سحرية أو الأرصاد له أكثر من دلالة على خصوصيتها، كما أنها تمثل فضاءات مثالية لا يمكن أن تطولها الأنظار والأقدام.

هذه الأفضية بالنسبة لعلاقتها مع الأشخاص منها المهلك وغير المهلك، فإن في المقامتين السابقتين نجدها أفضية مسالمة غير مهلكة حيث رحّبت بمغامريها، فكانت تمثل منبع السعادة والفرحة والمعرفة لهم، يقول "**السندباد**": «**إن الجزيرة تحتفل بمقدمي أيُّم احتفال إنها تجدد زينتها لاستقبالي لقد تركتها تعدّ اللقاء كما تستعد الزوجة اللبة لاستقبال زوجها، تنثر الزهر على الدرب، وترش الرياحين على النمارق والزرابي.**»[2]

ب. الفضاءات الباطنة

نضع الفضاءات العجائبية الباطنة في مقابل الفضاءات الظاهرة، فقد تكون تحت الأرض أو في أعماق البحار، ولن تتجلى للأشخاص بسهولة فقد تظهر وتختفي لأسباب طبيعية أو اصطناعية.

الفضاءات التي وصل إليها الأبطال في المقامة الثالثة والرابعة كانت مختفية، وليست مباحة، يمكن لأي شخص الدخول إليها، وإنما هي فضاءات محظورة تدخلت يد الإنسان في تشكيلها وإغلاقها، فهي فضاءات محظورة اصطناعية.

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 221.

[2] المصدر نفسه، ص40.

من خلال حركة الأمكنة، يبدأ الخطاب الغرائبي في التموقع وقد نتساءل أين كانت هذه الجزر؟ لماذا تظهر وتختفي وماهي الأسباب لاختفائها؟، فالفضاء المحظور الاصطناعي: «فضاء مغلق توجد أرصاده في بابه وتمنع من الدخول إليه، حيث قام الكهان أو الحكماء بوضع هذه الأرصاد والأقفال السحرية لإخفائه عن أعين الناظرين، لغايات ومقاصد معينة، فلا يمكن الدخول إليه إلا بفك طلاسمه»[1][بتصرف]، حيث استأثرت روايات "**حبيب مونسي**" بهذا النوع من الأمكنة والتي جاءت في نوعين: تحت مائية وتحت أرضية.

- **تحت مائية:** كان "**جلجامش**" يبحث عن أرض الحياة، الأرض المفقودة بالنسبة للآخرين، لكنها معلومة ظاهرة أمام عينيه، حيث سأله "**السندباد**" يومها عنها:

« وهل وصلت إلى الأرض المفقودة؟

نظر إليَّ مندهشًا وقال: لم تُسمها الأرض المفقودة؟ [...]،

لأنها كذلك وأهل زماني لا يزالون يبحثون عنها في أعماق بحر الظلمات، هناك اعتقاد بأنها قد غرقت دفعة واحدة جراء زلزال عنيف أو انفجار هائل»[2].

إن هذه الجزيرة التي وصل إليها "**جلجامش**" كانت مختفية وسط البحار، بسبب ستار حاجز عجيب قال: «**وقد خوّل لهم العلم استحداث ستار حاجز يستر الجزيرة عن أنظار الغرباء، إنك تقترب من شواطئها فلا تشاهد سوى امتداد البحر وكأنك أمام مرآة تعكس لك الوجه المقابل للبحر**»[3]، فحكماؤها حاولوا حمايتها من الأفكار الغريبة التي يمكن أن تشوه حياتهم التي صنعوها لقرون، فابتكروا هذا الحاجز السحري، فالفضاء هنا يحمل إيديولوجية واحدة كقناعة سائدة في واقعهم وهي منغلقة على نفسها، وهم يدركون جيدًا أنهم إن سمحوا لتعدد الإيديولوجيات فسيتهدم عالمهم وينشطر فضاؤهم الذي يحتويهم إلى عدة فضاءات أو عدة إيديولوجيات، ومن هنا تصعب السيطرة عليه.

---

[1] سعيد يقطين: **قال الراوي**، ص 261.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص 70، 71.

[3] المصدر نفسه، ص 71.

• **تحت الأرضية:** إذا كانت الأرض التي وصل إليها "**جلجامش**" اختفت وسط البحار فإن أرض "**السندباد**" اختفت في أعماق الأرض تحت ستار رخوي، والمقطع الآتي يصف ذلك: «**كانت خطواتي تدفعني إلى الأرض الرخوة حتى لامسني شيء بارد وخاط لحمي وعظمي وهممت بالنكوص وراءه لكنه أسرني من جميع الجهات فوجدت نفسي أغوص فيه... وانفتح أمامي عالم آخر من شجر وأحراش قصيرة تنتهي ببناء شاهق.**»[1]

فالأرض التي وصل إليها "**السندباد**" (أرض الساحرة) في الأصل هي ليست لها وإنما سلبتها من أصحابها (علماء الجزيرة)، وحاولت إخفاءها عنهم وعن الناس، يقول أحد الشيوخ: «**صنعت لنفسها الجدار الذي يحميها من المغامرين والطفيليين الذين يقتربون من القصر وقد وجدنا عنتًا كبيرًا في الاستيلاء عليها**»[2].

فكل جماعة تنغلق عن فضائها تريد بذلك تحصين ذاتها، فينغلق المكان أو يختفي خوفًا من الأعداء أو هروبًا من أمر ما، وبمجرد زوال هذه الأسباب، تصبح فضاءات ظاهرة مباحة لأي شخص، لتحاول إخفاء نفسها مرةً أخرى أو تبقى ظاهرة مع تغيير اسمها، يقول أحد رجال الجزيرة لـ"**سندباد**": «**لقد طهّر الرجال المكان ليعود إلى حالته الأولى، غير أننا لن نتركه هنا سنرحل به إلى كوكبنا**»[3].

فلقد اختاروا نقله إلى مكان آخر للحفاظ على خصوصيته وعلى أشيائه من أن تنالها الأيادي أو تقلدها العقول، فتقام هذه الفضاءات للدلالة على علو الشأن والافتخار بها، فهي مثالية بكل أبعادها الظاهرية الباطنية، «فشعرية المكان لا تأتي بالدرجة الأساس من جغرافيته، وإنما من طبيعة الحياة التي تدبّ في بنيته العميقة، ومقوماتها التي تمارس تأثيرًا فاعلاً في تطورات المكان ومظاهره وأحداثه بشكل يميزه عن غيره من الأمكنة»[4]، فاختفاء المكان دلالة

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 132.

[2] المصدر نفسه، ص 146.

[3] المصدر نفسه، ص154.

[4] عبدالله زيد صلاح: **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر**، ص111.

على اخفاء الإيديولوجية للحفاظ عليها من أن تختلط بالإيديولوجيات الأخرى التي يمكن أن تشوهها أو تغيرها.

2-1-2- علاقة المكان العجائبي بالشخصيات

إن ظهور المكان واختفاءه له علاقة وطيدة بالشخصيات؛ لأنه يظهر لمن يحب ويختفي عمن يكره، كأنما المكان له علاقة عاطفية مع الشخصية، هذا لأنّ لها دورها الفعال في هذا الفضاء المكاني، كأن يفتح أبوابه أو يفُك طلاسمه أو يغيّر من وضعيته، كما أنها لا تتجلى لإبطالها بسهولة إلا بعد إصرار وعزيمة، حيث تختلف استجابة الذات أو المكان وفق منطق كل منهما، وبهذا يكون اتحاد الفضاء بالشخصية لسببين:

- المكان يحتاج للشخصية السحرية أو العجائبية فتنشأ ألفة بينهما وينفتح لها المكان.
- الشخصية تحتاج المكان العجائبي أو السحري، للبحث عن شيء ما كـماء الحياة أو دواء، فيجد المكان من صاحبه إصرارًا وعزيمة فيستسلم له وينفتح.

في حين أنها تأبى أن تُدخل الشخصيات الأخرى لها وإن فعلت كان هلاكها، فهي تُدخل وتُعرض عمن تشاء، وهكذا يمكن مقاربة الأمكنة العجائبية بناءً على تجربتها وسعتها وتداعيات حركتها العاطفية والجمالية والسحرية، ويمكن تلخيص هذه العلاقات في الجدول الآتي:

المقامات	رؤية المكان	مباح / محظور	نوعه	علاقته بالشخصية
م 1	ظاهر	مباح	طبيعي	غير مهلك
م 2	ظاهر	مباح	طبيعي	غير مهلك
م 3	باطن	محظور	اصطناعي	غير مهلك ← جلجامش مهلك ←البحارة
م 4	باطن	محظور	اصطناعي	غير مهلك ←سندباد مهلك ←البحارة
م 6	ظاهر	محظور	اصطناعي	غير مهلك ←حسين /عدي مهلك ← أهل الصحراء

جدول(06): يوضح العلاقات بين الشخصيات والأماكن

ومن هنا، يمكن التمييز بين نوعين من الأمكنة في علاقتها بالشخصيات، المكان الأليف وهو غير مهلك، والمكان المعادي وهو المهلك، فالأول أكثر انفتاحًا ومسالمة الذي يعكس الإمتاع والإدهاش والجمال ويؤكد تجذر العلاقة بين البطل وذاكرة المكان وبلوغها أقصى درجة من التلازم والتكامل، أما الثاني أكثر انغلاقا ووحشية فهي مصدر سلب وإعاقة لحرية الشخصية، "**جلجامش**" يعترف بأنّ هذا الفضاء استدعاه عندما قال: «**حقيقة لم أدخلها وإنما أدخلوني إليها**» [1]، أما الشخصيات التي كانت معه فقد أُهلكت؛ لأنها غير مرغوب فيها فعندما سأل "**جلجامش**" شيخ الجزيرة عن أصحابه أجابه بأنهم أُغرقوا جميعًا، رد "**جلجامش**" متعجباً:« **لقد أغرقتم مركبي وقتلتم رفقتي.**» [2]

أما "**السندباد**"، فالمكان استدعاه عن طريق حلم رآه على ظهر السفينة، وعندما رفض الذهاب إليه وجد مركبه يتحرك على غير إرادته، يقول: «**حولت الدفة من جديد ولكنها أبت وظلت السفينة تندفع إلى وجهتها الجديدة في سرعة كبيرة وكأن يد جبار تدفعها من خلف**»[3].

فهذا الفضاء بالنسبة لـ"**السندباد**" غير مهلك لأن المرأة تنتظره، لكن كل من اقتحم المكان معه لاقى حتفه، فالفضاء مبرمج على دخول بعض الأشخاص دون غيرهم، قال "**السندباد**" للبحارة: «**سأنزل بمفردي إلى الأرض فأنا المقصود بذلك النداء ولن اصطحب معي أحد [...] احسب أنها لن تقبل واحدًا منكم [...] ربما عمدت إلى قتلكم واحدًا واحدًا، ولن يصيبني منها أذى**»[4].

الأمر نفسه بالنسبة إلى المقامة الأخيرة، فالفضاء استدعى شخصين لا غير: "**حسين ، عدي**"، لذلك وُجد الكتاب بين أيديهما، فعندما سأل "**حسين**" عن القصر أجابه أحد الحراس:

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 73.

[2] المصدر نفسه، ص 75.

[3] المصدر نفسه، ص 125.

[4] المصدر نفسه، ص 128.

«إننا لا نستطيع بلوغه إنه محرم علينا.. نعرف موقعه، ولكن الذين قصدوه لم يعودوا منه أبدًا»[1].

لقد اكتنف الغموض موقع هذه الأماكن التي عمد المؤلف إلى الإيهام بوجودها الحقيقي، فهي تقع خلف البحار أو في الجزر المجهولة أو وسط الصحراء، وهي مدن صناعية تبقى على اتصال بالعالم الأرضي بواسطة وسائل تكنولوجية متطورة، أنشأ مختلف فضاءاتها الحياتية والعلمية العقل البشري من خلال تظافر جهود مجموعة من العلماء، وهي توفر الأمن والرخاء لمجتمعها.

إن المكان لم يعد يتسم بالسكونية والحيادية، كونه ينطوي على طاقات عاطفية شعورية تجاه الشخصيات المحيطة به، فهو يقبل بعض الأشخاص ويمنحهم الأمان والسلام وفقًا لطبيعة استجابة الفرد، وقوة إصراره مثل ما حدث لـ"**جلجامش**" و"**عدي**" و"**حسين**" ويمكن له أن يرفض الأشخاص الآخرين لعدم الارتياح لهم، ولأنه لا تربط بينهم علاقة تكاملية، فهي عناصر طفيلية جشعة، تبحث عن فائدتها من هذا المكان فتنشأ بين الطرفين ألفة أو عداء.

يتخذ الراوي من المقامات مجالاً لتشكيل صوره المثالية بصيغة فنية وإبداعية تُخرج المكان عن تشكيلاته ووجوده المادي، ومن هنا يأخذ الفضاء المكاني في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" كامل أبعاده الخيالية والعجائبية.

2-2- المكان العجائبي ضد اليوتوبي (Dystopia)

من البداية تضع رواية "**جلالته الأب الأعظم**" القارئ في أجواء من الرعب والخوف من خلال الرسائل الانتحارية، وتكشف عن توجهها الإيديولوجي وتصنيفها الفني ضمن رواية الخيال العلمي، باعتمادها على السرد الاستشرافي وعوالم تنبؤية غيبية، وهو الفضاء الذي يتصوره الروائي في المستقبل بين (2026- 2099)، فأحداثها تدور في إطار زمني مختلف عن زماننا، فهو سفر نحو المستقبل انطلاقًا من الحاضر، الزمن الذي يظهر فيه "**جلالته**" "**المسيح الدجال**" يحاول بناء دولة عالمية موحدة تضم كل الدول وتقضي على المسافات

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص 216.

