وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: D.LAM/3C/01/14

خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية تجربة عبد الرحمان منيف الروائية–أنموذجا–
دراسة سوسيوبنائية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث

إع . داد الطالبة:

وفاء غالية

إشراف الدكتور:

نور الدين سيليني

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	محمد بن صالح	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	نور الدين سيليني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	واسيني بن عبد الله	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	كمال طاهير	أستاذ محاضر (أ)	جامعة خنشلة	ممتحنا
05	بوعمارة بو عيشة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا
06	العربي عبد القادر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2017– 2018

شكر وعرفان

قال تعالى﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ سورة إبراهيم الآية:07.

نحمد الله حمدا كثيرا ونشكره شكرا جزيلا لأنه قد منَّ علينا بحمده و سهل لنا المبتغى وأعاننا على إتمام هذا العمل الذي نسأله أن يكون خالصا لوجهه الكريم. في البداية نتوجه بالشكر الموصول والدائم إلى الوالدين الطيبين الذين كانا رمزا للتضحية والعطاء.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا الفاضل

والمشرف علينا:الدكتور سيليني نور الدين

الذي لم يبخل علينا بنصائحة وإرشاداته

والشكر موصول بعد ذلك إلى كل أساتذة وعمال

قسم اللغة والأدب العربي

وإلى كل من ساهم في إنجاح هذا العمل من قريب أو من بعيد.

إهداء

إلى شمسي وقمري....

أمي وأبي

إلى عزوتي وسندي....

زوجي

إلى قرّة عيني....

ولدي

إلى النجوم التي تضيء سمائي...

إخوتي

أهدي ثمرة جهدي.

مقدمة

مقدمة:

يعد الخطاب الروائي من أكثر الأجناس الأدبية مقروئية في العالم؛ نظرا لقدرته على تصوير هموم الإنسان ومشاغله، وأيضا لكونه يرتبط ارتباطا وثيقا بالحياة المجتمعية وبسياقاتها المختلفة (التاريخية، الاجتماعية، السياسية، الثقافية..)، فهو رسالة فكرية تحمل رؤية ما للعالم، يقدمها الروائي لقرائه في بناء فني جمالي متكامل، تتضافر في تشكيله آليات عديدة كالزمن والرؤية، والصيغة والفضاء، والشخصية..الخ.

لقد أصبح الخطاب الروائي العربي في العصر الحديث ديوان العرب؛ لأنه يحوي حياتهم بكل أبعادها ومجالاتها؛ ولأنه كذلك قراءة صادقة لواقع المجتمع العربي، من خلال رصد أزماته ومعالجتها وفق منظور حداثي، وانطلاقا من هذا أصبح الخطاب الروائي العربي الحديث من أهم الصيغ الأدبية التي استطاعت أن تحقق التواصل مع المجتمع، وأن تنشر الوعي بحقوق الإنسان وواجباته، وكذا قيمته في الحياة.

ولقد كان للأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاشها الوطن العربي بعد هزيمة "حزيران 1967" دخل كبير في تطور الوعي لدى المجتمعات العربية؛ ذلك أن الهزيمة كانت بمثابة الرجة القوية التي أفاقت الإنسان العربي وخاصة المثقف من أوهامه وأحلامه، فتراجعت بذلك كل المسلمات التي كانت سائدة من قبل، وحلّ محلها الشك والحيرة والتساؤل: ما هو مصير الإنسان العربي بعد الهزيمة؟ ولماذا هزم العرب أصلا؟ وما هو دور المثقف تجاه تلك الأزمة؟ وهل الأزمة تحتاج إلى مثقف عادي أم إلى المثقف الإنتلجنسيا؟ كل هته الأسئلة حاول المثقف آنذاك تحويلها إلى خطاب روائي واقعي يترجم فيه ذلك القلق الوجودي المصيري. وهنالك استطاع الخطاب الروائي العربي على يد ثلة من المثقفين أن يحقق قفزة نوعية نحو الحداثة، متخذا من التجريب وسيلة للانعتاق من بوتقة القديم سواء من حيث آليات الخطاب أو من حيث القضايا المعالجة.

منذ ذلك الحين أصبح الخطاب الروائي العربي الحديث يعالج القضايا الاجتماعية التي تشكل بؤرا إشكالية في المجتمع، ومن بين تلك القضايا قضية المثقف الإنتلجنسيا ودوره في حل أزمات المجتمع، فتناوله الروائيون من زوايا عديدة، منها النفسية والاجتماعية والسياسية؛ فكان المثقف الإنتلجنسيا بذلك حاضرا في الرواية العربية الحديثة بشخصيته وخطابه، حضورا مجسدا لقيم المجتمع وظروفه؛ وقد اختلفت وجهات النظر حوله وحول الدور المنوط به، باختلاف توجهات الروائي الفكرية والسياسية، وكذا وجهة نظره للعالم.

ولكل خطاب روائي خصائصه التي تميزه عن غيره وتضمن له الفرادة والاختلاف ومن ثمَّ المقروئية والشهرة؛ ولهذا السبب نجد الروائيين يحرصون كل الحرص على أن تكون خطاباتهم الروائية متميزة سواء من حيث البناء أو القضايا المعالجة، ومن بين أولئك الروائيين نجد الروائي "عبد الرحمان منيف" الذي استطاع من خلال رواياته أن يشكل عالما خاصا به، جمع فيه بين جمالية الأسلوب وخصوصية الموضوع. وإن المطَّلع على تجربته الروائية سيجد أنها قد ساهمت في تعرية المجتمع العربي وكشفت عن همومه، من خلال خرقها لإحدى الطابوهات المحرمة في المجتمع، وهي السياسة.

لقد آثر الروائي "عبد الرحمان منيف" منذ روايته الأولى "الأشجار واغتيال مرزوق" أن يعالج علاقة السلطة السياسية بالمثقف الإنتلجنسيا أو المثقف الطليعي النخبوي الذي يسعى إلى نشر الوعي النقدي لدى الجماهير، وقد ركز في معالجته تلك على سياسة القمع التي تنتهجها السلطة في حق المثقفين الإنتلجنسيا المعارضين لها. ونظرا لكون تجربة "عبد الرحمان منيف" حقلا خصبا لدراسة خطاب المثقف الإنتلجنسيا، فقد اخترناها كمدونة لدراستنا التي جاء عنوانها كالتالي: "خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية- تجربة عبد الرحمان منيف الروائية أنموذجا- دراسة سوسيوبنائية".

وقد ركزنا على رواياته التي ظهر فيها المثقف الإنتلجنسيا بشكل واضح وهو في صراع مع السلطة السياسية، والروايات هي "الأشجار واغتيال مرزوق"، "شرق المتوسط"، "

الآن هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"، فبحثنا فيها موضوع المثقف الإنتلجنسيا ومدى حضور خطابه في الرواية العربية الحديثة، مستندين في ذلك على جملة من التساؤلات التي ساهمت في شق طريق البحث، وهي: -إلى أي مدى تمكن الروائي "عبد الرحمان منيف" من التعبير عن هموم المثقف الإنتلجنسيا؟ من هو المثقف الإنتلجنسيا؟ وما هي طبيعة علاقته بالرواية وبالسلطة السياسة؟ ما هي مرجعياته الفكرية ومنطلقاته الإبستمولوجية التي بنى من خلالها وعيه وخطابه؟ وما هي خصوصيات خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية؟ وكيف يتشكل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية؟ كيف ساهمت شخصية المثقف الإنتلجنسيا في تشكيل خطابه باعتبارها المنتج الأول له؟ إلى أي مدى استطاع الفضاء التأثير في شخصية المثقف الإنتلجنسيا وفي خطابه؟ وهل يمكن للقارئ إعادة تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا؟ وهل يمكن أن نعتبره منتجا ثانيا للخطاب؟

وعلى الرغم من الأهمية البالغة لموضوع المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية إلا أنه -على حسب علمنا وما توصلنا إليه بعد البحث الطويل- لم يتطرق إليه لا في الرواية العربية بصفة عامة ولا في روايات "عبد الرحمان منيف"- بصفة خاصة، ولكن هناك بعض الدراسات التي تناولت شخصية المثقف -عموما- في الرواية العربية، منها "شخصية المثقف في الرواية العربية المصرية" ل"عبد السلام الشاذلي"، وكذلك "شخصية المثقف في الرواية العربية السورية" ل"محمد رياض وتار"، أما بالنسبة للرسائل الجامعية فتوصلنا إلى مجموعة قليلة من رسائل الماجستير.

أما بالنسبة للدراسات التي تناولت أعمال "عبد الرحمان منيف" والتي استفاد منها البحث، نذكر: "البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة" للباحث "علي منصوري" أطروحة دكتوراه، وقد عالج فيها قضية السجن السياسي في الرواية العربية واتخذ من رواية "شرق المتوسط " للروائي "عبد الرحمان منيف" مدونة لبحثه، فعالج شخصية "رجب إسماعيل" على أنه سياسي ارتد نتيجة الظروف القاسية التي كان يعيشها في السجن. ونجد

كذلك أطروحة دكتوراه للباحث "عبد الغني بن الشيخ" الموسومة ب" آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمان منيف ثلاثية أرض السواد أنموذجا"؛ حيث تناول فيها آليات اشتغال السرد في خطاب "عبد الرحمان منيف" الروائي بين الواقع والتخييل. أما الباحث "علي المحادين" فكانت أطروحته للدكتوراه بعنوان "تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف"، ولقد ركز الباحث على الآليات التي يتمظهر من خلالها تيار الوعي في تلك الروايات، بالإضافة إلى دراسات أخرى لا يسع المقام لحصرها، ولكنها جميعها بعيدة نوعا ما عن الموضوع الذي اخترناه للبحث.

أما الأهداف التي أردنا أن نصل إليها من خلال هذا البحث، فهي تتلخص في العناصر التالية: التعرف على شريحة مهمة في المجتمع وهي "المثقفين الإنتلجنسيا"، و لكن على قدر أهميتها لم تفرد لها بحوث أكاديمية تبحث في طبيعتها سواء من حيث الشخصية أو الخطاب في الرواية. والتعرف أيضا على المنطلقات الفكرية والمرجعية لشخصية وخطاب المثقف الإنتلجنسيا. البحث في النسق الداخلي لخطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية، من أجل الوصول إلى خصوصية خطابه وشخصيته.وكذلك معالجة العلاقة الجدلية بين المثقف الإنتلجنسيا والسلطة السياسية، ومدى انعكاس هذه العلاقة في الرواية العربية الحديثة. ثم معرفة وجهة نظر الروائي العربي الحديث في القضايا الاجتماعية المستجدة وفي المثقف الإنتلجنسيا، وكيفية تقييمه للدور الذي يقوم به في سبيل معالجة تلك القضايا.

ونظرا لكون هذا الموضوع محرقا لمجلات عديدة سياسية واجتماعية وأدبية وفلسفية، فقد رأينا أن الإجراء السوسيوبنائي هو أنسب الإجراءات والمناهج التي نستطيع من خلالها بسط البحث ومعالجة مضمونه؛ وقد اخترنا هذا الإجراء حتى نتمكن من دراسة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" من جانبيه الداخلي والخارجي، أما الداخلي فهو يتمثل في بنية الخطاب وآليات تشكيله داخل الرواية، وأما الخارجي فيتشكل من الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية والفكرية المساهمة في إنتاج ذلك الخطاب.

غير أننا في الفصل الأخير من البحث لم نلتزم بالإجراء السوسيوبنائي التزاما صارما واعتمدنا على المنهج التأويلي؛ وذلك لاعتقادنا أن دراسة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية لا تكتمل بدراسة البنية فقط، بل لابد من تجاوز بنية الخطاب والاتجاه إلى آليات تلقي ذلك الخطاب وتأويله، ولهذا ركزنا على الآليات التي يعتمدها القارئ في تفعيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"، ومن ثم إعادة بنائه وتشكيله.

وعلى ضوء المنهجين السابقين قسمنا البحث إلى أربعة فصول رئيسة بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة، أما الفصل الأول فقد عنوناه ب"طوبوغرافيا خطاب المثقف الإنتلجنسيا" وفيه بسط نظري لمفاهيم المصطلحات (الخطاب/ المثقف/ الإنتلجنسيا)، وتطرقنا بعد ذلك إلى تبيان المنطلقات الفكرية الإيديولوجية لخطاب المثقف الإنتلجنسيا العربي، ثم حاولنا تحديد طبيعة علاقة المثقف الإنتلجنسيا بكل من السياسية والرواية، وانتقلنا بعد ذلك إلى تحديد السياقات العامة لخطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"، ففي رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" درسنا خطاب المثقف الإنتلجنسيا بين تصحيح التاريخ وخيبة الأمل، أما في رواية "شرق المتوسط" فدرسناه بين مواجهة السلطة وتثوير الواقع، وفي رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" جعلنا الخطاب بين ثنائية انسداد الأفق وإعادة بناء الذات.

أما الفصل الثاني فهو بعنوان "آليات تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات عبد الرحمان منيف"، وقد حاولنا أن نعالج فيه آليات تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا، وركزنا على مقولات الخطاب الروائي التي حددها "تزفيتان تودوروف" في كتابه "الشعرية"، وهي "الزمن، الصيغة، الرؤية" وأضفنا إليها آلية اللغة، فعالجنا كل آلية على حدا وحاولنا إبراز خصوصية تلك الآليات أثناء تشكيلها لخطاب المثقف الإنتلجنسيا. فقسمنا زمن القصة إلى (زمن مرجعي، زمن المغامرة)، ودرسنا في زمن الخطاب النظام أو الترتيب وفيه تقنيتين وهما الاسترجاع والاستباق، كما درسنا أيضا المدة أو وتيرة السرد وفيها تقنيات التبطيء

وهي: الوقفة والمشهد، وتقنيات التسريع وهي: الحذف والتلخيص. كما درسنا الرؤية في روايات "عبد الرحمان منيف" وحاولنا تحديد زوايا الرؤية التي استوعبها خطاب المثقف الإنتلجنسيا داخل تلك الروايات. وقسمنا الرؤية إلى ثلاثة أنواع "الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج"، وكذلك الأمر بالنسبة للصيغة السردية، فقد تناولنا أنواع الصيغ التي تضمنها خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف". وفي العنصر الأخير من الفصل أردنا تبيان خصوصية لغة خطاب المثقف الإنتلجنسيا من خلال معالجة مستوياتها، كما أشرنا إلى غلبة اللغة السردية على اللغة الوصفية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا، وتطرقنا بعد ذلك إلى الحوار بنوعيه الداخلي/المونولوج، والخارجي/الديالوج.

أما الفصل الثالث فجاء تحت عنوان " بنية الشخصية والفضاء وتشكيل الدلالة في خطاب المثقف الإنتلجنسيا"، وتطرقنا فيه لشخصية المثقف الإنتلجنسيا باعتبارها منتجة الخطاب، وحاولنا دراستها من خلال أبعادها الأربعة "الفيزيولوجي، الاجتماعي، النفسي، الفكري"، وهو ما سمح لنا بالتعمق أكثر في شخصية المثقف الإنتلجنسيا ومعرفة مدى انعكاس طبيعتها على تشكيل الخطاب، وفي القسم الثاني من هذا الفصل تناولنا الفضاء ومدى تأثيره على شخصية وخطاب المثقف الإنتلجنسيا، فدرسنا الفضاء بنوعيه: الجغرافي وحددنا فيه الأفضية التي تواجد فيها المثقف الإنتلجنسيا وحاولنا تبيان كيفية انعكاسها على شخصيته وخطابه، و الفضاء النصي الذي درسنا فيه أغلفة الروايات الثلاث "الأشجار واغتيال مرزوق" و"شرق المتوسط"، و"الآن هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"، ودرسنا فيه كذلك التشكيل المطبعي والبياضات وعلامات الترقيم. ثم عرجنا بعد ذلك إلى وصف الأشياء ودلالتها في خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف".

وفي الفصل الرابع الذي حمل عنوان "آليات قراءة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات عبد الرحمان منيف" سعينا إلى إبراز أهم الآليات التي تساهم في قراءة وإعادة تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا، فبدأنا بآلية القارئ الضمني وتقصينا علاماته الظاهرة والخفية

التي من خلالها نستطيع تفعيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا، ثم بعد ذلك حاولنا تأويل عتبات الخطاب المتمثلة في "العنوان والتصدير والاستهلال"، واستعملناها كمفاتيح للولوج إلى عمق الخطاب، وفي الأخير عرضنا بعض القراءات التي تضيء جوانب عديدة من تجربة عبد الرحمان منيف الروائية، أما الخاتمة فكانت جامعة لأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

ولقد اعتمدنا في ذلك كله على مجموعة من المراجع العربية والمترجمة والأجنبية، التي أضاءت طريق البحث وشقته نحو ما وصل إليه، ونذكر من المراجع التي اعتمدنا عليها في الفصل الأول: "المثقفون والثورة" ل" نديم البيطار"، و"خيانة المثقفين" ل "إدوارد سعيد" و"اغتيال العقل" ل"برهان غليون"، و"الخطاب العربي المعاصر" ل" محمد عابد الجابري"، و"الأيديولوجيا العربية المعاصرة" ل"عبد الله العروي"، أما الفصول الأخرى فاعتمدنا فيها على مجموعة من المراجع أهمها: "الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف" ل"صالح إبراهيم"، "أزمة المثقف في الرواية الأردنية" ل" هدى جمال محمد"، "بنية الشكل الروائي" ل"حسن بحراوي"، و"بنية النص السردي " ل"حميد لحميدان"، "شخصية المثقف في الرواية العربية السورية" ل" محمد رياض وتار"، ومن المراجع المترجمة نذكر: "الشعرية" ل" تزفيتان تودوروف"، "خطاب الحكاية" ل" جيرار جينيت"، "فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)" ل" فولفغانغ إيزر".

ومما يجدر ذكره في هذا المقام هو الصعوبات التي واجهناها أثناء البحث، ونذكر منها قلة المراجع التي تعالج موضوع المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية، وشح تلك التي تتحدث عن المثقف بصفة عامة، وكذلك ضيق وقت البحث المحدد بثلاث سنوات.

ولا ننسى في هذا المقام أن نتقدم بجزيل الشكر للدكتور المشرف "نور الدين سيليني" على كل مجهوداته التي بذلها من أجل إتمام هذا البحث؛ إذ أنه لم يبخل علينا لا بالعلم ولا بالنصيحة وكان بذلك نعم المشرف، والشكر موصول أيضا إلى كل القائمين على كلية

الآدب واللغات، وكذلك قسم اللغة العربية وآدابها، وعلى رأسهم عميد الكلية الدكتور عمار بن لقريشي.

الفصل الأول: طوبوغرافيا خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"

أولا: بسط نظري

1-مفهوم: الخطاب/المثقف/ الإنتلجنسيا

2-المنطلقات الإيديولوجية لخطاب المثقف الإنتلجنسيا في الفكر العربي المعاصر.

3-علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالسلطة السياسية

4-علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالرواية

ثانيا: السياقات العامة لخطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات عبد الرحمان منيف.

1-خطاب المثقف الإنتلجنسيا في "الأشجار واغتيال مرزوق" بين تصحيح التاريخ وخيبة الأمل.

2-خطاب المثقف الإنتلجنسيا في "شرق المتوسط" بين مواجهة السلطة وتثوير الواقع.

3-خطاب المثقف الإنتلجنسيا في "الآن...هنا" بين انسداد الأفق وإعادة بناء الذات.

أولا: بسط نظري

1-مفهوم الخطاب:

أ-لغة:

لقد عرفه ابن المنظور في لسانه بقوله:" **الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان**"[1]، والخطاب عند الزمخشري هو " **المواجهة بالكلام، واختطب القوم فلانا إذ توجهوا إليه بخطاب** "[2].من خلال هذين التعريفين نتوصل إلى أن مفهوم الخطاب في الثقافة العربية مرهون بعملية التداول والتواصل، فهو تبادل الكلام بين متخاطبين بهدف التفاعل والتأثير.

ب-اصطلاحا:

عند العرب:

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات التي تنازعتها مجالات عدة ضمن الدراسات اللغوية والأدبية؛ ولهذا تعددت مفاهيمه بتعدد المجالات، وقبل التطرق إلى أبرز المفاهيم التي اقترحها رواد كل مجال لابد أن نبحث عن أصول هذا المصطلح في الثقافة العربية؛ إذ أن"**مصطلح الخطاب أصيل لفظا في العربية (مادة:خطب)، وأصيل اصطلاحا في علوم التفسير والأصول واللغة والبلاغة والأدب والمناظرة والخطابة، وهو فرع في علم الأداء الصوتي والتعبير في معاهد الدعوة والخطابة والفنون والصوتيات والتشخيص، وقد اشتهر في العلوم الإنسانية الحديثة في مجالات السياسة والإعلام واللسان والنقد والبلاغة والأدب، ويعد من المصطلحات الأكثر شيوعا، ويرجع هذا إلى شيوعه في الخطاب**

---

[1]- ابن منظور لسان العرب، ج3، تحق: أيمن مجمد عبد الوهاب، ط3،دار إحياء التراث العربي،لبنان،1999،ص:135.

[2]-الزمخشري، جار الله أبو القاسم، أساس البلاغة، ط1، دار صادر، بيروت، 1992،ص:169.

الإعلامي الغربي والسياسي وحقول اللغة"[1].هذا يعني أن مصطلح الخطاب مصطلح أصيل غير دخيل على الثقافة العربية، فجذوره تمتد إلى علم الأصول وعلوم التفسير.

وقد ورد ذكره في القرآن الكريم، في قوله تعالى:**{فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ}**[2]، وفي قوله عز وجل:**{وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وءَاتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ}**[3]. ويفسر "**الزمخشري**" عبارة (فصل الخطاب) بقوله: " **البين من الكلام، الملخص، الذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه**"[4]، ونفهم من هذا التفسير أن (فصل الخطاب) هو تبيين الكلام وتلخيصه على الوجه الذي لا يشوبه أي التباس. ويفسر "**ابن عربي**" عبارة (فصل الخطاب) فيقول: " **وفصل الخطاب الفصاحة المبينة للأحكام...وفصل الخطاب هو المفصول المبين من الكلام المتعلق بالأحكام**"[5]، و بهذا يكون الخطاب، الوارد في الآيتين الكريمتين، الكلام المبيِّن الموجِّه الذي يتم به الحكم البيِّنُ والفصل بين الحق والباطل.

عند الغرب:

إذا بحثنا عن أصول مصطلح الخطاب في الثقافة الغربية فسوف تطالعنا كلمة "descoure"، المشتقة من الفعل "descourer" "**الذي يعني (الجري هنا وهناك)، أو (الجري ذهابا وإيابا) وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض والسرد...**"[6]، كان هذا بخصوص المفهوم اللغوي للخطاب، أما المفهوم الاصطلاحي فقد تطور بتطور الدراسات اللغوية الحديثة، "**وإن أول من طرح مسألة**

---

[1]– محمود عكاشة، تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2013، ص:16

[2]–سورة "ص" الآية:23.

[3]–سورة "ص" الآية:20.

[4]–الزمخشري، الكشاف، ط1، دار الفكر، بيروت، 1977، ص:90.

[5]–ابن عربي، تفسير القرآن، مج:2، تحق: مصطفى غالب، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1978، ص:349.

[6]–جابر عصفور،آفاق العصر،ط1،دار الهدى،سوريا،1997،ص:169.

الخطاب في الدراسات اللسانية هو "بيسونس buyssens" عام 1943"[1]، وقد استخدم "**بول ريكور**" مصطلح الخطاب "**عوضا عن الكلام ويستبدل ثنائية دي سوسير(desoussur) اللسان/ الكلام، بثنائية اللسان/الخطاب، وريكور من ناحيته يضع الخطاب بدلا من الكلام، ليس ليؤكد خصوصية الخطاب فحسب، بل ليفرق بين علم الدلالة والسيمياء؛ لأن السيمياء في رأيه تدرس العلاقة، بينما علم الدلالة يدرس الخطاب أو الجملة**"[2]؛ ذلك لأن الخطاب يشمل الكلام، في كونه يمثل الإنجاز الفعلي للغة بإعادة تشكيل أنساقها المتراكمة في ذهن المتكلم، فيكون بذلك "**اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة...**"[3].

وقد عرّفه "**ميشيل فوكو**" بأنّه " **مصطلح لساني، يتميّز عن نص وكلام وكتابة بشمله لكل إنتاج ذهني، سواء كان نثرا أو شعرا، منطوقا أو مكتوبا فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسسيا، في حين أن المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد، وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يحيل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فروع معرفية ما**"[4]. وهنا يوسع "**ميشيل فوكو**" دائرة الخطاب لتشمل كل فروع المعرفة ومجالات الفكر والثقافة التي من شأنها أن تشكل الذات المتلفظة، والتي بدورها تنتج الخطاب.

ويعرف "**إميل بنفنيست**" الخطاب بأنه:" **الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل**"[5]، والقصد من هذا التعريف هو عملية التلفظ التي تشمل كل ملفوظ مندرج ضمن عملية التواصل، ويأتي بعد هذا تعريف "**بنفنيست**" الأكثر دقة؛ حيث

---

[1]–عيسى عودة برهومة، تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد36، الكويت، يوليو سبتمبر 2007 ، ص:120.

[2]–المرجع نفسه ، ص:120.

[3]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص:21.

[4]–ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، التنوير، ص:04.

[5]–المرجع نفسه،ص:19.

يقول بأن الخطاب هو:" **كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما**"[1]، وهنا حدد بدقة مفهوم الخطاب من خلال ربطه بقصدية التأثير في المتلقي.

أما بالنسبة لمفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية، فقد عرفه "**عبد السلام المسدي**" بأنه:" **صياغة مقصودة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صوغ اللغة عن وعي وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها، وبينما يكون الخطاب العادي شفافا نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، ونجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخنا غير شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا اختراقه**"[2]، هذا يعني أن الخطاب العادي يمارس من قبل المتواصلين بطريقة عفوية سلسة دون تكلف، فالغاية هنا ليست جمالية اللغة وإنما هي نفعية التواصل، ولهذا يأتي واضحا وضوح الشمس، فلا نحتاج إلى تحليله ودراسته، بينما يكون الخطاب الأدبي ذا صبغة جمالية مميزة، فهو مقصود لذاته قبل أغراضه النفعية؛ إذ لابد أن تتوفر فيه شعرية اللغة، خلاف الخطاب العادي.

ولعل مخطط "**رومان جاكبسون**" التواصلي يقرب لنا أكثر مفهوم الخطاب الأدبي من خلال طريقة إنشاء مكوناته، ووظيفة كل مكون، وهو على النحو التالي[3]:

---

[1]– ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، التنوير، ص:19.

[2]–عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982،ص:112.

[3]–رومان جاكبسون، قضايا الشعرية،تر:محمد الولي ومبارك حنان،ط1، دار توبقال، المغرب،1988،ص:28.

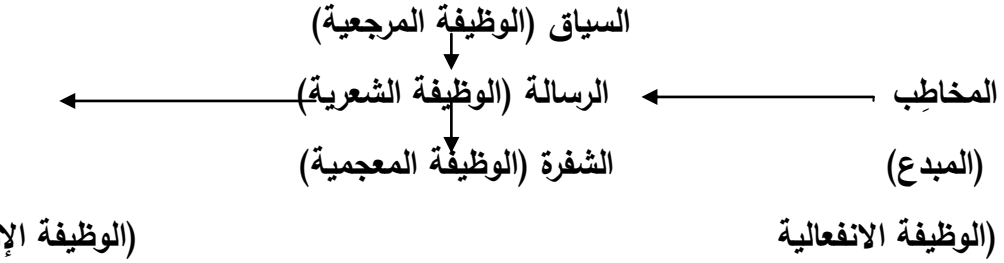
سياق context

مخاطِب addresser ← رسالة massg ← مخاطَب addressee

اتصال contact

شفرة (سنن) code

ثم جعل "**رومان جاكبسون**" لكل عنصر من عناصر المخطط وظيفة، على النحو التالي[1]:



وبعد التأمل في مخطط "**رومان جاكبسون**" لمكونات الخطاب، وكذا وظيفة كل مكون، يمكننا قراءته كما يلي:

1-السياق/الوظيفة المرجعية: وهي الوظيفة التي تحيل الرسالة إلى مرجع ما لتفكيك عناصرها وفهمها انطلاقا منه.

2-المرسل/الوظيفة الانفعالية: وتتجلى من خلالها خبايا نفس المرسل أو المبدع، ومجمل أفكاره وعواطفه، وكذا رؤيته للعالم.

3-الرسالة/الوظيفة الشعرية: وهي مدار الخطاب الأدبي.

4-المتلقي/الوظيفة الإبلاغية: وتهدف إلى إفهام المتلقي مضمون الرسالة.

[1]-عبد الرزاق الورتاتي، مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، مجلة القلم، العدد العاشر، تونس،1977،ص:13-14.

5-السنن/الوظيفة المعجمية: وتوضح الشفرة المشتركة بين المبدع والمتلقي وتسعى لضمان وجودها ويبقى مفهومه بين طرفي الخطاب.

كان ذلك فيما يخص الخطاب الأدبي على عمومه، أما فيما يخص الخطاب الروائي فيعرفه "**سعيد يقطين**" بأنه:" **الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف توجهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة**"[1]، هذا يعني أن طريقة تقديم المادة الحكائية أو الخطاب هي التي تضمن لنا الاختلاف بين روائي وآخر؛ لأنه لكل واحد منهم رؤيته الخاصة للعالم، وكذا أسلوبه الذي يتميز به، فقد تتشابه الأحداث والشخصيات في روايتين مثلا، ولكنهما أبدا لن تتشابها من حيث طريقة التقديم، ولهذا يركز جل الدارسين على دراسة الخطاب بدلا من القصة، حتى يتوصلوا إلى الآليات التي تجعل خطابا روائيا ما يتميز عن آخر.

والخطاب الروائي هو موضوع السرد عند "**جيرار جينيت**"، حتى أنه اهتم به أكثر من القصة في ذاتها، وسعى إلى دراسة آلية تشكل القصة من خلال الخطاب، وقد سبقه في هذا الاهتمام "**تودوروف**" الذي قسم الخطاب الروائي إلى ثلاث مقولات، تبناها "**جينيت**" من بعده، وهي[2]:

1-الزمن (temps): وفيه تتم دراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

2-الرؤية (aspect): وتتعلق بالطريقة التي يقدم بها السارد القصة.

3-الصيغة (mode): وتتعلق بنوعية الخطاب الموظف من قبل السارد.

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي،لبنان،1997،ص:07.

[2]-تزفيتان تودوروف،الشعرية،تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط2،دار توبقال،المغرب،1990،ص:45.

2- مفهوم المثقف:

مفهوم المثقف عند الغرب:

لقد نشأ مصطلح المثقف في سياق سياسي محض، واستخدم بصفة أساسية من قبل أولئك الذين كانوا ينادون بالحقوق السياسية، وقد تخلق هذا الاسم من خلال أدباء فرنسا الذين قادوا الحركة التي استهدفت تحرير الوظائف الأدبية والكتابية، وهي الحركة التي كانت ترمي أساساً إلى الحد من سيادة النزعة العسكرية [1]. وتعد قضية **دريفوس*** المنشأ الرئيس لمصطلح المثقف، حتى أن الكثير من الدارسين يرى أنها شهادة ميلاد للمثقف في تاريخ فرنسا الحديث[2]، ولقد جاءت هذه القضية متزامنة مع الوضع المعقد لليهود في فرنسا، وبما أن دريفوس ذو أصول يهودية، وقد اتهم وسجن دون أدلة كافية تثبت تورطه في الخيانة، فقد تحولت هذه القضية إلى فتيل أوقد قضية سياسية كبرى عصفت بالحياة الاجتماعية و السياسية الفرنسية وبالجمهورية الثالثة ما يزيد عن عشر سنوات، وقسمت الشعب الفرنسي والنخبة المثقفة إلى مناصر لدريفوس، ومعاد له.

ولقد صاحب هذا الصراع نزول الأدباء والمفكرين إلى الساحات العمومية مطالبة بدرء الظلم عن الضابط، وهنا ظهر أول بيان في تاريخ الفكر الغربي وقعته جماعة من رجال الأدب والفكر، تسمي نفسها جماعة المثقفين(les intellectuels)، وهو ما يسمى ب"بيان المثقفين"(le manifeste des intellectuls)، وقد وقعته أسماء كبرى مثل "**إميل زولا**" و"**أناتول فرانس**"، و"**مارسيل بروست**" و"**ليون بلوم**" [3].

---

[1]–وليد خالد أحمد، محددات الدلالة الغوية لمفردة الإنتلجنسيا،https://www.azzaman.com ، 2016/09/20، ص:01.

* دريفوس، هو "ألفريد دريفوس" ضابط فرنسي برتبة قبطان، أتهم بتسريب معلومات عسكرية إلى ألمانيا، وأدانته المحكمة سنة1894م على أنه جاسوس، وعوقب على إثرها.

[2]–محمد الشيخ، المثقف والسلطة، دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1991،ص:15.

[3]–المرجع نفسه، ص:17.

إن ما يهمنا من قضية دريفوس، هو عنوان البيان"**بيان المثقفين**" الذي كان فاتحة لاستعمال مصطلح "المثقفين" في الحضارة الأوروبية ومن ثمة أصبح هذا المصطلح كثير التداول والانتشار في الساحة الفكرية والسياسية، والاجتماعية، ويراد به كل من له علاقة بالفكر والفلسفة والأدب.

ومصطلح "مثقف" بمفهومه الحديث والمعاصر قد تطورت مدلولاته ومفاهيمه عبر العصور؛ إذ أن كلمة ثقافة(culture) الفرنسية باعتبارها أصلا لمصطلح المثقف، كانت تعني في الأصل الزراعة والفلاحة ، وقد تطور مدلولها ابتداء من القرن السادس عشر، لتفيد معنا مجازيا، وهو تنمية بعض القدرات العقلية بالتدريب والمران[1]،" **ثم لتدل بعد ذلك على مجموع المعارف المكتسبة التي تمكن من تنمية روح النقد والقدرة على الحكم**"[2]، من هنا نجد أن مصطلح الثقافة في الفرنسية قد تطور دلاليا من معنى الزراعة واستغلال خيرات الأرض، إلى تدريب الفكر وجني ثماره؛ أي من إنتاج الأرض إلى نتاج الفكر ، وسرعان ما وقع التأكيد على أن مدلولها في ميدان الفكر يجب أن ينصرف إلى فعل الإنتاج أكثر من الإلحاح على النتاج نفسه، بمعنى أن المقصود منها يجب أن يكون ما يكسبه العقل من قدرات على التفكير السليم والمحاكمة الصحيحة، بفضل المعارف التي يتلقاها، والتجارب التي يخوضها، لا ما يضمه الفكر بين طياته من معارف ومعلومات.

كان ذلك بالنسبة لمفهوم الثقافة بشكل عام، أما مفهوم المثقف فهو متشعب ومختلف باختلاف وجهات النظر، فنجده عند "**لويس فوبير**" هو ذلك الشخص المتعلم والذي ينتمي بدوره إلى الطبقة الوسطى، ويشتغل بما تعلم، وهو في ذلك يختلف عن الذي يعمل بالصناعة والتجارة من الطبقة العليا والطبقة الدنيا[3].

---

[1]–محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية (محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية،لبنان، 1995،ص:22.

[2]–المرجع نفسه،ص: 22.

[3]– lewis feuer,s, ideology and the ideologistis, bosil black well, oxford,1975, pp: 202–205.

