الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
Université 20 Août 1955 - Skikda

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل:.....

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

الشعبة: دراسات أدبية التخصص: أدب حديث ومعاصر

ما بعد الربيع العربي في الرواية المغاربية
مقاربة سوسيونصية
- دراسة في نماذج مختارة -

إعداد الطالبة:
آمال بن جامع

المساعد المشرف: أ.د
صبرينة بوسحابة

إشراف الأستاذ الدكتور
عثمان رواق

لجنـــة المناقشة :

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
الأستاذ الدكتور: أحسن دواس	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	رئيسا
الأستاذ الدكتور: عثمان رواق	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	مشرفا ومقررا
الأستاذة الدكتورة : صبرينة بوسحابة	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	مشرفا مساعدا
الأستاذ الدكتور : وليد بوعديلة	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	ممتحنا
الأستاذ الدكتور : محمد كعوان	المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة	ممتحنا
الأستاذ الدكتور : عبد الحميد شكيل	جامعة باجي مختار - عنابـــــــة	ممتحنا
الدكتورة : فاطمة نصير	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
Université 20 Août 1955 - Skikda

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل:.....

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

الشعبة: دراسات أدبية التخصص: أدب حديث ومعاصر

ما بعد الربيع العربي في الرواية المغاربية
مقاربة سوسيونصية
ـ دراسة في نماذج مختارة ـ

إعداد الطالبة: آمال بن جامع

المساعد المشرف: أ.د صبرينة بوسحابة

إشراف الأستاذ الدكتور عثمان رواق

لجنـــة المناقشة :

ألاسم وألقب	أسم ألجاّ معة	ألصفة
الأستاذ الدكتور: أحسن دواس	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	رئيسا
الأستاذ الدكتور: عثمان رواق	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	مشرفا ومقررا
الأستاذة الدكتورة : صبرينة بوسحابة	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	مشرفا مساعدا
الأستاذ الدكتور : وليد بوعديلة	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	ممتحنا
الأستاذ الدكتور : محمد كعوان	المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة	ممتحنا
الأستاذ الدكتور : عبد الحميد شكيل	جامعة باجي مختار - عنابـــــــة	ممتحنا
الدكتورة : فاطمة نصير	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

سورة طه الآية114

شكر وعرفان

الحمد لله أولا...

ثم إلى الناس انطلاقا من الحديث الشريف (من لا يشكر الناس لا يشكر الله..)

عرفانا للجميل لأهل العطاء أتقدم بأخص عبارات الشكر إلى صاحب البذل والعطاء عرفانا بما قدمه من جهد لإنجاز هذا العمل "أستاذي المشرف" **الدكتور عثمان رواق**" والأستاذة القديرة **(صبرينة بوسحابة)** نظير ما قدمته لي من توجيهات.

كما أتقدم بأسمى عبارات الود والشكر لكل من الدكتور (**أحسن دواس**) لأستاذتي القديرة (نسيمة علوي) على ما قدماه لي من دعم وتوجيه فجزاهما المولى عني خير الجزاء.

تحية تقدير وامتنان لجميع أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ومقامه، كل الشكر والتقدير لشخصكم الكريم على تحملكم عناء قراءة البحث وتقويمه وتقديم ملاحظاتكم القيمة.

وأتقدم بخالص شكري وامتناني لرمز الوفاء زوجي العزيز، شريكي في الحياة، وعوني على الصعب، وسندي الذي استند عليه (**علاء الدين بوغازي**).

الإهداء

إلى من عاهدتها بهذا النجاح

ها أنا أتممت وعدي

لروح والدتي طيبَ الله ثراها.

مقدمـــة

مقدمـــة

عُدَّ الربيع العربي حدثًا تاريخيًا بارزًا في العالم العربي، إذ شهدت العديد من الدول انتفاضات شعبية تطالب بالتغيير، وبناء أنظمة سياسية أكثر ديمقراطية، وتحقيق العدالة الاجتماعية، هذه الثورات التي انطلقت في عام 2010، لم تكن مجرد مظاهرات ضد الفساد والقمع، بل كانت أيضًا تعبيرًا عن آمال الشعوب في مستقبل أفضل، وقد كان للأدب، ولا سيما الرواية، دور محوري في توثيق هذه الأحداث وتحليل تأثيراتها.

مع اندلاع موجات الربيع العربي نشأت حركات استعجالية جديدة على الساحة الأدبية، استجاب من خلالها الكتاب العرب لهذه اللحظة التاريخية بآليات جديدة، فاستخدمت الرواية كوسيلة لرصد الواقع المتغير، ولتقديم رؤى نقدية تعكس مشاعر الخوف والتوتر، الأمل، والإحباط التي عايشتها الشعوب العربية. من خلال تنوع الشخصيات وتعدد أصواتها واضطراب أفكارها وأفكارها، وكذا جملة التعقيدات التي استطاعت من خلالها الرواية التعبير عن تجارب الأفراد والمجتمعات، وتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والسياسية.

أحدثت ثورات الربيع العربي منعرجًا فاصلاً وتمهيدًا لحقبة تاريخية جديدة، ومادة دسمة استقت منها عديد الروايات المغاربية واقعيتها المتخيلة، فرصدت أحداثُها للواقع السياسي الرمادي الأسود، وأثره البارز في إسالة المداد وتفجير حناجر الأدباء ممن حملوا همَّ القضية بالكلمات الراصدة لمختلف تلك الوقائع.

جسّدت الكتابة الروائية في هذه الفترة-الربيع العربي- تحولًا ملموسًا في وعي الإبداع الأدبي عامة والرواية على وجه الخصوص، حيث أصبحت أداة للتعبير عن معاناة الشعوب، ووسيلة لتحفيز النقاش حول الحقوق والحريات، كما ساهمت في

تعزيز الهوية الثقافية، وفتح آفاق جديدة للحرية الإبداعية، من خلال هذا التفاعل بين الأدب والواقع، فأصبح الكتاب شهودًا على العصر، يسجلون أحداثه ويحللون تأثيراته.

إنَّ علاقة الرواية بالواقع تطرح سؤالاً جوهريًا وإشكاليات متعددة الأبعاد شغلت المهتمين من أدباء ودارسين، والسؤال الذي يطرح نفسه باستمرار كما أنه مفتوح على البحث والتأمل لأن الواقع والرواية كليهما يتجددان ويتحركان بلا توقف، فالواقع الذي يستمدُ الروائي منه مادة اشتغاله حافل بالمتغيرات والأسئلة على نحو يُغني الإدراك ويدعوُا الروائي إلى تجديد أدواته سعيًا إلى فهم ذلك الواقع والوعي به والنفاد إلى أعماقه، فالرواية شكل من أشكال الوعي بالواقع وهناك علاقة جدلية مستمرة بينهما، فالواقع يحفل بالدوافع والمحفزات التي تُثير اهتمام كتاب الرواية.

وباعتبار الرواية النوع الأدبي الأكثر اتصالاً بالواقع الاجتماعي والأكثر قربًا من حياة الناس والأكثر قابلية للتعبير عن هواجسهم وآمالهم وآلامهم وأحلامهم، وإن كان تعّقد الظاهرة الروائية يُثير التساؤلات حول ما إن كان بالإمكان اعتبارها مجرد انعكاس للواقع الذي يتميز بالتعقيد والثراء هو الآخر، فإن الرواية المغاربية العربية اليوم محملة بما يجري من تحولات سياسية على مستوى الواقع العربي من أزمات وثورات ارتبطت بالسياسة، هذه الأخيرة التي خَطّت مصيره ولازالت تسعى إلى تحقيق مطامحها، فالهمُ العربي الذي يحمله الشعب هو ما خطّهُ الأدباء والروائيون والشعراء في سياق موجة الربيع العربي هذا الحدث التاريخي الجديد الذي حملته عديد النصوص الروائية بخطابات متنوعة صورت انكسار وانتصار الشعوب العربية اليوم.

فالرواية العربية المغاربية المعاصرة فكرة جَسد من خلالها الروائيون حالة المجتمع وتعبيرًا عن ثقافته في العالم العربي والمغاربي خلال الفترة الحديثة والمعاصرة، وقد استخدم الكتاب

المغاربة المعاصرون في رواياتهم أساليب فنية متنوعة ومبتكرة لتجسيد طروحاتهم بما في ذلك التقنيات السردية الحديثة، كما تتميز الروايات المعاصرة بإثارة التفكير والمشاعر لدى القراء، وكذا ربط الماضي بالحاضر وتسليط الضوء على التحديات التي يواجهها الفرد والمجتمع.

في هذا السياق، تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف العلاقة بين الربيع العربي والكتابة الروائية، من خلال تحليل النصوص الأدبية التي تناولت هذه التجارب، وفهم كيف ساهمت في تشكيل الوعي الجمعي وتوثيق اللحظات الحاسمة في التاريخ العربي الحديث. كما ستسعى الدراسة إلى استعراض الأساليب الفنية التي استخدمها الكتاب لتقديم رؤاهم، وكيفية تأثير هذه الأعمال على المشهد الأدبي العربي.

لعلّ أهمية هذا الموضوع هو ما دفعنا لاختيار هذا النوع السردي كنموذج لدراستنا ورغبة منّا في تفكيك الخطاب الروائي الذي تقوم عليه هذه النصوص الروائية، وإعادة خلق وإنتاج معنًى جديد مختلف عمَّا هو سائد وفق وجهة نظر خاصة، وفي فهم تأثير الربيع العربي على الرواية المغاربية وكيفية تجسيده للتحولات الاجتماعية والسياسية التي تشهدها المنطقة بعد الربيع العربي ومدا مساهمته في تقديم رؤية شاملة للتجربة المغاربية الحديثة، لذا فقد جاء بحثنا موسوما بـ **"ما بعد الربيع العربي في الرواية المغاربية مقاربة سوسيونصية -دراسة في نماذج مختارة-**، كمقاربة نقدية للخطاب السياسي المغاربي في النصوص الروائية المغاربية.

هذا ما حدا بنا إلى البحث عن تمثلات الخطاب السياسي وحضوره في الرواية المغاربية والتي كتبت في سياق ما يُسمى مجازًا بالربيع العربي، فأغلب النتاج للخطاب الروائي المغاربي اليوم يتقاطع مع عديد المضامين السياسية، بالإضافة إلى رغبتنا في معرفة

تمظهرات الخطاب السياسي ومميزاته وأثرِه، كما ساعدتنا الرغبة في المغامرة وحب الاستطلاع لما هو جديد في ميدان الرواية العربية المعاصرة والخوض في موضوعات تواكب مقتضيات وتطلعات المجتمع المغاربي على الساحة الواقعية أدبيًا.

وكُل ذلك يجعلنا نتساءل باحثين عن العلاقة بين الخطابين الأدبي الفنّي التخيّيلي اللغوي، والخطاب السياسي الأيديولوجي يُواري مَقاصد لا يَشي بها ظاهر الخطاب، تتمحور الإشكالية الرئيسية للدراسة حول كيفية تجسيد الرواية المغاربية ما بعد الربيع العربي للتحولات الاجتماعية والسياسية في المنطقة وإلى أي مدى استطاع الروائي المغاربي المعاصر التعبير عن الواقع بشكل فنّي في نصوصه الروائية؟ وكيف تجلّى الربيع العربي في الخطاب السياسي المغاربي؟

وإنَّ بسطْ هذا الموضوع وتفصيل الحديث فيه لقاض مواجهة التساؤلات الآتية:

1- كيف انعكسَ الربيع العربي في هيكلة الرواية المغاربية ومضامينهَا؟
2- هل تبرز الرواية المغاربية مضامين وتأثيرات الربيع العربي على المجتمع والسياسة والحياة المجتمعية في المنطقة؟
3- كيف تجّلت صورها في النتاج الروائي المغاربي قبل وبعد أزمة الربيع العربي؟
4- ما هيّ أهم التيمات الروائية التي اشتغل عليها الروائي؟ وما التقنيات التي اعتمدها في عرض أحداث رواياته وتشاكلها والمضمون السياسي؟
5- ما هو الربيع العربي؟ هل لقي موضوع الربيع العربي اهتمام الروائيين المغاربة المعاصرين؟

6- ما هي أهم التيمات الروائية التي اشتغلت عليها الرواية المغاربية في كل من (أين المفر لخولة حمدي، وبيض الأفعى لعبد اللطيف علوي، سلالم تيرولار لسمير قسيمي، فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني)؟

وانطلاقًا من هذه الطرح بدأت رحلة البحث عن مفاتيح الإجابة داخل النماذج الروائية المستهدفة، و للإجابة عن هذه الإشكالية اتبعنا المنهج السوسيونصي للغوص في أعماق النص السردي المعاصر و استنطاق دلالات التشكيل اللّغوي و التعبير الفني بغية الكشف من خلال ذلك عن الأبعاد الاجتماعية و الرؤى الكونية (أي الوقوف على مدى التماثل و التراسل) المتحقق بين البِنية اللسانية المتموضعة في النصوص السردية المدروسة من جهة، و البِنية الاجتماعية و الاقتصادية و الفكرية في مجتمع العصر الحديث و المعاصر من جهة أخرى و هو ما يكشف رؤيا العالمْ ،وقد اعتمدت الدراسة على تحليل ودراسة نماذج نصّية متنوعة للجماعات والفئات الاجتماعية، مدعمين دراستنا بآليات المنهج السميائي البِنوي لمساءلة و استقراءْ الدلالات السردية (الظاهرة و المضمرة)، وبما أن دراستنا تقوم على قضية الربيع العربي اقتضت منا طبيعة لبحث تطبيق بعض الأدوات الإجرائية للمنهج الموضوعاتي الذي يلاحق موضوعات الأثر الأدبي و ما تحمله من تفرّعات داخلية.

تهدف دراستنا إلى تحقيق جملة من الأهداف من بينها:

- الكشف عن القضايا السياسية والاجتماعية البارزة في الرواية المغاربية ما بعد الربيع العربي.
- تسليط الضوء على تطور التقنيات الإبداعية وكذا الشخصيات وصراع الهويات في الرواية المغاربية.

- تأثير موجة الربيع العربي على الرواية المغاربية وتجسيدها للتحولات الاجتماعية السياسية في المنطقة المغاربية.

وقد قسّمنا البحث وفق خطة منهجية تضمنت مدخلا نظريا وأربعة فصول.

المدخل فقد كان جامعًا لعدة مفاهيم رئيسة خاصة والذي تحتَ عنوان (**أدب الأزمة في ظل ثورة الربيع العربي**)، وتمَّ الوقوف فيه عند جملة من المفاهيم (الثورة، الأزمة وأدب الأزمة، بالإضافة إلى وقوفنا عند مصطلح الربيع العربي).

أما **الفصل الأول**: فكان بعنوان **تأثير ثورات الربيع العربي في الخطاب الروائي المغاربي** تناولنا فيه الرواية والواقع جدلية العلاقة بين الأدب والسياسة، أدبيات الربيع العربي وأخيرا ثورات الربيع العربي ووعي الكتابة.

في حين جاء **الفصل الثاني**: موسومًا بـ: **تمثلات الربيع العربي في الرواية التونسية (أين المفر/بيض الأفعى)**، وجاء فيه مقاربة لدلالة الصورة والعنوان، قضايا الربيع في الرواية التونسية، الفضاء كانعكاس للواقع.

وفي **الفصل الثالث**: وعنوانه **حوارية الأصوات في رواية سلالم ترولار لسمير قسيمي**، وتضمن هذا الفصل الحديث عما يلي: حوارية الأصوات السياسية في رواية سلالم ترولار لسمير قسيمي، اللغة وتعدد الأصوات الاجتماعية داخل الرواية، الباروديا (المحاكاة الساخرة)، البعد الحواري من خلال التهجين.

أما في **الفصل الرابع**: والذي جاء موسوما **بتجليات الربيع العربي في رواية فرسان الأحلام القتيلة** وقد تضّمنَ ما يلي: أدب الكوني قبل وبعد، الدكتاتورية وتشكل الوعي،

أزمة المثقف والربيع العربي، صورة المرآة، وأخيرا أبعاد الهوية في رواية فرسان الأحلام القتيلة.

ومن الدراسات السابقة التي تتقاطع مع موضوع بحثنا على وجه الخصوص في بعض الجوانب وتختلف في جوانب أخرى على أنّ هناك بعض النقاط والمواضع التي أُغفلت من قبل تلك الدراسات، فكان ذلك مسوّغًا لفتح مسار جديد لهذا الموضوع، وتوجيهه نحو مستوى آخر من الدراسة وفق ما تفرضه تلك العلاقة بين النص الروائي والسياسة.

- نذكر دراسة (**هشام محمد الحجوج: علاقة الرواية بالحدث السياسي ما بعد العام 2010م)**، وهي رسالة ماجيستر قدمها الباحث سنة 2015م، حيث تطرق فيها لجملة من الروايات التي كتبت في سياق الربيع العربي، قدم صاحبها صورة عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من خلال الرواية قبل وبعد ثورات الربيع العربي، كما رصدت الرؤية السردية للأحداث السياسية المعاصرة عبر أبعادها الاجتماعية والثورية من خلال الأيديولوجيا، كما تطرق إلى صورة المرأة الثائرة داخل المجتمعات العربية، كما ناقشت مختلف مظاهر الحدث السياسي.

- دراسة **(أسماء العايب الخطاب السياسي في رواية المحنة العربية المعاصرة-دراسة لنماذج مختارة-)**، وهي أطروحة دكتوراه تخصص قضايا الأدب بجامعة الجزائر2، قدمتها الباحثة خلال السنة **الجامعية2019-2020م**، حيث تطرقت فيها لمدونتين سرديتين (سورية ومصرية)، أيضا كتبت في خضم موجة الربيع العربي قدمت من خلالها جدلية العلاقة بين السياسة والأدب، صدمة الثورة وخطاب التحرر في الروايتين، وحوارية الأصوات داخل الرواية كما رصدت الرؤية السردية وعلاقتها بالحدث السياسي.

- دراسة الباحث **شوقي عبد الحميد يحي** والتي جاءت بعنوان (**دور الرواية العربية في الربيع العربي)** الصادرة سنة **2014م،** وهي دراسة تطرّق فيها الباحث لتقديم قراءة تحليلية لمجموعة من الأعمال الروائية العربية التي استشرفت بالربيع العربي حيث اعتبرها كاشفة عن الظلم والفساد المسلّط من قبل الأنظمة العربية على شعوبها، حيث ركزت الدراسة على الجانب الموضوعاتي، والأساليب الفنية التي انتهجها الروائيون المبدعون، فالدراسة هدفت إلى إبراز دور الأدب في المجتمع باعتباره نتاجا فرداني يذوب في روح الجماعة.

أما أهم المصادر والمراجع التي استعننا بها في دراستنا فكانت أهم المصادر مدونات الدراسة (**أين المفر لخولة حمدي، بيض الأفعى لعبد اللطيف العلوي، سلالم ترولار لسمير قسيمي، فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني)**

إضافة إلى جملة من المراجع أهمها:

- **الرواية السياسة** لطه وادي، **ثورات وخيبات في التغيير الذي لم يكتمل** لعبد الإله بلقزيز، بنية **الشكل الروائي** لحسن بحراوي، **الخطاب الروائي** لميخائيل باختين، **الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي** لإبراهيم عباس، شوقي عبد الحميد يحي: **دور الرواية العربية في الربيع العربي،** عتبات **(جيرار جنت من النص إلى المناص)** لعبد الحق بلعابد: تقديم سعيد يقطين، **الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب** لعبد الحميد عقار.

كما لا يخلو أي موضوع بحثي من عراقيل وصعوبات قد تكون في الكثير من الأحيان محفزًا على البحث والمواصلة، فكان أهم ما واجهنا من عراقيل هو تعاملنا مع موضوع البحث نظرا لطبيعته واتساعه، كونه يركز على الرواية المغاربية المعاصرة التي لا تزال

مواضيع أزمة الربيع غير مكتملة، إضافة إلى قلّة المصادر والمراجع المتخصصة في هذا الموضوع خاصة ما تعلّق بالمراجع الأجنبية التي تناولت الرواية السياسية، والدراسات السابقة حول موضوع البحث في الرواية المغاربية.

أضف إلى ذلك الظروف الاستثنائية التي فرضتها أزمة كورونا التي تزامنت ومرحلة البحث، حيث حدّت من سيرورة الأعمال والأنشطة العلمية وصعوبة الحصول على المدونات الروائية وكذا عرقلة التواصل المباشر مع الأساتذة.

ويعود الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث لمن جعلته سندي وسألتهُ فأعطاني وأدهش في عطائه إلى ربي منير دربي.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل من كان مصدر دعم وتوجيه لي كما لا يفوتني أن أنوه بجهد أستاذي المشرف **الدكتور عثمان** رواق الذي يسّر عليَّ بعض ما تعسّر بملاحظاته وتوجيهاته القيّمة للخوض في هذا البحث الصعب و "**الدكتورة صبرينة بوسحابة**" متقدمة إليهما بأسمى عبارات الشكر والامتنان كما أتوجه بخالص شكري وامتناني لأستاذي الفاضل الدكتور **حسن دواس** نظير حرصه الدائم وتوجيهه العلمي والمعنوي في جميع الظروف على امتداد سنوات الدراسة والبحث والتي كان لها بالغ الأثر في هذه الأطروحة.

كما أتوجه بخالص التحية وجزيل الشكر إلى أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على إعطاء هذه الأطروحة جزءا من وقتهم الثمين بقراءتها وتقويمها وتقديم ملاحظاتهم العلمية القيّمة.، والشكر موصول إلى كلية الآداب واللغات بجامعة 20أوت1955 سكيكدة خاصة قسم الأدب العربي على كل المجهودات التي هيأت الأسباب لمناقشتنا.

وأخيرا إن أصبت فمن الله وحدهُ وإن أخطأت فمن النفس والشيطان، والله أدعوا ألا أحرم أجر المجتهد وأسأله تبارك وتعالى أن يلهمنا الرشد والصواب ويجنبنا الزلل والخطأ وييسر لنا سبل الخيرات والله من وراء القصد وهو الهادي إلى أقوم سبيل.

مدخل

مدخل: أدب الأزمة في ظل ثورة الربيع العربي

أولا: الثورة.
ثانيا: أدب الأزمة.
ثالثا: الربيع العربي

أدب الأزمة في ظل ثورة الربيع العربي.

أولا: الثورة:

يُعد مصطلح الثورة من المفاهيم التي تم تناولها كثيرًا على الساحة الأدبية، هذا ما خلف عديد التعريفات حولها تبعًا لاختلاف المعرفين، فالمفكر يختلف عن الاجتماعي والأديب كما يختلف عن السياسي، ولهذا فمن الصعوبة على أي باحث ضبط مفهوم الثورة وحصره في دائرة واحدة وهذا راجع لسبب الاختلاف والتنوع في وجهات النظر.

يرى محمد عمارة بأن الثورة: "علم تغيير المجتمع تغييرا جذريا شاملا والانتقال به من مرحلة تطورية معينة إلى أخرى أكثر تقدما، مما يتيح للقوى الاجتماعية المتقدمة في هذا المجتمع أن تأخذ بيدها مقاليد الأمور فتصنع الحياة الأكثر ملاءمة وتمكننا لرفاهية وسعادة الإنسان"[1] ،فالثورة عملية تغيير جذري وشامل في النظام السياسي والاجتماعي، تهدف إلى إحداث تحول في البنية الأساسية للمجتمع.

كما تُشير حنة أردنت إلى أن الجذر اللغوي لمصطلح الثورة نشأ في أحضان علم الفلك ت قول في هذا الصدد بأنه يعود إلى:" الصورة الدائرية والفلكية لحركة الكواكب له ومن ثم استخدمت بمعنى استعاري مضاد للتعبير عن المصير الإنساني واكتسب صورته البيولوجية ليصبح أساس النظريات الاجتماعية"[2]،فالهدف الأسمى لها هو إحداث تغيير جزئي أو كلي في الوضع القائم إلى وضع آخر؛ حيث تؤكد في نفس

[1] – محمد عمارة: مسلمون ثوار، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط3، 1988م، ص: 13.

[2] – حنة أرندت: ترجمة عطا عبد الوهاب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص82.

الصدد ذلك بقولها:" التغيير هو الوصف الأجدر بها؛ ولا يمكننا الحديث عن الثورة إلّا حين يحدث التغيير، ويكون بمعنى بداية جديدة"[1]؛ فالثورة كيانٌ يرمز للحرية والحياة، واسترجاع الحقوق المسلوبة، وهذا بهدف تحقيق العدل والمساواة في إطار مؤسساتي خاضع لقانون وضعي يحترمه الجميع على حد سواء، وهذا ما تشترك فيه كل الثورات وتسعى لتحقيقه.

في موضع آخر يعرفها عزمي بشارة بقوله:" هو تحرك شعبي واسع خارج البنية الدستورية القائمة أو خارج الشرعية يتمثل هدفه في تغيير نظام الحكم القائم في الدولة" [2]،حيث عرفها في هذا الصدد في علاقتها بالجانب القانوني، فهي تغيير خارج إطار قانوني، فالحراك الشعبي الذي ساد الدول العربية قبل انطلاق موجة الربيع العربي كانت بمثل الشرارة التي أشعلت فتيل الثورة على جميع الأصعدة، ويضيف في سياق أخر :" فالكلمة دارجة في السياق اليومي للّغة ،وحتى في الكتابة التاريخية، أطلقت كتسمية على عدد كبير من الظواهر المختلفة في شدّتها والتي تمتد من أي -تحرك مسلّح أو غير مسلح- ضدّ نظام ما إلى التحركات التي تطرح إسقاط النظام واستبداله؛ الأمر الذي يصعب عملية تدقيق المصطلح"[3] فهذا التغيير الذي سعت له الشعوب العربية لا تتوفر فيه إمكانية التغيير في بدايته إلى أنه أخذ منحَى آخر مع تطور الحركات الشعبية الاحتجاجية.

ارتكز مصطلح الثورة حديثًا على مبدأ الحرية الفردية التي تُعتبر:« أداة التقدم العلمي للبشرية تحت مبدأ الحرية والمساواة البشرية، أو انفجارات جماهرية تعبيرًا عن

[1] – حنة أرندت: ترجمة عطا عبد الوهاب، ص: 47.

[2] – عزمي بشارة: في الثورة والقابلة للثورة، المركز العربي للأبحاث، الدوحة ،2011 م، ص8

[3] – المرجع نفسه، ص12.

سيكولوجية الحشد أو ضرورة اقتصادية ملحة للطبقة البرجوازية أو البروليتارية»[1]، بينما الثورة من منظور علم الاجتماع فهي: «الاستيلاء بالقوة على الدولة باسم حركة اجتماعية صارت لديها القدرة على إثارة الأزمة للدولة(...)، ولا توجد ثورة بلا حركة احتجاجية بما أنها هي التي تهيءُ شروط قلب نظام الحكم، ولا توجد ثورة كذلك إذا كان الفعل الاجتماعي يعتمد على بالكامل على العمل السياسي.»[2]، فالثورة في بعدها النّهضوي تكريس للقيم المثالية التي تعد أُفقًا يحرك تاريخ الوعي والفعل البشريين، فهي ترسيخ لكرامة الإنسان وإنسانيته، فلا نهضة للفرد ولا للاجتماع الإنساني إلا بالتحرر من عائق الاستبداد بمفهومه الشامل(ثقافي، سياسي، اجتماعي).

في نفس السياق يذهب عزمي بشارة إلى أنَّ:" أقرب كلمة إلى مفهوم الثورة المعاصرة هي (الخروج) بمعنى الخروج لطلب الحق، فالخروج هنا بداية ليس خروجا على الجماعة ولا حتى على السلطان بل هو (خروج إلى)، خروج إلى الناس طلبا للحق، إنه خروج إلى المجال العام، وفي هذه الحالة طلبا لإحقاق حق أو دفع ظلم"[3]

فمن الملاحظ أن المسميات حول مفردة الثورة لم تكن وليدة اليوم بل هي امتدادٌ لما هو قبل، فدلالتها السياقية تعني (الخروج أو الفتنة) وبهذا فمفهوم الثورة: «خاضع للسياق الذي حكم إنتاجه وهو اعتبار الخروج على الجماعة تقويضا للعمران والخروج على الجماعة أو الأمة، أما الخروج عن السلطان الغاشم فقد اختلف في شأنه، فالبعض

[1] – موسى ريم: ثورات الربيع العربي ومستقبل التغيير السياسي، مؤتمر فيلادلفيا السابع عشر، كلية الآداب جامعة فيلادلفيا، الأردن، 2013م، ص:22.

[2] – مصطفى محسن: بيان في الثورة –هوامش سوسيولوجية على متن الربيع العربي–، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، 2012م، ص: 181.

[3] – عزمي بشارة: في الثورة والقابلة للثورة، ص14.

اعتبره خروجا على الجماعة والبعض الأخر اعتبره أمرًا مشروعا، بل واجبا في بعض الحالات» [1].

كما يطلق مفهوم الثورة على الانتفاضات العربية حسب أصحاب هذا الرأي من باب الخلط بين الظواهر والاسقاطات غير التاريخية يقول عبد الإله بلقزيز في هذا الصدد:" تشبه هذه الحال حالاً أخرى نظيرة وصفها ماركس وانجلس وهوما يحللان الديناميات العميقة التي يتطور التاريخ الإنساني بمقتضاها، يقضي التناقض المحتدم بين قوى الإنتاج المتسارعة وعلاقات الإنتاج الكابحة بكسر إطار هذه العلاقات الإنتاجية وإرساء أخرى متناسبة وتطور قوي الإنتاج هذا مفهوم الثورة عندهما "[2]

إذن فمهوم الثورة يتداخل في الأدب السياسي مع العديد من المفاهيم منها: الانتفاضة والانقلاب والعنف والتمرد والفوضى والحراك الشعبي، ولا يقتصر مفهوم الثورة على جانبها السياسي فقد أصبح من الشائع أن يطلق على كل حركة قد تكون سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو تمزج بين هذا كله ترتبط بجماعة من الافراد يثورون ضد وضع معين مطالبين بحقوقهم قصد إحداث التغيير وبمفهوم آخر الخروج من وضع إلى وضع مغاير يناقض الوضع السابق.

ثانيا: أدب الأزمة:

تُعتبر الأزمات المتعددة في العالم العربي موضوعًا بارزًا منذ التسعينيات، حيث أصبح مصطلح "الأزمة" يتردد بشكل متزايد في الأدبيات الفكرية

[1]– عزمي بشارة: في الثورة والقابلة للثورة، ص08.

[2] – عبد الإله بلقزيز: ثورات وخيبات، في التغيير الذي لم يكتمل، منتدى المعارف بيروت، لبنان، ط1 ،2012م، ص293.

ووسائل الإعلام، حيث تشمل هذه الأزمات مجموعة من القضايا، مثل الأزمة السكانية، والأزمة الغذائية، وأزمة الصادرات، فضلاً عن الأزمات المرتبطة بالواقع العربي، والثقافة، والهوية، والديمقراطية. تعكس هذه الأزمات الحالة النفسية الصعبة التي يعيشها المجتمع العربي، إذ تسود مشاعر اليأس والإخفاق بين المثقفين والجمهور على حد سواء، ومع ذلك، لا ينبغي تجاهل وجود محاولات للتغيير والإصلاح، حيث يسعى بعض الأفراد والمجموعات إلى مواجهة هذه التحديات من خلال الابتكار والتعاون. إن الأمل في تحقيق مستقبل أفضل يتطلب من الجميع العمل معًا للتغلب على الأزمات، وتعزيز الوعي والإيجابية في المجتمعات العربية.

وردَ في لسان العرب في مادة(أ. ز.م): بمعنى الشّد والعضّ بالفم كلّه وبالأسنان، والأنياب بشّدة وقوة «الأَزْمُ شدَّةُ العضّ بِالْفَمِ وقِيلَ بالأَنيابُ هيَ الأَوْرَامُ وقيلَ هُوَ أن يعُضَّهُ ثُمَّ يُكَرَّر عليهِ ولا يُرسله، وقيلَ هو أن يَقيضَ عليه بِفِيهِ، أزَمهُ وأَزَمَ عليهِ يَأْزِمُ، أومًا وأُزُومًا فهو آزِمٌ وأزُومٌ وَ أَزَمت يَدُ الرَّجُل، آزِمُهَا، أزمًا وهيَ أَشَدّ ُالعَضَّ»[1]، كما أن الأزمة تعني «القطع بالنَاب والسّكين وغيرهما، و الأوزامُ والأَزمُ: الأنياب، والأزمةُ: الشّدةُ والقحط وجمعُهَا أزمات، كبدرة وبدر وكثمرة وثمر»[2]. فمصطلح الأزمة هنا يتفرق بين عدّة دلالات في مجملها تحيل على الشّدة والقحط والضيق.

[1] – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 2001م، مادة (أ.ز. م)، ص: 100.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، ص:74.

من الناحية الاصطلاحية فمصطلح الأزمة يعني: "موقف طارئ يُحدث ارتباكًا في تسلسل الأحداث اليومية للمنظمة، ويؤدي إلى سلسلة من التفاعلات ينجم عنها تهديدات ومخاطر مادية ومعنوية للمصالح الأساسية للمنظمة، مما يستلزم اتخاذ قرارات سريعة في وقت محدد، وفي ظروف يسودها التوتر نتيجة نقص المعلومات، وحالة عدم التيقن التي تحيط بأحداث الأزمة"[1]، مما يعني أنّ الأزمة هي جملة الأحداث اللاّمتوقعة والتي تكون ذات طابع استعجالي مما يستدعي السرعة في اتخاذ القرار وتصدي لهذه المعضلة.

اختلف الباحثون والنقاد العرب في تعريفهم للأزمة وتحديد مظاهرها وذلك بتعدد خلفياتهم ونظرتهم إلى مصطلح الأزمة؛ «فالأزمة حالة مؤقتة من الاضطراب ومن اختلال التّنظيم تتميز أساسًا بعدم قدرة الفرد أو الجماعة في مواجهة موقف معيّن باستخدام الطّرق المعتادة لحل المشكلات، كما تتميز بها وتنطوي على تلك الحالة من إمكانات لحدوث نتائج أو مُترتبات موجبة أو سالبة بشكل جذري تتعلّقُ بأمور مصيرية بالنسبة لأهداف المجتمع وكيانه»[2]، فالأزمة ظرفٌ انتقالي يتسمُ بعدم التوازن، فهو نقطة تحول في حياة الفرد والجماعة.

يجمع (**محمد أمين العالم**) بين عاملين الداخلي والخارجي في قراءته للأزمة مؤكدًا بأن الأزمة: «ليست مجرد أزمة مفروضة من الخارج، بل هي أزمة البُنى والهياكل الداخلية السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تكرسُ التبعية الرأسمالية العالمية

[1] – فريد عيشوش: الاتصال في إدارة الأزمات، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د/ط)، 2011م، ص 68.

[2] – عبد الغني خشة: الشعر المعاصر بين واقع الأزمة وحداثة الخطاب، مخطوط دكتوراه، تحت إشراف الدكتور عبد الله حمادي، جامعة قسنطينة1، 2015/2014م، ص11.

وتتكرسُ بها»[1]؛ أي أنها -الأزمة- حالة مؤقتة من مختلف تلك الاضطرابات بشقيها الداخلية والخارجية، بالمقابل يُركز (**برهان غليون**) على الأسباب الداخلية فقط وبعيدا عن العوامل الخارجية {السياقات الخارجية، الرأسمالية، التبعية، الاستعمار...الخ}، حيث يرى: «انهيار التوازنات الاجتماعية والإقليمية التي خلقها وضمنهَا النظام القومي، وانفتاح الصراع من جديد بين مختلف مكونات الجماعة العربية الفكرية السياسية والاجتماعية والدينية والطائفية»[2]، يرى برهان غليون في تعريفه لمصطلح لأزمة نلاحظ من خلال هذا التعريف بأنّ الأزمة ترتكز على الأسباب الداخلية دون مراعاة العوامل الخارجية كالاستعمار والتبعية والرأس مالية، والدور الذي لعبته في تأزم الأوضاع داخل المجتمعات العربية، فالعامل الخارجي لا علاقة له بمختلف تلك الأوضاع التي تعيشها المجتمعات العربية إلى يومنا.

يُعدُّ أدب الأزمة أو ما يُسمى بالأدب الاستعجالي من أهم النتاجات الإبداعية على الساحة المغاربية، أطلق هذا المصطلح على الأعمال الأدبية الإبداعية لكونه أرخَ لواقع الأزمة العربية التي مرَّ بها وما جادت به قرائح الأدباء من تصوير فني واقعي مرير، ساد الحديث عن هذا المصطلح منذ التسعينيات من القرن الماضي فأصبح مصطلح الأزمة من المفردات الأكثر انتشارًا في الأدبيات الفكرية العربية، كما أن مفهوم الأزمة واحدًا من المفاهيم التي يصعبُ تحديدها لشموليّته واتساع نطاق استعماله ليشمل كافة المجالات.

[1] – العالم محمود أمين: الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1986م، ص: 199.

[2] – غليون برهان: اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1987م، ص:9.

تعتبر الرواية العربية المعاصرة مرآة تعكس الأزمات التي تعاني منها المجتمعات العربية. فمن خلال السرد الأدبي، يمكن للكتّاب تناول قضايا معقدة مثل الصراعات السياسية، الأزمات الاقتصادية، والاضطرابات الاجتماعية، مما يجعل الرواية أداة فعالة لفهم وتقصي حيثيات الواقع.

ثالثا: الربيع العربي:

شَهدت الساحة العربية في الألفية الجديدة أحداثًا عاصفة على الصعيد السياسي ما أفرز موجة ما يُعرف بـــ "الربيع العربي"، هذا الأخير الذي جاء نتيجة الحراك العربي على شكل ثورات شعبية قوية ابتداءً من تونس (عام 2010م) هذه الانتفاضة الشعبية التي برز نُورها على يد (محمد البوعزيزي) الذي أشعل الثورة التونسية بدءًا، ثم انتشرت لتشمل العديد من الدول في موجة تُعتبر الأولى من نوعها على الساحة العربية.

الربيع العربي أو ما باتَ يُعرف بالثورات العربية أو الربيع العربي أو الاثنان معًا، ثورات الربيع العربي مصطلح يُطلق على الأحداث التي جرت في المنطقة العربية وفجَرها الشباب بدءًا بتونس خلال أواخر (عام 2010م ومطلع 2011م)، رافعة شعار (ارحل) و (الشعب يريد إسقاط النظام) ونهجُها "ثورتنا ثورة سلمية".

يعرّف ثائر مطلق العياصرة الربيع العربي بأنّه: " عبارة عن موجة ثورية تشمل المظاهرات والاحتجاجات سواء أكانت عنيفة أو سلمية، والملاحظ أن أعمال الشغب والعنف ومختلف الحروب الأهلية في المنطقة العربية التي برزت منذ أواخر عام

2010م في تونس"[1]، فكان انطلاقة احتجاجية عن الأوضاع المعيشية لتنتقل إلى باقي البلدان العربية على امتدادها.

فالربيع العربي إشكالية معقدة تتجاوز البعد السياسي لتُصاحب كُل التغييرات الحادثة في الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في الوطن العربي برمته، فأول الغيث الذي هطل في تونس أواسط عام 2010م حينما حرق شابٌ تونسيٌّ -عُرف إعلاميا بالبوعزيزي[2]- نفسه عمدًا احتجاجًا على الظُلم والأوضاع المعيشية والاقتصادية المزرية؛ «فكان الشباب من صناع تلك الملحمة الثورية، والسبب المباشر في تلك الظاهرة العلنية (البوعزيزي) التي أفاضت الكأس فأحرق الشاب البوعزيزي نفسه وأحرق معه الأنظمة المستبدة»[3]، مما أدى إلى اشتعال الأحداث في البلاد وخروج الشعب بمظاهرات عارمة أدت إلى إسقاط الرئيس التونسي.

انتهت الثورة التونسية في 14 يناير عندما غادر زين العابدين البلاد بعدها بتسعة أيام اندلعت ثورة 25يناير المصرية فانتقلت حالة الغليان الشعبي من تونس الخضراء

[1] – ثائر مطلق عياصرة: العوامل الرئيسية وراء اندلا ع الاحتجاجات والثورات التي شهدتها بلدان الربيع العربي 200-2010م، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 43، ملحق4، 2016م، الجامعة الأردنية، الأردن، ص 1884.

[2]– مُفجر الثورة التونسية الطالب (محمد البوعزيزي 26سنة) الذي أحرق نفسه في 17ديسمبر/كانون الأول 2010م في مدينة سيدي بوزيد بعد أن احتج على الإهانة والإذلال المباشر من شرطية في البوليس وقالت له (ارحل) وهو الشعار الذي تبنته الثورات العربية من بعد، لم يجد هذا الشاب اليتيم إلا هذه الوسيلة (استئجار عربة متجولة) ليسترزق منها ويُحافظ على عزّة أسرته من مبيعات الخُضر، فصادرت هيئة المراقبة عربته التي هي مصدر رزقه ولقمة عيشه، فطالب من المسؤولين الكبار المحليين برد بضاعته البسيطة فبم يُفلح حتى في الاستقبال، وبعودته إلى رئيس البلدية ولما قصَّ عليه الحادثة ليُرجع له ميزان الخضر ويُنصفه فقال له أشعل نفسك فضاقت به الدنيا من تلك المعاملة السيئة فأضرم النار في جسده ومات محروقًا، تضامن أهل سيدي بوزيد معه، فانطلقت الثورة في الكثير من المدن التونسية من 18ديسمبر/كانون الأول 2010م. إلى 14جانفي/كانون الثاني 2011م، يوم هروب المخلوع زين العابدين بن علي والإطاحة بأركان نظامه الذي كان العديد من الزعماء العرب معجبين به ويستنون بسنته.

[3]– عمار عزون: ثورات العرب في القرن الحادي والعشرين–قراءة في الأسباب والنتائج وخيارات رحيل الأنظمة السلطوية، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، أيار 2013م، ص:40.

إلى الأزهر أرض الكنانة(القاهرة)، ما أدى إلى عزل الرئيس هناك بعدها انتقلت هذه الموجة إلى معظم الدول العربية بشكل متباين فأدت إلى مقتل الرئيس اللّيبي وعزل الرئيس اليمني، بهذا تطورت الأحداث وبدأت الثورات المعاكسة في الدول التي نجحت ثوراتُها وانتشرت الجماعات المسلحة في سوريا وكدا العراق ودول أخرى للقتال ضدّ -وعلى- السلطة؛ هذا ما جعل الدول الإقليمية تتورط هي الأخرى في هذه الصراعات في دولها، فانقسم الشارع العربي بين كل ذلك إلى فئات بعضُها يدعي الحرب على الإرهاب وأخرى تدعي محاربتها للإمبريالية والتبعية، فتحول الصراع إلى حرب ضدَّ الأيديولوجيات المتباينة، هذه الأخيرة التي أفرزت عمليات نوعية على مستوى الكلمة والحدث والصورة في عملية الإبداع في العمل والإدهاش حتى في الوحشية وفق تجاذبات مجنونة للشارع العربي تلك التي مازالت حرائقها تشتعل إلى اليوم.

الربيع العربي من الناحية اللغوية فلفظة **(الربيع) لغة:** هو أحد فصول السنة الأربعة يقع ما بين الشتاء والصيف، يمتاز هذا الفصل بتهاطل الأمطار أحيانا والعشب الأخضر، واعتدال مناخه وتفتح الأزهار، ويقال ربيع العمر هو قوة الشباب"[1]، بالمقابل يشير مصطلح الربيع العربي من الناحية الاصطلاحية إلى أنه: "عبارة عن حركة احتجاجية سلمية تميزت بالضخامة في عدد من الدول العربية خلال نهاية سنة 2010م، حيث بدأت شرارتها الأولى من تونس، وتمكنت من الإطاحة بنظام الحكم خلال أيام وجيزة،

[1] – مجمع اللغة العربية معجم الوسيط، مكتبة الشرق الأوسط، مصر، ط4، 2004م، ص 34.

وامتازت هذه الثورات في كل البلدان العربية تقريبا بترديد هتافات أهمها: (الشعب يريد اسقاط النظام)"[1]

فالربيع العربي ما هو إلا "ثورات شبابية وفسرتها أراء أخرى على أنها ثورات شعبية – ثورات أقرب إلى الثورات ما بعد الحداثية؛ أي التي تتصف بالانتشار وعدم وجود قائد له أيديولوجيات محددة، وفي الوقت الذي يصف فيه البعض الثورات على أنها ثورات ليبيرالية، فإن القليل يذهبون إلى القول بإنها تجسد صورًا من الاحتجاج على اقتصاديات الليبيرالية الجديدة التي تركت آثارها على المجتمع العربي منذ التسعينيات، وأخيرا فقد تم النظر إلى هذه الثورات من زاوية أخرى على انها انتفاضات ديمقراطية علمانية –"[2]

اختلفت الآراء إزاء وصف الأحداث على أنها "ثورة" كما وصفتها مجلة "نيوزويك"[3]، أم اعتبارها "انتفاضة"[4]، أم "حراكًا شعبيا"...، إلا أنه بالرغم من هذه الاختلافات فالهدف واحد وهو "التغيير"؛ أي تغيير النظام السياسي الحاكم لأجل تحقيق الحرية، الكرامة، العدالة الاجتماعية، وهي شعارات الربيع العربي ضدّ مركزية سلطات النُظم العربية التي تتميز بمجموعة خصائص نرصدها كالتالي:

---

[1] وفاء لطفي: الثورة والربيع العربي، اطلالة نظرية، دراسة منشورة على موقع الشروق العربي بتاريخ 21 ماي2012م، على الرابط التالي: http:www.asharqalarabi.org.uk/markaz/d-21-05-2012.pdf ،ص 10.

[2]– آصف بيات: الحياة سياسة –كيف يغيرّ بسطاء الناس الشرق الأوسط، تر : أحمد زايد، المركز القومي للترجمة ،ط1،القاهرة،2014،ص500 .

[3] – بلقيس محمد جواد: سويولوجية ثورات الربيع العربي–دراسة تحليلية لفعل الثورات العربية، مجلة العلوم السياسية، بغداد، ع44، 2012م، ص:247.

[4] – عبد النور ناجي: الحركات الاحتجاجية في تونس وميلاد الموجة الثانية من التحرر السياسي، مجلة المستقبل العربي، ع387، جانفي–ماي 2011م، ص: 134.

- **عامل الشباب:** تَصدر الشباب قيادة هذا الحراك مع العلم بأن معظمهم مثقفين، خريجو جامعات وحملة للشهادات العليا نتيجة ارتفاع نسبة البطالة بينهم يقول عماد صيام في هذا الصدد: " إنّ نجاح حركة الشباب في تحويل مشاركتهم السياسية من المجال الافتراضي عبر شبكة الإنترنت (الفيسبوك، تويتر، الإذاعة الإلكترونية، غرف الدردشة، المجموعات البريدية والمجلات الإلكترونية، إلى المجال الواقعي "[1].

كما كان للشباب العربي المثقف وخاصة طلبة الجامعات والمعاهد الدور المحوري في تبني موجة التغير والتي عُرفت باسم الحركة الطلابية الشبابية بموجبها قامت بتوجيه الثورة في بدايتها الأولى في اليمن فقد:" أسس شباب الثورة في جامعة صنعاء في الخامس من فبراير 2011 صفحة على الفيسبوك باسم (تنظيم المظاهرات السلمية في اليمن)" [2]

- **حراكًا شعبيًا عفويًا:** فلم يندلع بفعل تخطيط وتوجيه حزبي أو نقابي، أو إنقلاب مباشر على أجهزة النظام الحاكم، بل كانت انطلاقته عبارة عن انتفاضات شعبية ثم تحولت فيما بعد إلى ثورات سياسية، والملاحظ أن الحراك الشعبي في الوطن العربي:" لم يحمل صفات الثورة المعروفة تاريخيا مثل الثورة الفرنسية،

[1] – الربيع العربي ثورات الخلاص من الاستبداد: عماد صيام: 25 يناير الثورة السلمية لشباب الطبقة الوسطى وتحديات المستقبل، شرق الكتاب، ط1، 2013، ص56.

[2] – الربيع العربي ثورات الخلاص من الاستبداد: عادل مجاهد الشربجي: الكتلة التاريخية لثورة الحرية والتغيير في اليمن من التشكل إلى التفكك، شرق الكتاب، ط1 ،2013، ص155.

فلم تسبقه ثورة فكرية ولم تقده طبقة اجتماعية محددة، ولكنه ركز على البعد السياسي وفي ذلك بعدْ عن الثورة كمفهوم "[1]

التوزيع الجغرافي للاحتجاجات: حيث امتازت مختلف الحركات الاجتماعية بتوزيعها؛ إذ بدأت في جزء من البلاد ثم انتقلت لمختلف أرجائهم من شماله وجنوبه، فيُشار للثورة التونسية أنها بدأت في الجنوب التونسي ثم انتقلت إلى الشمال والعاصمة.

فالثورة السياسية تستهدف تغيير الفئة الحاكمة والنظام السياسي القائم، دون أن تكون غايتها إحداث تغيير جذري في الأوضاع الاجتماعية أو غيرها، كأن يكون النظام ملكيًا وتقوم الثورة بقصد إحلال الحكم الجمهوري محله، أو قد يكون الحكم استبداديًا فتقوم الثورة بقصد إحلال الديمقراطية السياسية محله، وهو ما عبر عنه جمال عبد الناصر حيث في مقولته :« إن لكل شعب من شعوب الأرض ثورتان سياسية واجتماعية، سياسية يسترد بها حقه في حكم نفسه بنفسه من يد طاغية فرض عليها، أو من جيش معتد أقام في أرضه دون رضاه»[2]، فالهدف الأسمى لهذه الثورات كونها تتجاوز السؤال السياسي لأجل إحداث تغيرات على الصعيدين الاجتماعي والسياسي معًا.

يرمز الربيع العربي إلى الشباب والأمل والاخضرار والخصب لذلك ارتبط سياسيًا بمجمل التحركات الجماهيرية التي تسعى إلى إحداث تحول إيجابي في مجتمع بعينه يمكنه

[1]–صالح السنوسي، الربيع العربي بين الثورة والانتفاضة، الجزيرة نت،2013/01/24، على الرابط:
https://www.aljazeera.net/opinions/2013/1/24.

[2] – إبراهيم محمد محمد صادق عامر: التأصيل العلمي لطبيعة الثورة وأنواعها، كلية التجارة، قسم العلوم السياسية والإدارة العامة، جامعة بور سعيد، مصر، ص263.

من الانتقال من التسلّط والديكتاتورية إلى الديمقراطية وتداول السلطة، ومن الظلم إلى العدالة الاجتماعية هذه الموجة التعبيرية العارمة اجتاحت أرجاء العالم العربي بتآزرها نحو قصور الحكام المشيّدة لتُلقينهم دروسًا في معاني إرادة الشعوب وقدرتها على التغيير ولا يوجد بديل إلا الانحياز لتلك الإرادة.

مصطلح(ثورات الربيع العربي) أو (ربيع التغيير العربي) أو (الحراك العربي) أو (المأتم العربي) هو: « مصطلح غربي محض اقترحته وسائل الإعلام الغربية لربما في لحظة استذكار لربيع (براغ) عام (1968م)، والذي قام الاتحاد السوفيتي وحلفاؤه بسحقه في آب من العالم نفسه وسط اللامبالاة لاقته للنظر من الغرب الذي كان مُنشغلاً آنذاك بحركات اللامبالاة الغربية، يُقابلها اهتمام غربي في الأحداث الجارية في العالم العربي»[1]؛ أطلق هذا المفهوم للثورات على جميع الأحداث التي وقعت في المنطقة العربية وكان «أول استخدام لهذا المصطلح من قبل صحيفة (الإندبندنت) البريطانية في بداية الثورة التونسية»[2]

يرصد البروفيسور سابر في تقديمه لمصطلح الربيع العربي بأن: «مصطلح الربيع له أصل أوروبي يستحضر روابط بينه وبين (ربيع الأوطان 1848م)، (ربيع براغ

[1] – ثورات الربيع العربي(الثورات العربية، الربيع العربي، الثورات الشعبية) هي مصطلحات تحمل نفس المعنى وأُطلق على حركات الاحتجاجات التي انطلقت شرارتها مع بدايات عام 2011ممن تونس ثم امتدت إلى مصر واليمن وليبيا والبحرين والأردن ثم سوريا، وقعت في معظم الدول العربية تميزت هذه الثورات بظهور هتاف عربي أصبح شهيرًا في كل الدول العربية "الشعب يريد إسقاط النظام"، كما أن مصطلح الربيع تم نقله من تجارب ثورية وإصلاحية عالمية مختلفة في مساراتها وحيثياتها مما يحدث حاليًا في عموم الوطن العربي، لكن مصطلح الربيع العربي انتشر عبر وسائل الإعلام وأصبح متداولاً بشكل واسع في وسائل الإعلام عربيًا وعالميًا.

– مصطفى، محمد وصبري، عبد الرحمن والوزني، خال وأبو عرجة تيسير: الجذور الاقتصادية والاجتماعية للتحولات الراهنة في البلاد العربية، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، 2012م، ص:12.

[2] – عابدين شرشف: التحاد الأوروبي والبحث عن دور تحت ظلال الثورات العربية، جريدة الأهرام المصرية، القاهرة، 12مايو، ع45621، ص:15.

1968م)، أو ربيع أوروبا الشرقية في أواخر الثمانينيات بعد سقوط الشيوعية عندما سعت الثورات الشعبية باسم الديمقراطية العلمانية إلى الإطاحة بأنظمة مستبدة حكمت لعقود، إن (الربيع العربي) وفقًا لهذا التفكير مماثل للتجربة الأوروبية.»[1]

إن ثورات الربيع العربي تعتبر حدثًا مفاجئًا للشارع العربي والنخب السياسية الحاكمة خصوصًا، لم تركه من آثار على جميع الأصعدة سياسيا واجتماعيا واقتصاديًا، "إن الحراك العربي الذي بدأ بانتفاضات شعبية ثم تحول إلى حركات إصلاحية ذات بُعد ثوري هو في الحقيقة ثورات هدفها التغيير الشامل للواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي العربي، وإن لم تكتمل هذه الثورات ولم تحقق أهدافها"[2] حيث غير في مفاهيم الشعوب والتحرر من السلطة الأبوية (البيطريكية) إلى ما يريده هذا الشعب من تغيير بعض القيم العربية غير المألوفة في الوعي الجمعي واستبدالها بغيرها.

ترى وفاء لطفي بأن الحراك العربي عبارة عن حركات شعبية قوية تهدف إلى إحداث تغيير جذري في عدد من الأقطار العربية، بدأت الشرارة من تونس وتصاعدت إلى الحد الذي أمكنها من الإطاحة برئيس البلاد ومقربيه، ثم انتقلت إلى مصر التي كانت تحمل إرهاصات الثورة، واستطاعت خلال أسبوعين من إسقاط الرئيس محمد حسني مبارك ومعاونيه، ثم انتقلت إلى اليمن وليبيا وسوريا"[3]

[1] – عبد الغني سلامة: الثورات العربية بين الإرادة الشعبية ونظرية فوضى الخلافة، محور مواضيع وأبحاث سياسية، الموقع الرئيسي لمؤسسة الحوار المتمدن، يسارية علمانية، ديمقراطية، ص: 32.

[2] – خالد عليوي: الربيع العربي ثورات لم تكتمل، ورقة بحثية مقدمة لندوة (تداعيات ما بعد الديكتاتورية في دول الربيع العربي) آذار 2013م.

[3] – وفاء لطفي: الثورة والربيع العربي، إطلالة نظرية، مرجع سابق.

يقول الدكتور "**طه جابر العلواني**" في كتابه (تأملات في الثورات العربية) أن: «الثورة الشعبية هي ثورة انفجار يقوم به شعب مضطهد ومظلوم، ضدّ مستبد اغتصب كُل حقوقه العام والخاصة، وصادر حُرياته وانتهك حُرماته بشكل استعلائي يتصرف بتلك الحقوق كيفمَا يشاء دون مراعاة قبول أو رفض أبناء الشعب بذلك، وعليه عندما يجيد الإنسان أنه خسر كيانه وإنسانيته وسُلبت إرادته لصالح المستبد والمقربين إليه من أفراد النظام فإنه سوف يتفجر بُركان غضب نتيجة الكبت والاحتقان والقهر المتجذرة في نفوس جماهير الشعب ضدّ هذا النظام الطاغية دون مبالاتهم بأي تهديد أو وعيد من قبل النظام وأعوانه»[1]، فمفهوم الثورة واحد من أكثر المفاهيم تنوعًا واستعمالاً والتباسًا فهو مفهوم متعدد، فثورات الربيع العربي عبارة عن هيجان شعبي غاضب ضدّ أنظمة التسلط والاستبداد في العالم العربي قام بها الشباب العربي نتيجة الفقر والعوز وفقدان الأمل والخيبة والحرمان من طرف الأنظمة الديكتاتورية.

تَمَّ تعريف الثورات العربية على أنها: «تغييرات واندلاع موجة عارمة من الاحتجاجات أدّت إلى تغيير جذري في النظام السياسي داخل العالم العربي، وانتشارها بسرعة كبيرة تمثلت في نشوب معارك بين المتظاهرين وقوات الأمن النّظامية وصلت لوقوع قتلى من المواطنين ورجال الأمن وسقوط أنظمة عربية استمرت عشرات السنيين»[2] ، فلكل عصر ثوراته ولكل ثورة أساليبها ومفرداتها فنحن أمام ثورات سلمية تشتغل بالقوة الناعمة لا القوة العارية من حيث الأسلوب هذا ما جسدته الثورة التونسية والمصرية بشكل خاص، فنحن بصدد الوقوف أمام ثورات

[1] – طه جابر العلواني: تأملات في الثورات العربية، مركز صناعة الفكر للدراسات والأبحاث، بيروت، 2013م، ص:9-10.

[2] – طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2003م، ط1، ص81.

صنعتها الكتب الرقمية والشاشات الخارقة للجدران الحديدية والعقائد المغلقة لا السيوف والرشاشات.

يذهب التفسير العلمي الاجتماعي إلى أنّ مصطلح «الثورة معنًى وصفيًّا لا يحمل في مضمونه قيمة، فإنّ كُل تغيير فجائي جذري وعنيف في نظام الحكم والمجتمع يُشكل ثورة حقيقية طالما أمكن إثبات أن الحركة السياسية التي قامت بهذا التغيير كانت تتمتع بتأييد قطاع عريض من الشعب»[1]؛ أي أن الحركة السياسية أو الفئات الاجتماعية التي قامت بالثورة طالما تمتعت بتأييد قطاع واسع من الشعب، فهي تشكلُ ثورة وهو ما برهن فعليًا على أرض الواقع في ميادين وساحات التحرير في المدن والعواصم العربية التونسية، ليبيا، اليمن، مصر، كما جسد شعار هذه الثورات شعارها (الشعب يريد إسقاط النظام) تعبيرًا عن تصور الرأي العام لأطراف الصراع فهو يتعلق بالشعب والنظام؛ أي بين الحاكم والمحكوم قبل ل شيء وهذه أطراف هذا الصراع التي عبرت عنه الجماهير المُحتجة الرافضة لذلك الصراع بين العائلات والقبائل والأقليات...الخ.

إنّ الثورة أساسًا «تهدف إلى التغيير في بنية المجتمع، وهذا التغيير ينسحبُ على الأدب والفن كما ينسحب على مجالات الحياة الأخرى السياسية والاجتماعية والاقتصادية»[2] ، فالهدف الأسمى للثورة إحداث تغيير في البنية الاجتماعية على جميع الأصعدة، فتحرر الإنسان المعاصر بفعل هذا الحدث الثوري الذي غير كُل شيء:

[1] – عبد الوهاب محمد الجبوري: الثورات العربية بعين ثالثة، المعهد العربي للبحوث والدراسات الإستراتيجية، القاهرة، ص:20

[2] – عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د/ط)، 1982م، ص:68.

«فالثورة غيرت النظرة والأعماق في الإنسان فأصبح حُرًّا بعد أن كان عبدًا ذليلاً»[1]، فكان للثورة بعدها التغييري التحرري للفرد من قبضة الاستبداد ومُحركًا فعليًا للتغيير.

ثورات الربيع العربي ثورات كاشفة للحقائق فقد كشفت العلاقة الحقيقية بين الحاكم والمحكوم، بين السلطة والشعب داخل الأقطار العربية، حيث قامت كل الفئات المجتمعية داخل هذه القُطر (تونس، مصر، ليبيا، اليمن) بإضرابات ومظاهرات واعتصامات تحولت لاصطدامات دامية مع الأمن والجيش، «فالثورة هي دائمًا شأنٌ متناقض مشحون بالفجائية يتفجرُ فيه اللاشعور الجمعي لشعب من الشعوب بكل ما ينطوي عليه من عوامل تقدمية ورجعية فكل ما في الثورة فوضى.»[2]

أعادت الثورات العربية ثقة العرب بأنفسهم أفرادًا وشعوبًا ونسخت مقولة الخضوع العربي للاستبداد، وأحيت روح الكواكبي ونصائحه في مطلع القرن العشرين، فهذه الثورات المشرقة مرتبطة برؤية معينة للعالم ولا تنفك عن تجليات ذلك في الاجتماع السياسي.

العرب ليسوا بالطبع عاجزين وراثيا او ثقافيا عن تطبيق الديموقراطية التمثيلية ومصطلح الربيع العربي لم يرتبط في أساسه بالثورات العربية بعد 2011 فقد «تم تداوله إعلاميا وسياسيا في عهد جورج بوش الابن بمجرد الهجمة على العراق في إطار ما يسمى الفوضى الخلاقة، وتم الحديث عنه بجدية – أكاديميا – في عام 2005م ذكرته المجلة الأمريكية المعروفة المختصة بشؤون السياسية الخارجية الأمريكية.»[3]

[1] – عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي ،ص: 30.

[2] – جابر السكران: الثورة تعريفها مفهومها نظرياتها، (جريدة الجريدة، تصدُر عن الحركة الاشتراكية العربية)، :http Page=18 www.aljaredah.com/paper.php?Source=akbar

[3] - الطيب بيتي، ربيع المغفلين، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014م، ص70.

الربيع العربي هو مصطلح أطلق على الحركات الشعبية أو الثورات في العالم العربي: «وهي ثورات مطالبة بالتغيير تبناها جيل أكثريته من الشباب في العشرينيات والثلاثينيات من العمر.»[1]

فكانت هذه الثورات نتاجًا لتأزم الأوضاع المعيشية في الأوطان العربية، والتي شهدت كل أشكال التهميش والحرمان وقمع الأصوات المعبرة عن ذلك، وقد تبلورت إلى تدهور الأوضاع على جميع الأصعدة، مما أدى بالشباب تبني فكرة التغيير السلمي.

يمكن القول بأن الربيع العربي ، وبالرغم من أنه جاء حاملا لآمال الشعوب في التغيير و نعمة للشعوب العربية، غير أنه أدى في كثير من الأحيان إلى حالة من التشتت والانقسام بين الشعوب العربية والتي عملت عليها المخططات والأجندات الأجنبية للإطاحة بالأنظمة العربية، والتي ساهمت في تعميق بؤرة التوتر والانقسامات السياسية والطائفية داخل البلدان العربية ،هذا مما زاد من تأزم الأوضاع في المنطقة العربية ،وكل هذا جعل الفرد العربي في بعض البلدان التي شهدت هذه الويلات المظلمة تتمنى عودة الأوضاع إلى ما قبل الربيع العربي

[1]- حمود أبو طالب، ساحات 2011م، (أخيرا الشعب يريد)، دار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1 ،2011م، ص18.

الفصـــــل الأول

تأثير ثورات الربيع العربي في الخطاب الروائي المغاربي.

- المبحث الأول: الرواية والواقع.
- المبحث الثاني: جدلية العلاقة بين الأدب والسياسة.
- المبحث الثالث: أدبيات الربيع العربي.

أولا: أدب الربيع العربي

ثانيا: الرواية المغاربية ووعي الكتابة.

تمهيد:

إنّ ارتباط الروائي العربي بواقعه ،والتأثير الذي يمارسه الواقع على إبداعه في ظل التوترات والصراعات المتسارعة في المنطقة العربية ،والذي ندعوه مجازًا بـــ(الربيع العربي)، يصبح من الصعب على الروائي أن يظل مستبعدًا عن الأحداث المحيطة به، كون كُل من الروائي والرواية يترابطان بشكل وثيق مع الواقع والتاريخ، فإنهما لا محالة أن يتأثرا بفعالية مزدوجة، وفي سياق الربيع العربي الذي يُعد حدثًا جديدًا هامًا في الساحة العربية المعاصرة، يجد الأدباء إلهامًا في هذا الحدث السياسي ليفجروا حبر أقلامهم لتجسيد تأثيره في أعمالهم الأدبية، فكان -الربيع العربي- مصدر إلهام ومادة خصبة للتعبير الأدبي عن التحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها المنطقة، بالرغم من التحديات والعقبات يواصل هؤلاء الأدباء استخدام الأدب كوسيلة للتعبير وإلقاء الضوء على الأحداث الجارية وتأثيرها على المجتمع العربي عامة والمغاربي على وجه الخصوص.

المبحث الأول: الرواية والواقع

الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على تمثيل الواقع تمثيلاً حيًّا، وتعتبر الرواية الجديدة مصطلح أطلق لتعبير عن شكل جديد في الكتابة الإبداعية الروائية، حيث ارتبطت بجملة من التحولات الحاصلة على الساحة العالمية والعربية على حد سواء، انطلاقًا من الحرب العالمية الثانية ونكبة حزيران 1967م التي كان لها الفضل في تغيير مسار الكتابة الإبداعية المرتبطة بكتابة المحنة العربية ومواكبة هذا الواقع المتأزّم، فالرواية واحدةٌ من أقدم أشكال الأدب تتيح للكاتب أن يتجاوز حدود الزمان والمكان ليبني عوالمًا خيالية مفصحًا عن أفكاره وأراءه بحرية تامة، فالكتابة السردية العربية أصبحت اختراقًا لا تقليدًا واستشكال لا مطابقة وتصويرًا للأحداث الواقعة فشكلت بذلك قلقًا وجوديًا متمركزًا على الذات ضدّ هذا الواقع والمجتمع.

يؤكد الناقد المغربي "**عزيز العرباوي**" في حديثه عن الرواية ومواكبتها لهذا الواقع حيث بقوله :«يُمثل النص السردي عامة والروائي خاصة من حيث كونه نصًا أدبيًا مُتخيلاً في عمومه الصور التي تعكس الواقع بتفاصيله وتجلياته، حيث يقوم بتمثيل مكونات الواقع الاجتماعي الذي يعتبر في النهاية ثمرات ممتزجة للعناصر الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية والفكرية دون حصول الانفصال والانقطاع فيها، فأيُ فعل يروم استبعاد هذه المكونات يؤثر في الإبداع الروائي سلبيًا ويمنعه من تحقيق مصداقيته الأدبية، فيفقد الرواية

دورها الحقيقي والمتمثل في نقل الواقع بحذافيره، لكن مع تدعيمه بعنصر التخييل ليتعارض مع التاريخ ووقائعه المضبوطة»[1]، فبناء النص السردي فنيًّا وجماليًا مرتبط بالواقع وقضاياه الراهنة لهذا نستشف العديد من المدونات الروائية التي مثلت الواقع الاجتماعي عبر مفصلية الذات التي ذابت في روح الجماعة وقضاياها والتي كانت تهدف إلى تحقيق التفاعل بين الفرد والمجتمع والعالم ككل ،ككيان واحد لا يتجزأ.

ترتبط الرواية ارتباطًا وثيقًا بالواقع كونها تحاول تصوير الواقع ومختلف أحداثه وقضاياه، فالرواية بطبيعتها تستقي مادتها الخام من هذا الواقع لتحوله لمتخيل يثري شغف المتلقي ويؤثر فيه، إن العلاقة بين الرواية والواقع علاقة حميمة مترابطة في الكتابة الإبداعية، كون الأديب ينطلق من واقعه ومنه يتشكل إبداعه الممزوج بشيء من الخيال وشيء من هذا الواقع المعاش، نستطيع تحديد العلاقة بين الواقع والمتخيل(الرواية)، «إذن: فالمتخيل يتبع من رؤية الكاتب الانتقادية للواقع»[2]فالخيال هو إعادة صياغة الواقع المأزوم إلى واقع متخيل يصور الواقع حسب رؤية الأديب، فعالم النص الروائي يولد من المجتمع ويوجه إلى المجتمع في آن واحد حيث تقترب الرواية من الواقع بتصويره له ومختلف تطوراته لتواكب الرواية بذلك تطور المجتمعات؛ فالكتابة الروائية إبداع جديد متجدد

[1]– عزيز العرباوي: الذاكرة وآليات اشتغالها في الرواية العربية، منشورات دائرة الثقافة بالشارقة، ط1، 2022م، ص: 46.

[2]–آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،دار الأمل، العاصمة الثقافية العربية الجزائرية، 2006م، ص: 60.

:«كونها التاريخ الجديد للبشر العاديين الذين يصنعون أساسًا التاريخ، مع أنهم لا يبرزون فيه كذوات.. الرواية أيًّا كان تمحور بنياتها تتصل بمرجع مفصلاً أو مرحلة، والمهم أنه دومًا الإطار ألزماني والمكاني المحدد، الإطار البشري والبيئي الذي لا يستوي خلق الرواية دونه بكل أبعاده.»[1]

كشف "**جورج لوكاتش**" وانطلاقًا من اتجاهه الماركسي على «ربط أشكال الوعي كافة بالبنيّة الاقتصادية المحددة لها، ففي كتاباته عن بلزاك وإميل زولا كشف عن تلك العلاقة الجدلية بين دلالات الأعمال الإبداعية الكبرى ودلالات البنيات الاجتماعية»[2]، فهو بهذا ينظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسًا للواقع داخل منظومة واقعية فعلية وظاهرية.