والحدود الجغرافية والأقاليم تحت سلطته، فهو السيد والحاكم والكاهن والرئيس، يقول: «**تعالوا إلى مدينة جديدة لا سيد فيها ولا مسود، إلى دولة لا تحمل من معاني الدولة ما ألفتموه أنتم وآباؤكم وأبناؤكم ومواليكم وحكامكم من قبل** ».[1]

يحاول "**جلالته**" أن يصور فضاءً مثاليًا يتأثر به الجميع ليكون هو الفضاء المقدّس بالنسبة لهم، والحلم الذي راود الجميع لينساقوا وراء كلامه عن الدولة الموحدة، «**فالتوحيد حلم راود المفكرين من عصور بعيدة، توحد يجعل الكرة الأرضية دولة واحدة، تدين بفكرة واحدة [...] لا فرق فيها بين شعب وشعب ولا بين جنس وجنس، ولكن الآدمية فيها واحدة الوجود والاعتقاد**».[2]

يتضمن المكان المستقبلي على قدرة مرتفعة في إدراك وابتكار الصور والأخيلة، «فلا يمكن تصور أدب الخيال العلمي خارج نطاق الآلات والصناعات التي تنتجها، فهو أدب العصر الصناعي، حيث استطاع العلم خلال القرون القليلة المتأخرة أن ينجز الكثير من أجل تطور البشرية ويتنبأ بتحقيق اكتشافات مذهلة [...] ما سهّل عليه إمساك الكون بقبضة من حديد»[3]، حيث قدّم لنا الروائي المدينة التكنولوجية من خلال بناياتها الفاخرة وشوارعها الراقية، التي تحتوي على كل المثيرات البصرية الاصطناعية التي تعكس مظاهر التطور العلمي والتكنولوجي لتتجاوز ما وصلته الحضارة الإنسانية في قرنها الواحد والعشرين.

> «**راحت السيارة تتابع خطوطًا صفراء مرسومة على الإسفلت الأسود حتى وصلت إلى بوابة واسعة تعلوها الأنوار المختلفة... وسط الطريق الواسع الذي تحفه أعمدة الكهرباء فجعل من الليل نهارًا [...] نظر إلى العمارات الشاهقة التي تطاول السماء رافعة هاماتها إلى ظلمة الليل**».[4]

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] سعيدة خلوفي: أنطولوجيا الأدب الهامشي بين النقد والوظيفة. رواية الخيال العلمي أنموذجًا، **مجلة الأثر**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 24، مارس 2016م، ص100.

[4] جلالته الأب الأعظم، ص147.

تتكون المدينة العلمية من أبراج وفنادق وسيارات والاتصالات والتقنية بكل أنواعها، كل شيء متصل بالذّكاء الاصطناعي متصل بآلة العقل الجبار: الملف الشخصي، مكان الإقامة السيارة الخاصة، وملفات أخرى، وها هو "**موسى**" عندما يدخل إلى نزل تايمز الراقي يستغرب من التكنولوجيا العالية فيه: «**التفت إلى أثاثها فإذا هي حجرة الملوك، نسقت ألوانها وأشكالها [...] وزادت المعدات الإلكترونية المبثوثة هنا وهناك من غرابة الحجرة، وكأنها في بعض زواياها مختبرًا تؤلف فيه الأزرار والأقفال بعيونها الضوئية اللامعة، لوحات تحكم معقّدة**»[1].

سخرت التقنية التكنولوجية العلمية الدقيقة لخدمة البشرية من جهة، وللتحكم فيها من جهة أخرى، لذلك قسمت الدولة العالمية إلى طبقتين تكشف عن العلائق البشرية في المجتمع الآلي أو المستقبلي على نحو ما.

- **الطبقة الأولى:** هي الطبقة الغنية التي لها صلة بـ"**جلالته** في قصره البعيد أو الطبقة السلطوية (الحاشية) التابعة له، كالكاهن والجنرالات العسكرية، وهي تمتلك وسائل أو شارات خاصة بها لتبين انتماءها للطبقة الأولى، ولها امتيازات كثيرة، كالبطاقة الذهبية التي أعطتها "**إشتار**" لـ"**موسى**" أثناء رحيله، «**تذكر موسى البطاقة... إنها جواز سفره وعنوان طبقته... أخرجها... أما هي فخرت ثانية على ركبتيها... حالما رأت البطاقة الذهبية، ثم اعتدلت واقفة وصوتها المضطرب يقول: معذرة سيدي.**»[2]

- **الطبقة الثانية:** وهي الطبقة التي اندمج الإنسان فيها مع الآلة حتى فقد مشاعره وأحاسيسه وأصبح يشبهها، يقول الراوي: «**لقد خرج ليقابل الناس، فلم يجد في طريقه إنسانًا تام الإنسانية يشعره بالأنس والدفء، لقد وجد الهياكل التي تنبئه عن الحطام الذي آلت إليه البشرية بعد التطهير الأكبر**»[3]، فالآلة قضت على كل شيء، وأدّت إلى هلاك البشرية،

[1] جلالته الأب الأعظم، ص153.

[2] المصدر نفسه، ص148، ص149.

[3] المصدر نفسه، ص145.

وأصبح الإنسان يعمل كالآلة محرومًا من لذّة الإنجاز وسعادة العمل، وبالتالي انعدام الإحساس بالفضاء المكاني المتواجد فيه.

لقد وُجدت هذه الطبقة لخدمة الطبقة الغنية في المدينة العالمية التي جعلت من التقسيم الطبقي أساسًا في بنائها المادّي والمعنوي، تعترف الفتاة بقولها: «**أنا هنا لمتعة الركاب... أنا أثاث من أثاث هذه العربة... تكونت لهذه المهمة خدمة للسادة**».[1]

فالمجتمع طبقي مصنف مكانيًا، والشخصيات تتحرك بوعي مبرمج آليا بأدلجة "**الأب الأعظم**"، لتتحول المدينة المقدسة المثالية التي تكلم عنها "**جلالته**" في البداية إلى أخرى مدنسة، ديستوبيا (Dystopia) تضيع فيها كل الحقوق الإنسانية، وهي:

«الفضاء الذي يتحدث عن مدن وتجمعات كابوسية تسودها الفوضى الأخلاقية والرعب، تلك النماذج غير المرغوب بها من المجتمعات التي تؤول الشؤون الاجتماعية فيها إلى مراحل فضيعة في شائكية العلاقات ومراراتها، مستخدمة ما هو علمي في خدمة الشر والقسوة، وهو بالطبع نوع من التحذير، وعادة ما تتخذ هذه الأعمال مراحل زمنية مستقبلية وشيكة، استنادًا على بعض مظاهر المجتمعات الحالية».[2]

إن الآلة مبرمجة على تطبيق القوانين دون هوادة لتسيير حركة البشر، ولو تأكد ظهور بذور وعي ثوري يرفض الوضع السائد، تقوم بنسفه من بعيد عبر مخطط دماغه الذي حفظته آلة العقل الجبار، فالكاتب يبين أخطار الهوس العلمي الذي سيقود إلى كارثة علمية عند ظهور "**جلالته**" أو "**المسيح الدجال**"، فالآلة تبسط سلطانها على العقل، وتجعل الأشخاص يتحولون من حالة التمرد والعصيان إلى حالة الرضى والقناعة التامة، والولاء والطاعة العمياء للحاكم المطلق "**جلالته**".

وهكذا اختفت الإيديولوجيا ذات القيمة الإنسانية وظهرت إيديولوجية "**جلالته**" التي تُعلي من شأن الآلة، ليؤكد تفوق الحضارة العالمية، علميًا وتكنولوجيا؛ عندما انفتحت على تقنيات

[1] جلالته الأب الأعظم، ص151.

[2] محسن الرملي:_خصائص رواية الخيال العلمي، إشكالية أسئلة المستقبل. **مجلس شؤون ثقافية.**

خطيرة لم توجه للبناء بل للقضاء على أنسنة الإنسان «ما جعل البشرية تدخل عصرًا جديدًا هو عصر الآلية الذاتية».[1]

لذلك مثّل هذا المكان مكانًا معاديًا لكل الناس، سواء من حاشيته أو الناس البسطاء، لأنهم فقدوا فيه الحرية على كل مستوياتها؛ فقدت المرأة أنوثتها، والذكر رجولته، واختفت الطفولة والبراءة، فمدينة المستقبل ذات خضوع تام للآلة التي يسيطر عليها عقل واحد "**جلالته**"، فالإنسان بمثابة أرقام، لا ماضي ولا حاضر أو مستقبل ولا معتقدات ولا ذكريات، كما يقول الراوي:« **دينا واحد.. دينا اثنان.. دينا ثلاثة.. ستذهبين معي في دورية استطلاعية**».[2]

شكّلت المدينة في روايات "**حبيب مونسي**" رمزًا إيجابيًا في "**مقامات الذاكرة المنسية**"، ورمزًا سلبيًا متناقضًا في رواية "**جلالته الأب الأعظم**"، ينظر إليها بعين مريبة بسبب التطور العلمي؛ لأنه إذا ما سُخرت الإمكانات العلمية والتكنولوجية لتطوير وسائل الفتك بالبشرية وإحاطتهم بالرعب والخوف ليكون الفضاء عدائيًا مأساويًّا.

[1] محمد عزام: **الخيال العلمي في الأدب**، ص95.

[2] جلالته الأب الأعظم، ص232.

الفصل الثاني: الإيديولوجيا والفضاءات الفرعية الأخرى

تتميز روايات "**حبيب مونسي**" بغزارة الأماكن الروائية المذكورة في نصوصه؛ لأنها غير محدودة في الأماكن الواقعية، بل تشعبت على مستوى المتخيل الذهني والحلم، تتقاطع في سرد البطل وذكرياته، وهكذا يأخذ المكان أهميته في هذه النصوص من كونه يشكّل سببًا محوريًا في اختيارات أبطال الروايات وردود أفعالهم.

ينتظم المكان في الروايات ضمن مستويين: "أماكن الانتقال أو العبور" و"أماكن متحركة" كوسائل التنقل في الفضاءات الأولى التي تربط الإنسان بعلاقات تفاعل، وتأثر وتأثير تحت نسيج من العلاقات الاجتماعية؛ التي تحرّك الأحداث وتطورها، وسوف نقف عند دلالة هذه الأمكنة في ضوء التقاطبات الثنائية وعلاقتها بالمجتمع وتوجهاته الفكرية، فبناء المكان لا يخلو من دلالة إيديولوجية ما.

المبحث الأول: أمكنة العبور ووسائل التنقل

روايات "**حبيب مونسي**" مليئة بأماكن التنقل التي تحتضن الشوارع والممرات والأزقة، والتي ترسم جسد الحياة وروح الأفراد فيها، وما تحويه من وسائل التنقل والمواصلات كأماكن متحركة وأمكنة السير متعددة، فمنها الطرق: البحرية والبرية والجوية، وهي «أماكن مسارات طويلة جدًّا، وتصل بين بلدين أو أكثر، وقد تكون ساحلية تساير الساحل أو تكون داخلية، وبالتالي مصب هذه الطرق هو المدن والقرى، وبالتالي يتم التنقل عليها بالسيارات والعربات».[1]

فأماكن العبور هي أماكن عمومية لا يمكن الاستقرار أو العيش فيها، فهي تمثل عصب الحياة في القرية أو المدينة أو الحي، والتي يسعى الانسان إلى تطويريها وتحسينها من أجل حياة رغدة، «فأماكن العبور ليست أماكن للعيش بل مجرد نقاط انتقال سريع أو توقف مؤقت، حيث يختار كل مؤلف المكان المعبر المناسب للسفر».[2]

---

[1] عبيدي مهدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة(حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)**، ص154.

[2] عمرو محمد عبد الواحد: **شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري**، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص99.

وعلاقة الأمكنة ببعضها بعض علاقة جدلية ذات ارتباط وثيق ومتين، خاصّة بين أمكنة العبور والأمكنة المتحركة فيها، وسنقدم جدولا نبرز فيه أهم الفضاءات الانتقالية في روايات "**حبيب مونسي**":

أماكن العبور	الأماكن المتحركة (وسائل التنقل)
البحر	السفينة
الصحراء	الجمل
الجو	الطائرة – الحوامة
الشوارع والطرق والأحياء والأروقة	السيارة – المركبة العجيبة – العربة – المقعد المتنقل

جدول(07): يوضح أهم الأماكن الانتقالية

من خلال الجدول السابق، نلاحظ أنّ الروائي كثّف من توظيف أمكنته الانتقالية لتقوم بوظيفة أساسية في السرد؛ فتنوع الأمكنة يستدعي تنوعًا في الأحداث والمضامين التي لها علاقة بالأوضاع الاجتماعية والمواقف الإيديولوجية مباشرة، وسيكون بإمكان تأويل العلاقات البنيوية التي تخترق ذلك الفضاء ومقاربة القيم الدلالية ضمن السياق الروائي.

1- البحر/السفينة

يطلق البحر على كل المساحات المائية، سواء كانت بحارًا أو محيطاتٍ أو خلجانًا، فهذا المكان عادة يستقطب ذات الإنسان، خاصة المبدعين، فالبحر فضاء مفتوحة حدوده غير معلومة، له في السطح لغة اضطراب الموج، وله في العمق لغة الخوف والمخاطر، وله مع الريح لغة الأشرعة والتجديف، وبهذه اللغات يمارس جبروته على متحديه، «فالبحر هو المكان العنيد الجبار، الكريم الذي يبسط مائدته للضيافة لكنه غير صادق في عواطفه ووجدانه».[1]

ظهر البحر في روايتي "**مقامات الذاكرة المنسية**" و"**جلالته الأب الأعظم**" بصورتين، الأولى كمكان للعبور والثانية كمكان للاستجمام والراحة، بعيدًا عن صخب المدينة، كمكان لم

[1] ياسين النصير: **المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، د ط، 1995، ص146

تصل إليه يد الإنسان لتغييره بالتكنولوجيا المزعومة. «**نظر موسى إلى البحر، نظر إليه ساعة هدوئه، وكأنه يكتشف سرّ الحياة من فجر التّاريخ الأول إلى اليوم، فلا يبوح بها إلى أحد**».[1]

فالبحر كان مصدر قوة وعزيمة بالنسبة إلى "**موسى**"، كما اعتبره المكان الوحيد الذي بقي صافيًا ولم تصله سلطة "**جلالته**"، المكان الذي وجد فيه هواءً نقيًا ونسيمًا عليلًا.

أما في رواية "**مقامات الذّاكرة المنسية**"، كان القاسم المشترك في كل المغامرات هو البحر، «والبحر لا مكان؛ لأنه لا نهائي واتساعه يعني تعميمه، فإذا ما حسبناه مكانًا أمكننا القول إنه مكان قبلي متشكل قبل مرحلة العلم، وقبل الوعي به، وعندما يكون هكذا ينتمي البحر إلى الكليات والأمكنة اللامحدودة التي تحمل نوى أفكار الواقعية والغرائبية».[2]

استطاع الأبطال أن يطوّعوا هذا المكان ويسيطروا عليه، فلقد تصارعوا مع أمواجه واقتحموا عواصفه، فنتج بينه وبينهم نسيج من العلاقات الحميمة الوثيقة، ولعل هناك أسباباً دفعت الأبطال للمجازفة بحياتهم من أجلها، فربما تكون لأغراض شخصية: كحب الاكتشاف والمغامرة، البحث عن المعرفة أو الحقيقة، البحث عن كنز أو سر ما، مثلما فعل "**جلجامش**" عندما همّ بالبحث عن ماء الحياة مجازفًا بحياته، وهذا يتطلب إرادة قوية وشجاعة من حديد، إذ وصفه أحد الشيوخ: «**أنتم مغامرون فعلًا تركبون بحر الظلمات في مراكب بدائية، وكأنكم تمتطون صهوة الموت، هذه الأعواد التافهة لا تقاوم شراسة الموج ولا تقوى على دفع يد الريح**».[3]

إنّ وسيلة التنقل في البحر هي المراكب أو السفن، وهي على العموم كما وصفها الشيخ بدائية، لذلك تكون عرضة سهلة للتحطم أمام العواصف البحرية، فلا رحلة من دون سفينة ولا

[1] جلالته الأب الأعظم، ص 162.