أما المثقف عند " **جان بول سارتر**" فهو ذلك الإنسان الذي يدرك بوعيه الاجتماعي ذلك التعارض القائم فيه وفي المجتمع بين البحث عن الحقيقة العملية، وبين الإيديولوجيا السائدة ويحاول –بعد ذلك– أن يقارب بين العلمي والعملي قدر الإمكان، وأن يستغل وعيه في كشف النقاب عن "**تناقضات المجتمع الجوهرية، أي عن المنازعات الطبقية وعن صراع عضوي داخل الطبقة السائدة بالذات، بين الحقيقة التي تحتاج إليها لإنجاح مشروعها وبين الأساطير والقيم والتقاليد التي تصونها وترعاها، والتي تريد الأخرى ضمانا لهيمنتها**"[1].

ويضيف على ذلك:" **إنّ المثقف هو الشاهد إذن على المجتمعات الممزقة التي تنتجه، لأنه يستبطن تمزقها بالذات، وهو بالتالي ناتج تاريخي، وبهذا المعنى لا يسع أي مجتمع أن يتذمر ويتشكى من مثقفيه من دون أن يضع نفسه في قفص الاتهام، لأن مثقفي هذا المجتمع ما هم إلا من صنعه ونتاجه**"[2]؛ هذا يعني أن المثقف وما يحمله من وعي وعلم هو نتاج مجتمعه، فإن هو أخفق في القيام بدوره الموكل إليه–المذكور في الفقرة السابقة– لا يتحمل الوزر وحده؛ بل يتحمله المجتمع بأكمله؛ ذلك لأنه هو من أنتجه، وهو من يوفر له البيئة المناسبة التي تمكنه من أداء مهامه على أكمل وجه.

في حين يأخذ مفهوم "المثقف" عند "**جيرار ليكراك**" بعدا آخر يتمثل في ضرورة الإبداع والخلق المستمر للعلم والفكر، ونجد هذا في قوله:"**المثقفون هم هؤلاء الذين ينتجون آثارا، الذين يبدعون، الذين يجددون في المجال الثقافي ،الجمالي، الإيديولوجي، الخ...أما إعادة إنتاج واستهلاك (أو ملاءمة) الأثر فهي عمل المستهلكين البسطاء...**" [3].

بينما تتسع كلمة مثقف عند الفيلسوف الإيطالي "**أنطونيو غرامشي**" لتضم كل إنسان يقوم بفعل التفكير؛ أي جميع الناس مثقفون من وجهة نظر "**غرامشي**" بنسب مختلفة لكنهم

---

[1]–جان بول سارتر، دفاع عن المثقفين، تر: جورج طرابيشي، ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1973،ص:34.

[2]–المرجع نفسه، ص:34.

[3]–جيرار ليكراك، سيسيولوجيا المثقفين، تر: جورج كتورة، ط1،دار الكتاب الجديدة المتحدة،لبنان،2008،ص:24.

لا يملكون جميعا الوظائف الاجتماعية للمثقفين، والتي لا يمكن أن يمارسها إلا المثقفون أصحاب الكفاءات العالية، الذين يمكنهم التأثير في الناس[1]، و"**ذلك أن لكل إنسان رؤية معينة للعالم ومستوى معين من المعرفة والإنتاج الفكري، وكل إنسان مثقف وإن اختلفت مستويات ووظائف ودلالات ثقافتهن وهكذا يتسع مفهوم المثقف ليشمل المفكرين والعلماء والكتاب والمبدعين والفنانين ورجال الدين وغيرهم**"[2]. ونجد التأكيد على هذا الطرح في قول "**غرامشي**":"**إن كل الناس مثقفون، لكن ليس لهم كلهم أن يؤدوا وظيفة المثقفين في المجتمع**"[3].

من هنا جاء تقسيم غرامشي للمثقفين إلى "مثقف تقليدي"، و آخر" عضوي" ، فالتقليدي هو الذي يرتبط بالمجموعات القديمة والطبقات الآيلة للزوال، ويكون مثقفا عضويا "**عندما يساهم في تعبئة المجموعة الاجتماعية الصاعدة، وبلورة مطامحها وأهدافها، وبعبارة أخرى؛ إن المثقفين إما أن يكونوا أدوات للهيمنة على مستوى المجتمع المدني، الهيمنة التي تمارسها المجموعة الاجتماعية المسيرة على مجموع الجسم الاجتماعي، وإما يكونوا أداة من أدوات السيطرة على مستوى المجتمع السياسي**"[4]. والمثقف استنادا إلى وظيفته هو منتج الثقافة ومبدع القيم الثقافية..فإن مكانته تتحدد في عملية إنتاجه للخبرات الفكرية والقيم العلمية والأدبية والفنية. هذا يعني أن المثقف هو المكانة أو الوضع الذي يصله الشغيل الذهني عندما ينتقل من وضعية موزع وناشر القيم الثقافية المتنوعة إلى وضعية المنتج الفكري[5].

---

[1]–الشفيع لخضر سعيد، المثقف والتغيير، منشورات صحيفة الطريق الإلكترونية ،ص:02.

[2]–بن خدة نعيمة، المثقف والسلطة عند إدوارد سعيد، إشراف: بهادي منير، مذكرة ماجستير، قسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة، وهران،2011–2012،ص:25.

[3]– Antonio Gramsci , the prison Notebooks: Selections,trens, quintin hoane and Gel frey (nowell. smith new York International publishers. 1971, p:09.

[4]– نقلا عن: محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية،ص:20.

[5]– عمار بلحسن، إنتلجنسيا أم مثقفون في الجزائر، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1976،ص:173.

مفهوم المثقف عند العرب:

لمصطلح "المثقف" جذور مفاهيمية في الثقافة العربية؛ حيث أننا نجد في معاجم اللغة العربية مادة "ث ق ف"، وهي تشتمل على مضمونين: الأول حسي، والآخر ذهني تجريدي، أما المضمون الحسي فقد استخدم في جانبين، هما:

أ-الأشياء الجامدة ،كالسيف والرمح، فقد استخدم العرب عبارة"ثقف الرمح" بمعنى قوم اعوجاجه، واشتقوا الثقافة كمهنة للعمل بالسيف، وسموا صاحبها "المُثَاقِفُ".

والثقافة كلمة اشتقها العرب وأرادوا بها الآلة التي يقوِّم بها القوّاس والرمّاح الشيء المعوجّ، ومنه قول عمرو بن كلثوم[1]:

إِذَا عَضَّ الثِّقَّافُ بِهَا اشمأزتْ تَشُجُّ قَفَا المُثَقِّفِ وَالجَبِينَا

ب-الدلالة على المهارة في القتال، فالرجل يوصف بالثَّقِفِ إذا كان جيد الحذر في المعركة، وسريع الطعن. [2]

وأما المضمون الذهني لمادة "ثَقِفَ" فيفيد الفطنة والذكاء، وسرعة التعلم، فكانوا يسمون الرجل بالمثقف إذا كان فطنا ذكيا، سريع الفهم، "**ثَقِفَ الرجل ثِقَافَةً أي صار حاذقا خفيفا...**" [3] و"**غلام لقن ثَقِفٌ أي ذو فطنة وذكاء والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه، وفي حديث أم حكيم بنت عبد المطلب: إني حصان فما أكلم، وثِقَافٌ فما أعلم**"[4].

من خلال ما سلف نخلص إلى أن العرب قديما، إنما كانوا يطلقون اسم "المثقف" على الرجل الذي تتوفر فيه مهارة القتال والمنازلة، وكذا مهارة الفهم وحدة الذكاء.

أما إذا انتقلنا من تبين الأصل اللغوي لكلمة (مثقف) إلى تحديد مجالها الدلالي في الثقافة العربية الحديثة، وجدنا أن الأدبيات العربية تكاد تعكس المفاهيم الرائجة في الكتابات

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، ج2،ص:112.

[2]-محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب،1999،ص:11.

[3]-ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص:112.

[4]-المرجع نفسه، ص:112.

الغربية. بل إننا نجد أصداء الحوار الجاري بين التيارات الفكرية الغربية يتردد داخل الفضاء الثقافي العربي بعد ترجمته إلى اللغة العربية؛ لذلك نجد الكتاب منقسمين بين المدارس الفكرية الرئيسية التي هيمنت على ساحة الفكر الغربي[1]:

1-مدرسة الحداثة: التي تعتمد الرؤية الديكارتية لوظيفة الفكر، فترى المثقف ناقدا يسعى إلى نقد الممارسات الاجتماعية انطلاقاً من مرجعية نظرية محددة

2-المدرسة الماركسية: التي ترى أن الفكر سلاح يستخدمه المفكر للدفاع عن مصالح الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ويمثلها، وهنا اعتمد المثقف على تراث الفكر الماركسي المادي إلى ما بعد انهيار المعسكر الشيوعي.

3- مدرسة ما بعد الحداثة: التي تشدد على أن المثقف أسير هواجسه السلطوية، وأن مهمة الفكر تفكيك وإظهار التناقضات الداخلية، والهاجس السياسي للمثقف

ومن هنا فقد اختلفت الآراء والتصورات النظرية حول تحديد مفهوم "المثقف"، بالإضافة إلى تباين تعريفاته من لغة إلى أخرى في اللغات الأوروبية المعاصرة، وبالتالي تباين المفاهيم المترجمة عنها، فهناك من يعتقد أن المثقف هو كل من يحمل صفات ثقافية وعقلانية مميزة تؤهله للنفاذ إلى المجتمع، وهناك من اعتمد في تعريفه للمثقف على ثنائية (اليدوي والفكري)، وهناك من جعل الحس النقدي سمة رئيسة تميز المثقف عن غيره، وفي هذا السياق يرى "**إدوارد سعيد**" أن المثقف هو "**مفكر متطرف في استقلاليته، ذو رؤية اجتماعية متقدة وقدرة عقلية لافتة للنظر على توصيل أفكاره بأسلوب نثري واضح المعالم ومقنع**"[2]، فهو إذن إنسان يراهن بكينونته كلها على الحس نقدي، وولائه لأي مجموعة بشرية لا يجوز أن يجره إلى درجة تخدير الحس النقدي، أو تقليص ضروراته الأساسية [3].

---

[1]-إسعاف محمد، المثقف العربي إشكالية الدور الفاعل، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 3-4،2014 ص:339.

[2]-إدوارد سعيد، صور المثقف، تر:غسان غصن، دار النهار، بيروت،1996،ص:35.

[3]-إسعاف محمد، المثقف العربي إشكالية الدور الفاعل، ص:339.

بينما نجد مصطلح المثقف عند "**علي شريعتي**" هو "**كلمة تطلق على فرد من طبقة أو شريحة معينة تقوم بعمل عقلي...**" [1]، إن "**علي شريعتي**" في تعريفه هذا يخرج العمال اليدويين من دائرة المثقفين، ويجعلها حكرا على أهل الفكر، ويؤكد على ذلك في قوله:"**إن شريحة أهل الفكر أو التي نسمي أفرادها بالمثقفين المؤلفة من مجموعات مختلفة من المجتمع تقوم بأعمال عقلية...**" [2].

في حين يرى "**ريمون أرون**"، أن "**المثقف هو رجل الأفكار ورجل العلوم، وهو الذي يؤمن بنظرة معينة تجاه الإنسان والفكر**"[3]. فهو يرى أن الشعراء والرسامين يمثلون الحلقة الصغرى للمثقفين، لأنهم يعيشون من مواهبهم وعن طريق استخدامها، وكذلك الفنانون الذين يظلون يجترون أفكار الماضي دون أي إبداع جديد،وأساتذة الجامعات، ورجال البحث في مختبراتهم [4]. كل هؤلاء عنده يشكلون الهيئة العامة التي تقوم على شئون المعرفة والثقافة في الوقت الحاضر، وهم من المثقفين. لكنه اشترط صفة النفعية في نتاج أصحاب الفكر حتى يستحقوا أن نطلق عليهم لقب "مثقفون"؛ بمعنى أنه يجب على المفكر أن يشتغل بفكره ويسخره لفائدة المجتمع الذي يعيش فيه، وأن لا يبقى مجرد مستهلك للثقافة غير منتج لها.

أما "**برهان غليون**" فيرى أن المثقف هو من ينتمي إلى طبقة اجتماعية فاعلة في المجتمع بحيث تتميز عن غيرها بتفكيرها العالي والناقد، وتدخل في عملية الصراع الاجتماعي و السياسي، وفي النهاية يكون تأثيرها واضحا، إما من خلال مشاركات قوية لصنع السياسة و القرار السياسي، أو من خلال أعمال فكرية كبيرة تؤثر في الناس و المجتمع فكريا وثقافيا ومعنويا [5].

---

[1]–علي شريعتي،مسؤولية المثقف،تر:إبراهيم الدسوقي شتا،ط1، دار الأمير، لبنان، 2005،ص:135.

[2]–المرجع نفسه،ص:51.

[3]–ريمون أرون، أفيون المثقفين، دار الكتاب العربي، بيروت،ص:176.

[5]–برهان غليون، النخبة والشعب (حوار لؤي حسين)،ط1، دار بتراء، سوريا،2010 ،ص:20.

وكذلك الأمر بالنسبة ل"**عزمي بشارة**" الذي يقول عن مصطلح المثقف أنه :" **صفة أطلقت على العاملين في مجال الفكر والأدب تحديدا ، والذين اتخذوا مواقف من الشأن العام...**" [1].

ويرى "**محمد أركون**" بأن المثقف هو ذلك الرجل الذي يتحلى بروح الاستقلالية وحب الاستكشاف، وعليه كذلك أن يمتلك نزعة نقدية واحتجاجية تشتغل باسم حقوق الروح والفكر [2].

أما "**عبد السلام الشاذلي**" فيرى أن المثقف بالإضافة إلى أنه رجل علم ومعرفة، فهو يكوّن مع نظرائه –المثقفين– طائفة أو فئة ذات ملامح وأبعاد عامة في مجتمع من المجتمعات الإنسانية، وهذه الملامح و السمات، "**هي: "التفكير العلمي" و"الرومانسية"؛ من حيث هي تعبير عن النزعة الفردية لدى المثقف، ومن حيث قيمتها الأصلية بالنسبة للفنانين خاصة، والسمة الثالثة هي "التمرد" أو "الثورة"، وأخيرا "الشعبية"، وهي نزعة ذات أهمية بالغة في تكوين نفسية المثقفين**"[3]. فهنا يضيف "**عبد السلام الشاذلي**" إلى جانب التفكير العلمي –الذي يعد الملمح الرئيس للمثقف– ملامح أخرى ذات أهمية بالغة في تكوين نفسية المثقف –من وجهة نظره– وهي: الرومانسية (النزعة الفردية)، التمرد أو الثورة، الشعبية، وفي الحقيقة هي نزعات صاحبت المثقف منذ صحوته –إن صح التعبير– على يد الحملة الفرنسية إلى نهاية القرن التاسع عشر.

وفي الحقيقة لم نجد في جل التعريفات السابقة لمصطلح "المثقف" تعريفا دقيقا؛ وذلك لأنها في مجملها اعتمدت على ثنائية (اليدوي/ الفكري)، وهذا الاعتماد ينفي عن العمال

---

[1]–عزمي بشارة، المثقف والثورة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ص:9.

[2]– محمد أركون، بعض مهام المثقف العربي، تر: هاشم صالح، مجلة الوحدة، العدد 66، السنة السادسة، 1990، ص:12.

[3]– عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2009، ص:25–26.

اليدويين صفة الثقافة، وهذا أمر غير صحيح، فأحيانا نجد العامل اليدوي يشتغل في الفكر، وعليه فإن " **المظهر اليدوي والمظهر الفكري مشتركان وملازمان بنسب متفاوتة لكل عمل فإن تعريف المثقف على أساس ذلك الانقسام لا يمكن أن يساعدنا على إيجاد ما هو خاص، ونوعي، وغير قابل للإرجاع إلى أي مقولة أخرى في مقولة المثقف**"[1].

ولهذا فإن الذي يميز المثقف عن غيره ليس فقط نوعية عمله أو مهنته، بل ما يميزه هو وعيه العميق بهموم ومشاكل مجتمعه وكذلك الدور الذي يمارسه في سبيل حل تلك المشاكل، وفي هذا السياق يرى "**هشام شرابي**" أن للمثقف صفتين رئيسيتين هما: "**الوعي الاجتماعي الذي يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه من زاوية شاملة، ومن تحليل هذه القضايا على مستوى نظري متماسك، والدور الاجتماعي الذي يمكن وعيه الاجتماعي من أن يلعبه، بالإضافة إلى القدرات الخاصة التي يضيفها عليه اختصاصه المهني أو كفايته الفكرية**"[2]، ونرى هنا أن هاتين الصفتين هما مؤشران هامان ودالان على المثقف، وهما متلازمان إلى درجة كبيرة؛ حيث أن الوعي الاجتماعي يقود إلى القيام بدور اجتماعي، وأنه لا دور اجتماعي بدون وعي اجتماعي ونحن لا نقصد أي دور كان ، بل نقصد ذلك الدور الإيجابي والفعال الذي يؤثر في المجتمع تأثيرا إيجابيا.

ويرى "**نديم البيطار**" أن الميزة الحقيقية التي يتميّز بها المثقف الحقيقي لا تكمن في الشهادات الجامعية العليا، ولا تكمن كذلك في تراكم المعارف والمدارك المكتسبة من الكتب، بل تكمن في مدى استيعابه وتمثله لدوره في المجتمع، وكذلك قدرته على تسخير معارفه العقلية في حل ومعالجة المشاكل الطارئة في مجتمعه[3].

---

[1]– جان مارك بيوتي، فكر غرامشي السياسي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، لبنان، ص:16.

[2]–هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ط3، دار المتحدة، بيروت، 1984 ،ص:129.

[3]–نديم البيطار، المثقفون والثورة، ط1، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، 1987،ص:18.

من خلال جل التعاريف السابقة يمكننا أن نضع أيدينا على معيارين رئيسين استند إليهما الباحثون في تعريف المثقف، وهما: معيار الثقافة، ومعيار الدور[1].

1-معيار الثقافة:

وهي شرط رئيس -متفق عليه- ينبغي توفره في من نطلق عليه صفة مثقف، ولكن الاختلاف يكمن في مستوى الثقافة الذي يجب على الإنسان أن يحوزه حتى نسميه "مثقف"، ومجمل التعاريف تذهب إلى أن ثقافة الفرد تتجلى من خلال شهادته العلمية، أو خبرته الذاتية، وينقسم المثقفون أصحاب الشهادات العلمية إلى فئتين، وهما[2]:

1-1-النخبة المثقفة: وهي تضم أولئك المثقفين الذين امتلكوا زمام المعرفة والفن[3].

1-2-أشباه المثقفين: وتشمل هذه الفئة صغار الموظفين من الإداريين، وتعد فئة مستهلكة للثقافة، ليس لها يد في إنتاجها، ودورها الوحيد هو نشر الثقافة.

2-معيار الدور:

إن المثقف يعيش داخل مجتمع يتطور وينمو، لذا فدوره الأساسي هو المساهمة في التنمية، وبهذا تتحدد مكانته تلقائيا، فوظيفته ومسؤوليته تتجلى من خلال كونه يفهم دواليب المجتمع ويديرها، ويبحث في سبيل معرفتها، حتى يجد علاجا للانحرافات، ويستطيع تحسين وتطوير ما يمكن تطويره[4]، وللمثقف دور قيادي، يتمثل في المشاركة الفعالة في الحياة العلمية، وبنائها وتنظيمها، ومن دون هذا الدور سيتحول إلى شبه مثقف مفرغ من كل الأهداف النفعية، وعليه" **يجب على المثقف أن يحول الكلام إلى فعل، والنظرية إلى**

---

[1]-محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية،ص:12.

[2]-المرجع نفسه،ص:13.

[3]-زكي محمود نجيب، هموم المثقفين، ط1، دار الشروق، بيروت،1981،ص:12.

[4]-عمار بلحسن، إنتلجنسيا أم مثقفون في الجزائر، ص:91.

ممارسة ليتمكن من تحقيق الغاية البعيدة المنوطة به، ألا وهي تغيير عقلية المجتمع وتوعيته، وتعويده على تحكيم العقل والمنطق، بدل الأهواء والمصالح الآنية"[1].

وتعد الوساطة الفكرية كذلك من أبرز مهام المثقف في الوقت الراهن؛ "**إذ أن العالم يتعولم اليوم من جراء الاتصالات ومضاعفة إمكانية التواصل،فالاتصال يحتاج إلى وسط، والتواصل لا يتم من دون توسط...من هنا فإن المثقف بوصفه يشتغل بالفكر ويحترف الكلام؛ إنما يشكل وسيطا بامتياز، وبالطبع فهو لا يسعه أن يمارس دوره هذا بصورة فعالة إلا إذا كان منتجا وخلاقا في مجاله الخاص، أي مجال الفكر وعالم المعنى وصناعة الكلمة**"[2]. وهذا لا يعني أن يقتصر على العلم والمعرفة وإنتاجهما فقط، بل عليه أن ينزل إلى المجتمع ويندمج في ثناياه حتى يتمكن من معرفة علله، ويحاول علاجها، وذلك من خلال "**الانشغال بالقضايا العامة، والمشاركة فيها بالرأي و الموقف، والانحياز للطبقات الاجتماعية الكادحة والمهمشة...**" [3]. وهنا يظهر الدور الرئيس المطلوب من المثقف وهو نقد الأساطير الاجتماعية والسياسية السائدة في المجتمع.

إذن فالمثقف الحقيقي لا يتحدد وضعه بنوع علاقته بالفكر والثقافة، ولا لكونه يكسب عيشه بالعمل بفكره وليس بيده، بل يتحدد وضعه بالدور الذي يقوم به في المجتمع كمشرع ومعترض ومبشر بمشروع، أو على الأقل كصاحب رأي وقضية [4]، وعليه فإن الدور الحقيقي للمثقف هو نقد المجتمع وسياسته على السواء، بوضع يده على الجروح الدامية والمزمنة فيه، ويحاول بعد ذلك علاجها عن طريق التحليل والعمل، وتقديم الاقتراحات والمشاريع اللازمة والمناسبة لتقدم المجتمع وتطوره، فيكون بذلك قائدا لمجتمعه خادما له.

---

[1]–المرجع السابق،ص:15.

[2]–علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004،ص:146.

[3]–عبد الإله بلقزيز، نهاية الداعية (الممكن والممتنع في أدوار المثقفين)، ط2، الشبكة العربية، بيروت 2010،ص:10.

[4]–محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية،ص:24.

3- مفهوم الإنتلجنسيا:

ورد تعريف الإنتلجنسيا (Intelligentsia) في موسوعة المصطلحات السياسية بأنه " **مصطلح يعني وجود المثقفين كجماعة محددة داخل المجتمع، ويتمثل هؤلاء المثقفين في النقاد والروائيين والثوريين الذين يحددون معالم الطريق في أي دولة ويتميزون بقوتهم الأيديولوجية والسياسية،** "[1]. نشأ هذا المصطلح في ظل النظريات الاشتراكية في أوروبا الشرقية خلال القرن الماضي، وقد أطلق على نخبة المثقفين الذين تولوا مهمة النقد الاجتماعي والسياسي، فكانوا بذلك مشرفين على شؤون الفكر والثقافة، ويقول "**نديم البيطار**" في تعريفه للإنتلجنسيا أنها: " **كلمة روسية... استخدمت لأول مرة في روسيا، في الستينات من القرن الماضي، وذلك للإشارة إلى المثقفين الذين كانوا يمارسون النقد الفكري لزمانهم ومجتمعاتهم، ويرفضون النظام القائم ويدعون إلى تغييره ويقدمون تصورات ومفاهيم عامة جديدة أو نظريات نقدية حول المجتمع والتاريخ، أو النظام الاجتماعي السياسي ككل، يلتزمون بالأفكار الثورية التي يقدمونها ويعيشون لها ويحيون بها**"[2]؛ ذلك لكونهم فئة تتميز بذكاء خاص يؤهلها إلى تلمس مطبات المجتمع ومن ثم إصلاحه.

والإنتلجنسيا في ذلك المناخ واجهت النقد كونها لا تستطيع أن تنتظم في طبقة مستقلة، وأسندوا ذلك إلى كونها شريحة تعبر عن مصالحها البنيوية الخاصة، حتى إذا انتظمت في طبقة، فإن معرفتها تصبح عندئذ محكومة بمصلحتها الطبقية الخاصة، فمن ضمن شروط التنظيم الذاتي، ليس ممنوعا الافتراض بأن المعرفة الاجتماعية إنما هي محددة بالمصالح الطبقية الأكثر بروزا.

وبما أن الانتلجنسيا، بوصفها شريحة اجتماعية، تشكل انتلجنسيا هذه الطبقة الاجتماعية أو تلك. وينجم عن هذا أن كل طبقة اجتماعية تحوز في النهاية على الانتلجنسيا

---

[1]-إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية، (عربي إنجليزي)،ص:59،60.
www. kotob Arabia

[2]-نديم البيطار، المثقفون والثورة، ص:14.

الخاصة بها. لكن تاريخ القرن العشرين يتضمن، إلى هذا، بعض التغيرات الحاسمة منها: تقوية أشكال الاشتراكية في أوروبا الشرقية، وبروز رأسمالية الدولة الاحتكارية في البلدان المتطورة صناعيا، ونهوض المنظمات الاقتصادية التي ترتسم وراءها مدارات السلطة التكنوقراطية على الصعيد العالمي، إن كل هذه التحولات تهدف إلى تحويل موقع الانتلجنسيا من البنية الاجتماعية [1]. هذا يعني أن الإنتلجنسيا في مناخها الاشتراكي لم تستطع أن تكوّن لذاتها طبقة مستقلة ضمن النسيج الاجتماعي؛ لأنها كانت لكل طبقة اجتماعية إنتلجنسيا الخاصة بها، وقد تطور بعد ذلك موقعها في المجتمع بتطور الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ومن هذا المنطلق توسعت الإنتلجنسيا ببنيتها الاجتماعية المعقدة في المجتمع الاشتراكي، لتشمل كل الذين يتميزون بطابع نشاطهم ومهماتهم التي يؤدونها في المجتمع، فأصبحت تضم العلماء، والأدباء، والفنانين، وبعض الأخصائيين في عمليات إنتاج المعرفة، والجيش، والمعلمين، والأطباء والحقوقيين، وممثلي جهاز الدولة والحزب والدوائر الإيديولوجية؛ وبالتالي أصبح العمل الخلاق هو الذي يحدد نوعية نشاط الإنتلجنسيا[2]، وهي بذلك أصبحت تشمل " **جميع الذين يشاركون في السمات المميزة لها، أو يكونون على استعداد لتشكيل هويتهم بموجبها، وذلك بصرف النظر عن مكانتهم أو طبقتهم**"[3].

ويرى "**نديم البيطار**" أن الإنتلجنسيا قد شكلت "**ظاهرة متكاملة في أوروبا الشرقية وخصوصا روسيا، إن الإنتلجنسيا الروسية مارست في مرحلة ما قبل الماركسية، وما بعدها، دورا أساسيا لا نجد ما يعادله في البلدان الغربية، ولكننا نجد اتجاهات مماثلة في**

---

[1]–ميشال سليمان، بين الثقافة والسلطة والمفهوم التاريخي لدور الإنتلجنسيا، مجلة الفكر العربي،العدد 3، المجلد (1–7)، تموز 1980، بيروت، ص:69.

[2]–المرجع نفسه، ص:73.

[3]–نديم البيطار، المثقفون والثورة، ص:15.

البلدان النامية"[1]، وعدّت بعد ذلك الإنتلجنسيا سمة بارزة ميّزت البلدان غير المتقدمة أو المتوقفة النمو، باعتبار أن هناك عناصر مثقفة تنفصل نفسيا وأخلاقيا –كما حدث في روسيا في القرن التاسع عشر– عن وسطها الذي تعيش فيه لتشكل نخبة مضادة للنخبة الحاكمة، وتكرس نفسها للتحول الجذري، وعلى الرغم من أنها جزء من الأقلية المحدثة في المجتمع، إلا أنها تربط مصيرها بالأكثرية المظلومة. وفي الواقع إن الإنتلجنسيا –باعتبارها قوة اجتماعية– ما كان لها أن تخرج من حيز الاشتراكية إلا في العصر الحديث، فالإنتلجنسيا بعد الماركسية "**أصبحت ظاهرة حديثة ونتاج مميز للعصر الصناعي، مثلها مثل البروليتاريا***، **وذلك لأنه بظهور المجتمع الصناعي فحسب تولد لدى الإنسان الاقتناع بقدرته على صنع تاريخه بنفسه، وبالثورة على المجتمع بتغييره نحو الأحسن والأعدل فيما إذا كان هذا المجتمع ظالما ولا يلي المطامح الإنسانية**"[2]، ومن هنا أصبحت الإنتلجنسيا ظاهرة عالمية إنسانية تعمل على إنتاج التصورات الإيديولوجية الجامعة التي تعيد تشكيل الإنسان والمجتمع من جديد، وتكون بمثابة مرآة مثالية للحياة الجديدة التي ستتمخض عنها التحولات الثورية[3].

إن أول ما أطلق مصطلح "الإنتلجنسيا" في الثقافة العربية،كان يراد به ذلك المدلول التاريخي الاجتماعي المحدد والذي " **يشير إلى المتعلمين تعليما عاليا يتألف من (الأطباء والمحامين والمهندسين والمعلمين والصحافيين والكتب، سواء كانوا مشتغلين بالفكر أو عدمه، وسواء كانت لهم اهتمامات عامة خارج مهنتهم وتخصصاتهم أو لم تكن**"[4]. ثم

---

[1]–المرجع السابق، ص:27–28.

* **البروليتاريا:** هو مصطلح ماركسي ظهر في القرن التاسع عشر ضمن بيان الحزب الشيوعي "لكارل ماركس" و"فريديريك أنجلز"، ويقصد به طبقة العمال الكادحين، الذين لا يملكون أي وسائل للإنتاج ويعيشون من بيع مجهوداتهم العضلية.

[2]– جورج طرابيشي، من المثقفين إلى الإنتلجنسيا، ص:03. www.al-taleaa.net ، 2016/12/12.

[3]– المرجع نفسه، ص:03.

[4]–علي محمود، مصطفى مرتضى، المثقف والسلطة، ط1،دار قباء، القاهرة، 1998،ص:25.

أطلق بعد ذلك ليراد به:"**جميع أولئك الذين ترتبط مهنتهم بالعمل العقلي، ومن ثمة تكمن وظيفتها الإستراتيجية في إنتاج الفاعليات الذهنية في جميع الميادين**"[1]. ثم أصبح بعد ذلك يطلق على نخبة المثقفين الذين تجمعهم الروح النقدية، وكذا الحس الثوري، على حد قول "**كارل مانهايم**" عن الإنتلجنسيا بأنها " **شريحة لا تنتمي إلى مشروع محدد ولا تتبنى أي فكرة نهائية، بل قوام دورها ممارسة الفعل النقدي المستمر**"[2].

ومن هنا يرى "**برهان غليون**" أن الإنتلجنسيا ليست فئة مستقلة عن الطبقات والأحزاب والمصالح المتعددة المتعارضة التي تقسم المجتمع وليست مقطوعة الصلات فيما بينها (النخبة المثقفة)، في الوقت نفسه إنها تجسيد لمفصل من مفاصل المجتمع، أو هي في الهيئة الاجتماعية بمكانة الغضروف في الأجسام الذي يمثل مكانة متميزة بين العظم واللحم، ويعطي للجسم خواصه في المرونة، التي تعنى هنا سرعة الحركة والانتقال والتغيير في المجتمع، وتشكل هذه المفاصل نوعا من البرازخ التي تكون ملتقى التناقضات والتركيبات المتباينة وتسمح للمجتمع بالتفاعل والتجاوز العضوي لهذه التناقضات [3]. كما يؤكد "**برهان غليون**" على أن دور الإنتلجنسيا يزداد في المجتمع بقدر ما تكون المصالح الطبقية ضعيفة التبلور سياسيا، والمثقفون الإنتلجنسيا هم الذين يقومون في هذه الحالة بالجزء الأكبر من العمل التنظيمي السياسي، وهم الذين يقومون بإنشاء الأحزاب، وهم كذلك الذين يخططون للتغيير[4].

ولقد أسند "**غرامشي**" إلى المثقفين الإنتلجنسيا وظائف عدة، فهم عنده " **أولا منظموا الوظيفة الاقتصادية للطبقة التي يرتبطون بها عضويا، وهـــم ثانيا حملة وظيفة الهيمنـــة**

---

[1]–صلاح كامل، الإنتلجنسيا، هذا اللغز البرجوازي، دار الفرابي، بيروت، 1979، ص:13.

[2]–زياد بن عبد الله الدريس، مكانة السلطة الأبوية في عصر العولمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص:98.

[3]–علي محمود، مصطفى مرتضى، المثقف والسلطة،ص:44–45.

[4]–المرجع نفسه،ص:45.

التي تمارسها الطبقة السائدة في المجتمع المدني، وهم ثالثا منظموا الإكراه الذي تمارسه الطبقة السائدة على سائر الطبقات الاجتماعية أثناء تطورها، وبالتالي، فإن البحث عنهم يجب أن يكون بحثا في إطار الوظيفة الذي تمارسها هذه الطبقة أو تلك بحكم المكانة التي تحتلها في نمط الإنتاج"[1]. إن هذه الوظائف الثلاث التي أسندها "**غرامشي**" لمثقفي الإنتلجنسيا، تقوم في مجملها على مكانة هذه الفئة ضمن النسيج الاجتماعي، فكلما ارتبطوا عضويا بالطبقات التي ينتمون إليها ازدادت فعالية وظائفهم، واتسع نطاقها ليشمل الجانب الاقتصادي من خلال تقلدهم للمناصب التي تكفل للاقتصاد التنمية والتطور، وكذلك الجانب السياسي كونها تعد الوسيط الرئيس بين المجتمع المدني والسلطة، فهي بذلك تخفف من حدة الإكراه الصادر من كلا الجهتين.

والإنتلجنسيا بالنظر إلى دورها عند "**عمار بلحسن**" هي كلية أو مجموع المثقفين "**كمنتجين للقيم الثقافية (علمية وفكرية وأدبية وفنية) والقيم الإيديولوجية (رؤى ويوتوبيات ومخططات تفكير وموديلات سلوك ومشروعات تغيير) وتجسدات وتحققات هذه العلاقة في بنيات مادية–ثقافية ومؤسسات إيديولوجية (مراكز بحث علمي، جامعات، مجلات ودور نشر، اتحادات وجمعيات ثقافية، ومؤسسات ثقافية وإيديولوجية كالصحافة والوسائل السمعية البصرية..أي ما يمكن تسميته ب(بنية تحتية) ثقافية أو (صناعة ثقافية)**" [2]. هذا يعني أن الإنتلجنسيا هي في مجملها نخبة المثقفين الذين يقومون بإنتاج شتى أنواع الوعي والمعرفة، ولكن في مجموعة متكاملة؛ ذلك لأن "**وجود المثقفين وأنواعهم يشكل اللحظة الأولى في مسار تاريخي، تنظيمي وعضوي وفكري وديمقراطي ونضالي أيضا.. يؤدي إلى شكل أعلى ونوعي لنشاط ووجود وإنتاج المثقف وعلاقاته..هذا الشكل التنظيمي الاجتماعي الفكري هو الأنتلجنسيا، كمجموعة اجتماعية منظمة، منتجة للثقافة،**

---

[1]–جان مارك بيوتي، فكر غرامشي السياسي، ص:18.

[2]–عمار بلحسن، أنتلجنسيا أم مثقفون في الجزائر ،ص:172.