جاءت الرواية العربية وعلى اختلاف تراكيبها وأساليبها الفنية الإبداعية ،لتؤكد بأن الواقع ليس معطى من البداية وليس واحدًا ولا أحاديًا ،ومن ثم لا يمكن بعد الزعم بالقدرة على تصوير الواقع، إنه متعدد وملتصق بجدلية الصيرورة المجتمعية ولذا يتحتم على الروائي أن يغير أدواته ولغته ورؤيته ليتمكن من أن يجعل الرواية أداة معرفية ونقد تساهم في زحزحة التمركز الأيديولوجي للطبقات السائدة، التي حرصت على الإيهام بالوحدة

[1]– نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحور، ط2، دمشق، سوريا، 2000م، ص: 245.

[2]– محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر البينوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، جامعة ميتشيعان، 2001م، ص:7.

العقائدية والطبقية والأيديولوجية، فارتبطت الرواية العربية بالمجتمع أيما ارتباط مع رواية حسين هيكل (زينب) والتي رصد فيها الروائي الريف المصري كعينة عن الوطن العربي ككُل فرصد ذلك في قوله: « هذا الريف بعاداته وتقاليده، وبساطة أهله ومحاسن حياتهم ومساوئها وماران عليها من اعتقادات في الجن والشياطين ومشايخ الطرق. ونقل ذلك هيكل نقلاً دقيقًا بحيث تمثل قصته واقع حياة الريف المصري في أول القرن تمثلاً صادقًا، ونراه يقف كثيرًا لينقد هذا الواقع وما فيه من نظم اجتماعية غير متسقة وخاصة من حيث الزواج...»[1]، وجد الروائيون أنفسهم مجبرين على خوض كتابة الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته ومفارقاته أكثر من كونه ترفًا روائيًّا مغريًا بالكتابة الإبداعية، فكما يرى النقاد بأن الرواية: «حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنيّة»[2]

إنَّ ارتباط الرواية العربية وظهورها في الوطن العربي كان مرتبطًا بعاملين أساسيين كان لهما الأثر الأكبر على بروز هذا الجنس الأدبي فالأول كان نتيجة التأثر بالغرب هذا الأخير الذي كان له أثره على الأقطار العربية، والثاني كان نتيجة تطور الاتجاه القومي العربي حيث عبّرت النصوص السردية عن واقع التاريخ الأمة العربية، وفي المراحل الأولى سيطر الاتجاه الرومنسي على الرواية عبر اتجاهين؛ «الأول: الرواية الاجتماعية التي

[1] – شوقي ضيف: الأدب العربي في مصر، الإصدار العاشر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص: 274-275.

[2]– ينظر: عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة وأوهام الإبداع، الفكر العربي، ع25، كانون الثاني، 1982م، ص: 390.

تستلهم أحداثها من المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب.. كما نجد في روايات هيكل والمازني، وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وطه حسين والعقاد.

والآخر: الرواية التاريخية والتي تستوحي موضوعها من التاريخ.. كما نجد في أعمال جورجي زيدان وفريد أبو حديد، وعلي باكثير وسعيد العريا، وعلي الجارم ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم.»[1] ممن جعلوا من التاريخ العربي الإسلامي مصدرًا لكتاباتهم الإبداعية، فكتب بعض الأدباء الروائيين العرب من خلال رواياتهم المصوّرة لواقع دول مختلفة من زوايا نظر مختلفة عن همّ واحد وكأنهم: «يكتبون رواية واحدة رغم اختلاف العناوين لأنهم كتبوها انطلاقًا من التاريخ وارتكازًا عليه»[2]

منذ انطلاق الرواية العربية الحديثة وهي تعرف تطورات وتحولات في الشكل والمضمون «بفضل تطور بنيات المجتمع وهذا التغيير في التعبير الفنّي كان نتاجًا للتغيير في الواقع»[3] فتناولت بذلك الرواية العربية الرواية الاجتماعية كونها رواية واقعية تعبر عن هذا الواقع وترصد قضاياه الاجتماعية بالدرجة الأولى.

[1]– طه وادي: الرواية السياسية، ص: 78.

[2]– الناقوري إدريس: المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر، ط2، دار النشر المغربية، 1977م، ص: 28-29.

[3] – ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص: 87.

المبحث الثاني: جدلية العلاقة بين الأدب والسياسة

أولا: الرواية والسياسة:

لطالما كانت السياسة محورًا فكريًا في الرواية المغاربية بتنوع أُطرها ومضامينها وأبعادها الاجتماعية الواقعية، فهي تعبر عن الأطروحة السياسية بطريقة مباشرة وغير مباشرة، فالسياسة كتيمة حاضرة في جميع الخطابات والفنون والإبداعات الأدبية، إن السياسة «مصدر مشتق من الفعل ساسَ يَسُوسُ سياسةً؛ إذ جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (سَوَسَ): «السوس: الرياسة، وإذ رأسُوه قيل سَوسُوهُ وأساسوهُ، وسوسُ أمر بني فلان: أي كلفَ سياستهُم وسوسَ الرجل على ما لم يسم فاعله: إذا هلك أمرهم، وساس الأمر سياسة: قام به، والسياسة: القيام على الشيء وتطلق على إطلاقات كثيرة ترجع إلى معاني: القيام على الشيء وتدبيره والتصرف فيه بما يصلحُه.»[1]

ولأن السياسة «قد غدت المحرك الأول لمسيرة البشر في أي مجتمع، لأنها هي التي تحدد أصول الحكم، وتنظيم شؤون الدولة على أساس من الوعي بهذا الدور الخطير والمؤثر... »[2]، فالسياسة ظاهرة من ظواهر الواقع ولأن السياسة في الوقت الحاضر كُل شيء في حياة الإنسان العربي المعاصر ولم تعد الشغل السياسي فحسب؛

[1] – ابن منظور: لسان العرب لمادة (سَوَسَ)، مج6، ص: 108.

[2] – طه وادي: الرواية السياسية، ص: 6.

«حياتنا اليوم رهن السياسة كيفما كان شكل النظام السياسي الذي نعيش فيه»[1]، فلفظة السياسة في مجملها تدل على الرّيادة في الحكم والسلطة وتولي أمورها، استحوذت لفظة السياسة على دلالات عميقة باعتبارها مصطلحًا مرتبطا وثيقًا بالعلوم السياسية، لهذا ظهر الاختلاف جليًا للفظة السياسة، إذ تدلُ على تنظيم العلاقات بين الحاكم والمحكوم، أي بين السلطة والشعب، يُعرفها "**جلال الدين سعيد** "في كتابه (معجم المصطلحات الفلسفية) بأنها: «كُل ما له علاقة بالحكم من قبل الدولة وأن فن السياسة وفن تدبير حياة المجتمع المدني ليس مجرد مسألة تقنية أي تقنية ربط الوسائل والغايات بقدر ما أنه السعي إلى تحقيق العدالة الاجتماعي وتحقيق سعادة الأفراد»[2].

يعتبر الخطاب السياسي من أكثر الخطابات تجسيدًا في النصوص الروائية ،لأن هذا الخطاب السياسي ما هو إلا حقل للتعبير عن الآراء واقتراح الأفكار والمواقف حول القضايا السياسية من قُبيل شكل الحُكم، كالديمقراطية والتداول على السلطة والفصل بين أنواعها، كما يعتبر الخطاب السياسي خطابًا إقناعي يهدف إلى حمل المخاطب على القبول والتسليم بصدقية الدعوى عن طريق توظيف حُجج وبراهين، ويمكننا اعتباره مؤقتًا خطابًا سياسيًا عندما يقال من طرف رجل سياسي في هدف سياسي: «يُراد بالخطاب

[1] – عبد الكريم ناصف: الرواية العربية السياسية، مجلة الموقف الأدبي، ع416، كانون الأول، ص: 05.

[2] – جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات الفلسفية، دار الجنوب، تونس، 2003، ص: 223.

السياسي خطاب السلطة الحاكمة في شائع الاستخدام وهو الخطاب الموجه عن قصد إلى متلقي مقصود يقصد التأثير فيه وإقناعه بمضمون هذا الخطاب سياسيًّا، الخطاب السياسي يهتم بالأفكار أو المضامين ولهذا نجد المادة اللفظية قليلة في حين يتسعُ المعنى الدلالي لتلك الألفاظ فالمرسل يُعنى بالفكرة التي هي مقصدهُ أكثر من عنايته بالألفاظ، فالفكرة هي الخطاب السياسي»[1]، فالخطاب السياسي من هذه الناحية هو خطاب السلطة الموجه إلى الشعب قصد التأثير فيه وإقناعه بمضمون الخطاب الموجه، الحامل لعدة أفكار ومضامين السياسية التي تعمد إلى التحكم في بنية المجتمع.

يسعى الخطيب إلى التغيير في الأوضاع السياسية من خلال خطابه المشحون بالدلالات والمعاني، لذلك يقول (**محمد عابد الجابري**): «الخطاب السياسي في الفكر العربي الحديث والمعاصر هو الوجه للخطاب النهضوي العام، وبالتالي فهو يمارس السياسة، لا كخطاب في الواقع القائم بل كخطاب يبحث عن واقع آخر.. هو لا يوجه الواقع السياسي القائم ولا يدعو إلى تغييره أو إصلاحه انطلاقا من تحليله، بل إنه يقفز عليه ليطرح كبديل عنه: إما (الواقع)-الماضي العربي الإسلامي الممجد وإما الواقع-الحاضر الأوروبي في ثوبه الليبرالي أو ما بعد الليبرالي»[2]؛ فالخطاب السياسي يجعل من هذا الواقع السياسي مادة

[1]- محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، منتدى سور الأزبكية، دار للجامعات للنشر، مضر، ط1، 2005م، ص: 45-46.

[2] – محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 1994م، ص: 65

له لأجل تغيير هذا الواقع لأجل إحداث تغيير في شتّى جوانب الحياة واضعًا من هذا الشعب تحت السيطرة السياسية.

يرى جورج لوكاتش بأن الرواية الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي كون الرواية ملحمة بورجوازية ارتبطت بالصراعات الإيديولوجية، استطاعت الرواية رصد التناقضات التي يتميز بها المجتمع الأوروبي البورجوازي، فتصورها بشكل جيد، يكشف عن عمق التناقضات التي صاحبت نشأة الرأسمالية الليبيرالية وانطلاق النزعة الفردية المرتكزة في الاقتصاد على الشركات الخاصة؛ كما «أفرزت هذه المرحلة في مجال الأدب رواية الفرد المأزوم- الإشكالي»[1]

قدم الناقد العربي (**محمود أمين العالم**) تصورًا عن عالم الرواية بقوله: «فالخطاب الروائي- بشكل عام- هو بنية دالة! وهو تشكيل لغوي سردي دال، يصوغ عالمًا موحدًا خاصًا، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والأصوات والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة، بل يؤسسها.»[2]، فشرط الخطاب الأدبي أن يجمع بين البنية اللغوية والدلالة الواضحة، فالرواية على حد قول (سعيد علوش) هي: «نمط

[1] – جمال شحيد: في البينوية التركيبية– دراسة في منهج لوسيان جولدمان–، دار بن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982م، ص: 100–101.

[2] – محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، (د/ط)، (د/م)، ص: 24.

سردي يرسم بحثا اشكاليا، يقيم حقيقة لعالم متقهقر.»[1]، فالرواية تعبيرٌ عن هذا الواقع الراهن وسمو بالإنسان نحو واقع أفضل من واقعه المتأزم.

فالرواية هي الوسيلة الأولى لمحاولة التغيير الاجتماعي والسياسي وكذا نقد الواقع، كما تقدم شخصيات تعبر عن هذا الواقع، فهي أكثر الفنون الأدبية تعبيرًا واتساعًا لتصوير المجتمع بصورة عميقة وفق قوالب فنية وأساليب تعبيرية ومحاولة التنبؤ والاستشراف بالمستقبل.

تُعدُّ السياسة محورًا فكريًا ومن أهم العناصر التي اعتمد عليها الأدب والرواية على وجه الخصوص؛ إن علاقة الأدب بالسياسة علاقة جدلية ومتواصلة طالما وجد الأديب نفسه داخل مجتمع معين يُعبر من خلاله عن دوره وحقوقه ومكانته ويبحثُ بشكل دائم عن حريته وإنسانيته.

ثانيا: الرواية السياسية

تعد الرواية المعاصرة ديوان العرب اليوم نظرًا لما تحمله من قضايا الواقع الراهن بأبعادها المختلفة، الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، التاريخية والنفسية، لتنفتح الرواية المعاصرة على عديد الأنماط منها الرواية السياسية والتي هي موضوعنا، ارتبط وجودها

[1] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص: 102.

نتيجة الصراعات الأيديولوجية فكانت نتاج الواقع السياسي على حد قول (**جورج لوكاتش**): «تولدت الرواية من وجهة نظر المضمون، عن الصراعات الإيديولوجية التي خاضتها البورجوازية الصاعدة ضدّ الإقطاعية الغاربة شمسُها»[1]، فكانت بذلك نشأة الرواية نتاجًا للواقع السياسي والصراعات السياسية التي تحملها الرواية من صراعات أيديولوجية.

يُفهم الأدب السياسي على الساحة الأدبية الغربية على أنه ذلك الأدب الذي يتخذ من جدلية العلاقة بين الحاكم (السلطة) والمحكوم (الشعب)موضوعا له، بالمقابل شهدت الساحة الأدبية العربية المعاصرة حضورًا متميزًا للأقلام الإبداعية والتي خاضت تجربة الكتابة الإبداعية لرواية السياسية، فهي تجسيد حيٌ للصراعات الحاصلة بين السلطة السياسية والمواطن كون الرواية العربية حاملة لهموم الواقع العربي فـ: «السياسة محور هام من محاور الأدب العربي المعاصر صفة عامة وفنون السرد بصفة خاصة، إذ لم يكن من سبيل أمام المثقف العربي إلا أن يلجأ إلى فنون السرد يحكي من خلالها أوجاعه وآلامه.»[2].

تستجيب الرواية العربية لـ «رغبة إستراتيجية في تكثيف العمل السياسي في الخطاب الأدبي المعاصر، وهي رغبة بالغة النبل والسمو إنسانيًا وجماليًا»[3]، فالسياسة

[1] – جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طربلشي، دار الطليعة للطباعات والنشر، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1979م، ص: 52.

[2]– طه داوي: الرواية السياسية، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، 2009م، ص: 20.

[3]– صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 2009م، 18.

وعلاقتها بالإبداع السردي حاضرة بالضرورة في حياة الإنسان العربي والرواية العربية مرتبطة أشدّ الارتباط بالواقع وتفاصيل هذا الوقائع والأزمات العربية على جميع الأصعدة، إن ارتباط الرواية بالسياسة أعطاها دورًا هامًا في التغيير الاجتماعي وذلك من خلال نقذها للواقع كاشفة عن التحول السياسي والاجتماعي؛ «فيشكل مفهوم العلاقة بين الرواية والسياسة مدخلا منطقيا لقراءة السياسة في الرواية والرواية في السياسة»[1]

والرواية السياسية حسب الناقد المصري "**طه وادي**" هي: «نوع من الرواية الذي تنفصل فيه الأفكار عن مجرد أعمال المجتمع الذي لا يسأل عنها والتي وصلت إلى لا شعور الشخصيات بكل مظاهرها العميقة المثيرة للمشاكل لدرجة أنها تلاحظ في تصرفاتهم، وهذه الشخصيات نفسها دائما واعية بانتماء أو تماثل أيديولوجي سياسي متناغم، وأغلب الأفكار التي تقدمها تظهر في حركتها وتتخلل عواطف الشخصيات وفي هذه الحركة تظهر العلاقة بين الأيديولوجيا والعواطف والعلاقات وبذلك تخصب الرواية السياسية إحساسنا بالتجربة الإنسانية.»[2].

فالرواية السياسية هي: «رواية تلعب فيها القضايا والموضوعات السياسية الدور الغالب بشكل صريح أو رمزي، وكاتب الرواية السياسية ليس منتميًا بالضرورة إلى حزب

[1] – بوشليحة عبد الوهاب: إشكالية الدين، السياسة، الجنس في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه دولة مخطوط، اشراف الدكتور بوجمعة بوبعيو، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 1970-1990م، ص: 128.

[2]– طه وادي: الرواية السياسية، ص: 52-53.

من الأحزاب السياسية، لكنه صاحب أيديولوجيا يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني»[1]، فالرواية السياسية كل موضوعة متناولة ذات سمة سياسية داخل عمل المتن الروائي، حيث تنزع هذه الرواية ذات المنحى السياسي نحو الواقعية وتأكيدها على الحدث السياسي.

وبما أن الرواية اليوم تمثل ديوان العرب في عصرنا وذلك لما تحمله من قضايا ومضامين الراهن، فالرواية السياسية وليدة الأدب الأوروبي يقول "**إيرفنج هاو**"(**Irving Howe**) في تعريفه للرواية السياسية في كتابه(السياسي والرواية) : « إنني أعني به الرواية التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمي، بيد أن توضيح كيفية(التحكم) ضرورية لأن كلمة تحكمي تحتاج إلى تحديد وربما كان من الأفضل القول بأنها الرواية التي نتحدث عنها لنظهر غلبة أفكار سياسية(**political ideas**)،أو محيط(**milieu**)سياسي، إنها رواية تظهر هذا الاقتران بدون وسيلة صعبة لأي تحريف تقدمي، ويتبع ذلك إمكانية كسب بعض تحليل منطقي»[2]، فالرواية السياسية من منظوره تغلب المسائل والقضايا السياسية وحضور هذا البعد السياسي هو ما يعطي الرواية صفة الرواية السياسية.

[1] – طه داوي: الرواية السياسية، ص: 6.

[2] – طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م، ص: 225.

تعرف الرواية السياسية (**political Novel/roman politique**) في أبسط تعاريفها بأنها: «الرواية التي تلعب فيها القضايا والموضوعات السياسية دورًا محوريًا ورئيسيًا بشكل صريح رمز، وكاتب الرواية السياسية ليس منتميًا -بالضرورة-إلى حزب من الأحزاب السياسية ولكنه (صاحب أيديولوجيا)، يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني»[1]، فالعامل المحوري لقيام الرواية السياسية عند طه وادي هو استحضارها للمسائل السياسية إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، تتأرجح الرواية السياسية بين كفتي الفني والإيديولوجي والخوف من الوقوع في فخ الأدلجة والابتعاد عن فنيات الابداع الأدبي.

عرّفها الناقد "**سعيد علوش**" بأنها: «نزعة روائية تقوم على أطروحة الدعوة على أفكار سياسية معيّنة لتفنيد غيرها، مما يفسح المجال أكثر لحوارات تتخذ شكل مجادلات سياسية على حساب التقليل من أهمية العناصر السردية الأخرى»[2]، إن التركيز والحديث عن القضايا السياسية بمثابة مغامرة يخوضها الكاتب بشكل كبير، والذي يوقع الرواية السياسية في التداخل بين عدّة أجناس الشيء الذي يبعدها عن الجانب الفني الإبداعي.

[1] – طه وادي: الرواية السياسية، ص: 6.

[2] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص: 104.

يرى أيضا "**أحمد محمد عطية**" بأن الرواية السياسية تسهم في التغيير كونها تقوم بالتحريض ورفض الواقع الراهن والسعي لتغييره عبر الكشف وتعرية المضمرات والشيفرات لدى المتلقي على اختلاف مستوياتهم الفكرية، لتدفعهم عبر خطاباتها فتترجم ما يحمله الخطاب(النص) لأفعال يحملها الواقع يقول في هذا الصدد: «ولقد ارتبطت الرواية السياسية ولعبت دورًا هامًا في التغيير الاجتماعي والسياسي، بنقدها للواقع الاجتماعي والسياسي وكشفها لبذور التحول السياسي وتقديمها للشخصيات الإيجابية المبشرة بالثورة»[1]، حيث أن المطلّع على الرواية السياسية يتأثر بمحتواها وفحوى ما تحمله من مضامين و التي من شأنها الكشف عن المسكوت عنه داخل البنية المجتمعية.

نجد "**نجيب محفوظ**" يُشير إلى العلاقة بين الأدب والسياسة: «ليس هناك حدث فنيٌ بل حدث سياسي في ثُوب فني»[2]، فالعلاقة بين الأدب والسياسة في مجملها تطرح الكثير من التساؤلات حول شعرية الأشكال الأدبية والأجناس الأدبية، فلا وجود لكل أدبي يَخْلو من الوظيفة السياسية، فتظهر الأنواع الشعرية قابلة لتعبئة المعاني السياسية، كما هي الرواية في الشق السردي التي تسهلُ علينا تحليل الأيديولوجيات التي تحملها، حيث لا يكون آراء الكاتب السياسية وإنما التشكلات التي تشكل الخطاب

[1] – أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص: 10.

[2] – القواسمة محمد، الأدب والسياسة جريدة الدستور، الشركة الأردنية للصحافة والنشر، ع16329، عمان 28ديسمبر، 2012م، ص: 14.

السياسي، فيكون الأدب بكل أجناسه مرتبطًا بخطاب السلطة السياسية، فإما يكون معارضًا لها ولسياستها أو يصبح بوقًا لها فيُروج لمصالحها ويُظهر جبروتها، ليظهر كل من السياسة والأدب أسلوبين مختلفين وخطابين موجهين حيث تكمن الأهمية في كيفية تشكُل الخطاب السياسي داخل الأدبي، فكلاهما يُجسد الواقع الراهن، إذن «فإن علاقة الأدب بالسياسة علاقة جدلية ومتواصلة طالما وجد الأديب نفسه داخل مجتمع معين يعبر من خلاله عن دوره وحقوقه ومكانته. ويبحث بشكل دائم عن حريته وإنسانيته»[1]، فالأديب هو المدافع عن قضايا مجتمعه كونه إنسان مدافع عن إنسانيته أولا، وهو صوت الفرد الذي يذوب في الجماعة «فالكاتب ذو الرؤية السياسية المعارضة قد يواجه تحديات غير متوقعة على أكثر من مستوى فأدبه الرافض وصوته المعارض قد يُغضب الحاكم نفسه، وقد يكون قُراؤُه ممن لا يتفقون معه في الرأي أو الفكرة السياسية وهنا يتحول هذا الأدب الرافض إلى أدب مرفوض»[2]، فالأديب هو صوت شعب حامل لقضيته ورافضا للسلطة والواقع السياسي الراهن الذي يعيشه، فكل من الأدب والسياسة ظاهرتين اجتماعيتين يشتركان في موضوعة الإنسان وكل ما يحيط به

[1] – صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م، ص: 40.

[2] – طه داوي: الرواية السياسية، ص: 52-53.

إنّ علاقة الكتابة بالسياسة علاقة متلونة تحتاج عمق الخصوصية بين الاثنين، وهذا ما يشير إليه "**فيصل دراج**" :«الكتابة إذن تلتقي بالسياسة في دائرة العلاقات الاجتماعية والكلية الاجتماعية، وإذا قبلنا بتبادلية الأثر بين المستويات الاجتماعية وأقررنا بأن السياسة تؤثر في الكتابة، كما تؤثر الكتابة في السياسة وينتج الأثر المشترك آثارا أخرى تفعل في الكلية الاجتماعية، من هذا الأثر وفيه تولد وظيفة الكاتب وفيه يولد سعي السلطة السياسية المسيطرة إلى تأكيد سلطتها الثقافية ومن هذا الأثر وفيه يولد مفهوم السياسة الثقافية الذي يعمل من أجل استثمار الثقافة في تجديد هيمنة السياسة»[1].

إذن:«فالعلاقة بين الرواية والسياسة علاقة عميقة عمق الخصوصية بين الاثنين، وبهذا يُصبح شكل هذه العلاقة مربكًا صعب الفهم والتفسير، ذلك أن تحقيق العلاقة الصحيحة بين الكتابة والسياسة يقضي بنقد جميع التصورات المبتذلة لهذه العلاقة، لأن تحديد معناها هو الشرط الأساسي لإنتاج التمايز بين المعيار العلمي للمعرفة والمعيار البرجماتية للسياسة»[2]، كون السياسة تتطلب الكتابة كما أن الكتابة تتطلب نوعًا من السياسة مع وجود فواصل بين الاثنين رغم تشابه المعايير والمقاييس، إلا أنها تنفصل في نفس الوقت مع نقطة اللّقاء.

[1] – فيصل دراج: في علاقات الكتابة بالسياسة–سياسة الكتابة وكتابة السياسة، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، ع6 ربيع 1972م، مطابع الكرمل الحديثة، بيروت، لبنان، ص: 21.

[2] – صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص: 50.

إنّ السياسة من واقع الأدب عمومًا، فالرواية التي هي محل اهتمامنا في هذا الإطار من البحث تحتوي السياسة وتجعل منها المادة الدسمة المحورية في حبك الأحداث والوقائع، وهذا ما أشار إليه (**طه وادي**) : «إن إنسان اليوم: مبدعا أو متذوقا- يمكن أن يعرف بأنه كائن سياسي له أيديولوجيته الخاصة، أو على الأقل-موقفه- الواعي أو اللاواعي-الذي يعبر عن انتمائه الفكري وبالتالي عن رؤيته السياسية، كذلك الحال بالنسبة للرواية المعاصرة فقد أصبحت-في غالب الأعم- تجعل من الموقف السياسي أو من الأفكار السياسية المطروحة-على الأقل- إحدى اهتماماتها الأصلية أو البارزة، بل إن الأمر كذلك بالنسبة للقارئ المعاصر الذي أصبحت الرواية تجيب له، أو تناقش معه-على الأقل-قضية سياسية أو حدثا سياسيًا»[1]، فالعلاقة بين الرواية والسياسة علاقة طبيعية بحكم أن إنسان عصرنا صاحب موقف ورأي وهو نفسه المبدع وكل هذا ينعكس على أعماله الإبداعية، أصبحت السياسة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية والتي تتمظهر بجلاء ووضوح في فن الرواية التي تعكس نثرية الواقع وصراع الذات مع الموضوع والصراع الطبقي والسياسي والتفاوت الاجتماعي وتناحر العقائد والإيديولوجيات والتركيز على الرهان السياسي من خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السياسي،

[1] – طه داوي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م، ص:221.

فالرواية العربية المعاصرة ذات علاقة بالحدث السياسي فهي تعبر عن الاضطراب السياسي الأبرز الذي تعيشُه المنظومة العربية.

تطورت الرواية العربية المعاصرة انطلاقا من أحضان الرومنسية لتخوض غمار الكتابة في السياسة والتاريخ معًا، «فقد عرفت الرواية السياسية عربيا باعتبارها موضوعا فنيًّا في إطار المذهب الواقعي الذي يعكس حركة البشر في إطار الشمولية، يُضيف الكاتب عنصر السياسة باعتباره موضوعًا جديدًا»[1]، ظهر بذلك خط السياسة جليًا إثر مختلف تلك الأحداث والأوضاع المتوالية والتقلبات السياسية التي شهدتها الساحة العربية.

تجسد الرواية السياسية العربية الواقع العربي ومختلف الظروف السياسية التي عاشها الفرد العربي، فرصدت بذلك تاريخ الأزمة العربية لقرون مضت ولا تزال، فـ«روايات المبدعين العرب مكّنت مختلف الأجيال من التعرف إلى التاريخ الاجتماعي المعاصر في أشّد لحظاته كثافة وتواتُر وإحساسًا وأن الرواية العربية نشأت في رعاية الطبقة المتوسطة وقامت على تصوير حياة تلك الطبقة، فكانت الصوت الأوحد المعبر عن آمالها وتطلعاتها، فقد خذلها الشعر من قبل ولم تبلور القصة القصيرة طموحاتها ووجدت في الرواية تجسيدًا حيًّا لقيمها ومُثلها ومعاناتها السياسية والاجتماعية مما جعل للنص الروائي

[1] – طه داوي: الرواية السياسية، ص: 58.

وظيفة اجتماعية تراعي في المقام الأول اهتمامات الطبقة المتوسطة»[1]، فجسدت الرواية السياسية العربية المعاصرة من هذا المنطلق الصراعات بين السلطة السياسية والمواطن العربي.

كانت للصراعات الأيديولوجية والأهواء السياسية المتضاربة السبب الأساس في ظهور الرواية السياسية عند الغرب، فكان الصراع السياسي حادًا بين الرأسمالية والواقعية الاشتراكية، فرصدت الرواية واقع الإنسان الغربي ومصيره في ظلّ أنظمة الحكم المعاصرة السائدة، بقول **"لوسيان غولدمان"** في تعريفه للرواية السياسية: «الرواية الغربية هي بحث البطل الإشكالي عن القيم الأصلية في مجتمع متدهور يتسم بالتشيء والاستلاب وضياع الإنسان وهيمنة القيم الكمية ومعايير السوق والتبادل السلعي والإنتاجي»[2]، فيبحث البطل الإشكالي ويصارع داخل هذا الوسط المأزوم والمنحط عن القيم النبيلة.

يطرح الباحث **الفلسطيني" إبراهيم طه"** تصوره عن الأدب السياسي باعتبار «طبيعة الخطاب أو وجهة النظر التي يتبناها الكاتب ويدفعنا إلى أن نتبناها معه، لذلك فالأدب السياسي بطبيعته دعائي منحاز، أدب ينطلق من أيديولوجيا واضحة تسعى

[1] – علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014م، ص: 133.

[2] – جميل حمداوي: الرواية السياسية والتخييل السياسي، يوم 2012/04/12، سا: 17:49، WWW.DIWANALARAB.COM.

لإقناع القارئ بعدالة موقفها ومن ثم التأثير فيه وتغييره بغض النظر عن الأساليب المستخدمة سواء كانت إخبارية أو مباشرة»[1]، بحيث يجعل من الرواية فضاءً قادرًا على استيعاب الخطاب السياسي في مستوياته المختلفة المباشرة والفنية.

الرواية السياسية عند **"طه وادي"** في كتابه (الرواية السياسية) بأنها: «الرواية التي تلعبُ القضايا والموضوعات السياسية فيها الدور الغالب بشكل صريح أو رمزي، وكاتب الرواية السياسية ليس منتسبًا بالضرورة إلى حزب من الأحزاب السياسية، لكنه (صاحب إيديولوجيا) يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني، وهنا يدخل الكاتب مع قارئه خاصة الذي قد لا يكون مُتفق مَعهُ في الرؤى أو مؤمنًا بما يطرح من عقيدة أو جهة»[2]، فالعامل الرئيسي في قيام الرواية السياسية استحضارها للمسائل السياسية تتجلى فيها الإيديولوجيات بصورة غير واضحة في دعوة صريحة للقارئ في استكناه تأويلات خاضعة لمعايير محددة، فتحضر الأبعاد والموضوعات السياسية حضورًا فنيًّا مشبعًا بالتأويلات والأبعاد الرمزية والغموض.

يُعرف **"سعيد علوش"** الرواية السياسة بكونها: «نزعة روائية تقوم على أطروحة الدعوة إلى أفكار سياسية معينة لتفنيد غيرها، مما يفسح المجال أكثر لحوارات تتخذ شكل

[1] – إبراهيم طه: الأدب والسياسة، مادة محاضرات–، جامعة حيفا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والعربية، العام الدراسي، 2010م.

[2] – طه داوي: الرواية السياسية، ص: 15.

مجادلات سياسية على حساب التقليل من أهمية العناصر السردية الأخرى»[1]، إن ارتكاز الرواية السياسية بشكل أكبر على الجانب السياسي يوقعها في فخ الأدلجة بعيدا عن الجانب الفنّي الأدب.

يعرفها الناقد سيد "**أحمد السناج**": «بأنها رواية نقد ومعارضة واحتجاج، وهي رواية ضدّ السلطة أي كان شكلها وهي رواية تحرر شامل مادتها معاناة لموضوعات السلطة للون والانتماء السياسي»[2]، فالرواية السياسية من هذا المنطلق رواية النضال الإيجابي ومختلف أشكال المعارضة السائدة ضّد السلطة والحكم، فتناقش الرواية السياسية مختلف القضايا السياسية التي تحمل مواقف تجاه السلطة السياسية لتسلط الضوء على القمع والاستبداد والعنف بمختلف صوره بين المادي و الجسدي (النفي، السجن والحجز، الاختطاف لأسباب سياسية، الحد من حرية التعبير، الاغتيال لأسباب سياسية.

إن علاقة الرواية بالسياسة علاقة تأثير وتأثر وهي علاقة طبيعية وهذا راجع كون كلا الطرفين منشغلين بقضايا الواقع الراهن، علاقة احتواء حيث تحتوي الرواية الأفكار السياسية داخل النصوص الروائية.

[1] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص: 104.

[2] – سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب، ط2، القاهرة، مصر، (د/ت)، ص: 223.

المبحث الثالث: أدبيات الربيع العربي

ثانيا: أدب الربيع العربي

كان للهزة العنيفة المسماة بـ (الربيع العربي) في تغيير الخارطة الأدبية، يرى الناقد عبد المنعم تليمة في هذا الصدد بأن: «السرد الروائي والقصصي الذي يكتب في ظل اللحظة الثورية يصل إلى القية الجمالية إذ استطاع أن يعبر آفاق الكتابة عن المرحلة الإنسانية، كما يشير إلى أن التحولات الاجتماعية لن يأتي إلا بإدراك الكتاب لمغزى التغيير، فالثورة فعل ثقافي في الأساس لأنها تبني مجتمعًا مغايرًا بمفاهيم جديدة، وهذه المفاهيم في حد ذاتها ثقافة.»[1]

أن الثقافة التي نعنيها في هذه الفترة التاريخية ليست ذات بعد أحادي التوجه، بل خلفت عديد التوجهات لتنفتح بين المؤيد والمعارض والمحايد، فلكل هذه المواقف أدوات تعبيرية تقتحم ساحة الوجود الأدبي، لتنفتح الكتابات الأدبية لدى الكتاب بين من يكتب عن وحشية الأنظمة الفاسدة، وآخر يكتب عن همجية المعارضة بينما يكتفي الكاتب المحايد بالإشارة إلى معاناة وبؤس المواطنين هروبا من واقع الحرب، وعليه فإنَّ أدب الربيع العربي أدب أقرب إلى الإيضاح منه إلى الترميز، يتسم بحرية أكبر، يقول

[1] – علا الجبر: أدب الربيع العربي ونقده، ص: 323.

الروائي (عبد الأمير الجر) في هذا السياق بأن: «حمولته التغيرية التي استدعت مرجعيات مختلفة تمثلت بالكامن الثقافي المؤجل والمقموع، الذي ينطلق بعد سقوط الأنظمة»[1]، أي أن الأديب تحرر من قيود كتاباته لينتج الأدب المعارض وهو جزء من أدب الربيع العربي، لتنفتح الرواية بالخصوص إلى استخدام اللهجات الاجتماعية بصورة كبيرة في محاولة لتعبير عن هذه المرحلة المهمة بكسر القيود والحرية المطلقة للأديب حرفيا لتمثيل مرحلة الربيع العربي.

باعتبار الكاتب نتاج المجتمع فإن إنتاجه يكتسي الصبغة الجماعية، «فلطالما أن الأديب عضو في جماعة يؤثر فيها ويتأثر بها ولطالما أنه يكتب لكي يعبر عن علاقته بالمجتمع فإن مشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة بالتحليل الأخير، فهو يمزج الخاص بالعام والفردي بالجماعي لكي يُحقق لتجربته الأدبية شرطا أساسيًا من شروط نجاحها يتمثلُ في التواصل مع القراء»[2] هذا الانتماء الجمعي الذي يجعل الأديب يشعر بمسؤوليته إزاء الآخر الجمعي هذا ما مثل بلوغه لدرجة معينة من النضج التي جعلته «يستوعب القضايا الكبرى ويعبر عن أمراض المجتمع»[3]، فأي عمل أدبي يقاس بمضامينه لا بهيكلته وشكله والأديب

[1] – علا الجبر: المرجع السابق، ص: 323.

[2] – شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984م، ص: 70.

[3] – محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984م، ص: 238.

ابن مجتمعه ولا بُد له من الحديث عن هذا الواقع الذي يعيشه ومختلف السياقات التي تحيط به.

اعتبر ميخائيل باختين بأنَّ: «الرواية منذ ملامحها الأولى الملحمية قد عكست عبر تعدّد أصواتها التطلعات الثورية لعامة الناس»[1]، أي أن الرواية تعتبر محركا فعلاً في نشوب الثورة ،بتحريكها وعي الجماهير نحو المطالبة بالحرية والتغيير، بهذا أصبحت المضامين الروائية أكثر التصاقا بالهّم السياسي.، يُزاوج "**محمد سالم الأمين**" بين التصوريين اللوكاتشي والباختيني في مفهومه للرواية بوصفها ملحمة العصر الراهن أثبتت أنها الأقدر بفضائها وأسلوبها على امتصاص جميع الخطابات واللغات والأيديولوجيات، هذا إضافة إلى أن :«الروائي مرشح أكثر من غيره لالتقاط تناقضات الراهن وربطها بعللها الماضية، وتداعياتها المستقبلية وهو بفضل مكانته وبسببها لم يعد شخصية سلبية، بل فاعلة مُنفعلة لها آراؤها في حل القضايا التي تشغل الرأي العام»[2] فالروائي إذًا ابن بيئته ومجتمعه لذا نرى أن مختلف الأحداث المفصلة التي يعيشُها هذا المجتمع أو ذاك تنعكس مباشرة على نوعية الرواية وتيماتها، فالآداب والفنون كانت غالبًا ما تمثل إرهاصًا وانعكاسًا للثورات في العالم.

[1] – عصام محفوظ: الرواية العربية الشاهدة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000م، ص: 9-10.

[2] – محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص:101.

بمقابل الرواية العربية السياسية كما يشير الروائي العربي 'صنع الله إبراهيم بقوله: «إلى سرعة الثورة وكذا الكتابة عنها «حتّى في الحلم لم أكن أتخيل أن تكون هذه الثورة ممكنة»[1]، فسرعة الأحداث ومسايرة وقائع موجة الربيع العربي التي عجز المثقف العربي على تتبعها وهو من أشعل فتيل شرارة الغضب في قلوب القراء حروفًا على الورق.

أعادت الثورات العربية ثقة العرب بأنفسهم أفرادًا وشعوبًا ونسخت مقولة الخضوع العربي للاستبداد، وأحيت روح الكواكبي ونصائحه في مطلع القرن، فهذه الثورات المشرقة مرتبطة برؤية معينة للعالم ولا تنفك عن تجليات ذلك في الاجتماع السياسي.

ثالثا: ثورات ربيع العربي ووعي الكتابة

تميزت حركة الإبداع الروائي بالتطور والتحول سواء على مستوى الأشكال والتقنيات أو حتى على في المضامين، فكان لهزيمة حُزيران الأثر الكبير في هذا التحول إذ سرعان ما تحولت الكتابة الإبداعية لدى الروائيين معلنين انهيار وانكسار النموذج الكلاسيكي للرواية العربية، هذا ما جعلهم يدخلون غمار التجريب الفني والحساسية الجديدة.

[1] – علي حرب: ثورات القوة الناعمة في العالم العربي نحو تفكيك الديكتاتوريات والأصوليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط3، 2011م، ص: 56.

خَلقت الظروف المتأزمة في العالمين العربي والغربي أدبًا جديدًا ارتبط فيه المصير الفردي بالمصائر الجماعية، فالمغرب العربي ليس ببعيد عن هذه الظروف المتأزمة وعن هذا الحراك السردي الروائي خاصة -العشرية السوداء في الجزائر- والثورة التونسية بعدها- أدت هذه الظروف إلى ظهور لون وشكل جديد للرواية المغاربية لم تكن معروفة من قبل.

لطالما كانت الثورات والظروف السياسية والتاريخية دوافع قوية للإبداع الروائي، فالثورة الروسية أعطت الكاتب الرُوسي الفرصة في إغناء رواياته، كما أضفت ثورة (23يوليو 1952م) على الكتّاب المصريين الذين انطلقوا مبدعين في الساحة السردية، فقد: «تكاثرت بعد هزيمة(1967م) الروايات السورية التي حاولت تصوير المفاصل التاريخية الأساسية في إعادة تشكل المجتمع في سورية منذ الحرب العالمية الأولى، وكانت قبل ذلك نزرة وقد امتزج جانب كبير من الروايات بالسيرة الذاتية(...)، وإلى جانب ذلك امتزج جانب آخر غير قليل من هذه الروايات بالتاريخ وولّد لونًا روائيًا خاصًا ومُتميزًا»[1].

يُشكل الربيع العربي وثوراته الشعبية العربية مُنعطفًا مُهمًّا في تغيير الواقع العربي وانبثاق أشكال جديدة من الثورة بلا زعامات أو إيديولوجيات أو نظرية أو عنف أو مشروع ثوري معين يتخذ كُل منها أبعاده وخصائصه وملامحه المميزة عبر تطور دينامية

[1] – نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 1999م، ص: 101.

تبادله مع محددات ذاتية وأخرى موضوعية، بهذا شكلت أحداث الربيع العربي عنوانًا مُهمًا لمرحلة تاريخية جديدة، فكان بمثابة المادّة الدّسمة لظهور عديد الأعمال الأدبية الروائية بحُلةِ العصر و واقعيتهِ المُتخيلةِ، يؤكد (**رولان بارث Roland Barthes**) بأنّ: «الإنتاج الأدبي ليس انعكاسًا للواقع، بل انعكاسٌ لانعكاس في المسافة القائمة بين الواقع وشكل انعكاسه يشملُ جملة من العناصر المعقدة تتضامن وتُنتج أثارًا أيديولوجية معينة، فالكاتب لا يكتبُ أيديولوجيًا بل يعكسُ بشكل لا مباشر جملة تناقضات اجتماعية تحت تأثير أيديولوجيا معيّنة»[1]، بهذا فقد استطاع الربيع العربي رفع مستوى منسوب التعبير بواسطة السرد الروائي عن تلك القضايا التي كان يتعذرُ التفكير فيها إبداعيا، والحديث عنها بكشفها على صفحات الكتابة الروائية.

يرى بعض النقاد بأن الرواية ما هي إلا «حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنيّة»[2]، لأن الواقع الاجتماعي كان حاضرًا بقوة بكل تناقضاته ومفارقاته وجدَ الروائيون أنفسهم اليوم مجبرين على الخوض فيه أكثر من كونه شرفًا روائيًا مغريًا بالكتابة الإبداعية.

الرواية كجنس أدبي دائمة التغيير كونها: «مُنفتحة على احتمالات لا تُحصى تفرزها الحياة الإنسانية وترتبط باللحظات الفلسفية والتغيرات الدراماتيكية في الاقتصاد

[1] – فيصل دراج: الأدب والأيديولوجيا مجلة الطريق، ع5، تشرين الأول، أكتوبر 1979م، ص: 45.

[2] – ينظر: عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة وأوهام الإبداع العربي، ع25، كانون 1982م، ص: 390.

والسياسة وانعكاساتها على الأوضاع الديمغرافية والنفسية للكُتلة البشرية»[1]، -فالرواية- على غرار باقي الأجناس الأدبية الأخرى لها القدرة على سرد مختلف الأحداث الحياتية الاجتماعية والسياسية والتاريخية وغيرها لِمَ تمتلكُه من قدرة على تصوير حياة المجتمعات، ولمَا لها من قدرة على رصد ما شهده ربيع العالم العربي عامة والمغار بي على وجه الخصوص.

لا يمكن عزل الرواية عن بعدها السوسيولوجي فهي تدل-الرواية- على اهتمامها بالواقع الخارجي الذي لا تستطيع الفرار منه، أطلق النقاد على هذا النوع من الرواية الذي يولي أهمية بالغة للأبعاد السياسية مُسمى الرواية السياسية وهي: «التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمي»[2]، فكانت الثورة هي المرجعية الأيديولوجية والفنية التي ينطلق منها الروائي غير أن هذا الواقع لا يجرنا إلى مطابقة بين المستويين، فالنص وليد خارج واقعي لا متناه في حركته المادية[3]؛ أي أن هذه الأعمال الروائية جاءت لترهن النص الإبداعي بحسب الموقف السياسي حيث جعلت من النص -الرواية- مساحة مهمة لترصد الأنساق الفكرية المتصلة بالوضع والموقف السياسي.

[1] – لطيفة الدليمي: أصوات الرواية، حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 128، دار الصدى، دبي، ط1، يونيو 2015م، ص: 07.

[2] – د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، ط3، 1991م، ص: 225.

[3] – جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1991م، ص: 32.

شهدت التجربة الرواية المغاربية في مسارها الطويل تميزًا ملحوظًا من حيث خصوصيتها الثقافية البارزة بقوة في الكتابة، ومن حيث قدرتها على مواكبة صيرورة الأحداث والوقائع المحلية والعالمية واستجابتها استجابة كُلية لانشغالات وتطلعات وهواجس المواطن المغاربي الذي يراهن عليها بوعيه الخاص وحدد هويتها، علمًا أن الرواية قد حكمتها مجموعة من الظروف والمعطيات التي جعلتها تلتقي مع العربية في منعرجات كثيرة فرضتها بعض التقاطعات الإيديولوجية والتاريخية والدينية والعرقية والمصيرية.

الإنتاج الأدبي المغاربي فضلاً عن مواكبته الإبداعية لتاريخ وتحولات هذا الفضاء المغاربي، «فهو أدب يُجسد ويصدر عن قواسم مشتركة تعتبر ثمرة استلهام الأدباء لنفس السياق السياسي والسوسيوثقافي»[1]

يرى "**بوجمعة بوشوشة**" «أن الكتابة الروائية في المغرب العربي مرت بثلاث مراحل من منظور التحقيب-من بداية القرن حتى استقلال هذه الدول-من الاستقلال حتى السبعينيات- وأخيرا من السبعينيات حتى الآن»[2]، ويضيف في نفس المرجع بأن: «الرواية المغاربية لم تدرك صورتها الناضجة من حيث الكم والكيف إلا مع مطلع السبعينيات»[3]، فهي مرحلة النضج الفني ووضوح الرؤية الإبداعية لدى كُتاب الرواية

[1] – محمد برادة وعبد الحميد عقار: الأدب العربي المغاربي الحديث: التيماث والأشكال، صمن كتاب L'Etat du Maghreb، المرجع السابق، ص: 304.

[2] – بوجمعة بوشوشة: مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان سوسة، تونس، 1996م، ص:3.

[3] – المرجع نفسه، ص:5.

المغاربية التي «تجعل الكتابة بالنسبة لهم الطريق المتكامل لتجسد الحضور الفني والفكري»[1]، استطاعت الرواية المغاربية كغيرها من الروايات العربية والعالمية أن تفتح صفحاتها لاستيعاب مجمل القضايا الواقعية الراهنة، فجسدت الملابسات الاجتماعية بكافة حيثياتها وعبرت عن كل ما يختلج في الذات الإنسانية من آمال وآلام وطموحات؛ «بحيث صار الواقع المغاربي مُجسدًا بمختلف حيثياته وبشكل ينحو نحو الموضوعية في التحليل والمعالجة بكافة مشاهد الانتصار والسقوط عبر مختلف المراحل التاريخية التي مرَّ بها الفرد المغاربي. »[2]، بهذا اتجه الأدب المغاربي خاصة الرواية المغاربية التي سعت إلى تشيد خُصوصيتها وبناء منطقها وفضاءاتها فاستقلت عن باقي الخطابات برؤية جديدة للعلاقة القائمة بين الواقع والإيديولوجيا، فتنوعت نصوصها لترصد العجائبي واليومي والتراثي، وكدا التعدد اللغوي والأسلوبي اللذين اخترقا هذا الفضاء المغاربي.

الربيع العربي بوصفه إبداعًا عربيًا على مستوى الحدث والكلمة يعتبر اضطرابًا سياسيًا لأبرز ما تعيشُه منظومة الوطن العربي ككُل منذ عقود، فهو حالة أدت إلى هزات عنيفة على مستوى التفكير والخيبات والآمال والتطلعات، يُشير الروائي المغربي (الطاهر بن جلون) في حديثه عن الربيع العربي فيقول: «هذا الربيع الغربي القادم إلينا

[1] – عبد الكبير الخطيبي: الرواية المغربية: تر: محمد برادة/ منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ع2، 1971م، الرباط، ص،122.

[2] – فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 1967.، ص: 2.

من عزّ الشّتاء لا مثيل له في التاريخ الحديث للعالم إلا حدما ثورة القرنفل في البرتغال(أبريل- نيسان1974م) حتى لحظة اندلاع هذه الحركات كانت الشعوب العربية معتادة على أن تقبل بمصيرها وتخضع لهُ مُستسلمةً، شهدت المنطقة من حين لآخر بعض حركات التمرد والتي قمعت في كُل مرة بقسوة، وقُضيَّ على كل المعارضين، يشترك المغرب والمشرق في هذا الأمر»[1]، شكلت بذلك أحداث الربيع العربي بؤرة للكتابة السردية ومرجعية الحكي وتشكلاته، فطالما أثبتت الذاكرة أزمنة الرواية وفضاءاتها باستقراء المتن الروائي فتطالعنا تيمة الثورة كتيمة مهيمنة داخل المُتن الروائية.

تبلور ما صار يعرف في الأدبيات السياسية بـ "الربيع العربي" فالاحتجاج الشعبي المدعوم بالمظاهرات والاعتصامات لم يكن مجرد فعل سيكولوجي غايته التغيير والتخلص من ظلم الحُكام، بل كان حدثًا هامًا في السيرورة السياسية للشعوب العربية وقادتها في التاريخ المعاصر، فلم تبق الرواية العربية فعلاً إبداعيا فقط بعيدًا عن هذا الحراك العربي بل اقتربت من عوالمه وأحداثه المتنوعة بما يتوافق ومقتضيات الكتابة الروائية، « فالروائي في حديثه عن قضية سياسية لا بد أن تكون هذه القضية تشغل ألباب الكثير من البشر وتلهب مشاعرهم.. وأن يشغل الروائي بالدرجة الأولى بجوهر

[1] – الطاهر بن جلون: الشرارة انتفاضات في البلدان العربية، تر: حسين عمر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2012م، ص:29.

الموقف الإنساني الذي يصوره»[1]- بالمقابل عمل عدد من الروائيين على توثيق هذه الأحداث واللحظات التي عاشتها المنطقة العربية في قالب سردي.

ركزت الرواية المغاربية على نبرة الواقع فكانت النصوص السردية تنطلق من مبدأ الدفاع عن القيم الأصيلة والمثل العليا في المجتمع من حيث الارتباط بالتراث والتاريخ القومي والوطني والدفاع عنه، ومن ثم: «جاءت النصوص المتأخرة للرواية المغاربية لتكشف قيمًا وبرامج متناقضة مع القيم الموروثة، كما تدعوا صراحة إلى تحديث المجتمعات المغاربية من خلال رُؤَاها النقدية للواقع السائد مع تشخيصها لأزمة المثقف في هذه المجتمعات وكشف ما يُعانيه تَبنِيهِ لشعارات التغيير والدعوة إلى البديل في سعيها نحو التجريب الذي يجتلى في أسلبة اللغات بتكسير الشكل اللغوي عبر التهجين وتنويع الخطاب الأدبي السردي، وفي التراكم النّصي وتعدد الأصوات، هذا ما يهبُ الكتابة الروائية شرعيتها وتبررهَا»[2].

منذ أن هبّت نسائم الربيع العربي في كل من تونس ومصر ومن ثمّ وصولاً إلى ليبيا واليمن وسوريا قابلتها روايات وكُتب رصدت هذا الواقع العربي المتغير، هذا ما جسده الروائي المغربي "**الطاهر بن جلون**" الذي أصدر كتابيين متزامنين في موعد إصدارهما، الأول بعنوان (النار) وهي رواية عن الثورة التونسية تتخذ من حرق التونسي

[1] – طه وادي: السياسة والفن في الرواية العربية المعاصرة، ص:80.

[2] – بوجمعة بوشوشة: الرواية المغربية، ص: 78.

(محمد البوعزيزي) مُفجر ثورة الياسمين نفسه، زاوية لتأمل الثورات العربية هي الوحيدة التي حكت عن ثورات لم تنته بعد[1]، تعتبر رواية (النار) لطاهر بن جلون أول رواية تقصت الحدث لشخصية التونسي محمد البوعزيزي الذي أضرم النار في بجسمه وبالجسم العربي كُلّه، وكتابه الثاني وهو عبارة عن مجموعة مقالات كتبها في أهم الصحف الفرنسية والعالمية خلال أحداث الربيع العربي معنونة "بالشرارة"، هذه الأخيرة التي يستمد مرجعه من اندلاع الحركات الأولى في تونس ثم لاحقا في مصر كتبها- المقالات- وفق أسلوبه التقليدي السهل حيث الكلمات المُحمّلة بالصور تطير صرخًا من تونس إلى ميدان التحرير، فقد انحدر في بداية مشروعه مند الأسطر الأولى للمقدمة قائلاً: " لقد حرصت على كتابة هذا الموجز لأشرح مايحدث اليوم في العالم العربي،فإذا لم يستطع أحد التنبؤ بهذا الربيع الثوري،إلا أننا استطعنا أن نقرأ في السنوات الأخيرة الكثير من العلامات المبشرة به"[2]

فالرواية بوصفها بناءً سرديًا يصدرُ عن المخيلة صعوبة التكيف مع الواقعية الفَجّة لموكب الأحداث التي جرت على مرأى منّا، فقد كُرّس عدد قليل منها للاشتغال على هذا

[1] – فخري صالح: كتاب الثورات العربية–المثقفون والسلطة–، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2013م، ص: 63.

[2] –الطاهر بن جلون، الشرارة انتفاضات في البلدان العربية،ص10.

الموضوع فوجد الروائيون العرب أنفسهم محاصرين لتجسيد ومشاهدة ورصد ذلك الخلاص المرتجى للعالم.

الربيع العربي في النصوص الروائية تراءى بوصفه عالمًا رمزيًا فتبدى منفصلاً عن أي صيغة دالة على حقيقته في الفضاء الجغرافي والسياق التاريخي والوضع السياسي، جاء هذا الربيع العربي تعبيرًا عن المجتمع الذي عاش خذلانًا وهزائم على نحوٍ متواز في العهد الأخير، يقول "**عبد الرحمن منيف**": «ستكون الرواية تاريخ الذين لا تاريخ لهم؛ تاريخ الفقراء والمسحوقين والذين يحلمون بعالم أفضل وسوف نقول كيف عاشوا وكيف ماتُوا وهم يحلمون»[1]، كما يؤكد قول "**لوكاتش**" بأن: «التنميط منسوب بمهارة في الكتابة إلى التطورات الاجتماعية والتاريخية»[2]، وبهذا نشأ ما يعرف بعلم اجتماع الرواية.

باعتبار الرواية الفن الأدبي المعبر والأكثر ارتباطًا بالواقع وحياة الإنسان فقد أولت الرواية المعاصرة اهتمامها بالحاضر عكس الرواية التقليدية التي اهتمت بالتسلسل الطبيعي الواقعي، جعلت قضية الربيع العربي من الرواية تعبر بكل حرية عن القضايا السياسية (الطابو المقدس) الممنوعة :«ترفض الرواية العربية القهر السياسي والإرهاب الفكري والتعذيب المادّي والمعنوي، وتنطلق من هذا الرفض الفني المصوّر لأزمة الحرّية إلى المناداة

[1] – طه داوي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، 1996م، ص: 105.

[2] – جورج لوكاتش: معنى الواقعية الاشتراكية، تر: د. أمين العيطوطي، دار المعارف، مصر، (د/ت)، ص: 177.

بالحرية والتطلع إلى تجاوز هذا الواقع المُدان إلى مستقبل أفضل»[1]؛ فهي ترفض رفضًا قطعيًا ذلك الخلل السياسي داخل المجتمع فتصوره فنراها وكأنها تتورطُ في أتون السياسة.

شكل الربيع العربي منطلقًا هامًا لبلورة أفق ورؤية وتصور جديد لعلاقة الفرد العربي بالسياسة ولكشف تلك الإستراتيجية الإبداعية في التعبير عن تلك العلاقة بما يتناسب والفعل الإبداعي الروائي، بهذا عبرت الرواية العربية المعاصرة عن المسكوت عنها انطلاقا من يقظة الشباب العربي -البوعزيزي- الذي كشف عديد الطموحات في مجابهة القهر ومحاربة الاستبداد والسلطة، فعبرت تعبيرًا فعليًّا للتحول الذي مسَّ أنظمة السلطة الحاكمة المستبدّة بعد انهيار هذه السلطات وإزاحتها وتعويضها بسلطة أخرى، فالرواية :«تعبير عن مجتمع يتغير ولا تلبث أن تُصبح تعبيرًا عن مجتمع يَعي أنه يتغير»[2].

ميز" **جورج لوكاتش** "بين «ثلاثة أشكال للرواية الغربية من خلال العلاقة بين البطل والعالم وهي الرواية المثالية التجريدية، تتميز بنشاط البطل (رواية دونكيشوت)، الرواية النفسية ويحدثُ فيها الفصل بين الذات والعالم الخارجي، إذ يهتمُ فيها البطل بنفسه، أما الأخيرة فهي الرواية التربوية التعليمية وهي رواية تناقض الحالتين السابقتين

[1] – محمد عطية أحمد: الرواية السياسية–دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د/ت)، ط1، ص:17.

[2] – ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: أنطونيوس، كتاب الدوحة، ع98، ط1، يوليو 2019م، ص: 93.

التي لا يرفض فيها البطل الواقع الإشكالي، كما لا يقبلهُ على مستوى القيم ضمنيًّا نمثلُ ذلك برواية (**فيلهلم** مايستر) لغوته (Goethe) .[1]

[1] – عمر عيلان: مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008م، ص: 238.

الفصـل الثانـي

تمثلات الربيع العربي في الرواية التونسية (أين المفر/ بيض الأفعى)

المبحث الأول: دلالة الصورة والعنوان

1- الدلالة الاجتماعية للعنوان والغلاف.

المبحث الثاني: قضايا الربيع العربي في الرواية التونسية (أين المفر/ بيض الأفعى)

أولا: الثورة والشباب.

ثانيا: أزمة الحرية والكرامة

ثالثا: الثورة ووسائل الإعلام والاتصال

رابعا: واقعية الصورة الثورية

المبحث الثالث: الفضاء كانعكاس للواقع.

- المدينة/ المأساة.
- مركز للسلطة/ قصر نبيل القاسمي.
- الشارع/فضاء الاحتجاج.
- السجن/ العنف.

تمهيد

لعبت الرواية التونسية دورًا بارزًا خلال فترة ما يعرف بالربيع العربي، وهو مصطلح يطلق على الموجة الثورية التي اندلعت شرارتها في قلب تونس سنة2010م، والرواية التونسية في عصر ما بعد الربيع العربي تعكس المزيج المعقد من الأمل واليأس والتحديات التي يواجهها الشعب التونسي في مسعاه للتغيير.

المبحث الأول: دلالة الصورة والعنوان

1- دلالة الاجتماعية للعنوان والغلاف

1.1 - رواية بيض الأفعى الجزء الأخير من ثلاثية «سيرة الثّورة»

عنونةُ العتبات ما هي إلا جزء مُهم من الجانب الجمالي الدلالي في كل مدونة سردية، فكل نص بحاجة إلى مناص يفتح أفق انتظار القراء فيكون هذا النص إما تحقيقًا لهذا الأفق أو كسرًا له، فمن النادر جدًا «أن يظهر النص عاريًا من عتبات لفظية أو بصرية مثل اسم الكاتب، العنوان، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف»[1].

يُشّكل العنوان أهم المفاتيح الفنية لسبر أغوار النصوص الأدبية لأن: «المعرفة بالنص تتشكل ابتداءً من العتبات التي تحفُّ بـ "النص" والعنوان من أهمها على الإطلاق، فهو النواة التي تمتدُ نصًا، أو يتبأَرُ فيها النص أو -من قبيل الندية- تتوازى مع النص نصًا، تُقيم معه بروتوكولات وعلاقات مختلفة ومتنوعة.»[2]

كما يُعدُّ العنوان من «أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص إذ يُمثل في الحقيقة العتبة التي تشهدُ عادة مفاوضات القبول والرفض بين يدي القارئ والنص، فإمَّا عشق

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2009م، ص: 58.

[2] – خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، دمشق، سوريا ط1، 2007م، ص: 66.

يَنْجسُ وتقع لذة القراء- وإما نكوص، ليسُيَدَ الجفا مشهدية العلاقة، فالعنوان هو الذي يُتيح أولاً الولوج إلى عالم النص والتموضع في ردهاته ودهاليزه. لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها وهكذا يعرف العنوان النص بتسميته وتحديد تخومه ومجال، ثم يقتنصُ قارئًا له يدق من ثمّ نواقيس القراء»[1]، فالعنوان فهو عتبة أولية لما سيأتي من مضامين وثيمات لترسُم فسيفساء مشتركة لولوج عالم لا متناهي من الأغوار وذات رمزية وأبعاد دلالية عميقة.

أول لقاء لقارئ النص الروائي يتم مع أول عتبة ألا وهي العنوان الرواية، «يمتاز العنوان من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص مشكلاً بنية تعادلية كبرى تتألف من محورية أساسيين في العملية الإبداعية هما: العنوان/ النص، ومن هنا يصبح العنوان المناص الذي تستندُ إليه النص الموازي، فالمناصة هي عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما النص الموازي والمناص، حيث تتحدد العلاقة بينهما من خلال جزء المناص كبنية نصية مُستقلة ومتكاملة بذاتها»[2]؛ فالعنوان هو اختزال للنصوص وفيه تكمن بداية النص ومنتهاه.

[1] – ثائر زين الدين: في دروب السرد–دراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار ليندا للطباعة والنشر، سوريا ط1، 2011م، ص: 98-99.

[2] – ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية، ص: 100.

1.1 دلالة العنوان:

جاء عنوان المدونة (**بيض الأفعى**) مكونًا من إشارتين لغويتين (بيض/ الأفعى)، فالعنوان مشبع بالدلالات والتساؤلات فما دلالة الأفعى في الرواية وفيمن تكمن؟ وما دلالة بيضها وما هي رمزيها وعلاقتها؟

إذا نظرنا إلى الجانب التركيبي والنحوي لهذا العنوان نجده يتألف من إشارتين لغويتين هما: (بيض/الأفعى)، (بيض) جمع مفردة بيضة وهو اسم نكرة مذكر فالبيض هو النواة الأساسية لتكاثر الأفاعي والثعابين وهو رمز التجدد والخصب إسقاط صريح لانبعاث السلطة واستبدادها من جديد فهي متجذرة، بينما مفردة(الأفعى) اسم معرفة مفرد مؤنث، فالأفعى تحيلنا على ذلك الحيوان الزاحف الخطير رمز الشر لقدرتها على القتل (لدغًا أو عصرًا) رمز الموت، وهي رمز الغضب والعداء والشك، وهي من الرموز الأسطورية يعبر عن رمزية الانبعاث والخلود والخصب، لها رمزية أسطورية في الحكايات التاريخية القديمة فهي من سرقت نبتة الحياة والخلود من جلجامش، تبقى الأفعى رمزًا لسرقة الحياة الأبدية الخالدة من الإنسان كما سرقت السلطة الحاكمة حياة الشعوب العربية، فالأفعى تحيلنا في إسقاط صريح إلى الرئيس التونسي بن علي الذي تقمص دور الأفعى ليُحكم قبضته على هذا الشعب وهو رمز لشيطان.

ليصبح بذلك العنوان جملة اسمية تتكون من (بيض) وهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا بيض) وهو مضاف، و(الأفعى) مضاف إليه والعنوان بذلك إشارة صريحة لما تركته الأفعى الشخصية (زين العابدين علي) من جبروت وطغيان الرئيس المخلوع.

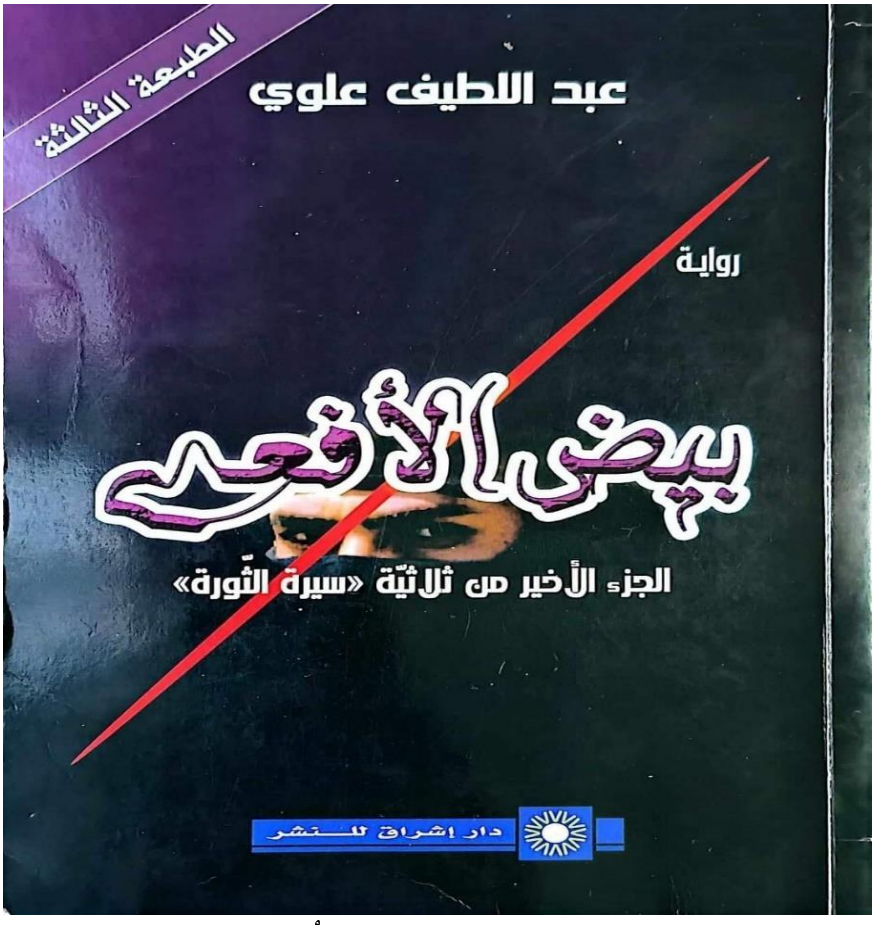
وإذا حللنا العنوان صوتيًا فإننا نجده يتكون من تسعة (9) أصوات كلها أصوات مجهورة/ مهموسة وهي (الباء، الياء، الظاء، الألف، اللام، الفاء، العين، الألف المقصورة)، وهذا يدل على أن الأصوات المجهورة تدل على قوة السلطة وجبروتها واستغلال نفوذها من أدل الاستيلاء على ممتلكات الشعب وردع كل من يقف عقبة في سبيل تحقيق أهدافهم، وكون العنوان ورد جملة اسمية فهذا يُحيل على الثبات والجمود وعدم تغيُر الأوضاع، فالشعب التونسي عاش ويلات اضطهاد وتعسف السلطة الحاكمة التي مازالت تزحف وتتلوى لتصل لحناجر هذا الشعب المغلوب على أمره.

الملاحظ أن انتقاء عنوان الرواية لم يكن من باب الصدفة، فالفترة التي عبرت عنها الرواية تمثل لحظة سقوط الرئيس بن علي ونظامه في تونس- هرم السلطة المستبدة ومحاولة إحداث تغيرات في السياسة التونسية، فعنوان الرواية إذن منسجم مع المضامين السياسية للرواية، فهو مرتبط بأحداثها ومنسجم والحرب التي طال أمدها رافضة للرحيل، متجذرة متجددة من خلال (بيض الأفعى) كما وصف عبد اللطيف علوي نهاية نصه، ولم ينتبه أحد إلى أن الأفعى قد تركت بيضها في كل مكان لتصل بعد فقسها إلى

الصدور والرقاب والأفواه في دلالة واضحة على قوة السلطة المتأصلة حتى بعد رحيلها فبيضها موجود و كأنها عصبة تمتد و لا تزول بزوال القضاء على الأفعى الأم (الرئيس التونسي بن علي)

2.1 دلالة غلاف

يُعد الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه، فهو



جزء من نسيج الرواية ولوحة ضمن معمار النص، يُحيط الغلاف بالنص الروائي فيغلفه ويترجم رموزه الدلالية وهو من أكثر المصاحبات النصية تنويرًا للنص، إذ أول ما يثير المتلقي في رواية (بيض الأفعى) هو نوع الغلاف ونوع الكتابة وعدد الألوان.

يظهر لنا الغلاف الخارجي لرواية "بيض الأفعى" باللونين الأسود الغالب على الغلاف والبنفسجي، حيث لون الغلاف هو أرضية سوداء تحمل اسم المؤلف بلون أبيض، جاء في أعلى الغلاف متوسطا صفحة الغلاف اسم المؤلف(الكاتب) باللون الأبيض وبخط غليظ أبيض، يتوسط الصفحة عنوان الرواية بخط غليظ مزخرف فجاء خط الكتابة مميز بطريقة فنية، وكأنه كتب ملتوي كأفعى في حركتها مزيج بين البنفسجي والأبيض مع تباين في نوع الخط وحجمه، للون ونوع الخط لهما أثر في عملية تلقي العنوان وبهذا أدَت هذه الثنائية بين (الون-الخط) وظيفته الجمالية، فاللون الأسود لون الحب والتشاؤم وهو لون غير حقيقي لعدم وجوده في ألوان الطيف، لأنه لون يمتص جميع الألوان ولا يعطي أي لون منها، وهو يدل على قوة وسيطرته على البقية كما هو حال واقع السلطة الحاكمة على الشعب التونسي.

يتوسط العنوان الخلفية السوداء تحمل صورة لشخص غير مكتملة الملامح لشخص ملثم لا يظهر منه سوى عينيه ليقسم صورة الغلاف خط أحمر مدرج، وذلك لأجل لفت انتباه القارئ وشده لفك أغوار وشفرات العنوان، فجاءت جملة بيض الأفعى بخط عريض مزركش وأكبر من الجملة الثانية التابعة للعنوان (الجزء الأخير من ثلاثيّة «سيرة الثّورة») بخط رقيق متوسط وبلون الأبيض فقط دون أن يدرج العنوان في سطر واحد، ليُختتم

الغلاف الأمامي بشارة في شريط أزرق حمل اسم دار النشر بخط أبيض صغير (دار إشراق للنشر).