[2] ياسين النصر: **المساحة المختفية**، ص70.

[3] مقامات الذاكرة المنسية، ص75.

سفينة من دون بحر، «فالمركب جزء من تركيبة الاقتحام ونفي المجهول وفتح السبل والطرق، فهو لدى الآخر عددًا ولدى البحار تحديًا وسلطة».[1]

في هذا المكان المتحرك يحقق البطل جزءًا من ذاته، فهو موجود ضمن المركب الذي اتخذه وسيلة لامتطاء المجهول، وسيلة لمصارعة أمواج البحر وعواصفه، لذلك يتميز البطل دائمًا بأنه قائد المركب وصاحب الكلمة فيه، فهو الذي يأمر بالمواصلة أو التراجع، يأمر بنشر الأشرعة أو ضمّها، فأوامره تعبّر عن حركة الكلّ (البحارة، المركب).

فالسفينة –هذا المكان المحدود– تضمنت هي الأخرى أمكنة فرعية دالة عليها، كالمقصورة التي يختبئ فيها البحارة لحماية أنفسهم، فهذا "**السندباد**" يصرخ في وجه الشيخ الضرير الذي خرج من المقصورة وقت هيجان البحر: «**ما الذي جاء بك؟ لماذا تركت أمن المقصورة؟ ضحك الشيخ وقال: أي أمن يا بني؟ هل ينجيني من الموت مجرّد بقائي في المقصورة**»[2]، كما ورد ذكر ألفاظ أخرى دالّة على المعجم الدّلالي للسفينة وهي: السارية، الأشرعة، الدفّة والعجلة، فالأبطال في هذه الحالة هم الذين يقومون بعملية الاعتداء، لأنهم يبادرون دائمًا إلى فضاء المغامرة، ويحاولون إلغاء الحد الفاصل بين البحر والبر والوسيلة المستعملة لذلك السفينة.

كان توصيف السفينة في الرواية أشبه باللوحة الفنية، فهي صورة غنية بالتفاصيل والجزئيات، فهذا المكان بأبعاده البنائية وحمولته الدلالية يؤثر في متلقيه ويجسّد الإحساس به، فالمتلقي يضيف أبعادًا معنوية على المكان من خلال بنيته الشكلية والدلالية، فالعلاقة التي أوجدتها لغة النص، هي علاقة تلازميه تعبر عن الحالة النفسية والاضطراب الانفعالي بين الكائن الحي والجماد في الحياة، «فالعلاقة بين الإنسان والبحر هي علاقة الذكرى

[1] عليمة قادري: **نظام الرحلة ودلالاتها**، ص75.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص30.

والكدح، هي معانقة القوارب في الفرح والحزن هي السعادة وهي الحياة، هي ركوب المخاطر والموت».[1]

هكذا، لم يعد بمقدور الواحد منهما التخلي عن الآخر، ولا مجال للتراجع في لحظة ضعف أو خوف وسط العواصف الهوجاء، والأمواج العاتية، يقول "**السندباد**":

«هممت أن أدير دفة السفينة إلى وجهة الأخرى عائدًا إلى بلدي، غرورًا آخر مضاعف، وكأنه بيدي أن أبطل ثورة الموج وأن أتحكم في شدّته، أن أقول له كفى لقد غيرت رأيي لن أعاندك، لن أصارعك أريد العودة إلى بلدي وأهلي، لو فعلت وأدرت العجلة لضحك مني الموج وقهقهت الرياح».[2]

ليصل الأبطال المغامرون في الأخير إلى مبتغاهم بعد صراع قوي مع الموج والعواصف، فكانت محطاتهم الأخيرة جزرا مجهولة، هذه الجزر جزء من البحر لأنه يحيط بها من كل جانب، وما على البطل عند الوصول إليها إلا شحذ قدراته المعرفية والعقلية لمواجهة المخاطر الجديدة، لذلك نجد الشخصيات عند الوصول إليها ترغب في اكتشافها والبحث عن أسرارها، فهذا التحول المكاني خاضع لسلطة البحر لتصبح الجزر مكان عبور إلى المدن والقصور التي كانت تمثل نقطة الوصول.

2- الصحراء/الجمال

الصحراء نقيض البحر ضمن التقاطبات الثنائية الكبرى، فهما يشتركان في الخاصية الرحيبة الشاسعة، ويحملان في طياتهما المجهول والخوف والرهبة للإنسان.

الصحراء معلم بارز في الذاكرة العربية لما تحمله من قيم تراثية ترتبط بالعروبة والنقاء اللغوي والأخلاق النبيلة، والروائي يعتبرها مكانًا مقدّسًا، له أبعاده العميقة في حياة الإنسان منذ الأزل، وعليه فإن شخصيات "**حبيب مونسي**" في المقامة الأخيرة من رواية "**مقامات**

[1] فهد حسين: **المكان في الرواية البحرينية**، ص146.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص28.

الذاكرة المنسية" تعيش في الصحراء، وهذا الامتداد اللامحدود جعل منها شخصيات تختلف عن الأخرى التي تعيش في المدينة كونها تحمل عادات وقيم تراثية أصيلة.

فهذا المكان يقع بعيدًا عن الأماكن الآهلة بالسكان، تفتقر للطرق والمؤسسات الحضارية، كما لا تخضع لسلطة واحدة، تجعل الفرد يحس فيها بحرية مطلقة، فانبناء المكان يقدم صورة ذات دلالات خاصة، مكونًا من وحدات معجمية: الرمال، النخيل، الجمال، الواحة، والتي شكلت حقلًا دلاليًا عمل على تجذّر المحكي مكانيًا، يقول الراوي: «**الصحراء من حولهم بحرًا من الرمال المترامية الأطراف تسد وجه الأفق، لا شيء فيها سوى هذه الباقة من النخيل أمامهم**».[1]

علاقة الإنسان بالصحراء هي علاقة وطيدة، وأن كل منهما يؤثر في الآخر لتتولد قيم أخرى ورؤية للعالم مخالفة، تأسست من عمق هذا الشعور «إن الصحراء هي الملكوت الذي يعيد الإنسان إلى بدء الخلق، وكأنه يحاور فيه فطرته الأولى»[2]، وعلى هذا الأساس يربط الروائي هذا الفضاء بأشخاص طوال القامة جدًا، وكأنه يعود بنا إلى الأقوام القريبة من زمن " **آدم**" (عليه السلام) وأقوام "**عاد**" و"**ثمود**"، يقول: «**حقا إنهم طوال القامة، مترين أو يزيد قليلًا**»[3] فهو يحاول العودة إلى ذلك التاريخ لاستعادة ذاكرته المنسية الموغلة في القدم.

فالفراغ الصحراوي الهائل كان تجسيدًا للشعور بالضياع، والبحث عن الذات، فراغ بكل أنواعه: السياسي، الروحي والاجتماعي.

إن الطبيعة القاسية في الصحراء جعلت الإنسان يستأنس بقوى أخرى تساعده على العيش والاستمرار فيها، كالحيوانات (الجمال، الأحصنة)، والتي تربطه بها علاقة وطيدة، فهذه الألفة تشير إلى ذلك الامتزاج بين الطبيعة والإنسان، يقول الراوي: «**نظر عدي برهة ثم التفت إلى القافلة من حوله [...] كانت الجمال في نسق واحد تسير بانتظام**».[4]

---

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص213.

[2] عبد القادر بن سالم: **بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد**، ص150.

[3] مقامات الذاكرة المنسية، ص214.

[4] المصدر نفسه، ص213.

لقد برزت طوبولوجيا المكان في هذه المقامة من خلال الامتداد والخلاء والجفاف، مما يمنحه سمة المكان الصحراوي، فهذا الوصف جاء ملتحمًا بالسّرد يخدم بناء الشخصية ويكشف عن العلاقات بينها وبين الكائنات الأخرى، ويساعد على تطور الأحداث، وهكذا التحام كل الأحداث المكونة للنص الروائي.

3- الجو/الطائرة

لم تبرز الروايات الثلاث الجو بوصفه مكانًا تطورت فيه الأحداث في العمل الروائي، غير أن رواية "**جلالته الأب الأعظم**" حاولت أن تعطي هذا الفضاء دورًا فنيًا مقتضبًا يتناسب مع طابعها العام كرواية الخيال العلمي.

إن استخدام الروائي الطائرة بوصفها مكانًا متحركًا في هذا الفضاء المكاني، يؤكد على الانتقال من حالة إلى أخرى، بمثابة تحول في الزمان والمكان والشخصية، فعندما أراد "**موسى**" أن يخرج من القصر إلى العالم الخارجي، كانت الطائرة أول مكان يصادفه، والتي من خلالها بدأت تظهر معالم الواقع الذي يريد اكتشافه خارج القصر الذي مثّل له مكانًا مغلقًا «فالسفر قد يعني الهروب والابتعاد والتخلص من الرقابة والمحاسبة».[1]

فلحظة صعود "**موسى**" الطائرة تأكد من أنه فك القيود المضروبة عليه من طرف "**جلالته**"، طلبًا للحرية والانعتاق اللذين كان يحلم بهما، فالمكان العالي (السماء) هو الفضاء اللامتناهي والرحب الذي تتحرك فيه الطائرة (المكان المتحرك المغلق)، «فالسماء من السمو والقيم الكبيرة والغالية علينا، كحب الوطن والشعب، تحتاج إلى السمو في التفكير والعمل والطموح لتحقيقها، وتحتاج إلى إرادات قوية ونفوس صافية كزرقة السماء».[2]

يحاول الراوي أن يقدم لنا توصيفًا لطائرة من الزمن المستقبلي 2026، فيقول:« **رسفت الطائرة العملاقة الأرض برجليها مرت هاماتها إلى الفضاء، بعدما نشرت جناحيها في**

[1] فهد حسين: **المكان في الرواية البحرينية**، ص156.

[2] عبيدي مهدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة(حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)**، ص172

عظمة وكبرياء لتغادر الجو»،[1] ويصفها من الداخل: «**وكأنها قاعة من قاعات الفنادق الضخمة، صففت مقاعدها المريحة بشكل ملفت للنظر[...] يفصلها رواق مفروش ببساط في خضرة العشب**».[2]

في هذا الفضاء المحدود تجري محادثات وحوارات كثيرة بين البطل "**موسى**" والمضيفات وبعض الركاب، ليجد الناس يتكلمون بنفس اللغة والنبرة كالآلات خالية من حرارة الروح الإنسانية، فقد تلاشت مظاهر الحياة العادية وسط الصمت، وسط سحر الآلة و"**جلالته**"، فهو النموذج الجديد للإنسان بعد عملية التطهير.

لقد قدّم فضاء الطائرة معرفة جديدة حول العالم، ساهمت في بلورة وعيه الثوري، فالانتقال من فضاء يقيد حياته بل يلغيها إلى فضاء آخر سيتيح له الفرصة لممارسة قناعاته ويحقق له التوازن وتأكيد الذات، والانقلاب من سلطة "**جلالته**" والتقاليد المترتبة عليه وعلى الآخرين، وبالتالي الانقلاب عن سلطة المكان.

وهناك إشارات أخرى لوسائل التنقل داخل المدينة العالمية "**الحوامة العسكرية**"، فهي آلة طائرة ويسهل وصولها إلى أي مكان، ويمكنها المشاركة في القتال بطرق عديدة، والتي ورد ذكرها ثلاث مرات في المتن الروائي لخطاب "**جلالته الأب الأعظم**": «**أقلعت الحوامة خفيفة ودارت على نفسها دورة ثم انطلقت كالسهم فوق سقوف العمارات[...] ومالت الحوامة على جناحها الأيسر لتستقبل الجبل**»[3]، وهي تختلف عن الطائرة المريحة، حيث توفرت فيها كل التقنيات التكنولوجية الدقيقة العسكرية والمزودة بسلاح مضاد، موجهة للحروب والقتال والدفاع، تتميز بالسرعة ودقة الإصابة، وقوة النيران في وقت واحد، فتكون الحوامة السلاح الأفضل والأقوى في المدينة العالمية.

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص137.

[2] المصدر نفسه، ص138.

[3] المصدر نفسه، ص231.

إن صناعة هذه الوسائل الفتاكة في الدولة العالمية موجه لغرضين: لفرض السيطرة وزرع الرعب في الأفراد من جهة، ومحاربة الأطراف الثائرة على الوضع السائد من جهة ثانية، وهذا يدخل كله ضمن استراتيجية وسياسة "**جلالته**" المفروضة، وإيديولوجيته المتسلطة على الشعب في الدولة العالمية.

4- الشوارع والأروقة والأحياء

إن الشوارع من الأماكن الهامة في حياة المدينة، وهي تعدُّ أماكن العبور بين نقطة وأخرى، إنها أمكنة ترسم جسد الحياة التي تشهد حركة الشخصيات فيها، فهي أماكن انتقال ومرور نموذجية، فسمة الانفتاح التي يتميز بها الشارع تجعله منفصلًا عن الأماكن الأخرى، فوظيفة هذا المكان الأساسية هي الربط بين أماكن كثيرة كنقطة انطلاق ووصول، ومن هذه الأماكن: المقهى، الفندق، العمارة، المكتب، المستشفى.

الخطاب الروائي المونسيوي يمدنا بمادة غزيرة عن الفضاءات الانتقالية المبثوثة هنا وهناك، حيث تنوعت على كل المستويات، بين الواقعية والمتخيلة، التي كانت مسرحًا للأحداث الروائية وعملت كفضاءات جزئية مكملة، فمنها كان الانطلاق في قراءة دلالات الفضاء بالنظر إلى قيمته الفنية والجمالية.