ومبدعة للقيم العلمية والأدبية والفنية "[1]، من خلال هذا القول نصل إلى أن الإنتلجنسيا هي الإطار التنظيمي الاجتماعي الفكري الأعلى للمثقفين؛ وهذا ما جعل المجتمع يحمل هذه الفئة من المثقفين مهمات رائدة في العمليات الهادفة إلى إقامة التطور الديمقراطي، معتبرا إياها الفئة القادرة والمؤهلة لصوغ إيديولوجيا متكاملة للتطور، مستندة إلى التقاليد المحلية والشعور القومي والمبدأ الديمقراطي [2].

وبالإضافة إلى تلك المهام السياسية فإن للإنتلجنسيا مهَمَّة رئيسة في النظام الاجتماعي تهتم بمواجهة المشكلات العارضة في المجتمع، وتسعى إلى بلورت الرؤى والاستراتيجيات الممكنة لكل أطراف الصراع الاجتماعي، وتوحيد الرؤى الجزئية في تيارات قابلة للحوار من أجل التوصل إلى مواقف محددة[3].

أما "**نديم البيطار**" فيرى أن فئة المثقفين الإنتلجنسيا هم أداة لحمل الوعي الثوري، وليس هذا فقط بل يجب أن يكون ذلك الوعي موضوعيا مستندا استنادا حقيقيا إلى الواقع، وأن لا يكون محركه الرئيس هو المشاعر الذاتية، ويقول في هذا: "**عندما يختل الوعي يختل تفسير الواقع وعندما يختل تفسير الواقع يختل العمل وخصوصا عندما يفترض به أن يكون ثوريا أي عملا قصده وغايته وشرعيته وتبريره أشياء تكون في إدراكه للواقع وجدليته وطبيعته وإمكاناته وسلبياته وإيجابياته في ضوء مقاصد معينة لا يمكن تطويعه**"[4].

لطالما اتصل الدور الثوري اتصالا وثيقا بالإنتلجنسيا، وذلك لكونها أعلى مستويات النخبة المثقفة، والتي يمكنها وحدها الاطلاع بمهام الثورة والتنظير لها، ولهذا فالإنتلجنسيا "

---

[1]–المرجع السابق ،ص:172.

[2]–حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007 ،ص:163.

[3]–طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر ،ج2، ط1، مطبعة المعارف، القاهرة، ص:305.

[4]–نديم بيطار سقوط الإنتلجنسيا العربية، محاضرة ألقيت في مبنى إتحاد كتاب العرب، دمشق، بتاريخ، 1998/02/21، ص:02.

لا تعني كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، وكما يشير معناها القاموسي مجموع المثقفين في بلد من البلدان، فبما أن الأنتلجنسيا هي بالتعريف "حاملة الوعي الثوري" و"أداة العمل الثوري"، فإنها لا تضم في صفوفها سوى تلك الشريحة من المثقفين المنتمين إليها، فالمثقف لا ينضوي تحت لواء الأنتلجنسيا إلا عندما ينتهي إلى مفاهيم وتصورات رافضة للوضع القائم وداعية إلى تعديله جذريا"[1]. وعليه فإن مهمة الإنتلجنسيا ليست تبرير الوضع القائم وإضفاء الصبغة الشرعية عليه، بل مهمتها الرئيسة هي ممارسة النقد الجذري لما هو كائن التزاما بما ينبغي أن يكون.

وهنا يبرز الدور التاريخي للمثقفين الإنتلجنسيا في قيادة الحركة الثورية، فلا ثورة بدون نظرية ثورية، وعلى عاتق المثقفين الإنتلجنسيا يقع هذا الاختيار الثوري[2]، يقول "**نديم البيطار**": " **الإنتلجنسيا تقود الحركات الثورية لأنها، على نقيض الجماعات الأخرى، تكسر حصار المفاهيم التقليدية والخطوط الطبقية الجامدة في المجتمع القديم، تحمل تصورات مستقبلية تجند وتوجه الطاقات والجماعات المحررة، وتقدم بعض الأفكار، التي قد تكون غامضة وغير عملية، حول كيفية تحقيقها، هذه التصورات تحدد ليس فقط القضايا الجديدة التي يجب أن تشغل الناس، والقوى التاريخية التي تفرزها، بل أيضا الحل الممكن لها في مستقبل جديد**"[3]. وهو مواجهة المجتمع بعيوبه وإحداث خلخلة عامة في بنيته القاعدية–إذا اقتضى الأمر– من أجل إعادة بعث مجتمع جديد يتوافق مع تطلعاتها الثورية الإصلاحية.

هكذا ويبقى التحديد السوسيولوجي لمفهوم الإنتلجنسيا ببنيتها العمودية والأفقية، والمظاهر الأساسية للحركة القائمة في البنية الاجتماعية، واحدا من أكثر المسائل تعقيدا،

---

[1]– جورج طرابيشي، من المثقفين إلى الإنتلجنسيا، ص:02. www.al-taleaa.net

[2]– تركي علي الربيعو، أزمة الخطاب التقدي العربي في منعطف الألف الثالث، ط1،دار المنتخب العربي، بيروت، 1995،ص:151.

[3]– نديم البيطار، المثقفون والثورة،ص:114-115.

وهي تبرز لدى دراسة المثقفين كقطاع اجتماعي، يضمن لها وضعا اجتماعيا ممتازا في المجتمع المعاصر، على أساس التقسيم المجتمعي للعمل، فينصرف المفهوم السوسيولوجي العام، إلى اعتبار " **الإنتلجنسيا فئة اجتماعية مؤلفة من أناس يكدحون بأدمغتهم من أجل نقد وإصلاح مجتمعاتهم**"[1].

إذن فالإنتلجنسيا هي فئة من المثقفين الذين يشتغلون في الفكر، تجمعهم مهام وهموم مشتركة، ولهم دور ثوريّ رياديّ فعّال في المجتمع يتجلى من خلال النقد الهادف للأوضاع الاجتماعية والسياسية التي تحتاج إلى تصحيح، وبعد النقد تساهم في البناء، وتقديم المقترحات والحلول الناجعة لكل ما يطرأ على المجتمع من مشكلات.

لقد تخلَّقت فئة المثقفين الإنتلجنسيا العرب مع ظهور الحركات التحررية، في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين؛ حيث ناهضت الاستعمار ورفضت القمع والاضطهاد، فكانت بذلك قائدة للثورات التحريرية، وظلت تناضل سياسيا وفكريا من أجل الاستقلال وحرية الوطن والفكر، وقد توج نضالها بالاستقلال في كثير من البلدان العربية، ولكن سرعان ما حدثت انقسامات في أوساط المثقفين الإنتلجنسيا بعد تولي الأنظمة الجديدة الحكم،"**ويمكن أن نجد ثلاث فصائل للانتلجنسيا الوطنية بعد الاستقلال، هي:**

1-فصيل يلتحم مع القوى الحاكمة الجديدة، ومع البرجوازية والبيروقراطية.

2-فصيل الانتلجنسيا الديمقراطية، المدافعة عن مصالح الشرائح الوسطى.

3-فصيل الانتلجنسيا الثورية، الأقرب إلى الجماهير الفلاحين والعمال"[2]، هذا يعني أن المثقفين الإنتلجنسيا قد انقسموا بعد الاستقلال إلى فئتين رئيستين؛ الأولى هي فئة الذين حصدوا ثمار الاستقلال، وتقلدوا مناصب إدارية وحكومية، وأصبحوا يمثلون السلطة، فتراجعوا عن كل تطلعاتهم الليبرالية والثورية وعن قيم العدل والمساواة، وتنكروا لذواتهم، ونعتقد أنه

---

[1]-حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن،ص:163.

[2]-محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية ،ص:20.

ينبغي علينا أن نسحب منهم صفة الإنتلجنسيا على اعتبار أن الوعي الثوري والنقد المستمر هو أساسا التسمية، وبما أن الفصيل الأول قد تنازل عن ثورته ضد السلطة فقد خرج تلقائيا من دائرة الإنتلجنسيا. أما الفئة الثانية فهي فصيل الإنتلجنسيا الثورية الديمقراطية المدافعة عن حقوق الطبقات والوسطى والجماهير. وهي التي أصيبت بخيبة الأمل بعد الاستقلال؛ حيث أنها كانت تمني النفس بتغير الحال ولكنها تلقت صدمة كبيرة؛ ذلك لأن الأنظمة الجديدة الديكتاتورية أشبه ما تكون بالاستعمار، هذه الفئة تبقى ثائرة، في الأول ضد الاستعمار وفي الأخير ضد الأنظمة المستبدة.

2-المنطلقات الإيديولوجية* لخطاب المثقف الإنتلجنسيا العربي:

يعيش المثقف الإنتلجنسيا العربي في عالم يتأثر به ويؤثر فيه، وعلى أساسه ينتج خطابه الذي يوجهه له بالدرجة الأولى، وخطابه ذلك ليس بمنأى عن الخطاب العربي المعاصر بصفة عامة، فهو ليس وليد ظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية فحسب، بل هو مؤسس قبل ذلك كله على جملة من المسلمات الإبستمولوجية التي تشكل في مجملها قاعدة كلية ينطلق منها الفكر العربي المعاصر وعليها يؤسس. وهذه المنطلقات هي الثقافة التراثية الرافدة، والثقافة الغربية الوافدة عن طريق التثاقف بشتى أنواعه، وفي ظل الصراع بين هاتين الثقافتين عاش الواقع العربي المعاصر حالة من الانشطار في جميع المجالات: الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية..الخ، والتي جعلت منه واقعا يتنافس عليه ويصطدم فيه ويتصارع صنفان من المعطيات: صنف موروث من ماضينا ينتمي بجملته إلى حضارة (القرون الوسطى) بتقنياتها اليدوية الرتيبة وقيمها الأخروية المثالية، وصنف وافد من حاضر غيرنا ينتمي بكليته إلى حضارة (العصر الحديث) بتقنياته الآلية المتطورة وقيمه الدنيوية المادية. وما يضفي الطابع الإشكالي على حالة الانشطار هذه، هو كونها لا تعكس صراع القديم والجديد فقط، بل تعكس صراع الأنا والآخر أيضا، فالقديم هنا ينتمي إلى الأنا، بينما ينتمي الجديد إلى الآخر [1].

*قُدم مصطلح الأيديولوجيا في بدايته على أنه علم الأفكار، ويعد الفيلسوف الفرنسي "**أنطوان دستوت دي ترابي**" أول من أطلق مصطلح الأيديولوجيا بصيغته المعروفة (idéologie)وذلك في كتابه "**تخطيط لعناصر الأيديولوجيا**" عام 1801، وعنى بذلك أن يكون المصطلح مقابلا للعلم الذي يدرس الأفكار دراسة علمية بحتة بإتباع قوانين علمية مضبوطة تنطلق من الملاحظة والتجربة لتصل إلى نتيجة محددة، هذا ما يقود إلى استخلاص "**دي تراسي**" لفكرة ضرورة إتباع المنهج العلمي التجريبي في دراسة الفكر وقابلية الأخير للخضوع لمخبر التجارب العلمية، ودعوته للدراسة العلمية –بما يحمله مفهوم الدراسة العلمية– من معاني إعمال العقل والصرامة في إتباع المناهج التجريبية لدراسة الأفكار، فينبغي على الأيديولوجيين دراسة الأفكار كما يدرس غيرهم الدورة الدموية، فهو يؤسس إذن لمفهوم الإيديولوجيا من خلال تقديم أهم مبادئها، وهو وجوب الدراسة العلمية للأفكار؛ أي إلزامية دراسة الأفكار وفق منهج علمي بيّن المعالم. ينظر:(عموري السعيد، الأيديولوجيا/الخطاب/النص، مقاربة مفاهيمية، مجلة الأثر، العدد الثامن عشر، 2013، ص:138.)

[1]– محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1990،ص:09.

كما كان لهزيمة حزيران 1967 حضورا كبيرا في تطور الوعي وترتيب الفكر العربي، من خلال إعادة النظر في الكثير من المفاهيم والممارسات والأشكال الثقافية العربية، فكان من الضروري أن تتم إعادة النظر في كيفية تجاوز الأمة لتلك الحالة من الانكسار التي أفرزتها النكسة، خاصة وأن الثقافة العربية بما تمتلكه من مخزون حضاري وإنساني كان لها يد في تجاوز الكثير من تلك الآثار التي سببتها صدمة النكسة، وهو ما أفرز رؤى جديدة ومتنوعة في التعامل مع الواقع والمتغيرات التي استجدت، وهي رؤى لم تتنكر للمشترك العربي من ثقافة ولغة ودين وتاريخ، ولكن ما تغير هو كيفية التعاطي مع المستجدات .

2-1- الثقافة التراثية والثقافة الغربية:

لقد كان التمسك بالتراث والماضي من أبرز سمات المجتمع العربي خلال القرون القليلة الماضية؛ حيث سيطرت الثقافة التقليدية السلفية على العقل العربي وتوجهه الفكري فكانت "**فئة علماء الدين المغلقة هي الوحيدة التي تخرجت منها النخبة المثقفة في العالم العربي، وكانت طبقة العلماء تحتكر المعرفة والنشاط الثقافي لأجيال عدّة**"[1]. وحينها كان الفكر العربي تقليديا سلفيا بامتياز، يعتمد في بناء نسقه على مجمل ما تركه السلف من فكر وعقيدة وقيم وحضارة.

يميز "**عبد الله العروي**" في دراسته للإيديولوجيا العربية بين ثلاث تيارات فكرية أساسية ساهمت في تشكيل المنظومة الإيديولوجية العربية المعاصرة، أولها عقلية الشيخ[2]، ويمثل الشيخ –عند العروي– الثقافة التراثية التقليدية، والتي هي بالأساس ثقافة دينية يتخذ فيها ذلك الشيخ دور البطل الذي يذود عن تراثه وهويته، فيقول: " **الشيخ هو الذي لا ينفك يرى التناقض بين الشرق والغرب في إطاره التقليدي، أي كنزاع بين النصرانية والإسلام، فيواصل سجالا دام أكثر من ألف ومائتين سنة على ضفتي المتوسط من الشرق العربي**

[1]–هشام شرابي، المثقفون العرب والغرب، ط2، دار النهار، بيروت، 1981،ص:17.

[2]–عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ط1، المركز الثقافي العربي، 1995،ص:39.

إلى الأندلس، كل نصر تعقبه هزيمة وكل انهزام يمحوه انتصار..." [1]، هكذا طرح "**عبد الله العروي**" قضية الثقافة التقليدية مجسدة في شخص الشيخ؛ حيث أسند إليه مهمة تعميق الفجوة بين المجتمع العربي والآخر الغربي، وكذلك مهمة تنميق التراث من خلال محاولاته الحثيثة لإخراجه في ثوب يواكب العصر ولو كلفه الأمر بذل جهد كبير في محاولة تقريب النصوص وجعلها تبدو منسجمة مع روح العصر؛ لذلك نجده يعتمد على الأسلوب البرهاني في إثبات صحة مقولاته التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، فكلما طرح على الشيخ سؤال حول إن كان الإسلام هو سبب تخلف العرب، يستحضر الشيخ أمجاد العرب المسلمين، ويذكرهم بالحضارة الإسلامية وببلاد الأندلس، تلك التي أضاءت على الغرب وقت تخلفهم، فكانت الشعلة التي أوقدت نهضتهم وحضارتهم، ولا ينسى أن يذكرهم بأن الحضارة تدور، وأنه سيأتي يوم لا محالة تعود فيه الحضارة الإسلامية وتزدهر كما كانت من قبل أو أحسن. ورؤية الشيخ هذه إنما تعكس رؤى أجيال متعاقبة منذ بداية النهضة إلى يومنا هذا، إلا أنها في أوائل حركة النهضة كانت موضوع إجماع، ثم فقدت رويدا رويدا جاذبيتها، وهي لا تزال منتشرة بين جماعات يعتبرها البعض تقليدية[2]. ونسجل هنا خطابه مشفوعا بالتراث يعتمد على لغة حجاجية سلطوية تستمد مشروعيتها من كل منجزات الحضارة القديمة، فهو خطاب سجالي لا يسمح بمرور خطابات الآخر للتحاور معها ومن ثمة تعديلها أو إعادة صياغتها.

أما "**هشام شرابي**" فيتحدث في كتابه "**المثقفون العرب والغرب**" عن المثقف التقليدي، الذي يمثل عقلية الشيخ، أثناء تقسيمه للمثقفين المحترفين حسب توجهاتهم الفكرية وخلفياتهم الاجتماعية والسياسية والدينية، فيقول: " **اتخذ أحد التجمعات شكل (الحلقة) التقليدي لعدد من التلاميذ حول قائد بارز وأفضل مثال هو الجماعة التي التفت حـــول جمال الـــدين**

---

[1]–المرجع السابق، ص:39.

[2]– عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص:42.

الأفغاني (1839-1897) في القاهرة في سبعينيات القرن التاسع عشر، وتوازي هذه الحلقة في الأهمية الحلقة التي شكلها محمد عبده (1849-1905)، أبرز تلامذة الأفغاني، والتي ضمت أفرادا أصبحوا من بعد عناصر قيادية في حياة مصر السياسية والفكرية، وفي سوريا فإن أكثر الحلقات أهمية كانت تلك التي التأمت حول الشيخ طاهر الجزائري (1851-1920) والتي ضمت، بين أعضائها، تقريبا كل المفكرين الإسلاميين الذين ظهروا في دمشق قبل الحرب العالمية الأولى"[1]، وجاء خطاب هذه الجماعة من المثقفين مبنيا على توجهاتهم الدينية فعالجوا من خلاله قضايا مركزية دينية وسياسية، تدور حول الأسئلة التالية: كيف يمكن تحقيق نهضة وانبعاث الإسلام؟ كيف يمكن مواجهة تهديد الحضارة الأوروبية؟ كيف يمكن تقوية الروابط بين أمم العالم الإسلامي؟ وأخيرا هل يمكن تحقيق الوحدة الإسلامية[2]؟

أطلق على هذه الجماعة لقب " المثقفين المحافظين" أو "المثقفين السلفيين"؛ لأن ثقافتهم كانت بالأساس سلفية ذات توجه تاريخي؛ أي أنها مستمدة من ثقافات سالفة تكونت عبر التاريخ، وكذلك لأن مواقفهم الفكرية كانت تستلزم دائما العودة إلى الوراء، فالماضي بالنسبة لهؤلاء المثقفين هو محور العصر الذهبي الذي لا مناص منه.

ولكن هناك من يرى أن التقليد لا يقتصر فقط على اعتماد المنهج القديم في إنتاج الفكر العربي، بل يتعداه إلى إتباع منهج الإبداع والتجديد الذي ينادي به مناصرو الثقافة الغربية، وهذا على أساس أنه ليس فقط " **أولئك المتعلقون بالماضي هم وحدهم المقلدون، بل إن الذين يدَّعون تمثيل الحداثة والعصرنة هم الأكثر تقليدا واجترارا لأفكار وقضايا وإشكالات وليدة مجتمع آخر في سياق آخر وذي ثقافة أخرى. وإذا كان التقليد للماضي هو تعبير عن تجاهل أثر الزمان في الإنسان، فإن تقليد الآخر هو تجاهل لأثر المكان**

---

[1]- هشام شرابي، المثقفون العرب والغرب، ص:19.

[2]- المرجع نفسه، ص:19.

والاجتماع والثقافة والسياق الحضاري جميعا في تشكيل الإنسان وتحديد نمط حياته وإطاره المجتمعي"[1]. هذا يعني أن الفكر التقليدي هو ذلك الفكر الذي يعتمد على الاجترار وإعادة الأفكار سواء كانت تلك الأفكار تنتمي إلى الماضي أو الحاضر.

ومع أن الفكر التقليدي لم يناصر كل ما هو وافد من الثقافة الغربية، إلا أنه لم يتنكر تماما للواقع العربي الذي بات يزخر بأيديولوجيات عديدة، فظل يفرض نفسه على الواقع العربي باعتباره النظام القائم الذي لا غنى عنه، وبقي الماضي في ظله حجر الأساس الذي لا يمكن زعزعته، كما أنه شكل نقطة البداية للانبعاث والنهضة في بداية العصر الحديث، وكان كذلك الأساس الوحيد لمقاومة التهديد الأوروبي[2].

أما بداية الفكر العربي الحديث فكانت باتصال المثقفين العرب بالغرب عن طريق البعثات العلمية والاستعمار، فتأثروا كثيرا برخائه وتقدمه وأقاموا مقارنة بين مظاهر القوة والرخاء فيه، وبين مظاهر الضعف والفقر والتخلف التي يعانيها المجتمع العربي في ظل الاحتلال العثماني، وخلصوا بعد هذه المقارنة إلى ضرورة إحداث التغيير في المجتمع وعلى الأصعدة كافة [3]. وهنا أصبح المثقفون العرب يعيشون حالة من "**الاستلاب الحضاري العام، التي يستشعرونها تجاه ثقافة الآخر الغربي وحضارته، بل صاروا أدواته، ووسائله داخل مجتمعاتهم** "[4]، وهنا نادوا بضرورة إعادة تقييم موروثهم الحضاري ومقارنته مع نظيره الغربي حتى يتصلوا إلى مواطن الخلل.

في هذا الوضع من تطور الوعي في الفكر العربي المعاصر يبرز رجل جديد ينادي بالتخلص من قيود الدولة العثمانية التي مارست العبودية على الوطن العربي طيلة عصور الانحطاط، ويقول في نفسه: لم تنحط حالنا إلا بسبب استعبادنا الطويل، وتستوثق في ذهنه

---

[1]– نصر محمد عارف، إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، ط1، دار الفكر، دمشق،2001،ص:74.

[2]– هشام شرابي، المثقفون العرب والغرب، ص:20.

[3]– هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي ،ص:135.

[4]–إسعاف محمد، المثقف العربي إشكالية الدور الفاعل، ص:346–347.

أحكام سبق أن قرأها عند كتاب أوروبا الأحرار والآن يستعيدها ويقر بصحتها ويرى أن العبد لا يكون عاملا نشيطا ولا محاربا مقداما. وأنه في ظل العبودية لا تزدهر زراعة ولا تجارة ولا علم ولا فلسفة، فيتمثل بدوره تاريخ أثينا وروما، ويستخلص منها أن الممالك تنهار لأن العبودية لا تدوم[1].

وهذا الرجل هو السياسي الليبرالي* الذي تبنى الفكر الليبرالي وسعى على ضوئه إلى تصحيح المجتمع والدين من خلال صبغهما بصبغة حداثية، فبعد الاستقلال من الحكم العثماني شخص الليبرالي داء المجتمعات العربية، القديمة والحديثة، ووجد أنه الاستبداد ولا شيء غيره، ومن أجل الخلاص من مخلفات الحكم الاستبدادي لابد من انتخاب مجلس نيابي، وإقامة دولة شرعية ديمقراطية[2]؛ ولهذا نجد المثقفين العرب الذين تبنوا الفكر الليبرالي ينادون بضرورة الاستقلال من العبودية، وقيام دول عربية مستقلة لها دستورها وبرلمانها الخاص الذي يضمن لها الديمقراطية، كما أنهم جعلوا تقييم التراث ضرورة حتمية من أجل التحرر والتطور.

وأتباع الليبرالية من المثقفين العرب لا يرون أن في تمثل الغرب، على مستوى التيارات الفكرية أو الممارسات الاجتماعية والسياسية، لا يرون في ذلك أي نوع من التقليد، وحجتهم في ذلك هي أن قافلة الإنسانية قافلة واحدة، وقد مرّ زمن كنا فيه على رأسها وبيدنا زمام قيادتها؛ لذلك كانت الخطوة الأولى المترتبة علينا اليوم هي أن نعود إلى مسرح التاريخ

---

[1]–عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص:39.

***الليبرالية:** هي وجهة نظر وفلسفة سياسية، تستند على مبدأ "الحرية والمساواة"، وتقسم لعدّة فروع كالليبرالية السياسية المهتمة بأمور السياسة كحرية التعبير، والليبرالية الاجتماعية المعنية بأمور المجتمع والفرد كحرية الدين والاعتقاد، وجوهر الليبرالية يكمن في أن حرية التعبير للجميع، وأنه لا يوجد امتيازات وراثية لأحد على أحد، كما أنها تؤيِّد عدم الخلط بين الدين والأمور السياسية والاجتماعية. ويعرفها "جون ستوارت ميل" بأنها: " إطلاق العنان للناس ليحققوا خيرهم بالطريقة التي يرونها طالما لا يحرمون الغير من مصالحهم أو لا يعوقون جهودهم لتحقيق تلك المصالح، فكل فرد يعد أصلح رقيب على ثورته الخاصة سواء كانت هذه جسمانية أم روحية أم فكرية".

[2]–عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص:44.

بعد أن بقينا على الهامش طويلا، فنتمثل الحضارة الحديثة ونهضمها لكي نستطيع أن نتجاوزها ونعطي بدورنا رسالتنا للعالم[1].

وبتوسع الأطماع الاستعمارية الإمبريالية واختلاف أشكالها في المشرق والمغرب العربيين، تغيرت نظرة المثقف الليبرالي العربي للغرب وحضارته، فرفض سلطته عليهم واتجه نحو النضال السياسي، " **ولقد أفرز هذا الوضع الجديد فئتين من المثقفين العرب، الأولى رفضت الغرب على الصعيد السياسي وتقبلته على الصعيد الحضاري، وأما الثانية فقد رأت أن رفض الغرب أصبح واجبا على الصعيدين السياسي والحضاري معا**"[2]، وهنا أصبح المثقف الليبرالي العربي يصارع ضد الغرب ومن أجله في آن واحد، ضد عدوانه وتوسعه من جهة، ومن أجل قيمه الليبرالية ومظاهر التقدم فيه من جهة ثانية، هذا وبالإضافة إلى علاقات التناحر التي تقوم بين أصحاب الفكر التقليدي السلفي وبين أصحاب الفكر التقدمي التجديدي في إطار الصراع بين القديم والجديد، هناك إلى جانبها بل في داخلها علاقات التعاضد التي تفرض نفسها على أبناء الوطن ككل، في عملية الدفاع عن الذات ومقاومة التهديد الخارجي[3].

وبعد فشل السياسي الليبرالي في تحقيق النهضة برزت في ساحة الفكر العربي شخصية أخرى ساهمت في تطوير الوعي العربي المعاصر، وتمثلت في شخص "داعية التقنية"؛ الذي يرى بأنه لا سبيل إلى النهضة والتطور واسترجاع أمجاد السلف إلا بالعقل والعلم، وهنا يظهر جليا للشيخ السلفي وللسياسي الليبرالي، الذين عجزا عن تحقيق النهضة بمعناها الحقيقي، أن الغرب ليس " **دينا بدون خرافة ولا دولة بدون استبداد، الغرب بكل**

---

[1]–إلياس فرح، دراسات في القومية (مجموعة مقالات)، دار الطليعة، بيروت، 1960، ص:42.

[2]– إسعاف محمد، المثقف العربي إشكالية الدور الفاعل،ص:135.

[3]– محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص:28.

بساطة قوة مادية أصلها العمل الموجه المفيد والعلم التطبيقي، هذا ما يقرّره بعنف الزعيم الجديد ساخرا من أوهام الشيخ والسياسي الليبرالي"[1].

وكثيرا ما يستدل داعية التقنية على مقالته بما حققه اليابان من تطور وتفوق على الصعيد الاقتصادي، رغم أن تاريخهم أعنف وأشرس من التاريخ العربي الإسلامي، وهم بطبعهم شعب ميال للخضوع والخنوع، ولكنهم استطاعوا في فترة قصيرة أن يتفوقوا على أمم كثيرة؛ وذلك لتتبعهم خطى الحضارة الأوربية في مجال العلم والتقنية والصناعة[2].

يقول "**العروي**": " **إن داعية التقنية المشغول ذهنيا بإقامة دولة جديدة، سوف يشعر بعد قيام الدولة الجديدة، أن الأحداث تخونه كما خانت الليبرالي، فالدولة الجديدة التي أصغت إليه بعض الأحيان سرعان ما تتحول عنه**"[3].هذا يعني أن داعية التقنية فشل في تحقيق النهضة وإنشاء دولة ديمقراطية قوية تماما مثلما فشل الشيخ السلفي والسياسي الليبرالي.

وفي الحقيقة الرجال الثلاثة يمثلون –في نظر العروي– ثلاث لحظات من الوعي العربي الذي يحاول منذ نهاية القرن الماضي، أن يفهم ذاته وأن يفهم الغرب، وعلى أساس هذا الفهم يقيم دولة عربية إسلامية تمتلك مقومات الدولة الحديثة.

إن أشكال الوعي السابقة (الديني والليبرالي والتقنوي) والتي تتمحور حول مفاهيم الأصالة من خلال تحديد هويتنا ومعرفة من نحن ومن الآخر، والاستمرار التاريخي من خلال معرفة العلاقة بين ماضي الأمة العربية وحاضرها، والكونية التي تتجلى من خلال البحث عن المنهج الأنسب الذي عن طريقه يمكن تطوير ما هو ممكن بما هو قائم[4]. بهذا

---

[1]–عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص:42.

[2]–المرجع نفسه، ص:47.

[3]–المرجع نفسه، ص:56.

[4]–تركي علي الربيعو، أزمة الخطاب التقدمي العربي في منعطف الألف الثالثة (الخطاب الماركسي نموذجا)، ط1، دار المنتخب العربي، لبنان، 1995، ص:13.

كان "**العروي**" يبشر بسقوط الإيديولوجيات السابقة وظهور مرحلة إيديولوجية جديدة في الفكر العربي، بطلها المثقف الماركسي*.

إن الإيديولوجيات الثلاثة –من وجهة نظر العروي– تدفع من قبل أحد وجوهها على الأقل إلى نهايتها المنطقية وتتدرج في ميدان الماركسية، فيقول:" **إن تمثل كلا من الشيخ والليبرالي والتقنوي للذات والماضي يطابق إحدى مراحل تبنين المجتمع، لكنه في نفس الوقت عندما يكون في أوج نفوذه وكامل الثقة بنفسه، فإنه يتاخم بل يتماس مع الماركسية من أحد جوانبه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية أن لهذه التمثلات الثلاثة إشكالية مشتركة وهذه بدورها تنفتح تلقائيا على الماركسية**"[1]؛ ذلك لأن إشكالية الشيخ تدفعه شيئا فشيئا في مرحلة ما بعد الاستقلال إلى الدعوة إلى الاشتراكية، والتي تغذيها الظروف كل يوم أكثر فأكثر بمضمون ماركسي، وكذلك الليبرالي، ففي صراعه ضد مجتمعه التقليدي، وفي دفاعه عن نفسه يستخدم الماركسية ويستمد منها أسباب الأمل لتبرير ما يطلبه، أما الدعوة للتقنية، فهي تستقر على النحو الأكثر طبيعية في الماركسية، على الأخص حين ترغمها الدولة القومية، على مجابهة قضايا ملموسة حسية، إذ أن عبادة العلم التطبيقي، والدعوة إلى غزو الطبيعة والسيطرة عليها، وتعريف الإنسان بالعمل، تجعل هذا الفكر يتجه نحو الماركسية[2].

---

*الماركسية هي ممارسة سياسية ونظرية اجتماعية مبنية على أعمال "**كارل ماركس**" الفكرية، وهو فيلسوف من أصول ألمانية يهودية من القرن التاسع عشر، وبالإضافة إلى ذلك فهو عالم اقتصاد، وصحفي ثوري شاركه رفيقه "**فريدريك أنجلز**" في وضع الأسس واللبنات الأولى للنظرية الشيوعية العلمية، ومن بعدهم بدأ المفكرون الماركسيون في إضافة وتطوير النظرية بالاستناد إلى الأسس التي أرسى دعائمها ماركس، وكانت أعمال أصحاب هذه النظرية تهتم في المقام الأول بتحسين أوضاع العمال المهضومة حقوقهم من قبل أصحاب رأس المال، والقضاء على استغلال رأس المال للعمال الكادحين.

[1]–عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص:170.

[2]– تركي علي الربيعو، أزمة الخطاب التقدمي العربي في منعطف الألف الثالثة (الخطاب الماركسي نموذجا)، ص:13.

2-2-هزيمة حزيران وإعادة تقييم الإيديولوجيا العربية:

لقد عمقت هزيمة حزيران 1967 لدى العرب "**الوعي بالسقوط حتى في صفوف الثوريين العرب الذين كانوا قد بدؤوا قبيل الحرب ينظرون إلى النظام الناصري وإلى "جمال عبد الناصر" بالذات، كعرقلة أساسية أمام تطور الوضع العربي نحو (الثورة)...نحو (تصفية) الهياكل القديمة و(تحرير) الأرض العربية والإنسان العربي...تأتي الهزيمة، إذن، لتدفع التقدميين العرب، لا إلى التبشير ب(التقدم) وطريقتة وقوانينه، كما كانوا يفعلون من قبل، بل إلى (تنظير) الهزيمة وصياغتها في قانون كلي، انطلاقا من إعادة (قراءة) تجربة، بل تجارب-النهضة العربية، قديما وحديثا**"[1]، وعلى الرغم من الإحباط الذي كان يعيشه المثقف العربي عقب النكسة، إلا أنه استعاد العافية من حيث عودته للعب دوره في صياغة العقل العربي، وتفعيل المشهد الثقافي والإبداعي من جديد، فهناك توجهات جديدة ومهمة على المستوى العام لدى الأجيال الجديدة في الأفكار، والاهتمام بالعلم والمعرفة، وهو ما يمكن التعويل عليه في صياغة المستقبل، الذي يحتاج المعرفة والعلم والثقافة في خوضه للتحديات.

لقد كانت هزيمة حزيران 1967 تدفع باتجاه نقد جذري للمجتمع العربي، نقدا علميا للإيديولوجيات السائدة. وكان هذا النقد العلمي مبني على المنطلقات التالية[2]:

1-إن الإيديولوجيات السائدة ساهمت وتساهم باستمرار في تغييب الواقع وحجبه، وفي تزييفه وتزوير حقائقه الماثلة بصورها البشعة والمتخلفة.

2-إن الإيديولوجيات السائدة في العالم العربي آنذاك (السلفية، الليبرالية، الماركسية) كانت تعيش فيما بينها حربا مفتوحة ومناورات خفية، مما أدى إلى تخلف العرب وهزيمتهم.

---

[1]- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، ط5، دار الطليعة، بيروت، 1994،ص:30.

[2]- تركي علي الربيعو، أزمة الخطاب التقدمي العربي في منعطف الألف الثالثة (الخطاب الماركسي نموذجا)،ص:48.

3-إن الدين كان عكازا للأنظمة التقدمية العربية، تتكئ عليه لتهدئة الجماهير من جهة، ولتفسير هروبها إلى الأمام من جهة ثانية، فمعالجة الهزيمة من قبل الأنظمة التقدمية والأنظمة الرجعية، كانت ترتكز إلى الرؤية التقليدية ذاتها، التي تفسر الهزيمة على أنها بلاء وامتحان من الله، وإن الهزيمة جاءت كرد على بعد العرب عن دينهم، فالسياق الفكري لمعالجة الهزيمة من قبل الأنظمة التقدمية كان يتماشى مع هذا الاتجاه.

ولهذا كان لزاما على العقل العربي أن يعيد صياغة كل الإيديولوجيات التي كانت قبل الهزيمة، حتى يحدد أسبابها؛ لأن الهزيمة كانت نتاج عوامل متداخلة (إيديولوجية، سياسية، اجتماعية، اقتصادية)، وهي ليست قدرا ولا مصيرا، والمسؤول عنها هم أصحابها، هذا يعني أن الهزيمة لا تحل بالناس هكذا بدون توطئة وبدون أسباب، بل لابد من وجود معطيات كثيرة وعديدة، داخلية وخارجية تؤدي في النهاية إلى الفشل والهزيمة، ولابد من دراسة هذه المعطيات وتحليلها.