تضمن غلاف الرواية صورة وجه لإنسان غير مكتمل الجسد والملامح لا يظهر منه سوى عينيه وجزء من أنف مُلثم يغطي السواد بقية ملامحه، فركز بذلك الروائي على العينين وما تحمله من غضب وحقد وكراهية لأنها مركز النظر والبصيرة، فالروائي من خلال غلاف روايته لم يحدد هوية ذلك الشخص ليبرز نظرة التونسي ككتلة من نار.

حمل غلاف الرواية أشكالاً دالة وصورًا وألوانًا كمواجهات للمعنى السياسي لهذه العتبة الأولية للرواية والتي تشكل محيطا فنيًا لا يقل أهمية عن المتن في إبراز الأبعاد السياسية، فالإشارات الموظفة على غلاف الرواية تنفتح على العديد من التساؤلات والدلالات، فغلب اللون الأسود على غلاف الرواية رمز التحدي والحزن الحداد والألم والغموض، والليل والظلمة والانكسار والخوف من المجهول فقد عكس هذا اللون ما جاء في مضمون الرواية من صراعات بين السلطة والشعب وما صاحبها من أعمال شغب وغضب، فكان لهذا انعكاسه الواضح المعالم على شخصيات الرواية وما عايشته وتعيشه من فقد وحزن وهزائم وخيبات وانكسارات وعنف منذ الفاتحة الأولى لرواية إلى غاية إسدال الستار، فشخوصها مبحرُونَ في دوامة الانكسار والانهزام الدائم وهذا ما

جسدته الشخصية البطلة والذي يصرح بأن الأفعى تركت بيضها ليفقس وتعود لتلتف برقابهم من جديد في صورة معبرة بأن الثورة لم تنجح.

بالمقابل يحتوي الغلاف الخلفي للرواية الذي حمل هو الآخر خلفية باللونين الأسود الغامق والأزرق المائي ، أدرج الناشر صورة الروائي (**عبد اللطيف العلوي**) غير واضحة الملامح تظهر منها الجهة اليمنى من وجهه(نصف وجه) بصورة ضبابية مرتديا نظارة شمسية التي يبرز منها شق فقط ينعكس ضوء على شاشتها، بعين دامعة حزينة لواقع تونس الخضراء، فيبدو محدقًا عبر الشاشة في انعكاس الثورة على الواقع و مآلاتها التي ألقت بظلالها على المجتمع التونسي بالخصوص، فالنظارة نافذة على العالم ومرآة تعكس الصورة الخارجة عن نطاق الرؤية المغلقة، فهي شبيهة بالمرايا العاكسة لصور الذات وبغياب الرؤية يحضر الشيء الجامد/الثابت فيه، فالنظارة تشبه المرايا في نقل الواقع وانعكاساته هذا - الواقع الضبابي- كما تقف بقعة الضوء المنعكسة على النظارة لتعكر صفو الرؤية فهي بمثابة جدار لهذا الواقع المنهزم الذي يتخفى وراء الستار، وعدم صفاء الرؤية في الموروث الشعبي نذير شؤم، تبعث خلفية النظارة بألوان تثير الاضطراب والخوف والقلق و الترقب (أبيض، أزرق، أسود) الألوان الدالة على غياب الوطن وحضور الحزن والانكسار الذي يشيءُ به السواد، كل هذا التعمق دلالة لتصوير وانعكاس لهذا الواقع المرير المأساوي الذي تعيشه تونس أثناء وبعد الثورة.

جاءت خلفية الغلاف الخلفي بأرضية مزيج بين الأسود والأزرق كتب عليه اقتباس الناشر: «خرجنا يومها نطارد الأفعى بالهروات والمعاول والمجارف ودخان العجلات المحروقة، وأخذتنا الحميّة بهروبها وفرحنا بانتصار سهل ومريح، ثمّ عاد الجميع إلى بيوتهم وحبيباتهم وتفاصيلهم الصّغيرة، ولم ينتبه أحد إلى أنّ الأفعى قد تركت بيضها في الأحراش وفي الغابات وفي الجبال، وفي البيوت وفي أروقة الدّولة وفي محاضر البوليس وفي أوكار النّقابات وفي جيوب المرابين والمهرّبين وفي مراكز شرطة الحدود وفي أقلام الكتّاب والصحفيين وفي ضمائر السّاسة المحبطين أو القاعدين، وفي عدسات المصوّرين وفي جلابيب الشّيوخ الماكرين وفي دفاتر المؤرّخين، تركت بيضها في آلاف الحفر والجحور، ولم نتفطن إليها غلاّ بعد أن فقست في الظّلمة، وخرجت في غفلة منّا، فزحفت إلينا في جحافل سوداء تسدّ وجه الشّمس، وتسلّلت إلى بيوتنا وإلى هواتفنا وشاشاتنا وإلى محافظ أبنائنا، والتفت حول أرجلنا وتسرّبت صاعدة تحت ملابسنا لتصل إلى صدورنا ورقابنا وأفواهنا.»[1]، حمل هذا الاقتباس كل معاني الانكسار والانهزام والخيبة المثقلة، كما يصور ضراوة الثورة وقساوتها فهو يلخص من خلال هذا المقطع السردي عمق الدلالة والمعنى اللذين تحملهما الرواية.

[1] – عبد اللطيف علوي: بيض الأفعى –الجزء الأخير من ثلاثيّة «سيرة الثّورة»، دار إشراق للنشر، ط3، تونس، 2022م.

حملت الألوان هي الأخرى دلالاتها ومعانيها في غلاف رواية بيض الأفعى إذ تُعدّ «مسألة الألوان جمالية من جماليات الأدب التي أضافت بُدًا فنيًّا للرواية، وقرأت بقراءات متعددة على حسب الأحوال والظروف المحيطة، ولكل لون دلالاته التي تلقي على الأشياء بظلالها وتتفرد بمعانيها، وتكمن أهمية الألوان في كونها ظاهرة من النور والإدراك البصري يُمكن المرء من التمييز بين الأشياء»[1] فلكل لون استعمالاته وإيحاءاته الخاصة وكذا دلالاته الفنية في النصوص الأدبية، فالصورة أو التشكيل البصري هو الذي يحقق صورة النص ورمزيته.

يحيلنا اللون الأسود وهو لون الربيع العربي ومآلته المأساوية المليئة بالخيبة والانكسار إزاء هذا الواقع، فاللون الأسود هو دالة إشارية على الحزن والتشاؤم فهو دلالة على اليتم و الفقد والانكسار والحسرة والألم والضياع، وبمجرد رؤية اللوحة يكون لنا إحالة على الحزن ومصاحبتها من الظلمة والسواد والمتاهة ، ويتأكد هذا من خلال الرواية لضياع هذا الوطن الجريح الذي يعاني أهله من ظُلم وجور وغطرسة السلطة الحاكمة والانقلاب على الأوضاع لأجل التغيير وما يترتب عنه من عنف وتشتت وتشرد في الوطن، وهو في أغلب الثقافات لون الخطر والضياع مرتبط بالحزن دومًا والموت

[1] – سعاد عبد الله العذري: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة–دراسة نقدية–، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، (د/ط)، الكويت، 2008م، ص: 94-95.

والفجيعة لأنه المرافق الوحيد لأهالي الضحايا في الحروب ورفيقهم الدائم، اجتمع اللون الأسود والأحمر في غلاف الرواية لتمثلها الصراع الاجتماعي والسياسي القائم على أرض تونس الخضراء بين السلطة والشعب، فالأحمر هو لون الخطر والنار هو لون الدم والقتل رمز السلطة والقوة وتمثل بصورة جلية الموت في متن الرواية.

حمل غلاف الرواية (بيض الأفعى) عدّة خطابات وقرائن لغوية ودلالات جعلت من القارئ يفككها ويفهم ما يدور في غياهب النص السردي، وذلك من خلال فك شيفرات الغلاف وتفاعل الألوان مع اللوحة الزيتية والكلمات، ليكون غلاف الرواية بؤرة نصية أولية مفجرة للدلالات والمعاني قبل خوضنا قراءة النص السردي.

1.2 دلالة عنوان رواية؟ "أين المفر" لخولة حمدي "

1.2 دلالة العنوان:

يرى "**إيكو**" أن مفتاح التأويل يلتصق بالعنوان الروائي وقد يأتي مجازيا استعاريا بحكم الشاعرية، وهذا يتطلب الإتيان على قراءة العمل الروائي كاملا بغية الاهتداء لفهم محتواه كما هو حال المدونة التي بين أيدينا "**لخولة حمدي**" (أين المفر؟)، جاء عنوان الرواية (أين المفرّ) لخولة حمدي بصيغة استفهامية تساؤلية في دلالة واضحة عن الملجأ والمكان الذي تهرب إليه الشخصية بطلة الرواية (ليلى)، أين تفر من صراعها النفسي

وواقعها المأساوي، فشكل بذلك العنوان ثُريا نص الرواية لأن الاستفهام البلاغي يهدف إلى تلوين الجمل وإظهار الأثر الجمالي لها.

العنوان مكون من إشارتين لغويتين (أين/ المفر)، جاء مشبع بالدلالات والتساؤلات فأين المهرب؟ أين الفرار؟ أين الملجأ؟ وما نوع هذا الفرار؟ فينفتح العنوان بذلك على العديد من التساؤلات.

من الناحية التركيبية **(أين المفر)** جاء العنوان جملة الاسمية مركبا من لفظتين نكرتين(أين/المفر)، فمدلول هذه العبارة يعود إلى الصراع الذي تعيشه بطلة الرواية ليلى وما تعانيه شخصية ضعيفة انهزامية، كونها لا تتحمل مسؤولياتها ولا تقدر عليها، كما أن العنوان من الناحية الدلالية يُحيلنا على واقع الثورة التونسية والواقع المهزوم؛ فأين المفر؟ من واقع الثورة- على أين يمكننا الفرار والهروب من هذا المستنقع؟ فليلى البطلة هي الوطن تونس الذي يعيش صراعات وصدامات متعددة، فعنوان الرواية مرتبط بليلى وذاكرتها وصراعها الداخلي الذي يرفض مفارقتها، فلازمها وكانت السبب الأساس في اضطراباتها.

ورد اسم الكاتبة في أعلى وبلون أصفر انتقامًا منها من المزورين الذين سرقُوا ونهبُوا عملها كردة فعل عن احتقارها لهم، فالأصفر من الألوان المادية لون الشمس والأمل هو مصدر الضوء، لهذا احتل جزءًا من غلاف الرواية لإبراز كمية الدفء والأمل وامتزج

هذا اللون مع الأسود دلالة عن التوتر والخوف والمأساة التي تجلت في متن الرواية من صراعات وانكسارات.

من الناحية الصوتية نجد العنوان يتكون من سبعة أصوات كلها أصوات مهموسة وهي (الألف، الياء، النون، الألف، اللام، الفاء والراء).

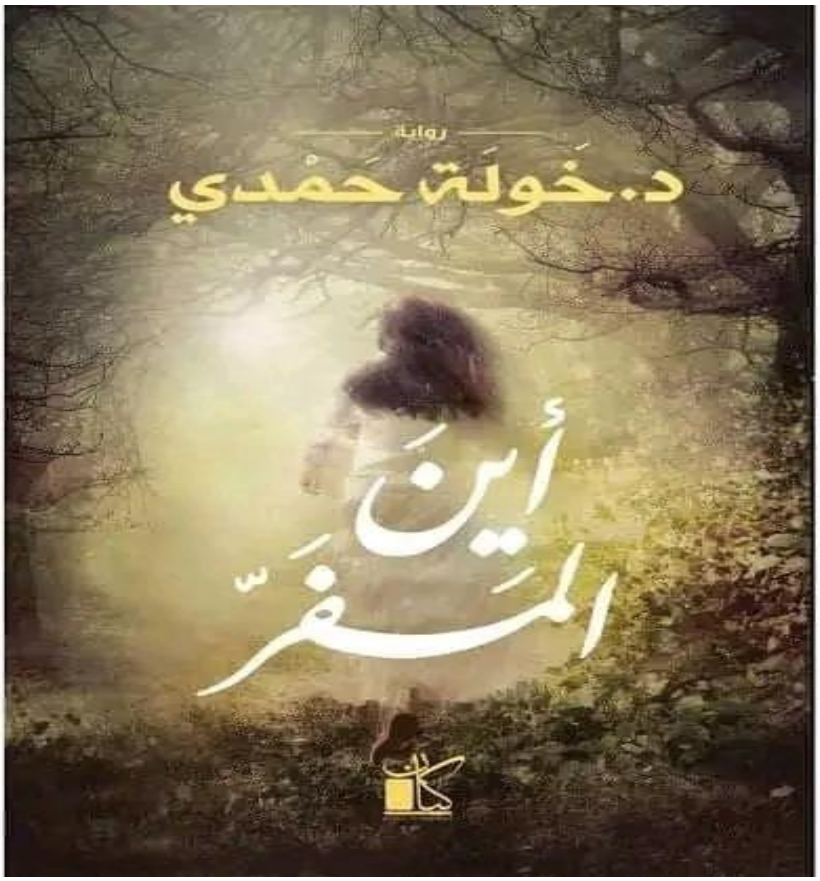
جاء العنوان بصيغة الاستفهام فهو يطرح أبرز ما جاء به الخبر، وما يحتويه على شكل سؤال، كان الهدف من هذا الاستفهام إثارة القارئ للبحث عن جواب وتداعيات الفرار، هذا التساؤل المطروح (أين المفر) تكون إجابته في خضم المتن الروائي، جاء الغلاف الخارجي بأرضية سوداء يحتل عنوان الرواية بخط غليظ أصفر، كتب العنوان كتابة فنية، جاء اقتباس الناشر على الغلاف الخلفي للرواية

فأين المفر عنوان عمدت فيه الروائية للتخاطب الحواري مع القارئ لتُثير تساؤلاته بصورة متوالية.

2.2 دلالة الغلاف

يمثل الخطاب الغلافي أهم عناصر النص الموازي التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة وجنس الرواية بصفة خاصة على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية، ومن المتعارف عليه أن الغلاف الأدبي يشكل فضاءً نصيًا ودلاليًا لا يمكن الاستغناء عنه نظرًا لأهميته في مقاربة الرواية من ناحية البناء والمنظور.

الغلاف في الرواية أكثر من مجرد غلاف مادي يحمل دلالات عميقة كما يعكس رؤية الكاتب للرواية، وغالبا ما نجد على عتبة الغلاف الخارجي للمدونة السردية اسم الروائي وعنوان روايته، بالإضافة إلى جنس الإبداع وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية المرفقة، وكلمات الناشر أو الناقد أو المبدع التي تزكي وترفع من قيمة



العمل وتثمنه إيجابًا وترويجًا.

***غلاف رواية (أين المفر) لخولة حمدي**

حمل تشكيل الغلاف واجهتين أمامية وخلفية نستحضر في الغلاف الأمامي خلفية بأرضية تحمل صورة تشكيلية لفتاة تائهة تجري في الغابة تُجاه ومضة النور المنبعثة من بعيد باحثة عن منفذ ومخرج من هذه الغابة المقفرة، تحيلنا صورة الفتاة إلى هذا الوطن

الجريح تونس الخضراء، تشكل أغضان الأشجار العارية الإطار العام لغلاف الرواية فهي تحيل على الطريق المجهول الغامض الضبابي؛ أشجار عارية في العراء تُشبه الشعب التونسي الذي لا يزال يبحث عن حريته المغتصبة.

تشكل غلاف الرواية من لوحة زيتية يتوسط الغلاف صورة فتاة برداء أبيض مائل إلى الضبابية في حالة حركة نحو بقعة الضوء المنبعثة من بعيد بين أغصان الأشجار، اعتلى اسم المؤلفة الروائية (خولة حمدي) مصحوبًا بلقبها العلمي المختصر (د. درجة دكتوراه) بخط غليظ بارزٍ وبلون أصفر يعتلي عنوان الرواية بخط رقيق جدًا تجنيس العمل، أو المؤشر الأجناسي الذي يُعد ضرورة لتحديد جنس هذا العمل وعتبة مهمة ومن أولويات العمل الأدبي باعتبار هذا المؤشر "ملحق بالعنوان ()، كما يري "**جيرار جينيت**"« فقليلا ما نجده اختياريًا أو ذاتيًا وهذا بحسب العصور والأجناس الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنّه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل»[1]، تجنيس العمل مؤشر للرواية، بالعودة إلى الفتاة التي تحيلنا على هذا الوطن والتي تظهر بصورة ضبابية بخطاها المسرعة نحو الأفق المضيء وكأنها في حالة فرار وسط هذه الغابة الموحشة نحو

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط2، 2008م، ص:89.

الضوء المنبعث، تجسد الفتاة كما ذكرنا آنفا تونس الخضراء وواقعها أثناء وبعد الثورة والانقلاب على حكومة "بن علي" باحثة عن الأمن والحرية المسلوبة والكرامة.

كُتب العنوان تقريبًا في الجزء السفلي للغلاف وبلون الأبيض وبخط غليظ كتابة فنيَّة، فالأبيض رمز السلام والأمن والأمان كما يعتبر أكثر الألوان بُروزًا ووضوحًا دلالة على الاطمئنان والراحة والسلام، لون الهدوء والسكينة (لون رُوحانيٌّ)، يُختتمُ الجزء السفلي للغلاف ببساط أخضر مُدرج الاخضرار، فاللون الأخضر يُحيل على الأمل والحياة والخصب والتجدد رمز للتغير والانبعاث، هذا التغيير الذي كان الربيع العربي المحتضن لها، فكان أمل الشعب التونسي من الثورة وتغيير الواقع الذي تعيشه تونس الخضراء، فغلاف رواية (أين المفر لخولة حمدي) إسقاط صريح عن القلق والتوتر والضّبابية والتيه والصراع الذي تعيشُه تونس الوطن وليلى بطلة الرواية ما هي إلَّا إسقاط صريح عن هذا الوطن الأخضر الجريح.

عبّر كل من غلافي رواياتي "**بيض الأفعى**" و"**أين المفر**" عن الواقع التونسي قبل وبعد الثورة بصوت ذكوري فاحص شارح مفكك لنسق السلطة الحاكمة في تونس، وصوت أنثوي راصد لهذا الواقع عبر الفعل الاحتجاجي وتناص مع قصة الشاب التونسي البوعزيزي الذي كان سببًا في هذا اشتعال فتيل الانقلاب الثوري.

المبحث الثاني: قضايا الربيع العربي في الرواية التونسية (أين المفر/ بيض الأفعى)

أولا: الثورة والشباب:

يرى الباحث " **توفيق المدني**" بأنَّ: «القوة التي لعبت دور المحرّك الرئيسي في هذه الثورة وفي قيادتها حتى سقوط الرئيس بن علي، هي الحركة الشّبابية»[1]، إن جيل الشباب الثوري وحده الحامل لراية الثورة العربية على فساد الحكم وطغيان الحُكام، والشباب العربي كغيره من شباب العالم باحث عن هويته وأصالته حامل لشُعلة أجداده محافظ على روح الوطن؛ فالشباب هم الثورة والثورة هي الانعكاس الفعلي الواقعي لدور الشباب العربي على الساحة.

لطالما شكّلت الثّورة الشاغل الذي يسكُن الرواية ويُؤثثُ للفضاء الروائي عبر فعل التذكر ونزف الذاكرة، فالزمن هو سلطان ألحكي وسيدُه وما النص الروائي إلا نتاج جمالي لزمن مُتحقق واقعيًّا، فالثورة من المصطلحات التي تتصفُ بالغموض في الواقع ولا علاقة لها بالحركات السياسية من الناحية التاريخية، جاء في المعاجم العربية بمعنى (الهيج)[2] وهي تعني من الناحية اللغوية «الهيجان والوثوب والظهور والانتشار والقلب»[3]،

[1]– توفيق المدني: ربيع الثورات الديمقراطية العربية، الربيع العربي ...إلى أين؟ أفق جديدة للتعبير الديمقراطي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أفريل 2012م، ص: 5353-80.

[2] – راجع لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، ج3، بيروت، 1997م، ص: 109.

[3] – جواد الحمد: ملامح النظام العربي ما بعد الثورات، تقرير صادر عن مركز دراسات الشرق الأوسط، يعبان، الأردن، ص: 19.

استخدم العرب بذلك كلمة ثورة بـــ «معنى الغضب والهياج»[1]، ولم تستخدم كلمة ثورة كمصطلح سياسي ثوري اجتماعي قائم بذاته بمعنى التغيير الجذري والانقلاب والتمرّد وتغيير النظام الفاسد إلا في العصر الحديث.

الثورة في معناها العام هي الخروج عن الوضع الراهن سواء إلى وضع أفضل أو أسوأ من الوضع القائم، فهي عبارة عن حركة قد تكون سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو تمزج بين هذا كُله، ترتبط بثُلة من الأفراد الذين يَثُورون ضدّ وضع معين قصد إحداث تغيير ما، أو لأجل المطالبة بالحقوق أو لأجل إبداء رأي معارض لتلك القرارات والقوانين، يتخذ هذا المصطلح -الثورة- تمظهرات مختلفة منها: الانقلاب والخروج والحراك والانتفاضة والاعتصام والعصيان المدني... الخ، فهو بذلك خروج عن وضع إلى وضع مغاير وتظلّ بذلك الثورة المحرك الفعلي لانهيار النُظم السياسية فمفهومها يُختزل غالبًا في الشّق السياسي.

تقول الناقدة " **أمنة بلعلى** " في هذا الصدد: «لا شك أن كتابة الثورة أو تخيلها والتفكير فيها باعتبارها موضعا يوضع تحت تصرف الرواية تسمح للفن بأن يغتصب قيم

[1] – عبد الغني سلامة: الثورات العربية بين الإرادة الشعبية ونظرية الفوضى الخلاقة، محور مواضيع وأبحاث سياسية، الموقع الرسمي لمؤسسة الحوار المتمدن، يسارية، علمانية ديمقراطية، ص: 15.

الثورة ويؤسس لنوع من العقل التواصلي المطالب دومًا يتجاوز التمركز حول الثورة، هذا ما يجعلنا ندحض فكرة تقديس -مطلق التقديس- الثورة على الرواية لفترة طويلة»[1].

كتبت رواية (**أين المفر**) لخولة حمدي الثورة التونسية انطلاقا من الهامش إلى المتن وهي من الأعمال الروائية التونسية التي رصدت مزية الثورة الشبابية في تونس، جسدت من خلالها الروائية (خولة حمدي) ثورة المرأة التونسية العربية والشباب الواعي الملتف حول قيمه الوطينة، باحثًا عن الحرية والهوية والكرامة والعدل والمساواة في بكُل ما يحمله المجتمع من شرائح- مثقفين، ثُوار، كادحين، أطفال، نساء، فقراء، أغنياء...إلخ- جميعهم يدًا بيد لأجل قضيتهم الأُم والقضاء على الفساد والانقلاب على النظام المستبّد الفاسد وأتباعه من العصابات الطاغية و التابعة لهذه الأنظمة اللاشرعية .

الشباب هُم الصورة الأولى لهذا الانقلاب وهذا ما ترصده الرواية في البداية واندفاعهم؛ «ظهرت مجموعة من الشباب مندفعين من الزقاق الجانبي وانخرطوا في المسيرة، مرُّا بسرعة فائقة»[2]، فالشباب هم عصب الأمة و شريانها الحيوي والباعث على التغيير السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي لكل الأمم لمَا لديهم من طاقات جبّارة للوصول لغايات ترضي طموحاتهم، فيرفعون شعارات تُزاح فيها المعاني إلى مقاصدهم بـ :" الشعب

[1] – أمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتخيل إلى المتخلف، دار الأمل، الجزائر، 2006م، ص:56

[2] – د. خولة حمدي: أين المفر، كيان للنشر والتوزيع، الجيرة، 2017م، ص: 101.

يريد إسقاط النظام"؛ فالحكم للعامة والشعب سيدُ الموقف في تقرير مصيره وصنع القرار السياسي، تردف "سحر" من خلال الرواية دفاعها عن القضية والثورة الشعب التونسية: «الثورة نجحت... لكن لا ينبغي للشعب أن يغفل لحظة واحدة فتسرق منه ثورته، الشارع يقف بالمرصاد للحكومة الجديدة إن لم تستجب للمطالب الشعبية وُجب تغييرها.»[1]

ثارَ الشاب العربي ونزل إلى الشارع خلاصًا من القيود وأغلال البطالة والفقر الذي سحقهم وطغيان كل أشكال الفساد من النهب والسرقة والمحسوبية والرّشوة مُطالبين بحريّتهم؛ «إن الحراك الشبابي الذي أسقط النظام في كُل من تونس ومصر وغيرها، نجح في دفع قطاعات شعبية واسعة للالتحاق ضدّ الطبقة الحاكمة، بحيث جمع بين الغاضبين الذين عبرُوا عن سخطهم وهؤلاء الشباب الذين يُنشدون الانخراط في دائرة الإنتاج علاوة على البرجوازيين الذين ظلّوُا يشتكون من تهميشهم في عجلة الاقتصاد الوطني»[2].

جاء الخطاب الثوري -موجه الربيع العربي- قويًا وعنيفًا للشعوب العربية أدخلها في مرحلة أولى هي الالتفات الوحدوي ضدّ هدف مُحدد معلن، عبرت عنه مفردة (الإسقاط)التي ولدت من وعي الشعب إلى الميادين العامة، بعدها رست معالم الموجة

[1] – أين المفر، ص: 101.

[2] – خالد الحروب: في مديح الثورة النهر ضدّ المستنقع، دار الساقي، بيروت، 2012م، ص:43

الثانية الأخطر لكشفها وتعريتها للوعي السياسي الضحل للمجتمعات العربية التي لم يكن لها يوم تفاعل على النظام السياسي والتعددية الحزبية.

في موضع آخر نرصد في متن الرواية «هذا ما بقي لي.. أن أعتصم! هل تعلمين؟ ... حين اندلعت الاحتجاجات الأكبر في العاصمة التي أطاحت بالرّئيس المخلوع.. كُنا نلعب، ثم فوجئنا بتيار بشري هائل يملأُ الشارع من أوله إلى آخره، وصراخه المدّوي يصمُّ الآذان "ديقاج"،"ارحل" خرجنا مذهولين... لم تكن السياسة حتى تلك اللحظة تعني لنا شيئًا»[1]، هنا تتداخل الدلالات في امتزاج شعارات الخبز والكرامة من خلال الحرّية واستعادة ملكية زمام القول والفعل وبالتالي المصير المشترك ، وأن نكون في الشارع فنمتلك الميدان هو أن نستعيد الوطن، الهوية وحقنا في المواطنة، فالاعتصام والحراك في الميدان-الشارع-(ميدان رمزي) ،هو الحيز العام للنواة في المدينة وهو بمثابة مواجهة لمختلف أيادي السلطة الفاسدة التي لا طالما سيطرت على الميدان وعلى الحيز العام إنه تغيير للدلالة وميلاد تونس الخضراء الجديدة.

أدحضت الاتهامات الإحباطية للشباب بأنه جيل فاشل غير مبال ولا يهتم بالشأن العام؛ إنّ الشرائح الشبابية تمتلك وعيًا عميقًا ذلك أنها مستعدّة للتضحية القُصوى في سبيل تحسين ظروفها ومواجهة ما تراه ظُلمًا وغياب العدالة، فجيل الشباب الثوري

[1] – أين المفر، ص:102.

المحتضر هو الذي حمل راية الثورة وحَشد الجماهير في الميادين العامة فهي الشريحة الأوسع والأكثر واقعية.، هذا ما تجلى لنا في متن الرواية «وسرعان ما مرّت إلينا عدوى الحماسة وانخرطنا في الجسد الأعظم جسد الشعب الواحد، وأصبحنا جزءً من حراك مدّمر زحف حتى مباني الحكومة وأضرم النّار في مقرات أمنية! لقد هرّم الجيل السابق قبل أن يشهد لحظات تاريخية كتلك...، في نفس الشارع، «لقد هرمنا من أجل هذه اللحظة التاريخية»[1]، فقيام الشعب التونسي-ثورة الشباب- بانقلاب على نظام الحكم والرسالة الموجهة من تحت اللّحاف، يُجسد أمين هذه الفئة الشبابية التي لم يُوافقُوا الثورات يومًا قلوبهم تنبضُ بالولاء للقضية ودمائهم تتعطش لروح الفداء، فأمين -ابن العائلة المرموقة والسياسية ابن أحد كبار الدولة الفاسدة- يُشارك في الثورة ضدّ النظام الفاسد الذي يكون لوالده اليد في هذا الفساد فوالده خاضعٌ لهذا النظام وأتباعه، ترصد الروائية نهاية عائلة أمين التي تخسر كل شيء إلا أن أمين المناضل يبقى مجاهدًا وفيًا لأجل ما يؤمن به حتى يستشهد في نهاية الرواية بعد انضمامه لصفوف الجيش.

كما أصبحت الخيام ميدانًا للتحرير ومقرًا ومسكنًّا للشباب الثائر الذي يُطالب بحقوقه فتكون الثورة بذلك شعبية والوعي شعبي في ثورة الشباب التونسي-شبابًا وشابات- بهذا يُصبح الوعي معادلاً موضوعيًا للثأر والانتقام وردّ الاعتبار هذا ما رصدته

[1] – أين المفر، ص: 102.

السّاردة في متن الرواية بقولها: «عرجتُ على شارع الحبيب بورقيبة، حيث لمحتُ أول ما لمحت خيام المعتصمين المنصوبة حديثًا قبالة المسرح البلدي»[1]، فالمكان ملك السلطة وأجهزتها الأمنية وإلا فما معنى منع التجمع إلا بالترخيص حتى التواجد والتصرف والقول لدى الشباب التونسي والاعتصام أمام مقرات السلطة وحق الإضراب عن الطعام لأيام، كُل هذا تحدٍ لهذا النظام الفاسد ورفع مختلف تلك الشعارات التي أطلقت في الساحات العربية خاصة الشعار (ارحل ارحل) لأجل استرداد حق الوجود من خلال استرجاع ملكية المكان العام الذي صادرته السلطة الفاسدة.

إنّ الكثير من النقاد راحوا يُشبهون الروائي بالشاعر القديم لسان أمته الناطق وترجمانها الصادق؛ «إذ هو المؤرخُ الحقيقي للكثير من أحداث الأمة وقضاياها»[2]، فالرواية معروفة إلا أنّ دلالاتها أغنى بكثير من مجرد حادثة احتجاج فردي لم تكن التحديات التي تواجه الشباب التونسي تقتصرُ على سقوط النظام -الرئيس المخلوع وأتباعه- بل إنّ واجبه الحفاظ على معنى هذه الثورة المباركة، «الثورة نجحت.. لكن لا ينبغي للشعب أن يغفل لحظة واحدة، فتسرق منه ثورته»[3]، ترفض الروائية حكم الجيش والانقلاب على الشعب والإخوان فموقفها الأيديولوجي الرافض بالاعتراف بشرعية حكم (زين العابدين بن علي)،

[1] -أين المفر، ص: 283

[2] – طه داودي: الرواية والسلطة، دار النشر للجامعات المصرية، 1996م، ص: 09.

[3] – أين المفر، ص: 101.

فيقف الشباب وجميع شرائح المجتمع التونسي في ثورته الجديدة مناهضة منذرة بالانقلاب والعودة دومًا لرفع مفردة السقوط الثورية (ارحل ارحل)، (الشعب يريد إسقاط النظام).

نرصد الفعل الاحتجاجي في مقطع سردي آخر على لسان الساردة: «التظاهر ليس احتجاجًا على إنجازات الحكومة، بل على كيفية تشكيلها! رئيس الحكومة وزير سابق من العهد السائد... وهذا لا يستجيب للمطالبة الثوريّة، الثورة تعني تجديد الدّماء السياسية وتمكين من يتحدثون باسم الشعب من الوصول إلى سدّة الحكم!»[1]، تتحدد الثورة الشبابية وتبرزُ ضمن إطار معرفي رؤيوي؛ أي أنّ الروائي في بناءه للخطاب الروائي يكتب التاريخ تخيليًا أو تأويليًّا وهنا ليس دفاعًا عن الماضي أو تشَبُثًا به حد التقديس أو حتى سُخطا عليه بتشكيل التاريخ واقعيًا، وتشكيل الواقع تاريخيا استجابة لجدل علاقة الحضور والغياب بين الآنا والآخر، فالخطاب الروائي المغاربي التونسي خاصة وليد تحولات الواقع، واقعُ ما بعد الثورة التونسية كما جسدته الروائية.

تميزت رواية (أين المفر) بقدرتها على مزج الثورة قبل وبعد بين حلم الخلاص من الاستبداد وفساد السلطة، فكانت الثورة الشبابية نقطة تحول جسدتها شخصية (أيمن) القائد الذي يُؤمن بمبدأ التحول والتغيير لأجل اللّحظة التاريخية، فإنّ الشباب المفجر

[1] – أين المفر، ص: 101.

للثورة كان مُستعدًّا للتحدي والتضحية الجماعية وحتى الموت لأجل نيل مطالبهم نيل الحرية.

ثانيا: أزمة الحرية والكرامة:

تتخذ أزمة الحرية في يومنا صُورًا وأشكالا كثيرة في مختلف المحطات وبتعدد دلالاتها وتراكم تراكيبها، شكّل موضوع الحرية والمطالبة بالكرامة الإنسانية مطلبًا ميزّ الرواية العربية الحديثة منذُ إرهاصاتها الأولى إلى اليوم، هذا ما جعلَ لرُواد الرواية الدور الفعَّال في الالتزام ونقل القضايا الإنسانية و واقعيتها على الساحة في نصوصهم السردية، «فتناولت الرواية العربية مسألة الحرية في مواجهتها الاستبداد في فترتي النظام الاستعماري والحكم الوطني بمختلف تلويناتها الإيديولوجية ، بحيث يمكن القول أنه لا تكادُ تخلو رواية عربية من عرض أنواع الاضطهاد والتعذيب التي مُورست على الإنسان العربي وأصناف الصمود التي تحدى بها ذلكَ الاضطهاد من أجل تحقيق حريته وصموده»[1]، هذا ما جسدته روايات الربيع العربي كتيمة واضحة الملامح والأسس، وهذا ما نلمحُه في رواية (أين المفر) التي رصدت الواقع التونسي قبل وبعد الثورة بالصوت الأنثوي الذي كان وقعه الخاص مرتبط بالحرية والبحث عن الهوية والكرامة وتحقيق العدالة لدى التونسيين، فكان الوعي

[1] – سيف المري: أجراس الخوف كتاب دبي الثقافية، الإصدار 74، دار الصدى، ط1، يناير 2013م، ص: 193-194.

و التفكير بصوت عالٍ لتكسير قيود النظام الفاسد والوقوف بوجه الظُلم لتحقيق الحرية والكرامة الهدف والمطلب الأساسي.

فشكل الشباب بذلك المحرك الفعلي لهذه الثورة فقادوا عملية التعبئة والحشد من خلال امتلاكهم ناصية الحراك، هذا ما جسدهُ (أمين) كعينة مثالية هو وأقارنه من الشباب والشابات في مقتبل العمر شباب من مختلف الطبقات والمهن والأعمار، هم ربيع هذا الوطن لتحقيق الحرية والكرامة، رصدنا من خلال الرواية البوح الصريح لاعتصام هؤلاء الشباب وأهدافهم؛ وهذا ما نرصده من خلال الرواية؛ «هل يمكنني أن أسأل... ما الذي تتظاهر من أجله بالضبط ؟ رمقها في دهشة! ثم قال بلهجة جادّة: الحرّية، الكرامة، العدالة الاجتماعية»[1]، فأمين يجسد صورة الشباب التونسي الحامل لمبادئه وأحلامه وطموحاته وكرامته وهويته، رصدت الرواية من خلال (ليلى) هي الأخرى التي تُنشدُ مقاطع من النشيد الوطني التونسي الذي أبدع أبياته الشاعر (أبو القاسم الشّابي) مادحًا من خلاله بدور الشباب التونسي ويُثني عليه في تحقيق مطالبه وأهدافه، وأهم تلك المطالب الحرية والكرامة، «يعمدُ الروائي إلى توظيف الشعر في العمل السردي من باب المتعة أو الزينة بالنسبة للكتاب التقليديين أمّا المعاصرون فقد رسموا لتوظيف الشعر

[1] – أين المفر، ص: 105.

دورًا معينًا يُؤديه في الهندسة المعمارية العامة للرواية»[1]، ممّا يُشبهُ الرواية زاوية النظر التي يقدم بها الروائي عالمه المُتخيل.

تجسدَ ذلك في متن الرواية من خلال المقاطع التالية:

إذّا الشّعبُ يَومًا أرَادَ الحياة * فلا بُدّ ان يَستجيبَ القدر.**

ولا بُدّ للّيل أن ينجلي * ولا بُدّ للقيد أن يَنكسر.**

ومن لم يُعانقه شَوقُ الحياة * تَبَخّر في جَوّها واندثر.**

فَويلٌ لِمن لَمْ تشقِهِ الحياة * من صفعةِ العَدم المنتصر."[2]**

هذه المقاطع الشعرية لما تتميز به من طاقة رمزية مكثفة ضمنت لها البقاء والتفاعل مع ما يجري من أحداث في الرواية، حضورها في متن رواية (أين المفرّ) مثّل علاقة تناصية تعبر عن رحابة الخيال وشمولية التجربة الشعرية، كما تؤلف مناخًا شعريًا حافلاً بالدلالات ترغم القارئ على الرحيل الإشاري عبر القراءة الاحتمالية التأويلية.[3]، مما أيقظَ في الشاب التونسي تلك الروابط التاريخية والأحاسيس العاطفية.

[1] – سعيد سلام: التناص التراثي–الرواية الجزائرية نموذجا–، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص: 113.

[2] – أين المفر، ص:189.

[3] – ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الابداع الثقافية، الجزائر، ص: 210.

ترصد الروائية- خولة حمدي- عبر شخصية (ليلى) المصارعة الباحثة عن هويتها الضائعة، فكان لها الوقوف عند هذه المقاطع بكُل شغف لترصد باهتمام ما أراد الشّابي تمريرهُ من خلالها، فالشّعب هو سيد الموقف وهو المحرك والمحرر الفعلي لهذا الواقع.

فالمقاطع تنتمي إلى قصيدة (إرادة الحياة) لأبي القاسم الشّابي وهي من أشهر قصائد الشعر العربي الحديث، ومعناه إذا أراد الشعب أن يعيش حُرًّا كريمًا فلا بُد أن تجري الأمور وفق إرادته ويُحقق من خلالها مراده، ومختلف صور الطغيان والظُلم ستنجلي وتسدل لا محال وأن الشخصيات ذات الإرادة التي تطمح للحياة الحرة والأمل سيستجيبُ القدر لطموحاتها ويُحقق لها غاياتها مثلما هو حال أيمن وليلى في هذا النص الروائي.

كما نرصد من الرواية على لسان الساردة المقاطع التالية: "**موطني.. موطني! الشّباب لن يكلّ همّه أن يستقلّ أو يبيد، نستقي من الرّدى ولن نكون للعدى كالعبيد، كالعبيد**"[1]، تستقل هذه المقاطع لتتوسط الصفحة بخط غليظ داخل متن الرواية في دعوة صريحة بأنّ الشباب هم الجزء المُلتحم بالبناء الثوري، هو جيل الشباب الثوري المحتضر، والمثقف الواعي، والمتعلم الحامل لراية الثورة وحشد الجماهير، وهي راية التغيير راية الانقلاب على النظام الفاسد هو صوت التجديد صوت الحرية والكرامة الحامل لواء راية

[1] – أين المفر، ص:170

الوطن الأخضر و شرعية العيش الكريم و الإصرار و التحدي في سبيل تحقيق حياة يتساوى فيها كل أبناء الشعب حقوقا و واجبات.

الحضور القوي للنصوص الشعرية داخل الرواية القائم من خلال التداخل الدلالي عن طريق توليد المعاني دليل على مدى اطلاع الروائية على نصوص التُراث الشعري العربي القديم والحديث (التناص الشعري).

سعت الروائية لصَب مقاطع النشيد الوطني التونسي داخل متن روايتها في دعوة صريحة منها لرصد حالة المجتمع التونسي في فترة ما بعد الثورة بعد كسر طابوهات الفساد السياسي، فشكلت شخصية (ليلى) المتضاربة الباحثة عن هويتها وانتمائها فهي كهذا الوطن وشبابه؛ نجد ذلك من خلال قولها: «كانت المرة الأولى بالنسبة لي أن تلتقي وجهًا لوجه مع العلم التونسي، وبذلك القرب»[1]، تلك اللحظة التي أثارت فيها غرائز الانتماء الوطني والانتماء والهوية والرؤية المستقبلية لهذه الأمل يخفق مرة أخرى في قلوب الملاين من أبناء الشعب.

في رصد صريح فعلي لِعُلو نبرة المستوى السياسي لدى الشباب بعد الثورة فقد أضحت السياسة الاهتمام الأول لدى الجميع لأجل استعادة الحرية العامة؛ «لقد سيطر الخوف لعقود، وعُقدت الألسُن ومن تجرأَ على الكلام هُجِّرَ أو سُجنَ.. لذلك ما إن

[1] – أين المفر، ص:175.

استعيدت الحرّية حتّى عمّت الفوضى! الكُل أصبح بين يوم وليلة مُحلّلاً مُخضرمًا.. يمكنُه تقييم الوضع»[1].

يحضر الانتماء التونسي من خلال شخصية (ليلى) دومًا وعلى الرغم من انتمائها التونسي الحديث، فلم تستحضر ذاكرتها الكثير عن وطنها إلا من خلال مقاطع النشيد الوطني التي كانت تُردّدهُ في المظاهرات، فكان التعبير عن ذلك الانتماء بمختلف الصور وُقوفًا عند الأناشيد والأغاني التي تُجسد الانتماء الوطني؛ تقول الساردة في هذا الصدد: «بينما عبّرت نجاة عن ثورتها بأغنية (أمال المثلولي) التونسية: أنا حرّ وكَلمتي حرّة!»[2]، فكانت الثورة التونسية ثورة الخبز والحرّية، كان لحضور المرأة التونسية في الرواية عناء حضور المرأة الواقعية المتعلمة والمثقفة والملتزمة في جميع الأعمال يأتي هذا الحضور مُتجاورًا وحضور الرجل، فكانت (ليلى) أيقونة الالتزام بالمبادئ في وقت يُصبح التمسك بالمبادئ كالقبض على الجمر، كان كُل من أمين وليلى وفراس والشخصيات الشبابية داخل الرواية عيّنةً إيجابية لمنظور الشباب تجاه الثورات العربية والربيع العربي، والواقع الثوري والتأثر الواضح والتحليل العميق لثورة الياسمين وما يتفقُ ورؤية ومنظور الشباب ما بعد الثورة.

[1] – أين المفر، ص:341.

[2] – أين المفر، ص:39.

ثالثا: الثورة ووسائل الإعلام والاتصال

شكل الشباب المحرك الفعلي للثورة فقد قادوا عملية التعبئة والنشر من خلال امتلاكهم تقنيات الإعلام الاتصال الاجتماعي، وكسر كل الطابوهات الكلاسكية وخروجها عن كل الرقابات التقليدية التابعة للنظام الفاسد، فتعتبر حرية الإعلام المفبرك التابع للنِظام الفاسد الاستبدادي أو الإعلام العالمي الحُر الذي يصور الواقع بمختلف الأحداث كما هي مجسدة دون فبركة مجرد لوحة درامية تخضع لمعايير غايات تخدم السلطة بالخصوص في البدايات الأولى للثورة.

لقد أثّر الانتقال السياسي طوعا في تغيير المفاهيم الإعلامية ونظام البرمجة، فالنفس الديمقراطي بدأ يجتاح الفضاء مُعلنًا عن انهزام قوى السُلطة الحاكمة أمام الانتفاضة الجماهرية الشعبية، حيث سارع في نشر هذا المخاض الحُر الاعلام السمعي البصري للقنوات العربية، في هذا الصدد (جوهر الجموسيّ) واصفا هذه المرحلة لسرعة انتشارها يقول: «تخبّط ما يسمى إعلام العالم الحُرّ فترة طويلة قبل أن يخضع للتغيير الجديد في طريقة وصول المعلومة عن طريق تويتر وفيسبوك فظلّ لفترة صامتًا، يحاول أن يجد التعريف الصحيح للمصداقية والموضوعية في ظلّ وكالات أنباء عالمية أضحت مترهلة وبطيئة»[1].

[1] – جوهر الجومسي: الافتراضي والثّورة، مكانة الانترنت في نشأة مجتمع مدني عربي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، الدوحة، ط1، مارس2016م، ص: 96.

يرى مصطفى حجازي أن: «المجتمع التونسي قد حرّر مجموع المشتركين والجمهور عمومًا من التّواصل الفوقي الأحادي الاتجاه الذي يرمي إلى التلاعب بالعقول وإدارة الإدراك بما يخدم السُلطات الرسمية والمالية إلى تواصل تفاعلي يتساوى فيه جميعُ المتدخلين، حيث يصبح كُل فرد مُرسلاً ومُتقبلاً ومحاورًا ومشاركًا في آن معا وُصولاً إلى صناعة المواقف والقرارات»[1]

كان لحضور الإعلام في الرواية مجسدًا من خلال الإذاعة تقول السّاردة في متن الرواية: «انتبهتُ على الفور إلى صوت الرّاديُو المرتفع ينقل نقاشًا سياسيًا حادًّا أو شهادات عيان عن ممارسات النظام السابق المروع...»[2]، أصبحت وسائل الإعلام بعد الثورة ترصد الخطابات في دعوة جهرًا للخروج عن المسكوت عنه، فلم تعد السياسة شيء مقدس يهوي بالشعب إلى الانفرادية و العزلة بل أصبح بُؤرة وخطاب الجمع.

لم تُغفل الرواية العربية والرواية المغاربية دور الإعلام في ثورة الربيع العربي فكانت مختلف وسائل الإعلام شاهدة على هذا الصرح من إذاعة، تلفاز، فالجرائد التي تابعت ورصدت الأوضاع ما بعد الثورة للمجتمعات فأصبحت صوتًا-الجرائد- لهذه الموجة الربيعية، كانت بذلك صوت الشعب حيث تابعت حالة المعتصمين وأهدافهم ومطالبهم

[1] – مصطفى حجازي: ثورة الشباب وتحولاتها الثقافية، الآخر، ع2، خريف2011م، ص: 12.

[2] – أين المفر، ص:158

فكانت كلمتهم المعبرة الشافية داخل هذا الصرح الكبير، بالمقابل كانت فاضحة لبقايا النظام الفاسد نستشفُ ذلك في متن الرواية؛ وهذا ما تجلى لنا من خلال المقطع السردي: «لقد ورد اسمه في قائمات رجال الأعمال الفاسدين المرفوعة للهيئة الوطنية لمكافحة الفساد»[1].

تزايد الوعي بعد الثورة أو (الوعي السياسي) لدى الشعب التونسي، فغدت السياسة الاهتمام الأول للجميع، فظهرت وازدهرت العديد من الأدوات والوسائل لأجل رفع مستوى الوعي السياسي وانفتحت البلاد في وجوه الذين غربهم النظام الفاسد وتجلى ذلك من خلال تصريح على لسان الساردة: «بعد الثورة، تزايدت المنتديات الفكرية، وتوافد مفكرين ومثقفون من مختلف أنحاء العالم لزيارة البلاد بعد أن كان النظام السابق يمنعهم.»[2]

في موضع آخر نجد كذلك: «آسفة يا شباب، ليس لديّ جديد من أجلكم اليوم.»! كانت مع ثلّة من الصّحفيين والمحامين الشّبان المنخرطون في (الرابطة التّونسية لحقوق الإنسان)، تتابع قضيّة المعتصمين ضدّ الحكومة، اقتربت من أمين أخيرا بعد أن انفضّ بقيّة المعتصمين من حولها. رمت الكيس الورقيّ، وقالت مثل كلّ يوم:

-تشاركها مع الآخرين.

[1] – أين المفر، ص: 174

[2] – أين المفر، ص:269.

تلقّاه في اهتمام وفتحه على الفور وهو يقول:

- إنها لي وحدي اليوم.. البقية مضربون عن الطّعام! تعالي يا فطيرتي الحلوة!

- عبست ليلى وهي تسأل في اهتمام:

- مضربون؟ منذ متى؟»[1]، كان للصحافة والرابطة التونسية لحقوق الإنسان دورها الفعال في دعم الثورة الشبابية والدفاع عن حقوقهم، تجسد ليلى هذه العينة من الصحفيين التونسيين التي تحاول إيصال قضية الثورة والشباب التونسي وتدافع عنهم من خلال مشاركتها في ندوة حول الثورة بتقرير صحفي تحت عنوان: (حقوق الإنسان في سجون تونس ما بعد الثورة)؛ «إلى الأستاذة ليلي كامل.. تحيّة وبعد.. لقد اطلعنا على تقريرك الذي يحمل عنوان (حقوق الإنسان في سجون تونس ما بعد الثورة)، وتسعدنا دعوتك للمشاركة في دراسة معمّقة يعمل المركز على إنتاجها، وتشمل حقوقيّين وإعلاميّين من بلدان الرّبيع العربي..»[2]؛ هذا البرنامج البحثي عن الثورات العربية الذي تشارك فيه ليلى ابنة السفير السابق الذي سُجن بتهمة الفساد السياسي مُقدمة تقريرها حول حقوق المساجين في تونس كعينة ما بعد الثورة، في رصد صريح مُدافع عن هذه الفئة الشبابية الرافضة للفساد السُلطوي.

[1] – أين المفر، ص: 281.

[2] – أين المفر، ص: 288.

الشباب والمفجر للثورة في الأقطار العربية بفعل تحركات الشباب دافعهم للتغيير والانقلاب على النظام المستبد وهذا ما نل حظه من خلال البطلة ليلى وتحركاتها؛ «منذ وصولها، لم تتوقف عن تحرّي أخبار المعتصمين، كانت تتصل بزبيدة من حين إلى آخر لتتقصى الأنباء وتفتح محرك البحث لتُفتش في أخبار السياسة تتحقق هل من اعتصامات جديدة في العاصمة، قدّرت أن أمين الذي ألف حياة الشوارع سيكون قد انضمّ إلى أحدها!»[1]، تبقى ليلى وفية للشباب الثائر المعتصم في الشارع التونسي وفية للقضية التونسية ناقلة إياها بصوتها الأنثوي عبر منصات المؤتمرات الدولية.

كان للمثقف دوره في صنع قرارات الرأي العام والمحرك الفعّلي لإضاءة الغموض وتغيير الأوضاع على جميع الأصعدة في البلد نرصد ذلك على لسان ليلى: «وأخذت تقدم فقرات عرضها تحدث عن دور الشائعات في صنع الرّأي العام بشكل عام وعن دورها في تحويل مجريات الحياة السّياسية بشكل خاص.. قدمت أمثلة معروفة في تاريخ الديمقراطيّات الأوروبية، ثم تطرقت إلى دور الشّائعات في دفع عجلة الثّورات أو تعطيلها، وما لجأت إليه بعض الأنظمة العربية من تشويه لسمعة الجماعات الثّورية لتفتيت دعاماتها وتحطيم شعبيّتها. ثُم ختمت التّقديم بتساؤلات حول التأثير المستقبليّ لهجمات الأحزاب السيّاسية بعضها على بعض على محطات التلفزيون من خلال بثّ الاتهامات الملفّقة أو

[1] – أين المفر، ص: 331.

المفتقرة أو المفتقرة إلى الأدلّة الملموسة في صناعة حكومات ما بعد الثورة.»[1]، تدافع ليلى عبر تقريرها عن الجماعات الثورية الرافضة للنظام الفاسد.

«بدأ الأمر يستفحلُ وتسارعت المعلومة في بث فائق السرعة ومواكب لما يحدث في تونس في فترة ما قبل الثورة، والجديد في الأمر أن الخبر تهافت عبر الهواتف الجوّالة وصحافة المواطن والنقل المباشر على عين المكان من الأهالي لاقتحام الفضاءات المدنية...وبدأت شرارة الأحداث تبلغ المواطن العالمي لتدّق ناقوس الخطر حول ما يحصل في تونس بوقفات احتجاجية ومظاهرات شعبية داخل حدود الوطن وخارجه.»[2]

رصدَ التلفزيون هو الآخر خروجه عن قيود النظام الفاسد، تجلى لنا ذلك من خلال المقطع السردي «لقد عقد الوزير الأول ندوة صحفية منذ قليل وأعلن عن الشروع في تطبيق قانون المحاسبة.... ألقى القبض على عشرات رجال الأعمال الفاسدين اليوم والنّاس يحتفلون في الشوارع.»[3]، فكان للإعلام الثوري بعد الثورة رصدًا مفصحًا وبكل وضوح عن مختلف الأوضاع التي تعيشُها البلاد بكل صدق ومصداقية ودون ضغط أو قيد من السلطة الفاسدة.

[1] – أين المفر، ص: 333-334

[2] – د. ريم الزياني عفيف، الصّورة نمرود الثّورة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2018م، ص: 140.

[3] – أين المفر، ص: 73.

ركزت الكاتبة (**خولة حمدي**) على واقع الصورة الإعلامية الورقية والرقمية التي عكست من خلاله مستويين هامين في الثورة وذلك انطلاقًا من علاقة السلطة بالشعب وأبعادها.

رابعا: واقعية الصورة الثورية:

تستخدم الروائية موضوعيًا مفردات واقعية للثورة وإفرازاتها تُسقطها على الواقع المتخيل الإنساني والاجتماعي والديني في الرواية- (أين المفر) -، تقوم الرواية على أحادية الصوت وهو صوت الروائي (الأنا) رغم تعدد الشخوص داخل المتن الروائي، هذا الصوت الفردي المُعبر عن الهم الجماعي المشترك الذي عانَى منه التونسيون تحت وطأة النظام الفاسد، فرصدت بذلك الروائية التجربة الثورية في تونس بعد الثورة من خلال إبراز وعرض الخلل الدفين للثورة التي تعني الهدم الكُلّي لما سبق والاستعداد لمرحلة جديدة.

تعتمد الروائية على وصف الظاهرة في تحليلها للحالة الثورية في وطنها ويتجلى لنا ذلك في نص الرواية: «كانت كمائنُ الحراسة متمركزة عند المحاور الرئيسية، عجلات مطاطية وبراميل مليئة بورق ومطاط محترقة، مازال يتصاعد منها دخانٌ كريهٌ ذُو رائحة نفاذة شاهدًا على أحداث ليلة أمس»[1]، صورت الرواية عيّنة من عديد المشاهد اليومية لخروج المتظاهرين وقمع القوات الأمنية للمعتصمين وحرصهم على زعزعة الجماهير المحتشدة،

[1] – خولة حمدي: أين المفر، ص:73.

وكل هذه المشاهد جسدت من خلالها الروائية تمسك السلطة و أذنابها بالحكم بكل الأساليب الردعية ومقابلة الشعب بإصرار و عزم على مقاومة كل هذا الهمجية في سبيل نجاح حراكهم وثورتهم.

تجسد الرواية الوضع الذي آل إليه أتباع النظام وقرار حبسهم خلف قضبان السجن هذا ما نلتمسه داخل الرواية من خلال والد ليلى وخالها اللذان يُعتبران أحد الرجال النظام الفاسد وبقايا النظام التونسي، لأنّ لهم اليَد في الخراب والظلم الفاسد وأكل أموال الشعب، تجلى لنا ذلك على لسان السّاردة في متن الرواية: «تتحدثين عن الثورة وكأنكِ تعرفين شيئًا! ...ولأمثالك من الأثرياء.. كنتم بخير في ظلّ النظام السابق، ومطالب الشعب المطحون لا تعنيكم؟ لكن الآن؟ والدك يُحاسب بتُهمة فساد... وهذا سببٌ كافٍ لنقمتك على الثورة»[1]، فمنذ بداية السرد تصور لنا الرواية حالة والد ليلى الدبلوماسي السابق ليُحكم عليه بالسجن لعامين وغرامة مالية، فكيف لوطنها الثائر أن يصالح خونة الماضي فيُحاسبهم ويفرض على كل من سرق ونهب أن يدفع الثمن؛ «صدر الحُكم ذلك الصباح، السجن لسنتين وغرامة مالية بمائة ألف دينار... انهارت باكيةً وهم يُخرجونه في ثياب السجن والقيود في معصميه في اتجاه سجنه الجديد.»[2]

[1] – أين المفر، ص: 102.

[2] –أين المفر، ص: 253

تصوّر الروائية (خولة حمدي) حراك الربيع العربي في تونس وطن عانى من جبروت نظام الحكم الفاسد، تقول في هذا الصدد :«ظهرت مجموعة من الشباب مندفعين من الزقاق الجانبي، انخرطوا في المسيرة، مرّوا بسرعة فائقة»[1]، كما يردف أمين مُحدثًا ليلى عن المشهد الفعلي للاحتجاجات في العاصمة؛ يقول: «ثم فوجئنا بتيار هائل يملأُ الشارع من أوله إلى آخره وصراخه المدوي يصمُّ الآذان "ديقاج"، "ارحل" خرجنا مذهولين لا ندرك ما يحصل»[2]، شكلت لحظة سقوط النظام لدى الشعب بداية الانفراج وتحقيق المبتغى المنشود تحقيق الحرية والكرامة، بهذا فقد صاغت (خولة حمدي) أحداث هذه الرواية من خلال ضمير المتكلم الذي يُحيل على شخصية ليلى بوصفها راوية مشاركة في مجريات الأحداث بلغة مُفعمة بالرموز والمشاعر الإنسانية، لجأت الروائية إلى توظيف أسلوب الاستفهام الذي تردد بقوة في المتن الروائي نتيجة الصراع الذي تعيشه.

يصلُ الأمر بالشباب للتضحية بنفسه لأجل تحقيق مطالبهم فيكون الصوت الفردي تحقيق لمطالبهم الجماعية، وهذا ما جاء في متن الرواية عبر شخصية (منتصر) أحد شباب الاعتصام الذي لم يكن له من اسمه نصيب، شخصية فاقدة للأمل للواقع الذي

[1] – أين المفر، ص: 102.

[2] – أين المفر، ص: 283.

يعيشه فيقدمُ على الانتحار بصورة مرعبة جاء ذلك جراء فرض قوات الأمن فض الاعتصام وإزالة الخيام وضرب المعتصمين وإجبارهم على المغادرة.

الشعور بالخذلان وعدم تحقيق الأهداف والواقع المزري الذي تعيشُه مختلف الفئات الفقيرة نتيجة الحالات الاجتماعية وعدم توفر لقمة العيش، رغم الشهادات المتحصل عليها من طرف الجامعات والمعاهد للشباب؛ يتجلى لنا ذلك عبر المقطع السردي: «فجأة ألقى بنفسه لا إلى الأسفل، ولكن إلى الأمام ليعانق جسدهُ أسلاك الكهرباء المعلقة ذات التيار العالي! أمام عشرات المتفرجين، اشتعلت النار في جسد منتصر مثل قطعة حطب لا شأن لها، تطاير الشّررُ في الهواء تصاعدَ الدخان الأسود مع احتراق قماش قميصه أولاً، ثم انبعثت رائحة شّواء كريهة»[1]، تعيد الرواية رسم الملامح الأولى لاندلاع شرارة الربيع العربي في تونس بلوحة تناصية استدعت فيها حادثة الشاب التونسي الشهيد (محمد البوعزيزي) الذي أضرم النار في جسده واضعًا حدًا لحياته كما هو حال منتصر في متن الرواية.

[1] – أين المفر، ص: 317-318.

المبحث الثالث: الفضاء كانعكاس للواقع.

شغل مصطلح الفضاء اهتمام الكثير من النقاد والمفكرين والفلاسفة عبر التاريخ، وتعددت تسمياته حسب وجهة نظر كُل ناقد من فضاء وحيز، والفضاء كحيز مكاني لا فائدة منه إذا لما يشتغل ويُوظف لتبادل الآراء والأفكار والاتجاهات والنقاشات والتفاعل بين الأفراد رمزيًا ومعنويًا، حيث يُحدد الديناميكية الاجتماعية لأفراد المجتمع؛ «يُعد المكان الأرضية التي تشدُّ جزئيات العمل كُله، فهو أن وُضح الزمن الروائي، وإن دُرسَ بعناية فُهمت الشخصية وأن تناوله الروائي بصدق تاريخي وصدق فنّي مكن عمله من أن يمتد في التاريخ...»[1].

إنّ الحديث عن الفضاء في الرواية العربية والمغاربية هو حديثٌ عمَّا تتجاوز به الرواية باعتبارها مُكونًا سرديًّا له آفاقه التقليدية في الخطاب، إن العمل الروائي ليغدو عالمًا آخر جديدًا في تكوين الفضاء ، لعب المكان في الرواية دورًا فعالاً باعتباره المحرك الأساسي لبنية أحداثه واختلاف موقفه وتسلْسُل أزمنته، نجد (**شارل كريفل- Charles Gival**) بأن المكان :«هو الذي يُؤسسُ الحكي لأن الحدث في حاجة إلى مكان يقدر حاجتهُ إلى فاعل وإلى زمن والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة»[2]، فلا

[1] – ياسين النّصير: الرواية والمكان –دراسة المكان الروائي–، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2010م، ص:09.

[2] – جيرار جينت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا، الشرق، المغرب، 2002م، ص: 137

يتشكل المكان الروائي وحده وإنما يتفاعل إيجابي وبقية المكونات الروائية الأخرى من شخصيات وتقنيات وأساليب فنيّة.

يبرزُ الفضاء الروائي في الرواية والذي يعني مجموع الأمكنة التي تظهر داخل النص الروائي، فتشغل حيزًا جغرافيًا تتحرك فيه الشخصيات كرؤية ذهنية مُتخيلة ذات بُعد رمزي أو كشخصيات مادية حقيقية طموحة وفي جميع الحالات يعمل السرد والقصُ بكل أبعادها فضاءً كتابيًا أو فراغًا لا يشغله سواد اللغة؛ «فالفضاء هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض وهو عنصر فاعلٌ ويكون جوهري من مكونات الرواية ولا يقتصرُ دورهُ على كونه وعاء الشخصية وللحدث بل يُصبح صاحب السّيادة المطلقة في إنتاج السرد والحوار والوصف، فلم يعد المكان موقعًا للحدث ولا بُعدًا جغرافيا لحركة الشخصيات، ولكنّه تجلّى في كثير من الأعمال الروائية بطلاً رئيسيًا يطلقُ المؤلف من خلاله لبلورة أفكاره وتوضيح وجهة نظره»[1].

يميز البينيويون بين المكان الروائي والمكان الواقعي فهذا الأخير هو المكان الحقيقي الذي يوجد خارج العالم التخيّلي الروائي؛ أي أنه الواقع المعاش بينما المكان الروائي فهو ذلك المكان المتخيل الموجود داخل العالم الروائي المُتشكل داخل الخطاب الروائي من

[1] – هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندري للنشر والتوزيع، الأردن، 2003م، (د/ط)، ص:277.

خلال اللغة وعلاماتها المختلفة، «إن النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليًا فيه مقوماته الخاصّة وأبعاده المميزة»[1].

حاول النقاد الغربيون التمييز بين مصطلحات أخرى تتعلق بالمكان والتي بدورها تصب في مفهوم المكان كالحيز، المجال، الموقع والفضاء.

استعمل(**غاستون باشلار-G.Bachlard**) مصطلح الفضاء كمعادل لمصطلح المكان ومشكل للعلاقات والرؤى التي تربط وجهة نظره للمصطلح فجعل من هذا الفضاء مجموع تلك الأماكن، فالفضاء الروائي عنده؛ ليس في العمق ما هو إلا مجموعة من العلاقات الموجودة والمرتبطة بالأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث..»[2] ،فالفضاء هنا مرتبط بالشكل الهندسي المنسجم والشخوص والحدث الروائي داخل المتن، كما استهدف الناقد **حميد لحميداني** أهمية المصطلح فأشار إلى أن الفضاء معادل للمكان والفضاء النّصي والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور أو كرؤية، بهذا فقد ميز الناقد بين مصطلح الفضاء والمكان حيث لاحظ أن :«الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمَّ تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدركُ بالضرورة

[1] – حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، –رام الله–فلسطين، 2008م، ط1، ص: 122.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009م، ص: 31.

وبطريقة ضمنية مع كُل حركة حكائية، ثُمَّ إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكُه ليس مشروطًا بالسيرورة الزمنية للقضية»[1]، فالفضاء أوسع وأشمل من المكان خصوصًا عند احتوائه للمكونات المشكلة للعمل الفنّي الروائي.

في موضع آخر يؤكد (**سعيد يقطين**) هو الآخر على أن الفضاء معناه شامل وواضح وأعم قائلاً: «إن الفضاء أهم من المكان لأنه يُشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي وإن كان أساسًا، إنه يسمح بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخيلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[2].

يُشكل المكان أهم المكونات الأساسية في العمل الروائي ومختلف الأمكنة فضاء الرواية الشامل، فهو يشغل حيزًا كبيرًا في البنية السردية للرواية، كما أنه الأرضية التي تتحركُ عليها الأحداث وتشكل الصراع بين شخوصها داخل المتن الحكائي انطلاقا من أمكنة وأزمنة متعددة فلا بُد من ارتباط الرواية بالمكان على اختلاف دوره وقيمته، وعليه

[1] – ينظر: إبراهيم عباس: الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005م، ص:219.

[2] – سعيد يقطين: قال أراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص:240.

اعتبر المكان الشاهد الوحيد على حياة الإنسان الواقعية والفكرية والأدبية؛ «فهو شرط الوجود الإنساني الذي لا يُحدد ذاته إلا به وفيه ويمارسُ الحضور والغياب في خلاله»[1].

في هذا المقام يعتبر (**باشلار غاستون**): أنَّ «المكان الذي ينجذبُ نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشير ليس بشكل موضوعي فقط بل لكل ما في الخيال من تمييز، إننا ننجذبُ نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالجماعة في كمال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية»[2]، فالمكان هو الكيان الجمعي لكل التجارب الإنسانية يعمل على توظيفها الروائي في نصوصه الروائية.

«تناول (**الشريف حبيلة**) المكان وفق ثنائيات ضدّية منها معانيًا وسماتًا هي عكس ما يحمل البعض الآخر في نفس الرواية»[3]، ورد معظمها مبنيًا على الثنائيات الضدّية (المفتوح/ المغلق) والمكان المفتوح هو إطار انتقال الشخصيات والمكان الغلق إقامتها.

يُسهم الفضاء في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعًا أو سلبيًا بل إنه: «أحيانًا يمكن الروائي أن يُحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من

[1] –الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية، أربد، الأردن، المعاصرة)، عالم الكتب الحديث 2010م، ص:22.

[2] –غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987م، ص:31.

[3] –الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص: 203.

العالم»[1]، فالمكان المكون أساسي للفضاء الروائي لأن تشخيص المكان هو الذي يجعل من الأحداث داخل الرواية شيئًا مُحتمل الوقوع بالنسبة للقارئ، فهو يعطينا واقعيتها فكُل فعل لا يمكن وقوعه إلا ضمن إطار مكاني فبدون المكان لا تكتمل الأحداث داخل المتن الروائي.

باعتبار المكان عنصرًا فنيّا مهمّا في البناء الروائي فهو يمثل الفضاء الذي يحضن الحكاية ويحوي وقائعها وأحداثها وشخصياتها، تكمن قيمة هذا الفضاء «بوصفه عنصرًا شكليًا فاعلاً في الرّواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز»[2]، وبتتبعنا للمتخيل الروائي في (أين المفرّ) وما يستقطبه من شخصيات ووقائع نلاحظ أنّ الرّاوية آثر أن تدور الوقائع والأحداث في أكثر من مكان، ويمكننا رصدها باختلافها وبتعدد شخصياتها واختلاف حكاياتها فقد استقلت كل واحدة بعالمها الخاصّ، فالمكان في المغرب العربي له ذاكرة خاصة جدًا فهو تارةً قرينُ الأرض قُدسي يتنزل من الإنسان منزلة نفسه وعرضه ويستوجبُ التضحية والفداء، وهو تارةً أخرى مبعثُ الرهبة والخوف لأنه مسكون بكائنات غير مرئية.

[1] –حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة، ط3، 2000م، ص:70.

[2] – حسن بحراوي: بمية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م، ص: 20.

نجد الفضاء المكاني في الروايتين جزءًا من الشخصية يُهمل شكله العمراني ويدخل بذلك تحت وتيرة الصفات الإنسانية بعيدا عن ذلك الوصف الهندسي، يبدوا بذلك المكان في رواية "أين المفر، وبيض الأفعى"، مكانًا مُجزءًا لا يأتي دفعة واحدة فلا يصفه الروائيان جزءًا جزءً ، حيث يتم استدعائه كلما احتاجه الروائي بلا تفاصيل لا تكتمل صورته في ذهن المتلقي إلا بعد نهاية الرواية وقد لا تكتمل، فروائي يقتصر أثناء وصفه على عبارات جد قصيرة ذات دلالات عميقة ومختلفة وهذا ما تجسده الرواية، تونس، سجن، قصر نبيل القاسمي، شارع، المشفى، البيت، المكتب.. الخ، فورد بذلك الوصف ملتحما بالسرد صعبٌ عزله.

إن الفضاءات الأساسية للأحداث في كل من (**رواية بيض الأفعى وأين المفر**)، قد ارتبطت أكثر بالشخصيات داخل الرواية، كما أوردها الرائيين أهمية كونها القادرة على ايصال تلك الصورة المتأزمة عن وطنهما -تونس- وتاريخه وواقعه المعاش، وانكساراته وتطلعاته إلى التغيير، فزودت تلك الشخوص بطاقة خيالية فهي رمز يُحاول من خلالها الروائي توجهه فكل هذه الخصائص خصوصية مكانية.

وفي الروايات محل الدراسة لعب المكان دورا واضحا في بناء الأحداث داخل النصوص الروائية، والأماكن في كل من رواية **أين المفر** لخولة حمدي ورواية **بيض الأفعى** لعبد اللطيف علوي تنقسم إلى أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة.

أ- الفضاء المفتوح:

في أغلبها أماكن مورس عليها الضغط إمّا بإغلاقها وإمّا بتشديد الحراسة عليها تمارس عليها السلطة الفاسدة جبروتها وقوانينها الهدف منها إسكات صوت الثورة والقضاء على الأماكن التي تبرز فيها الأصوات المعارضة، فوضع الحراسة المشّددة ليمارس قوته على الحريات، فجاء توظيف الأماكن المفتوحة متناسبا والخطاب السياسي الذي ترصده الرواية التونسية لتتداخل الفضاءات المفتوحة والمغلقة داخل الرواية.