إن مظهر الشارع يعكس وضعية المدينة الهندسية والحضارية، ويعكس تفكير الأفراد وممارساتهم الاجتماعية وقيّمهم الإيديولوجية، فهذا "**جلجامش**" عند تجواله في مدينة عين الحياة يُصاب بالدهشة والذهول لما تراه عيناه، حتى يظن أنه الفردوس، حيث يقول: «**كانت العربة تشق بنا قلب المدينة العامرة بالحركة، تلف بنا حدائق بديعة التنسيق، جميلة المناظر، تظلها أشجار عطرة**».[1]

وفي توصيف سريع، يقدم لنا الراوي الشارع في المدينة العلمية، فيقول:

«**انطلقت السيارة [...] ثم راحت تتابع خطوطا صفراء [...] الطريق الواسع الذي تحفه الأعمدة [...] والتفت الفتى إلى المارين على الرصيف، فإذا بالأشكال الآدمية تندفع في سرعة لا**

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص99.

تتوقف إلا في الممرات المخصصة للعبور تنتظر إشارات المرور، ثم تعود إلى حركة آلية خالية من كل اهتمام».[1]

فمثل هذا الوصف يجعلنا نرى المكان فارغًا موحشًا، لطغيان الجانب الآلي على زوايا المدينة، عكس الوصف الأول الذي جاء فيه توصيف الشارع بمثالية وحميمية، لاندماجه مع الطبيعة الهادئة.

كما تمثل الأروقة أيضًا أماكن للعبور داخل المباني والقصور، فهي ممرات تنتهي دائمًا بغرف أو قاعات كبيرة، وربما يتصف الرواق بالشساعة والطول أحيانًا، يقول الراوي:« **كان الممر واسعًا يتدفق إليه نور الشمس في فتحات في أعلى الجدار ينتهي بقاعة واسعة مستديرة»**[2].

يحتاج الأفراد إلى وسائل مواصلات سريعة في المدينة العلمية لطول الأروقة وتشعبها، سواء كانت خارج الأرض (القصور) أم داخلها (الكهوف)، وهي أمكنة متحركة ذات تكنولوجيا عالية الدقة، كالمقاعد المتحركة، يصفها الراوي:« **انتظر قليلًا وصول المقعد المتنقل، ثم انطلق به في أقصى سرعة يجوب به الأروقة حتى تجاوز الجناح المخصص للمعبد ليغوص في نفق صخري ضيق ينتهي بقاعة واسعة صخرية».**[3] إن اتصف هذا المكان بالغرائبية، إلا أنه في مقدور الإنسان صنعه، بتوفير الإمكانات العلمية والتكنولوجية المتطورة.

كما ورد ذكر العربة كمكان متحرك، التي ركبها "**جلجامش**" في مدينة عين الحياة، والتي قدمها الراوي بتوصيف عجائبي فقربها إلى المركبات الفضائية، إن هذه الأمكنة سواء كانت أمكنة العبور أو المتحركة، تمثل فضاءات نموذجية راقية، تجعل المكان والفرد يتطابقان ولا يمكن لأحدهما الفكاك من الآخر، ليحققا التماسك الإيديولوجي بينهما.

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص147.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص52.

[3] المصدر نفسه، ص219.

يرسم لنا الراوي نموذجا للحي الشعبي المتحرر من طابع المدنية أو الحضرية في رواية "**العين الثالثة**" على لسان البطل "**عبد الحق**" كلما كان مغادرًا من منزله إلى مكان عمله، والذي تربطه به علاقة وطيدة، فهما يتألمان معًا في هذا الزمن، يقول الرواي: «**إنه يشعر بألم في كل شيء [...] في الطرقات المهترئة، في الجدران التي عبثت بها عوامل الطقس المختلفة فتركت فيها آثارها التي تدمي العين قبل المشاعر**».[1]

يعود الروائي إلى تناول هذا الفضاء من زاوية أخرى عبر تركيزه على مظهر القذارة المعنوية والمادية التي جعلت البطل يحاول الهروب منه، يقول:« **لقد سئم بناياته... سئم الأشكال البشرية التي يصادفها فيه كل صباح وكل مساء[...] سئم غباره [...] سئم حديث النسوة وراء الشبابيك**».[2]

إن هذا الفضاء حمل لنا من الدلالات ما جعله يصبح مرجعًا واقعيًا، كمكان متروك لمتناقضاته يعتاش عليها يوميًا نحو فناء محقق، فالحي الشعبي لم يرد له أي اسم معين سوى صفة "الحي الموبوء" دلالة على أن كل الأحياء الشعبية تحمل نفس الصفة والدلالة والبطل كان يتحرك في هذا الحي عبر مرافقه المركزية: المقهى، الوكالة العقارية والبيت، والتي سنأتي على دراستها لتساعدنا على تأويل الدلالات والعلاقات البنيوية في بنية الفضاء الروائي ككل، وهكذا محاولة الإلمام بمكونات الفضاء الانتقالي وتجميع الصفات المتضمنة فيه لإمدادنا بجميع المعطيات المتصلة بدلالة فضاء الحي الشعبي.

أ. المقهى

ورد ذكر المقهى في رواية "**العين الثالثة**"، فهو ليس مكانًا زائدًا في حياة البطل "**عبد الحق**"، بل مثّل بداية تحول في حياته وفي رؤيته للعالم، فالمقهى مكان للتجمعات الرجالية

[1] العين الثالثة، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص43.

كما هو وارد في معظم الروايات العربية، حيث تضم كل طبقات وشرائح المجتمع المختلفة، سواء التي تعرف بعضها في الغالب أو لا؛ حيث «تشكل نواة للانطلاق إلى رحم المجتمع».[1]

كان أول لقاء لـ"**عبد الحق**" مع الشخصية المجهولة للتخطيط لعملية تزوير العقارات الأرضية كان في المقهى. «**جلس إليه عبد الحق يومًا في المقهى قبالة المصلحة، حيث هجم على طاولته مسلما معانقًا [...] إني في حاجة إلى توقيع فقط، كل الوثائق جاهزة، الختم يا صديقي هو المفتاح الذي يعود علينا بالربح**»[2]، ليمثل فضاء المقهى رمزًا سلبيًا يدل على معاناة الفرد وضياعه، ومن ثمّ مسرحا لممارساته المنحرفة، لتنهض صورة المقهى في الرواية «على تأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة»[3]، فالمؤلف لم يعبأ كثيرًا بأبعاد المكان ومقاساته ومكوناته، سوى ذكر الطاولات والكراسي، ومع ذلك بقي المكان يحمل هويته المتعارف عليها في هذه الأوساط الشعبية.

ب. الوكالة العقارية

تمثل هذه الأمكنة جانبًا مهمًّا في حياة أصحابها، فتبدأ الحركة إليه بالذهاب، وتنتهي بالإياب نحو البيت، فمكان العمل مرتبط بالنشاط والحيوية، كما تمثّل قيدًا لحرية الفرد خاصة إذا كان يعمل في المؤسسات الحكومية المرتبطة بدوام محدّد، فأماكن العمل تحمل دلالة اقتصادية باعتبارها مصدرًا للاسترزاق، خاصة للبطل عبد الحق الذي كان دخله ضعيفًا جدًّا إذ لم يحقق له أحلامه الوردية (المنزل، الزوجة، السيارة).

لقد فضّل "**حبيب مونسي**" أن يقدم صورة مكبِّرة وصادقة عن الإدارة العربية انطلاقًا من الواقع، فالوكالة العقارية الحكومية هي المكان الإداري الذي كان يعمل فيه "**عبد الحق**"، ولم يكن راضياً عن عمله فيه لما رآه من انحرافات أخلاقية وتعديات إدارية فيه.

---

[1] ياسين النصير: **الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي**، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2010، ص81.

[2] العين الثالثة، ص105، ص106.

[3] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص91.

ارتبط "**عبد الحق**" بحيزه الخاص (المكتب)، والذي صوّره لنا الراوي بملفوظات وصفية مختزلة دالّة، يقول الراوي:« **ليجلس إلى مكتب متداعي الأخشاب متآكل الأطراف، يرزخ تحت أكوام من الملفات القذرة التي تنبعث منها رائحة العفن المتقدم جراء الرطوبة المتقاطرة عليها من النافذة**».[1]

إن توصيف هذا المكان يبعث على القلق والنفور، لذلك كان "**عبد الحق**" يحمل موقفًا سلبيًا تجاهه ويحاول الهروب من واقعه ليطل من النافذة التي في مكتبه ليواجه واقعًا أكثر مرارة، خلفية العمارة التي تتجمع فيها القمامة، «**ليجعل النافذة وراءه لأنها لا تطل على الشارع الرئيسي، وإنما تطل على خلفية العمارة التي تتكدس فيها أكوام القمامة والمهملات الصناعية**».[2]

فالمكان إذن، يمدّنا بصفة إضافية جديدة من خلال تركيز الروائي على صفة القذارة التي تجري الإحالة إليها من خلال موقع الوكالة، فالقمامة تمثل الواقع السائد الملوث الذي تسرب إلى العقول والقلوب، فأصبح الإنسان يبحث عن حلول للخروج من أزماته، جاعلا من: الرشوة والمحسوبية والبيروقراطية والتزوير والسرقة مطية للوصول إلى أهدافه، ومن هنا يتشكل وعي البطل (محليا) من مكان عمله ومن وضع الحي عمومًا، ليلجأ في الأخير إلى الاستسلام والمهانة.

يأتي هذا النص المتصل بالإدارة كفضاء انتقالي ليعرض صورة المكان، والإعراب عن طبيعة الصفات المشكلة له، وذلك عن طريق المفارقة التي يمدّنا بها حينما يشير إلى خاصية الروائح الكريهة من الملفات المتكدسة والرطوبة لكشف إيديولوجية ما، كعدم اهتمام الهيئات الحكومية لمصالح الشعب، وترك المعاملات لسنوات عديدة لعدم الرقابة الإدارية وغياب الضمير المهني، وهكذا غياب الإيديولوجية الوطنية، يقول: «**هل يجدي ذلك في إدارة الظهر للواقع المعطى؟ [...] إنها مفارقة كبيرة أن نجد أنفسنا نرضى أخيرًا بالواقع**

[1] العين الثالثة، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص36.

المعطى، ونحن نكتشف أننا عاجزون... الأفضل إذن أن نتقبله... ثم نسعى إلى تحويله لصالحنا».[1]

فالرطوبة والضيق والقذارة كلها صفات حاضرة ناطقة بدلالاتها، ترمز إلى وضع اجتماعي متدني ومتقهقر بسبب أطراف متسلطة حكومية وغيرها، والتي انعكست بالضرورة على تخطيط الأحياء ومرافقها الإدارية، مما حرمها من أبسط الإمكانات الحضرية، وبالنتيجة تهميشها وعدم الاهتمام بها على كل المستويات، فمحدودية المكان وقرافته عنوان لإيديولوجية نفعية لاوطنية.

وفي الأخير، يمكن القول إنّ الروائي حاول عرض أفكاره بشكل منظّم عندما وزّعها على تلك الأماكن بشكل يدعّمها، حيث استغل هذا العنصر للكشف عن جملة من العلاقات الإنسانية التي تشكّل الصراع الفكري والإيديولوجي بين مختلف الشخصيات الروائية.

المبحث الثاني: الإيديولوجيا وآلية الوصف

في إطار ما تقدّم، سنحاول دراسة تقنية الوصف في ورايات "**حبيب مونسي**" متوخين تحديد آلياته المعتمدة ودلالاته الخاصة كتقنية تختلف من رواية إلى أخرى، والتي تعمل على الوصول بالمكونات السردية إلى أبلغ مستوى من التشكيل والتكوين، وهو ما يؤدي إلى «إسباغ سمة جمالية على لغة السرد».[2]

يعمل الوصف على إيهام القارئ بواقعية المكان، فعندما يصف الروائي الشوارع والأحياء والمدن، فإنه يعطيها مظهرًا حقيقيًا يسهم في التأثير العميق في نفوس الآخرين، فالمكان يعدّ من أهم المكونات السردية التي يهتم الوصف برصد جزئياتها وتفاصيلها، «بل أصبح الوصف غاية خلاقة إبداعية تومئ بعمق العلاقة بين المكان والأشياء، بعد سقوط الإنسان في الرواية الجديدة».[3]

---

[1] العين الثالثة، ص36، ص37.

[2] هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي و إشكالية النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.ص139.

[3] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص249.

فلقد شكّل الوصف في هذه النصوص ظاهرة بارزة ومهمّة في الوقت ذاته، ليعطي كلّ رواية طابعًا مميزًا لها، باتّكائه على آليات متنوعة وخاصة، فأغلب المدن التي وصل إليها المغامرون في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" هي مدن علمية نموذجية، فهي أشد قوة وصلابة، وذلك لأن الراوي عمد إلى استنطاق صفات المكان الأساسية من خلال ذكر الخامات التي بنيت بها، فهي حجارة مرمرية صلبة وضخمة، إذ يقول:« **حتى وقف أمام بناء ضخم من الحجارة البيضاء يندرج في شكل هرمي نحو السماء**»،[1] ويضيف توصيفًا آخر: «**ثم نزلنا سلمًا من مرمر عريض الدرجات [...] المنبسط من الأرض المبلطة بالرخام [...] تقوم أبوابه الستة على أعمدة من رخام أبيض منحوت**».[2]

فالصخر يمتاز بالصلابة والقوة، وأراد من ذلك مدينة قوية كالصخر، لا أحد يستطيع تدميرها، فهو شديد الإعجاب بأهلها فهم أيضًا لا يقلّون عن الصخر صلابة وصمودًا، وهذا يعبر عن دلالاته الخاصة وتماسكه الإيديولوجي، إنها مدن تشبه مدن إرم ذات العماد التي تكلم عنها البطل في الواقع، فكأن الراوي يحاول «تهديم هندسة المألوف ليبني على أنقاضها هندسة أخرى من نسائج غريبة».[3]

الشيء ذاته بالنسبة لمدن الخيال العلمي التي تعتمد بناياتها على الهندسة الدقيقة، يقول الراوي: «**فتلهى بالمناظر من حوله وقد سادتها الأشكال الهندسية الغريبة التي جعلت من الثلاثي عنصرًا يتكرر في كل تصميم وتشكيل**».[4]

وهكذا، يمكن للروائي أن يحوّل المكان الواقعي إلى مكان خيالي افتراضي، حيث يتمكن من شحنه بطاقات سردية جديدة، تعتمد على البعد العلمي والأسطوري في العالم السردي الروائي، حيث وزّع الأشياء بشكل منسجم في متن الرواية كمحفزات لتطور الأحداث، والتي خصّ لها مقاطع وصفية دقيقة كالبطاقة الذهبية التي أعطتها "**إشتار**" لـ"**موسى**" لتحدد انتمائه

[1] مقامات الذاكرة المنسية، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] شعيب حليفي: **شعرية الراوية الفانتاستيكية**، ص165.