وبناء على هذا فقد شخص المثقف الإنتلجنسيا أسباب هزيمة العرب ضمن ثنائية الحضور والغياب، فما هو حاضر عند إسرائيل، أي الانسجام الفكر الوحدة والقتال، هو غائب عند العرب، فالحاضر عندنا مأزوم، فقد كنا نحارب بقصائد الشعر والخطب وباحتفالات ذكرى النكبة فجعلناها نكبتين، وكان بعض العرب يحارب أنظمة حديثة بأنظمة عتيقة، وعقلية علمية بعقلية خرافية، واعتمدنا على ضمير عالمي ميت منتن، ومجلس أمن دولي تسيره أهواء الخاصة، وعالم غريب لا يفهم إلا بمنطق القوة. فالإخفاق يطول البنيتين الداخلية والخارجية، فداخليا التخلف، وخارجيا الفشل في قراءة منطق القوة الذي يصنع العالم الحديث، وأعطى للدول العربية نفسها هويتها الثقافية، ورسم لها حدودها الجغرافية[1].

إن المتأمل في الواقع العربي بعد الهزيمة، يصدم بمشهد مأساوي حزين، تجلى في التشتّت والتباعد، فأصبحنا نتحدث عن دويلات صغيرة متعدّدة الأنظمة والسياسات، لا تتفق

[1]- محمود محمد أملودة، تمثيلات المثقف في السر العربي الحديث، ص:224.

إلا في قهر شعوبها، وقمع كل حركة رائدة بناءة، وقد ظهر النفط ليدعم اقتصاد البلاد العربية، لكنه بدل أن يكون وسيلة نعمة تحوّل إلى مصدر انتقام. لذلك تحدث عنه الروائي "عبد الرحمان منيف" طويلا، وخصه بقسم كبير من أعماله، وهو الخبير في شؤونه وشؤون التنمية في بعض البلدان العربية، فقد اعتبره السبب الرئيس في تغير الحياة في هذا الشرق، ودعا إلى ضرورة استغلاله بالوجه الحسن؛ لأنه ثروة زائلة لابد أن تساهم في تطوّر الشعوب وفي تحقيق التنمية الشاملة، وفي صورة عدم تحقق ذلك فإننا سنتحمل تبعات تغافلنا وتجاهلنا لهذه الحقائق؛ لأن " **عالما مثل الذي نعيش فيه الآن، عالم القطب الواحد، والنظام الدولي الجديد، ليس فيه مكان إلا للأقوياء والذين يعرفون ماذا يريدون، وكيف يصلون إليه...**" [1]، فزمن الهزيمة لا يقتضي الوقوف على الربوة[2]، وإنما يقتضي وجود المثقف الإنتلجنسيا الفعال الذي يقوم بنقد الأوضاع السائدة، ويقدم بعد ذلك الحلول الناجعة، وقد كان "عبد الرحمان منيف" من المثقفين البارزين الذين تصدوا لرداءة الواقع العربي، فحاوروه، وكشفوا عيوبه، ودعوا إلى ضرورة العمل على تغييره.

3-علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالسلطة السياسية:

لطالما كانت العلاقة بين المثقف الإنتلجنسيا والسلطة السياسية مشوبة بالقلق والتوتر، مع أنها " **أقدم العلاقات في رصيده، وتمثل العلاقة النموذجية للتوزع، والتنوع، والأكثر خصوبة بين الإقدام والإحجام، بين الانفتاح والانغلاق، وبين الانتماء والانكفاء، بل هي العلاقة الأكثر قلقا وتوترا بين سائر العلاقات التي نسجها مع أطراف أخرى، لأنها العلاقة الأكثر حضورا -وقهرية- في يوميات ممارسته الثقافية..**" [3]، هذا يعني أن علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالسلطة هي علاقة مليئة بالثنائيات المتناقضة، كان أساس تناقضها هو القرب

---

[1]- عبد الرحمان منيف، بين الثقافة والسياسة، ص:18.

[2]-منجي بن عمر، الفضاء في رواية الثورة (دراسة مقارنة بين "الآن...هنا" لمنيف و"الأم" لغوركي، ص:64.

[3]-عبد الإله بلقزيز، نهاية الداعية،ص:36.

والبعد عن السلطة السياسية؛ فكلما اقترب منها وحاباها نال رضاها، وناله نعيمها، وكلما ابتعد ونأى بنفسه عنها احترق بنارها وعقابها.

إن هذا التأزم في العلاقة بين المثقف الإنتلجنسيا والسلطة السياسية راجع إلى أن السلطة كثيرا ما تكون متأهبة لكل مهتم بالسياسة وشؤونها خاصة إذا كان مثقفا؛ لأنها عادة تخشى المثقفين وأصحاب الوعي والفكر، فالمثقف من حيث هو درجة أعلى يمتلك خاصية التفكير والحلم بالتغيير، هو بالضرورة في الموقع المعارض، وهو حين ينتقل من دائرة الحلم بالتغيير إلى دائرة التبشير والعمل، يصطدم مباشرة بآلة الدولة وأجهزتها الرهيبة [1].

وكثيرا ما تثار هذه القضية بين المثقف الإنتلجنسيا والسياسي، باعتبار أنهما "**يسيران في خطين متوازيين لا يلتقيان إلا في أرضية التعاطي مع الواقع؛ فكلاهما يريد أن يتشكل العالم كما يفكر ويتصور، وكل منهما يعمل على احتواء الآخرين، وخلق منظومة خاصة به، ويستمد كلاهما شرعيته بالاتكاء على مرجعيات تاريخية وحضارية، ويشترك الاثنان في نشدان التنمية عند التعاطي مع المجتمع؛ ولكنهما يختلفان في الوسائل، ومن هنا صار لكل منهما مسار مغاير للآخر، يتعاركان ويتصالحان بقد ما يخضع أحدهما للثاني**"[2]. وهنا نجد أن الثقافة التي يفترض أن تلعب دورا أساسيا في خلق الوعي النقدي لدى المجتمع، تختلف عن الإعلام والإعلان والشعارات ولا تركن إلى اليقين، هذه الشؤون التي تعني المؤسسة السياسية، الأمر الذي جعل الاثنين يسيران على خطين متوازيين أغلب الأحيان، ولكن يمكن أن يتقاطعا، وأن يتناقضا، نظرا لاختلاف المنطلقات والأهداف[3]. وعلى هذا الأساس فإن المثقف الذي يساير المؤسسة السياسية سوف لن يصطدم بها، أما

---

[1]–نزيه أبو نضال، أدب السجون، ط1، دار الحداثة، 1981،ص:14.

[2]– محمود محمد أملودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث،ص:40.

[3]–عبد الرحمان منيف، بين الثقافة والسياسة، ط4، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007، ص:57.

المثقف الإنتلجنسيا "**الطامح للتغيير الجذري، والذي يراهن على المستقبل أكثر ممّا يعيش الحاضر، لا يمكن أن يتعايش طويلا مع المؤسسة السياسية**"[1].

وعليه فإن الثنائية الحاكمة لعلاقة المثقف الإنتلجنسيا العربي بالسلطة هي ثنائية المعارضة والموالاة، فهو مثقف الشعب والمجتمع، المندمج، والعضوي، الذي لا يعي وظيفته إلا بوصفها اختيارا أيديولوجيا لصالح المغلوبين والمحرومين، ثم هو مثقف الدولة والسلطة: الملتزم بالدفاع عن الكيان والوحدة والاستقرار [2]، أو هو ملتزم بنقد ما يجب نقده من ممارسات خارجة عن الديمقراطية.

إن هذا الناموس الذي يحكم العلاقة بين مثقف الإنتلجنسيا العربي وبين السلطة السياسية، قديم قدم الثقافة ذاتها، غير أن أغلب المثقفين الإنتلجنسيا العرب في العصور القديمة فهموا المعادلة، وأرادوها أن تكون لصالحهم، فتقربوا من الحاكم والسلطان، وأقاموا له الحجة ودفعوا عنه كل ردية أو بلية؛ حتى يحافظوا على الأمن والاستقرار من جهة، وحتى يزيدوا في ثرواتهم الأضعاف المضاعفة من جهة ثانية، وهذا لا يمنع –رغم محاباتهم للسلطة– أنهم قد أنتجوا حضارة قاربت العالمية قبل عصور الانحطاط، فكان شأنهم بذلك عند الناس عظيم وعند السلطة كذلك.

وعلى العموم كان هذا "**حال مثقف الأمس: مثقف المجتمع العربي –الإسلامي الوسيط– وهو –بغير مماحكة جدالية– ما ليس يصدق أمره على المثقف العربي اليوم من سائر الملل والنحل، هذا الذي لم يعد في وسعه أن يتمتع بالمكانة الاعتبارية التي كانت للأول لدى الجمهور، ولدى الخاصة، كما لدى الدولة...**" [3]. كما استطاع المثقفون الإنتلجنسيا في مطلع القرن العشرين أن يؤدوا أدوارا أكثر فعالية في المجتمع من الدور الذي يؤدونه اليوم، ويعود ذلك إلى عوامل تاريخية واجتماعية، ففي تلك الفترة الانتقالية كان

---

[1]–المرجع السابق،ص:57.

[2]– عبد الرحمان منيف، بين الثقافة والسياسة،ص:37.

[3]–عبد الإله بلقزيز، نهاية الداعية،ص:40.

المثقفون أقرب إلى مراكز الفكر والسلطة السياسية، فشاركوا السلطة بأفكارهم في صنع القرارات الحاسمة[1].

ولكن سرعان ما تدهور وضع المثقف الإنتلجنسيا في العصر الحديث، وتدهورت مكانته عند السلطة والشعب بسبب التراكمات والشوائب التي شابت علاقته بكليهما، بداية من عصر الانحطاط، الذي خرج منه "**مستندا إلى جدار متآكل، وقواعد مهترئة..**"[2]. ثم وجد نفسه بعد ذلك شتاتا متناثرا على أعقاب حضارة بائدة، أبادتها –وإن نسبيا– حضارة غربية اشتد عودها على ما نهمته من الأولى، وما توصلت إليه أدمغتها من تطور رهيب في المجالات العلمية والسياسية والاقتصادية، وحتى الاجتماعية، وباستيراد المجتمعات العربية لأنظمة الحكم السياسية "**لم يعد الهامش واسعا أمام المثقف اليوم مقام التسويغ والتشريع لقيام الدولة والسلطة، وبات قصارى ما يستطيعه أن يظفر باعترافها وببعض عطائها، عند الانتباه، وهو الذي كانت شرعيتها تتوقف على اعترافه بها**"[3]. هذا وإننا لا نوافق "**عبد الإله بلقزيز**" في عبارته الأخيرة حول عطاء السلطة؛ لأنه ليس كل المثقفين الإنتلجنسيا ينتظرون عطاء السلطة وإكرامياتها، فهناك من رفض المنح والعطاء، وآثر أن يكون من المغضوب عليهم.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن أنماط المثقفين الإنتلجنسيا باعتبار علاقتهم بالسلطة السياسية، هم كالتالي:

أ–المثقف الإنتلجنسيا الانتهازي والوصولي:

وهو نمط أحب ما لديه التقرب من السلطة والدفاع عنها –رغم مطباتها– بل وحتى ستر عيوبها وأفعالها الشنيعة، ذلك كله من أجل أن ينال رضاها وعطاءها.

---

[1]–هشام شرابي،مقدمات لدراسة المجتمع العربي،ص:132.

[2]–عبد الإله بلقزيز، نهاية الداعية،ص:41.

[3]–المرجع نفسه،ص:41.

ب-المثقف الإنتلجنسيا الثائر والمعارض:

وهو حتما الذي يقف في الجهة المناقضة للسلطة، فقد انبرى لنقدها ونقد أفعالها وأغلاطها، وتعهد على نفسه بأن ينتصر للشعب على حساب السلطة، ولكن هذا النمط لن يعيش حياة هنيئة مطمئنة؛ إذ أن السلطة سوف لن تترك له المجال لمعارضتها وسوف تهمشه وتضطهده، ومن هنا سيتحول هذا النمط إلى النمط الأخير.

ج-المثقف الإنتلجنسيا المضطهد والمهمّش:

وهو المثقف الإنتلجنسيا الثائر الذي خبت نوره بفعل السلطة؛ لأن يدها دائمة الالتصاق بفمه لئلا يتفوه بكلمة تسيء لها ولأحلافها، وأساليب التهميش بالنسبة لها كثيرة ومتنوعة منها، القتل، والتسفيه، والاعتقال والتعذيب، والنفي،..على سبيل المثال لا الحصر.

4-علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالرواية:

تبقى علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالأدب هي علاقة المتنفس؛ إذ أن فئة المثقفين الإنتلجنسيا بعد أن فشلت في مشاركة السلطة، أو حتى نقد السلطة بشكل مباشر لا يضر بحريتها " **دخلت الميدان الفسيح لمضاهاة السلطة القائمة في فسادها وتعفنها، ولم يبق له (المثقف)، في أفضل الأحوال غير أن يكتب رأيه للتاريخ !**" [1]. وبذلك أصبحت الكتابة الملاذ الآمن الذي يحتمي به المثقفون الإنتلجنسيا، فهم ينقدون السلطة ولكن ليس في عالمها الحقيقي، بل في " **العالم الرمزي: عالم الإبداع والأدب، وكم هو مثير أن معظم من ولجوا هذا العالم في العقود الثلاثة الأخيرة بدؤوا حياتهم ببسملةٍ سياسيةٍ انتهت بهم إلى تعويذة ثقافية (من شر ما خلق)، فوجدوا في عالم الشعر والرواية والمسرح وسواها ملاذا جميلا من جحيم فضيع وقفوا على هوله بالمعاينة لا بالقراءة والسماع فحسب !**" [2]، إن هذا الانسحاب من الساحة السياسية إلى الساحة الأدبية أنتج لنا مبدعين حولوا النقمة إلى نعمة

---

[1]-عبد الإله بلقزيز، نهاية الداعية،ص:130.

[2]-المرجع نفسه،ص:132.

عادت علينا برصيد ثري من الإبداعات الأدبية التي بلغت شهرتها العالمية، ومن بين أهم المنسحبين من عالم السياسة إلى عالم الإبداع، الروائي "**عبد الرحمان منيف**" الذي صرّح بهذا في لقاء صحفي؛ حيث قال: " **جئت إلى الكتابة عن طريق الصدفة أو عن طريق الضرورة، كان رهاني الأكبر في الحقل السياسي، وبعدما امتحنت هذه الإمكانية، تبيّن لي أن الصيغ السياسية الموجودة غير كافية وغير مرضية وبالتالي هناك بدأت البحث عن صيغة للتواصل مع الآخرين وللتعبير عن هموم المرحلة والجيل، وباعتبار أنني كنت هاوي قراءة، وبخاصة في مجال الرواية، افترضت أنه من خلال هذه الوسيلة، وبما أنني كنت أستطيع التعبير، وبالتالي من الممكن أن أعوض أداة بأداة أخرى، فبدلا من الحزب السياسي أو العمل السياسي المباشر، من الممكن أن تكون الرواية وسيلة تعبير**"[1].

كان ذلك إقرارا من الروائي الراحل "**عبد الرحمان منيف**" على انسحابه من عالم السلطة المليء بالاضطهاد والدكتاتورية، وتوجهه إلى عالم الرواية، تلك التي أصبحت بالنسبة له " **إحدى الصيغ التي يمكن للإنسان من خلالها أن يتواصل مع الآخرين، ويعبر من خلالها عن كم الأحلام والرغبات والصور، والأشياء التي يجب أن يشرك الآخرين في رؤيتها والتعرف عليها**"[2]، وهي عنده ليست رسالة سياسية فحسب، وإنما هي رسالة وعي متكامل تنم عن مفهوم جديد للمثقف الإنتلجنسيا الذي لن يهاود السلطة أو يداهنها، بل سيغير سلاحه وأفكاره في انتظار جولات ومواجهات جديدة.

والمثقف عند "**منيف**" يتوجه إلى الرواية بعد أن يعاين واقعه المرير عن كثب، وحينها فقط " **يكتشف كم هم معطوبون حكامه وكم هم خائرون وأنانيون، وكم هم قساة أيضا، لابد أن تتحرك إنسانيته ومشاعره، ويصبح في النتيجة أكثر وعيا وأكثر إحساسا...وهذه**

---

[1]–عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان، الخروج من مدن الملح، حوارات وتقديم: اسكندر حبش، ط1، دار طوى للثقافة و النشر، لندن، 2015،ص:71.

[2]–المرجع نفسه، ص:36.

هي الرسالة التي تريد الرواية أن توصلها"[1]. فتتحول الرواية على يد المثقف إلى وسيلة لقراءة المجتمع، فهي تقرأ تفاصيله وهمومه، تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم، وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل، وهذا من تمام عمل ومهام المثقف الإنتلجنسيا.

وهكذا أصبحت الرواية العربية المعاصرة تعالج القضايا الاجتماعية التي شكلت بؤرا إشكالية في المجتمع العربي، وتعد السياسة من بين أهم تلك القضايا؛ ذلك لأنها أصبحت " **اليوم تمثل أحد الاهتمامات الرئيسية التي تشغل بال معظم البشر بصفة عامة، والمثقفين منهم خاصة...وهذا الاهتمام بالسياسة تفرضه الحياة في مجتمعات تناضل من أجل إثبات الوجود، ونفي الظلم عن الوطن العربي**"[2].

وبالتالي أصبح الروائي " **هو المؤرخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمة وقضاياها، من خلال شخصيات مأزومة فكريا، ومهمشة اجتماعيا، ومغتربة إنسانيا، وهذه الشخصيات التي تعاني وتناضل من أجل نفي عذابات الذات وتحقيق أهداف المجتمع – صارت تشغل اليوم– مكانة رفيعة في شرفات فنون القص**"[3]، ومن هنا تبلورت الرواية العربية السياسية مع الروائيين الذين عايشوا الظروف السياسية الحاسمة في تاريخ الأمة العربية؛ حيث أنها أصبحت تعبر " **عن تطلع عميق إلى التحرر من الاستعمار ونزوع إلى النهوض وتطوير بنيات المجتمع ومؤسساته...وبعد الاستقلالات، غدا حضور السياسة في الرواية متصلا أكثر بانتقاد الاستبداد والدكتاتورية**"[4].

ومن ثم أصبحت الرواية السياسية العربية فنا قائما بذاته له مقوماته ومصوغاته الجمالية والفكرية، فهي الرواية " **التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمي ...وربما كان من الأفضل القول بأنها الرواية التي نتحدث عنها لنظهر غلبة**

---

[1]–عبد الرحمان منيف، بين الثقافة والسياسة، ص:168.

[2]–طه الوادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر،ص:31.

[3]–المرجع نفسه،ص:05.

[4]–محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط1، دبي الثقافية، 2011،ص:64.

أفكار سياسية أو محيط سياسي"[1]، وغالبا ما تأتي الشخصيات في الرواية السياسية وهي تحمل قضية إيديولوجية، وتتحرك تلك الشخصية في وسط سياسي يفرضه وضعها الطبقي وفكرها الإيديولوجي، ونجدها دائمة الصراع مع الأطراف المعارضة لفكرها من أجل الدفاع على ما تؤمن به من أفكار وقيم، وبهذا تحاول الرواية السياسية أن تقدم لنا رؤية تقدمية للواقع مما يجعلها تدخل في مغامرات فكرية [2]، وعلى هذا فإن وظيفة الروائي في الرواية السياسية " **هي أن يظهر العلاقة بين النظرية والتجربة، بين الأيديولوجيا والعواطف والعلاقات التي يحاول أن يقدمها، فإن الرواية السياسية تستطيع أن تخصب إحساسنا بالتجربة الإنسانية، كما أنها قادرة –أيضا– على أن تقوّي ارتباطاتنا وتؤنسنها**"[3].

ولعلاقة المثقف الإنتلجنسيا بالرواية وجه آخر؛ ففي الأول كان سياسيا تحوّل إلى روائي، أما في الوجه الثاني فهو شخصية البطل داخل الرواية السياسية؛ بمعنى أن الرواية السياسية تدور إما حول بطولة المثقف الإنتلجنسيا ومواجهته الدامية للسلطة، أو على نقد شخصية المثقف الإنتلجنسيا الذي انهزم أمام السلطة، وقبل أن يسير خلف القطيع.

لقد عالجت الرواية العربية الحديثة منذ نشأتها قضية المثقف الإنتلجنسيا، فتناولته من زوايا عديدة، منها النفسية والاجتماعية والسياسية..إلخ، واختلفت فيها وجهات النظر باختلاف توجهات الروائي الفكرية والسياسية، وكذا وجهة نظره للعالم، فكان المثقف الإنتلجنسيا بذلك حاضرا في الرواية العربية الحديثة بشخصيته وخطابه، مجسدا لقيم المجتمع وظروفه؛ فالكاتب حتما هو ابن بيئته ولا يستطيع التملص منها، أو حتى منعها من أن تدخل في تشكيل منظومته الفكرية والأدبية، وغالبا ما تكون كتابات الروائي هي عمليات استجابة لتحفيزات خارجية أساسها المجتمع؛ ولهذا جاءت صورة المثقف الإنتلجنسيا وخطابه في

---

[1]–إيرفنج هاو، الرواية السياسية، تر: طه الوادي، مجلة الأقلام العراقية، العدد4، 1977،ص:26.

[2]–علي منصوري، البطل السجين السياسي،ص:70.

[3]–طه الوادي، الرواية السياسية،ص:50.

الرواية العربية انطلاقا من رؤية الكاتب لذلك المثقف في الواقع، وكذا موقفه من السلطة باعتبارها الطرف الثاني المقابل له.

إن صورة المثقف في الواقع وفي الرواية معا بدأت تتشكل منذ ذلك الاصطدام بالحضارة الغربية –في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين– والذي جعل الإنسان العربي يتخبط في عوالم من الحيرة، هل يتبع حضارة المستعمر البراقة؟ أم عليه أن يحافظ على تراثه وتراث أجداده وأن يقبع مكانه دونما حراك؟ وإذا اختار الحضارة البراقة فهل هذا يعني تقبله للمستعمر الغاصب؟ كل هذه الأسئلة حوّلها الروائي العربي منذ ذلك الحين إلى روايات تصف موقف المثقف من الآخر.

ويرى "**جابر عصفور**" أن " **ظهور البطل المثقف في الرواية العربية، من حيث هو موضوع لها، نتيجة مترتبة على نشأة هذه الرواية في استجابتها إلى بعث الوعي المدني عن طريق وسيط إبداعي يصوغ حاضره الواعد في المدينة وبالمدينة، وأن تحول هذا البطل إلى عنصر تكويني في الرواية، أو الشخصية الأساسية بين شخصياتها، لازمة من لوازم النشأة التي سرعان ما تحولت إلى خاصية متأصلة، كما أصبحت سمة من سمات مبدعها الذي بحث عن تمثيلاته أو نظائره قبل أن يبحث عن نقائضه أو أضداده**"[1]، هذا يعني أن شخصية المثقف الإنتلجنسيا في الرواية لابد أن تكون صانعة الحدث، وأن تكون مركزا تحوم حوله كل الشخصيات، لما لها من وجاهة فكرية داخل العمل الروائي.

كما يرى "**طه الوادي**" أن شخصية المثقف الإنتلجنسيا في الرواية غالبا ما تقوم بدور البطل الإشكالي الذي يدافع عن القيم الإنسانية النبيلة في عالم متدهور ومنحط، ونجد هذا في قوله:" **أن المثقفين هم الطليعة القائدة في تطوير بلدانهم بما يمتلكون من نموذج حضاري، المثقف يحمل قيما نبيلة يبحث عنها في عالم متدهور، والطليعي الذي يرغب في**

[1]–جابر عصفور، مواجهة الإرهاب،قراءات في الأدب المعاصر،مكتبة الأسرة،ص:56.

تأكيد قيمة الإنسانية في مجتمع مهترئ هما البطلان اللذان سيتحولان إلى إشكاليين عندما يجابهان بمئات المصاعب التي ستحطم مطامحهما، فيلجآن إلى التقوقع والانعزال"[1].

وفي أغلب الأحيان نجد أن الرواية التي يتخذ فيها المثقف الإنتلجنسيا دور البطل، تعالج قضية الاضطهاد الممارس ضد ذلك المثقف، يقول الروائي الراحل "**عبد الرحمان منيف**" في هذا الصدد: " **حين اعتمدت الرواية أسلوبا للتعامل في هذه الحياة وجدت أنّ ظاهرة القمع من أبرز وأهم القضايا التي تحتل حياتنا، وبالتالي لابد من التصدي لهذه الظاهرة، وهذا ما حاولته إن لم يكن في جميع رواياتي ففي أغلبها**"[2]. وهذا ما سنجده في رواياته التي تناولناها بالدراسة وهي "الأشجار واغتيال مرزوق"، و"شرق المتوسط"، و"الآن هنا... أو شرق المتوسط مرّة أخرى"؛ إذ أن الروائي ركز على ظاهرة القمع التي تعرض لها المثقفون الإنتلجنسيا في تلك الروايات، ففي الرواية الأولى تجلى قمع السلطة للمثقف الإنتلجنسيا من خلال تهميشه ومنعه من حق العمل والإنتاج، بينما في الثانية تجلى القمع من خلال الاضطهاد الجسدي والتعذيب، أما في الرواية الأخيرة فقد أخذ القمع شكلا أكثر تطورا ووحشية حيث تعرض المثقفان إلى أبشع أصناف التعذيب داخل السجون، ومن ثم كان مصيرهما النفي. ومع أنهم جميعا اشتركوا في قمع واضطهاد السلطة لهم، إلا إنهم اختلفوا من حيث ردة فعلهم وكيفية استجابتهم لذلك الاضطهاد.

---

[1]–طه الوادي، الرواية السياسية،ص:21.

[2]–عبد الرحمان منيف، بين الثقافة والسياسة،ص:168.

ثانيا: السياقات العامة لخطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"

لقد تبلور خطاب المثقف الإنتلجنسيا العربي ضمن منظومة الفكر العربي، بالإضافة إلى الفكر الغربي، في ظل التيارات الفكرية الوافدة إليه من الآخر، وكذا الأنظمة السياسية وخلفياتها الفلسفية، هذا ما ساهم في ظهور اتجاهات عديدة لخطاب المثقف الإنتلجنسيا العربي المعاصر (خطاب سلفي، خطاب ليبرالي، خطاب ماركسي).

وإننا لنجد انعكاس بعض هذه الخلفيات الفكرية في خطابات المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" الثلاث (الأشجار واغتيال مرزوق، شرق المتوسط، الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى)، باستثناء الخطاب السلفي، ففي الرواية الأولى والثانية نجد أن خطاب المثقف الإنتلجنسيا هو خطاب ليبرالي ينادي بحرية الفكر والتعبير، وبضرورة تطبيق الديمقراطية في دول الشرق العربي من أجل تحقيق النهضة والتقدم.

والخطاب الليبرالي يقوم على مجموعة من الأسس التي تشكل منطلقاته الفكرية الأولى، ولا يمكن عد أي فرد ليبراليا إلا إذا أقر بهذه الأسس، وهي:

1-الحرية: وهي حق الفرد بأن يفعل ما يريد دون أن يلحق الضرر بالآخرين، فلا يمكن لأي كان أن يقيد حرية الأفراد أو الجماعات إلا إذا كان من أجل تمكين جماعة آخرين من التمتع بحقوقهم، وهذه القيود لا يجوز فرضها إلا بقانون.

وحرية الفرد في الفكر الليبرالي تقتضي عدم تدخل أي طرف خارجي تعسفي من أجل الحد من تلك الحرية، وهكذا فإن الحرية لا تمثل مبدأ من جملة مبادئ، بل هي مرتكز لتأسيس غيرها من المبادئ، إلا أن هذه الحرية مقيدة بالقانون الذي يوصف بأنه ضرورة من ضرورات الاجتماع البشري، شريطة أن تكون هذه القوانين لا تمثل استبدادا مفروضا من

خارج الفرد تقيد حريته التي تتمثل في حقوقه وحرياته المدنية والسياسية والاقتصادية والنفسية وغيرها[1].

2-الفردية: تعد الفردية من أهم أسس الليبرالية، وهي تقتضي استقلال الفرد من خلال العمل المتواصل والاعتماد على النفس، وهذا الذي ساد في الاتجاهات المسايرة لليبرالية وما عرف بالبراغماتية.

إن الليبرالية تمجد الفرد وتجعله في مقدمة الأولويات؛ لأنها تؤمن كل الإيمان بأن الفرد هو الذي يصنع المجتمع، فهو مركز الحياة الاجتماعية، ولأن سعادة الفرد تؤدي لا محالة إلى سعادة ورفاهية المجتمع، فإنه على السلطة أن تحمي الفرد ومصالحه[2].

3-العقلانية: وتعني استقلال العقل البشري بإدراك المصالح والمنافع دون الحاجة إلى قوى خارجية، وقد تم استقلاله نتيجة تحرره من السلطة الدينية اللاهوتية. وتتضح ماهية العقلانية في الفكر الليبرالي من خلال الآتي[3]:

أ-ما دامت الحقوق التي يسعى الفرد لتأكيدها لذاته هي بالأساس حقوقا طبيعية، فإن طريقة معرفتها هو العقل وأدواته كالحس والتجربة.

ب-إن العقل في الفكر الليبرالي هو عقل مادي لا يؤمن إلا بالمحسوسات؛ لذا فإن كل شيء مبني بناء غير علمي لا يصح جعله مصدرا للمعرفة.

ج-إن القانون الذي يضبط الحرية من الانفلات عند كل الاتجاهات الليبرالية هو قانون وضعي يعتمد العقل المجرد في التشريع فالمصدر الوثيق في القانون وفي المجال الخاص بالفرد هو العقلانية.

---

[1]- طلال حامد خليل، المرتكزات الفكرية لليبرالية (دراسة نقدية)، دفاتر السياسة والقانون، العدد الخامس عشر، تصدر عن جامعة ديالى، الجزائر، جوان 2016، ص:159.

[2]- المرجع نفسه، ص:159.

[3]- المرجع نفسه، ص:160.

كما يشكل الحضور التاريخي في الفكر الليبرالي حلقة هامة تعزز بدورها سرح الفكر الليبرالي، ولعل مثقفي الليبرالية بادئ الأمر تخندقوا ضمن حلقات متعددة كانت في مجملها تحدث القطيعة مع التاريخ باعتباره يمثل الوعي الجمعي، في حين تنزع هي إلى الفردية والإعلاء من شأن الذات، ونلمس هذا في جهود المفكرين الليبراليين دون استثناء، ابتداء من "آدم سميث" إلى زعماء الوجودية وحركات الإصلاح الديني، غير أنهم في فترات لاحقة نادوا بضرورة إعادة تقييم التاريخ.

يصرح الروائي "عبد الرحمان منيف" بأن رواياته الأولى كانت" **ذات دعوة ليبرالية فيها تحد ورغبة جامحة بإلغاء القيود وتحرير الإنسان وإعطائه حقه في التعبير والحياة والتنقل...إلخ، فموضوع الليبرالية بالنسبة إلي ليس جديدا بل هو عندي منذ فترة طويلة عنصر أساسي لتقدم هذا المجتمع**"[1]، و"منيف" مثله مثل كثير من المثقفين العرب الذين اعتنقوا الليبرالية في بداياتهم إيمانا منهم بأنها سبيل الإنسان العربي نحو التقدم والنهضة.

وقد حمل "منيف" المثقفيْن الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" و"رجب إسماعيل" همومه وأحلامه الليبرالية ليعبر عن شريحة كبيرة من المثقفين الإنتلجنسيا الذين عاشوا معه الظروف السياسية والاجتماعية ذاتها، غير أنه جعل كل واحد منهما يسعى إلى تحقيق أهداف مختلفة، ف"منصور عبد السلام" سعى من خلال خطابه الليبرالي إلى إثبات حق الأفراد في امتلاك تاريخهم، وأن أي تدخل تعسفي يطال التاريخ من أجل تشويهه هو عمل مناف للحرية الفردية، وعليه فإنه من حق الأفراد المطالبة بإعادة تقييم موروثهم التاريخي من أجل تصحيحه وتصويبه.

أما المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" فقد سعى من خلال خطابه إلى أن يثبت أن لكل فرد –من شرق المتوسط– الحق في أن يعيش حياة كريمة، وأن ينعم بحرية الفكر والتعبير، وأنه ليس من حق السلطة السياسية أن تعتدي على أي فرد في المجتمع فقط لأنه

[1]– عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان (الخروج من مدن الملح)، ص:65.

يخالفها في طريقة التفكير أو يعارضها في منهج الحكم، من هذا المنطلق عدَّ المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" أن ممارسات السلطة التعسفية على المثقفين –في شرق المتوسط من خلال إدخالهم السجون المظلمة وتعذيبهم بوحشية، إنما هو جريمة لا تغفر، وتجاوز كبير لقانون حقوق الإنسان؛ ولهذا نجد "عبد الرحمان منيف" يصدر هذه الرواية بالذات بمواد من قانون حقوق الإنسان التي تتوافق ومبادئ الفكر الليبرالي.

بينما كان خطاب المثقفيْن الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" و"طالع العريفي" في رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى" خطابا متبنيا للفكر الماركسي "**ويتجلى لنا هذا في شخصية المثقف "عادل الخالدي" الذي يعلن في الرواية عن موقفه الفكري من خلال انضمامه إلى التيار الماركسي مع رفاقه من الشيوعيين في المهجع رقم خمسة**"[1]. كما أن خطاباتهما داخل الرواية كانت تحمل بعض مبادئ الفكر الماركسي، والخطاب الماركسي في عمومه قد يبنى على جملة من المبادئ، أهمها[2]:

1-أن الماركسية تعبر عن الصراعات الطبقية والمصالح المادية.

2-المهم ليس فهم العالم، بل العمل على تغييره.

3-المادة توجه العالم وتفسر التاريخ.

4-الدعوة لتغيير العالم لصالح الكادحين (البروليتاريا).

5-تفسير الأحداث والتاريخ بناء على نظام الملكية.

6- الأخلاق نسبية وهي انعكاس لآلة الإنتاج.

7-القضاء على الاستغلال الفردي والإعلاء من شأن الجماعة.

8-الاقتصادية وعلاقات الإنتاج هما أساس كل ظاهرة اجتماعية.

9-التاريخ عند الماركسية عبارة عن صراع بين الطبقات نتيجة عوامل اقتصادية.

---

[1]- منجي بن عمر، الفضاء في رواية الثورة (دراسة مقارنة بين "الآن...هنا" لمنيف و"الأم" لغوركي)، ص:258.

[2]- صلاح الدين شروخ، مدخل إلى علم الاجتماع، دار العلوم للنشر والتوزيع، مصر، 2008،ص:62.

10- محاربة الأديان واعتبارها وسيلة لتخدير الشعوب، وخادما للرأسمالية والإمبريالية.

11-الإيمان بأزلية المادة وأن العوامل الاقتصادية هي المحرك الأول للأفراد والجماعات.