- **المدينة/ المأساة.**

ارتبط الفن الروائي بالمدينة الأمر الذي جعل بعض النقاد يصفُ الرواية بـ : «أنها كائن مدنيٌ انتسابًا إلى المدينة، تدخل المدينة إلى العمل الروائي بصفتها خلفية مكانية، ثم يعكف الروائي على طرحها وتقديمها وتصويرها»[1]، فقد اختارت الروائية في (أين المفرّ) أماكن تونسية تمتدّ على بعض بقاع من التُراب التونسي لتتمركز بالعاصمة ببعض أنهجها وشوارعها وساحاتها ومعالمها لتتخذ منها مسرحًا لأحداثها، تُشكل المدينة بؤرة الحركة في الرواية العربية وهي مجال الصراع منها ينبثق وفي تعاريجها يشتدّ ويحلّ، احتلّت المدينة مساحة واسع في الرواية المغاربية المعاصرة، فكانت مصب اهتمام الكتاب والروائيون

[1] – ينظر: مويس شرودر، نظرية الرواية، تر: محسن الموسوي، ط1، بغداد، منشورات مكتبة التحرير، 1986م، ص: 10-105

الشباب من خلال عدّة نصوص أدبية مختلفة تفاعلاً وحراكًا واسعًا بين التعبير الأدبي وصورة الواقع ومظاهره.

إنَّ الكاتبة في بنائها لخطابها الروائي اعتمدت على رؤيتها للحياة الواقعية الحقيقية التي عاشتها تونس المدينة في فترة بعد الثورة، والواقع الرهيب الذي كان سائدًا في هذه الفترة ترصد ليلى واصفة تونس الخضراء بوصف تذمُها فيه، «على جوانب الطرقات شجيرات متفرّقة خضرتها شاحبة وأزهارها جافة، حيطانٌ مشوهة بمخلّفات المتظاهرين اللذين مرُّوا من الشارع، شعارات ورسومات مُتمردة سواء يشهدُ على حريق غابر أُضرمَ ها هنا والمزيد المزيد من الفضلات المكوّمة في تحدّ صارخ لقواعد الصّحة والذوق العام، إنها لا ترى ربيعا! تنهدت. هل كان ينبغي سحق الواقع الحاليّ، تدمير المدن، إبادة المجتمعات»[1]، على الرغم من كون المدينة مكان تعكس قيمةً حضارية إلا أنها اقترنت بالشعور بالضياع والفوضى والخراب والدمار فاختفت معالمها المدنية بهذا شغلت مدينة تونس أهم فضاءات المتن الروائي وبؤرة أحداث هذا الربيع العربي.

حضرت مفاهيم الوطن والهويّة والانتماء والحرية كمفاهيم جوهرية في هذه الرواية(**أين المفرّ**)، حيث شكّل الحديث عن الوطن رُكنًا محوريًا وتيمة ثقافية فيها حاملة للعديد من الأيديولوجيات والأبعاد الفكرية والرواسب الاجتماعية، شكل الوطن الفضاء

[1] – أين المفر، ص: 32.

الأوسع الذي يحمل دلالة الانتماء والهويّة هو هُويّة الروائية(**خولة حمدي**) قدمته في عديد الصور، فتونس هي عاصمة الجمهورية التونسية وأكبر مدنها من حيث عدد سكانها تقع مدينة تونس شمال البلاد مُطلّة على الجانب الشرقي لخليج البحر الأبيض المتوسط، المدينة تونس تقوم على جزئين قديم وحديث أمّا الجزء القديم والمتمثلُ في تونس العتيقة التي تقع على رَبْوةٍ ذات منحدرات خفيفة متّجهة نحو بُحيرة تونس شرقًا ونحو سبخَة السيجومي غربًا، بينما الجزء الثاني الحديث(أي المدينة الحديثة) الممتدة حول البحيرة والمدينة العتيقة، حرصت الروائية على تسمية الأماكن في الرواية بأسمائها الحقيقية المحلية على الواقع التاريخي المرجعي، كما استعاضت عن العاصمة بذكر أمكنتها الخاصّة مثل (شارع الحبيب بورقيبة) و(شارع باريس)، (سيدي بوزيد)، فتونس هي الوطن كما أنها الفضاء الأساسي داخل الفضاء الروائي لمجريات أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها ترصدها الروائية تارة بمدح وتارة أخرى بذم لواقعها وما آلت إليه، هذا الوطن الوعاء الحاضن للعديد من الأيديولوجيات المختلفة والثقافات المتعددة، كان في هذه الرواية بمثابة مرآة لآلام الناس وأوجاعهم ومشاعرهم على تعددها وتناقضاتها، فبات بمثابة الشاهد الفعلّي على كل ما يحدث من وقائع وليس مساحة فحسب، بقي هذا الوطن حاضرًا في وجدان أبطال الرواية وشخوصها اللذين يُحاولون من خلال نص الرواية إثبات ذاتهم وهويتهم وسط هذا العنف والخراب والظّلم والقمع وفساد للسلطة الذي حلَّ بتونس لخضراء.

تونس العاصمة هي مركز إشعاع ثقافي في الظاهر غير أنّها في حقيقة الأمر مقسمة عبر شوارعها بالمتر المربع بين أصحاب السلطة والطبقة الراقية، فالأيديولوجيا هنا تكمن في البقاء للأقوى لا للأصلح وما حوته من أمكنة كقصر نبيل القاسمي الذي وظفته الروائية في نسجها للرواية على أساس أنه مكان راقٍ سواء للتذكر أو الراحة والرفاهية؛ فهو الفضاء الحافل بمختلف الأحداث ومحل الحوارات ذات طابع أيديولوجي جسّدها خال ليلى نبيل القاسمي وأبنائه فراس وياسين ونبيل وأمين و وليلى والخدم والجدة وكدا السفير السابق والد ليلى، كلها حوارات حملت طابعًا ذا أيديولوجيا مختلفة ارتبطت بالمكان المختار من قبل الكاتبة.

على اعتبار أنَّ الوطن يحمل معنى الهويّة والانتماء التاريخي الإسلامي فخضر الوطن تونس بمعالمه واتساعه كَبنية واحدة ترصدُ فيه الروائية حالة هذا الوطن، نرصد ذلك من خلال لمقطع السردي: «عرفتها طيلة حياتي بلقب "الخضراء"... شواطئ فردوسية رمالها بيضاء وبحرها فيروزي، ملاعب غولف فاخرة، وأشجار زيتون ولوز وخوخ وافرة الظّلال(...)آثار رومانية وفينيقية وبونية وإسلامية، فسيفساءٌ دقيقة بألوان مبهجة، شاشية حمراء وخلخال فضيّ وجبّة حريرية»[1] ، تقدم السّاردة وصفًا للجنّة (تونس الخضرا) رمز الأصالة و الأمل المتجدد والحياة فحملت الخضراء صفة الأمل لتونس الوطن عبر سرد

[1] – أين المفرّ، ص:32.

متناغم ليحضر بذلك هذا الوطن تونس بكل معالمه وأركانه وهويته العربية بثوب الجبة الحريرية التونسية، اجتمعت فيه كل معالم الهوية الوطنية.

أوكلت مهمّة نقل مأساة الوطن إلى شخوص الرواية اللذين رصدوا أحداث رواية (**أين المفر**) المنصبة حول قضية الربيع العربي على السّاحة التونسية مع أول شرارة مع (**محمد البوعزيزي**) الشّاب البائع الذي أحرق نفسه في السوق الأسبوعية بسيدي بوزيد، فالمدينة تعيش في صراع طبقي فكري، أيديولوجي، مدينة قائمة على ثنائية ضدّية بين الأعلى والأسفل وهي بؤرة الحركة والصراع، لتكون المدينة فضاءًا روائيًا مليئًا بالتوتر والنسيجُ الخلفي للأحداث.

حضرت المدينة -تونس- بقوة في الرواية لاحتلالها مساحة واسعة ففيها تتحرك الشخصيات وتقع جُلّ الأحداث، ترتبط المدينة بالروح الثورية التي تلامس الموجودات! وتلتبس في طريقة الإنشاء والتنظيم، هذه التحولات الحضارية أكثر ما ارتبطت بالمدينة تونس كمكان تعيش فيه الشخصيات يوميا نرصد من خلال الرواية على لسان ليلى صورة المدينة بعد الثورة؛ «البلدُ كُله أصبح مزبلةً ضخمةً! شيءٌ مقرف!»[1]، حضرت تونس الوطن في الرواية كاشتغال للفضاء إذ أننا لا نتوقف في الرواية عند بعض المكونات الجغرافية التي يمكن أن تحضر في سياق المحكي كمكان للحدث داخل متن الرواية، فالأماكن في

[1] – أين المفر، ص: 32.

الرواية تحضر مشحونة بدلالاتها السياسية والاجتماعية هذه الدلالات تنصهرُ في بعد دلالي شامل يحتويه فضاء الثورة وما بعد الثورة.

الروائية في بنائها لخطابها الروائي اعتمدت على رؤيتها للحياة الواقعية الحقيقية التي عاشتها تونس المدينة في فترة الثورة وما بعد الثورة، والواقع الرهيب الذي كان سائدًا في هذه الفترة ترصد ليلى واصفة تونس الخضراء بوصف تذمها فيه؛ «على جوانب الطرقات شجيرات متّفرّقة خضرتها شاحبة وأزهارها جافة، حيطانٌ مشوهةٌ بمخلّفات المتظاهرين اللذين مرُّوا من الشارع، شعارات ورسومات مُتمرّدة، سواد يشهدُ على حريق غابر أضرمَ ها هُنا، والمزيد من الفضلات المكوّمة تحدٍّ صارخ لقواعد الصّحة والذوق العام، ... هل كان ينبغي سحق الواقع الحاليّ، تدمير المدن، إبادة المجتمعات، حتّى تقوم الثورة؟»[1]؛ على الرغم من كون المدينة مكان تعكس قيمة حضارية إلا أنها اقتربت بالشعور بالضّياع والاغتراب والفوضى والخراب والدّمار فاختفت معالمها المدنيّة، لعلّ تسمية المكان هي أوّل السبل إلى بناء المكان، فتسمية المكان في الرواية تُحيل القارئ على المكان الذي يحمل الاسم نفسه في الواقع، بهذا تحضر تونس في الرواية كاشتغال للفضاء، إذ أننا لا نتوقف في الرواية عند بعض المكونات الجغرافية التي يمكن أن تحضر في سياق المحكي كمكان للحدث داخل متن النص الروائي، فالأماكن في الرواية تحضر مشحونة بدلالاتها

[1] – أين المفرّ، ص: 32.

السياسية والاجتماعية هذه الدلالات تنصهرُ في بعد دلالي شامل يحتويه فضاء الثورة وما بعد الثورة داخل المتن الروائي وبؤرة أحداث الخريف العربي.

- **الشارع/ فضاء الاحتجاج**

يُعد هذا الفضاء -الشارع- من أهم الفضاءات النوعية والاعتبارية وأحد العلامات المكانية البارزة وأكثرها انفتاحًا في الرواية المغاربية، الشارع جزء لا يتجزأ من المدينة فهو حسب ياسين النصير: «صحراء المدينة وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة، وأبواب بعدها الحضاري لامتداده على مد الخيال ولساكنيه حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والبدل.»[1]

الشارع هو رمزية المدن وقد احتّل في الرواية العربية «مكانًا بارزًا وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارًا وشريانًا للمدينة»[2]، لقد لقيَّ الشارع في الرواية العربية وصفا جماليا و مكانا خصبا للاشتغال من قبل الروائيين الذين كتبوُا عن المدن العربية بوصفه :«مكانًا بارزًا، فكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارًا وشريانًا للمدينة وفي الوقت نفسه المصب الذي يصبُ فيه الليل والنهار وأشغالهما وتجلياتها فهو المسار والمصب في آن واحد»[3]، لما له أهمية كبيرة في حياة الإنسان العربي و الذي يمثل ثقافة كل شعب

[1] – ياسين النصير: المكان والرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د/ط)، 1980م، ص:144.

[2] – شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994م، ص: 65.

[3] – المرجع نفسه، ص: 65.

بعينه ، و كجزئية لا تتجزأ من كيان الوطن الواحد و كذا أصبح مجالا حيويا في الأعمال الروائية العربية.

لا تحصر الروائية الشارع كمكان هندسي تقف عنده بالوصف بل تقدمه من جانب نفسي وذلك من خلال الأحداث الثورة وما بعدها، فالشارع يختزل في كلمة واحدة ذات دلالات رمزية ونفسية، فالفضاء الشعبي المكان المفتوح مكان انتقال عام مُتحرّر من كلّ القيود الهندسية والالتزامات الحضرية، فبطلة الرواية (ليلى) ترصد لنا داخل روايتها هذا الشارع عبر حركتها في شوارع تونس العاصمة فهي لا تَعبر إلا الشوارع الضيقة، ورد في متن الرواية على لسان السّاردة: «صارت الشّوارع أضيق، والنوافذ المعوّجة تطلّ مباشرة على الشّارع في مشهد غير حضاريّ ..زكمت أنفها رائحة كريهة نفّاذة قبل أن تبدو للعيان كومة نفايات»[1]؛ كما رصدت في مقطع آخر الحالة الكارثية والفوضى في مقطع آخر« والمزيد المزيد من الفضلات المكّومَة في تحدّ صارخ لقواعد الصحّة والذّوق العام»[2]، نرصد عبر هذه المقاطع فضاء الشارع الشعبي المتدهور بيئيا و حضريا والذي يبرز بصورة أوضح من خلال صفتا الضيق والوسخ تعبيرًا عن الصورة الاجتماعية تضاف إليهما صفات أخرى داخل متن الرواية الكاشفة دومًا عن صورة وملامح هذا الشارع بـ بُعده الاجتماعي

[1] – أين المفرّ، ص: 31.

[2] – أين المفر، ص: 32.

المزري، في مقطع آخر تقول: «انحرفت إلى زقاق ضيقٍ وأخذت تعدّ البيوت حتّى وصلت إلى الرّقم المطلوب. حسن، هذا الحيّ مختلف تماما عن الحيّ الذي يسكنه خالها، أو حتّى عن جوار شقّة والدها»[1]، ما جعله مكانًا حاملاً لدلالات وقيم سلبية من خلال الدور الذي أحيط به في بنية السرد بكاملها عبر مبدأ التقاطبات الضّدية والفوارق بين الأعلى والأسفل، هذا الذي يعكس تنوع البيئات الحضرية والاجتماعية التي يمكن للفرد أن يواجهها في حياته.

تستنطق الرواية من خلال ألفاظها مُحتجة على هذا الوضع المزري المسلّط على الفئات المستضعفة من الشعب، يأتي الوصف الطوبوغرافي للحي القصديري ليطبق على بشاعة المنظر والمآل الذي آل إليه الفرد في ظل الفوضى العارمة التي لحقت بالمجتمع التونسي، هذا ما نرصده من خلال وصف الحي التونسي الفقير في وصف صريح يوضح الفرق الواضح بين الشعب والسلطة.

تتكرر صورة الشارع المزرية والمأساوية في معظم المدونة لتؤكد العنف الاجتماعي الواقع على هذا الفضاء، نقف على هذا الوضع الاجتماعي المتدنّي لما يُعانيه هذا الشارع بالنسبة لساكنيه (عامة الناس)، هذا ما تجلى لنا من خلال ربط الشارع بأهله وساكنته في مفارقة ضدّية: «حالما ابتعدت سيارة الأجرة لشارعين، اختفت ملامح حيّ

[1] – أين المفر، ص: 74.

خالها الرّاقي بقصوره ذات الأسوار العالية والحدائق الشّاسعة، وظهرت مبانٍ عشوائية متلاصقة، أغلبها آجر أحمر بغير طلاء. صارت الشّوارع أضيق، والنوافذ المعوّجة تطلّ مباشرة على الشّارع، في مشهد غير حضاريّ. وقرب أحد المنعطفات زكمت أنفها رائحة كريهة نفّاذة، قبل أن تبدو للعيان كومة نفايات لم يتمّ رفعها منذ أسابيع ربّما. انتبه السّائق إلى تكشيرة الازدراء التي ظهرت على وجهها فقال وهو يطالعها عبر المرآة العاكسة:

- عمّال البلديّة في اضراب!

- لماذا؟

- يطالبون برفع الأجور.. مثلما يفعل الجميع!

يطالبون برفع الأجور؟ فكّرت، هل يساومون الدّولة بصحّة أفرادها؟، سمعت السائق يتمتم:

البلد كلّه أصبح مزبلة ضخمة! شيء مقرف!»[1]

مشاهد الأبنية الفوضوية تصور شكلاً من أشكال العنف الاجتماعي والاقتصادي الذي لحق بالمجتمع التونسي بعد الثورة، هذا الوصف لحالة شارع يحتضن عامة الشعب دلالة على احتقارهم وإهمالهم من طرف السلطة وأطراف لنقف عند الوضع الاجتماعي بعد الثورة، فالشارع ليس هو المهمل المهمّش وإنما إسقاط صريح على الإنسان

[1] –أين المفرّ، ص: 31.

-عامة الشعب- هو الهامش يقع دومًا في مرتبة أدنى دُونية بعيدًا عن المركزية – السلطة – بعيدا عن دائرة الاهتمام والذي يحدد الفروق الاجتماعية.

إنّ وعي الروائية بفضائها هو ما يجعلها تُنتج هذا الفضاء على مستويين، مستوى مشاهدات السارد وشهادته، والمستوى الثاني التشكل الفضائي (للحدث الروائي)؛ ففي المستوى الأول تقوم الساردة بوظيفة الرصد، بهذا تصبح الرواية مرآة عاكسة لمظاهر الثورة وما بعدها في تونس، والجهات السياسية التي تتدخل بقواها في هذه الثورة كما نلاحظه في المقطع التالي: «- آنستي.. أنت واثقة أنّ هذا هو العنوان؟

أومأت دون حماس ونزلت كان عليها أن تُكمل مشيًا. كانت كمائن حراسة متمركزة عند المحاور الرئيسية، عجلات مطاطية وبراميل مليئة بورق ومطاط محترقة مازال يتصاعد منها دخان كريهةٌ ذُو رائحة نفاذةٍ شاهدًا على أحداث ليلة أمس، مشت وهي تتلفتُ في قلق لم يوقفها أحد لكن الوجوه لم توح إليها بالاطمئنان»[1]، في موضع آخر تردف الساردة عبر حوار كُل من ليلى وسحر حول وضع الشّارع تقول:

«-بالمناسبة، هل حيُكم آمن؟

ضحكت سحر. إنّها تعرف صديقتها ابنة الأكابر والأحياء الرّاقية. قالت مطمئنة:

- لا تخشي شيئًا.. شباب الحيّ يُؤَمّنون المعابــر ويحرسون الشّوارع طوال اللّيل.

[1] – أين المفرّ، ص: 73.

- وحظر التجوّال؟

- إنّها حراسة للحيّ.. لا أحد يتوّغل بعيدًا. تعلمين، بعض العصابات تستغلّ الانفلات الأمنيّ لسرقة المحلّات والسّطو على البيوت!»[1]

مثل الشارع حضورًا للذاكرة، ضمَّ في الرواية كُل معاني الخوف والفزع، كفضاء بمعنى أوسع من مجرد مساحة خارجية، فهو رمز للتواصل والتلاقي ومساحة للصراعات الاجتماعية والسياسية، وسيلة لتصوير الطبقية الاجتماعية في المجتمع الواحد، والذي يرمز إلى التناقضات الاجتماعية والثقافية، وكمكان يعكس تفاصيل حياة الشعب وتفاعلاتهم في المجتمع.

يأتي الشارع حاملاً دلالة إيجابية دالاً على النضال والتمرد على السلطة كما ورد في متن الرّواية: «ظهرت فجأة مجموعة من الشّباب مندفعين من الزّقاق الجانبيّ، وانخرطوا في المسيرة. مرّوا بسرعة فائقة، مرتطمين بالبنتين ودفعوهما بلا انتباه. تراجعت ليلى حتّى التصقت بالجدار، وشعرت بألم في كتفها جراء الاصطدام»[2]، فشارع كما يرد بأنه الفضاء المكاني المفتوح الذي يحتملُ أحداثًا كثيرةً من (مظاهرات، لقاءات، تسكع، سوق يومي، تواصل، الإبداع، الفساد. الخ)

[1] – أين المفر، ص: 75.

[2] – أين المفرّ، ص: 102-103.

تبدو الروائية في حديثها عن «كانتا تغادران محلاً للسّتائر، حين تناهى إليهما هتاف صاخب وغير مفهوم. التفتتا إلى حيث كانت عيون المارّة تنجذب. كتنت مسيرة احتجاجيّة تمرّ في الشّارع المتعامد. راقبت ليلى الحشد الذي أخذ يتدفّق من الجانب الأيسر.. وبدا ألاّ حدّ ولا نهاية لجموع المتظاهرين. سألت في استغراب:

- ألم تنجح الثّورة ويرحل الرّئيس؟ لماذا يتظاهرون الآن؟

(...)- الثّورة نجحت.. لكن لا ينبغي للشعب أن يغفل لحظة واحدة. فتسرق منه ثورته! الشّارع يقفُ بالمرصاد للحكومة الجديدة.. إن لم تستجب للمطالب الشّعبية، وجب تغييرها!»[1]

ذكر اسم الشارع للوقوف على وجه من وجوه التسلّط الذي مارسته السلطة بأجهزتها الأمنية المتعجرفة في وقت مضى، كما أنه وعي من الروائية بتوظيفها للمكان - الشّارع- وذلك لإبراز مختلف المسببات التي أدت إلى تَردي الأوضاع الاجتماعية أثناء وبعد الثورة.

[1] – أين المفر، ص: 100-101.

أ- الأمكنة المغلقة

الأماكن المغلقة؛ «تمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها مثل الملجأ والحماية التي يأوِى إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»[1]،

ومن الفضاءات التي تضمنت في الروايتين والتي دارت فيها أحداث الروايات نجد عديد من الأماكن المغلقة حيث كانت اطارًا تدور فيها أحداثها: «يكتسب المكان وجودًا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع التغير تفرضه حاجة الانسان المرتبطة بعصره، فإن الحاجة ذاتها تربط الانسان بفضاءات يسكن بعضها، ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة»[2].

تنتقل الشخصيات في الفضاءات وتشكلها حسب افكاره وذلك الشكل الهندسي العمراني الذي يناسب تطور عصره وبهذا يظهر الفضاء المغلق نقيضا للفضاء المفتوح.

[1] – أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية – دراسة بنيوية لنفوس ثائرة–، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص: 37.

[2] – الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسات في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اريد، الاردن، 2010، ص: 204.

إن أهم الأماكن المغلقة في الرواية نجد: البيت، السجن، المكتب، المسجد، المستشفى.

- **مركز للسلطة/ قصر نبيل القاسمي**

يرتبط المكان بالإنسان ولذلك تتحدد حرية حركة الإنسان بطبيعة المكان الذي يوجد فيه، من هنا تتأثر حرية الفرد بنوعية المكان أيضا فالإنسان يعيش في بيئته ويتحرك فيه بحرية أكثر، لكن ما إن يخرج من بيئته تتسعُ مساحات المكان ويبدأُ في الخضوع لسلطة المكان ذلك أن: «هذه المساحات دوائر متركزة تتسع من حيز فردي يمارس فيه حياته اليومية إلى حيز جماعي تنظمُه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها إلى حيز قومي تحارب الدول لحمايته إلى حيز كوني»[1].

القصر ليس مكانًا هادئا كالبيت نظرًا لاتساعه، هذا المكان يمتلكه من كان ذا جاه ومال وسلطة عليا، فقد كان قصر نبيل القاسمي خال ليلى يقع في ضاحية (سُكّرة)بالعاصمة التونسية في حي ارستقراطي، هذا الفضاء المغلق لتجمع معظم الشخصيات الرئيسية للرواية التي اختارت القصر مكانًا لعيشها نظرًا لمكانتها الرفيعة في المدينة، كان القصر ذَا أسوار عالية وحدائق شاسعة بكل ما تحملهُ لفظة القصر من فخامة ورفعة وسيادة و حصانة ؛ نرصد ذلك في متن الرواية« ألقت نظرة شاملة على الحديقة مترامية الأطراف،

[1] سيزا قاسم: القارئ والنص والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د/ط)،2002م، ص:

ثم استدارت لتتأمل واجهة القصر الشامخ المنتصب أمامها..»[1] بهذا تُصور ليلى قصر خالها نبيل القاسمي في صورة المكان الفخم و الواسع دلالة صريحة على مكانته الاجتماعية وسلطته فكان هذا البيت-قصر نبيل القاسمي- لصيقًا بمكانة السلطة و أتباع النظام الحاكم.

تَعرض الروائية "خولة حمدي" قصر نبيل القاسمي انطلاقا من تلك الرؤية التجزيئية مُستغنية عن وصف معالمه بدقة فلا نعرف القصر ولا تكتمل معالمه وصورته في ذهن القارئ إلا بعد الانتهاء من الرواية وتراكُم مختلف تلك الصور الواردة عن هذا القصر، فليلى تزور أركان القصر فهي في حركية دائمة تصوره من خلال ما تقوم به هذه الشخصية البطلة، يتجلى ذلك على لسان الساردة: «هزّت ليلى رأسها موافقة، وتبعت الخادم إلى سُلّم الطابق الأول اضطربت أنفاسُها وهي تدلُف إلى غرفتها.. غرفة حنان سابقا، كانت غرفة واسعة بحمام مُلحق وشرفة مُظلّة تُطلُّ على الحديقة الخلفية.»[2]، إن مقاطع الوصف التي تصور المكان كفضاء تتميز بنوع من الاستقلالية والحرية والانساع رغم الفضاء المغلق.

قدمت ليلى وصفًا لقصر نبيل القاسمي الذي يعيش فيه هو وأبناءه لثراه الفاحش ومكانته الاجتماعية الراقية، فهو مكان عالٍ يلجُه أربابُ الأموال وأصحاب المناصب العالية،

[1] – أين المفرّ، ص: 18.

[2] – أين المفرّ، ص: 32.

يمثل هذا العلو السلطة الفاسدة في تونس قبل وبعد الثورة، عكس عامة الشعب الذي يسكن أماكن تُشبه الجحيم في عالم سُفلي، هذا ما تجلى لنا من خلال المقطع السردي: «حالما ابتعدت سيارة الأجرة لشارعين اختفت ملامح حيّ خالها الراقي بقصوره ذات الأسوار العالية والحدائق الشاسعة، وظهرت مبانٍ عشوائية متلاصقة أغلبها آجرٌ أحمر بغير طلاء، صارت الشوارع أضيقَ والنوافذ المعوّجة تُطلُّ مباشرة على الشارع في مشهد غير حضاريّ، وقرب أحد المنعطفات زَكَمتْ أنفها رائحة كريهة نفاذةٌ قبل أن تبدو للعيان كومة نفايات لم يتم رفعها منذ أسابيع ربما»[1]، يظهر المكان الشعبي كبؤرة للضيق والقذارة والاكتظاظ بينما المكان الراقي-القصر- بالاتساع والخضرة والجمال، حمل الفضاء الشعبي دلالات قيمة ما جعله مكانًا قيميًا سلبيًا من خلال الدور الذي أنيط به في بنية السرد بكاملها.

يرى الناقد (**يوري لوتمان-l'OTtman Youri**): «أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن و-بنسب متفاوتة-صفات مكانية تارة في شكل تقابل السماء والأرض، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية، حين تعارض بوضوح بين الطبقات(العليا) والطبقات(الدنيا) وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار) و(اليمين) أو بين المهن (الدونية) و(الراقية).. وكل هذه

[1] – أين المفرّ، ص: 31.

الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة وتقدم لنا نموذجا أيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي محدد معطي»[1].

يتجسدُ هذا المكان الروائي من خلال التمثيل للقيمة بالمكان والتقابل بين القيم من خلال التقابل بين الأمكنة في صراع بين ثنائية ضدّية (أعلى/ أسفل)، النظام الفاسد وأتباعه وعامة الشعب، فالقصر العالي الواسع الكبير يقطنه رموز النظام والسلطة الأغنياء وإطارات المدينة ممن يدّعون التحضر، بالمقابل البيت الصغير الضيق الحقير والرث للفقير من عامة الشعب الحيّ السفلي الشعبي الذي يُشوه جمال ومنظر المدينة وهو بؤرة للثورة والفوضى والخراب والفوضى والآفات، فالقصر مكان محظور على الفقير-عامة الشعب- فمن الصعب اختراق القصر من طرفهم عكس بيته-الشعب- المباح لكل أطياف المجتمع.

حاولت بذلك الروائية من خلال نصها طرح إشكاليات سوسيولوجيا العمارة والمدينة المغاربية ورصد الثنائيات والأنظمة الهرمية التي تتحكم في موضعة المرأة وحضورها في هذا الفضاء العام، حَظيّ هذا المكان بعناية خاصة تجلت في الوصف العميق لما يحتويه من اتساع وانفتاح، نرصد ذلك على لسان الساردة: «أمضت ليلى نهارها تتعرف عل أرجاء القصر وسكّانه، كانت غرف فراس وأمين في ذات الممرّ، إلى جوار غرفة حنان، بينما يُقيم ياسين ووالدُه في الطابق العلوي في أجنحة أكثر اتساعًا، باستثناء المكتبة ومكتب

[1] –حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء–الزمن–الشخصية، ص:34.

خالها في الطابق الأرضي، والصّالة العلوية في الطابق الأول، فإن بقية الغرف كانت موصدة»[1]، شكل هذا القصر الوعاء الحاضن لعديد الإيديولوجيات المختلفة والثقافات المتعددة، فجعلت الروائية من هذا المكان أداة تعبر من خلاله على طبقة اجتماعية بورجوازية متسلطة و ذات صيت و نفوذ داخل المجتمع التونسي.

- **السجن/ العنف.**

أخذت موضوعة السجن حيزًا كبيرًا في المتون الروائية لاسيما بعد توسع حالات القهر والاستبداد الذي تعيشُه الشعوب في ظّل الأنظمة الحاكمة الديكتاتورية، «السجن (prison)هو المكان الذي تحتجز فيه حرية الأشخاص الذين يمارسون أفعالاً تلحق الضرر بالآخرين، أو من المتوقع إقدامهم على مثل هذه الممارسات على أن يكون الضّرر الناتج أو المتوقع نتيجة فعل قصدي، أو أن يكون الحجز شكلاً من أشكال العنف المفروض على الفاعلين، أو أن يتحقق من خلال عملية الحجز درء المخاطر، وهناك السجون السياسية التي تخص الأفراد الخارجين عن سلطة الدولة، ويطمحون إلى تغيير بعض أنظمتها»[2]،فحضور السجن في الرواية كرمز للقيود و القيم الاجتماعية، والظلم والقهر حيث أبشعُ الممارسات ضد ّلمحتجزين داخل السجون.

[1] – أين المفرّ، ص: 38.

[2] – الموسوعة العربيةArab Encyvhopedia، مادة (سجن)http://www.arab-ency.com/ar..

السجن من الناحية اللغوية فإننا نجد ارتباطه بمفهوم «حبس الإنسان وتقييده بين جدران، فالسجن هو الحبسُ»[1]، والذي يُعتبر مؤسسة عقابية تديرها الدولة وأجهزتها طبقا لقوانين وضعية تصدرها العدالة.

تُعتبر صورة المنفى أو السجن من أشد الأماكن المغلقة وهو أخطر عقوبة تسلب حرية الفرد، فسجن ما هو إلا عالمًا مفارقا لعالم الحرية، هو مكان الإقامة الجبرية يبرز من خلال الرواية بوصفه عالما لذُّل، كان السجن مكانا لاعتقال الأسرى أو المحكوم عليهم بالموت بعدها أصبح مكانا للتخلص من بعض المغضوب عليهم أو الواقفين في طريق ذوي السلطان وغالبًا كان هؤلاء من مثقفين ورجال السياسة والمناضلين.

يتخذ فضاء السجن في رواية (**بيض الأفعى**) ليظهر في تونس في السجون، يحمل بذلك دلالة واحدة يُحاول الروائي من ورائها إبراز صورة الصراع بين الآخر التونسي التابع لنظام الحكم (نظام ابن علي الرئيس المخلوع) الذي يُعد صانعا لهذا المكان واضعا لقوانينه لهذا نجد البطل يعرضه مشيرًا إليه كاشفا نظرته إليه مبرزا غطرسة وقسوة ووحشية ذلك النظام على المحتجزين والمتظاهرين الذين يسعون على تغيير هذا الواقع المأساوي للبلاد.

[1] – ابن منظور: لسان العرب،

يتحول الوطن إلى سجن تهان فيه إنسانية المواطن التونسي على يد أخيه المواطن التابع لسلطة الحكم، فرجال الشرطة أحد أهم أجهزة السلطة الذين يقومون باعتقالهم وإهانتهم من أجل إخضاعهم وإسكاتهم وإضعافهم في نفس الوقت ليظهروهم مجرمين وعالة وحثالة المجتمع التونسي، هذا ما ورد على لسان عامر وهو يتساءل مع نفسه يقول: «أليسوا هم أيضا ساقطين من ثقوب قفّة المجتمع العاهرة؟ كيف يتحوّلون فجأة حين يلبسون الزّيّ إلى كائنات ناقمة علينا، نحن الذين تخبطنا معهم في أرحام الفقر ونبتنا معهم كالفقّاع في المزابل! لماذا تتحول نظرتهم إلينا، ونصبح في نظرهم مجرمين بالولادة»[1]، يردف نبذه لكلاب السلطة وأتباعه ورؤيتهم الدونية المهينة لأبناء تونس من الطبقات الفقيرة؛ «لا أعرف لماذا كان رجال الشّرطة دائما يتعاملون معنا نحن أبناء العشوائيّات، كما لو كان بيننا وبينهم ثأر قديم لا ينتهي أبدا»[2]؛ وكأن العنف الذي يمارسه رجال الأمن في حق أبناء الشعب ما هو إلا صورة تجسد الظلم والفساد وانتهاك مصرح لحقوق الإنسان ويعكس هذا العنف توثر العلاقة بين الحاكم والمواطن.

يصرح عامر بأن رجال الشرطة أهم أجهزة السلطة الحاكمة التي تستعملها لقمع الشعب التونسي خاصة أبناء الأحياء الفقيرة التي يريد أبنائها المطالبة بالتغير الواقع

[1]- بيض الأفعى، ص: 83.

[2] - بيض الأفعى، 82.

التونسي، يردف: «لم نعد ننظر إلى البوليس إلاَّ باعتباره عدوّا لنا، نحن أبناء حي التضامن والانطلاقة ودوّار هيشر والمنيهلة»[1]، فالدونية تظهر في العنف والتعسف والقمع الذي يعانيه أبناء هذه الأحياء على غرار الأحياء الغنية التي تعيش مرتاحة، فرجال اللباس الأزرق هم أيضا أبناء أحياء فقيرة معدمة تجنت في سلك أجهزة الدولة لخدمة الشعب فتحولوا إلى كلاب ضارة جائعة لا تشبع يجعلون من إخوتهم فريسة لهم لإلباسهم التُهم وجعلهم مجرمين، «يفعلون المستحيل كي يثبتوا لنا دائما أمام أنفسنا وأمام أهلنا كم نحن مجرمون وتافهون وحثالة، وأنه لا بّد لنا كلّما أوقفونا أن نثبت براءتنا بورقة من ذات العشرين دينارا أو العشرة أو الثّلاثين.»[2]

تتبنى السلطة القمع وتوجهُه نحو الشعب فتكلف أجهزتها القمعية التي تلبس قناع السلطة متهمة الشباب والشعب التونسي الذي يطالب بالتغيير بالمساس بالثورة المقدسة ليُزَجَ بهم في السجون، إن ظاهرة العنف الذي يمارسها رجال الأمن في حق المتظاهرين من أبناء الشعب يمكن أن يكون تعبيرا عن الغضب والثورة والصراع لاجتماعي والسياسي الذي يسود البلاد والذي يعكس حالة الانقسام والصراع الداخلي وغياب العدالة الاجتماعية كما هو حال عامر الذي أصبح رهينة للسلطة وأجهزتها القمعية.

[1] – بيض الأفعى، ص:82.

[2] – بيض الأفعى، ص:83.

السجن السياسي مكان لإخضاع السجين وإذلاله وإعادته إلى حظيرة السلطة الحاكمة، لأجل جعل السجين يتحول من مدرك حسّي إلى مدرك نفسي (المكان المعادي)؛ تجلى لنا ذلك على لسان عامر: «لم أصرخ ولم أتأوّه، ظلّلت صامتًا كما لو أنّي قد نزعت جسدي تماما وتركته هناك في مغاوير الجبل، كنت أشعر في قراراتي أنني جيفة بشرية متفسّخة لم يعد فيها موضع واحد للألم. أحدهم وضع يده يسدّ بها أنفه حين رآني وهو يقول: من أيّة قمامة أتيتم بهذا الجرذ الكريّه؟»[1]، المكان الذي يحمل سطوةً وضيقًا وكابوسًا وكآبةً، كما يتحول السجن إلى كابوس بعد خروجه منه فيعود أسيرًا بداخله، فيحدث الاعتقال قدرًا من التخريب الجسدي والمعنوي في ذات المعتقل.

يصل عنف السلطة عبر أجهزتها القمعية لدرجة القتل يجسد هذه الصورة في استشهاد والد عامر (الشهيد خالد الشّرفيّ) مناضل وسجين سياسي معتقل لدى أجهزة الدولة، سياسي سابق اتهم بانتمائه لحركة النهضة، نرصد هذا التصريح من خلال المقطع التالي: «أبوه الشهيد خالد الشّرفيّ، مناضل وسجين سياسي سابق، كان متّهما بالانتماء إلى حركة النهضة، وتعذب كثيرًا طيلة عشرين سنة واستشهد يوم 14جانفي»[2]، كان بذلك أعنف فعل تقوم به السلطة الحاكمة وهو القتل الموجه من طرف السلطة إلى الشعب

[1] – بيض الأفعى، :12.

[2] – بيض الأفعى، ص:93.

من أعلى إلى الأسفل متمثلا في الساسة التابعين لسلطة واللذين ثاروا ضدها وخرجوا عن سلطتها بإعلاء أصوات الرفض والاضطهاد والمطالبة بالتغيير، هؤلاء الذين زُجَ بهم ظلما ذنبهم الوحيد أنهم وبتطلعهم للتغيير نصبُوا وحملوا أحلامًا عن التغيير والحرية والكرامة، فجاء السجن عقابًا لهم على أحلامهم، سُجنوا بأوامر مباشرة من الحكام والتابعين لهم في الدولة ودون محاكمة فكان جزاءهم السجن والقتل ليصبحوا عبرة لمن تسول له نفسه اللعب على السلطة.

تم تغطية فضاء السجن عن طريق تعليقات الشخصيات وحواراتها حول العالم الداخلي لهذا المكان وهذا ما يجسده البطل عامر من خلال نقله لتلك الصورة، بهذا يصبح السجن عالمًا تغيرت فيه تلك القيم ووجهات النظر بالنسبة للمعتقلين.

فالسجن هو المكان الذي تُستَلب فيه إنسانية الفرد ويُجرد من أبسط أشيائه كما تمارس عليه مختلف أنواع العقاب وهذا ما صوره الروائي من خلال مختلف أساليب العنف المسلطة عليه أثناء استجوابه من قبل رجال الشرطة وتقديمه في تلك الصورة المزرية نرصد ذلك من خلال ما أورده: «ونودي باسمي قبل أن أُسحب كما تُسحب الدّابة من قرنيها إلى المذبح .(..) بقيت معلقًا من الساعة العاشرة ليلا إلى ما بعد الثّالثة، عاريًا إلا من تبّان قصير، تناوبوا على ضربي في كل موضع من جسدي بالأيدي والهروات وبالسيّاط والأحزمة الجلديّة وخرطوم سامّ تترك لسعاته على جسمي وهو عار حرائق لا

تنطفئ ودمامل تتقيّح وتنسلخ مع الجلد. أطفئوا أعقاب السّجائر بين إليتي وضحكوا طويلا وأنا أهتز وأختلج حتّى تغيم عيناي وأفقد الوعي، ثم أستفيق على صفعة الماء البارد»[1]، فهذا أسلوب من أساليب العنف الموجه ضدّ المعتقلين داخل فضاء السجن ويحوله إلى ما دون إنسان، فيقضي على كل مقوماته الذاتية محاولاً إضعافه إبعاده وإرغامه على الاعتراف بشتى الوسائل، فتعمد السلطة عبر أجهزتها إلى إبعاده عن مشروعها السياسي.

السجن أعلى درجات العنف والقمع فهو مرتبط بصورة كبيرة بالتعذيب خاصة في فترة الثورة التونسية، وهذا ما ذكره الروائي عبد اللطيف علوي في روايته (بيض الأفعى) عن البطل عامر بعد اعتقاله من طرف أجهزة السلطة بعد فراره من الجبل هروبًا ولجوءً لمساعدة الشرطة، ليقع هو الضحية فيعذب ويهان في قاعة التحقيق يواصل رجال الشرطة التحقيق لاستنطاقه (عامر) يسأله عن اسمه:

«- ما اسمك؟

- عامر الشّرفي. اسمك الثلاثي يا حيوان!"[2]؛ في نظرة دونية لعامر كعينة من هذا الشعب التونسي، وبلغة حقيرة يصفُه بهذا الوصف البشع جدًا

[1] – بيض الأفعى، ص: 14.

[2] – بيض الأفعى، ص: 7.

... كما يردف عديد الأسئلة فيسأله عن أصحاب اللحى المجرمين والأحزاب وهذا ما نجده في متن الرواية:"

- ما هي كنيتك؟

- أبو عميرة»[1]

- «ما هي العملية التي كنت تنوي تنفيذها في سفح الجبل؟

.... أُجيب مغمغما وقد تيبست شفتاي من البرد وتفلّقت من ضربات الكاو تشو:

- كنت هاربًا إليكم. لم أنزل من الجبل للقيام بأية عملية.

ينشطر رأسي بضربة أخرى قاصمة من الخرطوم ويؤتى إليّ بكرسي خشبي يطرحني الأعوان على ظهري في القاعة ويرفعون رجليَّ على الكرسي، ثُم يجلس عليها أضخمهم فينقصف قلبي وأعوي حتى تنقطع أنفاسي»[2]، يواصل رجال الشرطة إصرارهم على استجوابهم وتعذيبهم -لعامر- بمختلف الوسائل نفسيًا وجسديًا عن طريق تحطيم جسده الهزيل الجريح في صورة جبروت وعنف وقوة أجهزة السلطة ضدّ المحكوم عليهم.

يواصل رجال الشرطة بين جدران السجن وفي قاعة التعذيب استجواب بطل الرواية عامر معذبين إياه بمختلف الوسائل؛ يتجلى لنا ذلك من خلال استجواب رجل

[1] – بيض الأفعى، ص: 7.

[2] – بيض الأفعى، ص: 15.

الشرطة لعامر في صورة معبّرة عن عنف اللغة كأحد أسلحة السلطة ضدّ المعتقلين يقول «هيا أفرغ كل ما عندك قبل أن أفرغ أمعاءك! .. هل تنتمي إلى تنظيم القاعدة، أم إلى تنظيم الدّولة؟ تكلّم! كم عددكم في الجبل؟ من أميركم ما هي أسلحتكم؟ تكلم ولا تنسى شيئًا وإلا قطعنا قضيبك وجعلناه في مكان لسانك!»[1]؛ تتهاوى عليه عديد الأسئلة والتساؤلات المنتهية بتهديدات وبالقطع أعلى درجات العنف، بينما يُجيب عامر بأن لا علاقة له بالمجموعات الإرهابية بينما لا يقتنع المحقق بأجوبته وتصريحاته ليزدادَ رجال الشرطة أكثر شراسة وجنونًا وعنفًا ليصلوا إلى مبتغاهم، فالسجن يتعرض فيه السجين إلى عدّة أشكال من الضغط النفسي والقهر والتعذيب ولا سبيل فيه إلا التكيف معه ومختلف ظروفه.

يعتمد رجال الشرطة أساليب السخرية من الموقوفين لديهم كجزء من العنف النفسي بصورة بارزة في متن الرواية نرصد ذلك عبر البطل عامر: «قال الآخر وهو ينظر إليّ باشمئزاز واحتقار كما لو كان ينظر إلى فأر هالك أ وزعة على الحائط:

هذا هو الإرهابي اليّ قيّمتوا عليه الدّنيا وباعثين ليه فرقة كاملة!! هزّوه نفرحُوا بيه غادي في "كرش اللّفعة"»[2]؛ يتعمدُ رجال السلطة جرح مشاعر الموقوفين والسخرية منهم

[1] – بيض الأفعى، ص: 15.

[2] – بيض الأفعى، ص: 12.

بلغة دونية وبأساليب تهكمية، وهذا أثناء استجواب عامر من قبل أحد عناصر الشرطة " استدر أمامك يا حيوان!

قلتُ بصوت لا يكاد يخرج:

بيت الرّاحة من فظلك! لم أعد أستطيع أن... صرخ خانقًا:

بول على روحك يا كلب! هل كان عندكم تواليت بالرّخام في الجبل؟»[1]؛ بهذا تتحول السخرية إلى متعة لرجال الشرطة فسلوكهم ومعاملتهم مقصودة تجاه المعتقلين في نظرة دونية لهم، وبنبرة تصف جبروتهم وتلخص لنا أساليب النظام الفاسد في الحفاظ على السلطة بكل الأساليب الممكنة والقدرات المتاحة.

من صور السخرية على عامر أيضا يقول البطل عامر وهو بين يدي رجال الحاكم: «أحدهم وضع يدهُ يسد بها أنفهُ حين رآني وهو يقول: من أيّة قمامة أتيتم بهذا الجرذ الكريه»[2]؛ في صورة تصف حالة عامر الهارب من الجبل أثناء اعتقاله.

يصرح الراوي البطل عامر إلى مشهد يصف فيه لحظة اقتياده بطريقة مهينة من خلال ما أورده: «بعد ثلاث ساعات كاملة وأنا مغلول اليدين إلى الوراء وملقى على وجهي في الباقة»[3]، تحيل كلمة (مُلقى على وجهي) في إشارة صريحة إلى الإهانة والإذلال

[1] – بيض الأفعى، ص: 10.

[2] – بيض الأفعى، ص: 12.

[3] – بيض الأفعى، ص: 8.

اللذين تلقاهما المعتقل من طرف رجال السلطة، كما تتجسد تلك الصورة المهينة في صورة أخرى؛ يقول: «حاولت أن ألتفت إلى العون الضّخم الذي مازال يخنقني من أسفل ويعصرني عصرًا، بدا لي المشهد مضحكًا وأنا بين يديه كديك مغدور في فم ثعلب لقيط يعود بغنيمته إلى وكره السّعيد»[1]، في صورة تهكمية من السلطة وكأن المشهد صورة كاريكاتورية تعري أجهزة السلطة المهيمنة على هذا الفرد التونسي كفريسة للثعلب الماكر بغنيمته الديك، فطغى على الرواية نعت الشخوص وتشبيههم بالحيوانات في إسقاط صريح لحكم القوي على الضعيف و فرض قانون الغاب و لا بقاء إلا للأقوى.

عمد (**عبد اللطيف علوي**) متن روايته -بيض الأفعى- إلى وصف رجال الدولة عبر مقتطفات مشهدية في صورة شَكلية واصفة جبروتهم وعنفهُم خاصة في الفصل الأول من روايته، فكان تقديمهم بهذه الصورة لأجل الترهيب والتخويف وإيصال رسالة مفادها أن الدولة والسلطة وأجهزتها القوية تعمل على إدراج كل الأساليب المتاحة للتسلط و القمع ، فرجال الشرطة هم أقنعة مُستحدثةٌ عن السلطة أنشأتها لتطيل عمرها بينما يفقس بيض الأفعى، تظهر قوة أجهزتها الترهيبية؛ يقول في موضع آخر: «ثُمَّ دفع الباب بالأرجل حتّى ارتطم بالحائط، وقفز إلى الداخل ثلاثة رجال الشرطة ملثمين يُصوبون أسلحتهم نحوي، ويصرخون جميعًا بصوت موتور:

[1] – بيض الأفعى، ص: 9.

- انبطح على وجهك، وضع يدك وراء ظهرك!

كان المشهد يبدو كما لو أنه هجوم مباغت في معركة حقيقية، في حين أنني كنت محتجزًا داخل المركز منذ ساعات وموثوق اليدين إلى الخلف ومستسلما بلا أية مقاومة»[1]، رصد عامر صورة أجهزة الدولة لأجل التخويف والترهيب إلا أنها تظهر في صورة ساخرة من هذه الأجهزة التي تدعي القوة والسلطة، فبيدها كل الأوراق الرابحة التي لا تخضع للمساومة وفي حقيقتها ما هي إلا ثوب مبهرج تديرهُ أذناب السلطة.

في صورة أخرى للاستهزاء والتهكم من السلطة نرصد حديث عامر في قوله: «وأترك خلفي أعوان الزّي الوطني يتحسسون طريقهم كالحوامل بين الصغار العابثين المتراكضين بشقاوة ومُكر وسخرية مغيطة»[2]، صورة تهكمية ساخرة من أجهزة السلطة الحاكمة أو الوجه الآخر لسلطة فرجال الزّي الوطني يمثلون السلطة وعبارة أترك خلفي أعوان دلالة وكناية على شكل هؤلاء الأعوان اللذين لا يقوون على الحركة والركض وكأنهم شعار فقط للتخويف بزيهم الثقيل.

[1] – بيض الأفعى، ص: 11.

[2] – بيض الأفعى، ص: 81.

يردف في صورة كاريكاتورية ساخرة من أجهزة السلطة الفاسدة يقول: «أعرف ذلك السمين الذي يذكرني دائما بأنه لا يوجد في كُل العالم بوليس بكرش منفوخة ومترهلة سوى بعض البوليس الذي أتخمته الرّاحة واللقمة الباردة في بلادنا...»[1]

لم يغفل الروائي على لسان البطل عامر عن وصف حال المعتقلين داخل الزنازين فبمجرد ولوجه الثَكنةَ العسكرية يصف الحالة المزرية للمعتقلين، وهذا ما أوردهُ في متن الرواية «(..) وفي طريقي إلى ما لست أدري، سمعتُ صرخات متداخلة تنبعث من أعلى ومن أسفل تخترق الجدران كأصوات أشباح الموتى المنبعثة من المشرحة في الهزيع الأخير من الليل، أصواتٌ عاليةٌ بدا أنّها لضبّاط يحقّقون مع موقوفين، "اخلع ملابسك كلّها يا حيوان!"، وتتردّد أصوات أخرى تعوي من الألم مثل جراء مسلوخة»[2]؛ أصوات أشباح المعتقلين إثر هول التعذيب الممارس من طرف السُلطة على المعتقلين أثناء خضوعهم للاستجواب والتحقيق بمختلف وسائل العنف اللفظي والنفسي والجسدي، فالسلطة سُلطتها وعنفها هو أوامر السلطة ضدّ المعتقلين اللذين ينعتون بالحيوانات من قبل رجال الأمن فيسيئُون معاملتهم ويتلذذون بتعذيبهم و استنطاقهم بشتَّى الوسائل والأساليب.

[1] – بيض الأفعى، ص: 82.

[2] – بيض الأفعى، ص: 12-13.

في صورة أخرى يصف عامر حاله وهو يلجُ باب الزنزانة واصفًا حاله ومن معه في زنزانة السجن يقول: «فُتح باب الزنزانة ووجدتُ نفسي مع ثلاثة آخرين عرفتُ منهم بصعوبة "عاشور قيزة" الّذي يكنّى بـ "أبي معاذ" بعد المبايعة. حاول النهوض فبدا لي كالرّوبوت الآليّ لا يستطيع الحراك، (...) ذلك المتشرد الطواف الذي عايشته في حي التضامن سنوات، ثم غاب فجأة وانقطعت أخباره فكثرت التأويلات حول مصيره وأسباب رحيله الغامض»[1]؛ فالسجن لا يخضع لقانون خاص بل هو عالم المرضى والمعتوهين يفعلون بالمساكين ما تشاء لهم نفوسهم، هو مجرد لعبة ودعابة كل ذلك وغيره لأجل هدف واحد ألا وهو إسكات وطمس هذا الشعب وجعله خاضعًا ذليلاً لسلطة وحكامها الديكتاتورين لا غير، وبهذا فالسجن مكان لتعذيب والاستنطاق للحصول على معلومات تخص الثورة وهذا ما رأيناه مع البطل عامر، بهذا يكون السجن رمزا للتعذيب والعذاب والقهر والاضطهاد والظلم الذي كان جزءًا من حياة شخصيات الرواية خاصة المعتقلين من قبل السلطات التابعة لنظام ابن علي، عاشوا مرارة الأيام والأوقات الصعبة في زنزانة الانعزال عن العالم، فهو وسيلة لعقاب الفلسطيني وشلّ حركته وقمعه ألا أن الأسير يبقى صامدًا معاهدًا.

[1] – بيض الأفعى، ص: 13.

جبروت السلطة وعُنفها ينكشف ويتعرى بفعل رجالها رجال الشرطة اللذين يُمثلون السُلطة والنفوذ، فتنوعت أساليب العنف اللفظي والجسدي والنفسي والظُلم والقهر، هذا ما نرصده في حديث الراوي البطل عامر حول حالته واعتقاله يقول: «رَكلني أحدهم بحذائه ركلة قويّة سقطت إثرها على وجهي، وتفقّد الشّكال في يديّ، ثُمّ قيدني بسلك معدنيّ ضاغط في حين داس الآخر بحذائه الضّخم على أذني وخدّي وراح يدعسهُ على القاعة وهو يحرك رجله كالمسّاحات»[1]؛ سوء معاملة رجال الشرطة مع المعتقلين أيضا تظهر في تعمدهم السّب والتقليل من شأنهم والسخرية منهم وجعلهم حيوانات بنعتهم بأسماء الحيوانات كُل هذا القلب في الأدوار بقالب التهكم والسخرية اللذان يؤثران على الحالة النفسية ليُحدث الاعتقال إذن قدرًا كبيرًا من التخريب المعنوي والجسدي في ذات المعتقل.

بنت رواية (**بيض الأفعى**) مشروعها السردي على الواقع السياسي والاحتجاج مُكون من مكونات هذا النقد السياسي ليُحلل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والحقوقية، كما يعكس تلك العلاقة والقائمة بين الشاب التُونسي وسلطة النظام الطاغي وجبروته بالرغم من تستُره تحت وشاح الديمقراطية الشّكلية.

[1] – بيض الأفعى، ص: 11-12.

إن الربيع العربي عجز عن تفكيك أنظمته التي تجمع بين الاستبداد والتسلط والممارسة الضّاغطة على أصحاب القرار السياسي (السلطة الحاكمة) لأجل البحث عن حلول لأوضاع الفرد التُونسي، فهي تدخل كجزئية من الاحتجاج والمظاهرات، وبمجرد مطالبة الشعب والحركات الاحتجاجية بالحرية والكرامة والمطالبة بالتغيير لهذا الفرد التونسي كعينة عن هذا الفرد العربي المقهور الخاضع، فترفع الرواية سقف الاحتجاج والثورة والانقلاب على الأنظمة الحاكمة.

وفي الأخير يمكننا القول بأن الرواية التونسية كعينة عن الرواية العربية في سياق الربيع العربي تأثرت بخطاب الثورة كخطاب سياسي سادَ في هذه الفترة والذي نشأ في تونس انتقل إلى العديد من الدول العربية الأخرى، منددة بالتغيير والحرية والكرامة والعدالة فعبرت من خلالها عن الصراعات الاجتماعية و السياسية التي شهدتها البلاد و استعرضت تأثيرها على الحياة اليومية للمواطنين، كما ضمنت مضامين ومواضيع جديدة تتناسب والطرح القائم على الساحة الإبداعية الأدبية كموجة التغيير وإعادة بعث صوت الشباب المندد بالحرية والكرامة، كما اعتمدت الكتابات التونسية على لغة الثورة(الشعب) و توظيف رموز الثورة (السلطة)في تناول قضايا الحرية و العدالة الاجتماعية و التغيير السياسي ونبذ الأنظمة الحاكمة والفساد السياسي، وتسليط الضوء على فترة الربيع العربي و تحولات المجتمع قبل و بعد الثورة، وكيف ساهمت في إثراء الحوار الثقافي

والسياسي في المنطقة و تعزيز الوعي الجماعي بأهمية الحرية و الديمقراطية وقد انفتح بحثنا في هذا الفصل لرصدْ الفضاء كانعكاس لهذا الواقع السوسيولوجي عبر الصوت الذكوري مجسدًا في رواية (**بيض الأفعى لعبد اللطيف علوي**) بمقابل الصوت الأنثوي مجَسدًا في رواية (**أين المفر لخولة حمدي**)، لنستشف الخطاب السياسي في الرواية التونسية وأهم المضامين وقضايا موجة الربيع العربي والثورة التونسية على وجه الخصوص باعتبارها الشرارة الأولى لهذا التحول والتغيير في الوطن العربي ككُل.

الفصل الثالث
تجليات الربيع العربي في الرواية الجزائرية

المبحث الأول: حوارية الأصوات السياسية في رواية (سلالم ترولار لسمير قسيمي)

أولا: البوليفونية الرواية (تعدد الأصوات)

ثانيا: اللغة وتعدد الأصوات الاجتماعية داخل الرواية

1-الشخصيات كرمز سياسي.

1.1 الأصوات المؤيدة للنظام.

1.2 الأصوات المعارضة

المبحث الثاني: الباروديا (المحاكاة الساخرة)

1-السخرية كبعد حواري

2-السخرية من السلطة/ التهكم بالساسة

المبحث الثالث: البعد الحواري من خلال التهجين.

تمهيد

يُعد تطور الرواية العربية في جانبها اللغوي تطورًا ملحوظا، هذا التطور نتيجة التداخل الثقافي في العصر الحديث بين العربي والغربي مجسدًا في "**ميخائيل باختين**" الذي كان له أثره الكبير على النتاج الأدبي العربي، فاحتلت الرواية المتعددة الأصوات(**البوليفونية**) في الآونة الأخيرة مكانتها المهمة في الأدب الحديث، حيث عالجها الناقد والمنظر الروسي "**ميخائيل باختين**" في العديد من أبحاثه كاشفًا جماليتها وأسلوبها، فتصدرت حواريته عديد الدراسات والأبحاث اللغوية والنقدية، فانبثق المبدأ الحواري عنده إلى عديد المباحث التي أثبتت جدواها في الدراسات الروائية الحديثة، خاصة ما تعلق منها باللغة الروائية وتعددية الأصوات، سعت البوليفونية لتخلص من أحادية المنظور والصوت؛ فتميزت بتعدد المنظورات السردية ووجهات النظر وتعدد الضمائر والشخوص التي لها حرية التعبير عن مواقفها الإيديولوجية والفكرية داخل النص الروائي القائم على محاورة فنّية إبداعية بين عناصر النص السردي، يقوم أساسًا على تماهي الأشياء وتحاورها، هذا التعالق القائم على التحاور هو المنبع الأساسي للفن الروائي القائم على اللغة التي تُعدّ قوام العمل الأدبي المكون لمادته.

المبحث الأول: الحوارية الأصوات في رواية (سلالم ترولار لسمير قسيمي)

أولا: البوليفونية الرواية (تعدد الأصوات)

يقصد بالبوليفونية(poliponie)[1] ي القاموس الفرنسي(la rousse) بأنها: «تعدد الأصوات مكونة من كلمتين (بوليس: متعدد/فون: صوت) وهو فن تقنيٌ للكتابة الموسيقية، كما تمثل قطعة موسيقية بعدّة أجزاء صوتية أما البوليفونيست(polyphoniste) تُشير إلى الملحن الموسيقي الذي يمارس تقنية تعدد الأصوات، فهي-لغة- تعدد الأصوات: تعدد الذوات القائمة بالتلفظ داخل الخطاب»[2]، تلك الذوات التي تكون متساوية في الحقوق والمستقلّة نسبيًا عن المؤلف، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد ومن ثمَّ فالمقصود بالرواية البوليفونية: «تلك الرواية التي تتعددُ فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النّظر وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية»[3] بمعنى أنها رواية حوارية تتميز بتعدد الأصوات و الآراء التي تعكس الواقعية الاجتماعية و الثقافية للمجتمعات التي تُصّور في الرواية، حيثُ تتحرّرُ بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق وتتلخص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب.

[1]- , petit larousse: librairie la rousse,17rue du montparnasse,paris,editon,1986 enfrance,p:801

[2] – مصطفى المريقتن: تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2001م، ص: 163.

[3] – جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، شبكة الألوكة www.ALUKAH.NETK.، ص:97.

الأصل في أنَّ مصطلح(polyphonie) «وُجد في حقل الموسيقى، فمزجَ أصوات متعددة داخل النص الروائي الواحد يُشبه المزج بين مختلف الألوان في عمل الموسيقي.»[1]

تعدد الأصوات مفهوم يُشير إلى: «تعدد الأيديولوجيات في الرواية، أمّا نقيضُ ذلك هو الذي ترفضُه نظرية باختين، هو مفهوم أحادية الصوت الذي يُشير إلى أيديولوجيا واحدة سائدة في الرواية ومثاله لمفهوم المناجاتية أو المنولوجية»[2]، فتعدد الأصوات في الرواية هي تلك الإيديولوجيات المتصارعة داخلها وهو مناقضٌ تمامًا لما جاء به باختين بأحادية الصوت أي أحادية الإيديولوجيا.

يعرف "**ميخائيل باختين**" الرواية البوليفونية في كتابه(شعرية دوستويفسكي) في قوله: « إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع بين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في عمل موسيقي، حقًا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارًا بكثير من العلاقات بين السرد والخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبًا تتخلل كل الحديث البشري وكُل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل

[1] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1986م، ص: 59.

[2] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 12.

تقريبا كُل ما له فكري ومعنى»[1]، أي أن الرواية البوليفونية تقوم على الطابع الحواري بين الشخوص الرئيسية و الثانوية و قد تتضارب هذه الأصوات في الرأي و المواقف مما يعطي عمقا و تعقيدًا للنص الروائي وهذا ما يجعل منها مزيج متكامل لهذه الأصوات داخل النص الروائي.

إنّ تعدد الأصوات هو مصطلح يميز به "**باختين**" الرواية الدوستويفسكية باعتبارها:« نصًا يتوفر على فاعل إيديولوجي هو بمثابة جهاز يعرض عبر إيديولوجيات ويستهلك داخل التعارض الإيديولوجي، إذ تتنوعُ في هذا النص الكلمة والخطاب»[2]، بهذا خصَّ "**باختين**" إبداع دوستويفسكي بهذه التسمية لأنه كان رائدًا في طريقة سماعه للأصوات التي ترنُ في مجتمعه ونقلها في أعماله الروائية في جوٍ بوليفيني وحواري ثري جدا، مثل بذلك قفزة نوعية في ميدان الكتابة الروائية يقول في هذا الصدد: «إننا ننظر إلى دوستويفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني، لقد أوجد في رأينا نمطًا جديدًا من التفكير الفني، هذا الذي اصطلحنا عليه بالمتعدد الأصوات»[3]، أخذت الرواية في العصر الحديث طابعًا جديدًا بانفتاحها على مختلف الأجناس التعبيرية الأخرى.

[1] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي: تر: جميل نصيف التكريتي،ص12.

[2] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص: 136.

[3] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 5.

ترى "**جوليا كريستيفا**" أن «النص المتعدد الصوت (Polyphonique) ليس له إيديولوجية خاصة لأنه ليس له موضوع إيديولوجي، إنه بمثابة جهاز تعرض فيه الإيديولوجيات نفسها وتستهلكُ ذاتها أثناء المواجهة»[1]، حيث تؤكد كريستيفا خلو النص المتعدد الصوت من أي إيديولوجية وذلك انطلاقا من تصور باختين، فالرواية الإيديولوجية محددة يُرسخها النص، بل هي عبارة عن أيديولوجيات متعددة متصارعة فيمَ بينها، حيث لا تنتصر أيديولوجيا على أخرى بل تصبح جميعُها متساوية.

تتحرّرُ الرواية المتعددة الأصوات من أحادية المنظور واللغة والأسلوب؛ أي أنها تتحررُ من سلطة المؤلف(الكاتب)، هذا ما يفتح المجال للشخصيات لتعبر عن نفسها ومواقفها وتوجهاتها بكل استقلالية وحرية، فلكل شخصية خصوصيتها في التعبير عن نفسها وسردها للحدث الروائي بأسلوبها وطريقتها، فإذا كانت الرواية المنولوجية ذات صوت أيديولوجي واحد تعتمد على السارد المطلق العارف بكل شيء وتستند إلى سارد واحد ورؤية سردية واحدة، ولغة واحدة وأسلوب واحد وأيديولوجية واحدة، فإنَّ الرواية البوليفونية رواية متعددة الأصوات على مستوى اللغة والأساليب والمنظور السردي والأيديولوجي وكذلك من حيث الشخصيات، فتطرح أفكارًا متناقضة جدليا، كما تعطي

[1] – حميد لحميداني: النقد الروائي والايدولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م، ص: 82.

المتلقي هامشًا من الحرّية والاستقلالية لكي يختار الموقف المناسب الذي يتلاءمُ وقناعاته وثقافته ومعتقده، بهذا التجسيد للكثير من الحالات من قبل الكاتب يترك فراغًا يملأُ القارئ.

البوليفونية ليست مجرد تجاوز للأصوات داخل الصوت الواحد أنّما هي «تقتضي أن يحيل كُل صوت على الصوت الآخر، وأن يحصل الاحتكاك بين الأصوات وأن يفرز الاحتكاك رؤى متعارضة غير متطابقة»[1]، بهذا يصبح النص مسرحا لصراع فكري يُحدده وعي القارئ الذي يكتسبُ هو الآخر الحرّية في بناء تصوره حول الشخوص واتخاذه موقفا خاصًا.

يُشير "**جميل حمداوي**" إلى أن الرواية البوليفونية هي تلك التي الرواية: «التي تتعددُ فيها وجهات النظر وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية، بمعنى أنها رواية حوارية تعددية تنحى المعنى الديمقراطي، حيث تتحررُ بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب، وبتعبير آخر يتم الحديث في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرّية و صراحة ولو كانت هذه المواقف بحال من

[1] – حسن المؤذن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم وناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2009م، ص: 161.

الأحوال مخالفة لرأي الكاتب»[1]، فالرواية المتعددة الأصوات قائمة على وجهات النظر واختلاف المواقف الأيديولوجية، تسعى هذه الرواية إلى التمرّد والتخلي عن سلطة الراوي الواحد العارف والعليم بكل شيء.

كما وضح "**حميد لحميداني**" توجه باختين واصطلح عن النمط الحواري بـــ "الأيديولوجي في الرواية" ذلك أن الرواية تسعى لاحتضان الأيديولوجيات لإبراز أيديولوجية واحدة فقط عن ذلك قال: «فإنّ الأيديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكونًا جماليًا لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وهذا ما يقصد بالمستوى الأول لوجود الأيديولوجيا في الرواية والذي أطلقنا عليه تسمية الأيديولوجيا في الرواية»[2].

يجعل "**محمد برادة**" من الرواية كمحول أساسي لمفهوم الأدب وهذا لما تكتسبه من تعددية في الرؤى والتجريب الكتابي، يقول عن زمن هذه الرواية: «كنت وما أزال أحكي رواية الأصوات واللغات والرؤى المتعددة المتجابهة، رواية ترفض الثبات والجمود كما ترفض أن تتحول إلى مسكن للقلق أو إلى محكمة أخلاقية تصدر الأحكام وتطرز التفاؤل السهل، زمن هذه الرواية قائم على هشاشتهِ لكنه أفق محتمل ما من سلطة تقوى

[1] – جميل حمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، شبكة الألوكة، www.alkah.net.، ص: 6.

[2] – حميد لحميداني: النقد الروائي والايدولوجيا من سوسيولوجيا النص إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص:33.

على اعدامه»[1]، حيث حاولت هذه الرواية المتعددة الأصوات تجاوز القيود التي تحكمها وبذلك ابتعد الكاتب عن سلطة أحادية النظرة والتوجه وعمل على التنويع في تقنيات الرواية وتطويرها.

أشار "**محمد برادة**" إلى تحليل باختين طرائق استحضار الخطاب الآخر في فصل(التعدد اللغوي في الرواية)، فأبرز منها على الخصوص اللعب الهزّلي مع اللغات، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض(لا على لسان السارد الحقيقي)، أقوال الشخصيات وما تخلقه من مناطق المحكي المباشرة والأجناس المتدخلة المدرجة في نص الرواية(شعر، أمثال، حكم، رسائل)، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي وتنوع الملفوظ إلى الرواية، كما تجعل خطاب الآخرين حاضرًا بكمية فـ« البوليفونية لا بد أن تكون في النص السردي الواحد هذا ما يتلاءمُ مع مقاربة باختين النّصية التي تخص النص لا المؤلف، فالنص هو الذي يجب أن يحمل هذا التعدد وليس أعمال المؤلف المتنوعة ويظهرُ ذلك من تحليل باختين لأعمال شكسبير»[2]، حيث يرى باختين أن أعمال شكسبير مجملها تتسمُ بالبوليفونية غير أنها تغيب داخل العمل المسرحي الواحد وهو

[1] – عبد الحق بلعابد: أفق الخطاب الخطاب الأفق، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحميل الخطاب– دراسة–، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص: 104.

[2] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 98.

الشرط الذي يراه لازمًا لا قرارها، فالبوليفونية تتطلب تعدد الشخصيات، تعدد أنماط الوعي، تعدد الأيديولوجيات وكدا التعدد اللغوي.