[4] جلالته الأب الأعظم، ص148.

الطبقي فـ« **كانت البطاقة في حجم الكف ثقيلة الوزن، وكأنها طرقت من ذهب خالص [...] وقد حملت رسما متشابك الحروف في كتابة عبرية متوسطة الحجم، وقد ملأت صورته المضروبة في الزاوية اليسرى**».[1]

وفي مقام آخر، يمكن وصف السلاح الليزري الذي قتل به الكاهنُ "**جلالته**"، يقول الراوي: «**وقد صوب نحوه مسدسا شعاعيا لا يقول شيئاً...انطلق الشعاع القاتل من كف الكاهن وأصاب صدر جلالته**» [2] .

فلقد جاءت الرواية مكتظة بالكثير من المشاهد الوصفية الخاصة بالأشياء التي لها علاقة بالذكاء الاصطناعي كـ: الآلة، تقنية، شريحة إلكترونية، الليزر، كوسائط يستخدمها الإنسان في التعامل مع محيطه الخارجي، إذ أنها تعبر عن الوضعية الاجتماعية التي اقترنت بالآلة والتقنية كجزء ضروري من حياتها.

يستمر الراوي في وصف المكان والأشياء الموجودة فيه (الملابس والأثاث)، لتشكل فضاءً خصوصيًا وإيقاعًا متميزًا، يقول الراوي:« **على أرصفتها أناس يرفلون في ثياب فاخرة وكأن السكينة ترف على قلوبهم**».[3]

ويصف الراوي في رواية "**جلالته الأب الأعظم**" الأثاث الموجود في قصره دلالة على الرفاهية والغنى الفاحش:« **وهي تتشاغل برؤية الزرابي المبثوثة والطنافيس المنثورة والستائر الحريرية على الجدران [...] تقدمت الحسناء من السرير المرفوع على قوائم من ذهب**»[4]، فطبيعة الأشياء الموجودة في النص تختلف تمامًا عن الأشياء الموجودة في الواقع، فالموصوفات تعبّر عن حالة الشخصية الاجتماعية والفكرية، ومن ثَمّ تعبّر عن المجتمع ككل وإيديولوجيته السائدة.

[1] جلالته الأب الأعظم ،ص149.

[2] المصدر نفسه، 305، ص306.

[3] مقامات الذاكرة المنسية، ص131.

[4] جلالته الأب الأعظم، ص69، ص70.

إن النص المونسيوي يستلهم عوالم الحكايات العجيبة من خلال توظيفه للعدد سبعة وستة، فلقد ارتبط هذا العدد بالكتب السماوية والقرآن الكريم، خَلقُ الأرض في ستة أيام، الطواف حول الكعبة والرجم والسعي سبع مرات، عدد أيام الأسبوع سبعة، فقد وظف الكاتب هذا العدد ليضفي على العمل الروائي طابعًا شموليًا بأبعاد تراثية، ثقافية، تاريخية ودينية.

ولـ"**حبيب مونسي**" رأي في ذلك، يقول: «**ستة وسبعة من الأرقام السحرية التي اشتغل بها كثير من الأمم، وكثير منهم لا يحسب إلا ثلاثًا أو خمسًا بعدد الأصابع، وستا وسبعًا بعدد الأيام، ومن ثمّ فتوظيف هذه الأعداد يزيد من ظلال السحري والأسطوري في النص، ويكثف الدلالة ويفتحها على التأويلات الممكنة**».[1]

وكان للرقم ثلاثة حضور وفير في رواية "**جلالته الأب الأعظم**"، حين لاحظ ذلك "**موسى**" منذ البداية في شكل المباني: «**فأضاءت قاعة مثلثة الشكل تبدأ بقاعدة طويلة**».[2]

وفي توصيف آخر للمدينة يقول: «**فتلهى بالمناظر من حوله، وقد سادتها الأشكال الهندسية الغريبة التي جعلت من الثلاثي عنصرًا يتكرّر في كل تصميم وتشكيل**».[3]

الأمر لا يتعلق بعملية الوصف؛ بل يحرص الكاتب على تقديم أمكنته بروح مختلفة تجعل المكان أكثر قربًا من القارئ، فالتحديد الدقيق للمكان بأبعاده الهندسية هو تقنية جمالية ارتبطت بظهور الرواية الجديدة، التي تقدم هندسة صارمة للمكان.

1- الضوء والألوان وتأثيرهما على الرؤية

ورد هذا الوصف من دون شك عن طريق النظر إلى هذه الأماكن، فالوصف المبالغ للأشياء يوهم القارئ وكأنه أمام هذه المباني وهذه الطرق، وكأنه على أرض الواقع، وعليه «فإن استعمال الرؤية هو من أهم القرائن الدالة على الوصف البصري».[4]

---

[1] تقار فوزية: حوار مع الروائي، **أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة**.

[2] جلالته الأب الأعظم، ص53.

[3] المصدر نفسه، ص148.

[4] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص180.

فإننا نعثر في أغلب مقاطع الوصف على أفعال وصيغ تؤثر على حركة العين الواصفة في كل الاتجاهات، مثل: نظر أمامه، خلفه، نحو السماء، من خلال المفردات الدالة على الرؤية البصرية.

أما الضوء، فهو عنصر أساس يحتاجه الوصف البصري لكشف ماهية المكان، فيمكن للإضاءة أن تكون اصطناعية مثلما جاء في مدينة الخيال العلمي:« **الطريق الواسع الذي تحفه أعمدة الكهرباء تجعل من الليل نهارًا**».[1] أو تكون طبيعية مثل: «**لم تمض ساعة من الليل حتى اشرقت الظلمة برداء شفاف من النور [...] شكرًا لله ها هو القمر**».[2]

ويواصل الروائي وصفه الشاعري للمكان تحت ضوء القمر بألفاظ استعارية وتشبيهات بليغة، حيث يقول:« **ونثر ضياءه الفضي على الساحة، وغدت الصخور وكأنها قناديل تشع ببطء**».[3]

إن ظهور القمر ساعد على تطور الأحداث واستمرارها، حيث مزج الروائي تقنية الشفافية بالإضاءة مزجًا غريبًا مشوقًا في تصوير سينمائي بطيء، فيقول:

« **وضع الكتاب بين يديه موجهًا عينه الزجاجية إلى القمر، وفجأة اتقدت العين بعمود مصقول من نور ارتفع إلى عنان السماء، وكأنه سيف مرهف [...] ثم تحولت حمرتها إلى إشعاع ذهبي يشتد لمعانه [...] حتى انتشرت في المكان وأحالته إلى فضاء مشع** ».[4]

إن هذا التوصيف العجيب والتلاعب بالأضواء الملونة يعطي مسحة جمالية للمكان، فالوصف لم يكن ساكنًا؛ بل كان وصفًا لأفعال الكتاب العجيبة باعتبارها أداة لفتح الأبواب الموصدة في هذا الفضاء، وهكذا أضاء جوانب خفية في متن الرواية، وأسهم في تطور أحداثها لتكون له وظيفة تفسيرية رمزية تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة ودلالاتها الفنية والفكرية.

---

[1] جلالته الأب الأعظم، ص147.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص220.

[3] المصدر نفسه، ص220.

[4] جلالته الأب الأعظم، ص220، ص221.

أما الأنوار والمؤثرات الضوئية نجدها وُظفت بكثرة في رواية "**جلالته الأب الأعظم**"، فلا نكاد نعثر على وصف للمكان إلا والتصقت به المؤثرات الضوئية الملونة كجزء منها ونسوق مثالًا عن ذلك: «**اشتعلت الأنوار فجأة فأضاءت قاعة مثلثة الشكل تبدأ بقاعدة طويلة يرتفع عليها جدار شفاف تتلاعب فيه الأنوار تلاعبًا باهتًا في اختلاط عجيب [...] فإذا مرّ لون أعقبه لون آخر**».[1]

إن الروائي قرّب تصوير هذا المكان إلى عالم السينما عندما اعتمد على مستلزماتها الضوئية الملونة والمتحركة الموافقة لمكانة الشخصية وحركاتها، التي عملت على تشكيل هوية المكان وملامحه وإيهام القارئ بواقعيته، فهذا التوظيف يتناسب أكثر مع رواية الخيال العلمي.

2 – تقنية الشفافيات ودلالاتها

عمد الروائي إلى توظيف تقنية أخرى من الوصف، والتي تتناسب مع رواياته التجريبية، وهي تقنية الشفافيات من شاشات وواجهات زجاجية في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**"، يقول الراوي"« **عندها توقدت الشاشة الكبيرة، وكأنها تنفتح على عالم آخر أشد وضوحًا أو كأنك تطل من نافذة على شارع في وضح النهار**».[2]

أما في رواية الخيال العلمي فقد وُظفت الشاشات بكثافة باعتبارها الآلية التي اعتمدها "**جلالته**" لبسط نفوذه في الدولة العالمية، ووجدت هذه الشاشات في الساحات العامة وفي المنازل والفنادق والشوارع وفي المؤسسات العمومية والخاصة، والتي تعد أسهل وسيلة للتواصل بين "**جلالته**" وكل الناس، «**وقد تظهر علينا صورة جلالته من خلال الشاشة متحدثة واعدة متوعدة**»[3]، فالشاشات بفعل حضورها المستمر ساندت في تطور الحكي، فهي تمثل حالة البؤس في رواية "**جلالته الأب الأعظم**"، والرخاء والراحة في رواية "**مقامات الذاكرة**

[1] جلالته الأب الأعظم، ص53.

[2] مقامات الذاكرة المنسية، ص228.

[3] جلالته الأب الأعظم، ص158.

المنسية"، لتشكل تيمات أساسية تعمق الدلالة الكلية للنصوص، «فما أن تتاح إمكانية الرؤية عبر الحواجز حتى تستأثر باهتمام العين الواصفة فتترجمها فورًا إلى ملفوظات وصفية غاية في الاتساع والتنوير».[1]

نضيف عنصرًا آخر لا يقل أهمية عن الشاشات، وهو " **الزجاج** " الذي يساعد القائم بالوصف على التقاط جزئيات المشهد والوقوف على تفاصيله الدقيقة، فعنصر الزجاج اتخذ أشكالًا مختلفة في الروايات ووظّف لخلق دلالات كثيرة داخل النص لأنه حاجز موجود وغير موجود في الوقت نفسه، بحيث خدم الوصف وأعطاه بُعدًا دراميًّا ديناميًا، ويمكن أن نمثل شفافية الزجاج في الجدول الآتي:

الرواية	شكل الزجاج	شواهد من الرواية	الصفحة
مقامات الذاكرة المنسية	كرة زجاجية	قدم لي قارورة مستديرة من زجاج يحفظها إطار معدني[...] فإذا في عمقها سفينتي.	156
	عين زجاجية	انعكست أشعتها على العين الزجاجية، فانتشرت في الغرفة ألوان عجيبة، ورسمت على السقف خطوطًا متداخلة.	210
جلالته الأب الأعظم	جدار شفاف	تبدأ بقاعة طويلة يرتفع عليها جدار شفاف تتلاعب فيه الأنوار.	53
	كرة زجاجية ضوئية	وقام الثلاثة والثلاثون في وقفة واحدة، وكأنهم مصابيح بشرية يلتقي ضوءهم في دائرة واحدة في قلب الطاولة على كرة زجاجية محببة السطح.	55
	مكعب زجاجي	التفت **جلالته** إلى الجدار المقابل ورفع يده، فإذا بباب زجاجي ينفتح على مكعب من نفس المادة كثير الضوء [...] تاركة وراءها صبيًا دامع العينين.	92
	حاجز زجاجي وردي	ونظر إلى السائق فإذا هو بزجاج وردي يرتفع بينهما يعزله في مقصورة خيالية [...] كانت فتاة لا تتجاوز الخامسة عشر من عمرها [...] تمد أناملها نحو ثيابه.	149

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص191.

	اللون		
	غرفة زجاجية	جلس الكاهن مديرًا ظهره للباب في مواجهة الجدار الزجاجي الداكن البياض، ثم ضغط على زر خفي في قوائم مديره فإذا ببياض الجدار يتحول إلى شفافية يطل منها على غرفة يتوسطها سرير دائري تراكمت فوقه الأجساد العارية.	215 216
	نافذة زجاجية	يراقبون الأسرة من خلال نافذة زجاجية مموهة تسمح بالرؤية الخارجية فقط.	238
	زجاج مموّه	جلس أمام الصبي الذي يتأمله [...] وهو لا يشعر بوجود إشتار وراء زجاج مموه، يسمح لها بالرؤية والاستماع.	111

جدول(08) يوضح أهم الشفافيات في الروايات

ولعل الحرص على استعمال الشفافية هو إلغاء الحواجز وتقريب المسافات الذي يدعّم الوصف ويساعده على التمدّد، فلقد منح لها أشكالًا ودلالات مختلفة توحي بالإغراء والمتعة أثناء الممارسة الوصفية التي تراوحت بين العجائبي والواقعي، كما منحت معالم وملامح العالم الموصوف، مما يشكل الرؤية العامة للعالم في هذه الروايات، نلاحظ من خلال الجدول أنّ الشفافية اتخذت صوراً متعدّدةً بأبعاد فنية ودلالية مختلفة نذكرها في الآتي:

- **الشفافية بين العجائبي والواقعي**

فمن خلال الكرة الزجاجية والمربع السحري، يمكن اختصار الأزمنة وإلغاء المسافات واستحضار الشخصيات في لمح البصر، لتظهر الشفافية بتوظيفها اللامعقول مطلقة وشاملة، حيث يمكن لها أن تنقل أفعال وحركات الأشخاص بأي أرض كانت وفي أي زمن، لتجد العين الواصفة نفسها إزاء زخم من الأشياء المختصرة داخل هذه الأجسام الشفافة.

أما المربع الزجاجي فهو آلة للسفر عبر الزمن، التي استعملها "**جلالته**" لاستحضار الصبي "**موسى**" من مكان بعيد في ثوان معدودة، كما يمكن له أن يمدَّ بالطاقة للمتحدثين من خلال كرته الزجاجية الضوئية التي تتوسط الطاولة في مجلسه المقدس، والتي تعمل في الوقت نفسه على تخزين مخطط أدمغتهم.

تمثل العين الزجاجية أيضًا في الكتاب، ضربًا من الخيال الفانطاستيكي والتي وظفت كعنصر مهم ضمن الأحداث في الرواية والتي شكلت لغزًا محيرًا للأبطال ومفتاحًا عجيبًا لأسرارهم، فهي عنصر مدعم للسرد، فهذا التوظيف يدخل ضمن رؤية تنبؤية عجائبية تنسجم مع الأنساق الروائية في الرواية التجريبية بما فيها الخيال العلمي.