ومن اليسير على المهتم بأدب "عبد الرحمان منيف" أن يدرك صلته بالفكر الماركسي، فقد بدأ "منيف" حياته مناضلا سياسيا في صفوف حزب البعث، واطلع على الماركسية في فترة مبكرة من حياته، فكان ناشطا سياسيا قبل أن يكون روائيا، يقول "منيف": "**من هنا أعتبر نفسي واحدا من الذين بدأوا التفتح على الماركسية في وقت مبكر نسبيا...**"[1]، ولا ريب في ذلك لأنه كان يؤمن بأن " **الماركسية هي أحد المصادر الأساسية التي يمكن على ضوء فهمها والاستعانة بها، تحليل وتفسير الكثير من الأحداث والأمور...**" [2]. ولم يتخل "منيف" عن الفكر الماركسي رغم ابتعاده عن مجال العمل السياسي المباشر بعد الخيبات التي مني بها الشعب العربي وخاصة بعد هزيمة حزيران، فقد كان يدعو إلى ضرورة المراجعة وإعادة الحسابات على ضوء المستجدات في الواقع العربي؛ إذ يقول معبرا عن الحاجة للتجديد:" **لا ثورة بدون نظرية ثورية، وهذه النظرية الثورية ذاتها بحاجة ماسة إلى الاكتشاف وإعادة الاكتشاف باستمرار، وبحاجة ماسة أيضا إلى الإغناء والتطوير باستمرار...**" [3]. إذا فإن صلة "عبد الرحمان منيف" بالفكر الماركسي كانت وثيقة، ولم تنفصم رغم ابتعاده عن العمل الحزبي المباشر، بل تكرست من خلال إصراره على تحميل رواياته همومه السياسية وتطلعاته المستقبلية.

وانطلاقا مما سبق من المقدمات التي تراوحت بين الاستناد إلى الإيديولوجيات المختلفة والتي شكلت منطلقات المثقف الإنتلجنسيا، يمكننا تحديد سياقات ثلاث تشكل من خلالها

---

[1]- عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، ص:195.

[2]- المرجع نفسه، ص:195.

[3]- المرجع نفسه، ص:198.

خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"، وهي: 1-خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" بين تصحيح التاريخ وخيبة الأمل.

2-خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "شرق المتوسط" بين مواجهة السلطة وتثوير الواقع.

3-خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى" بين انسداد الأفق وإعادة بناء الذات.

1-خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" بين تصحيح التاريخ وخيبة الأمل:

لقد اختلفت السياقات العامة التي أنتج خلالها خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات عبد الرحمان منيف، باختلاف التوجهات الفكرية والأيديولوجية التي يتبناها المثقف الإنتلجنسيا في كل رواية من الروايات الثلاث، فنجد أنه يعيش صراعا بين ما هو ممكن تحققه من طموحاته، وبين ما هو قائم في الواقع المرير.

لقد كانت رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" بداية وتمهيدا لظهور المثقف الإنتلجنسيا الليبرالي في روايات "عبد الرحمان منيف"؛ حيث مهد الروائي من خلال هذه الرواية لبداية ظهور المثقف الإنتلجنسيا الذي يتبنى الفكر الليبرالي، ويسعى على ضوء منهجه الفكري إلى المطالبة بحق الفرد في حرية التعبير، وكذا بحقه في معرفة تاريخه الحقيقي دون أي تزييف، وشكه في نزاهة السلطة السياسية، مما أدى إلى بداية الصراع بين الطرفين، وظل هذا الصراع حاضرا في روايات "عبد الرحمان منيف" الموالية، غير أنه أخذ شكلا أكثر وحشية وعداءً.

ولقد استطاع المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" بطل الرواية أن يمرّر أزمته من خلال خطاباته الداخلية والخارجية، فظهرت لنا أزمته مجسدة في القمع الذي مارسته عليه السلطة منذ أن عين أستاذا لمادة التاريخ بالجامعة إلى أن سافر خارج الوطن؛ فقط لأنه

رفض تزوير التاريخ واعتبر أن التاريخ الرسمي للوطن العربي كذبة كبيرة ساهم في ترسيخها جهل الشعوب ومكر الحكام، ونلمس هذا في خطابه التالي: " **التاريخ قصة طويلة وحزينة، تمتلئ بالأكاذيب، وقد كانت بهذا الشكل منذ البداية، وسوف تستمر هكذا !**" [1]، ويؤكد على الحقيقة ذاتها في قوله: " **التاريخ مجموعة من الأكاذيب لفقها أناس محترمون يضعون على عيونهم نظارات سميكة، وهؤلاء الناس يتقاضون رواتب كبيرة نتيجة الجهد الذي بذلوه**"[2]. وكتب التاريخ في نظره ما هي إلا كتب موضوعة ملفقة " **كتبها الحكام من زاوية مصلحتهم لتخدمهم، أما الحقائق فإنها مطوية في صدور الناس، ولا يمكن لضوء الشمس أن يصلها، وستذهب مع هؤلاء عندما يموتون**"[3]، وبما أن التاريخ الرسمي الموجود في الكتب الرسمية عبارة عن مجموعة من الأكاذيب فقد أراد المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" أن يكشف عن عمليات التزوير التي طالت التاريخ العربي من خلال خطاباته التي كان يوجهها للطلبة.

إن رغبة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" في تصحيح التاريخ جعلته ينتج خطابا معاديا للجهات المسؤولة على تزوير الحقائق وطمسها، كما أنه معادي للأفراد الذين يتقبلون التزوير ويرضون بأن يكونوا من المغفلين، فيقول:" **أين هو التاريخ؟ أرى ركاما من الأكاذيب والافتراءات، ولا أرى شيئا غير ذلك! ليست هناك وقائع صحيحة بالمرّة هناك سلسلة من عمليات القرصنة والخيانة والقوادة، بدأت منذ فجر التاريخ ولم تنته بعد! قابيل قتل هابيل! دائما هناك هابيل مقتول وقابيل قاتل، ثم جاء الطوفان والديانات والفتوحات وسمل القادة العسكريون الأتراك عيون الخلفاء وبنوا سامراء، ووضعوا السم في طعام الصغار، وبذلك تحول التاريخ الذي نقرأه إلى سلسلة من العلاقات الجنسية والمؤامرات**

---

[1]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:287–288.

[2]– المصدر نفسه، ص:303–304.

[3]– المصدر نفسه، ص:291.

التي كان على رأسها دائما الجواري؟"[1]، ثم يتساءل بعد ذلك عن الشعوب التي التزمت الصمت وغابت عن ساحة الحقيقة ولم تطالب بحقها في صنع التاريخ، فيقول: " **والشعوب...أين هي الشعوب؟ (اكتشاف معاصر...ولا تسخروا) لم يكن في الماضي، وحتى الآن شيء اسمه شعب، ولكن في القرن الماضي اهتم بعض علماء الاجتماع فوصلوا إلى اكتشافات لها نتيجة رهيبة: الناس هم الذين يصنعون التاريخ!**"[2]. لقد أوعز المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" استغفال السلطة السياسية في الدول العربية لشعوبها وتلاعبها بالتاريخ، إلى أن الشعب في حد ذاته جاهل لحقوقه السياسية كصنع القرار، وصنع التاريخ...إلخ؛ ولهذا كان على النخبة أمثال "منصور عبد السلام" أن يوعوا الناس بحقهم في حرية التعبير والمشاركة في كل ما من شأنه أن يحدد تاريخهم ومصيرهم.

ويضرب لنا المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" مثلا قصة تنصيب الملك "**فيصل**" على العراق، ويجعلها شاهدا على كذب وتدليس السلطات السياسية، فيقول: " **التاريخ القديم، تاريخ الملوك والقادة والفتوحات...من كتبه؟ ولماذا كتب بهذا الشكل؟ هل ما نقرأه وقائع حصلت بالفعل؟ أم مجرد صور ابتدعها الخيال؟ تنصيب الملك فيصل على العراق مثلا...**

التاريخ الذي بين أيدينا يقول: بعد أن تم اختيار فيصل ملكا للعراق، عمت البلاد موجة كاسحة من الاستبشار فأقيمت الأفراح في كل مكان، في المدن والقرى، في الحواضر والبوادي، وكانت الزينات والأعلام العربية فوق البيوت ترفرف ليل نهار، والولائم تقام في الغداء والعشاء، حتى أن الفقراء لم يستطيعوا أن يحملوا بقايا الأكل فتركت للكلاب أو دفنت في التراب؟..."[3]، ولكن هذا الكلام لم يقنع "منصور عبد السلام"، وجعله يبحث عن الحقيقة التي لا تأتي إلا بالتقصي الدقيق، ويقول في هذا : " **إذا أردنا أن نؤرخ لحدث ما ماذا نفعل؟**

---

[1]– المصدر السابق، ص:302.

[2]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:303.

[3]– المصدر نفسه، ص:291.

نحصر الوقائع، ثم نصنفها من حيث تاريخ وقوعها، ونبحث مصادرها، ونحلل النقاط المشتركة ثم نستنتج.

ولو حاولنا أن نطبق هذه القواعد على أية واقعة تاريخية، وأعني من الوقائع المعاصرة، لوصلنا إلى تاريخ يختلف تماما عن التاريخ الذي بين أيدينا، التاريخ الذي في المدارس"[1]. ولهذا كان لزاما على الشعوب العربية أن تنتفض مطالبة بحقها في معرفة الحقيقة ولا شيء غيرها.

ويعلق المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" عن واقعة تنصيب "فيصل" ملكا على العراق: " **هذا مثل صغير من التاريخ، وأية واقعة ترونها الآن مكتوبة بخط أنيق على صفحات مصقولة، يجب أن تفترضوا سلفا أنها كاذبة! أو على أقل تعديل يجب أن تشكوا بصحتها، ابحثوا في عقول الذين ينزوون في المقاهي لا يكلمون أحدا، وإنما يراقبون المواكب التي تمر وترسم على شفاههم ابتسامات حزينة، ابحثوا هناك لعلكم تجدون بداية لتاريخ حقيقي!**" [2].

إلى ذلك الحين كان المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" ينشر أفكاره التحررية بين طلبته ويحرضهم على الشك في السلطة السياسية وفي أهدافها من تزوير الحقائق، وكان كله أمل بأنه سيأتي يوم يصحح فيه التاريخ، وتصبح مصادره من حق الشعب، ولكنه سرعان ما شعر بخيبة الأمل عندما انتقل إلى تاريخ ما بعد الملوك، وأخذ يركز على هزيمة العرب المخزية، وتحدث لهم كيف أن السلطات السياسية أرادت أن تستغفل الشعوب العربية وتصور لها الهزيمة انتصارا، هنا بدأت أزمة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" مع خيبة الأمل، يقول في ذلك: " **كان الأمر عاديا، ولكن حادثة وقعت بعد ذلك مباشرة جعلت لساني**

---

[1]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:292.

[2]– المصدر نفسه، ص:292.

يفلت مني بكلمات غير متزنة، حدث ذلك في غمرة الانفعال! سألني وابتسامته تدور حول شفتيه:

-وماذا تقول في تاريخ ما بعد الملوك؟

-أنا أتحدث عن التاريخ، وما ينطبق على واقعة كبيرة كانت إلى وقت قريب مثل حقيقة أزلية، ثم تهشمت بعد أن برزت وقائع أخرى، ما ينطبق على تلك الواقعة ينطبق على غيرها، مهمتنا أن نشك، أن نبحث حتى نصل!

-قال ذو النظارات السميكة:

-أن تصل إلى ماذا؟

-إلى التاريخ الحقيقي، أن نفهم الدنيا وعلى أي قرن تدور!" [1].

وصاحب النظارة السميكة ذاك لم يكن طالبا عاديا بل كان جاسوسا يعمل لحساب السلطة السياسية، وقد نقل لهم هذا الكلام بكل تفاصيله ما جعل السلطة ترسل إليه شخصا يراقبه كظله.

وهنا بدأت خيبة الأمل تتسلل إلى المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" حتى تمكنت منه في نهاية المطاف وقادته نحو الجنون، يقول "منصور": **منذ تلك الساعة التي لم تكن ستين دقيقة أبدا، وإنما آلاف الدقائق المشحونة بالأخطار والمتفجرات،بدأ يأتي مع ذي النظارات السميكة رجل آخر، كان يبدو هادئا، وسيما، تنبئ ملامحه عن جدية تفوق أيا من الطلاب الآخرين، كان يستمع باهتمام ويكتب باهتمام، وكانت عيناه لا تتركاني لحظة واحدة! ومنذ ذلك الوقت تعكرت حياتي تماما!**" [2]. وفي كل مرة يأتي رجل آخر إلى أن أصبحوا مجموعة من رجال المخابرات، يقتفون أثره أينما يذهب، حتى بعد أن سرح من الجامعة لأسباب سياسية-وهي التحريض ضد السلطة- ظلوا يطاردونه في كل مكان،

---

[1]- المصدر السابق، ص:304.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:305.

ويقطعون عنه كل سبيل للعمل أو أي نشاط من شأنه أن يجلب له الرزق، هذا ما جعله يفقد الأمل في الحياة ويلجأ إلى الجنون.

2-خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "شرق المتوسط" بين مواجهة السلطة وتثوير الواقع:

لقد امتد خطاب المثقف الإنتلجنسيا الليبرالي من الرواية السابقة إلى رواية "شرق المتوسط" مناديا بحق الفرد في حرية الفكر والتعبير، وكذا حرية الجسد؛ إذ ظهر المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" وهو في مواجهة دامية مع السلطة السياسية؛ لأنه كان يسعى إلى تصحيح النظام السياسي القائم على الاضطهاد والدكتاتورية، وكذا تحقيق حرية الفكر والتعبير للفرد العربي الذي يعيش على ضفة الشاطئ الشرقي. غير أن السلطة السياسية قد واجهته بكل وسائل القمع والاضطهاد، وزجته داخل السجن وسعت بعدها إلى تدمير جسده وفكره، حتى لا تقوم له بعد ذلك قائمة.

ولكن خطاب "رجب إسماعيل" ظل صارما في مواجهة طغيان السلطة السياسة، حتى وهو في أبشع حفلات التعذيب يقول: " **ظللت صامتا...قال لي ببرودة كاوية:**

-اخلع ملابسك كلها، قطعة وراء أخرى، ولا تتأخر!

حاولت مرات كثيرة أن أتمرد. ظلوا ينظرون إلي بسخرية، وكانوا يضحكون. ولكن في النهاية تعودت أن أستفزهم. إذا قالوا اخلع ملابسك. أخلعها، إذا قالوا انبطح على وجهك أفعل وكأني أقوم بواجب يومي. إذا قالوا اقعد مثل سعدان، كنت اجلس واضعا يدي حول ركبتي، كان شيء واحد يملأ عقلي في كل وقت: أن أظل جدارا، جدارا صامتا، أن لا أقول إلا ما أريد"[1]. لقد كان المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" يؤمن كل الإيمان بأن إرادة الإنسان قوة لا تقهر، ولا يستطيع أحد أن يزعزعها إن لم تتهاوى لأسباب داخلية؛ ولهذا نجده يقول: " **إن أكبر قوة على الأرض لا يمكنها إرغام الإنسان على الاعتراف، أقصد إذا أراد**

[1]- شرق المتوسط، ص:92.

الإنسان، بعض الناس يموت ولا يعترف. القضية متوقفة على الإرادة، وعلى البداية، إذا قرر الإنسان أن لا يعترف، إذا صمّم، وتحمل لحظات العذاب الأولى، يصبح كل شيء بعد ذلك سهلا"[1].

إن الفرد عند المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" هو مركز القوة في العالم ولا أحد يمكن أن يقهر إرادته إن صمم على تحدٍّ ما، يقول: " **لم أكن أتصور أن احتمل كل ما فعلوه، لكن احتملت..كانت إرادتي هي وحدها التي تتلقى الضربات، وتردها نظرات غاضبة وصمتا..وظللت كذلك لم أرهب، لم أتراجع: الماء البارد..ليكن. التعليق لمدة سبعة أيام، ليكن..التهديد بالقتل والرصاص حولي يتناثر..ليكن، كانت إرادتي هي التي تقاوم**"[2]. هذا ما جعله يواجه السلطة ويتحمل عذاب الجلاد خمس سنوات متواصلة.

وظل المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" على هذه الحال من القوة والصلابة، إلى أن سمع نداء جسده المنهك الذي سوف لن يصمد إلى أن يحقق أهدافه داخل السجن؛ ولهذا ارتأى "رجب" أنه إذا مات داخل السجن فسوف لن تكون لوفاته أية قيمة، وأنه لن يصل إلى ما أراده منذ البداية –وهو تحقيق الديمقراطية– وعليه أن يغادر السجن ويكتب للعالم ويخبره كيف يعيش المثقف السجين في سجون شرق المتوسط " **في لحظات الغضب والتحدي أصرخ: يجب أن أفعل شيئا...ومادمت فقدت كافة أسلحت: النظرة الغاضبة، التحدي، الصمت، فلأجرب سلاح الكلمة..لأقل أخيرة قبل أن أرحل**"[3]. وهنا قرر "رجب" الخروج من السجن والهروب إلى باريس من أجل إيصال كلمته إلى العالم، وتثوير الواقع على السجون العربية وعلى نظام الحكم الديكتاتوري.

يقول "رجب إسماعيل": " **سيضج العالم كله عندما يستمع إلى قصص العذاب التي لا تتوقف، في الليل والنهار، على الشاطئ الآخر، كيف يمكن للإنسان أن ينام وأصوات**

---

[1]– المصدر السابق، ص:89.

[2]– شرق المتوسط، ص:145.

[3]– المصدر نفسه، ص:146.

الضحايا لا تكف لحظة واحدة عن النواح والأنين؟ لا يوجد هذا النوع لا احد هنا يستطيع أن ينام، أن يأكل، أن يضحك، والناس هناك يبكون بصمت ويموتون، سوف ترتفع آلاف الأصوات، في نشيد واحد مخيف، تطلب إنهاء (الحفلات) المستمرة"[1]، إن كل ما أراده "رجب" هو أن يجعل العالم كله يثور ويصرخ بصوت واحد مطالبا بإنهاء الاضطهاد والقمع الذي يتعرض لهما الفرد كل يوم في سجون شرق المتوسط.

هذا ما جعله يهيئ خطابا من المفترض أن يثور به المنظمات الحقوقية كي تقوم بدورها وتحاسب المسؤولين على الأوضاع المزرية التي يعيشها الفرد العربي في بلاد شرق المتوسط، " **سأقول لهم في جينيف أن السخرية بلغت بالجلادين درجة أنهم يطلقون على التعذيب اسم الحفلات..وما دام الأمر هكذا فيجب على الصليب الأحمر على المؤسسات الإنسانية الأخرى، أن تفعل شيئا من اجل إنهاء الازدراء والقهر والموت!**" [2]، ولكن سلطة الشرق لم تدعه يصل إلى هدفه، وأخذت تضغط عليه من أجل العودة إلى أرض الوطن، فسجنت "حامد" زوج أخته "أنيسة" وتركته رهينة عندها، وعلى إثر ذلك شعر "رجب" بأنه قد ارتكب خطأ حينما سافر وترك عائلته تعاني بسببه، وعاد إلى أرض الوطن.

مات المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" بعد عودته إلى شرق المتوسط جراء التعذيب الذي تعرض له في السجن، وثار الواقع بعد ذلك انتفاضا على موته والبداية كانت مع "حامد" الذي " **بدأ يلعب لعبة رجب ذاتها، ولكن بشكل غامض ومحير، لم يتركوه...أخذوه...منذ سنة وأربعة شهور أخذوه، ولم يسمحوا لي أن أراه إلا قبل شهور**"[3]. ثم انتقل الحس الثوري بعد ذلك إلى الطفل "عادل" ابن أخته "أنيسة"، الذي انتفض ضد الظلم والقهر، وعبر عن موقفه انطلاقا من رؤيته الخاصة، تقول "أنيسة": " **قبل أيام رأيت عادل يجمع الزجاجات الفارغة في البيت، تركته يفعل لأرى ماذا يريد أن يصنع بها، ولشد ما**

---

[1]– شرق المتوسط، ص:157.

[2]– المصدر نفسه، ص:157.

[3]– المصدر نفسه، ص:176.

عجبت عندما رأيته يملؤها بالزيت والبنزين، انتزعتها بقوة، وكدت أضربه لولا أنه بكى"[1]. أراد "عادل" أن يدمر السجون ويحرقها بالبنزين والزيت، احتجاجا منه على القمع والاضطهاد.

ولم يتوقف الوعي الثوري عند "عادل" و"حامد" بل تجاوزهما إلى "أنيسة" التي قررت أن تكمل الطريق من حيث انتهى أخوها، وأن تنشر أوراقه التي تحمل فكره وهمومه، وإن كانت ستصبح بعد ذلك امرأة خاطئة، وتقول عن نفسها:" **قرأت أوراق رجب، بكيت كثيرا لما قرأتها، وبكيت أكثر لأني لم أستطع أن أكون له أما كما أراد...ولا اعرف الآن هل أخطئ إذا تركتها تسافر خارج الحدود لتنشر؟ لو ظل حيا لغضب، أنا متأكدة من ذلك، فقد طلب مني أن أحرقها، ولم أفعل، ولأني أتركها الآن تسافر، ليقرأها كل الناس، رغم كل ما فيها من أخطاء وصرخات، ولا أعتقد أن رجب يرضى عنها أو يريدها...لكن كما قلت لكم أنا امرأة خاطئة..وأريد أن أتبع طريقة رجب ذاتها، أدفع الأمور إلى نهايتها..لعل شيئا بعد ذلك يقع**"[2]. وبهذه الطريقة رأت أوراق المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" النور، واستطاع أن ينشر فكره الليبرالي بين أفراد عائلة ومجتمعه واحدا تلو الآخر، وهم بدورهم ثاروا ضد القمع والاضطهاد، وطالبوا بحق الفرد في الحرية على كافة الأصعدة.

3-**خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية " الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى" بين انسداد الأفق وإعادة بناء الذات:**

لقد كان خطاب المثقفيْن الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" و"طالع العريفي" في هذه الرواية خطابا ماركسيا نقديا، قام بتعرية المجتمع العربي، وكشف مواطن الخلل فيه، كما أنه أدان استبداد الحكام وجبروت الجلادين، وفي المقابل تبرأ من صمت الشعوب العربية التي لم

---

[1]- شرق المتوسط، ص:175.

[2]- المصدر نفسه، ص:176.

تتكاتف في صف واحد من أجل التدمير وإعادة البناء؛ لأن الواقع العربي الراكد قد تأسَّن وهو يحتاج إلى إعادة تشكيل جذريٍّ[1].

يرى المثقفان الإنتلجنسيا بأن الشعوب إن لم تتحد وتفتك حقها الشرعي في الحكم، فسوف تبقى أبد الدهر في السجون قابعة تحت رحمة الأفراد الحاكمين، ونلمس ذلك في الحوار الذي دار بينهما: " **–سيبقى السجن، يا طالع، وسيبقى السجان، مادام هناك ظلم واستغلال.**

–أعرف ذلك، لكن ما أفكر فيه السجن الداخلي، وهو أن يرضى الناس بالبقاء في هذا السجن، عدا مجموعة صغيرة للحراسة، وهذه المجموعة ذاتها دائمة الخوف لأنها لا تعرف متى ستلتحق بالآخرين وتدخل السجن أيضا، لو كان شعور الناس بالحرية حقيقيا لتقلص السجن إلى حدوده الجغرافية، وربما انتهى، لكن مادام الناس هكذا فإن السجن لن يبقي أحدا خارجه"[2]. والسجن الداخلي إنما هو نتيجة الحكم الدكتاتوري، الذي يعتمد على قمع الشعوب العربية واضطهادها.

لقد كانت أغلب المشاهد في هذه الرواية قاتمة، تغرق في التشاؤم وتعبر عن انسداد أفق المثقفيْن الإنتلجنسيا، ف"طالع" قد خاب مسعاه حينما توهم الحرية في الغرب، و"عادل" لم يختلف عنه كثيرا، لقد كانا يعيشان السجن أينما حلاَّ؛ لأنه أصبح حالة تلازمهما ولا يستطيعان منه فكاكا، هذا ما نتبيَّنه من حوارهما التالي: " **كان يبدو غارقا في التفكير، وفي المرات التي حاولت معرفة ما وراء هذه الحالة كان يرد أنها لأسباب طارئة، ولابد أن تزول بسرعة! في إحدى الأمسيات، وبدون تمهيد قال لي بانفعال:**

–يبدو أنني لن أشفى...

وحين فتحت عيني باستغراب، تابع وهو يهز رأسه بجنون:

---

[1]– منجي بن عمر، الفضاء في رواية الثورة (دراسة مقارنة بين "الآن...هنا" لمنيف و"الأم" لغوركي)، ص:243.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:258.

-ولا أشعر إطلاقا أنني أصبحت حرًّا!

قدرت أنه يعاني. لم أشأ أن أفرض عليه تفاؤلي الهش باستعمال الكلمات التي يتداولها الناس عادة في مثل هذه الحالات. صمت. نظر إلي، لكن بدا لي أنه لا يراني، وبعد فترة صمت طويلة:

-أحمل السجن معي أين ما ذهبت، ويبدو أنني لن أستطيع التخلي عنه أبدا!

-تحمل السجن معك؟

-نعم، وهذا أخطر ما في المشكلة، لقد أصبح السجن بالنسبة لي، حالة لا تغادرني، تماما كالعلامة الفارقة!" [1]. فكانت بذلك "براغ" و"باريس" محطتين مختلفتين بالنسبة لهما، رمّمتا الجسد وعمّقتا جراحات الروح؛ ولذلك كان "طالع" لا يذكر في غربته غير الحزن والأسى وضباب القمع الذي يلف ذلك الشرق ويمتد إلى المنفى الاختياري، فيصاب بالأسى والإحباط ويستسلم للضعف: " **نحن الآن الطرف الضعيف في هذه العلاقة، والضعيف يجب أن يتحمل، كما كان الحال في السجن، لكن الفرق بين هذا وذاك، بين هنا وهناك، أنني الآن يائس، وهذا ما يعذبني...**" [2]. ولهذا -من الطبيعي- أن تكون شهادة "طالع" على عصره، شهادة اليائس الذي لا يرجو من هذا الشرق صلاحا ولا يأمل في إمكانية تغييره بل يتمنى أحيانا تدميره، وإن سعيه إلى فضح ذلك الشرق وتعريته وإدانته كان من أجل أن يبين لنا سبب يأسه وتشاؤمه، فهو ينطلق من تجربته الذاتية في سجون "موران" ليرصد حقيقة القمع وحجمه الذي يتضاعف عديد المرات في الفترة الزمنية الوجيزة[3].

ويعبر المثقف الإنتلجنسيا "عادل خالدي" أيضا عن صورة أخرى من صور المعانات التي تتعرض لها الشعوب العربية، في مكان آخر من تلك البلاد، ففي "عمورية" تتكاثف السجون كما في "موران" وتقطف أحلام الشعوب، خاصة بعد أن اكتشف "عادل" أنه لم يكن

---

[1]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:13.

[2]- المصدر نفسه، ص:35.

[3]- منجي بن عمر، الفضاء في رواية الثورة (دراسة مقارنة بين "الآن...هنا" لمنيف و"الأم" لغوركي)، ص:242.

فقط ضحية الجلاد، بل كان أيضا ضحية الخيانة؛ لأن التنظيم الذي كان يأمل أن يكون سبيله إلى الخلاص خانه وتخلى عنه في ظروف قاسية، يقول المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي": " **إنني أشعر بخيبة تصل إلى حدود المرارة، وهذا الشعور لم يولده السجن وسنوات العذاب الطويلة...وإنما بالدرجة الأساسية، لأني أكاد أفقد اليقين...أحس في لحظات كثيرة وكأني وحيد...وأن هؤلاء الساسة الذين أسلمت لهم قيادي خدعوني، تخلوا عنيّ...**"[1]. وبهذا تكون شهادة "عادل" هي الأخرى تعبيرا عن الأزمة التي تعيشها الشعوب العربية، فقتامتها تأتي من قتامة الواقع العربي ومرارته التي يعبر عنها "منيف" في حوار له، فيقول: " **ما نعيشه عبارة عن مأساة مستمرّة، دوّامة ليس لها نهاية، وبالتالي خطابها المتميز في كونها أزمة، وكون واقعنا مأزوما من الطبيعي أن ينعكس هذا المناخ في الرواية، أن يتنفس الكاتب هواءه، ويعيش فيه، ويعبر عنه، وكل محاولة للهروب منه أو اختراع عالم آخر بلا أزمة نوع من الوهم...**" [2].

وتتجلى تلك الرؤية للواقع في كل خطابات المثقفيْن الإنتلجنسيا "عادل" و"طالع"، غير أنه وفي نهاية الرواية بدأت تظهر النزعة التفاؤلية والرغبة في ترميم ما تبقى من الأحلام والبداية من جديد؛ حيث نجد "عادل" يقول: " **ربما تكون نظرتي للأشياء والأشخاص والحياة اكتسبت هذا اللون القاتم...تحطمت الأحلام، أعرف ذلك، لم يبق منها إلا القليل...**" [3]. وقد يكون هذا القليل هو بصيص الأمل الدافع إلى إعادة بناء الذات والوعي من جديد، فأوراق "طالع" التي تركها –بعد أن أجبر على مغادرة حلبة الصراع– لتفضح وتعري وتساهم في التغيير، وكذلك طموح "عادل" ورغبته في بداية جديدة لحياته وأحلامه وحتى معتقداته الفكرية والسياسية، كل ذلك جعل خطاب المثقفيْن في النهاية يتجه نحو التفاؤل، وهذه النهاية

---

[1]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:309.

[2]– بيار أبو صعب، وطني هو البحث الدائم عن الحرية، حوار مع منيف، مجلة اليوم السابع، العدد الثامن، الاثنين 2 تموز 1984، ص:24–25.

[3]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:532.

المتفائلة تقرب رواية "الآن...هنا" من الواقعية الاشتراكية التي تؤمن إيمانا قطعيا بضرورة انتصار قيم العدل والحرية والاشتراكية[1].

[1]– منجي بن عمر، الفضاء في رواية الثورة (دراسة مقارنة بين "الآن...هنا" لمنيف و"الأم" لغوركي)، ص:245.

الفصل الثاني: آليات تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات عبد الرحمان منيف.

تقديم

أولا: زمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا .

ثانيا: صيغ خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

ثالثا: تعدد الرؤية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

رابعا: لغة خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

تقديم:

يتشكل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية من خلال تعالق مجموعة من الآليات، تتضافر جميعها من أجل تحديد معالمه، تماما مثل الخطاب الروائي بصفة عامة، ويتشكل الخطاب الروائي من مجوعة من المكونات ذكرها "**سعيد يقطين**" في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"، فقال:" **وتحديد الخطاب الروائي يتم من خلال مظهره التركيبي أو النحوي، لذلك أراني أقصر مكوناته على هذه العناصر:**

1-الزمن.

2-الصيغة.

3-الرؤية.

هذه هي المكونات التي يركز عليها السرديون بصفة عامة، وإن كنا نجد اختلافات بينهم في ترتيبها وربطها بعضها ببعض"[1]. وهي ذاتها الآليات التي تقصيناها في دراستنا لتشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "**عبد الرحمان منيف**" حيث تناولنا، زمن الخطاب، وصيغة الخطاب، وكذا الرؤية، بالإضافة إلى لغة الخطاب.

أولا: زمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا

1-مفهوم الزمن:

لقد شغل الزمن الإنسان منذ بداية الوجود، ذلك التعاقب الرهيب للساعات والأيام والشهور والسنوات، والذي يولد هو الآخر تعاقبا في الأحداث، شغل المفكرين والفلاسفة فحير عقولهم، واستنزف أفكارهم من أجل وضع حدود مفاهيمية له تنفي عنه ذلك الغموض المبهم الممزوج بالخوف، فلطالما خشي الإنسان الزمن، ونظر إليه على أنه إله ظالم تماما مثل

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)،ص:52.

الإله "كرونوس" في الأسطورة اليونانية، و"**لو رجعنا إلى المصطلح اليوناني لكلمة الزمان، فسوف نجد أن كلمة كرونوس "CRRONOS" تشير إلى الزمان منذ عصر هوميروس**"[1]. لذلك سعى الفلاسفة والمفكرون إلى فهم كنه الزمن –ذلك المخلوق الغامض– وتعريفه، مثل "**بول ريكور**" الذي يقول:" **ألسنا نلامس هنا البنية الحميمية الموحدة للواقع الإنساني؟ فهذه الأعجوبة المتعالية –الزمان– المتلاشية والمنظمة، هي في آخر الأمر أكثر إلغازا من الخيال المتعالي الذي تشكل بالنسبة إليه الروح الخفية...**"[2]. وهناك من حدد مفهوم الزمن على أساس الانسيابية اللامتناهية، مثل "**برغسون**" الذي يختزل الزمن في عنصر الديمومة؛ حيث يرى أن " **الديمومة تعني ببساطة أننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل شيء يدوم عبر التتابع والتغير**"[3].

ومن بين الدارسين الذين حاولوا وضع مفاهيم جديدة للزمن تخالف بشكل أو بآخر الفكر الفلسفي للقرن التاسع عشر، الفيلسوف "**جورج لوكاتش**"، حيث كان فحوى مفهوم الزمن عند الفلاسفة الأوائل هو أنه:"**نمط من الإنجاز ذو دلالة وضعية متطورة**"[4]، بينما كان "**مفهوم لوكاتش الذي وضعه في كتابه (نظرية الرواية) ...أن الزمن هو عملية انحطاط متواصلة، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق**"[5]، هذا يعني أن الزمان هو الوجود كله، أو كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا،

---

[1]– أمير مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل، الزمان، الوعي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1980، ص: 132.

[2]– بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص: 64.

[3]– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ط1، دار الغيداء، الأردن، ص: 115.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، لبنان، 2009،ص: 109.

[5]– المرجع نفسه، ص: 109.

إن الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب منها فتيل كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره فإذا هو الآن ليل وغدا نهار [1].

أما الفلاسفة الوجوديون فقد نظروا إلى الزمن نظرة مخالفة لغيرهم، مثل " **زمن فلسفة "هيدجر" و"برغسون" الزمن الوجودي الخاص بالإنسان، ذاك الزمن الذي يتعارض مع زمن الفلك وزمن الوجود الخارجي، وزمن الساعة: هذا الزمن الخاص بالإنسان –الزمن الداخلي– صار أحد جوانب الموضوعات الأساسية في الأدب بعامة والرواية بخاصة**"[2]، إذا فالزمن المتمركز داخل نفس الإنسان، الضارب بجذوره إلى الذاكرة هو الذي شغل بال الفلاسفة الوجوديين وتعداهم إلى دارسي الأدب وبخاصة الرواية.

ومن هنا بدأ الاهتمام بعنصر الزمن في مجال الدراسات الأدبية وظهر ما يعرف بالزمن الأدبي، تماما مثلما حدث مع "**جان بويون**" الذي ركز على دراسة الزمن الأدبي ودعا إلى"**ضرورة احترام خاصية الزمن الداخلي في دراسة العمل الروائي، بل إنه ذهب إلى حد أنه جعل فهم أي عمل أدبي متوقفا على فهم وجوده في الزمن...**" [3]، وهذا ما سماه "**جورج بولي**" بعد ذلك بالزمن الإنساني، الذي تعهده بالدراسة والتحليل داخل الأعمال الروائية عن طريق تحليل العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات من خلال تصور خاص لمفهوم الزمن (الطفولة– الشيخوخة –الحلم) [4]، كما يقترب مفهوم الزمن الإنساني عند "**برغسون**" من المفهوم الأدبي "**لأن كلا منهما يعتمد على الحالات الشعورية والنفسية، فالمعالجة الأدبية لزمن ترتكز ارتكازا كليا على الزمن النفسي البرغسوني، حيث يكون**

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 24، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ص: 199.