يُفسر باختين ظهور الرواية المتعددة الأصوات بالعودة إلى الواقع المادي حيثُ يردُ نشأتها زمنيًّا إلى بدايات ظهور الرأسمالية، ومكانيًا إلى روسيا يقول في هذا الصدد: «فإن الرواية المتعددة الأصوات كان بإمكانها أن تتحقق فقط في العصر الرأسمالي، بالإضافة على ذلك فإنّ التربة الأنسب لها كانت روسيا بالضبط»[1]، فقد تميزت الفترة التي عاش فيها دوستويفسكي بالنهوض ضدّ النظام الإقطاعي والحكم الدكتاتوري للقيصر وبهذا قيام ثورات وتنظيمات لإخراج روسيا من الحكم الليبرالي هذه الأخيرة التي كان العديد من المثقفين ودوستويفسكي من أنصارها.

يرى باختين نشأة الرواية البوليفونية إلى الجذر الكرنفالي التي أورد جزءًا هامًا وجوهريًا من دراساته لها «وهو يركز على استنباط أسلوبيات النوع بطريقة توضح بصورة متزامنة بنيات النوع الأدبية وترسم صورة لافتة لتحول النثر الروائي في أوروبا، ويسود هذا التحول صراع أبدي متغير دوما بين النزوع إلى التوحيد والنزوع المضاد الذي يُحافظ

[1] – ميخائيل باختين: المرجع نفسه، ص: 29.

على التنوع والاختلاف»[1]، هذا الصراع يرجع إلى العصور اليونانية التي نقب فيها عن كل ما يدعوا إلى التعذر.

يربط باختين بين البوليفونية والكرنفالية ففي الكرنفال تختلط الأصوات ويسود التعدد على التوحد، ويلغي التمايز بين الطبقات ويتساوى جميع الناس ويشيع مبدأ عدم الكلفة وتغيب هيمنة السلطة ويتم الاستحضار بها وبالتحضر والرسميات وفيه يختلطُ الجاد بالهزل، فكل هذه الطقوس نقلت إلى الأدب وهو ما سمّاهُ (بإسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب) وعليه فهو يؤكد على« أن جنس الرواية هجينٌ لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرّة أخرى؛ إنه هجين قصدي وواع، منظم أدبيًا وليس مطلقًا مزيجا معتمًا وآليًا من اللغات»[2]، غير أن باختين يعود في الأخير مؤكدًا على تلك الآداب التي عمل في البحث عنها وإن اتسمت بالبوليفونية واعتماد دوستويفسكي عليها ما هي إلا إرهاصات ساهمت في تطور الرواية البوليفونية خاصة والأوروبية على العموم، إلا أنه يبقى له الفضل الأول في خلقها يقول: «إننا إذ نربط دوستويفسكي إلى تقاليد محددة فإننا بذلك لا نقيد طبعا بأي شكل من الأشكال الأصالة العميقة والتميز الفردي لإبداعه، يعتبر دوستويفسكي مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية التي لم تكن موجودة وما كان بإمكانها أن توجد لا في

[1] – تيزفتان تودروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1996م، ص: 17.

[2] – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 125.

الحوار السقراطي ولا في الهجائية المبنية العتيقة{...} ولكن تعددية الأصوات كان قد جرى التحضير لها بصورة جوهرية في هذا الخط من تطور الأدب الأوروبي»[1]، الأمر الذي جعل باختين يصنفه على جميع الأدباء.

يندرج منهج باختين ضمن سوسيولوجيا النص الروائي الذي ظهر مصطلحيًا مع بيير زيما وهو منهج يسعى «لتحليل الأعمال الروائية من الداخل؛ أي تحليل المستوى التركيبي، الكشف عن البنية الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية السائدة في فترة تاريخية من جهة، وبالبنية اللسانية المحققة في النص الروائي المدروس من جهة ثانية»[2]، ذلك بالاعتماد على اللغة كأداة إجرائية في مقاربة العلاقة بين الفن والواقع، هذا ما يميز منهج باختين في ربطه بين الرواية والواقع الاجتماعي على سبيل البحث عن مواطن تأثيره عليها ولا مدى تعبيرها عنه، وإنما أدبية هذا الواقع وظهوره على سطح بنيتها بأشكال فنية جمالية.

يؤكد "**باختين**" لحظة حديثه عن الكلمة الروائية أن: «الجنس الروائي هو عبارة عن تنوع كلامي واجتماعي منظم فنيًا ومتباين الأصوات وهو ناتج عن ظاهرة التفكيك اللغوي بواسطة تجمع مختلف اللهجات الاجتماعية وطرائق التعبير»[3]، فالجنس الروائي

[1] – ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 262.

[2] – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص: 72.

[3] – بعيو نورة: التشخيص الفني للغة في الرواية، واسيني الأعرج وبين سالم حميش أنموذجا، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص: 89.

غير مكتمل وهو ذو طبيعة اجتماعية فهو يسعى إلى تحطيم مُطلقية اللغة والتحرر من أحادية الرؤية.

حسب "**باختين**" «لا بُد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي حتّى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تستغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي... إنَّ الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه»[1]، فاللغة ظاهرة مجتمعية حساسة لكل التغييرات الممكنة والمحتملة فبتعبيرها عن الوعي وارتباطها بالبنية المجتمعية تتحول إلى جملة من الأدلة الإيديولوجية.

الكلمة التي تتقاطع فيها جملة العلاقات الاجتماعية تمثلُ ذلك التجسيد الحي لصراع اللهجات الكثيرة المتعددة والمتناقضة، لأن كلمة الفرد يحكمها ثالوث (القبول والرّفض والتقاطع؛ أي أنها: «تعيش خارج ذاتها، أي في حياة يومية تؤكدها مادّة متميّزة تؤمن حوار البشر وتعارفهم»[2]، فالكلمة ظاهرة إيديولوجية اجتماعية وهي صورة اللغة لا حياة لها خارج العلاقات الاجتماعية.

[1] – ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمني العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، ص: 198.

[2] – فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002م، ص: 65.

لا يتوفر النص المتعدد الأصوات على أيديولوجية خاصة به وإنما يتوفر على فاعل (أيديولوجي)، «إنه جهاز يعرض عبر أيديولوجيات ويستهلكُ داخل هذه التعارضات، ولا تمتلك الكلمة والخطاب عند باختين حقيقتهما في مرجع خارجي عن الخطاب الذي يعكسانه، كما لا يلتقيان مع الفاعل الديكارتي المالك لخطابه والمنسجم مع نفسه والممثل لها، بل تعتبر الكلمة والخطاب توزعًا بين مختلف القضايا الخطابية التي يمكن أن يحتلها (أنا) متعدد الأصوات في آن واحد»[1].

ثانيا: اللغة وتعدد الأصوات الاجتماعية داخل الرواية:

يمكن اعتبار أنّ رواية "**سلالم ترولار لسمير قسيمي**" تُعد نموذجًا جزائريًا مُتميزًا للرواية البوليفينية القائمة على تعدد الأصوات والمنظورات والرؤى الأيديولوجية، فالقارئ هو من يختار موقف الشخصية التي يميل إليها وتنسجم ومواقفه وتطلعاته الخاصة، تزخر الرواية بعدد من الموضوعات من قُبيل: الاستبداد والظلم، جدلية الموت والحياة، صراع الذات مع الموضوع، اغتراب الروح، هوس السلطة، الحرية والنضال، العشرية الدموية، والجنس...، فهي رواية تأسست على استرجاع الزمن الضائع من خلال استحضار

[1] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص: 136.

أحداث الحراك الشعبي الجزائري ورصد هوس سلطة الرئيس الراحل عبد العزيز بوتفليقة على الساحة وما يستشف من أدوار الشخوص.

رواية "**سلالم ترولار**" للكاتب الروائي الصحفي سمير قسيمي عن منشورات البرزخ، سنة2019م، تضم الرواية حوالي 168صفحة مقسمة على سبعة فصول لكل فصل منها أحداث منفصلة عن الفصل الذي قبلها، تدور أحداثها في الجزائر العاصمة وبالتحديد من منطقة(سلالم ترولار) أحد الأحياء الشعبية المهمشة ليرصد لنا الروائي في متن روايته في صورة ساخرة تهكمية لما أحدثه الحراك الشعبي الجزائري لـ2019م، الرواية عبارة عن تصوير فوتوغرافي للواقع اليومي المعاش للمجتمع الجزائري عينة عن المجتمعات العربية، رصدت الرواية مختلف التغيرات على جميع الأصعدة الثقافية المعيشية والاقتصادية والثقافية وانعكاسها على حياة الفرد والمجتمع الجزائري، فعرضت فساد السلطة الحاكمة تنتقد رواية سلالم ترولار نظامًا سياسيًا لأفراد معينين في كرسي الحكم، فاختار الروائي حي ترولار ليكون مسرحًا لأحداث روايته سعى من خلال الحي لتبيان تلك المفارقة فكان المجتمع الجزائري عينة عن المجتمع العربي(شعب فقير في دولة غنيّة)،كما عالجت القضايا المتعلقة بوجوده ومصيره وصراعاته النفسية والاجتماعية، جسد بذلك الروائي الصحفي (سمير قسيمي) العديد من الجوانب الحياتية لهذا المجتمع مصورًا حياتهم وأوضاعهم معبرًا عن آمالهم، فرسمت الرواية جُل معالم البيئة الجزائرية عبر صراع الشخصيات داخل

المتن الروائي، وجد الروائي نفسه مطالبًا بتعرية هرم السلطة الجزائرية من الأعلى إلى الأسفل، بهذا اقتربت الرواية إلى الواقع الجزائري المضطرب نتيجة تلك الصراعات السياسية و الاجتماعية فكانت روايته إسقاط صريح للواقع الجزائري رصدته وحولته إلى واقع أعمق من التجسيد بل وربطته بسنده الحقيقي في الواقع، لتكشف تلك الممارسات السياسية غير الأخلاقية في صورة تعكس الواقع الحقيقي.

فالرواية البوليفينية تمنح دورًا هامًا للبطل، فهي توغل في التوتر الحاد لإحساس الشخصية وتصوير أفكارها، وتتعمق في النفاد إلى التناقضات الداخلية للإنسان، تميزت رواية "سلالم ترولار" بتعدد شخوصها المدفوعين بخلفيات وترسبات متباينة الاختلاف في أعمارهم وتجاربهم الحياتية، هذا ما ميزَ مستوى أنماط الوعي، وكذا تعدد اللغات والأساليب، هذا ما اكسب الشخصيات داخل متن أفرز تعددًا فنيًا على الرواية بُعدًا فاعلاً ومُتفاعلاً في تعبيرها عن ذاتها من منطق فكري إيديولوجي يحمل ملامح كل منها:

1- الشخصيات كرمز سياسي

تُعد الشخصية (**character**) الركيزة الأساسية التي تدور حولها الرواية فالشخصية الروائية: «كُل مشارك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصّور

أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها»[1]، فالشخصية الروائية أحد أبرز مكونات العمل فهي العمود الفقري للرواية وبالتالي إبراز أهميتها وطبيعتها وتصرفاتها داخل العمل الروائي، حيث يؤكد (**ميخائيل باختين** -**M.BAKHTINE**) تعدد هذه الأصوات ويعتبر أن تعدد الأصوات في الخطاب الروائي هو نفسه تعدّد الشخصيات في الرواية: «وتعني الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا وأيديولوجيًا»[2]، أي أن للشخصيّة الروائية أهمية كبيرة وبتنوعها وتعددها تسمح بتشكيل أصوات إيديولوجية لكل صوت الأيديولوجية الخاصة به وهذا ما نشهده في رواية (**سلالم ترولار لسمير قسيمي**).

تضمَّنتِ الرواية العديد من الشخصيات واختلفت فيما بينها من حيث جانبها النفسي والفكري والاجتماعي، «فالرواية خطاب مفتوح يمثل حلبة كبيرة تتصارع فيها الأصوات المختلفة، وينتج عنها التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحًا؛ ويرى باختين أن أي كلمة تنزع إلى دلالة اجتماعية، وإلى الانتشار بوصفها لغة خاصة للتعدد اللساني اللغوي وتعددية الصوت.»[3]، الخطاب الروائي مركب ومشكل أساسًا من مجموعة من اللغات وأغلبها ذا نزعات اجتماعية محضة لا تكاد تخرج عنه لتتضافر الأصوات لتشكل النص الروائي.

[1] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، ص: 114.

[2] – ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص: 11.

[3] – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية النشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009م، ص:32.

وهذا ما تجسده الشخصيات الرئيسية والثانوية التي تحرك وترصدُ الأحداث دوالاً.، فبذت الشخصيات داخل الرواية في أغلبها تملك صوتًا إما مؤيدًا للنظام الفاسد وإمّا معارضًا، حيث جسدت هذه الشخصيات الجانب الأعمق من الحراك والانقلاب على النظام البوتفليقي في الجزائر، حمل النص الروائي (سلالم ترولار لسمير قسيمي) شخصيات سياسية حاملة لأيديولوجيا معينة وهيئات سياسية جسدت في بعض شخصيات الرواية.

من الأصوات الروائية التي يركز عليها الروائي بصورة كبيرة واضحة في متن الرواية أفعالها ذو بعد سياسي مع بقية الشخصيات في الرواية، غلب على الشخصيات أسلوب السرد بتناوب ففي كل مرة نستمع لصوت من الشخصيات والمتحكم فسرد أحداث الرواية، حيث تتجسد الأصوات الغالبة والمحورية في (**رواية سلالم ترولار**) وتمثلت في صوت السارد(الروائي)، صوت جمال حميدي، صوت المثقف وهو صوت الشاعر، صوت الرجل الضئيل، إبراهيم بافالولو، صوت المرأة (أولغا)، ركزت الرواية على التوجه السياسي وموقفها من السلطة والنظام.

تنقسم الأصوات داخل الرواية بين الأصوات المؤيدة والمعارضة، إلى جانب توظيفه لأصوات محايدة ومن ضمن أصوات الموالاة والتي حملت الخطاب السياسي لمبادئ نظام الدولة بقيادة الرئيس السابق (عبد العزيز بوتفليقة) وقد حمل هذا الصوت في الرواية كل من (جمال حميدي بطل الرواية، الرجل الضئيل، أولغا)، عبر:

1.1 الأصوات المؤيدة للنظام

- **صوت السلطة/ جمال حميدي**

شخصية رئيسية داخل متن الرواية رجل كهل بالغ من العمر سبعة وخمسون عامًا، مقعد إثر حادث لا تذكره الرواية الذي تسبب في طلاقه من زوجته أولغا(حورية)، يؤدي دور (نقيب البوابين في البلد) وهو منصب محترم خاوي الرأس لا مواهب له يوهم الناس بأنه شخص ذكي وواع وهذا ما عُرف به داخل الرواية فقد كان" جمال حميدي بين أصدقائه البوابين بالتباهي بامتلاكه قوة الحدس وقدرة الإحساس بوقوع الأشياء "فقد شعر بمجّرد استيقاظه بأنّ ثمّة ما سيحدثُ، وأنه حين يحدث ما يشعر به سيتباهى كعادته على زملائه البّوابين قائلاً: « انتابني يومها شعور غامض بحدوث الأمر»[1]، يمتاز بفطنته وذكاءه وتلاعبه بالكلمات ووقعها على الشعب فدوماً ما يفتتح كلامه بعبارته الشهيرة الذكية مُتباهيًا بقوة حدسه وذكاءه الأسطوري ليُنهي خطابه السياسي الطويل بالترحم على الشهداء الأبرار« وأنهاه بما اعتاد سماعه في خطب السّياسين من أن المجد والخلود لشهدائنا الأبرار»[2].

[1] – سلالم ترولار، ص: 19.

[2] –الرواية، ص: 64.

مواطن بلا رأس جمال حميدي شخصية غرائبية ولد في29 فبراير وهو يوم السنة الكبيسة هذا ما جعله يصادف كل ما هو غرائبي، «فقد وُلد في التاسع والعشرين من فبراير، وهو لا يعود إلا مرّة كل أربعة أعوام.، بدأ الأمر بمزحة سخيفة، أطلقتها أُمه في أوّل حفلة عيد ميلاد أقامها لنفسه. تفتخر بسذاجة بأن لديها ابنًا لا يزيد عمره إلا عامًا واحدًا فقط كُل أربعة أعوام»[1]. احتل جمال حميدي منصب عميد البوابين بمدخل عمارة في أحد أحياء العاصمة بالضبط بحي ترولار داخل غرفة بائسة كصندوق مغلق، فتكون إعاقته وإصابته بالشلّل سببًا في التلصص والمراقبة الناس نرصد ذلك من خلال قوله: «وبسبب إصابته بالشّلل أدرك حقيقة ما كان ليدركها لولا إصابته واضطراره على قضاء الكثير من الوقت مع نفسه بعد الدوام، والذي بالمناسبة كان حبسًا انفراديًّا من نوع ما. فمرّة، قبل أن يرى الصورة كاملة، وقبل أن يدرك الرسالة النبيلة لمهنته، سأل عن السبب الذي يجعل البّواب مضطرًّا للبقاء بمدخل العمارة، داخل غرفة بائسة تشبه الصندوق لا يفعل شيئًا غير النظر في وجوه كل من يدخل ويخرج»[2]، تلك الغرفة المطبقة الشبيهة بصندوق مغلق يتقوقع على نفسه، فعمله بواب سمح له باكتشاف عديد الأخبار نتيجة مراقبة الناس والتلصص عليهم وكشف أسرارهم، هذا الصوت التي ابتكرته الحكومة في المدينة الدولة

[1] – سلالم ترولار، ص: 23.

[2] – الرواية، ص:23.

مواطن بلا رأس وبلا عقل أحمق نجد ذلك «بقي في جمجمته بعض المّخ الذي لم يتوفر في مواطني الألفية الثالثة، ممّن مسختهم الآلهة الجديدة إلى مواطنين بلا رأس تحّتل كروشهم أكبر مساحة من أجسادهم»[1]

اعتمد الروائي الجزائري سمير قسيمي مقاطع سردية مشبّعة بطابع كرنفالي ساخر، وذلك بإشاعة الضّحك في المتن الروائي، «إننا نتوسل بالاستطراد قيمة ثقافية تتوسل بالسخرية وباللا جدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهين»[2]، بهذا تقوم الشخصية الروائية بالتعبير عن مواقفها بطريقة ساخرة تهكمية، نرصد ذلك من خلال الرواية: «فلم يكن وهو في السابعة عشر من العمر، قد أدرك حقيقة أنه مجرد قزم بدين، لن يزداد طوله عمّا كان عليه حينها، ولم يكن يتصور بأن الشّعر الذي بدأ يكسو ذقنه سيمتدّ إلى وجنتيه ومنخاريه وأذنيه وصدره وسائر جسده، حتّى صار المسخ الذي أصبح عليه الآن. كما لم تكن قد بدأت تصدر من جسده تلك الروائح الغريبة التي أحالتهُ إلى ما يشبه خنزيرًا وحشيًا يسير على قَدمَيْنْ»[3]. وصفه الروائي بأسلوب تهكمي ساخر لجمال حميدي هذا المقعد العاجز على كرسي متحرك الخائن لوطنه، التابع لأرباب السلطة والحكم المتحكمين فيه

[1] – سلالم ترولار ، ص: 67.

[2] – عبد الله محمد الغدامي: النقد الثقافي في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م، ص: 226.

[3] – سلالم ترولار، ص: 23-24.

كدمية يحركونه كيفا شاءوا ورغبوا، ليختتم السارد بنعته بالخنزير هذا الوصف أضاف بُعدًا ساخرًا على هيئة جمال حميدي.

اعتمد الروائي على عنصر السخرية والتهكم في تقديمه للشخصية بطل الرواية جمال حميدي ونعته بأوصاف بشعة ذميمة فتارة يصفه بحيوان طفيلي وتارة أخرى ينعته بالقزم ويطلق عليه اسم الزومبي، كما ينعته بالعجز الكامل نتيجة إصابته بالشلّل وكبر سنه، «كان جمال حميدي قد بلغ عامه السابع والخمسين؛ "في كل اجتماع يدعوهم إليه، بعدّه نقيب البوابين في البلد، وهو منصب محترم لو لم يكن في النهاية، أنه مجرد بوّاب»[1]. جمال حميدي رئيس البوابين وجد نفسه رئيسًا للبلاد على كرسيه المتحرك، يمتلك مكتبًا مليء أدراجه أكاذيب ووعود واهية زائفة، هذه المواصفات الغير عادية التي جعلت منه رئيسًا للبلاد.

بدت شخصية جمال حميدي انتهازية وذلك عند اختفاء النوافذ والأبواب ليمارس سلطته، وهو إشارة على قمة العجز فاختار الروائي صفات ذميمة وقبيحة بشعة كل ذلك بهدف السخرية والتهكم من الواقع السياسي، تتماشى هذه الصفات وتحيل في إسقاط صريح على الرئيس السابق(عبد العزيز بوتفليقة)، كون جميل حميدي أصيب بشلل إثر حادث أقعده كرسي متحرك، وبالرغم مما حصل له إلا أنه لم يتخلى عن منصبه وظلّ

[1] – سلالم ترولار، ص: 19.

محافظًا عليه طيلة عشرين سنة يتضح ذلك في متن الرواية من خلال: «فطوال أزيد من عشرين سنة رفض أيّ نوع من الترقية، مفضّلاً البقاء مجرد بوّاب لبناية. يزعم أصحابها أن بين جدرانها تتشكّل روح دولة ولدت أصلاً بلا رُوح. »[1]، هذا الهوس الذي «يجعل من بعض الأشخاص يعبدون المناصب، هم يعبدون كراسي تعفنت جُثثُهم على كراسيهم من طول مكثهم وجلوسهم فيها لا يغادرونها إلا مضطرين لأن تلك الكراسي هي من منحتهم الوجود والمكانة وإن غادروها يُحسون بالدونية والمذلّة»[2]، فكان الهم الوحيد لجمال حميدي المحافظة على منصبه رغم إعاقته وشلّله يقول السارد: «فقد بدا الوضع مذهلاً ألاَّ ينتبه إليه أحد من زملائه ويزاحمه على منصبه»[3]، انتقاد للمشهد الرئاسي في الجزائر لروبوتات بدائية ذات برمجة مهووسة بالسلطة.

الصراع بين ثنائيات الشعب والسلطة فهو صراع بين الأعلى والأسفل بين الغنيّ والفقير، صراع الطبقات، وجمال حميدي يمثل السلطة الأعلى وهو من صنع النظام وهذا ما ترصده الرواية حالة التهميش والظُلم الذي يعيشه الشعب الجزائري.

يظهر هذا الإله الجديد عبدًا مأمورًا عاجزًا جاهلاً يُطيع أسيادهُ وآلهته مطبقًا لقراراتهم دون نقاش يقول السارد: « جاءه زعيم آلهة الدرجة الثانية لاهثًا ومرعوبًا، يُخبره

[1] – سلالم ترولار، ص:22.

[2] – أحمد عباس الذهيني: جنون السلطة، في 28أكتوبر 2017م، WWW.AZZAMAN.COM.

[3] – سلالم ترولار، ص: 19.

بصوت يُشبه الهمس بأن الرجل الضئيل يطلبه في مكتبه، (..) والحق أنه كان مذعورًا على نحو بعثَ ذعرًا أعظم في قلب جمال حميدي استمرّ معه إلى هذه اللحظة»[1] صورة واصفة لجمال حميدي الخائف الجبان المذعور من الرجل المتحكم في مصيره وحياته، فقد يقضي عليه بأية لحظة، يضيف السارد : «شعر جمال حميدي بجفاف في حلقه وبخَدر مفاجئ في لسانه وهو يحاول أن يرّد عليه، ومع أنه عثر في مخه الصغير على بعض الكلمات التي تصلح لتكون جملة لبقة، تليّق كرد، وجد صعوبة في إخراجها من فمه مكتفيًا بابتسامة بلهاء، وبتحريك رأسه الكبير من اليمين إلى اليسار ليقول في النهاية "لا"»[2]، فيقدمه كرجل سياسة بمُخ صغير وصف ساخر متهكّمٌ دلالة على الجهل والغباء التي تتميز بها الشخصية البطلة عقل بدائي يسيره أسياده من الآلهة.

يطرح الروائي عبر روايته صناعة الوهم واستغلال الشعوب باستخدام الخطاب السياسي الكاذب والكلام المعسول وهذا ما مثله جمال حميدي في خطابه للشعب نجد ذلك في قول السارد: «بدا جمال حميدي مختلفًا عمَّا كان عليه، كان أنيقًا يتحدث بصوت هادئ وبكلمات دقيقة تخرج من فمه المبتسم وكأنها قطع شكولاته مغموسة في العسل»[3]، بعدها ظهوره رئيسًا للبلاد صوت انتهازي تعلم الخداع والكذب من أسياده الآلهة التي

[1] – سلالم ترولار، ص: 109.

[2] – الرواية، ص: 112.

[3] – الرواية، ص: 146.

صنعته، هذه الآلهة التي اعتاد الشعب تصديقهم بكلمات عاطفية تحول بعدها جمال حميدي في يوم وليلة إلى زعيم شعبي وعالم منقذ للبلاد وهذا ما تجلى لنا من خلال الرواية: «كان جمال حميدي مقنعًا إلى درجة أن بدأت الحشود في أرجاء البلد كله تتظاهر يوميًا للمطالبة به رئيسًا للبلد»[1]، نال التقدير والاحترام الكبيرين من الشعب كما نال الرضا من سيده صانع الآلهة (الرجل الضئيل)؛ «ابتسم سعيدًا بما صار عليه تلميذه من قدرة رهيبة في اختلاق المشاعر.، شعر أيضا بالرضا(...)، وراح يهمس في أذنه بشيء جعل جمال حميدي مبتهجًا، ثم همس له مرّة ثانية فازداد غبطة»[2]، فاستخدم الرجل الضئيل جمال حميدي كواجهة لصناعة القرارات وتحريكه كالدمية.

منطلق ساخر لتولي جمال حميدي رئاسة البلاد وهو رئيس البوابين لحلّ أزمة اختفاء الأبواب والنوافذ في البلد، هذا الاختفاء دلالة واضحة عن كشف وتعرية حقيقة الأكاذيب التي وضعتها الآلهة الدولة مطولاً لإسكات وطمس هذا الشعب، ترمز شخصية جمال حميدي لبشاعة النظام السياسي الذي يسودُه الاستبداد والفساد الأخلاقي والبيروقراطية.

[1] – سلالم ترولار، ص: 147.

[2] – الرواية، ص: 148.

- **الرجل الضئيل/ (رجل مخابرات)**

صوت لا يحمل اسما ولا هوية يطلق عليه الروائي سمير قسيمي اسم الرجل الضئيل، الصوت المحرك الفعلي للخطة السياسية ولمجريات المشهد السياسي في المدينة الدولة (الجزائر)، جَدُ أولغا يتميز بالقسوة والانتهازية وعدم الشفقة، لا وجود للرحمة في قاموسه بالرغم من كبر سنه فهو متحكم في زمام الأمور وكل ما يخص الدولة ومصائر الشعب يقول السارد عنه: «خلف المكتب كان يجلس رجل ضئيل يدخّن سجائر كريهة بلا أعقاب. بدا لجمال حميدي أنه في الثمانين مع أنه في الواقع تجاوز هذا العمر بكثير. وكان بجوار مكتبه عكّاز خشبيّ بمقبض أبيض رخامي اللون»[1].

سُمي الرجل الضئيل أيضا بالإنديجان وهم من البشر عاشوا عصر ما قبل الانفجار لزرع الفتنة في الجزائر نرصد ذلك من خلال قول السارد في متن الرواية: «كان الرجل الضئيل يؤمن بهذا كله، ويحمل كملايين من الإنديجان»[2]، يتميز هذا النوع البشري بالطمع والاستغلال للشعب لأنه من هذه الفئة التي تعمل على تطبيق قوانين ظالمة وتمارس عدوانها المباشر واللامشروع على الشعب المقهور المغيب.

[1] – سلالم ترولار، ص: 111.

[2] – الرواية، ص: 20.

تتولى هيئة خاصة ممارسة السلطة لحكم الشعب وتعرف بأنها: «القوة الطبيعية أو الحق الشرعي في التصرف وإصدار الأوامر في مجتمع معين، ويرتبط هذا الشكل من القوة بمركز اجتماعي يقبله أعضاء المجتمع بوصفه شرعيًا، ومن ثمّ يخضعون لتوجيهاته وأوامره وقراراته، إلا أن التركيز المفرط للسلطة أو عدم وجود رقابة شديدة على ممارستها مما يؤدي إساءة استعمالها، ويطلق على من يتصف بهذا الاتجاه أنه استبدادي أي لا يستمد سلطته من إرادة الشعب بل يفرضها على الناس بالقوة»[1]، بهذا تصبح السلطة مفروضة على هذا الشعب بسبب هوس الأسياد والآلهة على السلطة وهذا ما جسدته شخصية الرجل الضئيل كعينة عن أرباب آلهة السلطة الذي كان وراء كل ما يحدث على الساحة السياسية نجد ذلك التصريح المباشر في قول السارد: «في الحقيقة، كان الرجل الضئيل وراء كل ما يحدث في أي مسألة تتعلق بالحكم»[2]، فكل شيء مدبر ومرتب من قبل الرجل الضئيل الذي يتنبأ بالقادم العامل على صنع الآلهة واضعًا الخطط السياسية المحكمة، يقول السارد في هذا الصدد: «كان هو ما دفع بالفارّين وراء البحر إلى الاستقالة، بعد أن تيقنّ ان المرحلة القادمة ستختلف عمّا سبق، بحيث يحتاج الشعب إلى رجل يشعر أنه منه. وكان جمال حميدي هذا الرجل بلا شكّ»[3]، فكل شيء مدبّر ومرتب من قبل

[1] – مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي، منشورات 17أفريل، بنغازي، ليبيا، 2007م، ص: 76.

[2] – سلالم ترولار، ص: 137.

[3] – الرواية، ص: 137.

الرجل الضئيل صانع الآلهة الذي يكرس وقته لتلقين المقعد جمال حميدي دواليب الحكم والسياسة يقول السارد في هذا الخصوص: «استمر الأمر أسبوعًا كاملاً، خصّص فيه الرجل الضئيل ثلاث ساعات من مساء كل يوم لتعليم جمال حميدي كل ما يتعلق بالسياسة»[1]، يصنع الرجل الضئيل بهذا رجلاً سياسيًا يعتلي كرسي الحكم وهذا بفضل تأسيسه لهذا المشروع.

في صورة لاغتصاب السلطة يظهر رجل السلطة المستبد الذي لا يتقيد بالقانون بل يفرض إرادته على الشعب المحكوم عليه المغلوب على أمره، هذه الصورة من الاستبداد للسلطة تجعل الحكم بيد الحاكم الذي يضرب القوانين عرض الحائط ، جسد الرجل الضئيل الآمر الناهي يصدر القرارات وهو من رأى في جمال حميدي المُقعد الإله الرئيس بإيهامه بأن الأسبقية له على الآخرين لما يمتلكه من جرأة كبيرة في التلاعب بعقول الناس وإيهامهم بحلّ جميع مشكلاتهم نرصد هذا من خلال الرواية: «أنت من النوع الذي أفضل(..)، أعجبتني جرأتك حين وقفت أمام الكاميرا لتُوهم الناس أنك تملك حلولاً لمشاكلهم»[2]، فسُلم الرئاسة لشخص كفء متلاعب كاذب، فجمال حميدي هو الآخر لعبة ووسيلة وأداة سياسية يُحقق من خلالها الرجل الضئيل مصالح زعمائه الآلهة اللامرئيين.

[1] – سلالم ترولار، ص: 144.

[2] – الرواية، ص: 112.

شخصية تتحكم في مصائر الناس والذي يشكل الصوت النظام الصارم والمستبد للسلطة الحاكمة، يُثير الرهبة والخوف في نفوس الشعب في المدينة الدولة(الجزائر)، خادمًا لمصالحه ومصالح الزعماء الآلهة من وراء الستار يردف السارد تقديم تلك الصورة المرعبة للرجل الضئيل يقول: «كان كائنًا بكل ما يحمله الوصفُ من دقّة. لا تجد لها اللغة كلمات تحيط بها، يبعث على الرهبة أيضًا، بحيث كان الواحد ما إن يدخل عليه إلا وتسري في جسده رعشة تجعله غير قادر على الوقوف، وتُشعره برغبة ملحّة في التّبول»[1]، في صورة أخرى عن حجم الهلع والخوف نجد: «شعر جمال حميدي بجفاف في حلقه، وبخَدر مفاجئ في لسانه وهو يحاول أن يرّد عليه»[2]، وفي صورة عن جبروته وقوته وفي صورة مجردة من الرحمة قاس لا يملك الرحمة ولا الشفقة على عبيده نجده يتلذذ بمشاهدة بطل الرواية جمال حميدي مرميًا على الأرض «كان مستمتعًا بلا شّك مستلذًّا بعجزه وهو يشاهده يزحف على بطنه، محاولاً قلب نفسه دون جدوى، كان وهو يفعل ذلك يشبه سلحفاة قُلبت على ظهرها، مع فارق أنه كان أكبر حجمًا وأكثر إضحاكا»[3].

يصف الروائي القابعين على عرش السلطة الحاكمة بالآلهة وهي طبقة قوية جبارة منتبذة يحكمون بقبضة من حديد في صورة توضح أنه ما من مستبد إلا ويتخذُ صفة

[1] – سلالم ترولار،ص 117-118.

[2] – الرواية، ص:112.

[3] – الرواية، ص: 149.

القُدسية يشارك بها الله «كانت تتحكم في مصائرهم، حياتهم وأرزاقهم، وأحيانًا وحين تشعر بالحنين إلى أسلافها من الآلهة القديمة تستحضر بعضًا من قدرتها، فتمنح الموت والحياة»[1].

في صورة متضادة مع جبروت وقوه الرجل الضئيل إلا أنه يظهر بصورة مغايرة لرجل بلا هدف يقول السارد: «كان الرجل الضئيل مجرّد رجل بلا طموح تقريبًا، كانت أحلامه مقتصرة في سخافات ملأ بعضهم بها رأسه.»[2]، دلالة على الاستغلال لهذا الشعب الجبان الإمعة المصدق لكل ما يُروج له من خزعبلات من طرف السلطة الحاكمة وأتباعها الأوغاد.

- **صوت المرأة ودعوة للتحرر.**

1- صوت الأنثى المتمردة

أصبحت المرأة تيمة مهمة في أغلب الخطابات العربية والجزائرية المعاصرة، يسعى الروائي عبر السّارد (في متن النص الروائي) إلى تمرير الكثير من أصواتها عبر السرد الروائي، تمثل هذا الصوت الأنثوي في شخصية (أولغا) المستوحاة من الثقافة الروسية، شخصية ألبسها الروائي اسم (حورية)، حورية الطفلة اللقيطة التي وجدها إبراهيم بافولولو

[1] – سلالم ترولار، ص: 34.

[2] – الرواية، ص: 119.

رضيعة مرمية أسفل سلالم ترولار ليتبناها دون أن يعلم عن نسبها و والدها وأصلها شيء؛ فـ(أولغا) ما هي إلا نتيجة لغريزة شخصين لا أخلاق لهما، اعتبرت لقيطة بلا أبويين لأنه تم التخلي عنها داخل قماش أزرق في مكان ما للتخلص من الفضيحة والعار الذي لحق بابنة الرجل الضئيل ومنصبه يتجلى لنا ذلك في متن الرواية: «وبالفعل بعد تسعة أشهر بالضبط تخلصت هي الأخرى من هذا العبء، حين وضع رجال ببدلات سوداء وربطات عنق خبأها بأسفل سلالم ترولار ملفوفا بقماش أزرق»[1]، فيما بعد يكتشف إبراهيم بافولولو أنها ابنة عصام كاشكاصي-(أحد سماسرة بقايا الذهب المهشم)- وأميرة وجدها الرجل الضئيل (انضاف الآلهة)، فدم الذي يجري في عروقها يجعل منها آلهة، فحورية لم تتعرف على والدها عصام رغم أنه أمام عينيها فهي التي «أطلقت عليه أولغا اسم رجل القُمامة، اعتادت على رؤيته كل ليلة في مثل هذا الوقت من الليل»[2]، كما أنه لا يعلمُ بأن له ابنة من أميرة.

تمثل شخصية أولغا (حورية) صوت المرأة المتحررة والمتمردة على أعراف المجتمع، حيث شغل صوتها حيز لا بأس به من صفحات الرواية، شخصية رمزية لها بعدها التراثي في التراث الثقافي الروسي، (أولغا:olga) اسم مؤنث روسي الأصل يعني القداسة أو القديسة ذكر في القصص والحكايات الروسية القديمة ما بين 945م، يرتبط تاريخ ظهوره بالحدث

[1] – سلالم ترولار، ص: 36.

[2] – الرواية، ص: 43.

السياسي بإيغور وحربه التي شنّها ضد الديلفريان وهذا ما عرف فيما بعد بانتقام القديسة أولغا، فيحمل اسمها في معناه بعدا ظاهرًا وآخر متخيل داخل الرواية بعدًا رمزيًا كما يمكننا اعتباره اسما أسطوريا روسيا كون الروائي اختاره بعناية محكمة لثقل ما يحمله ولم يكن اختياره من باب المصادفة والاعتباطية، بعودتنا إلى متن الرواية يبرر السارد سبب اطلاق الاسم المستعار (أولغا) على حورية لإصابتها، يقول: « (حورية)وهو اسم لم يكن يحمل بالنسبة لجمال حميدي أيّ معنى، على عكس أولغا الذي أعجبها لسبب لم تُطلعه عليه قط.

- سأدعوك أولغا.
- أولغا.
- نعم أولغا، اسم يليق بكِ، بلا شكّ.

وافقت بلا تردد، وأوهمته أنها معجبة بهذا الاسم الجديد فقط لأنها كما رآها تشبه النساء الروسيات في البياض وقوة الجسم، وافقت دون أن تذكر شيئًا بخصوص مرضها بالبرص الذي جعلها على هذا اللون غير الطبيعي»[1]، كما اختار لها اسم أولغا لعلاقة القُداس بالآلهة تنتمي أولغا التي تقدر وسُميت مع الوقت (حورية) إلى طبقة الأسياد

[1] – سلالم ترولار، ص: 26.

والمجتمع الراقي فهي تمتلك دمًا نبيلاً كون أمها كانت ابنة للآلهة، هذا ما يجعل منها إلهة أو نصف إلهة بنحو ما، وهذا ما نستشفُه على لسان الراوي: «كان الدمُ الذي يسري في عروق حورية نبيلاً، دَمًا إلهيًا بلا شك، يجعل منها آلهة أو نصف إلهة بنحو ما»[1]، حورية ابنة الطبقة الغنية البورجوازية فهي حفيدة الرجل الضئيل صانع الآلهة (الدُمى البشرية)، يستعملها للتحكم في البلد وفي زمام الأمور ومصائر الناس-الشعب-، فحورية (أولغا) شخصية ألبسها الروائي صورة المرأة الصلبة الحديدية من العائلة المتحكمة في السلطة ودواليب الحكم السياسي.

«المرأة لا تنفصل همومها الموضوعية عن همومها الذاتية أو الفردية ولذا يصبح للزمن تأثير حاسم في حياة المرأة من حيث تقديم حلول مجدية كانت تنتظرها أو السقوط بها إلى نهاية تراجيدية تحمل معنى الوحدة والانعزال والقلق»[2]، فأولغا لا تحب زوجها السابق جمال حميدي هذا الأخير الذي كان حضوره يُثير فيها نوع من الاشمئزاز والاحتقار، يأتي الطلاق في البداية حلاً لانفصالها عنه بعد تعرضه لحادث أقعده كرسي متحرك فاقدا للحركة.

[1] –سلالم ترولار ، ص38.

[2] – سوسن ناجي: المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسوية في مصر(1888-1985م)، العربي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، ص: 159.

تتميز شخصية حورية (أولغا) بالانتهازية وحب مصلحتها لا غير، فكان حبها للشهرة أكبر همها حيث عادت لزوجها السابق بمجرد توليه الحكم، «أعادَ جمال حميدي أولغا إلى عصمته، فكان لا يظهر في أيّ مكان بكرسيّه المتحرّك. إلا وظهرت معه أولغا وقد نزعت الحجاب الذي لم ترتده سابقًا إلا إخفاء لمرضها بالبرص»[1]، فكانت تجسد المرأة الطموحة الباحثة عن الرفعة والمكانة تحمل خبثا في ذاتها ودهائها انتهازية تشبه جدها (الرجل الضئيل) فدم أنصاف الآلهة يجري في عروقها وتلاعب رجال السياسة بمكر وخداع.

يرصد لنا الراوي أولغا عبر وصف كاريكاتوري ساخر بسبب إصابتها بالبرص وتغير لونها بسبب المرض وهي بسن الثالثة، نرصد ذلك في متن الرواية: «.. بأن حورية مصابة بالبرص، لم يكن الأمر خطيرًا مجرد جلد أبيض شفاف وعينين زرقاوين تمقُتان الشمس. تكرهان الضوء، هكذا بدأت حورية حياتها في عالم من الظلال والظُلمة. يترجم فيه الأمان بالأبواب المغلقة والستائر الداكنة، والبقاء أبعد ما يمكن عن الضوء... عالم يمثل فيه الاحتجاز أعظم ما قد يبلغه المرء من الحرية»[2] فكان البرص سببا في تغير شكلها الغير طبيعي هذا الأخير الذي جعلها في البداية متقوقعة على حاجزة نفسها في الظلام بعيدا عن الأعين التي تترصد بها تهكمًا وسخرية.

[1] – سلالم ترولار، 159.

[2] – الرواية، ص: 38.

في موضع آخر يقدمها سمير قسيمي في صورة أنثى وحيد القرن لضخامتها ولونها المتغير يقول: «كانت أولغا تُشبه أنثى وحيد القرن، بيضاء، بمؤخرة بحجم طاولة بلياردو، وبصدر ضخم مُتدّل كعقود عنب، وكان رأسها كبيرًا بجبهة عريضة وبعينيين صغيرتين بلا رموش تقريبا.. »[1]، فكثيرًا ما وصفت المرأة من الناحية الجمالية فاتنة وجميلة إلا أن السارد في سلالم ترولار يصف أولغا بنوع من السلبية ونوع من التهكم والسخرية مبرزًا قبحها وبشاعتها.

كانت لتجربة الطلاق ضربة قاسية على أولغا تعرضت خلالها لعديد الصراعات النفسية وشعورها بالإحباط والاكتئاب والقلق يصفها السارد بعد طلاقها: « كانت لا تخرج إلى شرفتها إلا ليلاً لئلا يلاحظها أولاد الحومة، ويبدؤون كعادتهم في الصراخ بنكت بذيئة ألّفوها عنها خصّيصًا بعد أن عادت إلى بيت والدها حين تطلّقت من جمال حميدي، فقد ساد الاعتقاد وقتها أن كل امرأة اختارت ألا تتزوج أو طُلقت لسبب أو لآخر مجرّد عاهرة، لا تستحق أيّ احترام »[2]، فكانت لنظرة المجتمع الجزائري كعينة عن المجتمع العربي الذكوري سلطته في كون المرأة المطلقة تتحمل كل المسؤولية في طلاقها وبأن الزواج ستّرة لم تتقبلها المرأة المطلقة العاهرة في نظر المجتمع الذي يتهمها بالانحراف الأخلاقي ليعاقبها بلا

[1] – سلالم ترولار، ص: 25.

[2] – الرواية، ص: 150.

رحمة بتحميلها المسؤولية كاملة.، يردف السارد حديثه عن تلك النظرة الدونية وجعل المرأة مجرد وسيلة للمتعة ليخرج منها عاهرة، «كان مبعث هذا الاعتقاد ما تراكم من كبت جنسي، عمدت إلى غرسه الآلهة الجديدة في أرواح المواطنين بلا رأس، حتّى نجحت في خلق مجتمع ذكوري يعدّ المرأة مجرّد كسّ ومتعة سرير لا غير، وحين يمنحها مكانة ما فلا تكون إلا زوجة أو أختا أو أمًا، وخارج هذه الدائرة هي مشروع عاهرة »[1]، السلطة الذكورية ونظرتهم إلى المرأة داخل المجتمع الجزائري دونية ومكانتها الحقيقية لا تخرج عن هذه النقاط الثلاث(زوجة، أم، أخت) وما دون ذلك تلتصق بها كل الصفات الدونية والحقيرة في المجتمع الذكوري الذي لا يرى المرأة إلا كيانا جسديا و رغبة و فريسة لغرائزه ومكبوتاته.

أغدق على أولغا الكثير من المظللين لقب الشاعرة المعمورة وجميلة الجميلات وهي لا تحمل من الجمال شيء، وأبعد ما تكون عن الشعر والقصائد، فألبسوها ثوب الشعر والقوافي وهي لا تملك الموهبة من الأصل يقول الراوي: « المرأة البشعة البدينة ذات اللون الغريب»[2]، صورة صريحة عن بشاعة أولغا وصورتها وتملق ومجاملات الكثير وثناء عن جمالها وأولهم زوجها جمال حميدي وهي أبعد ما تكون عن الشعر، فهي لا تملك الموهبة من الأصل؛ حورية المدعوة أولغا زوجة وطليقة الرجل الذميم جمال حميدي الذي صنع

[1] – سلالم ترولار، ص: 150.

[2] – الرواية، ص: 87.

منه الرجل الضئيل رئيسا للبلد، نرصد ذلك في قوله: «أعاد جمال حميدي أولغا إلى عصمته، فكان لا يظهر في مكان بكرسيه المتحرك وعنته التي اعترف بها في خطاب توليه الرئاسة إلا وظهرت معه أولغا، وقد نزعت الحجاب الذي لن ترتده سابقًا إلا إخفاءً لمرضها بالبرص، وكانت مع زوجها الرئيس كُلما أخذ الصور مع طاقم الحكومة»[1]، تظهر صورة حورية-أولغا- الانتهازية والمتسلطة، فهي نسخة عن جدها الرجل الضئيل ودمُ الآلهة يجري في عروقها، كانت عودتها لزوجها المقعد جمال حميدي طمعًا وحبًا لمنصبه ومكانته العالية لأجل إشباع رغباتها ومصالحها وحبها للشهرة.

يمثل صوت المرأة صوتا مهما في الخطاب الروائي الذي يعكس القيم الاجتماعية وما يصاحبها من أفكار وآراء تدعوا إلى تحرر المرأة ككيان، تجسد أولغا الشخصية المحورية صورة المرأة الصلبة الحديدية المتمردة على كل القيم المجتمعية التي تجعل منها خاضعة وضيعة لسلطة الذكور، امرأة من فلاذ مُتحكمة في السلطة ودواليب السياسة والحكم، وهذا بحرصها على التقرب من رجال السلطة وزوجها لرفعة مكانته التي ترى نفسها من خلاله.

[1] – سلالم ترولار ، ص: 159.

2- صوت المرأة السلبية:

تجسد هذا الصوت في أميرة ابنة الرجل الضئيل، والدة أولغا (حورية) تعمل سكرتيرة لدى والدها بالمكتب شخصية ساذجة وغبية يصفها الروائي في متن روايته،« وحدها سكريترته المُسنّة كانت تعرف حقيقته، لسبب بديهي هو أنها ابنته، تلك الفتاة الساذجة نفسها التي كادت ذات يوم بسب تهيُج هرموناتها غير المستقرّة حينئذ، (...)، وحملته عنه تسعة أشهر، لتضطر في الأخير على التخلّص منه أيضا تنفيذًا لأوامر أبيها »[1]، مثلت بذلك أميرة المرأة الغبية التي تسلم نفسها لتخطئ مع رجل أدنى منها مستوى ومكانة فهي من الطابق الأعلى للآلهة وأنصاف الآلهة، غير مكترثة بمكانة والدها لتنجب رضيعة (أولغا) بسبب رغبتها و عدم اكتراثها بالمحظور أو الفعل الشنيع الذي ترتب عنه .

يقدم السارد أميرة بأنها مدمنة على العهر متمردة نجد ذلك في قول السارد: « فقد أبقت أميرة في حياتها على قدر محترم من التّمرد سمح لها-بمثل ما يسمح به السّر عادة- أن تعيش حياة عُهر تليق بمقام أيّ مومس محترمة »[2]، فأميرة ابنة طبقة الآلهة تجتمع فيها كل صفات الدناءة والعهر والجنس، وكونها أنثى لا تحمل من أنوثتها شيء يحفظ لها ماء الوجع فهي مومسٌ محترمة.، في مقطع آخر يردف السارد حديثه عن أبناء الآلهة الذين

[1] – سلالم ترولار، ص: 138.

[2] – الرواية، ص: 139.

يعاقبهم المولى جزاء طغيانهم وجبروتهم بأبناء عاقين يقول: « ولعلّ تلك كانت طريقة السماء في الانتقام من الرجل الضئيل وغيره من آلهة المدينة الدولة. بأن منحتهم أولادًا غريبي الأطوار(..)إذ يولدون ذكورًا ينتهون إلى إناث، أو إناثًا يملكون شهوة الذكور(...)يتعهرون على نحو يجعل الجنس إدمانًا مرضيًا»[1]، فأبناء آلهة الدولة بهم لعنة السماء بجعلهم مرضى مدمنين على الجنس وهي عدالة السماء في الانتقام من آلهة المدينة الدولة وأتباعها وأميرة عينة عن هذه الأجناس التي تحققت فيهم عدالة السماء.

تتكرر صورة الوطن في صور شتّى حينما يصبح جسد المرأة مرادفًا للوطن إنه الوطن المستحيل أحيانًا وفي أحيان أخرى هو الوطن المغتصب، إن كان الكاتب العربي يتفنن في ابتكار حيل وأساليب عديدة للإيماء والإحالة إلى المعنى السياسي على نحو غير مباشر لأن الرواية السياسية تحمل تقديرا معتبرا من التعقيد والنضج الفني، وهي تتقلب بين الرمزية تارة والواقعية الاجتماعية.

[1] – سلالم ترولار، ص: 139.

1.2 الأصوات المعارضة

وهي الشخصيات سطحية غالبًا «لا تحظى باهتمام من طرف السارد»[1]، شخصيات مساعدة تساند وتساعد وتدعم بطل الرواية من خلال الفعالية وسير الأحداث داخل متن الرواية، وتمثلت في رواية "**سلالم ترولار**":

- **صوت الكاتب /المثقف المنكسر**

تحولت السلطة إلى قوة ظالمة فرضت نفسها على المجتمع بمساعدة قوى خفية، ليتولد إزاء هذا الوضع القائم المأساوي حالة من عدم الطمأنينة وانعدام الثقة والانفعال بين السلطة والمجتمع، فظهر توتر بين هذين الثنائيتين (المثقف/ السلطة)، تجسد صوت المثقف الجزائري في رواية (**سلالم ترولار**) في شخصية الكاتب، كاتب بلا موهبة، رجل الشرفة، صانع القصص لم يتجرأ على التوقيع باسمه صاحب موهبة متلاشية، لم يكتب منذ سنوات، شخصية تعجز عن التدخل في المشهد الثقافي الإبداعي في البلاد.، ابن حي شعبي صغير نرصد ذلك في قوله: «أدرك الكاتب أن العالم مختلف عمّا لُقنه في حيّه صغيرًا، فقد كان ابن حي شعبيّ منح كالأحياء الشّعبية كلها في العاصمة جنسية لقاطنيه»[2]، انتماءه إلى المدينة الدولة حيث يُمارس ا(لآلهة وأنصاف الآلهة) رجال السلطة عليهم العنف بأشكاله

[1] – – بوعزة محمد: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م، ص: 57.

[2] – سلالم ترولار، ص: 71.

المختلفة من(ظلم واحتقار وموت...الخ)، وأهم من ذلك التلاعب بعقولهم نجد ذلك في قوله: « لم يكن هو أو أي أحد من المدينة الدولة يسأل عن حقيقة كانوا مقتنعين في أعماقهم بها، وهي أنهم عبيد في دولة تمتهن النخاسةَ»[1]، إشارة لشعب المقيد داخل زنزانة آلهة الدولة، خاصة هذا المثقف الذي يُعد لسان قومه صوت الشعب حامل لقضيته الرافض لسلطة والواقع الراهن، فهو أيضا مجرد عبد بيد السلطة تفعل به ما تشاءُ.

ينعته السارد بمختلف الأوصاف القبيحة، الذميمة والبذيئة، وهذا ما نجده في متن الرواية «فقد كان بشكل ما بخيلاً، حقيرًا، لئيمًا، متهورًا، منافقًا، جشعًا، زير نساء، خائنًا، متملّقًا، انتهازيًّا»[2]، ليظهر المثقف كتلة من اللاأخلاقيات حاملاً كل ما هو سلبي ومتناقض رجل حقير بالرغم من ثقافته، في صورة أخرى ساخرة من هذا الكاتب الذي لا يحمل من ثقافته شيء، «أقول أي شيء يملأ الفراغ. لا يبدو لي أنني قادر على تشكيل جمل أخرى. يتعثر لساني يتحجر عقلي أفكر بالعربية لأنطق فرنسية تخرج من فمي جملاً ممسوخة بلا هوية. في الحقيقة أحب ركاكتي وجملي العرجاء تشبهني»[3]، معاناة هذا المثقف لعدم إتقانه اللغة الفرنسية في صورة تجعل منه شخصًا ساذجًا ذميمًا بلا ثقل معرفي ومستوى أعرج كما هي حروفه الممسوخة.

[1] – سلالم ترولار، ص: 163.

[2] – الرواية، ص: 73.

[3] – الرواية، ص: 94.

وجد الكاتب نفسه كاتبًا دون أن يبدل مجهودا في سبيل ذلك وهذا ما نجده من خلال الرواية، «فقد ولد الكاتب بالصدفة إنساناً قبل خمسة أربعين عامًا(..)، ثم وُلد كاتبًا بالصدفة أيضًا قبل عشر سنوات من دون أن يسعى لذلك.»[1]، فهو لم يكن متمكنًا ليرتقي درجة كاتب فالصدفة لعبت دورها وجعلت منه كاتبًا، فالمثقف العربي ما هو إلا عبد مأمور بيد آلهة الدولة.

يمتاز أسلوبه بالغرابة والعجيب وارتبطت الكتابة عنده بالعزلة والوحدة، لهذا ينشر كتاباته وقصصه تحت اسم مستعار (الرجل صاحب اسمه)، وهذا ما نجده في قوله: «رغم أنه لم يُولد إلا باسم واحد، لم يكتبه يومًا على ظهر غلاف»[2]، شخصية انطوائية متقوقعة على نفسها؛ «فلطالما ارتبطت عنده الكتابة بالوحدة والانطواء»[3]، الخوف من السلطة وجبروتها واستحواذها على هذا الشعب المغلوب على أمره جعل من كل طبقات المجتمع تهاب الخوض في غمار الطابو السياسي، فيلجأ المثقف العربي للكتابة تحت أسماء مستعارة حتّى لا يكشف أمره، لأنّ هذا السياسي الممثل لسلطة يترقبُ «ويتابع ما يكتبه الأديب ويرصد توجهاته ومدى استجابته للإغراءات التي تُقدم له أو هو صاحب فكر حُر فتمارس عليه شتَّى أنواع القهر والإذلال لأن السياسي يملك القوة والسلاح والجند والمباحث

[1] – سلالم ترولار، ص: 69.

[2] – الرواية، ص: 73.

[3] – الرواية، ص: 58.

والأقبية والسجون وحتّى التصفية الجسدية، لأن الأضعف في هذه الحلقة الأديب الذي لا يملك أدوات الصراع إلا الكلمة والرأي العام»[1].

فالمثقف العربي مجرد عبد ضعيف بيد أسياد المدينة -الدولة- كغيره من العبيد، «..كانوا مقتنعين في أعماقهم بها وهي أنهم عبيد في دولة»[2]، لا حرية للمثقف كغيره من عامة الشعب فهم عبيد للدولة تأثر على عقولهم وتسيرهم كيفما شاءت لا سلطة لهم على أنفسهم، بهذا يظهر الكاتب مصابًا بالزهايمر مرض جعله ينسى صورة وجهه باحثا في صورة الزنجي عن تلك الألفة الغريبة معه نجد ذلك في قوله: «وبالفعل كان في صورة الرجل الزنجيّ شيء يتوّسل فضوله، لم يعرف ما هو ولكنه كان على يقين من وجوده، قلب الصورة على ظهرها. قرأ كلمة "Griga" مكتوبة بقلم حبري جاف»[3].

الفقد والغربة أهم ما حدث للكاتب ففضاء الوطن أصبح كزنزانة لديه لا يناسبه كفرد وكمبدع مثقف سجن لا يستطيع تحرير إبداعاته وتحرره من جبروت السلطة وحكمها، يغادر أرض الوطن باتجاه مرسيليا ليجد نفسه يعاني من الوحدة وهو بعيد عن وطنه عائلته الصغيرة، يعاتب زوجته عبر كلمات رسالته يقول السارد: «أخرجُ من المطار أشعل سيجارة. أنفثُ دخانها في الهواء كم ممتع طعم الموت.

[1] – علي منصور: البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، ص: 32.

[2] – سلالم ترولار، ص: 163.

[3] – الرواية، ص: 72.

أنت لا تحبين هذا الطعّم تكرهين رائحة سجائري، رائحتي أنا أعتذر ولكنني أنا. لم تدركي أنها طريقتي لإخفاء رائحة الجثّة التي استعملها كجسد هي طريقة غبية لميت يرغب في إيهامك بأنه حيّ»[1]، يعاني المثقف الجزائري في صمت فالاستمتاع بطعم الموت أهون عليه من زنزانة السلطة الفاسدة، يخفي جثث الكلام في صدره كميت في جسد يوهم الدولة بأنه جثة حيّة لا حول ولا قوة لها، الكاتب صوت سلبي في الرواية لا صوت يعلو له على نقده للسلطة الحاكمة والتابعين لها، صوت خاضع خائف ذليل، ليهرب من هذا الواقع المهين المنكسر الذي تحكمه الآلهة وأنصافها في مدينة الدولة التي تسيرُ الشعب كدمى ألعاب تحركها كيفما شاءت.

في نهاية المطاف يتحرر الكاتب من الكتابة تحت أسمه المستعار(الرجل صاحب اسمه)، تحررًا من عبودية السلطة الحاكمة ليكتب اسمه الحقيقي(سمير قسيمي) على غلاف روايته، وهو بمثابة تحرر من السلطة والنظام الفاسد وجبروته، وقهر السلطة الحاكمة الآلهة وأنصاف الآلهة في مدينة الدولة وفي هذا الصدد يقول السارد: « محا اسم الرجل صاحب اسمه، وكتب مكانه اسمه وهو ينظر إليه لأوّل مرّة في بداية كتاب، لم يعتقد أنّ بمقدوره كتابته بهذه الطريقة، وفجأة وكأنّ أحد همس في أذنه، تحرّكت أصابعه على لوحة

[1] – سلالم ترولار، ص: 90.

المفاتيح وكتب عنوان روايته أخيرًا»[1]، فصوت الكاتب ما هو إلا صوت الروائي نفسه (سمير قسيمي) كاتب الرواية التي نحن بصدد دراستها (سلالم ترولار)، نموذج عن المثقف العربي المغلوب على أمره وكغيره من الكتاب الذين يحاولون كسر الطابو للخوض في الكتابة السياسية ليكتبوا وينقدوا هذا النظام الفاسد تحت أسماء مستعارة حتى لا يكشف أمرهم لدا السلطة، فيكون إلزامًا عليهم الخضوع لسلطة الكتابة تحت سلطتها وعدم الولوج للحديث عن هذا المقدس الممنوع.

في نهاية روايته يصاب الكاتب بذعر وهلع كبيرين لمجرد رؤيته وجهه وتلاشي تلك الضبابية والغشاوة عن صورته الحقيقية التي رسمتها أنصاف الآلهة في عقول المواطنين يقول في هذا الصدد: «صرخ يا إلهي، مذعورًا وكأنه رأى شبحًا للتّو.» [2]

شخصية الكاتب من المنظور الفكري لمتن الرواية هي رؤية الكاتب الراوي لأن: «الإنسان المتكلم في الرواية هو دائمًا صاحب أيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمتُه هي دائمًا قول أيديولوجي واللغة الخاصة في الرواية هي دائمًا وجهة نظر إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية»[3]، فالمثقف وعلاقته بالسلطة داخل الرواية هو إلا تجسيد للروائي (سمير قسيمي) الشخصية المركزية « كانت عيناهُ جاحظتين وشفتاهُ مرتعشتين تُتمتمان بشيء،

[1] – سلالم ترولار، ص: 164.

[2] –الرواية، ص: 162.

[3] – ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988م، ص: 110.

(...)، ينظر إلى نفسه في مرايا خزانة نومه في انعكاسه كان هو، ولكن بوجه رجل زنجي، بأنف عريض، وجبهة ضيّقة»[1]، صدمة الكاتب لرؤية وجهه الأسود، قدّمهُ السارد بصورة تهكمية لصورة رجل زنجي قبيح شواربه كبيرة وأنفه ضخم، فالكاتب نفسه يشمئزُ من نفسه ويحتقرها كونه من البشرة السوداء، في نهاية المطاف يظهر المثقف بصورة سلبية مستسلمًا للأمر الواقع راضيًا بشكله بعد أن اكتشف أنه من المدينة الدولة يقول في متن الرواية: «شعر الكاتب بما يشبه السكينة، بمجرد أن تصالح مع ذاته لم يعد خائفًا كما كان من انعكاسه،.. وظهر له أن روايته انتهت بمجرد أن رأى نفسه كما يجدر بأيّ عبد أن يرى ذاته»[2]، وهو تحررٌ من الذات المقيد بحدّ ذاته تحررٌ من السلطة الحاكمة التي جمدت عقولهم لسنوات ليأتي الحدث الأعظم باختفاء الأبواب والنوافذ التي تعد كشفًا لأسرار وتعرية لأكاذيب الآلهة(الدولة)، وهو إسقاط للحراك الشعبي العظيم في الجزائر.

[1] – سلالم ترولار، ص: 162.

[2] – الرواية، ص: 164.

- **الصوت الديني المتعصب**

صوت العقيدة، مثل إبراهيم بافولولو الصوت المتعصب الديني لتشبثه وانتمائه لإحدى فرق الخوارج وهي فرقة الإباضين، والد أولغا بالتبني رجل من الجنوب الجزائري ينحدر بالتحديد من بني ميزاب، شخصية منطوية وغامضة، رجل بخيل نموذج للمواطن الجزائري بلا رأس وهذا ما ورد على لسان السارد: «ربما كان إبراهيم بافولولو أحسن نموذج لرجل البطن.»[1]، إشارة لوجود عديد المواطنين بلا رأس كناية عن اهتمامهم ببطونهم دون إعمال عقولهم، يردف الروائي تقديم إبراهيم بافولولو بكرش متدلية ضخمة وامتلاكه لمخ صغير في صورة تهكمية، يقول: «فقد كان لا يزال يحتفظ ببعض المخّ في جمجمته العريضة، ومع ذلك كان بسبب إدمانه للأكل يشبه كرشًا كبيرةً بساقين بالكاد تحملان جثّته.»[2]، قدمه السارد من خلال وصفه السردي وصفًا كاريكاتوريا كونه يتميز بالغباء والجبن والخوف، كما أن كرشه الكبيرة إشارة لكونه ينتمي لطبقة الموالين لسلطة الحاكمة فهو تابع للآلهة خادمًا لها مطبقًا لمصالحها وأوامرها يعيش على فتات ما يقدمه أرباب المدينة الدولة.

[1] –سلالم ترولار، ص: 28.

[2] – الرواية، ص: 28.

تبنى إبراهيم بافولولو حورية (أولغا) كابنة له التي سلمها له الرجل الضئيل ومعها قطعة نقدية نرصد ذلك في متن الرواية، «بمجرّد أن خرج من عنده يضّم بين ذراعيه رضيعًا ملفوفًا في قماش أزرق، قابضًا في يده على قطعة نقدية»[1]، فرجل الدولة أو ما يلقبه الروائي باسم الرجل الضئيل وجد فرصة التخلص من فضيحة ابنته فقام بتسليم حفيدته لرجل تابع لخدمته هروبًا من تلك الفضيحة، كما سلمه تلك العملة النقدية الرمزية تاريخ أجداده خلف البحر وأمره بتسليمها لحورية (أولغا) حين تكبر يقول: «هذه سلّمها لحورية حين تكبر. قل لها إنها لجدّها دون أن تُخبرها شيئًا عنّي.»[2]، فكان توجه إبراهيم بافولولو الديني وأمانته سببا في ثقة الرجل الضئيل فهو أيضا تابع لأوامر الآلهة في المدينة الدولة.

يجسد إبراهيم بافولولو الصوت الديني المتعصب، فهو رجل دين يخاف الله وهذا ما نرصده من خلال المقطع السردي؛ «كان إبراهيم بافولولو يستعدّ للخروج إلى المسجد. فقد كان رجلاً يُقدر الله ويحبّه للأسباب الوجيهة(...) وكعادته منذ مجيئه إلى العاصمة كان ينوي التوّجه إلى مسجد الأخوة بجيّ تونجين، أين يجدر بأيّ ميزابي يحترم إباضيّته أن يصلي»[3] هذا الصوت الديني المتعصب يجبره انتمائه للإباضين التوجه إلى مسجد خاص ببني ميزاب الركن الوحيد الذي يصلي به بكامل حريته، ودون ذلك لا يصلي بأي مسجد.،

[1] – سلالم ترولار، ص: 118.

[2] – الرواية، ص: 121.

[3] – الرواية، ص:27.

وهذا ما يجسد صراع أفراد المجتمع الجزائري في هذه الفترة وتعصب الأحزاب السياسية، يقدم الروائي عبر هذا الصوت نقد اجتماعي وسياسي لهذا الصراع

كانت نهاية إبراهيم بافولولو مأساوية فقد قُتل(اغتيل) بتدبير من قبل إحدى الآلهة بأمر من (الرجل الضئيل)، في أسفل سلالم ترولار، وتنكيل بجثته ورميها على شاطئ البحر، فبرغم من تفانيه في خدمة السلطة الحاكمة (الرجل الضئيل)، هذه السلطة التي أنزلته بعد أن رفعته إلى أعلى المدينة الدولة يُجازى بالقتل تكريما له قتلا من طرف الأوغاد المستغلين لهذا الشعب الغبي المستضعف المغلوب على أمره، منتهكة حقوق المواطن آلهة عدوة للحرية،، وهذا ما نرصده من خلال قول السارد: «كانت الشمس تحضّر نفسها للمغيب، حين انصرف عصام كاشكاصي على حيث لم يكن يعلم، مخلّفا قطعة نقدية لم يرها وصندوقًا من الخشب. لم امكّنه الصدفة ولا القدّر من قراءة جملة، كُتب على أسفله إبراهيم بافولولو»[1]، السلطة الحاكمة لها الحق والحرية في انتهاك حريات المواطنين، لها الحق في تسيير شؤونهم كدمى وألعاب وإنهاء حياتهم متى شاءت، فهي عدوة للحق والحرية.

[1] – سلالم ترولار، ص: 15.

- **الصوت المتمرد.**

هذا الصوت الثانوي متمرد داخل الرواية غير أنه حرك عديد الأحداث داخل المتن السردي، شخصية لا تخاف الله يتخذ من الدين ذريعة لانتهاك المحرمات والكبائر، تبرأ منه والده ليُسلم نفسه لأحد رجالات السلطة، شحاذ أو كما أطلقت عليه أولغا (رجل القمامة)، «بالرغم من أن رجل القمامة والذي حمل اسم عصام كاشكاصي.»[1]، كان ينتمي رجل القمامة إلى طبقة اجتماعية أرقى من التي هو فيها الآن، فسقوطه إلى الطابق السفلي نتيجة انتقام سيده (الرجل الضئيل) منه، ليتم استغلاله من طرف رجال الطابق العلوي (السلطة).

شخصية ملطخة بالذنوب والخطايا وذلك بسبب ارتكابه ذنبًا عظيمًا في حق ابنة أحد الآلهة، وذلك لأجل صب رغباته الحيوانية مع ابنة سيده، هذا المعصية الكبيرة المرتكبة في حق أميرة كانت بمثابة طعنة غادرة من عبد لسيده (الشعب للسلطة)، فانتقم منه سيده جاعلا منه رجل قمامة ذليل، فامتهن عصام كاشكاصي مهنة رجل القمامة هذا ما نجده في متن الرواية : « أضاف لسكون الليل هيبة لا يدركها أحد غير الكائنات الليلية، اعتادت على الظهور في هذا الوقت المتأخر من الليل،(...) أطلقت عليه أولغا اسم (رجل القمامة) اعتادت على رؤيته كل ليلة في مثل هذا الوقت من الليل، نحيف،

[1] – سلالم ترولار، ص: 44.

أسمر، يرتدي قبعة سوداء تخفي جبينه وشيئًا من وجهه، ويضع دائمًا على ظهره حقيبة. كان مسنًا في السبعين من العمر أو ربما أكثر »[1]، فهو ينتمي إلى الطابق السفلي(الهامش) فيصف وضعه الاجتماعي ينبعث ويخرج في الظلام لا غير.، فعصام من أهالي المدينة الدولة من طبقة معدمة فقيرة لا أحد يكترث لتواجده فهم أعلى منزلة منه فيحتقرونه ويعتبرونه إمعة مُهمشَا؛ « في تلك الليلة لم يلاحظه أحد برغم من أن رجل القمامة والذي حمل عصام كشكاصي لوّح إليه أكثر من مرّة، فقد كان رجل الشرفة مستغرقًا في التفكير بأمر جعله لا يعبر اهتمامًا بما يحدث في الأسفل »[2]، عصام كاشكاصي الصوت المهمش داخل الرواية هُمش بعد إسقاطه إلى الطابق السفلي حتى أصبح رجلا غير مرئي للطبقة السامية وحتى لعامة الشعب اللذين يتحاشون النظر إليه « فلا أحد فكر يومًا في تأمل وجهه، ولا في التحديق فيما يخرجه من الزبالة، ويضعه في حقيبته. لا أحد أيضا شعر تجاهه بأيّ شيء، لا استغراب ولا شفقة. »[3] في صورة احتقار لهذا المجتمع الراضخ الراضي بالأنظمة المستبدة وسلطتها رافضًا التغيير لهذا الواقع، «فالإبداع في أشكاله اللامتناهية ينجو إلى إعادة خلق الأشياء والعلائق والفضاءات وإلى وضع مسافة جمالية بين المعيش المباشر والرؤية الفنّية التي تمزج المادي بالنفسي الملموس بالمحلوم به ومشاهدة الواقع

[1] – سلالم ترولار، ص: 43.