أما توظيف الزجاج الملون والمموه فهو أمر واقعي يمكن استعماله في حالة المراقبة خوفًا من الشخصيات المقابلة وردود أفعالها المفاجئة كالضرب أو القتل، وربما تستعمل هذه الشفافيات المموهة للتجسس خوفًا على الشخصية، مثلما فعلته "**إشتار**" أثناء مراقبتها لـ"**موسى**"، وكثيرًا ما نجد الزجاج المتحرك في أبواب السيارات الفخمة والتي تسمح بالرؤية من الداخل إلى الخارج والعكس غير صحيح.

- **الشفافية بين المسموح والمحرّم**

يمكن أن تستعمل الحواجز الزجاجية كأداة تزيينية في الأماكن الراقية أو كحواجز تفصل بين فضائيين من طبقتين مختلفتين بطريقة مموهة تسمح بالرؤية من جهة واحدة فقط، لتصبح الشفافية دلالة على السلطة القمعية المتكبرة.

أما على مستوى الوصف المحرّم فتعمل الشفافية أو الزجاج على اندماج الخارج في الداخل، فالكاهن العاجز جنسيًا يحاول أن يتلذذ برؤية الجنس من وراء هذه الجدران الزجاجية حيث عمل على بناء غرفة زجاجية تتوفر فيها كل الإمكانات التي تحقق له رغباته، والرؤية البصرية هي الأداة المناسبة لتحقيق ما سُلب منه «والشفافية هنا تنجز ما عجزت العين المجردة عن تحقيقه في ظل القانون الإقليدي للأبعاد».[1]

في حين نجد البطل "**موسى**" يرفض ممارسة الجنس بعدما توفرت له كل الشروط المهيأة لذلك في السيارة الفخمة، ليجد نفسه مفصولا عن السائق بزجاج وردي اللون، وهذا المثال ورد في سياق المقارنة بينه وبين شخص (الكاهن) العاجز جنسيًا، الذي لجأ إلى الآلة لتعويض عجزه كهروب من الحقيقة، فكان الهروب من الآلة إليها أين وجد جمودًا وبرودًا روحيًا،

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص198.

عكس البطل "**موسى**"، الذي تجلى له واقع المرأة في مجتمع ما بعد الآلة، فأراد أن يعيد التوازن لهذه القيم بعيدًا عن الخطيئة كخطوة أولى له في هذا العالم.

إن غزارة الوصف في النصوص الروائية حفزته الشفافية، فليس الاهتمام به كوصف لوحده بقدر ما كان الاهتمام بموضوعه، لتتحول هذه الآلات والأشياء والشفافيات إلى وسائل مساعدة على الرؤية والتوصيف، وتصبح بمثابة «قطب جاذب للوصف الروائي».[1]

وتؤدي هذه المستلزمات إلى إسباغ مسحة جمالية فانطاستيكية على المكان باعتبارها عوالم سائدة لما هو ممكن، وإيهام القارئ بالواقع الافتراضي انطلاقًا من الحاضر.

وعلى العموم، يمكن القول إن تقنية الزجاج والشفافيات ما هي إلا انعكاس لدواخل الشخصيات وأغوارها ومكبوتاتها، فالشفافية هي إلغاء الحدود والمسافات، وتجلي الأمور العلنية والسرية على حقيقتها، فهذه التقنية أسهمت بدرجة كبيرة في تعرية الغلاف الخارجي للشخصيات لتظهر لنا على إيديولوجيتها الحقيقية.

فالمكان الروائي تجلى بحضور طاغٍ في النصوص المونسيوية واقعًا ومتخيلًا، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، فهو يُعدّ بحق أحد أهم العناصر المشكّلة لرؤية الشخصية الرئيسية ومواقفها الإيديولوجية، لأنه لم ينبنِ منعزلا؛ بل تعالق مع المكونات الحكائية الأخرى حسب مقتضيات الحكي جنبًا إلى جنب، بحيث شكّل بانتظامها وائتلافها نسيجًا متماسكا مما جعلنا نستشف القيم الدلالية ضمن السياق الروائي لكل النصوص.

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص191.

الخاتمة

الخاتمة:

نصل في خاتمة هذا البحث الذي يبحث في تجليات الإيديولوجيا في النصوص السردية العربية المعاصرة ووضعيات اشتغالها، إلى جملة من النتائج التي تتعلق بمدى استجابة العمل الروائي للمنهج المتبع في التأويل المتزامن بين البُنى الداخلية والسياقات الخارجية للنصوص الروائية.

فالمبدع كان يسعى إلى تكثيف الخطاب الإيديولوجي مسخرا كل المكونات الروائية في تفاعل بعضها مع البعض الآخر لخدمة أهدافه المحددة سلفا، وما النص إلا وعاء ينضح برؤى سابقة عليه في الوجود، حيث حمل "**حبيب مونسي**" على عاتقه همّ البشرية جمعاء فقدم وجهة نظر حول المجتمع العربي وما يعتريه من فساد بكل أنواعه وحول الفرد المشبع بالقيم الإنسانية والأخلاقية والذي أصبح ضائعا في واقعه، فيحاول الهروب منه باحثا عن عالم آخر وهمي فيه القيم والحب والحكمة وهذا يمثل ردود فعل الكبت والحرمان والقهر التي أنتجت رؤية مأساوية للواقع، و في الوقت نفسه تقابلها رؤية استشرافية تأملية في المتخيل؛ أي أن هذه الأعمال تفصح عن معرفة ووعي وإيديولوجية سابقة ومحددة .

تأتي الإيديولوجيا في النص بأسلوب مباشر، ويصرح بها الكاتب من خلال بنية الفكرة والمضامين الروائية، فالفكرة عند "**حبيب مونسي**" بوصفها قيمة فنية إيديولوجية توزعت بين الشخصيات في شكل ثنائيات متقابلة:" الواقع /المتخيل"، "الواقع/الحلم" و"العالم الواقعي /العالم الافتراضي" والتي تمركزت حول البطل، ومن ثَمّ هيمنة الرؤية الأحادية على كل رواية، هذا يقودنا إلى تصنيف "**باختين**" حول الفكرة الأساسية "**الذات**" والتي لها الحظ الوافر بحضورها في النص، ويقابلها في الوقت نفسه الفكرة "**الموضوع**" والتي يسعى النص للتقليل من شأنها وتهميشها.

كما يمكن تحديد بعض التوجهات الإيديولوجية اعتمادا على أهم المضامين التي تناولتها الروايات بفك بعض الشفرات المضمرة في النص المونسيوي وخاصة الدالة على الفساد الاجتماعي والسياسي للواقع السائد في روايتي: "**مقامات الذاكرة المنسية** " – "**العين الثالثة**"،

أو الدالة على خطر الماسونية الذي يهدد العالم مستقبلا، باعتماده على مرجعية صحيحة (القران والسنة)؛ حيث جاءت الإيديولوجية على شكل نسق إيديولوجي لاحق، وعند هذا النمط من الروايات (الخيال العلمي) تتعقد عملية استكناه الدلالة الإيديولوجية التي تستفز القارئ لإثارة مخزونه الثقافي والإيديولوجي الذي يعطي تفسيرا منطقيا لهذه المضامين.

ويمكن أن تتجلى الإيديولوجيا مباشرة في خطاب الشخصيات، إذ نتحسس حضور الأفكار والتوجهات الإيديولوجية بالاعتماد على متلفظ الكلام "**الحوار**"، فالمبدع اعتنى برسم شخصياته؛ لأنها الحامل الإيديولوجي الأول لأفكاره، فلقد نجحت هذه النماذج التي اختارها والتي اختلفت مرجعياتها بين: الأسطورية، التاريخية، الواقعية، العجائبية، في تأدية وظيفتها التي أسندت إليها، هذا ما فتح لنا المجال أكثر لرصد بؤرة الصراع بين مختلف الأصوات في النص.

بينت الترسيمة العاملية على النصوص السردية المونسيوية حركة الفواعل السريعة وتبدل الأدوار على محور الصراع والرغبة، فيمكن أن تكون الذات الفاعلة مزدوجة أو يتحول المعارض إلى مساعد مما ينتج تحولا في الإيديولوجيات، الشيء الذي أضفى عليها دينامية وحيوية.

أما فيما يخص الرؤية وصيغ الخطاب، فقد تنوعت أشكال الرؤية السردية وفقا لمستويات السرد ومواقع الرواة وعلاقاتهم بالحكي بين: " **الرؤية من الخلف** " و"**الرؤية مع**"، الذي سمح لنا بعقد موازنة بين العالم الجواني والعالم البراني، وما تفرضه هذه الرؤية من تبدلات صيغية، والتي انتظمت وفق نمط معين أعطاها تفردها وتميزها عند الكاتب، بواسطة الانتقال السريع بين صيغها المختلفة مع طغيان " **الخطاب المعروض غير المباشر**" و"**المونولوج الذاتي المسرود**" و"**الخطاب الذاتي المسرود**"، واشتغالهم بطريقة تناوبية خلقت عدة دلالات عميقة في نصوص "**حبيب مونسي**" .

ويمكن أن تعبّر الإيديولوجيا عن حضورها بأسلوب غير مباشر في النص بتفاعلها مع المكونات السردية الأخرى: "**الزمان، المكان**"، فلقد وظف الروائي عنصر الزمن كوسيلة لتوصيل خطابه الإيديولوجي، حيث حوّله إلى مادة طيّعة نقلت مزيجا من الأحداث الواقعية والخيالية.

لقد استعملت المفارقتان في النصوص الروائية بشكل متداخل يصل في بعض الأحيان إلى درجة التعقيد، الذي أدى إلى تجاوز التسلسل المنطقي للمتتاليات الحكائية، حيث أخذ "**الاسترجاع**" نصيب الأسد، بإثارة الماضي ومنحه استمرارية الحضور. أما "**الاستباق**" فقد جاء كسند للاسترجاع، حيث ساهم في فضح الواقع بكل مفارقاته من جهة، وقدم البدائل والطموحات المستقبلية من جهة أخرى، لتتمظهر إيديولوجية الرفض والتغيير عبر هاتين المفارقتين.

أما تقنيات زمن السرد فمنحت الزمن الروائي بعدًا فنيًا جماليًا متجاوزًا الزمن الحقيقي، بلغة شاعرية جميلة ساهمت في تحريك إيقاع الرواية بين البطء والسرعة.

من الملاحظ، أن بناء الزمن في رواية الخيال العلمي "**جلالته الأب الأعظم** " يختلف عن البناء العادي، حيث اتسم بالعلمية والتقنية والتحكم في الزمن كشيء مادي ملموس من خلال اختصاره وتمديده وتحويله عبر آلات الزمن العجيبة.

فيمكن للزمن أن يكون زمنين أحدهما مأساوي والآخر تفاؤلي، فالأول مرتبط بذهنية آلية والثاني مرتبط بذهنية إنسانية، وهكذا ينشأ صراع بين إيديولوجيتين: الأولى سلطوية قهرية تسعى لفرض سيطرتها على العالم، والثانية ثورية تعاكسها تسعى إلى قهرها وتهديمها من أجل إعادة توازن البشرية وتحقيق العدالة والمساواة .

مثّـل الفضاء المكاني في روايات "**حبيب مونسي**" العنصر البنائي الأساس في بناء الدلالة، معتمدا على مبدأ التقاطبات الثنائية، حيث شكّـل الفضاء المغلق "**المستشفى/ السجن**" محل تبئير لمجمل الوقائع والأحداث وهو الحافز لحركة الشخصيات وأفكارها؛ لأنه مثّل نقطة انطلاق الأبطال إلى رحلاتهم الذهنية والعجائبية حيث الأفضية المفتوحة.

إن هذه التولدات في البنية الفضائية وظفت لخدمة إيديولوجيا معينة، فهي عبارة عن إيقاع يرصد الحالة النفسية للأبطال الذين يبحثون عن قيم مطلقة هروبا من قيم المجتمع السائد وصولا إلى مدن علمية نموذجية (مثالية) وأخرى صادمة يسكنها شبح الخيال العلمي التكنولوجي (ضد مثالية)، فهو فضاء استشرافي يتوقع ما سيكون عليه المستقبل انطلاقا من معطيات الظروف الراهنة.

استطاع الكاتب أن يزيح القناع على إيديولوجيات مزيفة من خلال توظيف أماكن فرعية و أخرى ذات بعد اجتماعي وثقافي، لتتجلى لنا حقيقتها النفعية واللاوطنية، والتي تسعى إلى تهميش الايديولوجيات وقهرها باسم السلطة والمال، بمعنى أن المسكوت عنه في الرواية يمثل الإيديولوجية السائدة المقنّعة، لتشكل هذه الأفضية بانتظامها وائتلافها نسيجا متماسكا يجعلنا نستشف القيم الدلالية ضمن السياق الروائي.

لقد وظف الكاتب " **تقنية الشفافيات**" في رواية الخيال العلمي بأشكال مختلفة، أدت إلى إضفاء لمسة جمالية فانطاستيكية على المكان، فالشفافية هي إلغاء الحدود والمسافات وما هي إلا انعكاس لدواخل الشخصيات وأغوارها ومكبوتاتها وإيديولوجياتها الخفية.

اعتمد الكاتب في بناء رواياته على مرجعيات مختلفة ظهرت في شكل تناصات تتجاور حينا وأخرى تتداخل إلى حد التمازج بين : الأسطورية، التاريخية، الإسلامية والأدبية التي أدت إلى غموض رواياته، وهذا فرضته ظروف الروائي الذي التزم بتعرية الواقع والوقوف منه موقفا انتقاديا.

ولقد جاء "**المنهج السوسيوبنائي**" ليحقق التوازن بين البُنى اللغوية الداخلية والمنهج الاجتماعي أو بين البُـنى الفنية والبُـنى الفكرية و الأنساق الخارجية.

كانت هذه أهم النتائج بالنسبة لمقاربتنا التطبيقية لتمظهر الإيديولوجية وكيفية تشكلها مع مكونات الخطاب السردي في روايات "**حبيب مونسي**"، فلا يكاد نص سردي أن يخلو من الحضور والتمثل الإيديولوجي، فهذه الأخيرة تشمل على أبنية فكرية وذهنية يحفل بها مجتمع النص فقد تكون ظاهرة أو مضمرة أو تتشكل بالتدرج، ولا يهم إن كانت تسبقه أو تتشكل

معه، فهي كيان اشترطه الانتماء الإيديولوجي للمبدع ذاته، وهكذا فروايات "**حبيب مونسي**" روايات إيديولوجية بالدرجة الأولى، والإيديولوجيات التي تضمنتها تلاحمت مع عناصر البناء السردي لتشكل معه بناءً فنيا جميلا هو روح الرواية الإيديولوجية وجوهرها الذي يفتح مجال التأويل لتعدده الدلالي والفكري .