[2]– رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب،، ص: 115.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 109–110.

[4]– المرجع نفسه، ص: 110.

الزمن حينئذ معطى مباشرا من معطيات الوجدان، ويقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي"[1].

كان ذلك بالنسبة للمفاهيم الفلسفية للزمن بصفة عامة، أما بالنسبة للزمن وحدوده في الدراسات الأدبية، فلقد احتل –خاصة في العصر الحديث– مكانة مرموقة في الدراسات النقدية، التي أولته الاهتمام البالغ ودرست كيفية بناء نسقه وطريقة تشكيله للخطاب داخل الرواية، كما أن اهتمام الأدب الروائي بالزمن حدا بالكثير من النقاد والدارسين إلى أن يروا فيه المكون الرئيس لكثير من الروايات، وفي هذا السياق يرى "**آلان بروب جرييه**" أن الزمن يدخل كعنصر جذري في معمارية الرواية[2].

ولهذا يعد الزمن من أهم العناصر الركيزة المساهمة في بناء الرواية، وكذا من أبرز التقنيات والآليات التي تشكل الخطاب وتحدد معالمه، فلا يمكن تصور الأحداث الروائية خارج نطاق الزمن فهو عالم الحركة الدائمة والمستمرة الذي تتبلور فيه الأحداث والشخصيات؛ ولأن " **الزمن يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى**"[3]، وفي السياق ذاته يقول "**حسن بحراوي**": "**فمن المتعذر علينا العثور على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا–افتراضا– أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن تلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن**"[4]، هذا يعني أنه لتحقق السرد ووجوده لابد من وجود الزمن، لأن السرد أشبه ما يكون بالحياة هذا إذا لم نقل أنه الحياة

---

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،ص: 07.

[2]– ألان بروب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر،ص: 134.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1984، ص: 127.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 117.

ذاتها ممزوجة بالخيال، فكيف للحياة أن تخلو من الزمن وهو ركيزتها الأولى، كذلك لا تقوم قائمة للسرد دون الزمن.

ونظرا لهذه الأهمية التي حظي بها الزمن في الرواية، فقد اعتنى بدراسته كثير من النقاد والدارسين، بداية من الشكلانيين الروس، الذين درسوه من حيث علاقته بالسرد وتطور الأحداث وتناميها داخل المتن الحكائي، فجاءت دراستهم حول الظاهرة الزمنية نابعة من تمييزهم بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي داخل أي عمل روائي، وفي هذا الصدد يقول "**توماشفسكي**" :" **إن المبنى الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا**"[1]، وعليه فزمن المتن الحكائي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فعلا في مادة الحكي، أما زمن المبنى الحكائي فيقصد به الزمن الضروري لسرد أو قراءة الخطاب الروائي.

وكذلك تناول البنيويون الزمن باعتباره قضية نسقية بامتياز؛ حيث يرى "**رولان بارت**" أن الزمن عنصر هام يدخل في تكوين النسق الداخلي للخطاب، وهو يرى كذلك أنه لا وجود للزمن إلا داخل نسق أو نظام[2]، ومعنى هذا أن الزمن عند البنيويين لبنة أساسية ورئيسة لابد من وجودها من أجل اكتمال الصرح الروائي.

وعلى غرار ثنائية الشكلانيين الروس (زمن القصة/زمن السرد)جاءت ثنائية "**تودوروف**" (زمن الحكاية/ زمن الخطاب)، على أساس أن زمن الخطاب " **زمن خطي يخضع لنظام كتابة الرواية على أسطر صفحاتها بينما يعد زمن الحكاية زمنا متعدد الأبعاد**

---

[1]–نقلا عن: إبراهيم الخطيب، نصوص الشكلانيين الروس، ط1، الشركة العربية، الدار البيضاء، 1985، ص: 180.

[2]– نقلا عن:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 111.

يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد، الأمر الذي ينشأ عنه ظهور مفارقتين، أو تقنيتين سرديتين، وهما:تقنية الاسترجاع وتقنية الاستباق (الاستشراف)" [1].

ويؤكد "**تودوروف**" هذا الطرح في كتابه "الشعرية"؛ حيث يقول:" **فنظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخيل)...**" [2]، ومرد هذا الاختلاف بين الزمنين عند "**تودوروف**"، هو أن الزمن الأول أحادي البعد (خطي)؛ ويقصد بالخطية هنا خطية الكتابة على صفحات الرواية وليست خطية الأحداث التي تستدعي التسلسل المنطقي، أما الثاني (زمن الحكاية) فهو متعدد الأبعاد بمعنى أنه يحوي أحداثا كثيرة تخضع للتسلسل المنطقي. والتقاطع بين هذين الزمنين يؤدي "**إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات...**" [3].

في حين ترى الناقدة "**يمنى العيد**" أن الزمن الروائي ينقسم إلى:" **زمن القصة الذي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث وتسلسلها، وزمن السرد الذي يعتمد على التلاعب الفني للأديب في تعامله مع الزمن**"[4]. والقصد من هذا الرأي أن زمن القصة أو سلسلة الأحداث المكونة للعمل الروائي، هو زمن خطي يخضع للترتيب المنطقي المفروض عليه من قبل الزمن الحقيقي، بينما يعد زمن السرد زمنا خياليا يقدم الأحداث ويؤخرها، فهو بذلك يكسر منطقية الزمن الحقيقي ويتجاوزها، ومن خلال هذا الكسر أو التلاعب تخلق التقنيتين المذكورتين آنفا: الاسترجاع والاستشراف.

1- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان،2015، ص: 31.

2- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ص: 48.

3- المرجع نفسه، ص: 48.

4- يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان،1985،ص: 231.

من خلال ما تقدم من الآراء والتقسيمات الزمنية في الرواية، نجد أنها في مجملها تصب في أتون واحد، فزمن الحكاية هو ذاته زمن القصة، وزمن الخطاب هو ذاته زمن السرد، وعليه فإن:

-زمن القصة أو زمن الحكاية: هو زمن المادة الحكائية.

-زمن السرد أو زمن الخطاب: وهو الذي من خلاله يتجلى تزمين زمن القصة، وهذا ما يفرضه دور الكاتب في عملية تخطيب الزمن؛ أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا[1].

وتتابعت بعد ذلك تقسيمات الزمن في الخطاب الروائي، وإن اختلفت في شكلها إلا أنها تتفق مضمونا وتصورا، غير أن التصنيف الجديد والمغاير لكل التصنيفات السابقة هو تصنيف الروائي الفرنسي "**ميشال بوتور**"[2]؛ إذ أنه ومن خلال تجربته الروائية تفطن إلى هذا التقسيم:" **زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب**"[3]، وهكذا " **يقدم لنا الكاتب (الروائي) خلاصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنين...**" [4].

وبعد تصنيف "**بوتور**" الثلاثي (زمن المغامرة – زمن الكتابة – زمن القراءة) نجد تصنيف "**تودوروف**" الثلاثي أيضا "**زمن القصة أي زمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص، وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية عين تودوروف أزمنة خارجية تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخييلي، وهي على التوالي: زمن الكاتب؛ أي المرحلة الثقافية والأنظمة**

---

[1]- المرجع السابق، ص: 227.

[2]- مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية،ط1، المؤسسة العربية، لبنان،2004، ص: 49.

[3]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص: 101.

[4]- المرجع نفسه، ص: 101.

التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي، وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع"[1].

ولهذه الأزمنة، دخل في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا داخل الرواية، غير أن الزمن التاريخي أو المرجعي هو الذي يحدد الإطار المرجعي لزمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا، وخاصة إذا كانت الرواية اجتماعية سياسية، فإنه لا محالة سوف يتأثر بظروف ذلك الزمن؛ إذ أنه لابد من انعكاس الواقع الفعلي على العمل الروائي فيكون بذلك خلفية للأحداث وللشخصيات في أقوالها وأفعالها. هذا تماما ما نجده في روايات "**عبد الرحمان منيف**" والتي تعد ترجمة تخييلية للواقع السياسي والاجتماعي للعالم العربي؛ حيث انعكست الظروف السياسية التي كان يعيشها الكاتب على سير أحداث رواياته، وشخصياتها المثقفة الثائرة ضد تلك الظروف المتأزمة، وضد الأنظمة التي ساهمت في تأزمها.

ولقد ساهم الزمن التاريخي المرجعي بشكل كبير –ولازال– في بلورة خطاب المثقف الإنتلجنسيا وخطاب الرواية بصفة عامة، بداية من النكسة الفلسطينية أو العربية سنة "1967" والتي شهدت على تطور الخطاب الروائي العربي، سواء من حيث نصوص تلك الفترة، أو من حيث تقنيات السرد وآليات الخطاب، فخرجت بها من التقليد إلى التجديد والتجريب؛ فلقد كانت النكسة السبب الرئيس في انهيار منظومة الفكر والقيم السائدة آنذاك، مرورا بحرب الخليج وأزمة النفط، وكذا ثورات الربيع العربي وما تعكسه على الرواية العربية المعاصرة من تشوهات؛ وهو ما جعل الأخيرة تجنح نحو العنف والرعب والشذوذ، وصولا إلى التطور العلمي والتكنولوجي الفادح الذي يشهده عصرنا، والذي ساهم في ظهور رواية الخيال العلمي ذات الشخصيات المهجنة والمستنسخة والمتحولة جنسيا، وعليه فإن كل هذه الأزمنة بلا شك أسهمت في بلورة وعي المثقف الإنتلجنسيا، فالزمن هنا ليس حياديا بل سيدخل ضمن عملية التخيل، والمراوغة بين الواقع والمرجع.

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 114.

من هذا المنطلق جاءت دراستنا لزمن القصة في روايات عبد الرحمان منيف؛ حيث أولينا الاهتمام الأكبر للزمن المرجعي الذي ساهم بطريقة مباشرة في تشكيل سياق خطاب المثقف الإنتلجنسيا، وكذلك زمن المغامرة الذي يتضمن المدة الزمنية التي تغطيها الأحداث التي شكلت ذلك المثقف في الرواية. أما دراستنا لزمن الخطاب فكانت على ضوء تصنيف "**جيرار جينيت**" للزمن السردي، وقد اقتصرنا على المستويات التالية[1]:

1-النظام: ودرسنا فيه تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

2-المدّة: ودرسنا فيه تقنيات التسريع: التلخيص والحذف، وتقنيات التبطيئ: المشهد، والوقفة. ووفق هذه المصنفات سنتلمس ملامح المثقف الإنتلجنسيا وخطابه عن قرب.

2-الزمن المرجعي لخطاب المثقف الإنتلجنسيا:

إن أهمية الزمن المرجعي أو التاريخي في كتابة الرواية وقراءتها تنبع من ذاته، إذ أنه يمد ظلاله على الرواية، فتنعكس على بنية الأحداث وبنية الشخصيات وحتى الأفضية، خاصة إذا كانت الرواية اجتماعية سياسية، فإنها حتما سوف تحمل سمات الظروف الاجتماعية والسياسية الواقعية المشكلة لها.

لقد عكس "**عبد الرحمان منيف**" بروايته "**الأشجار واغتيال مرزوق**" "**المرارة التي سيطرت على العالم العربي بعد حرب 1948 وحرب 1967**"[2] وعلى المثقفين الإنتلجنسيا على اختلاف توجهاتهم الفكرية. هذا يعني أن الزمن المرجعي للرواية هو ما قبل الهزيمة وما بعدها، غير أن المؤلف لم يذكر تواريخ محددة تصرح بذلك، ولكن أورد بعض الإشارات التي تدل على زمن الأزمة المرجعي، وذلك من خلال الأحداث، فالمظاهرات التي كانت تملأ الشوارع وكان يخرج فيها المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" وهو لا يزال طفلا تنديدا بوعد بلفور تعد الإشارة الأولى للزمن المرجعي " **كل الصغار يقولون يسقط بلفور... يسقط**

---

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 32.

[2]- صالح ولعة، صورة المثقف العربي في روايات عبد الرحمان منيف، ص: 02.

الخونة .."[1]؛ إذا تعود أحداث الرواية إلى زمن توقيع وعد بلفور، إنه الزمن الذي تمزق فيه المثقف الإنتلجنسيا العربي، وابتلع المرارة حتى غرق بها؛ وذلك لأنه تبنى " **الحداثة بوصفها عقيدة وآمن بطروحاتها، وتصادم مع الأصوليين بسببها، وثار على موروثه، وانضم إلى الأنظمة السياسية المؤدلجة كونها تحمل الحل لأزمة الواقع، وقد مثلت التجربة الناصرية النموذج لديه، وماذا كانت النتيجة؟ هزيمة حزيران، وقد اتفق المثقفون المنتمون في التعبير عن صدمتهم، لكنهم اختلفوا فيما بينهم في ردود أفعالهم، فقد آثر البعض الصمت، وتحول البعض الآخر إلى النقيض، في حين احتفظ أكثرهم بانتمائه**"[2]. و"منصور عبد السلام" واحد من المثقفين الإنتلجنسيا الذين تحولوا إلى النقيض، وأظهروا العداء للسلطة الديكتاتورية، وحاولوا القيام بدورهم بما هو ممكن، ولكنهم شعروا بحالة من الخيبة عندما فشلت مشاريعهم الليبرالية الثورية، وانتهى دورهم التوعوي.

لقد انعكست تلك الأوضاع على الرواية وساهمت في سير أحداثها وحتى في تشكيل شخصية "منصور عبد السلام"؛ حيث جاءت شخصية مأزومة مهمشة لا تملك إلا الارتداد إلى الداخل، حتى خطابه كان الداخلي منه (المونولوج) أكثر من الخارجي (الديالوج) وأحيانا يتقاطعان في حالة من التناقض والهذيان.

أما الإشارة الثانية، فهي أن السارد كان في كل مرة يتذكر قضية فلسطين وهزيمة العرب: " **يا أولادي واجبكم أن تدرسوا اتركوا السياسة وقضية فلسطين للحكومة فهي التي تعالجها، هل هذا مفهوم؟**"[3]، كان هذا خطاب المدير لمنصور وزملائه الأطفال بعد وعد بلفور، حيث شهدت ساحات البلدان العربية مظاهرات حاشدة تندد بذلك الوعد الجائر، غير أن الهزيمة وقعت حينما كان "منصور" في بلجيكا يكمل دراسته، ذلك أنه عندما عاد "**سمع**

---

[1]– عبد الرحمان منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص:222.

[2]– محمود محمد أملودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن،2010، ص: 223.

[3]–الأشجار واغتيال مرزوق، ص: 223.

بقصص أصدقائه الذين انتحروا بعد الهزيمة، وسمع بقصص الذين ذهبوا إلى حديقة السرو العالية، وسمع بقصص الذين انتفخت بطونهم وأصبحوا مثل الضفادع، بطون كبيرة ورؤوس تضمر وتضمر كل يوم..." [1]، أما أصدقاؤه الذين ذهبوا إلى حديقة السرو العالية فهم الذين وقفوا في وجه السلطة وحاولوا مجابهتها، فتعرضوا للضغط والتهميش حتى جنوا وأدخلوا مستشفى المجانين، وأما الذين انتفخت بطونهم وضمرت رؤوسهم، فهم الذين سايروا السلطة وكسبوا رضاها فأنعمت عليم حتى امتلأت بطونهم.

وهكذا كان زمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" "**هو زمن الهزيمة على مستويين: على المستوى الشخصي إذ نستشعر هزيمة "إلياس نخلة" الإنسان المعذب وهزيمة "منصور عبد السلام"، وعلى المستوى العربي العام إذ تصفعنا الرواية بالنكبة والنكسة معا...زمن الرواية، إذاً، هو زمن الهزائم المرّة. زمن الأصدقاء الذين انتحروا...وزمن الذين انتفخت بطونهم...ولكي تصبح تلك الهزائم أشد مرارة، أمسك هؤلاء، أصحاب الرؤوس الضامرة، السلطة بيد قاسية لا تضرب بقوة إلا رؤوس الناس!**" [2]. إن هؤلاء وزمنهم وحكاياتهم لم تكن قط تغريدا خارج السرب، بل أسهمت في تشكيل ملامح وخطاب المثقف الإنتلجنسيا وجعلته أكثر عداء للسلطة من ذي قبل.

ونجد التساؤل قد سيطر على خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور" :" **لماذا هزمنا أول مرة وكانت لدينا جيوش، وكانوا هم عصابات؟ هل أصرخ وأتعرى؟ هل أقذف نفسي من النافذة؟ كنت أريد أن أتحدث عن هذا عشرين ساعة متواصلة...**" [3]، وكان أمره يزداد سوء عندما يسأله طلبته عن أسباب الهزيمة التي مني بها العرب.

---

[1]– المصدر السابق، ص:310.

[2]– صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان،2003، ص:103–104.

[3]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:341.

بينما لا يمكننا "**أن نحدّد الزمن الحكائي، في شرق المتوسط، والآن.. هنا، في التاريخ، تحديدا واضحا ودقيقا، ولكن الوقائع فيهما تشير إلى أنه زمن (الحاضر العربي) حتى تاريخ نشرهما. نشرت الطبعة الأولى من شرق المتوسط في العام 1975م، والطبعة الأولى من الآن...هنا في العام 1991م، إذ حدد هذان العامان نهاية الزمن الحكائي لهما**"[1]، أما بداية ذلك الزمن فبقيت خاضعة لكل الاحتمالات.

أما "شرق المتوسط" فلم يرد فيها ذكر لإشارة تاريخية تحيلنا على الزمن المرجعي؛ لأن "**عبد الرحمان منيف**" أرادها أن تكون صالحة لكل زمان ومكان في شرق المتوسط، ولهذا جاءت خالية "**تماما من أية إشارة دقيقة إلى الزمان والمكان عدا أن الأحداث تجري بوطن ما من شرق المتوسط في ظل أحد الأنظمة التي تمركزت في الحكم بعد حرب تحريرية أو إثر انقلاب عسكري واستأثرت بالسلطة وصادرت الحريات**"[2]. وهذا ما تفسره رؤية المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" للرواية التي أراد أن يكتبها مقاسمة مع عائلته، والتي أرادها أن تكون بمثابة وثيقة تفضح الاضطهاد الذي يمارس على المثقف في شرق المتوسط، فيقول عن الرواية:" **أريدها أن تكون جديدة بكل شيء، أن يكتبها أكثر من واحد، وفيها أكثر من مستوى، وأن نتحدث فيها عن أمور هامة والأفضل مزعجة...وأخيرا أن لا يكون لها زمن...**" [3]، ذلك أن "شرق المتوسط" في الأخير هي أوراق رجب التي أرسلتها أنيسة للنشر بعد صراع مع ذاتها " **ولا أعرف الآن، هل أنا أخطئ إذا تركتها تسافر خارج الحدود لتنشر؟...ولكن كما قلت لكم أنا امرأة خاطئة .. وأريد أن أتبع طريقة رجب ذاتها وأن أدفع الأمور لنهايتها لعل شيئا بعد ذلك يقع**"[4]، وفي الأخير أرسلت الأوراق ونشرت.

---

[1]– صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:103.

[2]– علي منصوري، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، تخصص أدب حديث، إشراف: محمد العيد تاورته، جامعة الحاج لخضر ، باتنة، ص:231.

[3]– عبد الرحمان منيف، شرق المتوسط، ط6،ا لمكتبة العالمية، بغداد، 1986، ص:134.

[4]– المصدر نفسه ص:186.

وهكذا جاء خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "شرق المتوسط" مجردا من كل إشارة للزمان أو حتى المكان، حتى تلبي الرواية رغبة الروائي "**منيف**" الذي أراد أن يعالج فيها قضية السجن السياسي في شرق المتوسط، ويصرح بذلك في قوله: " **علما أن السجن السياسي من المحيط إلى الخليج واحد بالمعنى الدقيق للكلمة، من حيث المناخ والأساليب والهموم، فلذلك أعتبر أن التعميم في هذا الموضوع هو في منتهى التخصيص فالجميع مسؤولون ويعانون المشكلة نفسها**"[1]، وكان له ذلك؛ حيث أن هذه الرواية قد عبرت عن هموم كل المساجين السياسيين الذين يقبعون وراء الشاطئ الشرقي، والذين تعرضوا للاضطهاد من طرف السلطة.

وكذلك الأمر بالنسبة لرواية "الآن هنا...أو شرق المتوسط مرة أخرى" ؛ إذ أن " عبد الرحمان منيف" لم يذكر أي إشارة تدل على الزمن المرجعي الذي كتبت على إثره الرواية؛ لأنه أرادها أن تكون مرتبطة بالواقع الراهن لكل قارئ، ونجد هذا في "**العنوان: الآن، وهي إشارة زمنية تخبر عن الراهن الذي نعايشه نحن/القراء، وكذلك عن الحاضر بالنسبة إلى أحداث الرواية، وتتكرر هذه الإشارة الزمنية بين ثنايا النص الروائي، وتعبر عن لحظات جزئية أحيانا تتصل ب "الآن" المركزية التي هي محور الزمن. فكأن الرواية تشد القارئ إلى الحاضر. وتريد أن تبلغه بأن الوقائع التي ستروى هي من صلب الراهن، الآني**"[2]. و"الآن" هي (آن) الكاتب إذ كتب، وهي (آن) القارئ –وهو في الغالب عربيّ– ساعة يقرأ. إنّها الزمن العربي الرّاهن الذي يحتلّه السجن. وكأن (منيف)، إذ يسمي الآن...هنا (شرق المتوسط مرّة أخرى) يدمج بينهما على المستويات كافة، فهو يدمج زمنيهما فيبقيه مفتوحا على الماضي وعلى المستقبل معاً، إنه زمن السجون، زمن قديم، ولن ينتهي في المستقبل

---

[1]– عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان، ص:77.

[2]– منجي بن عمر، الفضاء الروائي في رواية الثورة، دراسة مقارنة بين "الآن هنا..." لمنيف و"الأم" لغوركي،ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس ، ص:189–190.

المنظور وقد يطول [1]؛ إذن، رغم أن الكاتب لم يفصح عن تاريخ محدّد ل"الآن" وتجاوز بذلك النزعة التاريخية المرجعية، إلا أنه أوحى بها حينما ربطها بالمكان "هنا"، وجعل القارئ العربي يتفطن إلى أن "الآن" زمن يتعلق به أيضا، وهو زمن القمع والاضطهاد أينما كان.

2-زمن المغامرة في خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

كما ذكرنا سابقا أن زمن المغامرة هو المدة الزمنية التي تغطيها الأحداث في الرواية، وعلى هذا فإن زمن المغامرة في "الأشجار واغتيال مرزوق" يبدأ من نقطة معينة في زمن الحاضر؛ حيث كان "منصور" يتأهب للسفر خارج الوطن ثم يعود تدريجيا إلى الماضي، حتى يصل إلى مرحلة الطفولة، ثم يزاوج بعد ذلك بين الماضي والحاضر.

تبدأ الرواية و"منصور عبد السلام" يقبع في عربة القطار ويحدث نفسه:" **تجاوزت الخامسة والثلاثين، غير متزوج...**" [2]، ثم ارتد بعد ذلك إلى الطفولة، وهذا يعني أن زمن المغامرة يقارب الثلاثين سنة أو أقل بقليل، ونستطيع تقسيمه إلى مراحل زمنية:

1-منذ الطفولة حتى السفر إلى بلجيكا:

وهذه المرحلة غير مذكورة بالتفاصيل، ولكن جرت فيها أحداث كثيرة، فيها تعرف على السياسة وأحبها: " **إذن المظاهرة هي السياسة، وطلقت عالم الصغار، وبدأت دودة الرفض تنمو بداخلي، حتى أصبحت مثل ثعبان يلتف علي ويخنقني..**" [3]، وفيها اشتغل "منصور" في أعمال كثير غير أنه لم يفلح في أي منها، وفيها كذلك دخل السجن ومكث فيه عدة شهور، هذا يعني أن مثقفنا لم يعش طفولته كباقي أقرانه، وإنما ولد كبيرا يحمل هموم الكبار، فمنذ نعومة أظافره حمل على عاتقه مسؤولية نقد السلطة ورفض سياستها.

---

[1]-صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:104.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:310.

[3]- المصدر نفسه، ص:210.

2-مرحلة الدراسة:

وتمتد طيلة عشر سنوات " **ألا يعقل أن الذي قضى عشر سنوات متواصلة في الجامعة طالبا، هنا وفي أوروبا، ثم عاد إلى الجامعة أستاذا، ألا يعقل أن يكون تعرف إلى عدد كبير من النساء**"[1]، والشاهد هنا هو أنه قضى عشر سنوات في الدراسة موزعة بين أرض الوطن وأوروبا، تبلور خلالها وعيه الثوري وحسه النقدي، حتى أصبح زعيما لأحد التنظيمات السرية الرافضة لسياسة الدولة.

3-مرحلة التجنيد أو الخدمة الوطنية:

وكانت مدتها ثلاث سنوات " **والآن لا يريد منصور عبد السلام أن يتذكر فترة الثلاث سنوات التي قضاها جنديا...**" [2]. وفي هذه الفترة تشبع المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" بحب الوطن، وتحمس أكثر لنصرة القضية الفلسطينية، ولكنه شعر بخيبة أمل حينما اكتشف الألاعيب التي تحاك ضدها.

4-مرحلة التدريس بالجامعة:

واستمرت ثلاث سنوات إلا ثلاث شهور، حيث طرد منصور من عمله قبل نهاية السنة الثالثة من عمله كأستاذ بالجامعة "**وقبل نهاية السنة بثلاث شهور تلقيت قرار التسريح، وأصبحت خارج أسوار الجامعة**"[3]. في هذه المرحلة حاول المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" أن يمارس عمله النقدي التوعوي، من خلال توجيه طلبته إلى دراسة التاريخ الحقيقي بدل التاريخ المزيف الذي أملته عليهم السلطة في كتبها الرسمية، ولهذا السبب لم يعمر طويلا في الجامعة وفصل من عمله.

---

[1]- المصدر السابق، ص:341.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:283.

[3]- المصدر نفسه، ص:311.

5-مرحلة انتظار السفر:

وفي هذه السنوات عرف "منصور" معنى التشرد، وغرق في الديون حتى قرر السفر، ولكن طال انتظاره للجواز " **من يصدق أني انتظرت سنتين وسبعة أشهر من أجل جواز السفر...**" [1]، وهي المرحلة التي ازداد فيها عداءه للشرق وسلطته الدكتاتورية وأنظمته الرجعية، فأصبح ثائرا على الأحياء والأموات يريد أن يعرف منهم حقيقة ما يحدث له من تهميش واضطهاد.

6-مرحلة العمل كمترجم:

بدأ العمل يوم الثلاثاء السابع من شهر تشرين الثاني، وكان آخر تاريخ في العمل الثلاثاء الثامن من أيار من السنة نفسها، هذا يعني أن عمله لم يتجاوز عدة شهور اضطربت خلالها نفس "منصور" جراء التراكمات التي ملأت روحه ثم جاءت بعد ذلك النهاية الفجائعية بجنونه.

وداخل زمن مغامرة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" يأتي زمن مغامرة "إلياس نخلة"، ذلك الرجل الذي جلس إلى جانب منصور في القطار، واستأنس به فسرد له قصته منذ أن قطعوا أشجاره وكان عمره أربعا وعشرون سنة، إلى أن جلس بجانبه في القطار وهو شيخ هرم، ولقد أثار في نفس منصور مواجع كثيرة جعلته ينبذ ذاته ويحتقرها، رغم أن اللقاء لم يدم إلا ساعتين من الزمن. فالبداية كانت بقطع الأشجار والنهاية باغتيال "مرزوق"، وما بينهما كانت حياة مثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" المأزوم والمهمش من طرف السلطة.

أما زمن المغامرة في "شرق المتوسط" فقد بدأ على متن الباخرة "أشيلوس"، التي كانت تقل المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل"صاحب الثلاثين خريفا إلى فرنسا حتى يتلقى العلاج ويرمم جسده بعد خروجه من السجن بأسبوعين، ويمتد بعدها زمن المغامرة عن طريق تقنية

[1]- المصدر السابق، ص:223.

الاسترجاع التي استخدمها الراويان اللذان سيرا السرد على طول الرواية، إلى فترة الطفولة والشباب بما فيه بداية النشاط السياسي: " **بدأت المسألة أول الأمر في الهواء الطلق إلى جانب حقول القمح أو تحت ظلال الأشجار، كانت تترافق الكلمات مع الشتائم والضحكات، ثم أصبحت الكلمات لا تقال إلا في الغرف المغلقة المليئة بالدخان، كانت كلمات تمتلئ بمقدار مجنون من الثقة والدخان حتى أصبحت في النهاية همسا من تحت الأبواب، أو دقات على الجدران**"[1]. ولكن التركيز الأكبر كان على فترة خمس سنوات التي قضاها "رجب إسماعيل" في السجن، وعند تقسيمنا لهذا الزمن تشكلت لدينا المراحل التالية:

1-مرحلة ما قبل الاعتقال:

وتمتد هذه المرحلة على طول خمسة وعشرون سنة، غير أن الذي سرد أحداث هذه المرحلة ليس مثقف الإنتلجنسيا "رجب" بل أخته "أنيسة" التي تقول: " **كنا صغارا لما مات أبي.. لا رجب وحده كان صغيرا...**" [2]، **وتقول أيضا:"وقضينا خمسة عشر سنة، لم نفترق خلالها ..وخلال هذه الفترة كان رجب سلوتنا الوحيدة، كنا نذوب من أجل أن يكبر بسرعة ويصبح رجل البيت...**"[3]، ولكن لم تدم فرحتهما طويلا؛ ذلك لأن "رجب" اعتقل بعد شهر واحد من تخرجه في الجامعة ونجد هذا في قول أنيسة " **الله يلعن السجن ويومه، قلنا حين تخرجت من الجامعة سعادتنا بدأت ولكن ما مرَّ شهر حتى تحول الفرح إلى مأتم**"[4]، وفي هذه المرحلة اكتسب ثقافته من خلال الدراسة وقراءة الكتب، وفيها كذلك تبلور وعيه النقدي والثوري الذي جابه به السلطة والجلاد طيلة فترة الاعتقال.

---

[1]- شرق المتوسط، ص:80.

[2]- المصدر نفسه، ص:122.

[3]- المصدر نفسه، ص:123.

[4]- المصدر نفسه، ص:34.

2-مرحلة الاعتقال:

وتغطي هذه المرحلة مدة خمس سنوات ، ذاق خلالها "رجب" كل أنواع التعذيب والاضطهاد، انتقل خلالها إلى سبعة سجون، وفي كل واحد منها ذاق أصنافا من التعذيب "**رجب إسماعيل سقط. هذه الكلمة الوحيدة التي تفسر النهاية التي وصلت إليها. ولا يجدي أن يقال الآن ظل رجب خمس سنين بأيامها ولياليها وراء الجدران، وأنه مرَّ على سبعة سجون، لم يضعف ولم يعترف**"[1]. لقد قضى "رجب" في السجن خمس سنين من أصل إحدى عشرة سنة أذاقه فيها الجلاد "أسعد النوري" كل أصناف التعذيب والإهانة، حتى ذبل جسده ولم يعد قادرا على المقاومة أكثر، فخشي أن يموت في السجن وتذهب قضيته التي كان يدافع عنها أدراج الرياح، فقرر أن يوقع ورقة الاعتراف ويخرج من السجن حتى يتسنى له فضح سجون وحكومات الشرق من خلال الكتابة وتثوير الواقع.

3-مرحلة ما بعد الاعتقال:

وهي مرحلة قصيرة لا تتجاوز خمسة أشهر إذا جمعنا الأسابيع والأيام المتفرقة التي قضاها في البيت بالإضافة إلى الشهور الثلاث التي قضاها في فرنسا، تقول أنيسة:" **لم أكن أتصور أن الأيام تنقضي خفيفة راكضة هكذا... انقضت تماما.. مرَّ أسبوعان لم أره خلالها كما تمنيت. غدا يسافر.. لا اليوم..**" [2]، هذا الزمن الذي قضاه "رجب" في البيت قبل أن يسافر إلى فرنسا، وهنا بدأ يشعر بالندم واستحالت حياته إلى جحيم معنوي؛ لأنه خان رفاقه ووقع ورقة الاعتراف، تقول أنيسة بعد وفاته:"**عملت كل شيء لكي يخرج رجب من السجن، كانت خطيئتي الكبرى والأولى، ثم حين فكرت أن يعود،بعد أن قضى ثلاثة شهور في فرنسا،إن بكائي أمام عبد الغفور كان أقوى دافع حمل رجب على العودة...وعاد**

---

[1]- المصدر نفسه، ص:123.

[2]- شرق المتوسط، ص:36.

وقتلوه"[1]. عاد "رجب" إلى الوطن حتى يواجه الجلاد من جديد ويتطهر من خطيئته، وبعد عودته إلى البيت مكث فيه أربعة أيام ثم اعتقل من جديد "**وغاب رجب، وحتى الآن لا أحد يعرف ماذا فعلوا به، ماذا سألوه؟ بقي سجينا ثلاثة أسابيع ثم جاء**"[2]، لم يتحمل جسد "رجب" التعذيب مرّة أخرى ومات في اليوم الرابع بعد عودته من السجن.

أما زمن المغامرة في "الآن هنا ..أو شرق المتوسط مرة أخرى" فيبدأ مع المثقف"عادل الخالدي" وهو يتهيأ للسفر إلى "براغ" من أجل المعالجة في مستشفى "كارلوف"، وهناك التقى بالمثقف "طالع العريفي" وأمضيا معا عدة شهور، يمكننا أن نقسم زمن المغامرة في هذه الرواية إلى المراحل الآتية:

1-مرحلة السجن:

وهي مرحلة مسترجعة يمتد فيها الزمن على مدار عشر سنوات، التي قضاها كلا المثقفين في سجون "موران" و"عمورية"، يقول "عادل": " **تكفيني السنوات العشر التي قضيتها في سجون عمورية...**" [3]، وهذه شهادة "طالع":" **الأوراق التالية، شهادتي أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشوا في سجون موران، لمدة عشر سنين متوالية...**" [4]، أما زمن الخطاب فقد استغرق أكثر من فصلين "حرائق الحضور والغياب" يوميات "طالع العريفي"، و"هوامش أيامنا الحزينة" يوميات "عادل الخالدي".

2-مرحلة العلاج في مستشفى "كارلوف":

وتبدأ هذه المرحلة بدخول "عادل" إلى مستشفى "كارلوف" ولقائه بعد ذلك ب"طالع"، وهي تمتد على مدار شهور عديدة، يقول "عادل": " **قضيت شهورا طويلة في مستشفى**

---

[1]- المصدر السابق، ص:175.

[2]- شرق المتوسط، ص:173.

[3]-عبد الرحمان منيف، الآن هنا..أو شرق المتوسط مرة أخرى، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1991، ص:307.

[4]- المصدر نفسه، ص:147.

كارلوف. أجريت لي خلالها عدة عمليات، بدأت بعدها أتحسن..."[1]. وقد شغلت هذه المرحلة جزء كبيرا من الفصل الأول من زمن الخطاب "الدهليز"." **ولعلّ اللقاء كان نقطة في الزمن فاصلة واصلة بين ماضي السجن المرتبط بالتذكر، وحاضر المستشفى المتعلق بالراهن، ومن هذه النقطة تتحدد وجهة السير، فأحيانا يعود الرفيقان إلى ماضيهما ليثبتا أن الانسجام يتحقق بينهما من خلال ارتباطهما بتاريخ مشترك: تاريخ القمع في موران وعمورية، وأحيانا كثيرة، يعيشان الحاضر ليخبرانا عن قيمة الإنسان في مستشفى كارلوف**"[2]، وقد انتهت هذه المرحلة برحيل "عادل" إلى فرنسا بعد وفاة "طالع".