[2] – الرواية، ص: 44.

[3] – الرواية، ص: 43.

بمخزونات الذات.»[1]، بهذا كانت نظرة الشعب لعصام كاشكاصي نظرة مختلفة نظرة خوف ورعب لأنه نموذج عنهم لا غير كونه يذكرهم بأن هذا ما سيكون مصيرهم. فرجل القمامة إشارة لمكانته وموقعه في السلطة الحاكمة فلا أحد يعيره أي اهتمام.

يصفه الراوي بالإنسان الفقير المعدم الذي تغمره السعادة لمجرد حصوله على قطع نقدية، فهو يشبه الطفل الصغير البريء الذي يسعد ويفرح راكضًا متلهفًا ليلتقط القطع النقدية المتدحرجة من أعلى سُلم ترولار، هذه القطعة النقدية لها تاريخ عريق لرجل الضئيل وقعت من يد (إبراهيم بافولولو) فقد كانت مختلفة عن نقود المدينة الدولة فهي تخص الطابق العلوي في تصريح عن حالة الفقر والمعاناة التي يُكابدها رجل القمامة من حرمان ليعيش، وعلى الشرخ والانتماء الطبقي الذي قسم المجتمع الجزائري بين الأعلى وتمثلها السلطة الحاكمة وتابعين لها(إبراهيم بافولولو)، والسفلي والذي يضُم الشعب الفقير المعدم.

تسعى السلطة الحاكمة(الآلهة) عبر هذا الصوت المتمرد والذي مثلته شخصية (عصام كاشكاصي) إلى إذلال المواطن الجزائري وتحكم فيه بشتّى الوسائل والطرق للحط من كرامته، فتصبح تلك الأساليب من الممارسات اليومية من قبل السلطة تمارس مختلف عنفها على الشعب، فتخليد وترسخ قهرها واستبدادها لتنشر الخوف في أوساط الشعب

[1] – محمد برادة: الرواية العربية ورهان التحديد، منشورات مجلة دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، 2011م، ص: 20.

ليصبح هذا الشعب خائفًا من الذل والمهانة، فكان رجل القمامة نموذج عن حياتهم ومصير من سولت له نفسه اللعب والسلطة، هذا التهديد المباشر من آلهة الدولة لمجرد المساس بأيّ شيء تابع لسلطة حفاظًا على حياته وكرامته المهدورة والمهددة يوميًا، يقول السارد: « كان استيقاظه كل يوم دليلاً واضحًا على أنه لم يمت بعد، وأن استمراره في مدّ يده داخل صناديق القمامة بحثًا عن أي شيء يقتات منه بيان جلّي بأن يومه مثل أمسه مثل غده، بؤس مستحيل ببؤسه »[1] فـ(عصام كاشكاصي) نموذج لصوت المقهور عينة عن هذا المواطن الجزائري المغلوب عن أمره خاضعًا راضيًا بواقعه المتأزم.، يدخل (عصام كاشكاصي) في دائرة التمني بتغيير واقعه ليصبح كائنًا أسمى كبقية الأسياد ليرتفع من الطابق السفلي لطابق الأعلى لسلالم ترولار، غير أن الحظ لم يحالفه فهو مجرد رجل قمامة(رجل ما) وضيع خذا ما نستشفه من قوله: « وكان من العدّل بأن قسَّم الأرزاق بين الناس، بحيث جعل رزق (عصام كاشكاصي) فيما يخلّفه الناس من زبل وقمامة. »[2]، فعزّة نفسه الكريمة لأنه ابن عائلة محترمة تجعله يمدُّ يدّه للقمامة لحثا عما يسد به رمق جوعه، ولا يحني رأسه لمخلوق طالبًا العون والمساعدة، وهذا ما ذكره السارد عنه «كان (عصام كاشكاصي) وليد فاميليا، لهذا ربّما لم يكن بمقدوره أن يمدّ يده طالبًا للرحمة، مكتفيًا في كل ليلة حين

[1] – سلالم ترولار، ص: 48.

[2] – الرواية، ص:46.

تُغلق المدينة الدولة أبوابها يَمدَّ يديه داخل صناديق القمامة بحثًا عن أي شيءٍ»[1]؛ مدُّ يديه للقمامة أهون له من مدها طلبًا للعون والمساعدة والرحمة من الآخرين.

جعلت السلطة الحاكمة والمتمثلة في الرجل الضئيل من (عصام كاشكاصي) نموذج لرجل الميت الحي وجعلت من حياته أشبه بالجحيم، نتيجة لخطيئته مع ابنته ونتيجة التطاول على أسياده فجعله يموت كل يوم بدل قتله والتخلص منه وهنا يكمن العنف النفسي كأحد أنواع العنف المسلط من طرف السلطة على هذا الشعب، يقول الرجل الضئيل مخاطبا ابنته أميرة: «نعم، عصام كاشكاصي.

- هل قتلتهُ؟

فعلتُ أكثر من قتله، لو تركتني أقتله لكان أفضل له. لقد جعلتُهُ يعيش حياة هي أبشع ما يمكن أن يتحمله أيّ إنسان، ولكنب أعترف أنه ظلّ عصيًّا على الموت»[2]، جسد بذلك -عصام كاشكاصي- نموذج التحدي رغم العنف المسلط عليه من قبل أنصاف الآلهة (الرجل الضئيل)، والذي جعل من حياته موت بطيء.

يُعتبر (عصام كاشكاصي) من الإنديجان لأنه "ابن فاميليا، " هذا النوع البشري غير قابل للتّطور، وما الأسماء التي أطلقت عليه لاحقًا: "الغاشي، الرّعية، الشّعب،

[1] - سلالم ترولار، ص: 46.

[2] - الرواية، ص: 155.

الشعب العظيم، سليل الثورة العظمى"...، عزة نفسه لا تسمح له أن يمدّ يدهُ طالبًا العون من الآخرين إلا تسميات لبقة لنوع واحد يتشارك في جينات الطيّبة والسذاجة والقدرة على تصديق مالا يصدّق، وهي جينات جُمعت في خانة «ولاد الفامليا»[1]، فهو من الانديجان السُذج الذين يوظفهم رجال الدولة لخدمة مصالحهم على حساب الشعب المغلوب على أمره.

[1] – سلالم ترولار، ص:46.

المبحث الثالث: الباروديا (المحاكاة الساخرة)

1- المحاكاة الساخرة كبعد حواري

تعتبر السخرية الكشف عن المفارقات اللاذعة ضرورات فنية تُحرض القارئ وتستهدفه، بهذا المعنى فإن الأدب السياسي في الغرب يُحدد ملامحه ويُعرّف نفسه على نحو مستقل عن فنون الأدب المألوفة مثل الرواية أو القصة، كما يُحدد وظيفته على نحو واضح وهي استهداف الجمهور وتحريكه بوصفة ورقة الضغط الأقوى على الحكومة أي أنه أدب تحريضي أكثر منه أدب سياسي، فالسخرية في أبسط تعار يفها: «الكلام الذي يذكر في غير سياق التواصل المتعارف عليه بهدف النيل سلبًا من مقولة أو فكرة أو معتقد أو كائن، فيكسر تواتر مسار الحديث من المسار الجد إلى مسار هزل وهو فنٌ يرسم الضحكة على الوجوه ولكنه يُورثُ جُرحًا (..) على عكس التنّدر الذي لا يهدف من وراءه إلى الإهانة»[1]

حيث يُعرف (**باختين**) السخرية بقوله: «الباروديا نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخّصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، لكن تشترط في الأسلبة البارودية ألّا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطًا وسطحيًّا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلٌّ جوهري مالك

[1] – فاتن حسين: مفهوم التهكّم في نصوص محمد الماغوط المسرحية، مجلة مركز بابل للدراسات اللبنانية، مج4، ع1، ص: 213-214.

لمنطقة وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطًا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها»[1]، فخطاب السخرية (الباروديا أو الأسلبة) يحمل وجهين الظاهر والمضمر.

فالمحاكاة الساخرة هي :«نوع من التقليد التهكمي الأدبية»[2]، من هذا المنطلق تجتمع المحاكاة الساخرة في عنصر التقليد والهزل لا السخرية وعلاقتها بالتناص مع النص الأصلي لأنه وبدونه لا يمكن تحقق المحاكاة، وتعني المحاكاة لغة «المشابهة والمماثَلة، وهي تقليد نص أبي أو أثر فنّي أو سمات مميزة لشخصية معروفة، بحيث تراعي خصائص الأسلوب الأصلي ولحنهُ ونظرته أو تسخر من أفكار شاعر أو كاتب ما ويكون ذلك بقصد الإضحاك لما فيه من تهكم وسخرية، وإنما لبراعة ما فيه من تقليد.»[3]، وبالتالي فإن المحاكاة الساخرة ما هي إلا نوع من أنواع الأدب الساخر الذي يقتضي تقليدًا ومحاكاة الأثر الأدبي من حيث الأسلوب والنبرة والبناء والمحتوى وإعادة صياغته بطريقة جديدة تقتضي استبدال تلك المضامين والأشكال بأخرى جديدة.

تأسيسًا على ما سبق ذكره فإنَّ محاورتنا النقدية لهذا الموضوع تسعى إلى فضح دلائلية السخرية داخل غياهب المسكوت عنه شكلاً والمستقرء دلالة، عند أبرز المقاطع

[1] – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 18.

[2] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص:

[3] – فاتن حسين: مفهوم التهكّم في نصوص محمد الماغوط المسرحية، ص: 213-214.

السردية من رواية (**سلالم ترولار لسمير قسيمي**) والتي ألفيناها متقاطعة عمومًا مع الموضوع المركزي لمتن الرواية.

2- السخرية من السلطة/ التهكم بالساسة.

تطرح رواية سلالم ترولار على ما هي عليه من جرأة الطرح والتهّكم والسّخرية من الساسة ومسؤولي الدولة، حيث فضحت الرواية فساد السّلطة وهشاشة الحكم، بالمقابل اتخذت شيئًا من الضبابية والغموض في إخفاء أسماء الشخصيات والاكتفاء بإبراز صفاتها وطبائعها وإطلاق ألقاب ومسميات غرائبية ساخرة عليها، فالرواية بمثابة صرخة تحذير بالانقلاب مع الحراك الشعبي العظيم 2019.

يقدم الروائي رؤيته السياسية ونقده للأوضاع الراهنة بطريقة ساخرة، فالغاية «من المحاكاة الساخرة ليست مجرد الإضحاك-وإن كان الإضحاك غاية تستحق الجهد والسعي- بل نقد أوضاع أو أفكار تهدد المجتمع من وجهة نظر المؤلف، ومن خلال النقد تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تبقى على ما يراه المؤلف صالحا وأن تقاوم ما يراه المؤلف خطرًا يهدد المجتمع.»[1]، فجعل الروائي سمير قسيمي من السخرية وسيلة فنّية لنقد أوضاع المجتمع الجزائر، إذن يستعين الروائي

[1] – هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015م، ص: 226.

بالسخرية في معالجة وطرح القضايا السياسية وغيرها من القضايا المتعلقة بالإنسان، حيث يكون الهدف منها مخاطبة عقل القارئ أمام الوضع المتأزم وليس هدفها الإضحاك.

تعمد الروائي سمير قسيم في روايته (**سلالم ترولار**) في عديد المرات طرح المواقف السياسية ممزوجة بطابع السخرية، هذا ما أعطى القضية المطروحة بعدا واقعيًا أكثر تأثيرًا في نفس المتلقي، كون الرواية قدمت الشخصيات كأيديولوجيات واقعية بطريقة لا تخلو من السخرية والتهكم والإضحاك.

يتجلى هذا الوجه من السخرية اللاذعة فاستعمل كلمات شنيعة وألفاظًا تهكمية بشكل واضح وصريح في شخصية (جمال حميدي) و (أولغا) الشخصيات البطلة داخل الرواية، وبأسلوب حاذق وساخر يُوثق قسيمي مراحل ولادة شخصية جمال حميدي الرئيس المقبل لمدينة الدولة حيث ينتقل من هامش الدّولة إلى سدّة الحكم، وظف السارد السخرية في حديثه عن السلطة وأتباعها من ذلك قول السّارد: «للحظة شعر بشيء يشبه الحرج وهو يتخيل عدد المارين بمحاذاة نافذته ينظرون إليه، يحدقون في جسده المربع شبه العاري، بكرشه الضخمة، كثيفة الشَّعر»[1]، تتجلى السخرية في هذا المقطع السّردي المشّبع بطابع كرنفالي ساخر وهي طريقة تعبر فيها كل شخصية عم مواقفها داخل متن الرواية، يقول (**عبد الله الغذامي**) في هذا الصدد: «إننا نتوسل بالاستطراد قيمة

[1] – سلالم ترولار، ص: 21.

ثقافية تتوسل السخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن»[1]، حيث تقوم الشخصية بتعبير عن مواقفها بطريقة ساخرة تهكمًا من الأوضاع الاجتماعية والسياسية المزرية

نرصد من خلال مقطع الرواية: «قبل أن يبدأ جمال حميدي في الشّخير، قبل أربع دقائق فقط من استيقاظ سكّان عمارته كلهم بحثًا عن سدّدات أذن»[2]، يردف في موضع آخر التهكم من الشخصية البطلة من خلال قوله: «مجرد قزم بدين، لن يزداد طوله عمّا كان عليه حينها»[3]، فالسخرية تؤدي إلى المفارقة بين المعنى الظاهر والمعنى المقصود، من خلال تجسيدها لبنية سطحية ساخرة مستفزة لوعي المتلقي فكيف لشخص بهذه المواصفات الدنيئة أن يصبح رئيسا.

في موضع آخر للسخرية: « بأن الشّعر الذي بدأ يكسو ذقنه سيمتدُّ إلى وجنتيه ومنخاريه وأذنيه ورقبته وصدره وسائر جسده، حتّى صار المسخ الذي أصبح عليه الآن، كما لم تكن قد بدأت تصدر من جسده تلك الروائح الغريبة التي أحالتهُ إلى ما يشبه خنزيرًا وحشيًا يسيرُ على قدمين»[4]، شبّه السارد بطل الرواية بالحيوان المتوحش المفترس باستخدام أسماء الحيوانات ليصف لنا جمال حميدي بـ (الخنزير)، وهو لفظٌ منبوذٌ في

[1] – عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2005م، ص: 22.

[2] – سلالم ترولار، ص: 29.

[3] – الرواية، ص: 22.

[4] – الرواية، ص: 23-24.

الدين والمجتمع الجزائري، فاستخف بخلقته وصدره المُشعر وأذنيه وسائر جسده وشكله المرعب والمخيف لفظٌ يعبر عن مدى سخطه وغضبه، في صورة ساخرة لاذعة احتقارًا وتقليلاً من شأن الشخصية البطلة (جمال حميدي).، في موضع آخر يشبه الراوي جمال حميدي بالحيوان الطُفيلي يقول: « لم يكن داروين مخطئًا في تصوّره لسلسلة تطوّر تتيح لحيوان طفيلي أن ينتهي إلى كائن بشري سويّ (...)ليرى بعينيه كيف يمكن لحيوان وحيد الخلية أن يصبح كائنًا بشريًا، وكيف يخدمه لاحقًا تاريخه الطّفيلي ليصبح نصف إله»[1]، يواصل الروائي بصورة ساخرة التهكم من جمال حميدي ونعته بالحيوان الطفيلي المقعد بلا فائدة الذي يعتلي كرسي الرئاسة.

من الصور الكاريكاتورية الساخرة أيضا التي تصور الأشخاص تصويرًا ساخرًا في الرواية صورة يصف فيها السارد (أولغا) زوجة جمال حميدي رئيس المدينة الدولة ليعطيها أبشع الصفات وأقبحها، حيث تغيب صفة الجمال تمامًا لدى شخصيات الرواية، يقدمها في صورة تهكمية يقول السارد: «كانت تشبه أنثى وحيد القرن بيضاء، بمؤخرة بحجم طاولة بلياردو وبصدر ضخم يتدل كعنقود عنب، وكان رأسُها كبيرًا بجبهة عريضة وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريبًا، أمّا حاجباها فكان متصلين يشبهان في الشكل جناحي طائرة»[2]،

[1] – سلالم ترولار، ص: 22.

[2] – الرواية، ص: 25.

بالإضافة إلى أوصافها الكاريكاتورية نجد تغير لونها بسبب إصابتها بالبرص يشبهها بأنثى وحيد القرن في صورة تهكمية لاذعة من المرأة المتمردة المتسلطة.، يواصل سخريته قائلا: «كانت أولغا على الرغم من بشاعتها أكثر جمالاً من تلك النصوص التي اعتادت أن تجلد بها ظهْر الشّعر»[1]، في مفارقة ساخرة غريبة بُنيت على التضاد تُصرح ببشاعة أولغا وقمة جمالها في آن واحد.

وما كانت لنزعة السخرية بين صفحات الرواية إلا تعبيرًا عن غضب وعداءٍ كبيرين إزاء مختلف الأيادي والظواهر المتحكمة في الخطاب السلطوي والمتسلط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فالسخرية في هذا الصدد؛ «تخلص من الانفعال الظاهر، فتبدو كأنها لا تبعثُ عن عاطفة ما عند قائلها لأنها تخاطب العقل وتسعى لأن يكون الجوّ وحدها مشبّعًا بالإدراك والوعي حتى تستطيع أن تثير الضحك السريع، لتسلط ضوءًا أكبر على الأشياء التي لا تناسب الحياة والتي يمكن أن تصنفها بأنها لا تليق بالفرد أو الجماعة، وهي عندها تسلط هذا الضوء السريع تخدم فكرة عميقة ولكنها تريد أن تكون عابرة»[2]

التصوير الكاريكاتوري الساخر للأشخاص الذي اعتمده الروائي سمير قسيمي يُطوع التشبيه وذلك لإبراز جانب معين في الشخصية، حيث يُركز على الصورة المشوهة

[1] – سلالم ترولار، ص: 25.

[2] – حامد عبده الهوال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د/ط)، 1982م، ص: 17.

فيذكر الروائي أدوات التشبيه المختلفة التي ترصد لوحة كاريكاتورية للقارئ(المتلقي) كوصف حورية(أولغا) في متن الرواية.

تظهر لنا السخرية من خطاب التغيير يختفي وراءها وجع الإحباط والخوف والهلع من السلطة وأجهزتها، يعبر السارد عن مرارة الواقع بسخرية كاشفًا عن أزمة الرعية في الصمت والابتعاد، وعم إبداء الرأي نحو السلطة خوفا من العواقب، وتعبيرًا عن ابتعاد الأفراد عن السلطة فاعتمد السخرية وسيلة لذلك، فكسرت بذلك أفق التوقع لكل من سولت له نفسه إلى التغيير والتحرر من قبضة السلطة، حيث تجسد ذلك في حالة عصام كاشكاصي ونظرة المجتمع له يقول السارد: «فلا أحد فكر يومًا في تأمل وجهه، ولا في التحديق فيما يخرجه من الزبالة، ويضعه في حقيبته. لا أحد أيضا شعر تجاهه بأيّ شيء، لا استغراب ولا شفقة.»[1]، كانت نظرة الآخرين له نظرة خوف ورعب لأنه عينة مصغرة عن أولئك المواطنين بلا رأس، فهو يدل على خيبة الأمل في نفس كل مواطن تسول له نفسه في التحرر من جبروت السلطة الفاسدة، في صورة شارحة ساخرة يقول السارد: «وهي كائنات شبيهة بها، لم توجد إلا لتتبوّل على الأوغاد الذين سيشكرونها لاحقًا على نعمة المطر وكائنات أخرى أميل للحمق والبُكم والسكوت، مهمّتها تلقّي الكلمات والإذعان

[1] – سلالم ترولار، ص: 43.

للأوامر فحسب»[1]، صورة تهكمية حيث يُشبه الروائي المواطنين بالحيوانات الخاضعة الذليلة الجبانة الخائفة من السلطة المطبقين لأوامرها و أصبحت الدولة بذلك تحكم قبضتها على الرعية بصورة مغرضة و ذليلة و تقودهم على أهوائها و هي التي تتحكم في مصائرهم و أقدارهم وتحركهم كدُمى الكركوز في مسرحية الحياة الواسعة.

إذ تُعدّ السخرية بأسلوب تهكمي لاذع تمرد على السلطة الفاسدة فكسر (**سمير قسيمي**) الثالوث المحرم(الطابوهات)، حيث جمع هذا الأخير بين الثلاثة (السياسة، الدين، والجنس) داخل دائرة واحدة في روايته ناقدا وكاشفًا ومحللاً لها بطريقة ساخرة لاذعة جراء ما يعيشه الشعب في المدينة الدولة من تسلط وقهر وعنف من قبل أجهزة السلطة التي جعلت منهم مواطنين بلا رأس تسيرهم كي ما تشاء.

إنّ الغاية الأسلوبية من توظيف السخرية في متن الرواية ما هي إلا تفجير لحقائق بأسلوب مغاير لا يمكن تصويرها وتجسيدها بأسلوب أخر، حظرت السخرية في سلالم ترولار مرهونة بالخطاب السياسي الذي استعملهُ الراوي إزاء موقفه من النظام الجزائري السائد الفاسد كأسلوب لفضح ألاعيب السلطة ومكائد السياسة، تتطلب كل من السخرية والسياسة الذكاء للجمع بين المقام والمقصد وهذا ما جسده الروائي الجزائري (**سمير قسيمي في سلالم ترولار**).

[1] – سلالم ترولار، ص: 35.

1- البعد الحواري من خلال التهجين

تُعدُّ الروايات الفضاء الأمثل لرصد ظاهرة التهجين في الروايات المتنوعة الأساليب، باعتبار نسق الرواية نسقًا مُنفتحًا على سياقات مختلفة لفظًا ومعنًا وأسلوبًا، حيث وظف الروائيون التهجين في متون رواياتهم الحديثة، حيث يتم المزج بين الأساليب والأجناس الأدبية والحوارات واللغات والخطابات، وبهذا تقابل الرواية المهجنة الرواية الأحادية الكلاسيكية القائمة على أحادية الصوت واللغة والأسلوب الواحد وسيطرة السارد المتحكم وتمثله الرؤية المطلقة القائمة على استعمال ضمير الغائب، بمقابل الرواية المهجنة القائمة بتعدد الأصوات داخل النص الواحد، والارتكان لتعدد الضمائر واللغات والأساليب والفضاءات.

باعتبار التهجين سمّة شكلية بنائية يتم توظيفها وتسخيرها في النص الروائي المعاصر بكثرة، يترجم الأديب حوارية اللغات والثقافات بواسطتها ليُظهر تداخلها وتفاعلها وتعالقها داخل متن العمل الروائي، حيث يُعدُّ الباحث الرُوسي **"ميخائيل باختين"** أول من تحدث عن ظاهرة **(التهجين** -HYBRISTION)، أو الرواية المهجنة في جلّ كتبه النقدية، يعرف التهجين بقوله: «هو مزجُ لغتين داخل ملفوظ، وهو أيضًا التقاء وعبين لغويين مفصولين بحقبة زمنيّة أو بهيمنة أيديولوجية أو بفارق اجتماعي أولهما معًا داخل

ساحة الملفوظ ولابد أن يكون قصديًا»[1]، فالتهجين عند باختين والشكلانين الروس يُعدّ أسلوبًا فنيًّا يدل على عبقرية الروائي واتقانه في كتابة الرواية البوليفونية، فهو الدمج والتنويع والخلط بين الأساليب والخطابات والحوارات والأنواع الأدبية ضمن ملفوظٍ نصّي واحد.

التهجين من الناحية الاصطلاحية خاصية بوليفونية تعبر عن المبدأ الحواري في الرواية، وتدل على الانفتاح الثقافي والتلاقح بين أنماط الفكر والخطابات والأنواع الأدبية وأجناسها ضمن النسق الروائي الواحد، فقد «أصبح نصًا حواريًا بوليفيًا مهجنًا تتعدد فيه اللغات والأساليب والأصوات والرؤى الأيديولوجية والملفوظات اللسانية التي تعكسُ تنوع واقعيًا واجتماعيًا وطبقيًا»[2].

نعني بتهجين اللغة إبداع الكلمات وتلقيحها وتفريغ دلالاتها حتّى تبدو ملائمة لحياة المجتمعات وتلاحق التحولات وتسعى إلى التعبير عنها؛ «لأنّ اللغة عنده تُحيل على العالم الخارجي وتؤشرُ على دلالة محتملة بينه وبين الكون الروائي الذي ينسجُه الكاتب ضمن تصورات وتركيبات فنّية معيّنة»[3]، فتغير اللغة متصل دومًا بصيرورة التغيير المتواصل

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر، 1987م، ص: 120.

[2] – جمال حمداوي: مفهوم التهجين وآلياته في الرواية (رواية شعلة ابن رشد لأحمد المخلوفي أنموذجا)، دار النابغة للنشر والتوز يع، 2011م، ص: 38.

[3]– محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية، الإصدار (49)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص: 54.

والمستمر في المجتمعات يتحقق التهجين اللغوي في رواية(**سلالم ترولار لسمير قسيمي**) بصيغ فنّية وجمالية وأسلوبية عدّة كالعبارات المكسورة والأسلبة، فقد لجأ الروائي إلى تهجين لغته في نص روايته عن طريق الأسلبة وهي تتضح في الجمع بين لغة الماضي ولغة الحاضر ولغة الواقع والخيال والفانتازيا والأسطورة، كل هذا ضمن حوارية مهجّنة بمهارة فنّية وجمالية ليجتمع الواقع والخيال في متن الرواية، فظهرت الثيمات والقضايا السياسية التي يعرضها السارد العارف في متن الرواية، كما استدعى شخصيات خيالية وأسطورية نحو (إيلاغين، أولغا القديسة، المسيح) هذا الحضور الفنتازي الذي غلب على سرد أحداث الرواية.

فالروائي المعاصر له كُل الحرية في انتقاء مفرداته والمزج بين اللغة الفصحى والعامية واللغة الفرنسية في متن نصوصه الروائية خاصة عند الكتاب المعاصرين الجزائريين، يرتبط هذا التوظيف الفسيفسائي بمدى ارتباط مضمون الرواية بالواقع الراهن، فالرواية مرآة تعكسُ الحياة المجتمعية للأفراد والجماعات لا تتَحققُ إلا في ظلّ تعدديّة الأصوات واللغات، واختلاف الأساليب والخطابات، تداخل الأجناس والأنواع ضمن نسق النص السردي، اعتمد الروائي على اللغة الفصحى كمستوى رئيس قامت عليه الرواية في الغالب، تتمايز جمالية اللغة العربية كونها محملة بمزيد من الدلالات والجماليات التي يفصح عنها السياق الذي اندرجت فيه، «فاللغة الفصحى تتميز بالجزالة والقوة، فهذا النمط اللغوي يوظف في

المواقف التي تبدو فيها الذات الساردة في موقف استعلائي»[1]، ولعلنا ندرك أن رواية (**سلالم ترولار لسمير قسيمي**) في أساسها تقوم على اللغة الفصحى ويقصد بها: «اللغة التي تدون بها المؤلفات والصحف والمجلات وشؤون القضاء والتشريع والإدارة، ويدون بها الإنتاج الفكري على العموم، ويؤلف بها الشعر والنثر الفنّي، وتستخدم في الخطابة والتدريس والمحاضرات، وفي تفاهم الخاصة بعضهم مع بعض وفي تفاهمهم مع العامة إذا كانوا بصدد موضوع يمتُ بصلة إلى الآداب والعلوم»[2]، فاللغة الفصحى أعلى المستويات اللغوية لما لها من جزالة في القول وقوة الخطاب وسلامة اللغة والخطابية.

وظّف الروائي اللغة العربية الفصحى التي أخذت مساحة لا بأس بها في متن الرواية لنقف عند أهم محطات هذا التوظيف اللغوي يقول السارد من متن الرواية: «عالم يمثل فيه الاحتجاز أعظم ما قد يبلغه المرء من الحرّية... كانت تلك أولى مزحات المشيئة»[3]، في موضع آخر لتوظيف الفصحى يردف السارد: «ماذا كان ليحدث لو أن المشيئة توقّفت عن العبث؟، أو تناست ساديّتها لبعض الوقت، تاركة الأمور في قبضة المتوّقع..»[4]، وكثير المقاطع والجمل الشعرية التي أكسبت النص بعدًا فنّيًا نجد أيضا :«كان لهذا الخاطر قدرة غريبة في حمله على ظهر الحلم للحظة أو لحظتين من وجوده الذي وإن

[1] – سليم بتقة: ترييف السرد الروائي الجزائري، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014م، ص: 98.

[2] – علي عبد الواحد وافي: فقه اللغة، لجنة البيان العربي، ط3، (د/ب)، 1950م، ص: 162.

[3] – سلالام ترولار، ص: 38.

[4]– الرواية، ص: 38.

استمرّ كل هذا العمر من الشقاء»[1]، كان لتوظيف التضّاد وقعه وأثره في إثراء النص الروائي يقول السارد في حديثه عن الكاتب: «وقتئذ كان في الرابعة من عمره، وفي هذه السّن لم يكن قد امتلك بعد ما يليق من غباء بشري ليصف الموت بأيّ شيء، لم يكن جميلاً ولا قبيحًا ولم يكن مؤلمًا ولا ممتعًا، لم يكن أمرًا يُحبه أو يكرهه، كان الموت موتًا فحسب، غياب من نوع ما، نوم أطول من العادة»[2]، الكثير من التضاد والمفارقات التي بنيت عليها عديد المقاطع السردية بأسلوب خيالي واسع وروعة الأسلوب ونسج خيوط الحدث يتجلى لنا ذلك في المقطع التالي: «كانت تلك أكبر خدعة قام بها أحدهم على الإطلاق بالون يُنفخ إلى أقصاه يرتفع في الهواء يطير يسبح متطلعا إلى السماء، وفجأة بمجرد ان يتملكه اليقين أنه الأعلى»[3] اتسمت اللغة بالرمزية والخيال الواسع، بالإضافة إلى الرمزية الساخرة في وصفه لحورية(أولغا) الوصف الساخر المبني على مفارقة تهكمية يقول السارد: «كانت أولغا على الرغم من بشاعتها أكثر جمالاً من تلك النصوص التي اعتادت أن تجلد بها ظهْر الشّعر»[4] بأسلوب ساخر مبني على التضاد والمفارقة التهكمية في تصوير كاريكاتوري لزوجة البطل جمال حميدي.

[1]– سلالم ترولار، ص: 47.

[2] – الرواية، ص:54.

[3]– الرواية، ص: 33.

[4] – الرواية، ص: 25.

تجتمع مختلف الأنماط اللغوية في رواية (**سلالم ترولار**) والتي تجعل من كل صوت خصوصية لسانية تُقوى سمة التنوع اللغوي، حيث نجد من هذه الأصوات ما نعتبره لغة بارزة لاحتلالها مساحة أكبر في متن الرواية، بالمقابل نجد لغات تدخل في دائرة ما نعتبره أصوات فرعية ملتصقة بتواجد الشخصيات التي لا عمل لها(شخصيات عابرة) غير تواجدها لسانيًا سواء باعتبارها مدخلاً للتعدد الصوتي أو مجالاً للاستشهاد فقط، في روايتنا محل الدراسة (**سلالم ترولار**) نجد أن اللغة الموظفة هي لغة السارد (**سمير قسيمي**) الذي يسرد مجريات أحداث روايته بلغة فصيحة شكلت لغة الشخصيات ولغة الحدث ولغة الواقع المأزوم المرير، بلغة النظام المتسلط الحاكم للبلاد (الجزائر)، لغة المثقف الكاتب والتي تأتي بوجه خاص هي الفصاحة التي تشبه لغة السارد نفسه، ثم تأتي بعدها اللغة العامية والفرنسية الموظفة في متن الرواية.

ولعلنا ندرك أن رواية (**سلالم ترولار لسمير قسيمي**) في أساسها تقوم على اللغة الفصحى، لأسباب عدّة جعلت الكاتب يعتمد عليها كُليًّا فحمّل الروائي اللغة الفصحى داخل الرواية بصدد دراسة عديد الدلالات والإيحاءات التي أوضحت جماليات اللغة وفنّيتها وهذا ما نحاول الوقوف عليه في الصفحات التالية:

«قدرة غريبة في حمله على ظهر الحلم للحظة أو لحظتين»[1]،«.. كانت تلك أولى مزحات المشيئة»[2] ، وظف سمير قسيمي اللغة لإظهار فنية النص الروائي وجمالياته وأبعاده التي يشير إليها، فأبدع أيّما إبداع في تحديد الألسنة المتخاطبة داخل متن الرواية.

«تطوّروا إلى مواطنين بلا رأس تحّتلّ كروشهم أكبر مساحة من أجسادهم، تناقص عدد المؤمنين بوجود هذا الكائن الأسمى وهم يرون قدرة الآلهة الجديدة على تهميشه دون أن يتمكن من فعل شيء، ثم وفي اللحظة التي تمكّنت فيها هذه الآلهة من قهر الموت بفضل إلهها الزّومبي المستمر في الحياة رغم صدور قرار موته من السماء»[3]، يوظف سمير قسيمي اللغة توظيفًا دلاليًا يظهر فنيّة النص وجماليته كما يتعالق مع الشخصيات الساردة، ففي هذا المقطع السردي الذي أجراه على لسان السارد يحيلنا الروائي على جماليات اللغة الفصحى في الاعتماد على المعجم الفصيح في المقام الأول، كما عبر بجمل قصيرة تحمل دلالات مكثّفة.

«نزل السلالم بدرجها 122بدت خطواته قصيرة وأحس بثقل في ساقيه وبألم شديد بركبتيه يزداد شدّة مع كل خطوة يخطوها، (..)بدا البحر على مرمى ناظريه كخلاص أكيد لشعوره المفاجئ بالضيق، ولكن أمل الوصول إليه قريبا جعل ألم ركبتيه يقل حدّة»[4]،

[1] – ا سلالم ترولار، ص: 47.

[2] – الرواية، ص: 38.

[3] – الرواية، ص: 48.

[4] – الرواية، ص: 152.

يعتمد الروائي في هذا المقطع السردي على اللغة الفصحى في التعبير عن الحالة الشعورية والنفسية لأحد الشخوص الروائية وهو عصام كاشكاصي.

ساعد تمازج اللغات في نسج خيوط الرواية نسجًا مُحكمًا، فكانت اللغة الفصحى رشيقة واضحة، لغة انزياحية رمزية، لغة ساخرة توحي إلى الصراع القائم بين السلطة والشّعب، لغة قريبة من الواقع المأزوم الطاغي على الرواية بعينها.

نجد الروائي سمير قسيمي في متن روايته (**سلالم ترولار**) برغم من اختياره اللغة العربية الفصحى إلا أن الرواية تتخللها في عديد المواضع في متن الرواية المقاطع والكلمات باللغة العامية، تعكس اللغة العامية دلالات الواقع المحيط لتفاعل الشخصيات الدائم وهو إلباس للواقع بأحداث الرواية ذلك أن: «الرواية ليست تجسيدًا للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع»[1]، هذا الطابع الاجتماعي الذي يدفع بالمزاوجة بين اللغات وهو ما يخلق ما يسمى تعدد الأصوات داخل الرواية الحديثة.

تتجلى لنا اللغة العامية من خلال المقطع السردي «أن الانديجان نوع بشري غير قابل للتطور وما الأسماء التي أطلقت عليه لاحقًا: "الغاشي"، "الرّعية" ،"الشعب"، "الشعب العظيم"، "سليل الثورة العظمى"، (..)،جمعت في خانة "ولاد الفاميليا»[2]،

[1] – حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م، ص: 51.

[2] – سلالم ترولار، ص: 46.

فكلمة (الغاشي) التي وظفها الروائي وأردف لها مصطلحات فصيحة(الشعب، الرعية، الشعب العظيم، سليل الثورة)، فلفظة (الغاشي) يعود أصلها للاستعمال اليومي داخل المجتمع الجزائري، لفظة دخيلة على اللغة العربية، يستعملها الشعب الجزائري للدلالة على اجتماع عدد كبير من الأفراد ضمن مجموعات فيطلق عليهم الغاشي، وظفها الروائي دلالة على هذا الشعب الجزائري في إحالة على الاحتقار والنبذ وتقليل من شأن هذا الشعب ومكانته الاجتماعية.، كما نجد أيضًا توظيفه كلمة (ولاد الفاميليا) وهي لفظة بما يقابلها بلغة الفصيحة (أبناء /أولاد العائلة) وتطلق على الأبناء شرفاء، كما تعني الأبناء الشرعيين اللذين يعرفون أمهاتهم وآبائهم الأصلين، وظفها الروائي في إشارة صريحة عن أبناء الساسة والحكام الغير شرعيين اللذين يولدون ويعيشون دون معرفتهم لأصولهم (الأب و الأم)فاقدين لهويتهم و (أولغا) أكبر نموذج في متن الرواية،نجد أيضا وفي نفس النموذج توظيف «كان عصام كاشكاصي وليد فاميليا»[1] كناية عن الرجل النزيه الشريف الذي لا يمد يده طالبًا يد الرحمة والمساعدة.

نجد أيضا توظيفه لفظتي (حرّكي /مجاهد) يتعاقب هذا النوع البشري في التسميات حسب ما يقتضيه الموقف ذلك، فتارة نجده حركي ثم يتحول لمجاهد والعكس، فلفظة المجاهد لها قدسيتها وثقلها في الثقافة الجزائرية والتي تطلع على الرجل (أو المرأة) اللذان

[1] – ال سلالم ترولار، ص: 46.

جاهدا وحاربا المستعمر الفرنسي لأجل نيل هذا الشعب الأبي استقلاله، فالمجاهد بقي حيًّا بعد الثورة المجيدة، بمقابل لفظة الحرّكي والتي تطلق على الشخص الخائن لوطنه وأمته الذي يمتاز يتلاعب والخداع والكذب هذين اللفظتين أصبحتا تتبادلان الأدوار.

نجد أيضا توظيفه كلمتي (الكافي/ فايقين) فكلمة الكافي والتي تدل على الغباء والتخلف وظفت في متن الرواية، وهو مصطلح يطلق على السكان القاطنين في القرى من قبل سكان المدن، ولفظة فايقين بالمقابل تدل على الفطنة وسرعة البديهة والذكاء، وهو مصطلح يستعمل يوميا في إشارة على الشخص الحاذق الفطن في إشارة لأبناء المدينة، نجد أيضا (أولاد العاصمة) وهي كنية تطلق على أبناء العاصمة أي من ولد وعاش بها، وهي كنية تميزهم عن غيرهم كونهم عاشوا و ولدوا بأهم منطقة في الجزائر نظرا لموقعها المهم من جميع النواحي (الجغرافي، الاقتصادي والسياسي والثقافي...الخ)، يصف لنا السارد أولاد العاصمة في متن الرواية يقول: «حواسّ العاصميّ الحذق.. آه على أوصاف العاصمين لأنفسهم: حذقون، مارقون، أذكياء، وسيمون، مثقفون، فايقين، زيرو نساء...، البقية مجرّد "كوافا" وكعب وشبارك»[1].في صورة مقارنَة بين ولاد العاصمة وبقية الوطن، فلفظتي (كعب/ شبارك) كلاهما تقللان من الفرد غير العاصمي وتدلان على التخلف

[1] – سلالم ترولار، ص: 71.

والغباء والاحتقار في صورة إعلاء وتفاخر بالعاصمين، نجد أيضا كلمة (أولاد الحومة) كناية عن أبناء الحي القاطنين به.

نقف أيضا لفظة (ملك اللوبيا) وهو طبق يحضر من الفاصولياء وهي نوع من الحبوب التي تطبخ، وملك اللوبيا كناية عن أحسن من يحضر هذا الطبق الجزائري. كما نجد كلمة (محاجب) يقول السارد: «النفق الجامعي المخصص في المحاجب»[1]، وهي أكلة تقليدية جزائرية تعتبر من الأكلات السريعة في الأسواق الشعبية تعرف بها جل العائلات الجزائرية.

في موضع آخر يوظف كلمة (الخردة) يقول السارد: «فيجد فيها ما يصلح للبيع في أسواق الخردة المسماة في لغة الانديجان (دلالة)»[2]، وهي كلمة تحيل على الأسواق التي يُباع فيها كل شيء مستعمل وقديم، حيث تباع بأثمان بخسة رخيصة.

كما وظف الأمثال الشعبية التي تعدّ من أكثر الأنماط التي تدّل دلالة واضحة على اللغة العامية كونها تنبع من اللسان العامي الخالص، وهي تعكس ثقافة المجتمع الجزائري كما يُشير توظيف المثل لطابع الكاتب الاجتماعي، يظهر توظيف الأمثال من خلال المقطع السردي فيقولون: « إنه كالخضرة فوق الطَّعامْ»[3]ن هذا الأخير من أكثر الأمثال الشعبية

[1] – سلالم ترولار، ص4.

[2]– الرواية ص: 4.

[3] – الرواية، ص: 49.

انتشارًا في المجتمع الجزائري يكثر توظيفه على ألسنة العوام والمثقفين على حد سواء وقد جاء به سمير قسيمي على لسان السارد، دلالة المثل كناية عمن لا دور ولا أهمية له فوجوده وغيابه واحد لا يقدم ولا يأخر في شيء، فاللهجة جزء مهم من تراثنا الشعبي المعروف والمتداول بين جميع شرائح المجتمع الهدف من هذا التوظيف النزوع لمعالجة قضايا الواقع الراهن، هذا ما جعل الروائي المعاصر يدمج بين الفصيح والعامي في متن رواياته لما يقتضيه الطرح ومضمون الرواية وعلاقته بالواقع كشكل من أشكال التجريب.

اعتمد الروائي اللغة العامية لرسم أحداث روايته واصفًا الجو الشعبي الأقرب من المجتمع الجزائري من أجل إيصال الطرح المراد تقريبه من جميع طبقات المجتمع، بلغة عامية أصدق واقعية من اللغة العربية الفصحى، لغة كاشفة عن انتماءه وهويته الجزائرية فالروائي ابن بيئته ومجتمعه وهذا ما تجلى في متن الرواية بتوظيفه للغة العامية، تندرج اللغة الأجنبية في الإطار الروائي انعكاسا لما هو موجود في الواقع عبر اللغة والخطابات، فلا شك بأن مجتمعنا الجزائري من المجتمعات التي تبرز فيها الثنائية اللغوية في الواقع المعاش «كون المجتمع الجزائري مزدوجا، لأن هناك لغتين مختلفتين؛ -العربية والفرنسية- مستعملتين على نحو من الاحتكاك الدائم »[1]، فنجد العامة يمزجون بين العربية والفرنسية في فحوى حديثهم

[1] – خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري، دار الحكمة، ط2، الجزائر، 2013م، ص: 44.

إلى جانب الطبقة المثقفة كون هذا المزج للغة الفرنسية ترسخ لدى الشعب الجزائري عبر عقود طويلة.

بالمقابل يوظف (**الروائي سمير قسيمي**) اللغة الأجنبية الفرنسية والتي حضرت في كلمتين الأولى في قوله:« قلب الصورة على ظهرها قرأ كلمة **"Griga"** مكتوبة بقلم حبري جافّ»[1]،وفي موضع آخر في قوله: «أبقى على جزء يسير من عنوانه**Deprincipatibus/ IIpriap**"، فقد انتقل الروائي من الأسلبة إلى التهجين «وهو ما يطلق عليه باختين بالتّنويع variation ويدخل التّنويع إذًا مادة أجنبية في التيمات المعاصرة إذ يجمع المؤسلب بالمعاصر ويمتحن هذه اللّغة ويضعها في مواقف جديدة »[2]، بالمقابل نجده وظف اللغة الفرنسية بطريقة مختلفة بكتابتها باللغة العربية (بحروف عربية) كنوع آخر من أنواع التهجين، هذا التوظيف للغة الفرنسية أصبح ضرورة لازمة وشائعة داخل النصوص الروائية خاصة الجزائرية منها، يحضر هذا النوع من خلال قول السارد: «أجهزة السكانير اللعينة»[3]، وهو مصطلح يقابلها في العربية التصوير الطبقي المحوري، يطلق على وسائل التصوير الطبي التي تعتمد على الأشعة السينيّة، نجد أيضا

[1] –سلالم ترولار، ص: 72.

[2] – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: فخري صالح، ص: 123.

[3] –سلالم ترولار، ص: 88.

قول السارد: «جي بي أس: وهو نظام التموضع العالمي يقوم بتوفير معلومات عن الموقع والوقت في أي مكان، كما يوفر معرفة الأحوال الجوية»[1].

في موضع آخر لهذا التوظيف للغة على لسان الكاتب في متن الرواية يقول: «في جيّبي ألف دينار وعشرُون يُورو، وكرت برصيد فارغ"[2]، لفظة "كارت" وهي عبارة عن بطاقة ائتمان خاصة بكل شخص تستعمل في عملية البيع والشّراء (الدّفع).»، يقول أيضا: «من ذاكرتي وخمسون يًورو»[3]، "سبعة يُوروات"، فنجد الروائي يلجأ إلى كتابتها بالعربية لتقرأ بنطق فرنسي على هذه الشاكلة وهي ظاهرة سائدة عند كل جزائري.

في موضع آخر نجد أيضا: «سيارة مازدا 626 بيضاء قديمة»[4]، وهو نوع من السيارات القديمة التي تدخل تحت الأنتيكا.»، يقول في مقطع آخر في متن الرواية: «طراز أوليفيتي.»[5]، وهي نوع قديم من الآلة الكاتبة، إلى جانب هذا نجد عديد الأسماء لأماكن «الروتشار والديدّيكانز، مقهى كلوزال، الكنيير، ساحة الريفورمي، يقول: «اكتفيت بالكنبيير وشارع بوادي لافارين، ونهجي الحرية وسان بازل وألبي غمبيطا»[6]، شارع توجين،

[1] – سلالم ترولار، ص: 99.

[2] – الرواية، ص: 88

[3] – الرواية، ص: 96.

[4] – الرواية، ص: 153.

[5] – الرواية، ص: 110.

[6] – الرواية، ص: 102.

مقهى بيير الكبير، ليون بورجوا مرسيليا، نواوي هو حيّ شعبي في فرنسا خاص بالمهمشين وكلها أسماء لأماكن وشوارع باللّغة الفرنسية.

3- غارسيا مركيز: شخصية مهمة وعروفة.

4- التيزوفينيا: مرض التوهم أو الوسواس والوهم.

5- عقد روسو، طاولة بلياردو.

6- الرجل الزومبي، "حملت رأسها الزومبي معها: تعني الجثة المتحركة، أو الرجل الجثة"[1]

وكل هذا التوظيف الهجين للغة الفرنسية بالحروف العربية يُعدّ من تقنيات التجريب الحديثة لأجل تقديم ما هو كلاسيكي متداول في وإضفاء شاعرية أكبر في متن الرواية.

كما أنّ اللغة الروائية المعاصرة ليست باللغة الصافية والنقية والمتفردة الأنسجة وأحادية الأصوات بل هي لغة بوليفونية حوارية تعمل على المزج بين لغتين اجتماعيتين أو أكثر، إنَّ مزج سمير قسيمي للغة الدّارجة العامية والفصحى واللغة الفرنسية يُحيل على حقيقة الثقافة الهجينة التي توارثها الجزائريون جيلا بعد جيل، هذا التوظيف للغة الفرنسية ما هو إلا بسبب احتلال فرنسا الذي ترك بصمته ثقافيًا على اللسان الجزائري، ففرضت

[1] – سلالم ترولار، ص: 102.

بذلك اللغة الفرنسية نفسها على الساحة إلى جانب اللغة العامية والفصحى، ساعد تمازج اللغات في نسج خيوط الرواية نسجًا مُحكمًا، فكانت اللغة العربية الفصحى وريقة واضحة، لغة محملة بتكثيفها اللغوي والرمزي، لغة ساخرة تهكمية توحي إلى الصراع القائم بين السلطة والشعب لغة قريبة من الواقع المأساوي الطاغي في متن الرواية، فهي لغة الشعب وإلى الشعب كُل هذا التنوع اللغوي يعود للروائي لما له من قدرة لغوية على جمالية مكنتهُ من التلاعب بالألفاظ، والمزج بين ما هو ظاهر و متخفي هذا ما جعل من لغة الرواية لغة بسيطة و سهلة ، نقلت مجريات الواقع تجسيدا و رؤية و استشرافا لتجارب أقرب للحقيقة منها للخيال ، على لسان الشخوص الروائية التي أحكمت قدرتها على الحركة السلسلة داخل المتن الحكائي المتعدد الأصوات.

شكّلت رواية (**سلالم ترولار لسمير قسيمي**) رواية صاخبة من ناحية البنية السردية وتعدد الأصوات والأساليب البوليفونية متمثلة في التهجين والمحاكاة الساخرة (الباروديا)، كما نجد الروائي سمير قسيمي ركز على الشخصيات كعنصر ساعد في إجلاء الخطاب السياسي عبر أسماء شخصيات الرواية ودلالاتها عبر لغة شاعرية اعتمدت في المزاوجة بين عدة أساليب، كما حفلت الرواية بجملة من المضامين السياسية المعلنة ظاهرة في المتن الروائي على لسان الشخوص وأخرى مضمرة الخفي بنسبة أكبر، كما اعتمد الروائي الجزائري في روايته (**سلالم ترولار**) اللغة العربية الفصحى ابتداءً وفي أثناء سرده

لأحداث الرواية تنحى عن الفصحى إلى العامية أو الأجنبية لدواع جمالية دلالية، كما اعتمد الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية وهذا ما تجلى لنا سابقا، ومن ثمة يمكن أن نستشف الازدواجية من خلال مزجه بين اللغة الفصحى والعامية وكذا اعتماده على الثنائية اللغوية.

الفصل الرابع

تجليات الربيع العربي في رواية فرسان الأحلام القتيلة

المبحث الأول: أدب الكوني قبل وبعد الربيع العربي

1- إبراهيم الكوني قبل الثورة

2- إبراهيم الكوني بعد الثورة

المبحث الثاني: الديكتاتورية وتشكل الوعي

أولا: صورة الديكتاتور في رواية فرسان الأحلام القتيلة.

ثانيا: أزمة المثقف في الرواية.

ثالثا: صورة المرأة في الرواية

المبحث الثالث: أبعاد الهوية في رواية فرسان الأحلام القتيلة

1- الهوية

2- صراع الهوية في الرواية

3- أبعاد الهوية في الرواية.

تمهيد:

تعبر الرواية عن الأطروحة السياسية إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، لذلك فالسياسة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية، وهذا ما ظهر بجلاء ووضوح في فن الرواية التي تعكس نثرية الواقع وصراع الذات مع الموضوع والصراع الطبقي والسياسي، والتفاوت الاجتماعي، وتناحر العقائد والإيديولوجيات، والتركيز على الرهان السياسي من خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السياسي، وتستند الرواية لعرض المشهد السياسي إلى بلاغة الإقناع والدعاية والتحريض والالتزام وتبليغ الأطروحة المقصودة بشتى الوسائل لأن الغاية تبررها وتعضدها، كما تبنى على بلاغة التكرار لتحريك الشعور السياسي والثقافي، وتلجأ هذه الرواية على السرد التفصيلي والحوار التسجيلي والمنحى الواقعي لتسجيل المعطى وتهويله وتصويره سلبيًا، وتشحن الرواية ذات التوجهات السياسية بتعاليم تنزع لتوضيح حقيقة عقائدية وسياسية، وتصبح هذه التعاليم العقائدية السياسية بؤرة تعكس مفهوم الأطروحة في الرواية.

المبحث الأول: أدب الكوني قبل وبعد الربيع العربي

عند الحديث عن الأدب الليبي المعاصر لا بد لنا من الوقوف عند الروائي الليبي إبراهيم الكوني وأثره البارز على المشهد الأدبي الليبي، فقد وُلدَ إبراهيم الكوني في الصحراء الليبية، وُلد في السابع أوت 1948م بمدينة الحمادة الحمراء بليبيا، تقلّد عدّة مناصب منها: (وزارة الشؤون الاجتماعية، ثم وزارة الإعلام ومراسلاً لوكالة الأنباء الليبية، رئيس تحرير مجلة الصداقة البولونية 1981م، عمل مستشارًا بالسفارة الليبية بموسكو 1987م، مستشارًا إعلاميا بالمكتب الشعبي بسويسرا 1992م.

نشر الكَوني نتاجه الأدبي العلمي في العديد من المجلات والصحف العالمية والعربية التي كان لها صيت وصدى لعلَّ أبرزها: (الحرية، الميدان والحقيقة، المرأة، الأسبوع السياسي، بيروت المساء، الكفاح العربي، الصداقة باللغة اليونانية، طرابلس الغرب...الخ)[1].

وقد كتب بأسلوبه الفريد والمميز حول تجربته الشخصية والثقافية في ليبيا. ومن بين أعماله الروائية البارزة تجد "السيل الصامت" و"السقوط" و"مذكرات الأرض" وغيرها.

قبل سقوط الزعيم القذافي في عام 2011، كانت ليبيا تعيش تحت نظام قمعي واستبدادي استمر لعقود، وفي هذا السياق كان إبراهيم الكوني يكتب بشجاعة وصراحة

[1] – علي شندب: القذافي يتكلم؛ أسرار الحكم والحرب والثورة: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت لبنان، ط1، 2012م، ص: 38.

عن التحديات التي واجهها الشعب الليبي والقمع الذي تعرض له المثقفون والمبدعون. تناول في رواياته القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تشكل الحياة اليومية لليبيين تحت حكم القذافي، وكان له تأثير كبير في رؤية الأدب الليبي وتوجهه[1].

في حين تأخر الليبيون كثيرًا حتى يطرحوا السؤال العريض من يصنع الديكتاتور ؟، زهو السؤال الذي طرحه الإنسان على نفسه منذ قرون، في حين تأخر الليبيون كثيرًا حتى يطرحوه على أنفسهم ويواجهوا به واقعهم، ولعل كتاب (أشخاص حول القذافي لعبد الرحمن شلقم) جاء ليضع هذا السؤال أمامنا، متحدثا عن الظروف التي تنتج الديكتاتور أو تضخمه حين يكون موجودا.[2]

مع سقوط النظام القذافي وتغير السياسة في ليبيا، تغيرت أيضًا المناظرة الأدبية والثقافية في البلاد. أصبحت الحرية الأكبر والمزيد من المجال للتعبير الحر. وفي هذا السياق، استمر إبراهيم الكوني في كتابة أعماله التي تتناول مواضيع متنوعة، من التاريخ والهوية الليبية إلى العنف والتعذيب والحروب التي شهدتها البلاد.

القذافي الذي رأى أن ليبيا وثرواتها ملكًا له ولحاشيته، كان يستضيف العديد من الفنانين والأدباء في خيمته من عرب و أجانب، ويدفع لهم مالا يُعد ولا يحصى من الهبات و يغدق عليهم بالهدايا و المُخزي في الأمر أن هنالك فئة من المثقفين، أو المحسوبين على

[1] – نقلا عن: عبد الرحمن شلقم: أشخاص حول القذافي، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، 2012م، ص: 557.

[2] – المرجع نفسه، ص: 557-558.

الثقافة، كانوا يقولون بفخر إن القذافي هو الداعم الحقيقي لجمهور المثقفين، وهذا لسخائه الكبير عليهم بالأموال و المزايا والقربات، وخير ما يستشهدون به الأموال التي أغرق بها القذافي مثقفين ليبيين مشهورين على الصعيد المحلي و العربي، يقول علي شندب في هذا السياق: "إذا كان معمر القذافي، قد أدرك كُنه المستوى الليبي فعمل على تسويته بالنظريات المنفصلة عن الواقع، لترويض الواقع وجعله أمرا واقعًا ونجح، ولكن هل خاض هذا الرجل معاركه الخارجية بالأسلحة نفسها؟، أم كان منطق التحدي يغلب على الترويض، أم أنه انتهج الأسلوبين معًا، فمرة تتبطن التسوية ومرة تعجرف؟"[1] ، أستغرب من منطق هؤلاء الذين يقولون إن القذافي كان كريمًا مع المثقفين، ويغمرهم بالمال والعطاءات وكأن المال ملكه وليس ملكًا للشعب الليبي الذي عاش فقرًا وذعرًا و عانى من ويلاته أشد المعاناة و الذي يبرر في كل مرة أن ليبيا هي قلب إفريقيا و أنه الزعيم الأول لهذه القارة منصبا سلطته ملكا من ملوك إفريقيا .

كل الجرائم والفظائع التي ارتكبها الزعيم معمر القذافي خلال فترة حكمه لم تلق الانتقاد من الطرف المثقفين وعلى رأسهم الروائي (**إبراهيم الكوني**)، ولم يُلمح في كتاباته كمثقف من الشعب، ولم يتعرض له تلميحًا ولا تصريحًا بدكتاتورية واستبداد لهذا الطاغية،

[1] – علي شندب: القذافي يتكلم؛ أسرار الحكم والحرب والثورة، 43.

أو اعتراضه لنظام الحكم في البلاد خلال فترة حكم الرئيس معمر القذافي، هذا ما يجعلنا نقف عند عديد التساؤلات في هذا الخصوص منها:

7- ما هي العلاقة بين المثقف الليبي إبراهيم الكوني والرئيس معمر القذافي؟

8- لماذا حرص القذافي على كسب المثقف وجعله مقربًا من السلطة؟

9- وهل إبراهيم الكوني كمثقف تابع لسلطة السياسية للقذافي؟

10- هل للقذافي سلطة على المثقف الليبي عامة إبراهيم الكوني على وجه الخصوص؟

11- من هم الروائيون الليبيون غير إبراهيم الكوني في حقبة الرئيس القذافي؟

للإجابة عن هذه التساؤلات سنحاول

1- الكوني قبل الثورة (الموالاة للسلطة)

يتعبر (**إبراهيم الكوني**) بمثابة الابن المدلّل للسلطة في عهد الرئيس الليبي الديكتاتور (**معمر القذافي**)، حيث كان يغدق عليه بالهدايا والعطايا داخل ليبيا وخارجها على مدى 43عامًا، وعلى مدى عقود من حكم هذا الديكتاتور لم ينتقد (**إبراهيم الكوني**) الرئيس القذافي، الذي كان يعدم الطلاب على أبواب وأسوار الجامعات، واصفًا نفسه بأنه: (ملك ملوك أفريقيا)[1].

[1] – نقلا عن: عبد الرحمن شلقم: أشخاص حول القذافي، ص: 550.

حاول الرئيس معمر القذافي التحكم في عقول المثقفين وجعلهم خاضعين تابعين للسلطة، (لكن.. إلى أي مدى سلم القذافي السلطة للناس؟ وهل حقًا سلمها فسلم؟)[1] فهو لا يسجن الأجساد وحدها بل سجن الأفكار والعقول ويروضها، ويظهر ذلك جليًا خلال حقبة حكمه في ليبيا حيث تدهور التعليم بكل مستوياته في ليبيا دمر من خلالها الديكتاتور البنية التعليمية والفكرية الثقافية، فسّنن نظريات ثورية تعليمية جديدة أعاد من خلالها تشكيل أفكار وأيديولوجيات جديدة وعالمي السياسة والمجتمع. وتصدي لكل من سولت له نفسه بمخالفة ومعارضته.

لم يدافع الكوني عن عشرات الكتاب الليبيين الذين تم التعتيم عليهم وتعذيبهم وسجنهم، من العار أن يكون المثقف تابعًا للسياسي، وأؤمن أن الكلمة "شرف"، كما يقول ألبير كامو، وغاية الكاتب أن يدافع عن المظلومين وعن الحق. وعلى الكاتب أن يُظهر الحقيقة، ويكون رائدًا حتى لو كلفه طريق الحرية حياته، لكن الكوني صبّ كل موهبته في أدب الصحراء وقبائلها وتعاويذها، كم هو مخزٍ أن يكون الكاتب صاحب الموهبة والإبداع خادمًا للاستبداد، وأن يطعن شعبه المظلوم من أجل راحته وترفه، ومن أجل أن يتألق على حساب كتاب الحق والضمير الذين عُذبوا وسجنوا لسنوات طويلة في سجون القذافي الرهيبة

[1] – علي شندب: القذافي يتكلم؛ أسرار الحكم والحرب والثورة، ص:40.

يدخل إبراهيم الكَوني في دائرة المثقفين اللذين يتحاشون التعامل مع السياسة، كونها تحد مواقفهم وآراءهم وتفاعلاتهم داخل المجتمع عبر كتاباتهم وتجمدها في إطار ضيق يجبرهم على الالتزام بتوجه معين دون آخر، إنّ: «ممارسة الفعل السياسي بالنسبة للمثقف الحقيقي والجاد في مشروعه هو إقرار ضمني بالاستسلام وجمود الفكر وتوقيفه عن لعب دوره كقوة خلاقة تجنح للتحرر والمغامرة وحتى المجازفة، وهذا ما أدى بالعديد من كبار المثقفين إلى الإعلان الرسمي عن بغضهم للانضواء تحت لواء الشعارات الحزينة مهما كانت مبادئها وألوانها»[1]، وهذا كان دور الكوني كمثقف بعيد عن أي مشاركة سياسية، غير أنه لم يمتنع من الخوض في إبداعاته ولقاءاته وأعماله في عديد المناسبات.

إبراهيم الكوني كتب بصدق وشجاعة عن القضايا الاجتماعية والسياسية التي يواجهها الشعب الليبي تحت حكم القذافي. واجه الكوني العديد من الصعوبات والضغوط خلال فترة حكم القذافي بسبب كتاباته التي كانت تختلف مع الدعاية الرسمية للنظام.

تم مصادرة ومنع بعض أعمال الكوني من النشر في ليبيا بسبب محتواها النقدي والجريء. كما تعرض الكوني وغيره من الكتاب والمثقفين للمضايقات والاعتقالات العشوائية والتهديدات بسبب آرائهم والمواقف التي اتخذوها.

[1] – عبد الله حمادي: نُفاضةُ الجراب، تأملات في الأدب والسياسة، ص: 268.

إن المثقف الأصيل ليس في جيبه اجرة مواصلات أحيانا، بينما مثقفو السلطة لديهم المال والموائد والسفريات والفنادق.. الخ، فالسياسي العربي في واقعنا العربي الراهن عدو المثقف ويريد الحاقه به حيث يكون في خدمته، وفي وطأة هذه الخيبات والضغوطات رضي المثقف في الأغلب أن يهمشَ نفسه وأن يقوم بهذا الدور لقاء ثمن بخس.

2- الكَوني بعد الثورة(الانقلاب)

1.2 محنة المثقف:

بعد نهاية الرئيس القذافي بتلك الصورة الدموية والوحشية وانتهت معه سلسلة من الأحداث المأساوية والسياسات الضيقة واللا مشروعة التي قيدت الفرد الليبي عامة والمثقف خاصة، ها هو الكوني يبدع بعد سلسلة من الإبداعات طوال الفترة الحاكمة للقذافي يخرج من عتمته مرة أخرى برواية عنوانها "فرسان الأحلام القتيلة". ، صاحب الرواية يرى أن المثقف العربي بصفة خاصة له دوره المتفرد والنوعي في التحرر من قيود السلطة، هذه الأخيرة التي جعلت من هذا المثقف مقيدا وحرمته من إطلاق العنان لقلمه الإبداعي، كما أن لكل مثقف دوره في التمهيد الثورة كونه أداة فاعلة في الوسط الشعبي وفي هذا الصدد يقول الكوني: "أن هناك ثغرة كبيرة بين المثقفين في عالمنا العربي والشعب، ويعود ذلك إلى محنة عدم وجود قراء بالإضافة إلى محنة القراء التي

تسبب فيها النظام العربي"[1]، تعد مشكلة القراءة في العالم العربي معضلة أساسية وهذا بعد الاقبال على الكتاب الورقي خاصة وعزوف القراء عن القراءة.

يقول الكوني: «المأساة تكمن في أنه ينظر إلى المثقف كأنه فارس للثورة، وهذا ليس حقيقيا فالمثقفون ممهدون للثورة وليسوا شهود عيان»[2]

بعد سقوط نظام القذافي، أصبح لدى إبراهيم الكوني المزيد من الحرية والمرونة في التعبير عن آرائه وتصوّيره للمجتمع الليبي. واستخدم تجربته الشخصية وشهادته في رواياته لاستكشاف العديد من القضايا الحساسة والمعقدة التي تواجه ليبيا في مرحلة ما بعد الثورة. تعكس أعماله الروائية التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدتها البلاد بعد الثورة ويطرح تساؤلات حول مستقبل ليبيا وتحدياتها.

بل إن لسقوط نظام القذافي في ليبيا أثره الكبير على الساحة الأدبية، فقد كانت روايات إبراهيم الكوني تتميز بطابعها العربي الأصيل والتي تنم على كلاسيكيته وتعلقه بالأرض وبالصحراء الليبية واستكشافها لثقافة البدو وروحانياتهم وتقاليدهم.

قدّم الكوني رؤية فريدة وعميقة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة، واستخدم رموزًا وأساطير من التراث الصحراوي في رواياته. تعتبر رواية "السيل الصامت" أحد أعماله الأكثر شهرة، حيث تنقل القارئ إلى عالم الصحراء وتسلط الضوء على الروحانية

[1] – الربيع العربي لم يبدأ بعد، .www.eljaziraonline.com، موقع الجزيرة.

[2] – المرجع نفسه.

والتواصل والتماهي مع الطبيعة في ظل الظروف الصعبة والحياة القاسية التي يتكبدها الإنسان الصحراوي وما تخلفه تلك الطبيعة من أثر عميق على الحياة الاجتماعية، والسؤال الذي يحيلنا إلى أسئلة كثيرة هل كان الكوني مثقفا تابعا للسلطة؟ وهل كان في كتاباته يخضع لأوامر النظام والتي يجسد من خلالها رؤية الحاكم وتصوراته؟ هل يعد الكوني وسيلة في يد النظام للكشف عنْ الكينونة الصحراوية والواقع الليبي المغيب؟ هل كان الكوني يتعمد مسايرة النظام للحفاظ على مكانته الأدبية والحصانة التي خولتها له السلطة؟

بعد سقوط النظام القذافي، استمر إبراهيم الكوني في الكتابة الروائية والتي تغيرت جذريا بالتنويع في المواضيع وقد استخدم رواياته لاستكشاف الاضطرابات والتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدتها ليبيا في فترة ما بعد الثورة.

ارتكزت بعض أعماله على مسألة الهوية والتعقيدات الناشئة عن الانقسامات القبلية والإقليمية والسياسية في البلاد. يعالج الكوني أيضًا قضايا مثل الهجرة واللجوء والحروب الأهلية التي تأثرت بها ليبيا بعد الثورة وكأنه خرج من قوقعته التي مارسها عليه النظام.

تُعَدُ روايات إبراهيم الكوني تجريبا إبداعيا على الأدب الليبي المعاصر وقدرته على استكشاف تحولات المجتمع والهوية في ظل التغيرات السياسية والاجتماعية. تعكس

أعماله التفاصيل الغنية للحياة في ليبيا وتعزز الفهم العميق للتحديات التي تواجهها البلاد وشعبها.

علاقة إبراهيم الكوني بالزعيم معمر القذافي كانت معقدة ومتوترة في فترة حكم القذافي، كان هناك قيود صارمة على حرية التعبير والحرية الأدبية في ليبيا. تعرض الكتاب والمثقفون للرقابة والاضطهاد والتهديدات في حال قاموا بانتقاد النظام أو التعبير عن آرائهم بشكل حر.

مع سقوط نظام القذافي في عام 2011 والتغييرات السياسية التي تلا ذلك، تحسنت ظروف الحرية الأدبية وحرية التعبير في ليبيا. وبالتالي، استمر إبراهيم الكوني في الكتابة والتعبير عن آرائه بحرية أكبر وبدون الخوف من الاضطهاد.

تُعَدُ علاقة المثقفين والكتاب بالزعيم معمر القذافي وحكمه في ليبيا قضية حساسة، حيث كانت الحرية الأدبية مقيدة والتعبير الحر تحت القيود المشددة. إبراهيم الكوني كان من بين الكتاب الذين تحدوا هذه القيود وأبدوا آراءهم ومواقفهم بشجاعة، واستمروا في تأليف أعمالهم الأدبية التي تعكس تجربتهم ورؤاهم للواقع في ليبيا.

2.2 الكوني وقضية الربيع العربي:

تعد رواية فرسان الأحلام القتيلة مفارقة أدبية إبداعية في مسيرة الكاتب الروائي (إبراهيم الكوني)، فكتب الكاتب سلاسل عن الصحراء وتملك الرؤية التي يسرد من خلالها براعته في التشكيل والتصوير لأصوله البدوية وحياته التي غلبت عليه الطابع الصحراوي، وكيف انتقل هذا الانتقال الرهيب إلى أحداث لم تبدأ بعد ولم تتكشف معالمها ونتائجها، فبعد الثورة أو ما يعرف بالربيع الليبي مباشرة يخرج الكوني عن صمته بهذه الرواية والتي تناول من خلالها الوضع في ليبيا وسقوط النظام الفاسد للقذافي، والإطاحة ببعض رموزه، فالأوضاع في ليبيا لا تزال على حدتها وتحول الصراع إلى طوائف وأحزاب.

يبدو أن إبراهيم الكوني كان جاهزا لهذا الوضع، ولربما هي نبوءة الكاتب وحدسه حيث كان ينتظر الحين الذي يخرج فيه إلى الحرية المطلقة التي كانت متعصبة من قبل النظام السابق، ولربما هو تفكيره كونه الكاتب الأوحد لليبيا والمدافع الشرس عن ثقافتها ن لتكون فرسان الأحلام القتيلة أن يجوز صفة السبق والأولوية.