فالروايات على العموم، حملت على كاهلها مصير البشرية وهذا يشف على إيمان مبدعها برسالة الأدب والتزامه بالقضية الإنسانية، مشكلا في ذلك موقفا شموليا من العالم، فهو يطمح إلى تأسيس خطاب تجريبي جديد في تناول القضايا الآنية والراهنة ليخرج عن نمطية الساكن وينشر الكتابة الرحبة خاصة في مجال الخيال العلمي الذي مزجه بلمسة إسلامية، في سبيل فتح أفق جديدة للخطاب السردي، أفق ذي معايير مخالفة للسائد.

وأخيرًا، فإن هذا البحث يمكن عدّه ضمن المسارات السابقة واللاحقة التي تسعى لطرح تصور جديد في مقاربة النصوص السردية و دراستها.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.

- البخاري، ابو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري: صحيح البخاري، تقديم أحمد محمد شاكر، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

أولا: المصادر

1- حبيب مونسي: **العين الثالثة**، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2009.

2- حبيب مونسي: **جلالته الأب الأعظم، الخطر الآتي من المستقبل**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط ، 2002.

3- حبيب مونسي: **مقامات الذاكرة المنسية**، منشورات(graphique scan)، الجزائر، دط، 2004/2003.

ثانيًا: المراجع باللغة العربية

4- إبراهيم صحراوي: **تحليل الخطاب الأدبي،(دراسة تطبيقية)**، دار الأفاق، الجزائر، ط2، 2000.

5- إبراهيم عباس: **الرواية المغاربية، تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي** دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

6- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

7- أحمد طالب: **المنهج السيميائي" من النظرية إلى التطبيق**"، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

8- أمينة رشيد: **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998م.

9- بنكراد سعيد: **النص السردي، نحو سيميائيات للإيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996.

10- بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

11- جمال الدين الخضور: **زمن النص**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1995م.

12- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

13- حسن محمد حسن حماد: **الاغتراب عند إيريك فروم**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1995، بيروت، لبنان.

14- حسن نجمي: **شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

15- حسين خمري: **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2002.

16- حميد لحمداني: **أسلوبية الرواية، مدخل نظري**، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

17- : **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (دراسة بنيوية تكوينية)**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

18- : **النقد الروائي والإيديولوجيا، سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

19- : **بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

20- الخامسة علاوي: **العجائبية في أدب الرحلات**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2005.

21- سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

22- : **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

23- : **قال الراوي،(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1997،1 .

24- سليمان إبراهيم العسكري: **كتاب العربي**، الكتاب 47، ط1، 2002، عن العربي، العدد 9، أغسطس 1959.

25- سمر روحي الفيصل: **الرواية العربية، البناء والرؤيا، (مقاربة نقدية)**، مطبعة اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 2003.

26- سيزا أحمد قاسم: **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

27- شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2007.

28- الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، دار الهندي للنشر، تونس، د ط، 2000.

29- طه وادي: **الرواية السياسية**، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، ط1، 1996.

30- عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط.

31- عبد الرحمن بدوي: **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

32- عبد العالي بوطيب: **مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية**، مطبعة المنية، الرباط، المغرب، ط1، 1991.

33- عبد القادر بن سالم: **بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

34- عبد الله العروي: **مفهوم الإيديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 1993.

35- عبد الله زيد صلاح: **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل**، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014-2015.

36- عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة عدد 240، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

37- عبد الوهاب الرقيق: **في السرد، دراسة تطبيقية**، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998.

38- عصام بهى: **الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 1999.

39- عليمة قادري: **نظام الرحلة ودلالاتها،(السندباد البحري عينة)**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2006.

40- عمار بلحسن: **الأدب والإيديولوجيا**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984.

41- عمرو عيلان: **الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روائيات عبد الحميد بن هدوقة**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2001.

42- عمرو محمد عبد الواحد: **شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري**، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

43- فهد حسين: **المكان في الرواية البحرينية، (دراسة نقدية)**، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003.

44- محمد الدغمومي: **الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي**، دراسة سوسيو ثقافية، إفريقيا الشرق، د ط، د ت.

45- محمد تحريشي: **في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية**، دار دحلب للنشر، الجزائر، دط، 2007.

46- محمد خليفة التوسني: **الخطر اليهودي، بروتوكولات حكماء صهيون**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، د ت.

47- محمد عزام: **الخيال العلمي في الأدب**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1994.

48- : **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2005م.

49- مراد عبد الرحمان مبروك: **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا(1968.1994)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط، 1998.

50- مصطفى تواتي: **دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية،(اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)**، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

51- منصور عبد الحكيم: **بروتوكولات حكماء صهيون (حكومة العالم الخفية)، المخططات الماسونية للسيطرة على العالم**، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 2011.

52- : **حكومة الدجال الماسونية الخفية (حكومة العالم الخفية)**، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 2008.

53- مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

54- مهدي عبيدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنامينة (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد)**، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط.

55- ناهضة ستار: **بنية السرد في القصص الصوفي: (المكونات والوظائف والتقنيات) دراسة** ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

56- نضال الشمالي: **الرواية والتاريخ**، دار الكتاب العالمي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

57- هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

58- ياسين النصير: **الرواية والمكان**، دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2010

59- : **المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، د ط، 1995.

60- يحي العبد الله : **الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

61- يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي التكويني**، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ثالثا: المصادر والمراجع المترجمة الى العربية:

62- أ.أمندولا: **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

63- إميرتو إيكو: **نزهات في غابة السرد**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

64- بيار زيما : **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر ، القاهرة، باريس، ط1، 1991.

65- تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

66- تودوروف وآخرون: **نظرية المنهج الشكلي**، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

67- جورج لوكاتش: **الرواية**، ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، دت.

68- جيرار جنات: **خطاب الحكاية**، (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

69- روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000.

70- رولان بارث وآخرون: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، المغرب، ط1، 1992.

71- : **مدخل إلى التحليل البنيوي للقص**، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002.

72- غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هيلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

73- لوسيان غولدمان: **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993.

74- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987

75- : **شعرية دويستوفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، بغداد، ط1، 1986.

76- ميشال بيتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

رابعا: المعاجم والتفاسير والموسوعات

77- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، مج12، ط6 ،1997.

78- أبو الفدا إسماعيل بن كثير: **البداية والنهاية**، دار العقيدة، الإسكندرية، مج1، ج1، ط1، 2007.

79- : **تفسير القرآن العظيم**، دار الامام مالك طباعة، نشر، توزيع، الجزائر، ج3، ط 2، 2009،

80- طلال حرب: **معجم أعلام الأساطير والخرافات والمعتقدات القديمة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

81- محمد عجينة: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، دار الفكر الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

خامسا المجلات والدوريات:

82- ابو يونس معروفي عمر الطيب: انهزامية العقل في تحديه للنقل في رواية " جلالته الأب الأعظم، سيدي عيسى، فضاء روحاني بأسماء من ذهب مجلة فكرية اجتماعية جامعة، الجزائر، بتاريخ:17-11-2017.

83- بوشعيب الساوري: الخيال العلمي في الرواية المغربية الانشغالات والخصوصيات، **مجلة فصول النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 71،خريف 2007.

84- جميلة محمد المحمد: ماذا تعرف عن أدب الخيال العلمي؟ مجلة الحوار اليوم، الثلاثاء،2015/07/28،بتاريخ20-03-2018.

85- سعيدة خلوفي: أنطولوجيا الأدب الهامشي بين النقد والوظيفة. رواية الخيال العلمي أنموذجًا، **مجلة الأثر**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 24، مارس 2016م.

86- عبد العالي بوطيب: اشكالية الزمن في النص السردي، **مجلة الفصول المصرية**، مصر، مجلد 2، العدد 2، 1993.

87- عبد الله لالي: قراءة في رواية العين الثالثة، أصوات الشمال: مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة، نشر 2016/12/08، بتاريخ 17-04-2018.

88- فوزية تقار: حوار مع الروائي، مجلة أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة، الجزائر، بتاريخ 2011/01/09.

89- قاسمي حكيم: المتخيل الرحلي، ونص الروائي المعاصر (رواية لمبيدوزا لعبد الرحمن عبيد أنموذجا)، **مجلة الأثر**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 24، مارس 2016.

90- يعقوب أوس داوود: أدب الخيال العلمي، جذوره وواقعه ومستقبله، **مجلة الأسبوع الأدبي**، العدد 334، سوريا، مارس 2013.

سادسا: المصادر والمراجع الأجنبية

91- Gérard، Genette: ، **Figure III** ،Edition Seuil، Paris، 1972.

92- Henri Mitterand : **Le discourse du roman** ، Paris، PUF.

93- Lucien Goldman: **Le Dieu Caché**, ed Gallimard, Paris, 1983 .

سابعا: المقالات والمواقع

94- فيصل الأحمر: ملتقى الخيال العلمي في الجزائر، مركز جيل البحث العلمي، مؤسسة علمية خاصة ومستقلة، الجزائر، 22-09-2016، بتاريخ 10-10-2017، الموقع: **www. jilrc.com**

95- محسن الرملي: خصائص رواية الخيال العلمي- إشكاليتها وأسئلة المستقبل-، مجلس شؤون ثقافية، العدد 31، 2010، بتاريخ 20-03-2018، الموقع: **www.alramliarabic.com**

96- كوثر محمد القاضي: توظيف الحلم والرؤية الكابوسية في أقاصيص جار الله الحميد القصيرة، (ملتقى القصة القصيرة) سرديات، مدونة تعني بالسرديات، جامعة الملك سعود، 30 نوفمبر 2013،30 بتاريخ-03-2018، الموقع:

sardeyat.blogspot.com

الفهارس

فهرس الجداول

فهرس الأشكال

فهرس الموضوعات

فهرس الجداول

الرقم	العنوان	الصفحة
01	يوضح نهاية جلالته والمسيح الدجال.	70
02	يوضح مقاطع الاستباق في الرسائل الانتحارية.	151
03	يوضح سعة المشاهد الحوارية في روايتي مقامات الذاكرة المنسية والعين الثالثة.	170
04	يوضح عدد الصفحات في كل خلاصة استرجاعية.	194
05	يوضح الحذوف وأنواعها في الرواية.	201
06	يوضح العلاقات بين الشخصيات والأماكن.	247
07	يوضح أهم الأماكن الانتقالية.	255
08	يوضح أهم الشفافيات في الروايات.	274

فهرس الأشكال

الرقم	العنوان	الصفحة
01	يوضح علاقة البطل بالواقع والمتخيل.	21
02	يوضح التداخل بين الواقع والمتخيل.	25
03	يوضح تناوب الواقع والحلم بالتسلسل.	29
04	يوضح دائرية المناجاة.	37
05	يوضح خطية المناجاة.	38
06	يوضح بنية الفكرة (المعلم / المريد) بين الواقع والمتخيل.	51
07	يوضح التطابق بين هرم الماسونية وهرم جلالته.	67
08	يوضح تقاطع النصوص في رواية جلالته.	70
09	يوضح مركزية الشخصية بين الواقع والمتخيل في الرواية.	89
10	يوضح إنجاز الفعل عند البطل.	97
11	يوضح الترسيمة العاملية لرواية مقامات الذاكرة المنسية.	98
12	يوضح الترسيمة العاملية لرواية العين الثالثة.	100
13	يوضح المؤشرات الزمنية للزمن الداخلي والخارجي.	142
14	يوضح علاقة العتبات النصية بمتن الرواية.	152
15	يوضح أنواع الزمن في رواية الخيال العلمي	157
16	يوضح تناوب مفارقتي الاسترجاع والاستباق في الرواية.	164
17	مخطط يوضح أشكال الخلاصة.	196
18	يوضح أشكال الحذوف الضمنية في الرواية.	205
19	مخطط يوضح حضور البنية المكانية والزمنية في العنوان	225

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	
الباب الأول **الإيديولوجيا والبنية الدلالية للفكرة في روايات حبيب مونسي**	
مدخل: الإيديولوجيا والرواية	**9**
أ. الإيديولوجيا في الرواية	**14**
ب. الرواية كإيديولوجيـــا	**15**
الفصل الأول: دلالية الفكرة والمضامين الروائية في روايات حبيب مونسي	
المبحث الأول: بنية الفكرة وأسلوبية خطاب الرواية	**18**
1- الاغتراب وثنائية الواقع والمتخيل	**19**
أ. ثنائية الانفصال والاتصال	**20**
ب.الاغتراب	**22**
2- الواقع والحلم	**26**
3- جلالته الأب الأعظم والخيال العلمي	**29**
3-1- رواية الخيال العلمي	**30**
3-2- بناء فضاء رواية "جلالته الأب الأعظم"	**33**
أ. الرسائل الانتحارية كنص يحيط بالمتن	**33**
ب.متن الرواية	**34**
المبحث الثاني: المضامين الإيديولوجية والأنساق المضمرة	**40**
1- المعلم والمريد بين الواقع والمتخيل	**40**
1-1- الواقع (البحث عن المريد)	**41**
1-2- المتخيل (الرحلة مفتاح المعرفة	**44**

2- رؤية الواقع بالعين الثالثة	**53**
2-1- المرتكزات الإيديولوجية التي تستند إليها الفئة البراغماتية	**57**
3- الماسونية (الخطر الآتي من المستقبل)	**60**
3-1- الأنساق الدالة على الماسونية	**61**
أ. الدولة العالمية الموحدة	**61**
ب. الأرقام والأشكال الثلاثية	**64**
ج. العين المشعة (عين الشيطان التي ترى كل شيء)	**65**
د. عبارات الماسونية	**66**
هـ. المسيح الدجال	**67**
3-2- الأنساق الدالة على المرجعية الدينية	**69**
أ. نهاية المسيح الدجال	**69**
ب.المعركة الأخيرة بين اليهود والعرب	**70**
ج. دين التوحيد (الاسلام) مصدر سعادة البشرية	**71**
الفصل الثاني: الإيديولوجيا وسلطة السرد في روايات "حبيب مونسي"	
المبحث الأول: بنية الشخصية والنموذج العاملي	**74**
مدخل: الشخصية والنص الروائي	**74**
1-بنية الشخصية ودلالاتها في الروايات	**79**
1-1- الشخصية بين الواقعية والمتخيلة ذات المرجعية	**79**
1-1-1-شخصيات متخيلة متصلة بشخص الكاتب	**79**
1-1-2-شخصيات متخيلة ذات مرجعية متصلة بشخص الكاتب	**82**
أ. شخصيات ذات مرجعية أسطورية	**83**
ب.شخصيات ذات مرجعية تاريخية	**87**
1-2- الشخصية بين المرجعية الدينية و العجائبية	**90**
1-2-1- شخصية عجائبية ذات مرجعية دينية	**90**
1-2-2- شخصية ذات مرجعية دينية	**93**