3-مرحلة العلاج والعمل في "باريس":

لم ترد في الرواية أي إشارة على المدة الزمنية التي قضاها المثقف الإنتلجنسيا "عادل" في باريس، غير أن زمن الخطاب توسع في هذه المرحلة، ليشمل السنوات العشر التي قضاها في سجون "موران"؛ حيث كانت زيارته لسجن "الباستيل" المحفز على الاسترجاع. و لقاءه ب"أبي مهند" الملقب ب"العطيوي" ذلك الجلاد الذي أذاق "عادل" كل أصناف التعذيب، وحصوله بعد ذلك على عمل في مجلة "لميس" الباريسية وإعادة بناء حياته من جديد.

3-المفارقات الزمنية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

3-1-مفهوم المفارقات الزمنية:

وهي علاقة الترتيب بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية، وبين الزمن المتخيل (زمن السرد) وتنظيماتها في الحكي. وهو يتعلق بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص؛ أي ترتيب الأحداث والذي يختلف أحيانا عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، وانطلاقا من هذا الاختلال في الترتيب تنشأ المفارقات الزمنية.

---

[1]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:09.

[2]- منجي بن عمر، الفضاء في رواية الثورة، (دراسة مقارنة بين الآن هنا.. لمنيف، والأم لغوركي)، ص:122.

يرى "**جيرار جينيت**" أن الترتيب الزمني لأي حكاية يستدعي بالضرورة "**مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية في القصة...**"[1]؛ إذا فالترتيب يتعلق بدراسة العلاقات المختلفة القائمة بين النظام الزمني للوقائع والنظام الزمني للسرد، وما ينتج عنها من مفارقات من خلال الذهاب والإياب؛ أي من خلال استرجاع الماضي، أو استباق المستقبل، ويقول "**جيرار جينيت**":" **يمكن للمفارقة أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية..**"[2].

أما "**تودوروف**" فيطلق عليها تسمية "الخلط الزمني" في قوله:" **واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات، ويوجد استقبال عندما يعلن مسبقا عما سيحدث**"[3]. و"المفارقة الزمنية" أو "الخلط الزمني" تسميتان لظاهرة واحدة تخلق عندما يكسر زمن الحكي الدائري زمن القصة الخطي، فتضيع بذلك خطيته إلى حين إتمام الوقفة والعودة إليه.

ويرى "**حميد لحميداني**" أن "**زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز بين الزمنين على الشكل التالي:**

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص:47.

[2] –المرجع نفسه، ص:59.

[3]– تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص:48.

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ"[1]

والمفارقة الزمنية التي ينتجها لنا تقاطع زمني القصة والسرد، تنتج هي بدورها تقنيتين أساسيتين في العمل الروائي، وهما الاسترجاع أو الاستذكار، والاستباق أو الاستشراف.

3-1-1-الاسترجاع في خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

الاسترجاع وهو العودة بالزمن إلى الوراء وكسر الخط الزمني للقصة من أجل سرد أحداث ماضية، وهو تقنية اعتمدتها الرواية منذ نشأة أصولها، وهناك من الروائيين من جعلوها ركيزة رواياتهم؛ بحيث تكون نقطة انطلاق الرواية من الحاضر والباقي كله استرجاع واستذكار.

ويرى "**حسن بحراوي**" أن السرد الاستذكاري خاصية حكائية في المقام الأول، "**نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي، وتطور بتطورها ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي وحافظت عليه بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية**"[2].

إن عملية خرق الزمن الخطي للقصة بتقنية الاسترجاع هي لا محالة موظفة لغايات فنية وجمالية في النص الروائي، وتحقق كذلك مقاصد حكائية، مثل: ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد[3].

تعد تقنية الاسترجاع من أهم التقنيات الفنية التي برزت في خطاب المثقف الإنتلجنسيا، ففي الروايات المدروسة نجده يقدم لنا الرواية في منتصف الأحداث ثم يقوم

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان،1991، ص:73.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:121.

[3]– المرجع نفسه، ص:121.

المثقف الإنتلجنسيا باسترجاع الأحداث الماضية. بداية من رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" حيث نجد السارد يرتد إلى الماضي حتى يتوغل فيه، وفجأة يعود بنا إلى الحاضر، وبذلك شكلت ثنائية (الماضي والحاضر) خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" من خلال التوتر الذي كانت تخلقه في نفسه.

بدأت الرواية و"منصور" يجلس في عربة الدرجة الثانية من القطار، ومعه رجلين كان يتحدث معهما، وفجأة يعود إلى الماضي ويتذكر رسالته للسيد "فرنسوا مارتان"، غير أنه يعود إلى الحاضر ويجيب على أسئلة الرجلين، ثم يغرق في دوامة الذكريات مرة أخرى " **ليس للجامعة علاقة بهذا الأمر، ولا نستطيع أن نفعل شيئا، التسريح من جهات عليا، من السلطة السياسية، مهمتي الوحيدة أن أبلغك**"[1]، لقد زاد هذا الاسترجاع من الشعور بالمرارة والخيبة لدى المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام".

وكذلك استرجاع "إلياس نخلة" لحياته منذ كان في الرابع والعشرين إلى أن التقى بمنصور في القطار، قد استهلك القسم الأول من الرواية؛ أي ما يقارب مئة وسبعون صفحة. لقد كان لقصة "إلياس" المسترجعة الأثر الكبير في نفس المثقف الإنتلجنسيا "منصور"؛ حيث نجدها قد عمقت إحساسه بالأزمة وزادت من شعوره بالخيبة؛ ذلك أن حياة "إلياس" فيها ما يستحق الذكر من الإصرار والتحدي، ما يجعل حياته في حد ذاتها بطولة، أما "منصور عبد السلام" فلا نجد في حياته سوى الخيبة واليأس.

لقد ساعدت استذكارات المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" على تجسيم ظاهرة التوتر والقلق التي تسكن بداخله، ونلمس هذا في كل استرجاعاته، " **كان خالي وجاره الأرقش الذي ضربني من أجل وعاء الحليب، قال إني يتيم مثل الذبابة، ثم الأحول الذي مط شفتيه وأشار بيده على البعيد، وقال مثل شرطي: فتش في المزابل عن الخبز بدل أن تقلب الكتب والمجلات، كان هؤلاء يجعلونني شرسا، ذا مزاج عصبي، وقد سبّبوا لي أرقا**

[1]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:33.

يشبه الخيمة السوداء، وهم الذين جعلوني اكره أشياء كثيرة وأعادي ما يحبون!" [1]، إن عمق هذا الاستذكار يعود بنا إلى طفولة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" التي عاشها في ظل اليتم والفقر والحرمان، هذا الأمر الذي جعله يثور منذ صغره ضد أشكال الظلم والدكتاتورية، وأصبح من أشد المطالبين بالحرية والمساواة.

لقد استخدم "منيف" الاسترجاع كتقنية "**تساهم في تعرية المجتمعات التي يأسى فيها المثقفون على صور الجهل والتخلف وعلى كل الممارسات الاجتماعية القاتلة التي تفتك ببراعمها وأمل مستقبلها**"[2]، لقد استحال الاسترجاع هنا إلى تقنية تساهم في إبراز أزمة المثقف الإنتلجنسيا وخيبة أمله في مجتمعه المكبل بقيود التخلف والديكتاتورية " **أنت معاد، أنت مخرب، أنت حاقد، وتنهال الصفات، ولكن لفرط استعمالها تصبح مثل غلاف الحية عديمة الجدوى ويدون معنى؟ كنت أقول لهم: أنا مجرد إنسان يبحث عن البقايا الشريفة في الناس قبل أن تسحق وتتلاشى؟**"[3]، كان "منصور" يريد أن ينقض ما تبقى من قيم شريفة في مجتمعه، ولكنه قوبل بالرفض والتهميش.

ويتذكر "منصور" خطابه مع زميل له في الجامعة ينصحه بأن يدرس التاريخ الرسمي المدون في صفحات الكتب الرسمية ولا يخرج عنها، وأكد له زميله أن كل شيء سيتغير، التقارير التي ترفع في حقه، وكذا رجال الأمن الذين يلاحقونه سيكفون عن ذلك إن هو رضخ لهم، فقال له منصور:"**قلت لك سترى بعينك أن التقارير لن تتوقف يوما واحدا، وأن الحقيقة التي كان يجب أن تعلم للطلاب، والتي يمكن أن تفعل شيئا في يوم ما داسوها بالوا عليها، وأن منصور عبد السلام أصبح يساوي بنظر نفسه قشرة بصل: بل يجب أن يموت؟**"[4]، وكان ذلك فعلا، فبعد أن حاول "منصور" أن يخفف من حدة خطابه وقرر أن يلتزم –بشكل

---

[1]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:219.

[2]– هدى جمال محمد، أزمة المثقف في الرواية الأردنية،ط1، الأكاديميون للنشر، الأردن، 2013، ص:43.

[3]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:308.

[4]– المصدر السابق، ص:310.

ما بالكتب الرسمية- "**تحولت قاعة المحاضرات إلى سجن، سجن حقيقي، وتحولت كلماتي إلى قطع من الحديد الصدئ، لم أعد أصدق أنها تصدر عني. كنت أميل بأذني لكي أسمعها، فأنكرها، لم أكذب كثيرا ولكن لم أعد أهتم بما يجب أن يقال، أصبحت ألقي المحاضرات وكأنها واجب ثقيل، وأصبحت أرفض الإجابة عن أية أسئلة رغم أن هذا سبب لي آلاما عضوية تفوق طاقة الإنسان على الاحتمال**"[1]. ورغم هذا كله سرح من الجامعة لأسباب سياسية "**ومع ذلك لم أستطع أن أتجنب النهاية الكئيبة التي وصلت لها**"[2].

ويعد الاسترجاع في روايات "منيف" "**أسلوب تأجيج نفسي على الراوي إما ضاغطا أو تنفيسي، وفي كلا الحالتين نهايته التنفيس، فما يتأجج في جوف الراوي من أزمات تحرق وجدانه وإنسانيته يحتاج للحظات لإطفاء هذه النار المتأججة وإسكات لهيبها**"[3].

إذن فالاسترجاع في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" كان في مجمله استرجاعا داخليا ساهم في تأجيج نفس "منصور" ودفعه نحو التنفيس الذي لا غبار عليه وهو الجنون، كما ساهم بشكل كبير في إبراز أزمة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام".

أما الاسترجاع في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" فكان له طابع خاص؛ إذ أنه لم يأت للتنفيس فقط، بل جاء أيضا لفضح السجون العربية وما فيها من أنواع الاضطهاد والتعذيب، فمنذ اليوم الأول الذي خرج فيه "رجب إسماعيل" من السجن، بدأت رحلته مع الاسترجاع والعودة إلى الماضي؛ ذلك لأنه لم يستطع التخلص من قيود السجن التي كبلت روحه، وهنا نجد أن الاسترجاع ساهم في تجسيم ظاهرة القلق و الندم التي سكنت روحه منذ أن وقّع ورقة الاعتراف وسقط، ونلمس هذا في الاسترجاع الذي لمع في ذهنه:" **أمس في مثل هذا الوقت كنت إنسانا آخر، حتى الساعة السادسة كنت قويا...لا،قبل**

---

[1]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:310.

[2]- المصدر نفسه، ص:311.

[3]- هدى جمال، أزمة المثقف في الرواية الأردنية، ص:41.

الساعة بدقائق...كنت أنظر إلى الساعة أريدها أن تكون الشاهد الوحيد على النهاية، رغم كلماتهم الحلوة كانوا أعدائي...الأربعة كانوا أعدائي، كانت الساعة هي المخلوق الوحيد المحايد...أمس في مثل هذا الوقت كنت قويا.." [1]، إن السارد هنا أراد أن يصور لنا من خلال استرجاعاته ذلك الارتباك والندم الذين شعر بهما مباشرة بعد توقيعه ورقة الاعتراف في الساعة السادسة.

ويتذكر "رجب" بعد ذلك الليلة الأخيرة في السجن والتي كانت أشبه ما تكون بالولادة الميتة في جانبها المأساوي؛ حيث كان يصارع مخاوفه " **وأمجد عندما قام إلى الصفيحة، هل كان ليتأكد أنني نمت حتى يعطي الإشارة فتبدأ عملية قتلي! كان أمجد يترنح وهو يمشي، كان يريد أن يبقي عينيه مغمضتين ليعاود النوم من جديد، أو ليوحي إلي بثقة سريعة تدفعني إلى النوم، لكي تبدأ عملية القتل!**" [2]، لقد كان الاسترجاع في هذا المقطع أداة لسبر مخاوف "رجب" وأوجاعه النفسية.

ولقد استطاع السارد من خلال لجوئه إلى هذه التقنية أن يصور لنا مدى الدمار الداخلي الذي لحق به جراء وفاة والدته وسقوط هدى، بعد أن كانتا أهم دعامتين شدتا عضده ومنحتاه القوة على مواجهة الاضطهاد والتعذيب، وفي المقطع السردي الآتي يتحدث "رجب" عن عامل القوة الأول:" ..**كانت تنتظر دون تعب، حتى إذا سمحوا لها بالدخول، كنت أرى من بعيد ابتسامة تملأ وجهها، وفي تلك الدقائق، التي لم تكن تزيد على العشر أتزود بالقوة، بالجنون، بالمحبة، كنت أتزود منها لفترة طويلة تكفيني أسابيع، حتى عندما يمنعون الزيارة...**" [3]، ويقول عن "هدى":" **بعد وفاة أمي بسنة، سقطت هدى. كانت أقوى الآمال التي تشدني إلى عالم الحرية، كنت أتصورها مثل بطلة الأساطير لا تمل أبدا من**

---

[1]– شرق المتوسط، ص:16

[2]– المصدر نفسه، ص:21.

[3]– المصدر نفسه، ص:31.

الانتظار، لكن لم تنتظر..." [1]، ويقول أيضا:" **لو ظلت أمي لظللت شابا، لو ظلت هدى لظللت أقوى وأشد..!**" [2]، وبهذا الاسترجاع أراد "منيف" أن يبرّر سقوط "رجب" من خلال سقوط عوامل القوة التي كانت تدعمه.

وتستمر المقاطع الاسترجاعية في حشد الصور التي تؤكد القضية المعالجة في الرواية، وهي أن "رجب" سقط بفعل عوامل كثيرة أهمها التعذيب والاضطهاد، ويتذكر "رجب" أيام التعذيب في مشاهد كثيرة تصور لنا بشاعة السجون في شرق المتوسط، فيقول:" **مدَّدوني على الطاولة، كنت عاريا تماما، وجهي باتجاه الأرض، ورأسي يترنح من الضربات، لا أعرف أي عدد من السجائر أطفأوا في ظهري، على رقبتي، داخل أذني، وبين إليتي، كانوا يضحكون أول الأمر وأنا أحاول الدفاع عن نفسي بساقي الطليقتين...**" [3]، ويتذكر "رجب" اللحظة التي أجهزوا فيها على رجولته "...**أية روح أبالسة يمكن أن تعيش في الإنسان؟ لا أريد أن أتصور أي وصف، أية كلمة لأقول أن نوري هو كذلك. أمسك مثل طبيب بخصيتي بدأ يضغط بهدوء أول الأمر، ثم شدهما بعنف إلى أسفل، أحسست بروحي تخرج من حلقي، لا يمكن للإنسان احتمال هذا الألم كله.. تركهما.. لا أعرف من أين أتى بذلك الدبوس الكبير...أشعل سيجارة ووضع الدبوس فوقها..من جديد رأيته يمسك بخصيتي ويغرز الدبوس الأحمر...**" [4]، وتتوالى مشاهد التعذيب المسترجعة والتي أراد "رجب" من خلالها أن يبرز معاناته في مواجهة اضطهاد السلطة له، ويتذكر من جديد: " **وضعوني في كيس كبير، أدخلوه في راسي، وقبل أن يربطوه من أسفل أخلو قطتين...وكلما ضربوا القطط بدأت تنهشني، وحاولت أن أنقلب على جانبي، أحس برجل**

---

[1]– المصدر السابق، ص:23.

[2]– شرق المتوسط، ص:34.

[3]– المصدر نفسه، ص:90.

[4]– المصدر نفسه، ص:95–96.

ثقيلة فوق كتفي، على وجهي، وأحس الأظافر تنغرز في كل ناحية من جسدي..." [1]، ويسترجع بعد ذلك التعذيب بالكهرباء، فيقول:" **الكهرباء...الموت الحقيقي، يخض القلب ثم يموت، كانوا يضعون التيار على الأكتاف، قريبا من القلب، فوق الأنف، بين الإليتين وينتفض القلب، يترنح، يتوقف..ويتوقفون.. مئات المرات فعلوا ذلك.. !**"[2]، يصور لنا هذا الاسترجاع قساوة التعذيب الذي تجاوز قدرة الإنسان على التحمل، ويصور لنا كذلك بشاعة السجان وهو يمعن في إيذاء السجناء واضطهادهم.

وإلى جانب التعذيب الجسدي، يتعرض السجناء في شرق المتوسط إلى الإرهاب النفسي كلما مات واحد منهم في حفلة من حفلات التعذيب على أيدي الجلادين، ولقد ترك موت "هادي" و"أمين" بائع الجرائد عميق الأثر في نفس "رجب"، وأكثر من مرة يسترجع لحظات وفاتهما، فيقول: " **في ذلك الوقت المليء بالخشوع والارتجاف، قال خليل: قتلوا هادي..!**

-لا يمكن أن يقتلوا هادي..؟

-أقول لكم قتلوه !!" [3]، وعن أمين يقول: " **أمين بائع الجرائد، ذو الوجه الفرح والصوت القوي، والذي يبيع أكثر من الباعة الآخرين... كنا نسمع نواحه، ثم أنينه، ظل ثلاثة أيام في زنزانة لا تبعد عنا أكثر من خمسة أمتار، ثم مات!**" [4].

إن عمق الاستذكارات في رواية "شرق المتوسط" برز في اللحظة التي وجد فيها "رجب" نفسه ضائعا بعد زخم الذكريات بأحداثها وشخصياتها؛ حيث وجد نفسه في الغربة وحيدا، وقد دفع ثمن الهروب من الاضطهاد بتوقيعه على الاعتراف، وبذلك تجرد من التزامه بالقضية التي كان يدافع عنها رفقة أقرانه، فيقول: "**متى سقطت؟ لماذا سيطرت علي تلك**

---

[1]- المصدر السابق، ص:94.

[2]- شرق المتوسط، ص:100-101.

[3]- المصدر نفسه، ص:105.

[4]- المصدر نفسه، ص:141.

النقطة الضعيفة التي جعلت الأشياء تبدو لي متساوية؟ أمين بائع الجرائد؟ هادي المقتول ونحن نبكيه على أرغفة الخبز اليابسة وقطع الجبن؟ أمي التي سافرت برحلة لا تعود منها؟ الدم الملوث الذي يجتازني عشرات المرات كل يوم. في مشوار همجي يدمر فيَّ الخلايا والإرادة؟"[1].

هكذا نصل إلى أن تقنية الاسترجاع في رواية "شرق المتوسط" ساهمت بشكل كبير في تشكيل خطاب مثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل"، ومنحت الرواية أبعادها التي هدف إليها "منيف"، بأن تكون وثيقة إدانة واحتجاج ضد الاضطهاد في مجتمعات شرق المتوسط.

أما رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" فقد أخذ فيها الاسترجاع طابع التأجيج النفسي، من أجل تحريض الذاكرة وحملها على التنفيس، وكان ذلك من خلال كتابات "طالع العريفي" و"عادل الخالدي"، التي أراداها أن تكون وثيقة إدانة لحكومات الشرق المستبدة، والتي اتخذت من السجون فضاء يسلب من المثقفين المعارضين إرادتهم وهويتهم، وغالبا ما يسلبهم أرواحهم. يقول "طالع العريفي" في سياق استرجاعاته: " **يجب أن امتلك قدرة استثنائية ليس لتصوير ما حصل، وإنما لاستعادته، فكلما تمثلت لي سلوى أحس أن الدنيا توشك أن تنتهي، كيف يمكن للإنسان، لحيوان، لمجرد كائن، أن يتعامل مع امرأة بهذه الطريقة؟ كانوا أربعة جلادين...**" [2]، إن المثقف هنا يجبر نفسه على تذكر مشهد تعذيب "سلوى"، السجينة السياسية التي كانت تعذب تماما مثل الرجال. وفي اعتقاده أن نسيان هذا المشهد الذي يصف مدى بشاعة السلطة، يعد جبنا وإجراما لا يقل عن إجرام الجلادين. هذا ما جعل "طالع" يشعر بعدم جدواه وبأنه أشبه ما يكون بشاهدة القبر، ونجذ هذا في المشهد المسترجع من طرفه " **يقول عادل الخالدي: اكتب.**

أرد عليه بمداعبة: الكلمة الأصح: اقرأ.

---

[1]– المصدر السابق، ص:142.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ، ص:279.

يهز رأسه ويجيب: اكتب لكي يقرؤوا !

ماذا يمكن أن أكتب يا عادل؟

أتريد أن تمزقني أكثر مما أنا ممزق؟ أن تجعلني راية قديمة، حذاء لم يكلف أحدا نفسه النظر إليه؟إذا تحول الإنسان إلى شاهد أخرس، إلى شاهدة قبر، إلى شيء عقيم، فعندئذ يفقد مبرراته كلها!" [1]. يصف هذا الاسترجاع حالة الإحباط وانسداد الأفق التي يعيشها المثقف الإنتلجنسيا "طالع العريفي"، بينما يظهر فيه "عادل" كالمشجع الذي يدفعه إلى الأمام، فهو يريد أن يقنعه بأن للكلمة وزنها ومفعولها ولو بعد حين.

ولهذا نجد استرجاعات "عادل" أكثر دقة؛ حيث أنه كان يتذكر أبشع مشاهد التعذيب وأسوئها، حتى يصفي حسابه مع السجن السياسي بصفة خاصة ومع بلاد شرق المتوسط بصفة عامة، وأشد تعذيب تعرض له "عادل" هو المحرقة، فيتذكرها في قوله:" **لم أسمع، أو لم أهتم حين سمعت كلمة (المحرقة) التي نطق بها العطيوي أمس، افترضت أنها كلمة مثل كلمات كثيرة تعوّد مثل هؤلاء الناس أن يطلقوها، كوسيلة للضغط. أما الآن والحرارة تتفجر وتتدفق لا أعرف من أين، فقد شعرت أنني أتخاذل، أذوب، أتلاشى. وحين أدور من جهة إلى أخرى، في محاولة لاتقاء هذا الجحيم، أحس أن الجهة السابقة التي تركتها أكثر رحمة،لأن الوهج الذي كان ورائي يتحول في هذه الجهة**"[2]. والمحرقة هي علب من الصفيح موضوعة في وسط الصحراء، كل علبة تكفي لشخص واحد فقط، ولا تستوعبه إلا قائما، والعذاب هنا هو أنها مع حرارة شمس الصحراء تصبح محرقة فعلية، ويقول "عادل":" **أتذكر أنني كنت في لحظة أقرب إلى الغياب حين انفتح الباب، رأيتهم ينظرون إلي من فوق، مدوا لي خرقة مبلولة، وسمعت أو تخيلت أنهم يقولون: خذ لك قطرة. حين لم أستطع تقدم مني أحدهم وعصر القطعة فوق وجهي، على شفاهي، تحرك فيّ شيء**

---

[1]– المصدر السابق، ص:286.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:363.

واهتز، أمسكت بالقطعة المبلولة، قربتها إلى وجهي، وضعتها في فمي، شعرت أن في داخلي شيئا يقفز، يتمزق، يستجيب"[1].

وهكذا كانت "الآن هنا..." رواية لعب فيها الاسترجاع الدور الحاسم؛ إذ أنه أضاء جوانب مهمة من حياة المثقفين السجينين، وكشف المستور عن السجون العربية، التي لا يعرف فيها الجلاد حدّا لقساوته وبشاعة تعذيبه.

إن تعويل "منيف" على تقنية الاسترجاع في عرض خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواياته، كان الغرض منه تقنيا هو وضع القارئ في الإطار المرجعي لشخصية وخطاب ذلك المثقف، وليس بما هو متشكل داخل النص فقط، وإنما بالإحالة على المعطى الخارجي، وهذا ما جعل الاسترجاع في الروايات المدروسة يقوم على الوظيفة التفسيرية؛ حيث تم تسليط الضوء على ما فات وغمض من حياة المثقف الإنتلجنسيا في الماضي، وعند تتبع المشاهد الاسترجاعية نجد اتكاءً كبيرا على تفعيل الذاكرة بوصفها الفاعل الحقيقي في الحياة الراهنة لذلك المثقف، وكذلك على دورها في إظهار الأزمة التي عاشها منذ طفولته–في الغالب– وكذلك حياة البؤس والشقاء، والقمع والمنع التي فُرضت عليه من قبل السلطة، وهنا تأخذ الذاكرة بعدا آخر يتمثل في التعبير عن تصدع مشروع المثقف الإنتلجنسيا، وكذا عن ضياع هويته التي تشتتت بين حب الوطن وقمع السلطة وتخوينها له، وبهذا شكّلت الذاكرة خطاب المثقف الإنتلجنسيا الذي لا زال يبحث عن هويته الضائعة، وكذا عن حقه في ممارسة دوره التوعوي.

3-1-2-الاستباق في خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

وهو ذكر الأحداث قبل زمنها في الفعلي في القصة، أو استشرافها –على حد تعبير حسن البحراوي– إذ يقول: "**سنستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع**

[1]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:365.

حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها"[1]، هذا يعني أن السرد الاستشرافي مبني على التنبؤ والتوقع لا على اليقين، بمعنى أن الأحداث المسرودة عن طريقه يمكن أن تقع، ويمكن أن لا تقع، هذا ما ذهبت إليه "**مها القصراوي**" في قولها بأن الاستشراف هو: " **تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي، وتومئ للقارئ بالتنبؤ، واستشراف ما يمكن حدوثه**"[2].

والاستباق باعتباره تقنية فنية استشرافية تساهم في كسر رتابة السرد، وكذا في فتح أفق الانتظار عند المتلقي، فهو ينقسم إلى قسمين، هما: **الاستباق كإعلان**، و**الاستباق التمهيدي**.

3-1-2-1-الاستباق كإعلان:

يكون الاستشراف إعلانا عندما يخبر عن سلسلة الأحداث التي ستقع فيما هو آت، بشكل صريح مباشر، فعنصر الصراحة والمباشرة هو الذي يضمن التفريق بينه وبين الاستباق التمهيدي، ويؤكد "**حسن بحراوي**" على عنصر الصراحة، فيقول: " **ونقول (صراحة) لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي**"[3].

إن الاستباق في الرواية تقنية لا تقل أهمية عن تقنية الاسترجاع، غير أنها لا توجد بكثرة في خطاب المثقف الإنتلجنسيا مثل الاسترجاع، ففي رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" نجد المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" مشحون بالحماسة والثقة يعلن عمّا سيقع من أحداث، فيقول:" **ولن يمضي وقت طويل حتى تعلق جثث الخونة في مداخل المدن، في الميادين، على أعمدة النور، وعند ذلك سوف يفرح الناس، سوف يرقصون نشوة وقد**

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:132.

[2]– مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص:211.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:137.

سيطر عليهم شعور الرضا العميق، وكلمة واحدة يرددونها دون تعب: لقد وصلنا! " [1].وهنا يستبق ويحلم "منصور" بمصير الخائنين الذين احتكروا السلطة وحرموا الأفراد من ممارسة حقوقهم في الحرية والمساواة.

يستبق المستقبل وهو في القطار متجها إلى الجنوب، ويحلم "**خلال الفترة الأولى سوف أتقيد بالتعليمات، لن أتصرف دون رغبتهم، ولكن مع الأيام سأبدأ بممارسة العمل الذي يلائمني أكثر، سنكون جميعنا في موقع العمل، إلى جانب بعضنا، فنتحدث ونعمل، ليست هناك فروق بين الذي يعمل في الترجمة والذي يحمل فأسا ويحفر حتى مسيو دونال سيكون بيده فأس !**" [2]، "منصور" هنا لازال يقبع في عربة القطار، ولكنه انطلق بتنبؤاته نحو الموقع الذي سيعمل فيه.

ولكن في مقام آخر نجد المثقف الإنتلجنسيا "منصور" يستسلم للأزمة التي يعيشها ويستبق الاستسلام، فيقول:" **سوف تستسلم يا منصور للراتب، للوظيفة، للعرق، وحتى للكلاب، وأنت تقدم لها العظام ستقول لها: أقدم لك احترامي الشديد المقرون بالوفاء**"[3]. وهنا إنما يمهد السارد للنهاية الفجائعية التي سيؤول إليها.

ونلمس الاستباق كإعلان في رواية "شرق المتوسط"، في قول "رجب": "**أول شيء أريد أن أفعله غدا زيارة قبر أمي..هل تذهبين معي يا أنيسة؟...سأبكي، سأقول لها كل شيء، سأقول لها كيف حصل الأمر، سأبقى ساعات إلى جانب قبرها...**" [4]، لقد جاء هذا الاستباق ليعبر عن حالة الانكسار التي يعيشها "رجب" في اليوم الذي خرج فيه من السجن، وفي ذات السياق، يقول: " **غدا سأنام عند القبر، سأقول لها إن جسدي هو الذي خانني يا أمي، أنت من التي بنيت هذا الجسد، وإذا انهار فلأنه ضعيف هكذا ...وأنا لست مسؤولا،**

---

[1]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:178.

[2]– المصدر نفسه، ص:206.

[3]– المصدر نفسه، ص:203.

[4]– شرق المتوسط، ص:31.

لم يكن جسدي ضعيفا بهذا المقدار عندما كنت حية"[1]. إن "رجب" هنا يستبق زمن التطهر على قبر والدته، فهو يتشوق لتلك اللحظة التي سينام فيها على القبر ويبكي أمام أمه ويوضح لها أسباب ضعفه وسقوطه.

كما ورد كذلك الاستباق كإعلان في "شرق المتوسط" ليقدم لنا تطلعات المثقف الإنتلجنسيا "رجب" نحو المستقبل وهو يحلم بفضح الاضطهاد الذي يمارسه الجلاد في شرق المتوسط على المثقفين، فيقول: "**سأقول لهم في جنيف أن السخرية بلغت بالجلادين درجة أنهم يطلقون على التعذيب اسم الحفلات..وما دام الأمر هكذا فيجب على الصليب الأحمر، على المؤسسات الإنسانية الأخرى، أن تفعل شيئا من اجل إنها الازدراء والقهر والموت !**" [2].

ويأمل "رجب" أن يجد صوته صدى لدى العالم ككل، وينتهي بذلك الاضطهاد في شرق المتوسط:" **سيضج العالم كله عندما إلى قصص العذاب التي لا تتوقف، في الليل والنهار على الشاطئ الآخر، كيف يمكن لإنسان أن ينام وأصوات الضحايا لا تكف لحظة واحدة عن النواح والأنين؟ لا يوجد هذا النوع. لا أحد هنا يستطيع أن ينام، أن يأكل، أن يضحك. والناس هناك يبكون بصمت ويموتون. سوف ترتفع ملايين الأصوات، في نشيد واحد مخيف، تطلب إنهاء الحفلات المستمرة**"[3]. ويحلم أيضا بالطهارة والغفران ويستبق نهايته، فيقول:" **سأواجههم مرة أخرى، ليفعلوا أي شيء، لم أعد حريصا على حياتي التي تبدو لي مليئة بالقذارات والخيانة والسقوط، سأقول لهم: عدت.. عدت كما أريد. لا كما تريدون، سأعطيكم جسدي، أما إرادتي فقد تعلمت في رحلة الظلمة كيف أجدها مرة أخرى، خذوا أيها الجلادون، خذوا جسدا لم يبق فيه إلا الإرادة، افعلوا كل ما تستطيعون، سيكون**

---

[1]– المصدر السابق، ص:32.

[2]– شرق المتوسط، ص:157.

[3]– المصدر نفسه، ص:157.

صمتي الرد الذي يقطع أحشاءكم"[1]. وهنا يعلن "رجب" عن النهاية التي سيؤول إليها، والتي أصبحت بالنسبة إليه حلما يطهره من خطيئته.

أما الاستباق كإعلان في "الآن هنا..أو شرق المتوسط مرة أخرى" فقد قل ظهوره؛ لأن الرواية ذات طابع استرجاعي بامتياز، غير أننا نجد بعض الاستباقات التي وردت في السياق التهكمي، والتي تدل على قوة الإرادة في وجه الطغيان الذي لا يعرف التراجع، ونجد هذا الاستباق في قول "طالع" وهو يخاطب أصبع السبابة ليظل صامدا ولا يستجيب لأمر الجلاد "الشهيري"، بأن إذا أراد الاعتراف يحرك سبابته اليمنى : " **لن تتحركي أبدا منذ الآن وحتى نعود إلى هنا مرة أخرى، ولا أعرف لماذا شعرت بالزهو وأنا أضيف مخاطبا السبابة (وسوف أصنع لك، ذات يوم، تمثالا من ذهب)**" [2].

3-1-2-2-الاستباق التمهيدي:

الاستباق التمهيدي هو تلميح لما سيحدث عن طريق "**إشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا**"[3]. ونجد الاستباق التمهيدي باعتباره تطلعا إلى الأمام وتخمين لما سيقع في المجهول، في شكل تساؤلات ضمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور"، في "الأشجار واغتيال مرزوق" وهو يسأل صديقه "هاني":" **وأين ستقضي شهر العسل؟ -هل تمزح؟ نظر إلي يقرأ أفكاري في عيني، قال يتابع: لم أفكر بالموضوع بعد... سابق لأوانه الآن!**" [4]، وهنا يستفسر "منصور" عن المكان الذي سيقضي فيه "هاني" **شهر العسل مع رحاب -إن تزوجها- ثم يعود ويسأل نفسه "لو رفضت هل أتقدم؟ الصداقة؟ العيش والملح؟ العمر الطويل في السياسة؟ ليتها ترفض. الرفض طريق**

---

[1]- المصدر السابق، ص:32.

[2]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:224.

[3]- مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص:213.

[4]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:237.

النجاة!" [1].إن "منصور" هنا يستبق المستقبل من خلال تساؤلاته التي تتطلع إلى المجهول، وتريد أن تكشف الستار على ما هو آت.

ويستخدم السارد كذلك الاستباق التمهيدي في سياق تساؤلات "منصور" عن سبب المصاعب والنهاية الكئيبة التي وصل إليها، فيقول:"**أين هو الخطأ ومتى وقع؟ حتى هذه اللحظة لا أدري، وأتساءل الآن: لو أني درست مادة أخرى غير التاريخ المعاصر، هل كنت سأواجه نفس المصاعب التي وصلت إليها؟**"[2]. وهنا يؤكد "منصور" على أن دراسته للتاريخ وتدريسه له ورغبته في تصحيحه هي سبب كل المشاكل التي عاشها ولا يزال كذلك.

ويطالعنا الاستباق التمهيدي في رواية "شرق المتوسط" من خلال مخاوف "رجب إسماعيل" من المستقبل، وأكثر هذه المخاوف ترددا على نفسه، تلك التي تتعلق بقراره وتوقيعه ورقة الاعتراف وما ستجني عليه من آلام وخصومات مع الناس، ومع نفسه: " **هل يمكن أن أتصالح مع نفسي بشكل ما؟ أريد أن أتفق مع هذه النفس، اعرف أن كل شيء فيا خبا، تمزق، لكن يمكن للإنسان أن يعقد صلحا مع أيامه الأخيرة، هذا ما أريد الوصول إليه**"[3]. إنما ينم هذا الاستباق عن صراع "رجب" مع ذاته، وسؤاله هنا يمهد لذلك التصالح الذي سيقضي على حياته.