المبحث الثاني: الديكتاتورية وتشكل الوعي

أولا: صورة الديكتاتور في رواية فرسان الأحلام القتيلة

تستخدم السلطة السياسية الحاكمة أسلوبها الصارم لأجل المحافظة على هيبتها ومركزها وسلطتها لهذا تلجأ إلى بسط نفوذها بشتّى الوسائل والطرق، فالاستبداد السياسي أو ما يُسمى بالسلطة الشمولية التي تنكُر حق الآخر في المشاركة السياسية، وتعود كلمة المستبد كما يرى (**إمام عبد الفتاح**) أنها تعود إلى: «الكلمة اليونانية(**ديسبوتيس**)؛ أي رب الأسرة أو سيد المنزل أو السيد على عبده، وقد خرجت هذه الكلمة إلى عالم السياسة لكي تطلق على نمط من أنماط الحكم الملكي المطلق الذي تكون فيه سلطة الملك على رعاياه مماثلة لسلطة الأب على أبناءه في الأسرة أو السيد على عبيده.»[1]

(**ديكتاتورية-Dictatorhip**) أحد أنماط الحكم كما أنها أحد أشكال النشاط السياسي الممارس من طرف بعض الأنظمة الحاكمة في العصر الحديث، فالديكتاتورية مفهوم سياسي يَوصف به نظامُ الحكم الذي تجعله كل السلطات بيد حاكم فرد يتولى السلطة بطريقة غير وراثية(ملكية)، وعن طريق القوة، أو يتولاها بطريقة ديمقراطية تؤدي فيما بعد إلى تركيز السلطة بيده، ليمارسها بحسب مشيئته ليهيمن بسطوته على

[1] – د. إمام عبد الفتاح إمام: الطاغية –دراسة فلسفية لصورة الاستبداد السياسي–، عالم المعرفة، الكويت،1978م ص: 44.

السلطتين التشريعية والتنفيذية، ويتحكم بالقرارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية دون رقابة على أداء نظامه أو معارضة سياسية لحكمه.

أجمعت الرواية العربية في متونها الروائية على: «فساد الحكومات العربية سواء في اختيارها أو ممارستها، والغالبية من كُتاب هذه الروايات على اختلاف المساحة الجغرافية يرون أن التّغيير الجذري بمعنى الثورة هو الحلّ ومعهم الشعوب العربية بما أقدمت عليه من نَفْض للخوف وكسر لصمت.»[1]، فكثيرًا ما ارتبطت السلطة بقمع وفساد رجال السلطة، لذلك كان: «رجل السلطة مهما كانت مرتبته متهمًا في الرواية بالقمع، يؤديه كجزء من وظيفته، تبني الرواية هذه الشخصيات بطريقة تنسجم مع وظيفتها في النص، وهي القمع؛ يحكم سلوكها وتفكيرها.»[2]

إنّ زمن رواية (**فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني**) ما هي إلا إعادة لتصوير زمنية الحُكام العرب، حيث نجد أنّ الروائي يعلن عن ذلك المضمر داخل الخطاب السردي السياسي العربي ليظهر بذلك من خلال :« طابعه التقنوي الذي صار بل وكان دومًا جوهرَ الدَّاء الذي ينخر الجسد السياسي في العالم العربي، إنه سرطان الاستبداد الذي يجري في شرايين الدولة مجرى الدم، ولذلك لا تنطلي الحيلة على المفكر والمحلل،

[1] - شوقي عبد الحميد يحي: دور الرواية العربية في الربيع العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2014م، ص: 129.

[2] – الشريف حبيلة: الرواية والعنف– دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص: 183.

حينما يرى جسدًا ممشوق القامة يرتدي أزهى الثياب والحُلي لأنه يدرك أنه جسد مخترق من طرف الخلايا السرطانية الاستبدادية التي لا يزيدها التحديث الشكلاني إلا نشاطًا وتكاثرًا، الأمر الذي يؤدي في الأخير إلى التداعي المفاجئ لجسد الدولة المسرطن من دون سابق إنذار بعد أن يعجز هذا الجسد بالتمام عن المقاومة الذاتية، وبعد أن تعجز وسائل الاستشفاء عن صد الهجوم الأخير»[1]؛ هذا الانقلاب والثورة على السلطة ،هذا الطوفان والإعصار ضد النظام الحاكم لم يتمكن القائد **(الزعيم معمر القذافي)** وجنوده من مجابهته شكل من الأشكال أو التصدي له ، هذا ازعيم الذي كان همّه الوحيد إلغاء تاريخ وسلطان الشعب وهوية وحذف ذاكرة شعب بأكمله، همّه الوحيد كُرسي السلطة والحكم، بهذا نقل لنا الروائي الواقع المتأزم السوداوي في ليبيا وشرارة اندلاع الثورة بأسلوب صادق ناقل لبطش السلطة الفاسدة.

يظهر أسلوب السّلطة الحاكمة ولغتها في استحضار أسلوب الحكم الصّارم الذي انتهجه الرّئيس الطاغية معمر القذافي في عنفه ضدّ المعارضة، نرصد ذلك في قول البطل غافر حول الزحف المقدس للقذافي منتهجًا أسلوبه وكلماته كتناص يتجلى ذلك من خلال الرواية: «إنه الزحف الأقدس الذي حرمتني منه الأقدار، ولو خيرتني لما ترددت في أن

[1] – إدريس جنداري: من أجل مقاربة فكرية لإشكاليات الربيع العربي–العروبة–الإسلام–الديمقراطية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص: 113.

أجود بساقي الثانية ثمنا لهذا الشرف»[1]، كما ورد في المقطع السّردي آخر يقول السارد على لسان غافر: «فتّشوا الزوايَا! ابحثُوا في البناية بعناية! لا تنسوا الوصيّة: دار دارْ شبر شبر!» [2]، ليظهر الأسلوب السلطوي لسلطة الفاسدة عبر خطاباتها المعاد على ألسنه جنوده ويرصدها لنا السارد.

كما يظهر نفوذ الطاغية في رواية (فرسان الأحلام القتيلة) وسيطرته على العامة من الشعب والمثقفين على حدّ سواء، حيث يتأكد استبداده من خلال عمليات التفتيش والمداهمة للبيوت والترصد لكل المواطنين الذين رفعوا راية إسقاط النظام في كامل ربوع الجمهورية الليبية وبخاصة في العاصمة طرابلس، وقد جندت السلطات أفراد الأمن كدرع واقي لحماية أسوار السلطة العالية ووقوفها في الصفوف الأولى لمواجهة المواطنين.

إنّ الطغيان صورة من صور الحكم الفردي (الذاتي) الذي يتحول إلى حكم سيئ ينفرد فيه صاحب السلطة بالسلطة دون حسيب ولا رقيب، ولما كان الحكم هنا بالإكراه يسعى فيه الطاغية باغتصاب السلطة اغتصابًا دون الاكتراث لهذا الشعب المقهور ليصل الحكم هنا بالقوة المسلحة غصبًا واجبارًا.

[1] – ابراهيم الكوني: فرسان الأحلام القتيلة، ص: 137.

[2] – الرواية، ص: 67.

فالسلطة الديكتاتورية ترتبط في أساسها من :«حرمان الرعية من حرية التعبير وإبداء الرأي والمشاركة في القضايا التي تهمُ المجتمع مع ضيق قنوات الحوار أسداد وسائله في مقابل ممارسة أعمال لقمع وتقييد الحريات العامة.»[1]، هذا الحرمان الذي يولد شرارة الثورة في النفوس، تبدأ المطالب خفية ومضمرة ولكن سرعان ما تتبلور إلى أهداف وتنبثق عنها الأزمة –المعضلة- و التي تختفي من خلالها صورة الأغلبية في مساق الأقلية وهكذا ينتج فعل الثورة في ذوات الرعية ما يمكنها من الخروج بشعار واضح وتكتل موحد يعبر عن الرفض التام والتمكين لشعار " لا " وما يتبعها من شعارات الرفض لما هو كائن و متغلغل من سياسة النظام الحاكم و تجلياته على الأوضاع الاجتماعية .

الطغيان الحقيقي يبدأ في أساسه من صناعة الشعب و يتخذ النظام موقعهُ بذلك مملكة لذاته ونزواته والذي بدوره يصبح سلاح ذُو حدين، إما الخضوع للممارسات الشنيعة لسلطة الحاكم و هو بذاته يفرض تيارين لا ثالث لهما إما (الموالاة) أو (القمع) بكل الأساليب المشروعة واللا مشروعة لهُ سبقًا وإصرارًا، فالنظام المستبد أو الطاغية لا يفكر بتاتا في أمر الرعية ولا في طموحاتهم و رغباتهم و كذا أرواحهم، همه الوحيد النجاة بسفينة حكمه إلى بر الأمان، و المجابهة قصد الإلهاء و التعتيم الممنهج الذي يمكن السلطة الحاكمة و أذنابها من المكوث طويلا على سدة الحكم إرضاءً لنزواته و رغباته، هذا الوضع الذي

[1] – محمد نبيل الشيمي: العنف السياسي في العالم العربي وتداعياته، جريدة الحوار المتمدن، ع3009، 2010م، ص: 25.

مكن الحكام العرب خاصة من التعمير طويلا بشرعية المولاة و التزكية تيارات التخويف و الترهيب الذي انتهجته السياسات الحاكمة كآلية لخفض موجات الغضب من عقول الجماهير ، وكذا الإلهاء المباشر الذي عمدت إليه الأنظمة الحاكمة لامتصاص حركية المثقفين و قادة الشعب البسيط الذي يرفض بشكل مضمر هذا الاستبداد و الطغيان، لكنه يساير كل هذه الممارسات بشكل غير مباشر لا يضر بهم و لا توجه لهم أعين الدولة بالترصد و المراقبة والتحقيق.

غالبًا ما يتم تصوير الطاغية داخل الرواية في صورة لشخص مستبد وفاسد ومتكبر ومتهور يتحكم بالشعب بقبضة من حديد يقمع الحريات وينتهك حقوق الإنسان، همّه الوحيد تحقيق مصالحه الشخصية، وذلك وفق نزواته وأهوائه ويعبث بمشاعر الشعب بآليات لا تخضع للحكم العادل البتة، فالطاغية تصوير شامل لذلك الشخص الذي تمكن من خلال السلطة (الحكم) ذرعًا لتحقيق رغباته واستثمار هذه المكانة في العبث واللهو بحقوق الشعب وعدم الموازاة بين الطبقة الحاكمة وعامة الشعب.

كُل الأنظمة الديكتاتورية وسائل ردعية لكُل من يُخالفها في دين السلطة والحكم والسيادة، تملك هذه الأنظمة الديكتاتورية من الدموية ما أمكنها لإبادة شعب بأكمله لأجل مصالحها وحفاظًا على كرسي الحكم والسيادة لتبقى جليسة كرسي السلطة، وهذا ما

نرصده في متن الرواية من خلال ذلك الصراع القائم بين رجال الشيطان (الزعيم معمر القذافي) والثوار من مختلف الأيديولوجيات.

ينتقل (**إبراهيم الكوني**) من فكرة النقيض إلى النقيض الآخر في طرحه لمفهوم القيادة والزعامة، حيث جرّد الزعيم ونظامه من القيم الأخلاقية وهذا بهدف فضح الفكرة القائلة بضرورة الزعامة والهيمنة، من صور الديكتاتور أيضا نجد اغتصاب النساء المتزوجات وبنات عازبات وأرامل من قبل أنذال وأتباع الطاغية واللذين يمثلون السلطة، نرصد من ذلك قول السارد في متن الرواية: «نزا الوغد على المرأة على مرآىً من طفليها، وعلى مرآىً من مرؤوسيه كأنه لا يمارس غصبًا، ولكنه ينتزع حقًا، ينتزع حقًّا مشروعا. ينتزع حقًّا أباحه ناموس الحرب قبل أن تبيحه أوامر صاحب الأيقونة الانتقامية. ولم يكتف بهذا ولكنه أوقف المرؤوسين ليكونوا له في فعلته الكريهة عسسًا، ولإبعاد الصغيرين عونًا»[1]، مثل هذه السلوكات المحرّمة شرعا والمخلة بالحياء عرفًا ولا تمت للمجتمع الإسلامي بصلة والاعتداءات التي يشنها جنود الزعيم الديكتاتوري على النسوة تحت التهديد

يردف السارد في مقطع آخر؛ «لقد سمعت صاحب الحشرجة(المدعو بركة) يهدد المرأة بإطلاق النّار على أحد الصغيرين إذا لم تكفّ عن الصراخ وتمتثل لشهّوة الآمر!»[2]،

[1] – ابراهيم الكوني: فرسان الأحلام القتيلة، ص: 67.

[2] – الرواية، ص: 67.

يجسد عنف وجبروت السلطة عبر أجهزتها الأمنية باعتداء على النساء بالغصب وتحت التهديد، وهي أحد أشكال العنف المسلط على هذا الشعب والمرأة ككائن ضعيف كعيّنة تمثل هذا الوطن، تدخل هذه الصور الشّنيعة واللاأخلاقية للعنف ضدّ المرأة تحت تلبية أوامر السلطان (مرؤوسيه) الجنود التابعين للقائد المتجبر بأفعاله الشنيعة وأفكاره المرسخة في أذهان أتباعه(الجنود) شاهدًا عن هذا الوطن المغتصب، حيث تجسد المرأة في إسقاط صريح عن هذا الوطن المغتصب من طرف الطاغية وأتباعه وعلى مرأى من أبنائه وشعبه وهو حال البطل غافر الذي لم يستطع فعل شيء لتخليص المرأة من قبضة كلاب الزعيم إلا في نهاية الرواية، فسقوط تلك القيم وتحولها من عوامل صناعة الطاغية أو الديكتاتور.

تتجلى صور الزعيم المتسلط في محاولة تزيف التاريخ ومحوه، وهو بمثابة طمس لهوية المجتمع الليبي عامة والفرد الليبي وانتمائه له، وتغطية جرائم هذا الزعيم بتشويه التاريخ وتمجيده كطاغية في التاريخ المعاصر وجعله عظيمًا في عيون شعبه خاصة الطبقة الفقيرة الأميّة، غير أن المثقف الليبي كان بالمرصاد كمثقف مناضل مدافع عن تاريخه وهويته فنجد غافر يُسقط تلك القيم من خلال فضحها وتفكيك نسق تلك الهيمنة الديكتاتورية بفضح التاريخ المزيف ما جعله يُسيء لكيان الزعامة (الزعيم معمر القذافي)، يقول السارد(غافر) مسترجعا ذكريات تعليمه وتعريتهِ لزيف والسُمّ المدسوس في متن كتب التاريخ: «ولن مهلاً! هنا يوجد عنوان فرعي قد يفسّر سوء الفهم ويُصوّب الخطأ:" دور المناضل موغابي

في استقلال زيمباوي"! عجبًا هل يعقل أن تكون سيرة ذلك العجوز المتصابي (بل والمخبول) تاريخًا معاصرًا جديرًا بأن تتعلمه أجيالٌ تجهل تاريخ أسلافها منذ ألوف السنين؟ بل وتجهل حتّى تاريخها القريب المتمثل في تجربة الاستقلال؟»[1]، نظام الأيقونة الخضراء لزعيم معمر القذافي الذي فرض منطلق الديكتاتورية في أداة الحكم حيث فرض نوعًا من الهشاشة والركود والزيف على المجتمع من خلال تزوير المناهج التعليمية، حيث جعل الروائي يصرح من خلال البطل (غافر) بتعرية هذا النظام وتفكك نسق الهيمنة السلطوية.

تسعى الأيقونة للقائد معمر القذافي كما أشرنا سابقا إلى خلق جيل غير واع بتاريخه وهويته وماضيه، جيل يفتح عيّنيه فقط على ما تَسنه السلطة المستبدّة، حيث تتنفس في فلكِ الطاغية الزعيم ممجدين خاضعين، يقول السارد في هذا الصدد معبرًا عن قوة وسلطة النظام: «التاريخ أيضًا رجمته الأيقونة الخضراء! هل رجمته بحجر؟ كلا! الواقع أنّ التاريخ رجمته الأيقونة بألف حجر! بألف حجر! ولو لم أستجر بحضرة الكتاب لما كان لي أن أعلم المصير الذي آلي إليه التاريخ في زمن السلالة الخضراء.»[2]، عمدت السلطة الديكتاتورية إلى طمس التاريخ ورجمته بالحجارة لا لشيء سوى تغييره وخلق جيل شبابي لا يعرف شيئًا عن ماضيه وهويته، جيل تابع خاضع لزعيم وقبضته وفق ما يسُنه ويفرضه

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 26.

[2] – الرواية، ص: 22.

من قوانين، هذه السلطة التي ترجمت التاريخ وأبدلته بالمزيف وزجّت به داخل المنظومة التعليمية المليئة بالأخطاء والتحريفات أيعقل كيف لا والتاريخ سلطان الشعوب.

تظهر نفوذ وسلطة الزعيم عبر أجهزتها القمعية الواضعة لقواعد ونظم الأيقونة الخضراء، حيث يكشف لنا السارد عن الزيف الذي سنته السلطة الفاسدة وكلف بتلقين مادة التاريخ المعاصر ليكشف حقيقة المقولة القائلة (الرجل المناسب في المكان المناسب)، وبالحفر وتنقيب عن المسؤول عن هذا التحريف ليجد بأن القوة العسكرية هي المسؤول الأول عن هذا الزيف، يقول السارد: «المؤلفون أسماء معروفة حقا، ولكن... أسماء معروفة، ولكن في مجال أبعد ما يكون عن العلم أو التعليم أو التأليف! إنهم كوكبة متداولة من فرسان الجيش. يا رب الأرباب، ما هذا؟ ضبّاط القوات المسلّحة يتطاولون في مناهج الجيل؟!»[1]، غير الزعيم (القذافي) المناهج التعليمية وفقًا لفلسفات هجينة، وعلى أساس أهواء وفلسفة أحادية أساساها نظام الحكم ورؤيته، فهؤلاء الجنود التابعين للأيقونة الخضراء يمثلون السلطة الديكتاتورية خاضعين منصاعين لزعيم(القذافي)، هؤلاء المؤلفين لهذا التاريخ المعاصر أخطر من القناصة أنفسهم كما وصفهم السارد ويمثلون السلطة السياسية الفاسدة.

فيحاول الروائي رصد هذه الدعائم للزعيم القائد في إرساء دعائمه لفكرة الاستبداد والجبروت جاعلاً من هذا الوطن سجنًا كبيرًا لهذا الشعب، من خلال ما تسُنّه الأيقونة

[1] – فرسان الاحلام القتيلة، ص: 27.

الخضراء من تشويه وتزوير لتاريخ والمناهج التعليمية وبذلك إقصاء دور المدرسة والمعلم، سعّيًا منها على إرساء هذه الأكاذيب دون مراعاة ذلك العنف الناجم عن قيمه وأفكاره الجديدة، «هذا ما يُغري دائمًا أصحاب المبادئ الاستبدادية فيجعلهم يتوهمون أنّ المرء يمكن أن يضغط هذا الذهن ويحبسهُ ويُعبأهُ طبيعيًّا في قوارير، بيد أنّ كل ضغط يُولد ضغْطًا مضادًا حيويًّا وبصفة خاصة، حين يُضغط المرء ويُحبس، يتحول أغلى مادة ناسفة مُتفجرة كُل ضَغْطٍ يقود عاجلاً أم آجلً الثورة»[1]، حيث لا يمكن لهذه الأساليب الديكتاتورية أن تدوم لتنطلق شرارة الثورة وتنفجر بالانقلاب على الطاغية مع بداية تفكك نسق السلطة المهيمنة عبر فضح خططها وكشف حقائق النظام.

جبروت وصور القائد الحاكم (معمر القذافي) تتجلى في صور عدّة عبر تناقضات هذا الحاكم المستبد يُعاني جنون العظمة، فرض سلطته (نظامه) على الشعب بقبضة حديدية لا تؤمن بحقوق الإنسان، ولا بالمقولات الديمقراطية والنقد وحرّية التعبير وتكبيل المثقف حيث تظهر قوة السلطة من خلال السارد؛ «كل الأجهزة الأمنية التي يمكن أن تتفتق عنها عبقرية بشر: الأمن الداخلي، الأمن الخارجي، الاستخبارات العسكرية، ثم اللجان سيئة السمعة! وهو سُلم كله صاحب اختصاص كما قيل لي»[2]، فكل هذه الأجهزة الأمنية

[1]– ستيفان زفايغ: عنف الديكتاتورية، تر: فارس بواكيم، الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص: 19.

[2] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 910.

من وسائل العنف والتخويف والترهيب التي تمثل الدولة، تمثل الزعيم الديكتاتوري وهي الوجه الآخر له، و التي تعمل تحت إمرته و سلطته و تتحرك وفق مخطط مدروس بعناية من قبله -الزعيم - و الذي يغيرهُ وفق ما يخدم مصالحه الشخصية الأحادية الطرف و التي غيب فيها الشعب أو الطبقة الكادحة كأبشع صورة للتهميش و الازدراء، فكان الآمر الناهي و الذي يحي و يميت و تمثل دور الرب على الجمهورية فلا خلاص إلا بيده وبقوته و قدرته التي جندها في صفوف رجال الأمن و المخابرات وحتى الأسلاك غير الأمنية التي كانت موالية لهذا النظام الفاسد.

استعان القائد العسكري لبسط نفوذه بمساعدة (المرتزقة الأفارقة) اللذين يعودون إلى قبائل المتوحشة في افريقيا، كسلاح وحشي جهنمي للفتك بكل من يتطاول على سلطته، كسلاح من أسلحته الفاسدة لفتك الحرمات، والاعتداء على المتظاهرين والشعب والنساء، يصفهم السارد من خلال الرواية بقوله: «من تلك الملّة التي جاءت من الأدغال برفقة تجّار القوافل العابرة للصحراء، إنهم آخر دفعة من صفقة الرّق التي تزامن وصولها إلى "ذات الرمال" بإعلان اتفاقي.»[1]

تجسّدُ المؤسسة(البناية) مركزًا للسلطة الحاكمة فهي تابعة لإبليس الزعيم الطاغية الذي أنشأها خدمة لمصالحه ومقرًا لنشوء عديد الأيديولوجيات، التي يسعى البطل

[1] فرسان الأحلام القتيلة، ص: 80.

الإشكالي غافر وزملائه إلى فك شمل مؤسسة التأمين وما تحمله من مخالفات وتحايُلات على المواطن يقول السارد في متن الرواية: «البناية صارت مقرًا لشركة لئيمة ذائعة الصيت تُدعى باسم "التأمين" يقال أنّ إبليس نفسه هو الذي أشرف على تأسيسها وقان باستزراعها في ربوع البلاد لتكون له خليفة في الأرض، تجني الأموال من ذوي الدخل المحدود بالاستقطاع الإجباري المسبق من معاشات هؤلاء المساكين الذين لا يملكون من أمرهم شيئًا لتنفق هذه الثروة السنوية الهائلة على مشاريع وهميّة.»[1]، هذه المؤسسة الوهمية التابعة لنظام الزعيم (إبليس) تنتشر بفروعها في كل ربوع الجمهورية فهي سريعة الانتشار كالورم الخبيث الذي ينتشر في الجسد وهو حال هذه الشركة الديكتاتورية كصورة سلبية عن فساد السلطة التي تغمر مختلف مؤسساتها الكبرى والصغرى.

إن الوسيلة الفاعلة التي يؤكد **(جون كارث رايت - John cart wright)** بأنها: «القدرة على إقناع الآخرين بالامتثال طواعية لرغبة الفرد-القائد- ويأتي على رأس العوامل الأساسية التي تحدد تلك القدرة وتساعد على خلقها السلوك الذاتي والرموز والوعي بالفاعلية والتأثير، فالقيادة هي علاقة بين أشخاص يتمكن من خلالها شخص واحد من أن يجعل الآخرين يفعلون ما يريد وبرغبته هو.»[2]، وهو ما جسدته هذه الشركة لفكر

[1] – فرسان الاحلام القتيلة، ص: 143.

[2] – محمد فتحي: يونس: صناعة الديكتاتور– دراسة في أساليب الدعاية للقادة السياسيين–، هلا للنشر والتوزيع، www.halapubliching.net ، ص:8.

ديكتاتوري صادر عن إبليس ومسؤولين تابعين له كالشياطين يروجون لفكر زعيمهم الديكتاتوري كسلعة لأجل تحقيق انتشارها في كل ربوع الوطن كالنّار في الهشيم، وهذا ما يؤكده عنه السارد بقوله: «فإلى جانب شبكتها الإدارية الأخطبوطية نشرت هذه الشركة فروعًا لها شملت كل أركان الوطن كأنها عروق ورم خبيث! ولم تكتف ببسط نفوذها على ربوع الوطن... مثلها مثل أي مؤسسة احتكارية أخرى لا تقل خُبثًا هي مؤسسة السلع التموينية.»[1]، هذا الفكر السلطوي للزعيم وأتباعه منتشرٌ كالورم الخبيث الذي يفتك بالطبقات المجتمع بشكل غير مباشر و خفي و لا يمكن استئصالهُ بطريقة أو بأخرى لتوغلهِ و هندسة الترويج لهُ وذلك عبر السلع التموينية الفاسدة يرتدي فيها الفساد عباءة التعاون والتآزر والتكافل وهي عكسه تماما يسعى لهلاك المجتمع وإخضاع العامة من أبناء الشعب الكادح أن الدولة أو السلطة هي الأم الكبيرة التي ترعى أبناءها و تحافظ عليهم و لكن ما تضمرهُ أخبث مما تعلنهُ، و كأنها تمارسْ سياسة الموت البطيء على الشعب انتقاما لغرائز الديمومة و الخلود.

تتفكك الديكتاتورية للعقيد معمر القذافي في نهاية الرواية وتتحقق المصالح لهذا الشعب، ليظهر السارد في حالة انكسار نتيجة القصف ليبتر ساقه، وصدمته بانحراف مسار الثورة الليبية ضدّ السلطة وتنازع الثوار حول الغنائم وجمعها يقول في متن الرواية:

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 143-144.

«لقد رأيت بعد تحرير الأحلام أناسًا يتجاهلون القيمة ويتقاتلون قتالاً في سبيل الفوز بالغنيمة»[1]، انفتاح على واقع مأزوم أشّد وطئه وتصادما وتصارعا عكس التيار وبلا وعي من قبل الشعب الليبي، فما إن يُهزم الحاكم وتتفكك الهيكلة الحاكمة حتّى يُعيد الشعب الليبي النظر بنفسه إلى العقيدة التي اختارها واعتمدها، هكذا تنهار صورة الديكتاتور بشكل تدريجي، حيث تساهم الجرائم والمجازر التي اقترفها بتحطيمه على مستوى الرأي العام(الشعب)، ينهار الإله لتظهر الحقيقة الرديئة.

بهذه النهاية لسقوط الزعيم معمر القذافي بسقوط الأجهزة التابعة لهن «فقد نظام القذافي بريق ثورته، فبعد أن وقف الشعب إلى جانبه عام1969م، وكان الشعب سيقف مع ثورته عام 2011م لو أن الثورة أوفت بوعدها»[2]، في صورة واقعية عن سقوط نظام الرئيس الليبي السابق معمر القذافي والإطاحة به.

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 227.

[2] – د.فيجي براشاد: الربيع العربي الشتاء الليبي، تر: منذر محمود محمد والسفير عبد الفتاح عمورة، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2014م، ص: 163.

ثانيا: أزمة المثقف والربيع العربي

يُعد تناول علاقة المثقف العربي بالسلطة موضوعًا مهمًا ومعقدًا في مجال الأدب العربي وخاصة الرواية، حيث يمكن أن يَتنوع تمثيل السلطة في الرواية من خلال تجسيد الحكام والحكومات الفاسدة والطاغية الظالمة، وتصوير الصراعات السياسية والاجتماعية، حيث يُعبر الخطاب الروائي العربي بصورة ما عن تمثلات المثقف هذا الأخير الذي تتناوله المدونات الروائية، حيث يعبر عن انعكاس واقعه وعلاقاته بالمجتمع والسلطة والآخر فيصبح أداة للتغيير، وهذا بوصفه ذا وعي نضّالي نتيجة الظُلم والقهر المُسلط عليه من طرف الأنظمة السياسية الحاكمة، فالرواية ما هي إلا طريقة أخرى للتعبير عن:« هموم وطموحات طبقات القاع الاجتماعي التي همشتها الأنظمة القمعية العربية؛ أي أنها كما يقول **(أنطونيو غرامشي)**تصدر عن مُثقف عضوي ارتبط مصيرهُ بمصير الطبقات المحكومة لا الحاكمة، لأنّ هذه الطبقات تمثل الغالبية الساحقة من الناس فيتعيّنُ على الروائي أن يُعبر عن مشاكل الحياة المعاصرة وتعقيداتها، وأن يعرف قراءة التاريخ وأن يكون شاهدًا يقظًا على عصره.»[1]، ارتبط مشروع المثقف بالنّضال من أجل التغيير فللمثقف القدرة على المواجهة و المجابهة والتحدي لما يمتلكهُ من مقومات تجعل من ثقافته وسيلة لإبداء الرأي و ممارسة الحقوق و تأدية الواجبات وفق نظام معين و وفق قوانين تحكم ذلك ،

[1] – جمال شحيذ، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005م، ص: 55.

كون المثقف هو السلاح الذي يرى العامة من الشعب صورتهم فيه ، و الذي يهندسْ للنضال بالطرق المشروعة فهو دائما يعدُ (المعضلة) بالنسبة لسياسية الحكم الطاغية و التي من شأنه أن يقلب الأدوار كيفما شاءْ ويعمل على إرساء ثقافته في الممارسات اليومية و الحياتية و فيسعى إلى تغيير أوضاعهِ بكل الطرق السلمية .

اعتنت الرواية العربية بتصوير العلاقة بين المثقف والسلطة نتيجة غياب التفاعل الحقيقي بين الطرفين على أرض الواقع، واقصاء المثقف وانعدام مشاركته الرأي وحرية التعبير، لتتحول السلطة الحاكمة إلى قوة ظالمة فرضت نفسها على المجتمع بمساعدة قوى خفيّة، فتوَّلد إزاء هذا الوضع القاتم المأساوي حالة من انعدام الثقة والانفعال بين السلطة والمجتمع وثقافة التحاور وتغيب دور المثقف كما أن هناك مثقف متكسب موالِ تماما للسلطة وهنا يمكن الصراع الحقيقي بين المثقف و المثقف وبين المثقف و السلطة، فظهر على إثره توتر بين هذين الثنائيتين (المثقف /السلطة)، حيث يعاني الوطن العربي برمته من هذه الأزمة السوداوية القائمة بين مثقف مؤيد ومعارض للسلطة الحاكمة.

وفي رواية (**فرسان الأحلام القتيلة**) صور الروائي علاقة المثقف بالسلطة وبين ظلم السلطة للمثقف بطرده من منصبه في التعليم، حيث كان بطل الرواية غافر معلماً، وبالتالي كانت علاقته بالسلطة علاقة تنافر وكره، لا سيما وأنّ السلطة تمارس جبروتها على المثقفين لكونها القوة الكبرى، هذا التنافر بين الطرفين يجسده إبراهيم الكوني وفق

رؤية نقدية للواقع، يسعى من خلالها إلى كشف ألاعيب السلطة وفسادها، وهذا ما تشير إليه أحداث داخل الرواية لما حدث مع البطل غافر وزملائه من المثقفين اللذين تم استبعادهم من الساحة الفكرية الثقافية، فغافر يحمل بعض ملامح كاتبه(إبراهيم الكوني)، حيث عمد إلى «اختياره من نموذج الفئة المثقفة الممزقة بين قناعاتها الفكرية وعلاقتها بالسلطة، وهو نموذج عام للمثقفين في المجتمعات التي تعاني من النظم السياسية الأحادية التي تلجم طموحات وأحلام المثقف بشكل خاص.»[1]، فقد عالجت رواية فرسان الأحلام القتيلة فشل النظام الليبي إبان حكم القذافي في تحقيق العدالة الاجتماعية التي يكون فيها حرية الفرد أهم أركانها.

ولعبت أدوارًا أساسية في سير مجرى الأحداث، فكان دورها الأول إقناع القارئ بمدى القضية المطروحة والمثارة حول صراع المثقف مع السلطة، حيث وظفت الشخصية المثقفة كشخصيات فاعلة فشخصية غافر بطل الرواية شخصية محورية أساسية فاعلة، فهذا الاسم(غافر) العربي مذكر يحمل دلالة عن الغفران والتسامح والطيبة، وتناص ديني مع القرآن الكريم (سورة غافر) والذي يمثل رمزية دينية تاريخية.

[1] – إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2011م، ص: 298.

ليست الشخصية المثقفة الوحيدة في النص الروائي، كما نجد الشخصيات الصديقة للشخصية الفاعلة المحورية، فهي شخصيات مثقفة أيضا لها مواقفها المتعددة وهذا راجع لـ«تنوع الروائيين أنفسهم واختلاف انتماءاتهم الفكرية، وتعدّد مواقفهم من قضية المثقف أيضًا»[1]، ومن أزمة ثورة الربيع العربي هذه المحنة العربية التي وضعت هذا الوطن داخل مستنقع لا مفر من الخروج منه كما الولوج إليه ، و كأنه بين تيارين ، تيار التغير و تيار ما بعد التغيير أو ما بعد الثورة، ليتأزم الوضع بعد الربيع العربي بالصراعات الداخلية للسلطة الفاسدة والمثقف العربي الذي يجنح نحو التغيير والثورة.

صورة المثقف في الرواية العربية تطرح العلاقة بين الأدب والواقع، وهذا ما صورته رواية **(فرسان الأحلام القتيلة)** العلاقة المتأزمة بين المثقف والسلطة، فقَمع هذه الأخيرة وجبروتها، حيث يظهر عداء السلطة لكل من سوّلت له نفسه الحديث عنها خاصة الفئة المثقفة التي تعي جيدًا الحقيقة الزائفة الفاسدة المستبدة للحاكم الزعيم اللّيبي الذي يتخفى خلفها، فالمثقف واع بتاريخ بلاده في صفحات التاريخ و في مدونات المؤرخين خاصة ، الذي يُعد بمثابة هوية ومجد لهذا الشعب الليبي الذي أصبح مغلوبا على أمرهِ و قراراتهِ ومغتَصبًا لكل حقوقهِ المشروعة ، ليكشف هذا المثقف حقيقة الطاغية المزيفة المدفونة بين دفاتر التاريخ ليكون الصراع قائما بين هذين الثنائيتين (المثقف والسلطة).

[1] – محمد رجب البارودي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية، للنشر، تونس، ط1، 1993م، ص: 14.

إنّ الإشكال القائم بين المثقف والسلطة سواء أكان هذا المثقف مع أو ضدّ السلطة السياسية إلا أنّ النتيجة هي العجز والهامشية والهشاشة، ولكل منهما غايته وأسلوبه، فالمثقف يسعى إلى إعادة تشكيل هذا العالم وتغييره في حين تسعى السياسة إلى تحويل كل شيء إلى إيديولوجية تبريرية تتكئُ عليها، غير أن هذا السياسي الممثل للسلطة يترقب هذا المثقف ويترصدهُ: «فيُتابع ما يكتبه الأديب ويرصدُ توجهاته ومدى استجابته للإغراءات التي تُقدم له أو هو صاحب فكر حَر فتمارس عليه شَتَّى أنواع القهر والإذلال لأن السياسي يملك القوة والسلاح والجند والمباحث والأقبية والسجون وحتّى التصفية الجسدية، لأن الأضعف في هذه الحلقة الأديب الذي لا يملك من أدوات الصراع إلا الكلمة والرأي العام.»[1]، هذا ما يتجلى لنا من خلال الرواية، «ويبدو أن هذا هو سرّ مناصبة الأيقونة العداوة لأن التاريخ بجلاله قدره يسكن هناك! هل التاريخ وحده تحتضنه دفّات الكتب؟ كلا! بطون الكتب تحتضن ما هو أعظم شأنًا من التاريخ، بطون الكتب تحتضن في جوفها الحقيقة أيضًا! فكيف لا تناصبها سلطات الأيقونة العداء؟»[2]، فتَبنت السلطة الحاكمة علاقة عدائية مع العلم والمعرفة والتي جسدهم هذا المثقف داخل الرواية، فقد عمد إبراهيم الكوني إلى رسم شخصياته وتقديمهم كمثقفين وجسد صراعهم مع

[1] – علي منصوري: البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، دكتوراه دولة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص: 32.

[2] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 22.

السلطة، تجلت لنا تلك العلاقة من خلال الكاتب والتاريخ، ليركز الروائي الليبي على مسألة تغييب التاريخ وهي أول خطة عمد إليها الزعيم القذافي ونظامه الفاسد كضربة لتضليل شعبه وتنصيب نفسه زعيمًا خالدًا لم يأتِ بمثله على تاريخ الجمهورية قديما و حديثا و بهذا رسم القذافي هذا المسار إيمانا منه و هوسًا في ذاته لتربعهِ على سدةِ الحكم ضاربًا تاريخَ أجدادهِ عرض الحائط و يشكل أيديولوجية جديدة تخضع لما تمليهِ عليهِ مخرجات مكانتهُ التي استولى من خلالها على التاريخ و على الحاضر و الذي يحاول أن ينحت مجدهُ لمستقبل لا يذكر في صفحات تاريخه سوى اسم(الزعيم) القومي للجمهورية عبر كافة العصور.

إنَّ تعدد الأيديولوجيات أحد الأسباب المؤدية إلى ضعف الوطن وتشتُته، هذا الفضاء الذي أصبح مخبر تجارب لمختلف أنواع الفساد والاستبداد والقهر والظلم كالوباء الذي لا دواء له وهذا ما نرصده من خلال قول البطل: «هل قلت الداء؟ كلاَّ! ذلك أكبر من الداء، إنه وباء! وباء بدليل أنه ينتقل بالعدوى، عدوى سرت في عروق المدينة كلها ثم انتقلت إلى المدن الأخرى ليتحول الوطن كله مشفى هائلاً يعُجُّ بمرضى يعانون جميعًا من هذا الورم الخبيث: الكراهية.»[1]، حيث تعد الكراهية والعداء الصريح أو المضمر الورم الخطير وهي الأمراض المنتشرة سريعًا على الساحة السياسية العربية في عصرنا،

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 19.

فالكراهية هي الوليدة الشرعية للعبة السياسية ، فكل شيء فيها قائم على المصالحْ و الذاتية و المنفعة الشخصية و كل من تسول له نفسهُ التقرب إليها أو المساس بها أهلكتهُ و أثقلتْ عليه و ترصدتْ لهو كان العداء قائما على كراهية السياسي للسياسي و كراهية السياسي للشعب أو الطبقة الكادحة من أبناء الشعب و كل هذه الأمراض تورّثها السياسة.

يظهر خطاب (الأنا) داخل النص الروائي في أشكاله المتعددة عبر حديث البطل السارد لأحداث الرواية وحديثها عن انتماءاتها الثقافية في بداية السرد، حيث يستهل الروائي إبراهيم الكوني روايته عبر الشخصية غافر بطل الرواية المثقف الليبي كعينة عن هذا المثقف العربي أينما كان له مكانته ودلالته الحضارية والاجتماعية والتربوية، فغافر افتتح حديثه ليبرز انتمائه الطبقي كمثقف ينهش من الكتب والمطالعة ما سولت له نفسه، فهو كما يقول في بداية حديثه واستهلاله في الرواية: «بالأمس كنت فأر كتب، واليوم أنا فأر جدران، أيليق بفأر الكتب أن يتنازل عن كبريائه ليتقمص بدَن فأر جدران؟»[1]، حيث شبه الروائي الفرسان بالجرذان لتشابه الفرسان بانتقال من جحر لآخر ومن مبنى لآخر الانتقال المستمر يضمن لهم النجاة من بطش الزعيم الديكتاتوري وأتباعه، فغافر يفصح عن حالته يُشبه نفسه بالفأر الآكل لصفحات الكتب بفعل المطالعة، لينتقل من فعل

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 13.

القراءة والكتابة كمثقف إلى فعل الحفر في جدران لأجل بلوغ هدف المقاومة ضدّ قهر وظلم الطاغية وأتباعه، ضرب القذافي ثقافة وتاريخ وهوية المجتمع عرض الحائط وسنّنَّ تاريخ جديد في الكتاب الأخضر باسم تعديل المناهج التعليمية والتربوية، كما هو حال الطبقة النخبوية التي تتغذى على فعل قراءة الكتب والتنقيب فيها والغوص في صفحات ذاكرة تاريخ هذا الوطن، وتفكيك تلك الهيمنة وفضح التاريخ المزيف للأيقونة الخضراء التي سنّها الزعيم الديكتاتوري.، فقراءة الكتب ولاطلاع على التاريخ بهذا قدم غافر نفسه مثقفًا غارقًا بين الكتب لأجل أحداث تغير في مجريات أحداث هذا الوطن والذي تنبأ بقيادة ثورة ضدّ الحكم الفاسد يقول: «غرقت في الكتب ذلك اليوم. غرقت ولا أجد حرجًا في الاعتراف بأن لها يرجع الفضل في مداواتي من الداء العضال الذي أراه ينهش الجميع، بل إليها يرجع الفضل في بقائي على قيد الحياة.»[1]

في موضع آخر يؤكد غافر على انتمائه الطبقي كمثقف واع يعرف الكثير عما تخفيه دفاتر الكتب عن هذا الوطن وتاريخ وهوية هذا البلد فالتاريخ سلطان الشعوب، فيركز على الثالوث المقدس المكون من "القراءة والكتابة والحرية(الهواء)" الذي يستمد منه حياة ونفسًا جديدًا ولولا هذا الثالوث البسيط لكان الموت أهون له يقول في هذا الصدد في

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 19.

متن الرواية: «لولا أن هذا الثالوث لما أفلحت في أن أعيش لأشهد ميلادي الثاني، لأشهد ميلاد جيلي الأول في الواقع لا الثاني! بل لأشهد ميلاد الوطن.»[1]

جسدت الرواية من خلال البطل الإشكالي غافر بطل الرواية شخصية مثقفة امتهن مهنة المعلم داخل المتن الروائي، حيث يمثل المعلم شخصية هامة في أي مجتمع من المجتمعات التي تُنشد الرُقي والازدهار والخروج من شرنقة الركود والتخلف والجهل والجمود، صانع الأجيال، هذا الشاب العربي البائس الذي قضي سنوات من عمره في مدرجات الجامعات ومواقف الحافلات صار يقبع في عمق يأسه، حيث كانت أكبر أحلامه منصب عمل يشتغل فيه ويكسب منه رزقه اليومي، جسدت شخصية (غافر) بطل الرواية وراوي أحداث الرواية حيث يتعرض للطرد والقهر والاضطهاد والاستجواب بمراكز الشرطة التابعة لنظام الزعيم القذافي(السلطة) أثناء عمله كمدرس وفصله عن العمل بسبب اعتراضه على مضامين المناهج التعليمية الليبية ليكون عينة مشاركة ضدّ النظام الفاسد، فهيمنة السلطة ومركزها وسلطتها لتعاقب كل من خالف قواعدها ليصبح حاله كحال المثقف (المدرس غافر) الذي يتم اقتياده لمركز الشرطة الاستخباراتية لأجل التحقيق معه نتيجة رفضه تدريس التاريخ المزيف الذي سنه الديكتاتور في كتابة الأخضر الهادف لمحو ذاكرة هذا الشعب وهويته وتضليله يقول غافر: «أجد نفسي في اليوم التالي محرومًا من

[1] فرسان الأحلام القتيلة، ص: 61.

جديد من صلاتي، فقد استلمت رسالة توقيفي عن العمل إلى أجل غير مسمى! وعندما استفسرت من المدير عن هذا الأجل غير المسمى رمقني بسخرية ثمّ هزَّ رأسه أسفا دون أن ينبس كأنّ سؤالي لفرط غبائه ليس جديرًا بالجواب»[1]، هذا المثقف المقاوم المرتدي مئزر المعلم وعباءة المقاومة لتعرية السلطة وهيمنتها الفاسدة لتغير هذا الواقع المأزوم «فدور المثقف هو أن يعارض»[2]، فالموقف الذي اتخذه غافر بتجاهله المناهج التعليمية التي سنتها المنظومة الخضراء للزعيم القذافي جعلته عرضة للتحقيق في مكاتب الأجهزة وأسلاك الشرطة ليجد نفسه بلا عمل يسبح في شبح البطالة عقوبة له لمحاولته التواطؤ على السلطة وسننها وجعله عبرة لكل مثقف تسول له نفسه اللعب والمساس بقواعد وقوانين السلطة الحاكمة.

يقرُ غافر من خلال الرواية بأنه ضدّ هذه المناهج التي سنها النظام الفاسد ومن سنّها حاملا رسالة نبيلة لتعليم قبل وبعد الثورة، ليرصد لنا مراوغته في تدريس هذا التاريخ المزيف لأصحاب الأيقونة الخضراء تجلى لنا ذلك من خلال الرواية يقول: «فالواقع أنّي لم أتجاهل المنهج الذي حسبته جنونيا، ولكني استبعدته على نحو ما احتلت عليه لألقن الجيل الدرس الأنفع، لم أستبعد الهراء المبثوث في المنهج تماما، ولكني عرفت كيف أخترقه

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص:92.

[2] – إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، بيروت، دار الآداب، 2006م، ص: 81.

اختراقًا لأعبره إلى الضفة الأخرى! لأعبر إلى رحاب المتعة وفراديس الأوائل حيث تسود الأمثولة وتهيمن الحقيقة»[1].

يعود غافر بذاكرته الممزقة الذاكرة المهدّدة بالتّشظي فعصره عصر يحكمه الحمقى الذين نصبُوا أنفسهم علينا كالوباء، إن شخوص الرواية بعينها تتحول إلى واجهة سياسية للطبقة الحاكمة في ليبيا(الزعيم القذافي)، فهي شخصيات لا تمثل نفسها إلا بقدر ما تمثل مواقعها الطبقية، «إنّ المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائمًا عيّنةٌ إيديولوجيّة(idéologème»[2]، يُردف في مقطع آخر عمله على مراوغة تدريس تلك المناهج ومحاولته تحرير الجيل الجديد من تلك المدنسات يقول: «أليس تحرير الجيل من لعنة المناهج التعليمية المخزنة رسالة لت تقلّ خطورة عن رسالة تحرير المدينة من الدنس؟ فالمناهج كانت أيضًا دنسًا، بل رأس الدَنس الذي سمّم روح الجيل، وغرّب الوطن.»[3]، فالمثقف جزء من الحياة السياسية بل إنه أحد صانعي السياسة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حيث يجلس المثقف هناك خلف التاريخ وراء الحاكم أو بين أتباعه وبين الشعب فهو ابن الشعب يقف ضدّ السلطة الفاسدة، فيكشف المقطع السردي عن تيماته من كدح وقهر وقمع نتيجة الوضع الاجتماعي الذي يعيشه المعلمون وقطاع التعليم،

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 86.

[2] – ميخائيل باختين الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص: 183.

[3] – فرسان الاحلام القتيلة، ص: 233.

وفضح تمييع المناهج التعليمية التي تريد إخراج جيل خاضع ومستسلم منذ نعومة أظافره، حيث تجسد شخصية غافر الفقير هذا النموذج، فغافر يتحول بعد ممارسته التدريس لفترة وتنحيه عن العمل من شخصية كادحة إلى محروم ومكبل بقيود القهر والعنف والظلم ومختلف الأساليب التي تعتمدها السلطة لقمع المثقف وتخويفه، هذا المثقف الفقير الذي لا يعدو أن يكون مكبلاً سجين بقيود القهر الطبقي المسلط عليه من قبل السلطة الحاكمة، فهو: «مواطن محروم من فرص العمل، المتخبط على قارعة الشارع الاجتماعي على غير هدى»[1]، فتحمل لفظة الكادح دلالة رمزية مكثفة على الكم الهائل من الظلم والقهر الاجتماعي المسلط عليه وعلى زملائه، فإلى جانب معاناتهم الجانب السياسي الأمني يواجه إشكالية اجتماعية واقتصادية تُطبق الخناق عليه، فغافر وزملائه يمثلون الطبقة المثقفة المهمّشة كعينات عن هذا الفرد الليبي القابع تحت قبضة الزعيم وجنوده في صور متعددة للعنف والقهر.

فالمثقفون داخل المجتمعات العربية يا إمَّا يقبعون في السجون والمعتقلات وإما عاطلون عن العمل يقول غافر في هذا الصدد: «لم أتساءل كثيرًا لأن من وقع ضحية كابوس البطالة وحده أعمى! لأنّ من عانى البطالة وحده يدري ما معنى أن يجد الإنسان

[1] – نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص: 219.

نفسه بلا عمل، بلا جدوى، بلا معنى![1]»، فشبح البطالة كان يترصد بهؤلاء الشباب والكفاءات النخبوية المثقفة ليرصد لنا الروائي عالمًا سوداويًا مليئًا بالصعاب ما جعلهم يثورون على النظام الديكتاتوري، فهذا الانقلاب على السلطة والذي لم يستطع صدّه الزعيم (معمر القذافي)، هذا الإعصار الذي لم يتمكن الديكتاتور وجنوده من مواجهته، هذا الطاغية الذي كان همّه الوحيد إلغاء التاريخ وحذف كل أزمنة وتاريخ أمة بأكملها، هدفه الوحيد كُرسي السلطة فكان إبراهيم الكوني واصفًا الواقع السوداوي المرير بإحساس صادق لبطش الزعيم وسياسته.

فجرت شخصية المثقف حالة الصمت وكسر أسوار وحواجز العجز والاستسلام عندما دوت بها أصوات الثوار والمدنيين من عامة الشعب واتسمت رؤيتهم للعالم بسمات تجنحُ في مجملها للتمرّد والعنف والخروج عن فبضة الزعيم الممثل لسلطة الفاسدة، وعمّا يفرضه نظامه من جبروت وظُلم ليكسر الثُوار ذلك الصمت رافضين جبروت زعيمهم وجيشه لينالُوا حقّهم في العيش الكريم والحرية والكرامة، بهذا جسدت الرواية حالة التشَظّي والصراع الذي يعيشه المجتمع الليبي على مستوى الذات والآخر، هذا التمرّد على النظام وفك قيود حصاره أصبح طريق الثوار والمثقفين جنبًا إلى جنب الحلّ الذي لا بديل له، بهذا تحولت الثورة الليبية من الفردانية لتذوب في روح الجماعة فحملت رؤية

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 24.

واحدة جماعية؛ «فالكائن في عزّ فرديته وتفرده لا يخطر بالبال خارج الروابط التي تصله بالآخرين، إنه كذات مفردة ومعزولة عن محيطها لا يسعُه تشكيل رؤية كُلّية بدون عناصر يُحيلها إلى الغير، فليس إلا عبر الآخرين بإمكانه تحقيق الذات.»[1]

جُلّ الشخصيات الروائية داخل الرواية عبارة عن مثقفين من الطبقة المثقفة المتعلمة حاصلين على الدرجة الجامعية الأولى، حيث اقترنت هذه الطبقة بالتعاسة والإحباط جراء شبح البطالة وعدم توفر فرص العمل، وتهميش المثقف والعمل على إسكاتهم بشتّى الطرق والوسائل فالهيمنة على الوطن والشعب عبر التحكم في عقولهم حيث يصف هذا الوطن بالسجن الذي يطبق على مصير وعقول هذا الشعب المتحكم فيه، يقول السارد: «فكيف لا يختار الموت ذلك الجيل الذي عاش في وطن هو السجن وليس وطنًا، ولم يكتف سدنة الأيقونة بتحويل الوطن سجنًا يصاحبهم أينما حلّوا»[2]، فالسجن رمز الظلم والعنف تسجن فيه حريات الأفراد، فالسجن أحد الوسائل القمعية التي تتخذها السلطة الفاسدة لتضغط على هذا المثقف القابع أصلاً داخل السجن الأكبر (الوطن) الذي يسيره الديكتاتور الطاغية، فالسجن الحقيقي هو الوطن الذي جعل من

[1] – فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن حمامة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2012م، ص: 41.

[2] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 32.

أبنائه مساجين داخله كل هذا القمع والقهر والتسلّط والاستبداد لأجل حماية نظامها السلطوي الديكتاتوري.

رصدت الرواية قمع السلطة لحرية المثقف وكتاباته وإسكات صوته وعزله عن أيّ مشاركة مجتمعية، كما أصبح عرضة للاستهداف من قبل الجنود التابعين للزعيم مما ولّد لديه الشعور بالاغتراب ومصادرة حريته ليقبع داخل سجن هذا الوطن الذي يطبق عليه الطاغية الديكتاتوري الذي يُكن العداء لأهل العلم والنخبة، وهو شعور معادل لشعور ألا انتماء، فكثيرًا ما يجد هذا المثقف نفسه محاصرًا داخل خندق تحت الأرض سجن من نوع آخر نتيجة لعدم قبوله وتستُّره على زيف التاريخ الذي سنْتهُ الأيقونة الخضراء.

ارتبط مشروع المثقف بالنّضال من أجل التغيير له القدرة على القيادة والحفاظ على القيم الإنسانية داخل المجتمع حفاظًا عليه، فالمثقف فاعل اجتماعي يستمد فاعليته من انتمائه إلى نخبة لها القدرة على التغيير والتوجيه ضدّ أي فساد مهما كان مصدره، فهو فرد لا يخضع لأي سلطة أو خطاب سياسي يسعى دوما لخدمة مجتمعه محافظا على استقلالية فكره، فالمثقف كما رآه إدوارد سعيد:« هو ذلك الشخص الموهوب والذي يملك المقدرة الشخصية على تمثيل وتجسيد هموم شعبه، وتوصيل رسالته ورؤيته، وموقفه، وأفكاره وآرائه للناس، ومن أجل الناس مع ما يصاحب هذا الدور من محاذير.»[1]، غافر وأصدقاءه

[1] – محمد رجب البارودي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1993م، ص: 12.

الفرسان يُحاربون النظام القذافي حيث انتفاضتهم وثورتهم لأجل قيم الحرّية والكرامة، بذلك تصبح هذه المفاهيم أيديولوجيات خاصة بالشعب الليبي ككُل الذي (افتقر) فتنقذ هذه القيم (المفاهيم) طيلة حكم الزعيم معمر القذافي(النظام الحالي).

الحرية هي الدافع لكل مثقف يريدها لنفسه وللآخرين من أبناء وطنه، كيف لا وهو ابن هذا الشعب المغلوب على أمره يريد أن يحيا حياة حرة مستقلة بعيدة على القيود والتزييف والكذب، فلا بد أن يدافع المثقف عن نفسه ومجتمعه فالفرد ويضحي من أجل تحقيق هدفه المنشود. يقول البطل في هذا الصدد: «لأستعيد حرّيتي حرّية أن أتنفس بهدوء، وأملأ رئتي بالهواء، بعمق، لأن هذا هو كلّ ما أحتاجه لأحلم الهواءُ كلّ ما أحتاجه لأحلم وأن أحلمَ يعني أن أحيَا.»[1]، فصراع المثقف مع السلطة من أجل الحرّية هذه الأخيرة التي تسعى السلطة الاستبدادية السلطوية إلى تضيق الخناق عليه.

ينقل السارد مدى قمع السلطة المثقفة وملاحقتها بشَتَّى الطرق المباشرة وغير المباشرة، تحولت السلطة إلى قوة ظالمة فرضت نفسها على المجتمع بمساعدة قوى خفيّة، فتولد إزاء هذا الوضع القائم المأساوي حالة من انعدام الثقة والانفعال بين السلطة والمجتمع، بهذا ظهر توتر وعداء بين هذين الثنائيتين(المثقف والسلطة)، فالبطل ينقل مختلف تلك الصور والمحملة بالعنف يعيش البطل غافر صراع نفسي بين ما كان يُريد فعله وبن ما كان

[1] – فرسان الأحلام القتيلة ص: 61.

يفعله فتجده في العديد من المرات يُوجه مسّدسهُ ذا الطلقة الواحدة يقول من خلال الرواية: «تذكرت أني لن أستطيع أن أفعل شيئًا بطلقة واحدة مهما فعلت، سأقتلُ أحدهم، وسيقتلني الآخرون ليواصلوا عبثهم بالمسكينة»[1].

إنّ الروايات المعاصرة لفترة الربيع العربي «تؤرخ لأزمة المثقف الذي أصبح هدفًا لعملية العنف»[2]، وهذا ما جسدته رواية فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني حيث عمد إلى رسم الشخصيات البطلة المثقفة النخبوية في صراعها مع السلطة المستبدة(الزعيم الديكتاتوري وأتباعه من النظام) الفاسدة، حيث ينقب ويفتش ويُشرح هذا المثقف تلك الأوضاع باحثًا عن تاريخه وهويته كمثقف مقاوم همه هم الثوار الحاملين لسلاح ومواجهة انقلابهم ورفضهم لهذا الديكتاتور وجبروته، فالمثقف حامل سلاح العلم والمعرفة وهو من كان سببًا في بؤرة هذا الصراع، حيث يشكل المثقف خطرًا أكبر على السلطة التي تتخذ مختلف وسائل العنف لحد القتل والموت والنفيّ لهذا المثقف ليتأزم الصراع بين المثقف المقاوم ألداع إلى التغيير والحرية والكرامة ضد السلطة الديكتاتورية.

تُسهم صورة المثقف كعينة لتغيير المجتمع والنهوض به من قاع الرذالة والعبودية، ليغرس في الآخر حب التغيير والحرية والمقاومة لا الخضوع والتبعية لطغيان السلطة

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 42.

[2] – آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011م، ص: 176.

الديكتاتورية وأتباعها المسيطرين على عقول هذا الشعب الخاضع المغلوب على أمره، يقول السارد متحدثًا عن انتمائه كمثقف لا يؤمن ولا يصدق أي شيء تسنه السلطة الفاسدة التي تزوّر التاريخ لتحشو به عقول الأغبياء من الطبقة الأمية الإمعة بالخضوع للأيقونة الخضراء: «فأنا من جيل لم يعد يؤمن بشيء. بل ربّما هو الجيل الذي لم يؤمن يومًا بشيء! جيلٌ ولد ميّتًا لأنه فتح عينيه على دنيا ميتة! دنيا جرداء برغم أنها تتغنى آناء الليل وأطراف النهار بفردوس ذي لون أخضر! وكلما زاد اليقين بالمستقبل الأخضر ازدادت الأرض تصحّرًا والحياة في البلاد شحًّا وشحوبًا! ليت الشّح اقتصر على الأرض وحدها، ولكنه تسلّل ليصير بصمة مطبوعة في النفوس.»[1]، فالسلطة الديكتاتورية مهيمنة على عقول هذا الشعب تفرض سيطرتها على جميع الأصعدة لتطال المدرسة والجامعة كدلالة على كراهية السلطة وقمعها للمثقف وبتالي العلم والمعرفة.

كثيرًا ما ربطت رواية الربيع العربي بين مظاهر العنف والتمرّد التي يمُرّ بها الوطن وبين حالة المثقف المأساوية لتربطها خيوط الرواية بحبل تراجيدي مأساوي واحد، لا ينفك عن الموت والألم والحزن الكبيرين لما آل إليه وضع الوطن تحت سيطرة الديكتاتور الغاشم(القذافي)، هذا ما نستشفه من خلال بطل الرواية غافر في رواية (فرسان الأحلام القتيلة) حالة الصراع النفسي لما عاشه وعايشهُ بعدما كان شاهدًا على الأفعال المخلّة

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 18.

للمشاهد المخلّة والشّنيعة لتلك الاعتداءات التي كان شاهدًا عليها من قبل خنازير جنود الطاغية على نساء وبنات بلده، دون أن يقدم المساعدة أو يحرك ساكنا« نزا الوغد على المرأة على مرأى من طفليها، وعلى مرأى من مرؤوسيه كأنه لا يمارس غصبًا»[1]، كما أنه عاش صدمة لاستشهاد رفيقه في غارة حيث ضحى نفيس بحياته لأجل غافر واكتشافه بتر ساقه في نهاية الرواية لتختتم الرواية بخسارة البطل لقدمه، وأكتافه أن القناص الذي كان يصارعه ما هو إلا أخاه الغائب عنهم، ليسدل الستار بالقضاء على جميع القناصة كرمزية عن نجاح الثورة والقضاء على النظام وأتباعه.

ثالثا: صورة المرأة في رواية فرسان الأحلام القتيلة

يوظف الروائي إبراهيم الكوني المرأة في صورة قريبة من حياة البؤس والمهانة كونه يحاول ربط كل الخيبات والانكسارات لهذا الوطن الجريح بالوجود الأنثوي الغير قابل للتحول والتغيير النهائي من الصورة النمطية المقيتة التي رسمت عن المرأة منذ عصور مضت، فالمرأة في رواية (فرسان الأحلام القتيلة) شكلت محورًا مهما تحاول رواية تقديم صورة شائكة لرؤية العالم في قضية المرأة وما يخُصها من ممارسات وسلوكيات في بعض المجتمعات العربية، حاولت الرواية إثبات جوانب عدّة لهذه القضية -المرأة- سعيًا منها في

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 67.

تغيير سلوك المجتمع ونظرته للمرأة خاصة داخل المجتمعات المعلقة أو ذات الطبيعة العشائرية القروية.

وعن المنظور الأول الذي تمثله هذه المرأة التي تثبتُ رؤيتها للعالم في حوارها مع بطل الرواية غافر حول ما تعانيه واستسلامها لجنود الجيش مستسلمة لقدرها، فهي على حد قولها غنيمة من غنائم السلم والحرب لهذا الجيش فتبين من خلال نظرتها رؤيتها لهذا العالم الذي تعيشه يروي السارد على لسان المرأة والذي يبحث على امتداد النص الروائي عن السبب الذي جعل منها حبيسة خاضعة لهذا الرجل الوحشي، يقول السارد: «ففاتحتها باستنكاري فما كان منها إلا أن حدثتني باحتقار لتقول إنها لم تفعل إلا لعدم وجود خيار فقَدر المرأة في الحروب أن تكون غنيمة أحد الرجال، هذا إن لم تكن غنيمة لكل الرجال. حدث هذا في كل الأزمان، وزماننا كما اتضّح لم يكن استثناء برغم التشدّق بحقوق الإنسان وما أدراك ما حقوق الإنسان! سكتَتْ ثمّ استدركت قائلةً إن المرأة غنيمة الرجال في السلم فكيف لا تكون غنيمتهم في الحروب؟»[1]

فتؤكد عبر حوارها والبطل بأنها امرأة لا حول ولا قوة لها عايشت لأشكال مختلفة من القهر والعنف التهديد والاغتصاب التي ولازالت تعايشها إلى حد الساعة، فهي حبيسة تفكيرها بأنها غنيمة هذا الرجل وهذا الواقع الذكوري الذي يرى في المرأة

[1] – رواية فرسان الأحلام القتيلة، ص: 42.

فريسة وعبد خاضع، ولا سلطة لها سوى الخضوع لأوامر رجال السلطة تلبية نزواتهم ورغباتهم ولا حرية لها تحت سلطة رجال النظام (جنود الزعيم).

بدت المرأة داخل الرواية مجرد سلعة وجسدًا يفيض لذة وشهوة وغنيمة من حق رجال الجيش السلطة، قابلة للعرض والطلب والإتلاف بالتهديد والقتل، تطالعنا شخصية المرأة الأرملة من أسرة فقيرة جعلت منها الظروف القاسية مومسًا عاهرة ومعاناة تحياها محرومة من حماية أي رجل لها ولأبنائها اقتصاديا، « لتقول إنها لم تفعل إلا لعدم وجود خيار فقدر المرأة أن تكون غنيمة أحد الرجال هذا إن لم تكن غنيمة لكل الرجال»[1]، فيقف الفقر حائلا وجدارًا منيعا دون توفر حياة كريمة لها ولأبنائها، فتردف مخاطبة البطل غافر الذي يدخل في حوار بعتابه لها لعدم تمردها ورفضها لهؤلاء الرجال الشياطين الذين يغتصبون شرفها وحياتها جاعلين منها غنيمة مستسلمة لقدرها وللواقع المأساوي الذي تحياه كعينة عن نساء المجتمع الليبي، لتبرر عبر حوارها أسباب فعلها المخل بالأخلاق بأنها مجبرة وبأنها أحد كنوز وغنائم الحرب والسلم ألاً وأخيرًا.

يُقدم لنا السارد سلبية الفعل ألا أخلاقي الذي يمارسه هؤلاء الشياطين(الجنود) على النسوة المتزوجات والأرامل كما لم تسلم الفتيات من هذا الاغتصاب والعنف المسلط عليهن في صورة تذمي القلب يردف السارد قائلا: «برغم فنون التعذيب، وبرغم صنوف

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 69.

الاغتصاب. اغتصاب الفتيات القُصّر أمام الأبوين، أو الإخوة. اغتصاب الزوجات أمام أعين الأزواج. اغتصاب الأزواج أمام الزوجات. اغتصاب الآباء أو الأمهات أو البنات أو الأحفاد أو الحفيدات. كل أجناس الكبائر في مسلسل الدّنس الذي لم تسمع به أذن، ولم تره عين، ولم يخطُر بقلب بشر! »[1]، يقدم لنا السارد هول الصورة المشهدية للعنف باغتصاب النساء والفتيات القصر وانتهاك أعراض هذا الشعب بجميع مستوياته، فالعنف كما يعرفه **"الشريف حبيلة"** بأنه: «العنف الذي يوجهه النظام إلى المواطنين أو إلى جماعات أو عناصر معينة وذلك لضمان استمراره، وتقليص القوى المعارضة والمنازعة له، ويمارس النظام العنف من خلال أجهزته القهرية كالجيش والشرطة، والمخابرات والقوانيين الاستثنائية»[2]، وهذا ما تجسد في متن الرواية باستعمال السلطة مختلف وسائل العنف ضد الشعب لأجل ضمان سلطتها وحكمها والإطاحة بكل من يتطاول عليها.

يُجسد العنف باستخدام القوة والتهديد لأجل بث الرعب والخوف في نفس المرأة على أبناءها لترضخ مستسلمة خاضعة، يروي السارد وهو يتحسس الوضع من تحت ركام الرمال، «ففي الطابق الثاني انطلقت ولولة من حنجرة المرأة الشقيّة. ولولة طويلة، فاجعة، ولكنها يائسة أيضا. تلك كانت ولولة من لا حول ولا قوة. ولولة من لا

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 39-40.

[2] – الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 1431هـ/2010م، ص: 11.

أمل له في النجاة. ولولة المغلوب على أمره الذي لا يرتجي حدوث معجزة تخلّصه من قدره. ليست ولولة من يطلب النجدة، أو يطمع في النجاة من الكابوس، ولكن صرخة موجّهة على السماء، ولول الطفل أيضا. ثم تبعه الثاني ساعتها سمعتُ صوت الرجل يحشرج غاضبًا: إذا لم تسكتي فسأطلق على هذا اللقيط رصاصة! صمتت المرأة فجأة»[1]، تظهر الأم في صورة المرأة المستسلمة لأقدارها وهي تحت التهديد والتي لا يمكن لها أن تقرر مصيرها بشكل من الأشكال ليبق البكاء والولولة لصيقين بالأنثى يجسدان ضعفها واستسلامها لتبقى في دورها التقليدي المحكوم بالاستعباد.

تحمل المرأة الليبية الأنثى المستهدفة والمغتصبة الضعيفة فلم تحصل حتى على شرف المحاولة لكسر الصمت فهي أسيرة وجارية مستهلكة لجنود الجيش المستبد الفاسد، «نزا الوغد على المرأة على مرأى من طفليها، وعلى مرأى من مرؤوسيه كأنه لا يمارس غصبًا، ولكنه ينتزع حقًا، ينتزع حقًّا مشروعا. ينتزع حقًّا أباحه ناموس الحرب قبل أن تبيحه أوامر صاحب الأيقونة الانتقامية. ولم يكتف بهذا ولكنه أوقف المرؤوسين ليكونوا له في فعلته الكريهة عسسًا، ولإبعاد الصغيرين عونًا»[2]، المرأة هنا مجرد آلة لا غير شكلها الواقع فجعلت منها أنثى خاضعة لسلطة هذا الجيش الوحشي الذي ينتهك الحرمات على

[1] – فرسان الأحلام القتيلة ص: 41.

[2] – الرواية، ص: 67.

مرآي أبنائها ويمارس عليها مختلف أنواع العنف من اغتصاب وتهديد بالقتل، فسلبت حريتها فشكل هذا الواقع وعيًا زائفًا على القدرة والفعل.

تقع المرأة فريسة بين قوات الأمن والمعارضين، حيث شكلت المرأة بؤرة صراع واسقاط عن هذا الوطن المغتصب كاغتصابها من قبل الضباط التابعين لدولة، ليصبح جسدها منهوبًا كما هو حال الوطن المنهوب طولا وعرضا، لتسقط القيم الأخلاقية للأسفل وتعلو القيم السفلى الميدان للأعلى، ولا يعلو غير صوتها وصرختها إدانة لما يحدث داخل هذا الوطن المغتصب، وهذا ما نرصده من خلال الرواية: «كانت ولولة من لا خول ولا قوة، ولولة من لا أمل له في الحياة...، ليست ولولة من يطلب النجدة، أو يطمع في النجاة من الكابوس، ولكن صرخة موجّهة إلى السماء، صرخة إدانة»[1]، فالمرأة صورة الوطن المعطوب الواقع بين نارين، نار الطاغية الفاسدة المستبدة الذي يصارع بالقوة والعنف لأجل البقاء على عرش السلطة، وبين نار المعارضة التي تسعى لحفر وجودها عبر المدنيين، لتظهر وسط الدمار والخراب والألم بصورة المرأة المنكسرة الضعيفة ومسلوخة عن كيانها كأنثى.

تتكرر صورة المرأة ككائن سلبي مع نساء متزوجات وفتيات اللواتي يتعرضن للتعذيب والاغتصاب، فالمرأة غنيمة الحرب حيث قدمت بصورة مكثفة تحمل سلبيتها

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 41.

ومواقفها، ليتعدد حضورها وتمون الصورة المتجلية التي بدت فيها مجرد آلة جنسية، مجرد إمعة لا صوت لها إلا بإذن الذكور، فالذات الأنثوية لا تملك حريتها تحضر في متن الرواية خاضعة تابعة لهذا الرجل والسلطة الذكورية؛ «هي امرأة تابعة خاضعة لمالك القوة الاقتصادية الرجل، فعدم إنتاجها هو سير عبوديتها وخضوعها المطلق للرجل المعيل سواء كان أبًا أم أخًا أم زوجا إن ضعفها ليس فطريا واستسلامها للرجل ليس صفة أصيلة ناشئة عن ضعف قدرتها العقلية وقواها الفكرية»[1]، فتصبح تابعة كجارية ومطية لنزوات هؤلاء الشياطين من جنود الجيش، هذه الصورة السلبية المهمشة للمرأة ومكانتها في المجتمعات العربية والمجتمع الليبي بخاصة.