2- النموذج العاملي في الروايات	**94**
2-1- الترسيمة العاملية وبؤرة التحول الإيديولوجي	**96**
2-1-1- تحول المعارض إلى مساعد	**96**
2-1-2- ازدواجية الذات والموضوع	**98**
المبحث الثاني: نص الراوي وخطاب البطل في الروايات	**101**
الراوي(الرؤية – الموقع- الصيغة)	**101**
البـاب الثاني **الإيديـــولوجيا وبنية الزمن في روايات حبيب مونسي**	
مـــدخل: الزمن والنص الروائي	**112**
الفصـــل الأول: الإيديولوجيا والمفارقات الزمنية في الروايات	
المبحث الأول: الإيديولوجيا والاسترجاع في الروايات	**119**
1-الاسترجاع ودلالاته في العالم الافتراضي لرواية "جلالته الأب الأعظم"	**120**
أ. الاسترجاع والرسائل الانتحارية	**122**
ب.الاسترجاع (استراتيجية الهدم / البناء)	**123**
ج. الاسترجاع (المرأة الرغبة / الرهبة)	**124**
د. الاسترجاع (موسى التوراة / العرب)	**128**
2- الاسترجاع ودلالاته بين الواقع المعيش والمتخيل الذهني في رواية "مقامات الذاكرة المنسية"	**132**
أ. الزمن الواقعي/ الخارجي	**133**
ب.الزمن الوهمي/ الداخلي	**135**
3- الاسترجاع ودلالاته بين الواقع والحلم في رواية العين الثالثة	**141**
أ. زمن الواقع/ الزمن الخارجي	**141**
ب.ومن الحلم /الزمن الداخلي	**144**

المبحث الثاني: الإيديولوجيا والاستباق في الروايات.	**146**
1-الاستباق ودلالاته في العالم الافتراضي لرواية "جلالته الأب الأعظم	**147**
أ. الاستباق والبنية الدلالية للعنون	**149**
ب.الاستباق والرسائل الانتحارية	**150**
ج. الاستباق والخطبة	**155**
د. الاستباق و(الحدس/ الشك/ اليقين)	**156**
2- الاستباق ودلالاته بين الواقع المعيش والمتخيل الذهني في "مقامات الذاكرة المنسية"	**157**
أ. الواقع	**158**
ب.المتخيل	**159**
الفصـــل الثاني: الإيديولوجيا وتقنيات زمن السرد في روايات "حبيب مونسي"	
المبحث الأول: آليات إبطاء سرعة السرد في الروايات.	**167**
1- السرد المشهدي ودلالاته في الروايات	**168**
أ. المونولوج	**176**
ب. المشهد الاستنطاقي	**180**
ج. خصائص الحوار في رواية الخيال العلمي	**182**
2- الوقفة الوصفية ودلالاتها في الروايات	**185**
المبحث الثاني: آليات زيادة ســـرعة السرد في الروايات	**191**
1-الخلاصة ودلالاتها في الروايات	**191**
2-الحذف ودلالاته في الروايات	**197**

الـبـاب الثالـث الإيديولـوجيا وبنيـة الفضـاء المكـانـي في روايات حـبيب مـونسي	
مدخل: دراسة الفضاء في الراوية	**211**
الفصل الأول: الإيديولوجيا وأنماط الفضاء المكاني في روايات "حبيب مونسي"	
المبحث الأول: التقاطبات الثنائية ودلالة العنوان	**219**
1- التقاطبات الثنائية	**220**
2- دلالة العنوان: "مقامات الذاكرة المنسية	**220**
المبحث الثاني: الفضاء المكاني المغلق ودلالاته في الروايات	**226**
1- المستشفى وأبعاده الدلالية في رواية "مقامات الذاكرة المنسية"	**227**
2- السجن وأبعاده الدلالية في رواية "العين الثالثة"	**230**
المبحث الثالث: الفضاء المكاني المفتوح ودلالاته في الروايات	**237**
1- الفضاءات المرجعية الجغرافية في الروايات	**238**
2- الفضاءات العجائبية في الروايات	**241**
2-1- المكان العجائبي اليوتوبي	**242**
2-1-1- الفضاء العجائبي بين التجلي والخفاء	**243**
أ. الفضاءات الظاهرة	**243**
ب.الفضاءات الباطنة	**244**
2-1-2- علاقة المكان العجائبي بالشخصيات	**247**
2-2- المكان العجائبي ضد اليوتوبي	**249**
الفصل الثاني: الإيديولوجيا والفضاءات الفرعية الأخرى	
المبحث الأول: أمكنة العبور ووسائل التنقل	**254**
1- البحر/ السفينة	**255**
2-الصحراء/ الرمال	**258**
3-الجو / الطائرة	**260**

4-الشوارع والأروقة والأحياء	**262**
أ. المقهى	**264**
ب. الوكالة العقارية	**265**
المبحث الثاني: الإيديولوجيا وآلية الوصف	**267**
1- الضوء والألوان وتأثيرهما على الرؤية	**270**
2- تقنية الشفافية ودلالاتها	**272**
الخاتمة	**278**
قائمة المصادر والمراجع	**284**
فهرس الجداول	**295**
فهرس الأشكال	**296**
فهرس الموضوعات	**298**
ملخص الدراسة باللغة العربية	**305**
ملخص الدراسة باللغة الأنجليزية	**308**

ملخص الدراسة

الملخص

تبحث هذه الدراسة الموسوم بـ" **الإيديولوجيا و البُنى الفنية في أعمال حبيب مونسي**" في تجليات الإيديولوجيا في النصوص السردية العربية المعاصرة ووضعيات اشتغالها، و بمدى استجابة العمل الروائي للمنهج المتبع " السوسيوبنائي" في التأويل المتزامن بين البُنى الداخلية والسياقات الخارجية للنصوص الروائية، لنصل في الاخير إلى جملة من الاستنتاجات و الملاحظات في ضوء الاشكالية المطروحة:

إن المبدع كان يسعى إلى تكثيف الخطاب الإيديولوجي مسخرا كل المكونات الروائية في تفاعل بعضها مع البعض الآخر لخدمة أهدافه المحددة سلفا، حيث حمل "حبيب مونسي" على عاتقه همّ البشرية جمعاء فقدم وجهة نظر حول المجتمع العربي وما يعتريه من فساد بكل أنواعه وحول الفرد المشبع بالقيم الإنسانية والأخلاقية والذي أصبح ضائعا في واقعه.

تشكلت الأيديولوجية في النصوص المونسيوية بمظهرين، الأولى مباشرة ، حيث صرّح بها الكاتب من خلال بنية الفكرة والمضامين الروائية، فالفكرة عند "حبيب مونسي" بوصفها قيمة فنية إيديولوجية توزعت بين الشخصيات في شكل ثنائيات متقابلة:" الواقع /المتخيل"، "الواقع/الحلم" و"العالم الواقعي /العالم الافتراضي" والتي تمركزت حول البطل، ومن ثمّ هيمنة الرؤية الأحادية على كل رواية،

كما يمكن تحديد بعض التوجهات الإيديولوجية اعتمادا على أهم المضامين التي تناولتها الروايات بفك بعض الشفرات المضمرة في النص المونسيوي وخاصة الدالة على الفساد الاجتماعي والسياسي للواقع السائد في روايتي: "**مقامات الذاكرة المنسية** " – "**العين الثالثة**"، أو الدالة على خطر الماسونية الذي يهدد العالم مستقبلا، باعتماده على مرجعية صحيحة (القران والسنة)؛ فروايات الخيال العلمي تعمل على تحفيز خلفية القارئ الثقافية والأيديولوجية.

ويمكن أن تتجلى الإيديولوجيا مباشرة في خطاب الشخصيات، إذ نتحسس حضور الأفكار والتوجهات الإيديولوجية بالاعتماد على متلفظ الكلام "الحوار"، فالمبدع اعتنى برسم شخصياته؛ لأنها الحامل الإيديولوجي الأول لأفكاره، فلقد نجحت هذه النماذج التي اختارها

والتي اختلفت مرجعياتها بين: الأسطورية، التاريخية، الواقعية، العجائبية، في تأدية وظيفتها التي أسندت إليها، هذا ما فتح لنا المجال أكثر لرصد بؤرة الصراع بين مختلف الأصوات في النص.

أما تمظهرها الثاني بأسلوب غير مباشر في النص، بتفاعلها مع المكونات السردية الأخرى: "الزمان، المكان"، فلقد وظف الروائي عنصر الزمن كوسيلة لتوصيل خطابه الإيديولوجي؛ حيث حوّله إلى مادة طيّعة نقلت مزيجا من الأحداث الواقعية والخيالية.

لقد استعملت المفارقتان في النصوص الروائية بشكل متداخل يصل في بعض الأحيان إلى درجة التعقيد، فأخذ "الاسترجاع" نصيب الأسد، بإثارة الماضي ومنحه استمرارية الحضور أما "الاستباق" فقد جاء كسند للاسترجاع، حيث ساهم في فضح الواقع بكل مفارقاته من جهة، وقدم البدائل والطموحات المستقبلية من جهة أخرى، لتتمظهر إيديولوجية الرفض والتغيير عبر هاتين المفارقتين.

أما تقنيات زمن السرد منحت الزمن الروائي بعدًا فنيًا جماليًا متجاوزًا الزمن الحقيقي، بلغة شاعرية جميلة ساهمت في تحريك إيقاع الرواية بين البطء والسرعة.

أما بناء الزمن في رواية الخيال العلمي "**جلالته الأب الأعظم**" يختلف عن البناء العادي، حيث اتسم بالعلمية والتقنية والتحكم في الزمن كشيء مادي ملموس من خلال اختصاره وتمديده وتحويله عبر آلات الزمن العجيبة

مثّل الفضاء المكاني في روايات "**حبيب مونسي**" العنصر البنائي الأساس في بناء الدلالة حيث شكّل الفضاء المغلق "المستشفى/السجن" محل تبئير لمجمل الوقائع والأحداث وهو الحافز لحركة الشخصيات وأفكارها؛ لأنه مثّل نقطة انطلاق الأبطال إلى رحلاتهم الذهنية والعجائبية حيث الأفضية المفتوحة.

إن هذه التولدات في البنية الفضائية وظفت لخدمة إيديولوجية معينة، فهي عبارة عن إيقاع يرصد الحالة النفسية للأبطال الذين يبحثون عن قيم مطلقة هروبا من قيم المجتمع السائد وصولا إلى مدن علمية نموذجية (مثالية) وأخرى صادمة يسكنها شبح الخيال العلمي

التكنولوجي (ضد مثالية)، فهو فضاء استشرافي يتوقع ما سيكون عليه المستقبل انطلاقا من معطيات الظروف الراهنة.

فالروايات على العموم، حملت على كاهلها مصير البشرية وهذا يشف على إيمان مبدعها برسالة الأدب والتزامه بالقضية الإنسانية، مشكلا في ذلك موقفا شموليا من العالم، فهو يطمح إلى تأسيس خطاب تجريبي جديد في تناول القضايا الآنية والراهنة ليخرج عن نمطية الساكن وينشر الكتابة الرحبة خاصة في مجال الخيال العلمي الذي مزجه بلمسة إسلامية، في سبيل فتح أفق جديدة للخطاب السردي، أفق ذي معايير مخالفة للسائد.

Abstract

At the end of this study, which investigates the manifestation of the ideology in contemporary arabic narrative texts and how it works, we come to series of conclusions and results which are related to the extent to which the narrative work responds to the method followed in the stimultaneous interpretations of the internal structures and external contexts of the narrative text.

The creator was seeking to intestify the ideological discourse by exploiting all the narrative elements and their interaction with each other to serve his predetermined and ultimate goal.

The ideology comes in the text directly, and the author declares it through the structure of concepts and their content.

The concept for "**Habib Mounsi**" , as an artistic ideological value, was distributed between the characters in the form of opposites binaries; (reality /dream) , (real / imaginary), (real world / virtual work), which were centered on the hero.

It is also possible to determine some of the ideological trends depending on the most important contents of the novel by decipering the embeded codes in the Mounsaoui's text especially the phenomenon of social and political corruption in both novels (**Makamat El Thakira El Mansia _ The Third Eye**) or the danger of Freemasonary that threatens the future world based on texts from the Quran and Sunnah. Science fiction novels provoke the reader to stimulate his cultural and ideological background knowledge which gives a logical interpretation of this content.

The ideology is reflected directly in the discourse of the characters, as we feel the presence of ideas and idelogical trends depending on the dialog. The creator draws his characters carefully because they are the first ideological carriers of his ideas. These chosen samples, which have different references; mythical, historical, miraculous and realistic, have succeeded in fulfilling their

functions. This gave us more space to observe and notice the conflict between different voices in the text.

The ideology can express its presence indirectly in the text by interacting with the other narrative components (time _ place). The novelist used time to convey his ideological discourse as he turned it to a soft material that conveyed a mixture of events; real and imaginary.

I used these paradoxes in the narrative texts in a way that sometimes overlaps to the degree of complexity ; therefore, exceeding the logical sequence of the narration . Retrieval took an important place , however anticipating came to support retrieving, which contributed to show the truth from one hand and provide alternatives and future ambitions on the other hand, to show the ideology of rejection and change through these two paradoxes.

The techniques of time gave the time of narration an artistic dimension behind the real time in a beautiful poetic language which contributed in the movement of the novel between slow anf fast.

The construction of time in science fiction novels is different from the ordinary construction. It was scientific and technical. It controlled time as a tangible material by shortening, extending and transforming time through marvelous time machine.

The place in **Habib Mounsi** novel was the fundamental constructive element in constructing connotation based on binaries. The closed places (hospital_ prison) were the focus of most events and the stimulous of the characters' ideas and movements because it represented the starting point of the hero's marvelous and mental journey to open places.

The method (socioconstructivism) came to balance the interal language structure and the social method or between the artistic and the intellectual structures and the external formats.

The novels in general hold the burden of human faith. This reflected the faith of its creator in literature and the writer commitement to humanity issues, forming a total attitude of the world.

The writer aspires to establish a new discourse in dealing with current issues to get out of the stereotype inhabitant and publishes his writing, especially the science fiction ones, which has an islamic touch to open a new prospect for narrative discourse; a prospect with new and different standards.

تم بحمد الله