يضعها رجال جيش الزعيم ضمن ممتلكاتهم كسلعة يستهلكونها متى شاءوا فارضين عليها سلطتهم وقهرهم فلا تجد مفر حسب اعتقادها إلا التعايش مع واقعها تحت التعنيف والقهر الموجه ضدّها المسلوبة الإرادة بسبب مرتكز السلطة الفاسدة من الرجل وقوى القهر الاجتماعي والاقتصادي داخل المجتمع رفقة رجال الجيش في صورة مُدينة لهذا المجتمع-السلطة الحاكمة- الذي يمارس قهرًا وعنفًا على الأنثى والمرأة العربية ككيان، فالمجتمع هو من صنع هذا المصير والرؤية السلبية للمرأة داخل المجتمع، فهي هنا فريسة قهر مزدوج

[1] – إيمان قاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام. السمات النفسية والفنية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992م، ص: 63.

قهر هذا الواقع وقهر وعنف هذا الرجل ضدّها طالب المتعة الجاعل منها سلعة رخيصة لنزواته.

يربط إبراهيم الكوني بين المرأة وبين حالة الأزمة الوطنية في ليبيا تجعل من السلطة في محل (الذكر) وتجعل من الشعب في محل (الأنثى)، وهما طرفا الفعل التاريخي الذي أدى إلى انكسار المجتمع الليبي بفعل الهشاشة والضعف بسبب سوء التدبير السياسي من طرف السلطة ومستوى وعي الشعب هذا الأخير الذي أدى إلى بعث وطن جديد يدعوا إلى التغيير والثورة على الواقع والزعيم وفساد سلطته.

تجسد المرأة في متن الرواية رمزًا صريحًا عن هذا الوطن فهي إسقاط صريح عنه وعن غنائمه التي نهبها لتصبح ملكًا له؛ فهي كما صورتها الرواية امرأة بيضاء ممتلئة امتلاءً جميلاً أنثوي، كما هو هذا الوطن الزاخر الخصب الذي يفقد الأمن والأمان من طرف أبناء هذا الوطن أنفسهم التابعين لنظام الحاكم، بكامل شموخها وهي تحمل الكثير من المصاغات الذهبية لتزين بها جسدها إشارة عن واقع ليبيا الاقتصادي من ثروا خاصة الذهب الأسود (البترول)، والخيرات التي تنعم بها ليبيا؛ فهي امرأة خائفة على أبناءها ومصالحهم في غياب والدهم، تغتصب هذه المرأة ويُعتدى عليها تَواليًا من طرف جيش النظام وأتباعه-جنوده- في إسقاط صريح لاغتصاب السلطة الحاكمة الزعيم وأتباعه لثروات البلاد.

جاءت صورة المرأة في رواية الربيع العربي في رواية (فرسان الأحلام القتيلة) التي نظرت للمرأة نظرة مختلفة جعلت منها شخصية سلبية باهتة خالية من الإشعاع الفاعل، من الأمل، فلا حرية للمرأة، أو التأثير الفعلي على الأحداث أو على الشخصيات الأخرى خاصة على العنصر الذكوري منها، فظهرت ضعيفة مغلوبة على أمرها، مسلوبة الشرف، يفعل بها الرجل-السلطة الذكورية-.

فإبراهيم الكوني داخل الرواية يجعل من المرأة معادلاً رمزي لهذا الوطن، فالمرأة تمثل المدينة، الثقافة، الحضارة والحب، فتصبح باستغلال عجزها معادلاً وإسقاط عن هذا الوطن(ليبيا)، كما أنّ هذا يجعل منها شخصية مسؤولة مدانة عمَّا يحدث لها، إذ قبلت بالعنف المسلط عليها من قبل الطاغية الديكتاتوري وأتباعه، فهي مدينة دمار وخراب مدينة مومس تغتصب فيها النسوة وتقدم الفتيات كقرابين وهدايا لجنود الزعيم دون حياء.

المبحث الثالث: الهوية في رواية فرسان الأحلام القتيلة

1- الهوية:

يُعد مفهوم الهوية من أكثر المفاهيم إشكالية نظرا لما يتضمنه من مفارقة على صعيد المعنى فبقدر ما يحيل على مبدأ الوحدة والاستعمارية فيما يتعلق بالسمات المشكلة للذات بوصفها كيانًا جمعيا، ينفتح على معنى الاختلاف والتحول، إذ ما تعلّق الأمر بالآخر الذي يعتبر وجوده شرطًا موضوعيا لضبط مفهوم الأنا والأخر يرى (**فرانسوا غوزيو francois -Guzio-**) في هذا الصدد بأن: «سؤال الهوية ليس من أكون؟ بل من أكون بالنسبة للآخرين ومن هم الآخرون بالنسبة لي، وعليه فتصور الهوية ينفصل عن تصور العبقرية.»[1] ينبغي الإشارة في بادئ الأمر إلى الخوص في المفهوم الاصطلاحي للهوية والوقوف عند مدلولها اللغوي، فهو في لغتنا العربية مشتق من الضمير المنفصل(هو) الذي يدل على ذات الشيء المفرد الغائب، أما في اللغة الفرنسية فلفظ الهوية (l'identite)و هو مشتق من الأصل اللاتيني (eden)التي تقل عن الأشياء أو الكائنات المتشابهة و المتماثلة تماثلا تاما، مع الاحتفاظ بذات الوقت عن تمايز بعضها البعض[2]

[1] – اليكس مكشللي: الهوية، تر: على وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، ط1، دمشق، 1993م، ص: 7.

[2] – نقلا: عن أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د/ط)، 2007م، ص: 12.

أما بالنسبة **للمعاجم العربية** فلم يرد في لسان العرب ما يقابل مصطلح الهوية بمفهومه الحديث، ولا يعدو الشرح فيه أن تكون: «الهوية من الفعل الثلاثي " هوى" مادة (ه-و-ي): " هُوّةٌ وهُوّى والهُوّة: البئر، قال أبو عمروا وقيل: الهُّوة الحفرة البعيدة ولقعر، وهي المهواة الهَوى العشق يكون في مداخل الخير والشّر، والهويُّ قال أبو ذؤيب: فهنَّ عكوفٌ كنوحٍ الكريم، وقد شفَ أكبادهن عن الهَوى، أي فقدَ المَهويُّ، هَوى النفس: إرادتها والجمع الأهواء، التهذيب.»[1]

والهوية في التراث العربي القديم عند علماء اللغة تعريفات متباينة عن الهوية قول عبد القاهر الجرجاني: «الهوية هي الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق، والهوية السارية في جميع الموجودات ما إذا أخذت حقيقة الوجود لا شرط شيء.»[2]، فهي النواة الأولى التي تبدأ فيها الذات بالتحرك من الأصل إلى الفروع المتعددة والمتشعبة من أسئلة الوجود والحياة الظاهرة منها والمضمرة، والتي تفتح الأفق على مصراعيه مواجهة بذلك كل التناقضات، فمهموم الهوية دال على الرمز المشترك الذي يحمله كل أفراد الأمة الذي يولد التماسك والتضامن والاندماج والذي هو قاسم مشترك لأي هوية شعب من الشعوب، فالهوية من خلال التعريفات اللغوية تتصل

[1] – جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مادة(ه،و،ي)، ج3،، 1990م ص: 4727-4729

[2] – الشريف الجرجاني: تعريفات، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاري، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د/ط)، ص: 216.

بالعمق المتأصل في الذات البشرية، فهي جوهر الشيء وحقيقته كما تعني العشق في الخير والشر بالإضافة إلى جملة الخصائص التي تتميز بها الشخصية الفردية والتي تنعكس بظلالها على البيئة أو المحيط الذي يتشبث ويرى فيها وجوده؛ فهي مفهوم تتداخل معانيه مع عدّة مدلولات وخصائص تميز الفرد أو المجموعة عن غيرها وتتغير هذه الخصائص والشريف الجرجاني: تعريفات، السمات بمرور الوقت وتتفاعل مع الظروف المحيطة.

مادامت الهوية تعني الأفراد والجماعات وتختص بتميزهم عن غيرهم فإنه لا وجود لهوية خارج إطار مجتمعي وتاريخي، فالأمة وحدها من تمتلك الهوية، سواءً كانت جماعة صغيرة أو كبيرة بشرط أن تماثل أفرادها في الوجود المجتمعي الجماعي، وأي فرد لا يستطيع أن يستقل عن الجماعة (الأمة) في هذا الإطار أي أنه في حاجة إلى هوية مشتركة تجمعه مع الآخرين لأنه ليس بإمكانه أن تكون له هوية وحده كما أنه ليس بإمكان أية قوة أن تفرض هوية ما على مجموعة من الناس من دون اختيار حر من طرفهم.»[1]، إذن لا يمكن للفرد أن يختار هوية ما إلا بفرض هوية أخرى عليه بالغصب، فهذا يعُد انتهاكا لحرمة الخصوصية و التجريد من قيمة الخيار والوجود، فالهوية هنا إما هوية ضائعة أو هوية ناقصة لا يمكن أن تكتسب بذلك خصوصية الفرد أو الأمة و لا تعبر عن كيانهم الحر.

[1] – عفيف البوني: الهوية القومية العربية، في رياض زكي قاسم: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، ص: 24.

يعدُ انتماء الفرد إلى جماعة معينة في إطار مجتمعي واحد دليلا على احتواء الأمة الواحدة على جماعات متعددة؛ «فإنه قد يوجد اختلاف داخلي فيما بينها يسبب ما يطلق عليه الهويات الجزئية.»[1]، فهناك اختلافات داخيلة بين أفراد المجتمع الواحد (الأمة) يمكن ان تكون السبب في تشكل هويات فردية مختلفة لكل شخص أو جماعة بعينها، يعني هناك عوامل متعددة تلعب دورا محوريا في تشكيل شخصية الفرد وهويته، وهذه الهويات الجزئية تعكس الجوانب المتنوعة والمتعددة لشخصية الفرد وتساهم في تحديد تفاعلاته مع الآخر والتي تتنوع بتنوع العوامل مثل الدين، الوراثة، التربية، البيئة، والسياسة، الإيديولوجية.

عرفها **"محمد عمارة"** بأنها: «كالبصمة بالنسبة للإنسان يتميز بها عن غيره، وتتجدد فعالياتها، ويتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها طوارئ الطمس والحجب، دون ان تخلي مكانها ومكانتها لغيرها من البصمات[2]، فالهوية الشخصية هي التي تميز الفرد عن غيره وهي التي تتجدد وتتطور مع مرور الزمن والتجارب الحياتية، وتظهر الهوية الحقيقية بشكل أوضح عند إزالة ما يحجب عنها فعالياتها رغم أنها تتأثر بالتحولات والتغيرات إلا أنها تبقى محافظة على مكانتها وتميزها عن الهويات الأخرى مما يمكنها من الثبات والاستمرارية.

[1] – ينظر: سالم لبيض: الهوية الإسلام العروبة، التونسية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009م، ص: 32.

[2] – محمد عمارة: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999م، ص:6.

1.1 صراع الهوية في رواية فرسان الأحلام القتيلة

تعتبر رواية **فرسان الأحلام القتيلة** لإبراهيم الكوني عملا أدبيا يتناول من خلاله الكاتب موضوع الربيع العربي ويناقش من خلالها العديدة من الأسئلة الوجودية والتي من بينها موضوع الهوية في سياق الحرب والصراع السياسي، والتي أثار من خلالها العديد من الإشكاليات والقضايا المتعددة التي تتعلق بالهوية الثقافية والإسلامية والهجرة والانتماء والهوية الجنسية والجندرية، والتي سنقف عندها بالتحليل صراع الهويات والعوامل المؤثرة في تشكيلها كهوية الشخصيات الروائية داخل المتن الروائي.

طرحت الرواية عموما موضوع الهوية وهذا لاقتران هذا الموضوع من جوانب الذات والإنسان في الرواية العربية المعاصرة، فأصبحت الهوية بذلك تيمة بارزة في النصوص الروائية، حيث عنيت بالبحث والدراسة وتناول فيه مجالات الصراع في الهويات، والذي يمثل الصراع النفسي الذي يمر به الفرد عندما يشعر بالتوتر أو الصراع بين مختلف جوانب شخصيته وهويته، يمكن أن ينشأ صراع الهوية نتيجة لعوامل متعددة مثل الثقافة، الدين، العرق، الجندر، الاقتصاد، السياسة، العلاقات الاجتماعية، التعليم، الخبرات الحياتية وغيرها.

وجاء في مفهوم الهوية عند "**سعيد علوش** " بأنه: «المبدأ الدائم الذي يسمح للفرد بأن يبقى هو أن يبقى في كائنه عبر وجوده السردي، على الرغم من التغييرات التي يسببها

أو يعانيها»[1]، بهذا فالهوية ترتبط ارتباطاً وثيقا بالفلسفة، وكينونة الذات والوجود والأصل، وكذا الهدف من الوجود، فسؤال الهوية يبدأ من القلق والرفض، فهو بين حالتي من الصراع إما مع أو ضدّ، فالتطابق مع الهوية هو رفض في جانب أخر والصراع مع الذات هو الحفاظ على التطابق مع الآخر.

فقد جسدت الروايات العربية عبر تاريخها ملامح البيئة العربية والهوية العربية، كما نلاحظ في رواية فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني الذي اشتغل على قضية الربيع العربي في ليبيا و تصويره للبيئة الليبية (الوطن)و السير في ذكر التفاصيل الصغيرة له من القرى والأزقة والمدن وحتى بمسمياتها القديمة، كما وظف اللهجة المحلية للفرد الليبي تعبيرا منه على الهوية الثقافية الشعبية، داخل المجتمع الليبي كما عبر عن صحراء ليبيا وخصوصية الفرد والمجتمع، من خلال اهتمامه أيضا بحركية الشخصيات وأبعادها داخل النص الروائي المادية والنفسية والاجتماعية والذي بدورها تشكل هوية الإنسان داخل مجتمع الرواية، والذي يعبر عن المجتمع (الواقع)

فالروائي في حديثه الصريح أو الضمني عن الهوية فإنه يبتعد كل البعد عن الذاتية، فيعرض الهوية الجمعية (للمجتمع) والهوية الفردية (للمواطن الليبي)، لا كما يريدها أن تكون، حيث نحاول في هذا المبحث أن نستعرض موضوع الهوية الذي ينطلق أساسا من كيف

[1] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 225.

وظف الكوني موضوع الهوية في رواية فرسان الأحلام القتيلة؟ وكيف برز موضوع الهويات تعددها داخل متن الرواية

2.1 أبعاد الهوية الايديولوجية في رواية فرسان الأحلام القتيلة:

أولا: الهوية الدينية (الإسلامية):

يعتبر الدين ركنا هاما تقوم عليه الهوية بوصفه شعورًا وجدانيًا يتضمن المبادئ والمعتقدات والطقوس الدينية الخاصة بمجتمع ما، فهو ينظم حياة الإنسان بمختلف جوانبها؛ «تمتد الأديان لتشمل مختلف مجالات الحياة، وهي تنظم علاقة الإنسان بالإنسان وتحيط علاقة الإنسان بالحياة وكذلك علاقته بالكون الواسع»[1]،فالدين ظاهرة اجتماعية تميز مجتمع ما عن بقية المجتمعات، إنّ الدين الإسلامي هو القانون الأعلى والمرجعية والخلفية التي يتكئ عليها كل مسلم والإسلام هو دين العدالة والنظام ووفقه تسير المجتمعات الإسلامية.

إن الهوية الإسلامية تقوم في مجملها على أربعة عناصر وأسس وهي: «العقيدة، التاريخ، اللغة، الأرض، وإن اجتمعت هذه الأسس جميعها شكلت لنا الهوية الإسلامية مكتملة وشاملة»[2]، فهذه الأسس مجتمعة تشكل لنا الهوية الإسلامية شاملة مكتملة.

[1] – ثائر رحيم كاظم: العولمة والمواطنة والهوية، مجلة القادسية في الأدب والعلوم التربوية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، (د/ط)، 2009م، ص: 260.

[2] – ينظر عبير بيسوني رضوان: أزمة الهوية والصورة وبروز الطائفية، دار السلام لطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2012م، ص: 104.

تحمل رواية (فرسان الأحلام القتيلة) لــ إبراهيم الكوني إشكاليات عديدة

"وللهوية الاسلامية أثر في تشكيل ثقافة الفرد وصناعته بأمة إسلامية يعتز بها وتاريخها العريق المجيد[1]، وهذا يعني أن الهوية الإسلامية تؤثر على الفرد إيجابا وهو بدوره يتأثر بها ويفتخر بها، لهذا لابد أن نطمئن بإن ثقافتنا ثقافة إسلامية، فالهوية الدينية هوية قوية ومتينة مبنية على أسس محكمة وذلك لارتباطها بكتاب الله سبحانه وتعالي وسنة نبيه (محمد عليه الصلاة والسلام) وهذا ما تجلى لنا على لسان السارد: «هل قلت الغاية؟ لماذا لا أتشجع فأسمي الأشياء بأسمائها فأقول: الرسالة؟ هل طال التحريم أعمق أعماقي بسبب الهوية الدينية في كلمة (رسالة)»[2].

جعل الروائي ابراهيم الكوني في هذا الموضع على لسان البطل (غافر) الذي يعبر من خلاله على الاحتجاج على المجتمع الذي يفرض قيوده على الأفراد ويحد من حرياتهم في التعبير عن أنفسهم، فالهوية الدينية هي التي فرضت عليه هذا الوضع أم أن القيود الاجتماعية قامت مقامها وسلبت الفرد حرية التعبير عن ذاته.، يردف قائلا: «ولهذا أيقنت أن الإنسان إذا عدم الرسالة عدم الإيمان، وإذا عدم الإيمان فلن يكون جديرا بحمل لقب إنسان»[3]."

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 105.

[2] – الرواية، ص: 61.

[3] – الرواية، ص: 62.

يوضح لنا الكاتب من خلال هذا المقطع السردي صورة إيمانه والتي صورها في كلمة (رسالة) والتي تحمل دلالات تعلقه بالدين الاسلامي وإيمانه الحقيقي بالرسالة المحمدية، وأهمية الدين في حياة كل مسلم والإيمان الذي يجعل منه قويا ويحقق من خلاله الوعي والتميز في عالم متلاطم.

كما شملت التمسك بأركان الإيمان وهي الإيمان بقضائه وقدره، فإن من أعظم ما يبتلى به الانسان في الدنيا وما يمتحن به أن يبتلى بالخوف والجوع ونقص في الانفس والثمرات فهي عظيمو من عظم الصبر على الشدة يقول السارد: «لأن الموت هو المبدأ الوحيد الذي لا يقول كلمته مرتين أبدًا»[1]، فهذه الحياة مليئة بالعواصف والانكسارات والموت أعظم مصيبة قد تعتري قلب المؤمن فأيمانه هو الذي يوجب في قلبه الصبر والصبر هو الذي يفيض عليه بالنعم.

وجاء في الرواية ما يعبر عن الهوية الدينية واستشهاده بالصلاة وهي عمود الدين ومن أقامها أقام الدين كله، ولا يمكن أن يكون المسلم مسلما بترك الصلاة والسهو عنها يقول السارد: «هل نرضي ضميرا بدون إيمان؟ وهل نفلح بالتعبير عن إيمان دون ممارسة الصلاة على نحو ما»[2]

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 62.

[2] – الرواية، ص: 112.

هنا نلحظ هوية قوية فالضمير لا يمكن أن يكون ضميرا بلا روح الإيمان وحلاوته، كما لا يمكن أن يصح الإيمان بلا صلاة، فالصلاة ترتبط بالإيمان وهي من صفات المسلم الحق، يقول السارد: «جلست مع رفيقي مسلوبين، مستنزفين، ذاهلين، نكابد إحساسا غريبا يعجز أفصح عبارة إحساس الإنسان إذا أحسن عملا، إحساس لا يقارن في ظنّي إلا بذلك الإحساس الذي تحدثت عنه الكتب السماوية»[1]، يمثل لنا الروائي من خلال هذا المقطع الروائي عن جزاء حسن العمل رغم التعب، فالجهد الذي يبذله في ذلك، غير إتقانه وإخلاصه فيه من تمام عبادة الله وجزاؤه عند المولى سبحانه وتعالى.

2.2 الهوية الاجتماعية:

فالهوية الاجتماعية تشير إلى الجانب الاجتماعي من الهوية الشخصية و هو الشعور بالانتماء و الاندماج في مجموعة اجتماعية، وتعتبر الهوية الاجتماعية جزءًا هامّا من تشكيل الهوية الشخصية، حيث يتأثر الفرد بالقيم والمعتقدات والسلوكيات المشتركة في المجموعة التي ينتمي إليها، يعرفها المفكر الفرنسي: **" أليكس مكشللي – ALEX MUCHIELLI"** بأنها:« منظومة متكاملة من المعطيات المادية و النفسية و المعنوية و الاجتماعية ،تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي و تتميز بوحدتها التي تجسدُ

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 213.214.

في الروح الداخلية التي تنطوي على خاصية الإحساس بالهوية و الشعور بها»[1]، فهي مرتبطة أيما ارتباط بالمجتمع ولا وجود لأمة دون هوية، فهي مرجعية وإرث يعبر عن وجودهم وكينونتهم ويربط ماضيهم بحاضرهم وهي الوجه الذي يرون فيه ذواتهم، ويتجلى لنا هنا أن الهوية الاجتماعية هي وحدها القادرة على إعطاء الفرد دوره و مكانه داخل المجتمع الواحد.

تعتمد نظرية الهوية الاجتماعية على فكرة أن الأفراد يعرفون أنفسهم من خلال الانتماء إلى مجموعات اجتماعية محددة، يتأثرون بالتفاعلات والتأثيرات الاجتماعية.، حيث أشار **(ريجار جنكز)**"أن الهوية تتعلق في أساسها بالمجتمع فهي: «جزء مكمل من الحياة الاجتماعية، وهي تتشكل فقط بالتميّز بين الهويات في مختلف الجماعات التي يمكن ربطها بالآخرين»[2]، كما ينظر أيضا للهوية بأنها: «مجموعة من الخصوصيات التي تميّز فردًا عن غيره أو جماعة عن غيرها، وتمثل بذلك انعكاسا للواقع ولتصورات معينة، فالهوية ليست إلا أطروحة التحول الحضاري من اجل تأكيد الذات، كونها مفتاحا الدخول إلى عوالم الفرد وتحديد انتمائه»[3]،نلحظ أن الفرد لا يستطيع أن يبقى متقوقعا أو أن يعتلي مخيال النرجسية من خلال ابتعاده عن المجتمع الذي يرى فيه نفسه وأن جزء لا يتجزأ منه، فالفرد يؤثر

[1] – اليكس مكشللي: الهوية، ص: 111.

[2] – هارلمبسو هولبوون: سوسيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2010م، ص: 93.

[3] – سمير خليل: دليل مصطلحات دراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1990م، ص: 315.

ويتأثر ويتفاعل مع المجتمع، وبالتالي تنشأ بينهما علاقة تفاعل وتعرف بذلك الإنسان وينفتح على ذاته.

أما المعنى الاجتماعي لمفهوم الهوية فهو ما يشير إلى: «ما يكون به الشيء هُو، أي من حيث تشخيصه وتحقيقه في ذاته وتميزه عن غيره فهو وعاء الضمير الجمعي لأي تكتل بشري ومحتوى لهذا الصغير في نفسه لما يشغله من قيم وعادات ومقومات تكشف وعي الجماعة وإرادتها في الوجود والحياة داخل نطاق الحفاظ على كيانها»[1]

من بين الهويات التي تميزنا عن غيرنا الهوية الاجتماعية والتي تعددت في الرواية يقول السارد: «...مما يعني احترقت أيضًا بنار العنوسة قبل أن تطأ قدمها عتبة الخلاص، عتبة الزواج مثلها مثل كل نساء بلد كانت فيه هذه اللعنة قدرا في العقود الأخيرة»[2]

من عادة العرب التباهي والفخر المرأة في مجتمعنا عند بلوغها سن معين ولا تتزوج يفوتها قطار الزواج، وبذلك تدخل فيما يسمى بظاهرة العنوسة، هذا الشبح الذي يطارد النساء وهذا يرجع بالأساس إلى ظروف اجتماعية والأوضاع المادية والخيار أيضا والذي أصبح ظاهرة في المجتمعات العربية.، وهذا ما تجلى لنا في متن الرواية من خلال قول

[1]- سمير خليل: دليل مصطلحات دراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص: 315

[2]- فرسان الأحلام القتيلة، ص: 46.

السارد: «وقد اضافت (سدرة) لهذه الرائحة في القهوة شذى العطر الذي أيقظ في الوجدان حنينا غيبيا»[1]"

من أخلاق المسلم حسن الضيافة والكرم الذي يجود به على ضيوفه ولو كان فقيرا معدما وخير وهذا ما يميزنا نحن العرب صفة الجود والكرم وهي من صفات (النبي صلى الله عليه وسلم)، أما عن تضمينه للقهوة كمثال لما يقدم للضيف لأنه بنت السلطان في الموروث العربي ولا تقدم إلا في المناسبات.

2.3 الهوية الثقافية:

تعتبر الهوية الثقافية بمثابة بطاقة شخصية لكل فرد في التي تميزه عن غيره من الأفراد، وهي تصور الشخصيات انتمائهم الثقافي وتؤثر على قيمه ومعتقداته وعاداته وسلوكياته، والتي تشمل بذلك الهوية الجماعية التي تشارك فيها الأفراد تعكس التنوع والتفرد لكل شخص، يرى" **جيمس ويليام** " في هذا الصدد بأن: «الهوية ظاهرة ثقافية نفسية اجتماعية تقع عند نقطة تقاطع بين معرفة الذات من طرف الانسان نفسه ومن طرف الأخرين هذا يعني أنها لا تنفصل عن الثقافة التي تتغذى عليها محققة الهوية الثقافية وما تتضمنه الثقافة من عادات وأنماط سلوكية وقيم ونظرة إلى الكون والحياة ...»[2]، فالذات كيان وجودي مادي،

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 121.

[2] – سمير خليل: سمير خليل: دليل مصطلحات دراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص: 315.

أما الهوية فهي ما يظهر من هذه الذات أو ما يرافقها في البعد الثقافي، حيث تصبح الهوية ظاهرة ثقافية بمعنى أنها مُعطى ثقافي في تكونه و تحددهُ الثقافة التي ينتمي إليها الفرد، نكون بذلك أمام الوجه المبهم للهوية و هو وجهها الثقافي، فهي كيان ثقافي بالدرجة الأولى و الذي يحمل شيفرات ثقافية تعطيه أصالتها في الوجود كما تعطيه مرونتها في التكيّف مع الأوضاع الحضارية عبر وجودها في الزمن.

"محمد عابد الجابري" هو الآخر يقف عند الهوية باعتبارها «كيان يصير، يتطور، وليس معطى جاهزا ونهائيا، وهي تصيرُ وتتطور إما في اتجاه الانكماش، وإما في اتجاه الانتشار وهي تعتني بتجارب أهلها ومعاناتهم وانتصاراتهم وتطلعاتهم وأيضا احتكاكها سلبا أو إيجابا مع الهويات الثقافية الأخرى»[1]، بهذا المعنى فالهوية ليست ثابتة أو محددة بل هي عملية ديناميكية تتطور مع الزمن والتجارب، ويؤدي احتكاكها مع إلى تغيير في الهوية بما يتناسب مع البيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة.

في كل حيز جغرافي و إطار زمني هناك حركية مستمرة وهذا يرجع إلى الإنسان الذي يقود هذه السيرورة، وفي نفس حيز جغرافي مجموعات بشرية تتفاعل وتتعايش وفق خصوصية قومية ومن بين هذه الخصائص التنوع الثقافي، فكلِ ثقافته وعاداتهُ التي بدوها تميزه عن غيره، ونجد في رواية (فرسان الاحلام القتيلة) لإبراهيم الكوني ما يعبر عن هذه الميزات التي تميز

[1] – جوادي هنية: السرد وتشكل الهوية في رواية (البحث عن العظام الطاهر جاووت)، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب العربي الجزائري، ع13، 2017م، ص: 88،

البيئة و الثقافة الليبية عن غيرها، يقول السارد: «أطلقت قهقهة يومها دون أن أعي، أفلتت منّي الضحكة المجلجلة دون أن أدري، نسيتُ بالطلع حضوري في حرم تعليمي هو فصل دراسي...»[1]، فهنا يصور بطل الرواية غافر حالة عفوية والتي تخفي في طياتها الكثير من الألم والخوف الذي يعتريه في هذا الوطن الذي تغير فيه كل شيء

ويضيف في مقطع أخر يقول: «كما يؤكد فرسان الإيديولوجيا السيادية، الملّة الأخيرة هي صاحبة حملة التنظير في وسائل الإعلام المعنونة باسم ظاهرة العزوف عن الزواج»[2]، يوضح لنا الروائي من خلال هذا المقطع الذي يصور حالة اليأس الذي وصل إليها الفرد الليبي والتي أصبحت ظاهرة تستوجب الدراسة وهي العزوف عن الزواج، وهذا راجع لعدة أسباب البطالة التي تنخر جسد الوطن، بالمقابل غلاء المهور وخبث الأنظمة السياسية في القضاء على همة الشباب وطموحاتهم.

يردف السارد:" مازلنا نتشبّث **بعرف الشجرة الخريفية** ونقف على أقدامنا" يعكس الروائي من خلال هذا المقطع تمسكه بالأساطير وخاصة الطبيعة، حيث أوردها في متن الرواية بخط عريض وكأنه يقول وبرغم تساقط الأشجار في فصل الخريف إلا أن الشجرة تبقى لتعود مزهرة في الربيع القديم، يصف تحديا للشعب الليبي الذي بالرغم الانكسارات وويلات الثورة والحروب الأهلية سيقف على قدميه مرة أخرى.

[1] – فرسان الأحلام القتيلة، ص: 36.

[2] – الرواية، ص: 47.

4.2 الهوية القومية:

هي هوية الفرد و إحساسه بانتمائه لأمته وفخره بها و الإيمان بوحدته ووطنيته، وهذا ما يمكنه اكتساب هويته القومية، إذ تمثل أيديولوجية القومية أهم ركائز العصر الحديث إذ لم تترك أي رؤية في العالم أثرها على الخريطة العالمية مثلما فعلت القومية في تحريك الوجدان والوعي بالهوية والصراعات والتنافس[1]، تعد الهوية القومية من أبرز الهويات التي عنيت بالدراسة فتحت ضوئها تنطوي جميع الهويات و التي تعتبر هوية واحدة (القومية)، والتي تضم اللغة و الدين والوطن والمجتمع وكل هذا ننحو منحى كل احساس يحس به كل فرد قومي أي الانتماء الوجودي والخاص والغيرة على هذه الخصوصيات والحفاظ عليها .

يردف السارد: "بفعل هذا الإيمان كنا سعيدين كنا سعيدين في معمعان الحرب لكن الحظوظ، كما يبدو، قدر حسود ... سعادة رفقة متوجة بأداء الواجب"[2]، إن من علامات الوطنية والقومية أن يلبي المواطن نداء الواجب الوطني حين تستدعي الظروف ذلك وحب الوطن ليس شعارًا يرفع بل معارك ونزلات يخوضها الشرفاء من أبناء الأمة، فبعد النصر لابد من سعادة ترفع الرأس وتدون في صفحات التاريخ، يقول أيضًا: «قلت له أيضا أن المحاربين لا يجب أن يتوقفوا عن الحربْ إلا و هو أموات»[3] ،يضيف السارد في مقطع آخر «ولكني

[1] - عبير بيسوني رضوان: أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، ص: 99

[2]– فرسان الأحلام القتيلة، ص: 127.

[3] – الرواية، ص: 228.

سمعته يتحدث عن مع الأطباء عن الواجب مرارًا، وعن سعادته بفك الحصار عن المدينة»[1]؛ وهذا يمثل جوهر التضحية في سبيل الوطن فإما الانتصار أو الشهادة في سبيل حرية الوطن من أغلال وقيود الاستعمار، يقول السارد في هذا الصدد: «أليسَ تحرير الجيل من لعنة المناهج التعليمية المحزنة رسالة لن تقلّ خطورة عن رسالة تحرير المدينة من الدنس؟ فالمناهج كانت أيضًا دنسًا، بل رأس الدنس الذي سمّمَ روح الجيل، وغرّبَ الوطن عن وجدان أبناء الوطن، بمحو هوية الوطن طوال هذه السنين، ففي حرم التّعليم ينتظرني هذا الجيل، الجيل البديل، الظامئ إلى الحقيقة.»[2]

يصف الروائي المناهج التعليمية التي أقرها النظام السابق، غيبت صفحات التاريخ من بطولات السابقين من الذاكرة الوطنية، فأبناء هذا الجيل متعطشون للتاريخ، هذا التاريخ الذي غيب من العقول وبقي الوطن، فالتاريخ الحقيقي هو الذي تم محوه وتحريفه وتزييف صفحاته، وإن للتاريخ الدور البارز في بناء الأمم والحضارات، فالتاريخ هو مرجعية الشعوب ومن لا تاريخ له لا هوية له.، في الأخير إن الهوية موضوع متشعب ومتفرع وكان محلا للدراسات الأكاديمية في التاريخ والأدب.

يمكننا في نهاية هذا الفصل التطبيقي المعنون بـ(تجليات الربيع العربي في الرواية الليبية)،بأن رواية فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني، رواية كتبت بعد الانقلاب على

[1] – فرسان الاحلام القتيلة، ص: 226.

[2] – الرواية، ص: 234.

النظام السلطوي للزعيم معمر القذافي، رواية يسلط من خلالها الروائي على صورة المثقف في ظل تداعيات أزمة الربيع العربي في ليبيا، فجاء الخطاب عاكسًا للواقع ولقوة السلطة الفاسدة التي تحكم الخناق على رقبة هذا الفرد الليبي المتأزم في ليبيا قبل وبعد الثورة، فتح الروائي الليبي نصه، كما كان للمرأة صورتها المنكسرة ليعلوّ نسق الذكور على نسق الأنوثة قبل وبعد الثورة، وهذا لنقذ المرأة السلبية الخاضعة، لتتواصل الصراعات من خلال أبعاد الهوية في الرواية.

خاتمـــــة

خاتمة:

بعد هذه الرحلة البحثية التي قادتنا إلى عوالم الرواية المغاربية المعاصرة في علاقتها بالخطاب السياسي العربي المعاصر، حيث كان الهدف من ورائها إزالة اللبس عمّا يعتري تلك العلاقة من تعقيد وغموض، وبعد دراسة وتمحيص لجوانب الموضوع محل دراستنا رست خاتمة البحث على النتائج التالي:

1- تعد العلاقة بين الرواية والسياسة علاقة طبيعية احتوائية مادام الروائي منشغلا بقضايا أمته ووطنه، واحتواء كون الرواية تحتوي الأفكار السياسية وتناقشها وفق وجهة نظر كاتبها.

2- كان لحضور الخطاب السياسي (الربيع العربي) نقطة مشتركة في الأعمال الروائية مغاربيًا، وهذا ما يفسره الوقوف عند أهم قضايا الربيع العربي في المتن الروائية، فكان توجه الكُتاب الأيديولوجي وموقفهم، وحمل الهم المغاربي في نصوصهم من القضايا الراهنة المتعلقة بالمجتمع والسياسة.

3- بنت روايات الدراسة مشروعها السّردي على الواقع السياسي والاحتجاج كمكّون من مكونات النقد السّياسي الذي يحلل الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، كما يعكس علاقة الشباب المغاربي بالسّلطة والنظام المتمسك بجبروته والمتخفي وراء ستار الديمقراطية الشّكلية.

4- عجزت ثورة الربيع العربي عن تَفكيك نُظُمِ وطبائع السلطة، والتي تجمعُ بين الاستبداد والتسلّط، والممارسة الضّاغطة على مالكي القرارات السياسية لاقتراح حلول مناسبة للإنسان ألمغاربي هي جزء من الاحتجاج.

5- شكّل نموذج الطاغية (الديكتاتور) أهم القضايا الشائكة في رواية فرسان الأحلام القتيلة، إلى جانب النقد الاذع لمختلف أشكال التسلّط والطغيان المسلط على المجتمع من قبل أنظمة الحكم وأجهزته.

6- قُدّمت المرأة في رواية فرسان الأحلام القتيلة بصورة سلبية عبر مواقفها السلبية الخاضعة، حيث غلبت الصورة التي تظهر فيها مجرد آلة جنسية ومجرد إمعة لا صوت لها يتحكم فيها صوت الذكورة عبر سلطته.

7- إنَّ علاقة المثقف العربي بالسلطة علاقة ملتبسة لأنها قابلة لتتحدد عبر أكثر من جهة، ولا يمكن اختزالها في جانب معين، فهو جزء مهمٌ من الحياة الثقافية السياسية.

8- ضمّنت كُل من رواية (أين المفر لخولة حمدي) ورواية (بيض الأفعى لعبد اللطيف علوي) الخطاب السياسي التونسي على مستوى المضامين والبنية السردية، خاصة الفضاء كانعكاس لهذا الواقع السوسيولوجي.

9- حضر الخطاب السياسي في رواية (أين المفر لخولة حمدي) بالصوت الأنثوي راصدًا لثورة التونسية، في نظرة معارضة رافضةٍ لكل ما يمارس ضدّ الشعب التونسي في

وطنه، في أين المفر تتكاثف العناصر الفنّية مشكلة الخطاب السياسي التونسي في سياق (الثورة التونسية) ثورة الربيع العربي، حيث جاء زمن الرواية عاكسًا لقوة النظام الاستبدادي الذي يفقد من خلاله الفرد التونسي - (صابر الشاب المثقف) - إيمانه بالحياة والحرية والتغيير وهو تناص مع شخصية البوعزيزي مفجر الثورة التونسية.

10- كان لحضور موضوع الربيع العربي في المنجز الروائي بعد سنة 2011م، حاضرًا بقوة في الرواية العربية عمومًا والمغاربية على وجه الخصوص بطريقة مباشرة أو تمريرًا تحت اللحاف برسائل مشفرة.

11- السخرية والأسلوب التهكمي ما هو إلا تمردٌ على كل السلطة وكشف ومواجهة لما سُمي بالطابوهات المجسدة في الثالوث المحرم (الدين، السياسة، الجنس).

12- حقق المنجز الإبداعي للرواية المغاربية خاصةً فضاءً خصْبًا لتضمين الثورة في المتون الروائية والتي جعلت منها – الثورة – اشتغالاً دسمًا للروائيين بكل أجناسه في حُلّةً جديدة.

13- عمد الروائيون على تمرير الأيديولوجيات معيّنة عبر أساليب عدّة تُتيح تعدد الأصوات (الحوارية)، وهذا ما جسدّهُ الروائي (**سمير قسيمي في رواية سلالم ترولار**)، فهذه الأساليب المتعددة لا تتيحُ هيمنة إيديولوجيا واحدة وزاوية رؤية أحادية يفرضها الكاتب، بل تمنح الحرية في التصادم فيما بينها داخل النص الروائي.

14- اتصفت رؤية الكاتب بالجرأة في رواية (**سلالم ترولار لسمير قسيمي**)، حين توجهت ضدّ السلطة السياسية، مقدمةً نقدًا لاذعا لها، كاشفة وجهها السلبي كما حلّلت الرواية علاقة السلطة بالمجتمع الجزائري والتي بُنيت في الأساس على الابتعاد وإقصاء المثقف وتهميشه.

15- عالجت الروايات المغاربية أسباب المحنة العربية وربطتها بفترة الربيع العربي (المحنة العربية)، وأبدت مختلف صور العنف التي شهدتها الساحة المغاربية مبرزة معارضتها للواقع بقوة.

16- يُعد الوضع الإشكالي لأزمة المثقف في علاقته بالسلطة، من خلال التطورات التي تعصف بعالمنا العربي والمغاربي بوجه خاص من تمزق جيوسياسي، إلى جانب فرض نظام جديد دولي بالقوة.

17- تخلّلت الروايات أجناس مختلفة ساهمت في جعلها موسوعة ثقافية، وخليط من مواد متنافرة وغاية متجانسة شأنها في ذلك شأنها في ذلك شأن الرواية الدوستوفيسكية.

18- التعدد الأيديولوجي داخل الروايات يفرض تعدد الخطاب من حيث اللغة واللهجات والأساليب، وكذا الانفتاح على العديد من الأجناس الأدبية والفنية،

فالرواية المتعددة الأصوات تختلف عن الرواية المونولوجية التقليدية التي تقوم على أحادية الصوت والمواقف واللغة.

19- اهتمت الروايات المغاربية بعمليات الأدلجة الحاصلة على الساحة المغاربية، فرصدت مختلف تلك التغيرات كما حوّلت المفاهيم المجتمعية إلى إيديولوجيات يؤمن بها البعض دون وجود أثر لأي إيديولوجية أخرى، حيث أصبحت قيم الحرية والكرامة وصفة العنف وفكرة الهروب والمواجهة إيديولوجيات وعقائد يؤمن بها البعض، وهذا من خلال رصد مختلف التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وما نتج عنها من نماذج سياسية أقرب للتشوّه على مستوى قادة النظام والشعب.

20- تبين من خلال روايات الدراسة مجموعة التيمات التي كانت من المحظورات على الساحة الأدبية، فحضرت في النصوص الروائية بقوة راصدة معالم الثورة والواقع قبل وبعد الثورة، فمنها ما ارتبط بالوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي أسهم في نشوب موجة هذا الربيع العربي المغاربي، ومنها ما ارتبط بمطالب الشعوب كالحرية والكرامة والديمقراطية.

وفي الأخير يمكننا القول أنَّ الرواية المغاربية المعاصرة في سياق الربيع العربي قد تأثرت بالخطاب السياسي كخطاب للثورة، كما اهتمت بمضامين جديدة كتغيير السياسي، ودور الشباب، كما نرجو أن يكون بحثنا هذا فاتحة على عدّة أبحاث أخرى مستقبلية ستأتي

في هذا المجال لتكون أعمق انفتاحًا، خاصة ما تعلق بالرواية وثورة الربيع العربي التي لا تزال تحتاج إلى الدّراسة والتمحيص.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم.

1- أولا: المصادر

- **خولة حمدي**: أين المفر، كيان للنشر والتوزيع، الجيرة، 2017م.

- **عبد اللطيف علوي**: بيض الأفعى ا-لجزء الأخير من ثلاثية «سيرة الثورة»، دار إشراق للنشر، ط، تونس3، 2022م.

- **سمير قسيمي: سلالم ترولار**، منشورات البرزخ، الجزائر، طبعة 2019م

- **إبراهيم الكوني**: فرسان الأحلام القتيلة، دار الصدى، كتاب دبي الثقافية، الإصدار63، ط1، 2012م.

ثانيا: المراجع

1- الكتب العربية

- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005م.

- أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د/ط)، 2007م.

- إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2011م.

- إدريس جنداري: من أجل مقاربة فكرية لإشكاليات الربيع العربي-العروبة-الإسلام-الديمقراطية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015م.

- آصف بيات: الحياة سياسة – كيف يغيّر بسطاء الناس الشرق الأوسط،تر : أحمد زايد، المركز القومي للترجمة ،ط1،القاهرة،2014م.

- الربيع العربي ثورات الخلاص من الاستبداد: شرق الكتاب،ط1 ،2013م.

- الشريف حبيلة: الرواية والعنف- دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م.

- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسات في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، 2010م.

- إيمان قاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام. السمات النفسية والفنية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992م.

- ثائر رحيم كاظم: العولمة والمواطنة والهوية، مجلة القادسية في الأدب والعلوم التربوية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، (د/ط)، 2009م.
- جمال شحيد: في البينوية التركيبية- دراسة في منهج لوسيان جولدمان-، دار بن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982م.
- جمال شحيذ، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005م.
- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الابداع الثقافية، الجزائر.
- جميل حمداوي: مفهوم التهجين وآلياته في الرواية (رواية شعلة ابن رشد لأحمد المخلوفي أنموذجا)، دار النابغة للنشر والتوزيع، 2011م.
- خالد الحروب: في مديح الثورة النهر ضدّ المستنقع، دار الساقي، بيروت، 2012م.
موسى ريم: ثورات الربيع العربي ومستقبل التغيير السياسي، مؤتمر فيلادلفيا السابع عشر، كلية الآداب جامعة فيلادلفيا، الأردن، 2013م.
- سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي الدار البيضاء، ط1، 1997م.

- سمير خليل: دليل مصطلحات دراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1990م.

- سوسن ناجي: المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسوية في مصر(1888-1985م)، العربي للنشر والتوزيع، مصر، ط1.

- سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب، ط2، القاهرة، مصر، (د/ت).

- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة، ط1، 1986م.

- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984م.

- صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط2، 2008م.

- عبد الله حمادي: نُفاضةُ الجراب، (تأملات في الفلسفة والأدب والسياسة)، نشر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزار، 2008م.

- عبير بيسوني رضوان: أزمة الهوية والصورة وبروز الطائفية، دار السلام لطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2012م.

- علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014م.

- علي عبد الواحد وافي: فقه اللغة، لجنة البيان العربي، ط3، (د/ب)، 1950م.

- غليون(برهان): اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1987م.

- محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقة السرد، مؤسسة الانتشار العربي، 2008م.

- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.

- نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 1999م.

- إبراهيم طه: الأدب والسياسة، مادة محاضرات-، جامعة حيفا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والعربية، العام الدراسي، 2010م.

- إبراهيم محمد صادق عامر: التأصيل العلمي لطبيعة الثورة وأنواعها، جامعة بور سعيد، كلية التجارة، قسم العلوم السياسية والإدارة العامة.

- أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة.

- الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية، أربد، الأردن، المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، 2010م.

- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م.

- الطيّب بيتي: ربيع المغفلين، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014م.

- الناقوري إدريس: المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر، ط2، دار النشر المغربية، 1977م.

- إمام عبد الفتاح إمام: الطاغية -دراسة فلسفية لصورة الاستبداد السياسي-، عالم المعرفة، الكويت،1978م.

- آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل لنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011م.

- أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية – دراسة بنيوية لنفوس ثائرة-، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،2009م.

- بعيو نورة: التشخيص الفني للغة في الرواية، واسيني الأعرج وبن سالم حميش أنموذجا، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2014م.

- بوجمعة بوشوشة: مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان سوسة، تونس، 1996م.

- بوعزة محمد: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م.

- توفيق المدني: ربيع الثورات الديمقراطية العربية، الربيع العربي ...إلى أين؟ أفق جديدة للتعبير الديمقراطي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، افريل 2012م.

- ثائر زين الدين: في دروب السرد-دراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار ليندا للطباعة والنشر، سوريا ط1، 2011م.

- جواد الحمد: ملامح النظام العربي ما بعد الثورات، مركز دراسات الشرق الأوسط، عمان،الأردن، 2012م.

- جوهر لجومسي: الافتراضي والثّورة، مكانة الانترنت في نشأة مجتمع مدني عربي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، الدوحة، ط1، مارس2016م.

- حامد عبده الهوال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د/ط)، 1982م.

- حسن المؤذن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم وناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2009م.

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م.

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009م.

- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، -رام الله-فلسطين، ط1، 2008م.

- حمود أبو طالب: ساحات 2011م، (أخيرا الشعب يريد)، دار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1 ،2011م.

- حميد لحميداني: النقد الروائي والايدولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م.

- حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2 ،1993م.

- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة، ط3، 2000م.

- حنة أردنت: ترجمة عطا عبد الوهاب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

- خالد أعرج: في تأويل خطاب النقد الأدبي، عبد المنعم وناشرون، حلب، ط1، 1999م.

- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، دمشق، سوريا ط1، 2007م،

- خالد عليوي: الربيع العربي ثورات لم تكتمل، ورقة بحثية مقدمة لندوة (تداعيات ما بعد الديكتاتورية في دول الربيع العربي) آذار 2013م.

- خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري، دار الحكمة، ط2، الجزائر، 2013م.

- ريم الزياني عفيف، الصّورة نمرود الثّورة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2018م.

- زياد العوف: الأثر الأيديولوجي في النص الأدبي، ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة الثوري، ط1، 1993م.

- سالم لبيض: الهوية الإسلام العروبة، التونسة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009م.

- ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

- سعاد عبد الله العذري: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة-دراسة نقدية-، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، (د/ط)، الكويت، 2008م.

- سعيد سلام: التناص التراثي-الرواية الجزائرية نموذجا-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006م.

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، 1989م.

- سليم بتقة: تزييف السرد الروائي الجزائري، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014م.

- سيزا قاسم: القارئ والنص والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د/ط)،2002م.

- سيف المري: أجراس الخوف كتاب دبي الثقافية، الإصدار 74، دار الصدى، ط1، يناير 2013م.

- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994م.

- شوقي ضيف: الأدب العربي في مصر، الإصدار العاشر، دار المعارف، القاهرة، مصر.

- شوقي عبد الحميد يحي: دور الرواية العربية في الربيع العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2014م

- صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م.

- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 2009م.

- طه جابر العلواني: تأملات في الثورات العربية، مركز صناعة الفكر للدراسات والأبحاث، بيروت، 2013م.

- طه داوي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م.

- طه وادي: الرواية السياسية، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، 2009م.

- طه وادي: الرواية والسلطة، دار النشر للجامعات المصرية، 1996م.

- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2009م.

- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

- عبد الغني خشة: الشعر المعاصر بين واقع الأزمة وحداثة الخطاب، مخطوط دكتوراه، جامعة قسنطينة.

- عبد الغني سلامة: الثورات العربية بين الإرادة الشعبية ونظرية الفوضى الخلاقة، محور مواضيع وأبحاث سياسية، الموقع الرسمي لمؤسسة الحوار المتمدن، يسارية، علمانية ديمقراطية.

- عبد الغني سلامة: الثورات العربية بين الإرادة الشعبية ونظرية فوضى الخلاقة، محور مواضيع وأبحاث سياسية، الموقع الرئيسي لمؤسسة الحوار المتمدن، يسارية علمانية، ديمقراطية.

- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2005م.

- عبد الرحمن شلقم: أشخاص حول القذافي، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، 2012م.

- عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،2008م.

- عبد الوهاب محمد الجبوري: الثورات العربية بعين ثالثة، المعهد العربي للبحوث والدراسات الإستراتيجية، القاهرة.

- عزمي بشارة: في الثورة والقابلة للثورة، المركز العربي للأبحاث، الدوحة، قطر، ط1، 2011م.

- عزيز العرباوي: الذاكرة وآليات اشتغالها في الرواية العربية، منشورات دائرة الثقافة بالشارقة، ط1، 2022م.

- عصام محفوظ: الرواية العربية الشاهدة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000م.

- عفيف البوني: الهوية القومية العربية، في رياض زكي قاسم: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر،

- علي حرب: ثورات القوة الناعمة في العالم العربي نحو تفكيك الديكتاتوريات والأصوليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط3، 2011م.

- علي شندب: القذافي يتكلم؛ أسرار الحكم والحرب والثورة: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت لبنان، ط1، 2012م.

- عمار عزون: ثورات العرب في القرن الحادي والعشرين-قراءة في الأسباب والنتائج وخيارات رحيل الأنظمة السلطوية، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، أيار 2013م.

- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 1967م

- فخري صالح: كتاب الثورات العربية-المثقفون والسلطة-، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2013م.

- فريد عيشوش: الاتصال في إدارة الأزمات، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د/ط)، 2011م.

- فيصل درّاج: الواقع والمثال، مساهمة في علاقة الأدب بالسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

- فيصل درّاج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002م.

- لطيفة الدليمي: أصوات الرواية، حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 128، دار الصدى، دبي، ط1، يونيو 2015م.

- محمد برادة وعبد الحميد عقار: الأدب العربي المغاربي الحديث: التيمات والأشكال، ضمن كتاب L'Etat du Maghreb.

- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية، الإصدار (49)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر البينوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، جامعة ميتشيعان، 2001م.

- محمد رجب البارودي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية، للنشر، تونس، ط1، 1993م.

- محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 1994م.

- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، اتحاد كتاب العرب، دمشق2003م.

- محمد عطية أحمد: الرواية السياسية-دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د/ت)، ط1.

- محمد عمارة: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999م.

- محمد عمارة: مسلمون وثوار، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط3، 1988م.

- محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، (د/ط)، (د/م).

- محمود أمين العالم: الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط2، 1986م.

- مصطفى المريقتن: تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2001م.

- مصطفى محسن: بيان في الثورة -هوامش سوسيولوجية على متن الربيع العربي-، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، 2012م.

- مصطفى، محمد وصبري، عبد الرحمن والوزني، خال وأبو عرجة تيسير: الجذور الاقتصادية والاجتماعية للتحولات الراهنة في البلاد العربية، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، 2012م

- موسى ريم: ثورات الربيع العربي ومستقبل التغيير السياسي، مؤتمر فيلادلفيا السابع عشر، كلية الآداب جامعة فيلادلفيا، الأردن، 2013م.

- مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي، منشورات 17أفريل، بنغازي، ليبيا، 2007م.

- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحور، ط2، دمشق، سوريا، 2000م.

- نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015م.

- هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندري للنشر والتوزيع، الأردن، (د/ط)، 2003م.

- ياسين النّصير: الرواية والمكان -دراسة المكان الروائي-، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2010م.

- ياسين النصير: المكان والرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د/ط)، 1980م.

- عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د/ط)، 1982م.

- عبد الوهاب محمد الجبوري: الثورات العربية بعين ثالثة، المعهد العربي للبحوث والدراسات الإستراتيجية، القاهرة.

- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984م.

-محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، منتدى سور الأزبكية، دار للجامعات للنشر، مضر، ط1، 2005م.

- الكتب المترجمة

- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية النشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009م.

- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمني العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.

-إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، بيروت، دار الآداب، 2006م.

- الطاهر بن جلون: الشرارة انتفاضات في البلدان العربية، تر: حسين عمر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2012م.

-اليكس مكشللي: الهوية، تر: على وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، ط1، دمشق، 1993م.

- تيزفتان تودروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1996م.

- جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طربلشي، دار الطليعة للطباعات والنشر، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1979م.

- جورج لوكاتش: معنى الواقعية الاشتراكية، تر: د. أمين العيطوطي، دار المعارف، مصر، (د/ت).

- د.فيجي براشاد: الربيع العربي الشتاء الليبي، تر: منذر محمود محمد والسفير عبد الفتاح عمورة، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2014م

- ستيفان زفايغ: عنف الديكتاتورية، تر: فارس بواكيم، الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

- عبد الكبير الخطيبي: الرواية المغربية: تر: محمد برادة/ منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ع2، الرباط، 1971م.

- فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن حمامة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2012م.

- مويس شرودر، نظرية الرواية، تر: محسن الموسوي، ط1، بغداد، منشورات مكتبة التحرير، 1986م.

- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي: تر: جميل نصيف التكريتي/ تر: حياة شرارة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

- هارلمبسو هولبوون: سوسيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2010م.

2- المجلات

- عبد الكريم ناصف: الرواية العربية السياسية، مجلة الموقف الأدبي، ع416، كانون الأول.

- عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة وأوهام الإبداع العربي، ع25، كانون 1982م.

- عبد النور ناجي: الحركات الاحتجاجية في تونس وميلاد الموجة الثانية من التحرر السياسي، مجلة المستقبل العربي، ع387، جانفي-ماي 2011م.

- عبد الوهاب شعلان: من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص، قراءة في تجربة حميد لحمداني، المركز الجامعي سوق أهراس،مجلة أبوليوس،2015/07/07م،-http//www-univ-soukahras.dz/ar/publication/article/377.

- القواسمة محمد، الأدب والسياسة جريدة الدستور، الشركة الأردنية للصحافة والنشر، ع16329، عمان 28ديسمبر، 2012م.

- بلقيس محمد جواد: سويولوجية ثورات الربيع العربي -دراسة تحليلية لفعل الثورات العربية، مجلة العلوم السياسية، بغداد، ع44، 2012م.

- بلقيس محمد جواد: سويولوجية ثورات الربيع العربي-دراسة تحليلية لفعل الثورات العربية، مجلة العلوم السياسية، بغداد، ع44، 2012م، ص:247.

- ثائر مطلق عياصرة: العوامل الرئيسية وراء اندلاع الاحتجاجات والثورات التي شهدتها بلدان الربيع العربي 200-2010م، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 43، ملحق4، 2016م، الجامعة الأردنية، الأردن.

- جوادي هنية: السرد وتشكل الهوية في رواية (البحث عن العظام الطاهر جاووت)، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب العربي الجزائري، ع13، 2017م

- عابدين شرشف: التحاد الأوروبي والبحث عن دور تحت ظلال الثورات العربية، جريدة الأهرام المصرية، القاهرة، 12مايُو، ع45621.

- عبد الله أبو هيف: القصة القصيرة وأوهام الإبداع، الفكر العربي، ع25، كانون الثاني، 1982م.

- عبد النور ناجي: الحركات الاحتجاجية في تونس وميلاد الموجة الثانية من التحرر السياسي، مجلة المستقبل العربي، ع387، جانفي-ماي 2011م.

- علا الجبر: أدب الربيع العربي ونقده، مجلة رواق ميلسون، ع3، يوليو 2021م.

- فاتن حسين: مفهوم التهكّم في نصوص محمد الماغوط المسرحية، مجلة مركز بابل للدراسات اللبنانية، مج4، ع1.

- فيصل دراج: الأدب والأيديولوجيا مجلة الطريق، ع5، تشرين الأول، أكتوبر 1979م.

- مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، مطابع الكرمل الحديثة، بيروت، لبنان، ع6 ربيع 1972م.

- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التحديد، منشورات مجلة دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، 2011م.

5- المعاجم والموسوعات

- الشريف الجرجاني: تعريفات، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاري، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د/ط)

- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985م.

- الموسوعة العربيةArab Encyvhopedia، مادة(سجن)http://www.arab-ency.com/ar.

- جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات الفلسفية، دار الجنوب، تونس، 2003م.

- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 2001م.

- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1.

- مجمع اللغة العربية معجم الوسيط، مكتبة الشرق الأوسط، مصر، ط4، 2004م.

3- الرسائل والأطاريح

- آنسة أحمد الحاج: الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب-دراسة في نقد النقد-، أطروحة دكتوراه، اشراف الدكتور عز الدين المخزومي، جامعة أحمد بن بلة،وهران، الجزائر، 2016م.

- بوشليحة عبد الوهاب: إشكالية الدين، السياسة، الجنس في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه دولة مخطوط، اشراف الدكتور بوجمعة بوبعيو، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 1970-1990م.

- زهرة بارش: الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر- ماجيستر، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2015م.

- سليم بركان: التحليل السوسيوبنائي للخطاب السردي -دراسة سوسيوبنائية لروايات أحلام مستغانمي-أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف.

- علي منصوري: البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين، مذكرة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر (د/ت).

الملتقيات:

– عبد الحق بلعابد: أفق الخطاب الخطاب الأفق، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحميل الخطاب- دراسة-، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

– موسى ريم: ثورات الربيع العربي ومستقبل التغيير السياسي، مؤتمر فيلادلفيا السابع عشر، كلية الآداب جامعة فيلادلفيا، الأردن، 2013م.

المواقع الإلكترونية.

- أحمد عباس الذهيني: جنون السلطة، في 28أكتوبر 2017م، WWW.AZZAMAN.COM.

- الربيع العربي لم يبدأ بع .www.eljaziraonline.com د.، موقع الجزيرة.

- الموسوعة العربيةEncyvhopedia، Arab مادة (سجن)http://www.arab-ency.com/ar..

- جابر السكران: الثورة تعريفها مفهومها نظرياتها، (جريدة الجريدة، تصدُر عن الحركة الاشتراكية العربية)، Page=18 http: www.aljaredah.com/paper.php?Source=akbar

- جميل حمداوي: الرواية السياسية والتخييل السياسي، يوم 2012/04/12، سا: 17:49، WWW.DIWANALARAB.COM.

- جميل حمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، شبكة الألوكة، www.alkah.net.

- محمد فتحي: يونس: صناعة الديكتاتور- دراسة في أساليب الدعاية للقادة السياسيين-، هلا للنشر والتوزيع، www.halapubliching.net

- وفاء لطفي: الثورة والربيع العربي اطلالة نظرية، دراسة منشورة على موقع الشروق العربي بتاريخ 21 ماي2012م، على الرابط التالي: http: www.asharqalarabi.org.uk/markaz/d-21-05-2012.pdf.

- صالح السنوسي، الربيع العربي بين الثورة والانتفاضة، الجزيرة نت،2013/01/24، على الرابط
.https://www.aljazeera.net/opinions/2013/1/24/

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة:

أولا: اللغة العربية

حملت دراستنا الموسومة بـ **"ما بعد الربيع العربي في الرواية المغاربية مقاربة سوسيونصية -دراسة في نماذج مختارة-"** الكشف عن تمظهرات الربيع العربي (الخطاب السياسي) في المُتن الروائية العربية المغاربية، والتطور الفنّي والفكري في الكتابة الروائية مغاربيًا في ظلّ تسارع التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في الوطن العربي، الشيء الذي فتح آفاق الروائيين على واقع مُزْرٍ يَنْخَرُه الفساد لتتغير نظرة الروائي نفسه إلى هذا الواقع بالكشف عن آليات حديثة تواكب ما يحدث على الساحة، فقد حاولت الرواية المغاربية بذلك تجاوز النمط التقليدي نظرًا لتغير الأوضاع في الوطن العربي.

وبناءً على ذلك قسمنا بحثنا إلى مدخل وأربعة فصول، ترأست الدراسة **مقدمَة** تناولت عرضًا مختصرًا لأسباب اختيارنا هذه الدراسة وأهدافها وتقسيماتها وفصولها وعناصرها، وكذلك المنهج المتبع، وأهم المصادر التي ارتكزت عليها.

أما **المدخل** المعنون بـــ: (**أدب الأزمة في ظل ثورة الربيع العربي**) فجاء فيه الحديث عن أدب الأزمة والثورة، بالإضافة إلى قضية الربيع العربي، **الفصل الأول** عنوانه(**تأثير ثورات الربيع العربي في الخطاب الروائي المغاربي**)، وتناولنا فيه الرواية والواقع، جدلية العلاقة بين الأدب والسياسة، أدبيات الربيع العربي، وأخيرًا ثورات الربيع العربي ووعي الكتابة، أمَّا **الفصل الثاني** فجاء عنوانه: (**تجليات الربيع العربي في الرواية التونسية (أين المفر/ بيض الأفعى)**، وقد اخترنا لمقاربة الخطاب الروائي

التونسي نصين روائيين(أين المفر لخولة حمدي) و(بيض الأفعى لعبد اللطيف علوي)، تطرقنا فيه إلى تقديم دلالة الصورة والعنوان، قضايا الربيع العربي في الرواية التونسية، والفضاء كانعكاس للواقع، أما **الفصل الثالث** فجاء بعنوان(**حوارية الأصوات في رواية سلالم ترولار لسمير قسيمي**) وتطرقنا فيه إلى ثلاث مباحث وهي كتالي: حوارية الأصوات السياسية في رواية (سلالم ترولار لسمير قسيمي)، الباروديا(المحاكاة الساخرة)، البعد الحواري من خلال التهجين أما **الفصل الرابع** والأخير فكان بعنوان (**تجليات الربيع العربي في رواية فرسان الأحلام القتيلة**)، واخترنا له مدونة دراسة بعنوان(**فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني**) وتطرقنا فيه إلى أربعة مباحث أساسية كالآتي: إبراهيم الكوني قبل وبعد، الديكتاتورية وتشكل الوعي، أزمة المثقف والربيع العربي، صورة المرأة في رواية فرسان الأحلام القتيلة، الهوية في الرواية، ثم **خاتمة** في النهاية رصدنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها في بحثنا.

ثانيا: اللغة الانجليزية

Title: Post-Arab Spring in Maghrebi Novels: A Sociological Approach - A Study of Selected Models.

Abstract:

Our study titled "Post-Arab Spring in Maghreb Novels: A Socio-Narrative Approach - A Study of Selected Models" aims to explore the manifestations of the Arab Spring (political discourse) in the texts of Maghreb Arabic novels, as well as the artistic and intellectual development in Maghreb narrative writing amidst the rapid political, social, and economic transformations in the Arab world. This situation has opened new horizons for novelists, confronting a grim reality plagued by corruption, leading to a shift in the

writers' perspectives as they unveil modern mechanisms that resonate with ongoing events. Consequently, Maghreb novels attempt to transcend traditional forms due to the changing circumstances in the Arab world.

Based on this, we divided our research into an introduction and four chapters. The study begins with a brief introduction that outlines the reasons for choosing this topic, its objectives, its structure, and the methodology employed, along with the main sources relied upon.

The introduction, titled "Literature of Crisis in the Context of the Arab Spring," discusses the literature of crisis and revolution, in addition to the issue of the Arab Spring. The first chapter is titled "The Impact of the Arab Spring Revolutions on Maghreb Narrative Discourse," wherein we explore the relationship between literature and reality, the dialectic between literature and politics, the literature surrounding the Arab Spring, and finally, the Arab Spring revolutions and the awareness of writing.

The second chapter is titled "Manifestations of the Arab Spring in Tunisian Novels (Where to Escape/ The Snake's Egg)." We selected two Tunisian novels for our discourse analysis: "Where to Escape" by Khawla Hamdi and "The Snake's Egg" by Abdel Latif Aloui, focusing on the significance of imagery and titles, the issues of the Arab Spring in Tunisian literature, and the reflection of reality in the narrative space.

The third chapter is titled "Dialogism of Voices in Samir Qasimi's Novel 'Stairs of Trolar'." Here, we examine three main discussions : the dialogism of political voices in "Stairs of Trolar," parody (satirical imitation), and the dialogical dimension through hybridization.

The fourth and final chapter is titled "Manifestations of the Arab Spring in the Novel 'The Knights of the Slain Dreams'." We selected the study of the text "The Knights of the Slain Dreams" by Ibrahim Al-Koni, addressing four core discussions : Ibrahim Al-Koni before and after, dictatorship and the formation of consciousness, the crisis of the

intellectual and the Arab Spring, the representation of women in "The Knights of the Slain Dreams," and identity in the novel.

Finally, the conclusion summarizes the key findings of our research.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة.....1-10

مدخل: أدب الأزمة في ظل ثورة الربيع العربي

أولا: الثورة 11

ثانيا: أدب الأزمة 14

ثالثا: الربيع العربي.....18-29

الفصل الأول: تأثير ثورات الربيع العربي في الخطاب الروائي المغاربي

المبحث الأول: الرواية والواقع.....32

المبحث الثاني: جدلية العلاقة بين الأدب والسياسة.....37

1- الرواية والسياسة.....37

2- الرواية السياسية..... 41

المبحث الثالث: أدبيات الربيع العربي.....54
1- أدب الربيع العربي.....54
2- ثورات الربيع العربي ووعي الكتابة.....57

الفصل الثاني: تمثلات الربيع العربي في الرواية التونسية (أين المفر/بيض الأفعى)
المبحث الأول: الدلالة الاجتماعية للعنوان والغلاف.....70
1- دلالة الصورة والعنوان.....70
أولا: دلالة العنوان والغلاف في رواية بيض الأفعى لعبد اللطيف علوي.....70
ثاني: دلالة العنوان والغلاف في رواية أين المفر لخولة حمدي..... 81
المبحث الثاني: قضايا الربيع العربي في الرواية التونسية (أين المفر/بيض الأفعى) 85
1- الثورة والشباب.....85
2- أزمة الحرية والكرامة.....94
3- الثورة ووسائل الاعلام والاتصال.....100
4- واقعية الصورة الثورية.....106
المبحث الثالث: الفضاء كانعكاس للواقع..... 110
أ- الفضاءالمفتوح.....117
– المدينة/ المأساة.....117
– الشارع/ الاحتجاج.....123

ب- الفضاء المغلق.....130
– مركز السلطة/ قصر نبيل القاسمي.....131
– السجن/ العنف.....135

الفصل الثالث: حوارية الأصوات في رواية سلالم تروﻻر

تمهيد.....153
المبحث الأول: حوارية الأصوات السياسية في رواية سلالم تروﻻر لسمير قسيمي.....154
أولا: البوليفونية الرواية (تعدد الأصوات) 154
ثانيا: اللغة وتعدد الأصوات الاجتماعية داخل الرواية.....165
1- الشخصيات كرمز سياسي.....167
1.1 الأصوات مؤيدة للنظام.....170
– صوت السلطة.....177
– صوت صانع الآلهة.....177
– صوت المرأة والدعوة لتحرر.....181
1.2 الأصوات المعارضة.....191
– صوت الكاتب.....191
1.3 الصوت الديني المتعصب.....198
1.4 الصوت المتمرد..... 201
المبحث الثاني: المحاكاة الساخرة(الباروديا).....207
1- السخرية كبعد حواري.....209
2- السخرية من السلطة.....209

المبحث الثالث: البعد الحواري من خلال التهجين.....216
الفصل الرابع: تجليات الربيع العربي في رواية فرسان الأحلام القتيلة.
تمهيد.....234.
المبحث الأول: أدب إبراهيم الكَوني قبل وبعد الربيع العربي.....235
1- إبراهيم الكوني قبل الثورة.....238
2- إبراهيم الكوني بعد الثورة.....241
3- الكوني وقضية الربيع العربي.....245
المبحث الثاني: الديكتاتورية وتشكل الوعي..... 246
1- صورة الديكتاتور في رواية فرسان الأحلام القتيلة.....246
2- أزمة المثقف والربيع العربي.....261
3- صورة المرأة في رواية فرسان الأحلام القتيلة.....279
المبحث الثالث: صراع الهوية في رواية فرسان الأحلام القتيلة.....288
1- صراع الهوية في رواية فرسان الاحلام القتيلة.....292
2- أبعاد الهوية الأيديولوجية في رواية فرسان الاحلام القتيلة..... 294
1.1 الهوية الدينية.....294
1.2 الهوية الاجتماعية.....297
1.3 الهوية الثقافية.....300
1.4 الهوية القومية.....303
خاتمة.....307
قائمةالمصادروالمراجع.....-314
ملخص الدراسة.....343