ونجده كذلك في خطاب "رجب" الداخلي؛ حيث يقول وهو يحدث الباخرة "أشيلوس":" **لو تابعت الكتابة، لو وضعت لعيني حواجز مثل تلك التي يضعونها للبغال كي لا تضيع، لو غنيت أو صرخت...ترضين يا أشيلوس؟**"[4]، إن رجب هنا يطرح مخاوفه في شكل تساؤلات وجهها للباخرة "أشيلوس"، فهو يريد أن يتخلص من كل القيود حتى يتفرغ للكتابة، ويواصل "رجب" تساؤلاته حول مصيره ومصير القضية التي يحملها، فيقول: "**وجينيف هل ستستقبلني**

---

[1]– المصدر السابق، ص:232.

[2]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:286.

[3]– شرق المتوسط، ص:79.

[4]– المصدر نفسه، ص:80.

وتستمع إلي؟ وإذا استمعت ماذا يمكنها أن تفعل؟ لا يجب أن لا أكون متشائما، فالعالم هنا يفهم ويستجيب، وربما استطعت الوصول إلى نتائج لا أتوقعها"[1].

ويستبق السارد "عادل الخالدي" في رواية "الآن هنا.." في شكل تساؤلات عن مصيره بعد خروجه من مستشفى "كارلوف"، إن كان يستطيع العيش من دون ذلك الفضاء الذي اعتاد عليه " **وتلك الممرات الظليلة، والأحجار التي تكسوها، وهذه الخضرة الفياضة، الناصعة، المتنوعة إلى أقصى حد؛ الحديقة في ساعات الصباح الباكر وعند الغروب، وكنت أقضي فيها وقتا يمكن من خلاله معرفة وضعي النفسي، هل أستطيع أن أخلفها ورائي وأنساها، أم أن غصتها سترافقني حتى آخر أيام العمر**"[2]. ويردف بعد ذلك متسائلا: " **وإذا افترضت أن الأماكن قد تستبدل أو تنسى بمرور الزمن، فماذا بالنسبة للبشر؟ هؤلاء الذين قامت بيننا علاقة ...هل أستطيع أن أغادر وأترك جميع هؤلاء دفعة واحدة، ولكي لا أراهم مرة أخرى؟ أي قلب يحتمل؟ وهل أملك من القوة ما تجعلني قادرا على البقاء ولا أتبدد إلى آلاف القطع**"[3].

وفي الأخير يمكننا القول أن تقنية الاستباق قد لعبت دورا رئيسا في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "**عبد الرحمان منيف**"، وهذه التقنية قد جاءت متممة لتقنية الاسترجاع، ففي لحظات السرد الروائي ارتطم زمن القصة باللاوعي الذي استيقظ عند مواقف استثارتها الحالة النفسية للروائي التي تشكلت أثناء عملية السرد، وهكذا تشكل خطاب المثقف الإنتلجنسيا، الذي عبر عن نفسية أصحابه من خلال الاسترجاع والاستباق؛ حيث لابد من أن يتم كسر المجرى الخطي للسرد؛ ليعبر عن حالة الانكسار التي يعيشها المثقف الإنتلجنسيا المأزوم.

---

[1]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:157.

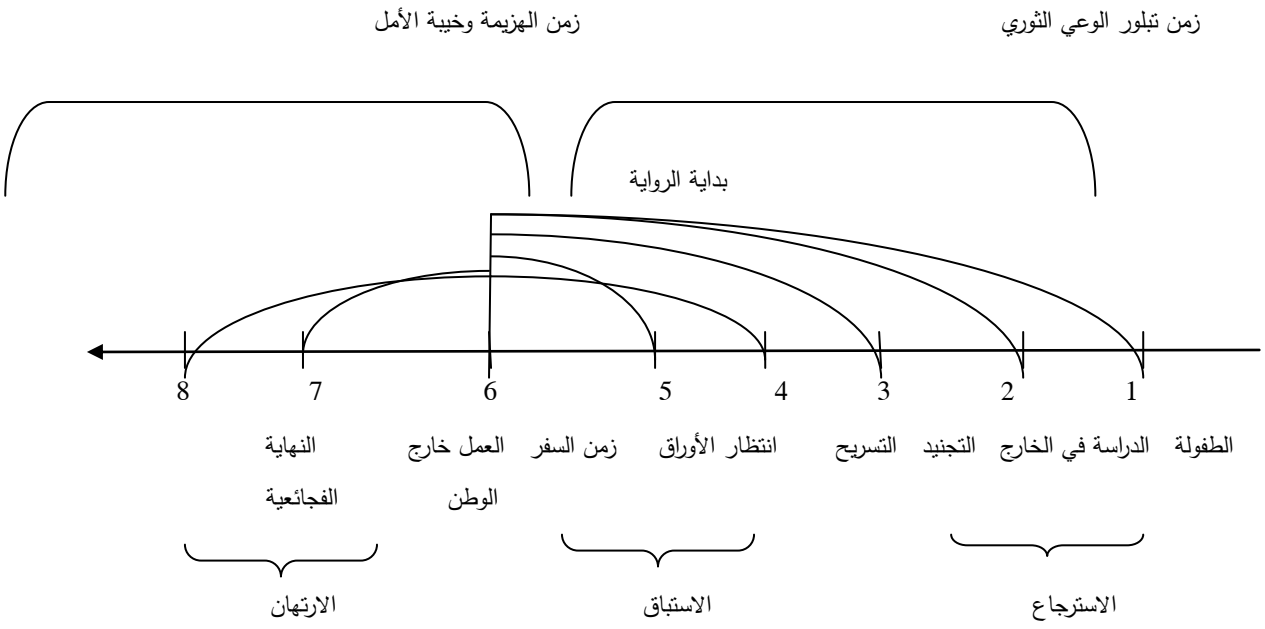
[2]– المصدر نفسه، ص:120.

[3]– المصدر نفسه، ص:126.

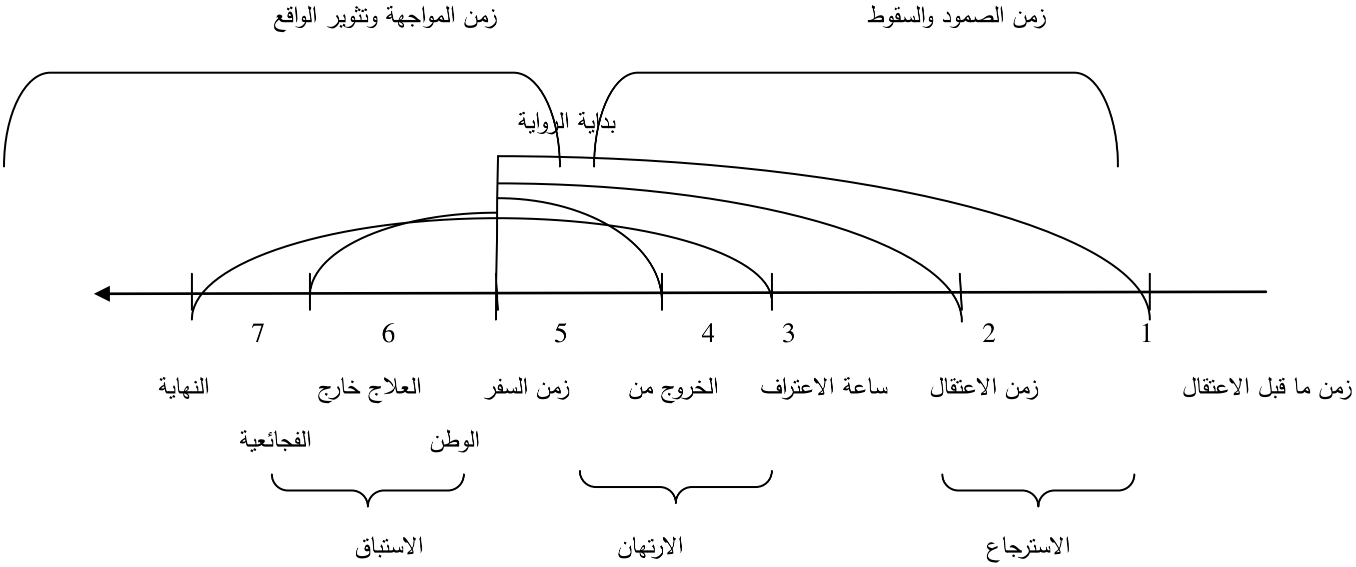
وهكذا فقد كانت تقنية الاستباق في روايات "**عبد الرحمان منيف**" محاولة لقراء المستقبل الحلم بعد استيعاب عميق لحقيقة الواقع المأزوم، وقد لعبت هذه التقنية دورا مهما في بناء النص الروائي، كما أنها دلت على قدرة منيف على قراءة المستقبل بعين المثقف الإنتلجنسيا الذي يحمل هموم مجتمعه وأحلام الإنسانية.

من خلال ما سبق يمكننا أن نلخّص تقنيتي الاسترجاع والاستباق في روايات "عبد الرحمان منيف" في المخططات التالية:

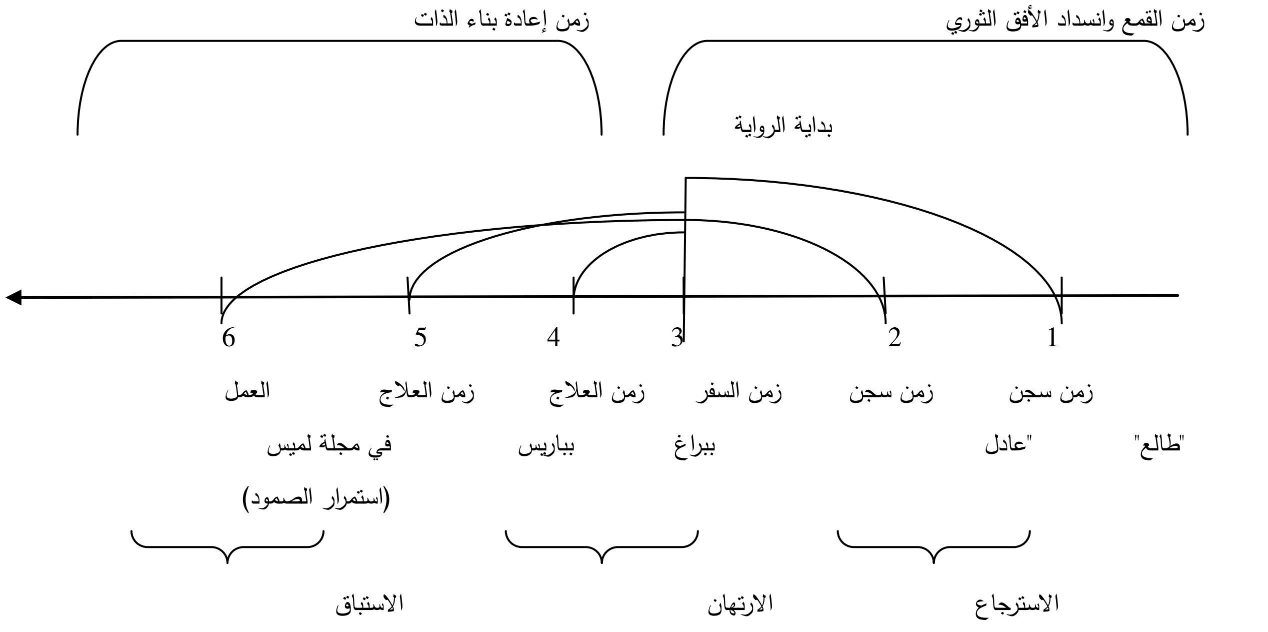
1-رواية "الأشجار واغتيال مرزوق":



2-رواية "شرق المتوسط":



3-رواية "الآن هنا..أو شرق المتوسط مرّة أخرى":



4-وتيرة السرد في خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

4-1-مفهوم وتيرة السرد:

وهي ذلك التقارب بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم، وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل[1]. "**فمن الواضح أن تحريفات السرعة –سرعة الأحداث– تساهم في الخروج من أسر الزمنية الروائية شأنها في ذلك تماما شأن التجاوزات التي تتصل بنظام ترتيب الأحداث زمنيا، وهو ما يشكل العنصر الثاني عند جينيت...وهو عنصر المدة**"[2]، إن تحديد مقياس مرجعي للمدة يعد أمرا صعبا– هذا إذا لم نقل مستحيلا– هذا ما يؤكده "**تودوروف**" في قوله:" **والواقع أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطر دوما إلى الحديث عن نسب تقريبية، ويمكن التمييز هنا تمييزا واضحا بين عدة حالات..**" [3]،وهي:أ–التبطيء: وفيه المشهد، والوقفة، ب– التسريع: وفيه التلخيص والحذف.

4-1-تقنيات تبطيء السرد:

4-1-1-المشهد(scéne):

ويقصد بالمشهد "**المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق**"[4]. إذا فالمشهد هو تلك الحوارات التي تدور بين شخصيات الرواية، وهذه الحوارات تكسر رتابة وتبطئ سيرورته، فهو بذلك يحتل "**موقعا متميزا ضمن**

---

[1]–تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص:48.

[2]–سيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد في معالجة فن القصة)، دار قباء، القاهرة، 1998، ص:131.

[3]–تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص:49.

[4]–حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:78.

الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن ولازال على الأساليب الكتابة الروائية"[1].

أما "**تودوروف**" فيعده حالة من التوافق التام بين زمن القصة وزمن السرد، ولا يمكن لهذه الحالة –من وجهة نظره– أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب[2].

هذا يعني أن المشهد هو تقنية تبطئ الحكي، فتنقص سرعة تتابعه من خلال الخطاب المباشر بين الشخصيات، فهو بذلك يفسح لها المجال لتعبر عن ذاتها وأفكارها دون تدخل الراوي، وفي المشهد يكاد يتساوى زمن القصة مع زمن السرد.

ونجد المشاهد الحوارية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" قد عكست ذلك القلق المصيري الذي يقبع داخله، ونورد المشهد الذي كان بين الطبيب النفسي و المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام":" **–أنت طبيب نفسك إذا ساعدتني فلن يمر وقت حتى تعود أكثر نشاطا وثقة من قبل.**

–وكيف أستطيع؟

–كما قلت لك تجنب كل شيء يمكن أن يولد المرارة والحزن والتعب.

–ماذا يعني هذا الكلام علميا؟

–يعني أن تكف عن هذه الأسئلة التي لا جدوى منها، الحرب حصلت يا منصور، كلنا يعرف ذلك، ويعرف أيضا أن الهزيمة كبيرة ومريرة لدرجة لا تخفي على أحد، أما الكلمات التي يقولونها فإنها لا تقنع قطا، لا تقنع حتى الأطفال؟

–ولكنهم يقولونها؟..يقولونها بأصوات عالية، وفي كل وقت.

–من أجل أن يقنعوا أنفسهم.

---

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:166.

[2]–تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص:49.

-بأي شيء؟

-لا أعرف...

-هذا الذي أفكر فيه وهذا الذي يحيرني...!" [1]، لقد ساهم هذا المشهد الحواري في إظهار قلق المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" تجاه تزوير تاريخ الأمة العربية وخوفه من النتائج التي ستترتب عنه، كما أنه قد ساهم في تعطيل السرد على مدار ثلاث صفحات.

لقد استعمل "منيف" في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" تقنية المشهد من أجل تبطئ السرد بشكل ملحوظ منذ بداية الرواية إلى نهايتها، وهذا ما ساهم في إبراز خطاب منصور الخارجي مع الشخصيات الأخرى؛ حيث ظهر بشكل لا يقل تأزما عن خطاباته الداخلية.

ونجد كذلك المشهد في حوار "منصور" مع صديقه "وليد" الذي نصحه بترك الخمر والتدخين، "**-ولكن لا تزال في أول عمرك!**

-وسأبقى كذلك حتى آخر عمري.

-ولكن لن تعيش طويلا؟

-سأعيش بالعرض. ولا أريد أن أعمر مثل سنديانة بلهاء، خمسون عاما تكفي، لا أريد غيرها، وبعدها لن أندم.

-إذا مت في الخمسين. وأنت بكامل صحتك لا أسف عليك، أما إذا عشت حتى السبعين وأنت مريض، ماذا تفعل؟

-لن أعيش؟"[2]، إن هذا المشهد الحواري بالإضافة إلى وظيفته الأساسية وهي تبطيء الحكي، له وظيفة دلالية تكمن في إبراز الأزمة التي يعيشها "منصور عبد السلام" من خلال خطابه الخارجي.

---

[1]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:285.

[2]-المصدر نفسه، ص:279.

أما في رواية "شرق المتوسط" فقد جاءت أغلب المشاهد في غرفة التحقيق، حيث دار فيها الحوار بين "رجب" والمحققين، ويأتي هذا المشهد بعد توقيع "رجب" ورقة الاعتراف:"- **الآن.. نريد أن نبدأ بداية جديدة، عفا الله عما مضى، لا أحقاد ولا عداوات، ماذا تقول؟**

(هذا السؤال أعرفه، لم يوجه إلي من قبل، ولكنه بدا لي مألوفا حتى لكأني سمعته مرات عديدة. أجبت بصوت بدا متلجلجا):

- أريد أن أذهب للعلاج.

-سنسمح لك، لكن ما رأيك في أن تبعث لنا بأخبار الطلبة؟

-لا أستطيع، صحتي لا تساعدني.

-قدر ما تساعدك صحتك...تقرير كل أسبوع كل أسبوعين.

-لا أستطيع...لا أستطيع.

(قال الآغا وقد آلمته طريقتي في الرفض):

-لا تكن عنيدا فتخسر كل شيء... الدنيا والآخرة"[1]. إن هذا المشهد من شأنه أن يبطئ السرد من خلال السماح للشخصيات المشاركة في الحوار والتعبير عن ذاتها دون الاهتمام بدفع عجلة السرد إلى الأمام. كما أنه يصور الصراع الإيديولوجي بين المحققين والمثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" والذي منطلقه موالاة السلطة والعمل لحسابها.

بالإضافة إلى المشاهد المتكررة في غرفة التحقيق، نجد البعض الآخر في البيت مع أخته أنيسة:" **-لا أقصد أن تؤجل سفرك تماما، كنت أريد أن تعدني!**

-أعدك بأي شيء؟

-أن تعود وأن تكتب؟

- سأكتب، سأكتب كثيرا.

-رسالة في الأسبوع؟

---

[1]-المصدر السابق، ص:10.

-ربما..

-إذا لم يكن كل أسبوع، ففي كل أسبوعين مرة.

-سأحاول..

-هذا وعد يارجب؟

-سأكتب دائما، لن أقول لك كل أسبوع أو أسبوعين، لكن سأكتب عندما أكون قادرا.

-قادرا؟

-إذا رأيت في الكتابة راحة، أما إذا لم أكتب فمعنى ذلك أني أبحث عن الراحة، أطاردها ولن يكون لدي وقت لكي أكتب؟

-معنى هذا أن أتعذب وأنتظر، إذا انقطعت رسائلك فسوف أعرف انك في حالة صعبة، وعلي فوق ذلك أن أنتظر! أليس كذلك؟..."[1]، لقد عطل هذا المشهد السرد على مدار خمسة صفحات من الرواية، بالإضافة إلى أنه وضح جانبا مهما من نفسية "رجب" الراغبة في الاستقرار والراحة، فهو يريد أن يهرب من الماضي بكل تفاصيله وذكرياته، ويريد أن يبدأ من جديد، بينما تحاول أنيسة أن تظهر له مدى قلقها عليه حتى قبل أن يسافر، وكأن غريزة الأم انتقلت إليها بعد وفاة والدتها.

ولقد أتاح المشهد الحواري في "الآن هنا .." للمثقفين "عادل" و"طالع" بأن يعبرا عن آرائهما في السجن والسياسة، ومن بين حواراتهما، نذكر المشهد الآتي: " **-سيبقى السجن، يا طالع، وسيبقى السجان، ما دام هناك ظلم واستغلال.**

-أعرف ذلك، لكن ما أفكر فيه السجن الداخلي، وهو أن يرضى جميع الناس البقاء في هذا السجن، عدا مجموعة صغيرة للحراسة، وهذه المجموعة ذاتها دائمة الخوف لأنها لا تعرف متى ستلتحق بالآخرين وتدخل السجن أيضا. لو كان شعور الناس بالحرية

[1]-شرق المتوسط، ص:73-74.

حقيقيا لتقلص السجن إلى حدوده الجغرافية، وربما انتهى، لكن ما دام الناس هكذا فإن السجن لن يبقى أحدا خارجه.

-لا أعرف ماذا تعني بالضبط، ولكني متأكد من أمر أساسي: لا يمكن أن نهدم السجون إلا إذا ألغينا حالة الخوف وعقل الخوف، وهذا، برأيي، لا يكون إلا بالفضح، بالتحدي، وأيضا بالشجاعة، وأن يكون للإنسان مثلا، والخطوة الأولى، في هذا السبيل أن نقول الحقيقة، وأن نؤمن بالحرية لأنفسنا وللآخرين.

-وهل تعتقد أن الكلمة يمكن أن تواجه الرصاصة؟ وهل تستطيع الأوراق الهشة أن تحرر سجينا واحدا، أو أن تفتح كوة في أصغر سجن من هذه السجون العربية؟..."[1]، لقد عطل هذا المشهد الحواري بين "طالع" و"عادل" السرد على مدار إحدى عشرة صفحة. كما أنه سمح للشخصيتين بالتعبير عن أفكارهما وآرائهما، حول قضية السجن السياسي.

4-1-2-الوقفة:

وتكون الوقفة "**عندما لا يشتمل زمن الخطاب على أي زمن حدثي، ويكون مجالا للوصف أو التأمل**"[2]،مما ينتج عنه انقطاع الحكي وتوقفه، فتنشأ بذلك " **في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها**"[3].

لم يحفل "منيف" في روايته "الأشجار واغتيال مرزوق" كثيرا بالوصف، وقد يعود ذلك إلى طابع الصراع الذي اتسمت به الرواية، فالوصف يحتاج إلى شخصية هادئة خلاف شخصية "منصور عبد السلام" المأزومة، ومع هذا نجد في غير موضع بعض المقاطع الوصفية التي ساهمت بدورها في تبطيئ السرد والتخفيف من وتيرته، فنجد مثلا المقطع

---

[1]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:13-14.

[2]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص:100.

[3]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:76.

الوصفي التالي:" **النهار ما يزال في بدايته، شمس الشتاء تبث دفئا لذيذا، لسعة البرد تتراجع، الرجال يلبسون معاطف العمل، بأيديهم فؤوس صغيرة وفراش، وأمامهم صناديق مجلية تنتظر احتضان الألواح...ومع ضربات الفؤوس الناعمة الحنونة ترتفع أغنيات تشبه أغنيات البحارة العائدين وقد رأوا أنوار الشواطئ، إن فرحا من نوع نادر، قلما يحصل في الحياة، يطغى على كل شيء ! وخلال ساعات تكون الشمس قد مالت نحو الغروب...**" [1]، وهنا يصف الراوي السارد موقع العمل كما يتمناه، أو كما يريده أن يكون.

ونجد الوصف كذلك في حديث "منصور" عن الفتاة التي جلست مقابله في عربة القطار:" **عيناها كبيرتان، مثل عيون الغزلان، أهدابها خيمة حريرية، جسدها الناحل الرشيق دافئ مثل ليالي تموز، وقد تفكر أن تمد يدك إلى شعرها، إلى هذا الليل الإفريقي الداكن...**" [2].

وكذلك الأمر في رواية "شرق المتوسط"؛ حيث أن طابع الصراع غلب عليها، فمنذ أول يوم خرج فيه "رجب" من السجن بدأ صراعه مع ذاته، ويتجلى ذلك من خلال منولوغاته "**كل شيء له رائحة القيء.. الكناري، عبد الطويل والذي تشابه يده سمكة كبيرة ثقيلة، حاتم المعروق الوجه، نوري بالضحكة المدوية، عندما يسخر، عندما يتحدى، حتى دمائي قبل أن تجف كانت لها رائحة القيء**"[3]. في هذه الوقفة يصف "رجب" المحققين "نوري" و"عبد الطويل" وكذلك الكناري الذي كان في غرفة التعذيب. ويصف كذلك "رجب" ليلة وفاة "هادي" فيقول:" **كان الليل كثيفا مدهشا: الصمت ورنين الأحذية، هذا ما كنا نسمعه، أما خليل، فقد بكى.. رمى بنفسه بننا وبكى.. لم يستطع أن يقول كلمة واحدة، حزنا تلك الليلة**

---

[1]–الأشجار واغتيال مرزوق، ص:297.

[2]–المصدر نفسه، ص:270.

[3]–شرق المتوسط، ص:98.

حتى كدنا نجن.. كانت الأضواء المشربة بالصمت تتكوم فوقنا، تتسلل من الشق الريب من السقف، في ذلك الوقت المليء بالخشوع والارتجاف، قال لنا خليل:

-قتلوا هادي ..." [1].

وفي رواية "الآن هنا.." تكثر الوقفة الوصفية في خطاب المثقفين وهما يصفان فضاءات ومشاهد التعذيب، ويقول "طالع" واصفا "السرداب": " **رأيت كما يرى الحالم: غرفة واسعة، شديدة الإنارة، في جانب دكة عالية، يتوسطها كرسي بلون نبيذي له مساند، الدكة كأنها خشبة مسرح ديكورها الوحيد هذا الكرسي، في وسط الغرفة طاولة بأرجل إسمنتية مثبتة بالأرض، وسطحها ألواح خشبية غير منتظمة وغير مصقولة، وتتدلى منها حبال وسيور جلدية، في أرضية الغرفة مجموعة من الأحذية والقمصان، والعصي والكابلات، ومجموعة غير منتظمة، أقرب إلى الفوضى، أما الجدران فقد كانت ملطخة بالدماء، دماء قديمة، وأخرى لم تجف**"[2]، لقد جاءت هذه الوقفة وكل الوقفات في روايات "عبد الرحمان منيف" وخاصة "شرق المتوسط" و" الآن هنا.." لترصد لنا التجارب الإنسانية التي عايشها المثقف الإنتلجنسيا السجين مع التعذيب، وذلك من خلال وصف بشاعة السجون العربية وكذا قساوة الجلادين.

4-2-تقنيات التسريع:

4-2-1-التلخيص:

وهو إيجاز أحداث وقعت في عدة سنوات وسردها في بضع صفحات، يقول في هذا الشأن "**حسن بحراوي**":" **وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها**

---

[1]-المصدر السابق، ص:105.

[2]-الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:212.

جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر وكلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[1].

لقد وردت هذه التقنية في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" اختصارا للزمن وتسريعا للسرد، ومثالا على ذلك نجد بعض المقاطع السردية التي لخصت أحداثا، استغرق وقوعها عدة سنوات، في بضع كلمات "**لا أحد على وجه الكرة الأرضية يتصور أن أوراقا مثل هذه، لا يكلف إنجازها نصف ساعة تنتظرها سنتين**"[2]، فعبارة (أكثر من سنتين) لخصت لنا كل ذلك الزمن، بما فيه من وقائع وأحداث أليمة، ونجده كذلك في المقطع السردي الآتي: " **بعد سنين قال خالي وهو يقلب بين يديه كتاب النبي لجبران خليل جبران...**" [3]، ونجد التلخيص كذلك في رسالة "كاترين"لمنصور: " **انتظرت يا منصور ثلاث سنين، انتظرت رغم أنك لم تكتب..**" [4]، لقد انتظرته "كاترين" رغم أنه حررها من العلاقة التي تربطهما ببعض: " **أحلى شيء يمكن أن أقوله لك هو أني سأسافر سوف تتحررين من هذا الكابوس الذي ظل يلاحقك أربع سنين**"[5]،لقد استخدم السارد هنا تقنية التلخيص حتى يختصر الأحداث والزمن، ويتسنى له بعد ذلك عرض الصراعات الداخلية والخارجية التي كان يعيشها المثقف.

بينما لا نجد التلخيص في رواية "شرق المتوسط" بكثرة؛ ذلك لأن السارد أراد أن ينقل لنا تجربته الإنسانية مع التعذيب بشكل أقرب إلى التفصيل، ولكن هذا لا يمنع من وجود بعض الأمثلة عنه، كما هو الحال في المقطع الآتي: "**منذ سبعة شهور لم أر إنسانا غير هؤلاء القتلة، كنت في القبو أحارب الجنون**"[6]، في هذا المقطع السردي يلخص المثقف

---

[1]–حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 76.

[2]–الأشجار واغتيال مرزوق، ص:18.

[3]–المصدر نفسه، ص:209.

[4]–المصدر نفسه، ص:256.

[5]–المصدر نفسه، ص:250.

[6]–شرق المتوسط، ص:98.

الإنتلجنسيا "رجب" تجربته المريرة في السجن الانفرادي، الذي كان من أكثر وسائل الاضطهاد تأثيرا في نفس المسجون، حتى أنّه بلغ به الأمر أن يتحدث مع نملة، وحاول أن يحبسها معه في الزنزانة.

وكذلك الأمر بالنسبة لرواية "الآن هنا ..أو شرق المتوسط مرة أخرى"؛ حيث أننا نجد تقنية التلخيص تساهم في رسم معاناة المثقف الإنتلجنسيا داخل السجن، يقول "طالع العريفي": "**بعد أن كان الصمت السلاح الذي أواجه به العالم الخارجي، اكتشفت بمرور الأيام تآكل هذا السلاح وعدم جدواه..**" [1]، وبهذا المقطع لخص "طالع" تجربة الأيام الأولى التي قضاها في سجن بعبارة "بمرور الأيام".

ويقول "عادل الخالدي": "**انتهى الصيف وأعقبه الخريف. لا شيء عن سجن القليعة، وأخبار العالم الخارجي ذابلة، بطيئة، وكأن العالم أو الحياة في حالة أقرب إلى الركود. حتى ما يمكن اعتباره مطلبا في بعض الأوقات كالراديو أو الصحف، فإنه في أوقات أخرى لا يعني شيئا، ولا يستوجب معركة**"[2]. إن تعاقب الفصول على المثقف الإنتلجنسيا في السجن، يقتل فيه الرغبة في الحياة، وأحيانا يقتل إرادته. وربما لا يستفيق من تسارع نبض الزمن إلا إذا اصطدم ببرد الشتاء، فيظن بذلك أنه قد هجم عليهم هجمة واحدة.

4-2-2-الحذف:

وهو إسقاط فترة زمنية مهما كان طولها من زمن القصة، فيختصر بذلك الزمن عن طريق إهماله، وهذا ما تدل عليه عبارة (بعد مرور سنة..) مثلا، وفي هذه الحالة "**الزمن السردي لا يتضمن أي جزء من الزمن الحدثي التخييلي**"[3]، والحذف "**يلعب دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته..**" [4]، وقد يكون الحذف بإيراد نقاط متتالية، ويعد الحذف

---

[1]-الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:92.

[2]-المصدر نفسه، ص:480.

[3]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:100.

[4]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:156.

أكثر تسريعا للأحداث من التلخيص، وقد ورد في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" بكثرة ونذكر منها المقاطع التالية " **لكن جاءت أيام ...بعد ذلك سنوات، جعلت الأمر بالنسبة لي حزنا أقرب إلى الأسى، ثم صار خوفا..**" [1].

وكذلك في قول السارد: " **وبعد ذلك بثلاث سنين تزوجت وداد**"[2]، وهنا حذف السارد تفاصيل السنين التي عاشها وهو يتعذب بنار الحب والتهميش. ويتحدث منصور عن معاناته مع أوراق السفر فيقول:" **وبعد شهر أدق الباب، لقد نسيني تماما، لم يعد يتذكر أنه رأى وجهي من قبل، لأتركه يأكل الآن وأعود إليه بعد نصف ساعة، أغلقت الباب بهدوء وتراجعت.**

-راجعنا بعد شهر!

وتنقضي الشهور وتمر سنة بكاملها وأنا أراجع دون تعب..." [3].

أما في رواية "شرق المتوسط" فنجد الحذف في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "رجب" يكشف عن عمق المأساة التي عاشها تحت وقع الاضطهاد، ففي قوله: " **الشيء المهم الذي لم أقله بعد، والذي يفسر مرضي، هو أني كنت سجينا. سجنت خمس سنين متواصلة..ليس هذا كل شيء، ففي البداية تعرضت لأنواع عديدة من التعذيب!** " [4]، نجد كماً كبيرا من الحسرة والأسى التي يشعر بها "رجب"، على ما انقضى من حياته في سجون الشرق.

ويتخذ الحذف في رواية "الآن هنا..." بعدا آخر؛ حيث عول عليه الساردان من أجل التأكيد على أن سجون الشرق تأكل سنين العمر ولا تبقي للمساجين سوى المرض والشقاء، ولهذا نجد الحذف بكثرة هائلة لا يسع المقام لحصرها، و لكن نذكر منها قول "عادل

---

[1]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:219.

[2]-المصدر نفسه، ص:235.

[3]- المصدر نفسه، ص:223.

[4]-شرق المتوسط، ص:150.

الخالدي":" **قضيت شهورا طويلة في مستشفى كارلوف، أجريت لي خلالها عدّة عمليات، بدأت بعدها أتحسن...**" [1]، ويبرز الحذف أيضا في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "طالع العريفي"؛ حيث يقول: " **الأوراق التالية شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشوا في سجون موران، لمدة عشر سنين متوالية...**" [2]. لقد حذفت عشر سنوات من حياة "طالع العريفي" بأيامها ولياليها، بأحلامها وهمومها.

من خلال ما سبق يمكننا تلخيص آلية الزمن التي شكلت خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الروايات الثلاث في الجداول التالية:

1-زمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق":

الزمن المرجعي	زمن المغامرة	زمن السرد	تقنيةعرض السرد
أحداث الرواية تمتد إلى ما قبل هزيمة 1967 وإلى ما بعدها.	-زمن السفر: ثلاث ساعات. -فترة العمل كمترجم: سبعة أشهر.	-بداية القسم الأول: من الصفحة17- إلى الصفحة 50. -اليوميات والخاتمة: من الصفحة 333 إلى الصفحة 378.	-الارتهان غالبا. -الاسترجاع أحيانا. -الاستباق أحيانا.
	-منذ الطفولة حتى السفر إلى بلجيكا: اثنان وعشرون سنة. -مرحلة الدراسة في بلجيكا: أربع سنوات. -مرحلة التجنيد: ثلاث سنوات. -مرحلة التدريس بالجامعة: ثلاث سنوات.	-القسم الثاني من الرواية: من الصفحة 177 إلى الصفحة:130.	-الاسترجاع غالبا. -الاستباق أحيانا.

[1]-الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:09.

[2]-المصدر نفسه، ص:147.

	-زمن انتظار جواز السفر: سنتين وسبعة أشهر.		

2-زمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "شرق المتوسط":

الزمن المرجعي	زمن المغامرة	زمن السرد	تقنية عرض السرد
لم يشر الروائي إلى الزمن المرجعي.	1-زمن ما بعد الاعتقال: -زمن السفر: بضعة أيام. -زمن التداوي في فرنسا: ثلاثة أشهر. -زمن الاعتقال بعد العودة: ثلاثة أسابيع. -زمن الوفاة: في اليوم الرابع بعد الإفراج عنه.	الجزء الثاني. الجزء السادس.	الارتهان غالبا.
	2-زمن الاعتقال: خمس سنوات. 3-زمن ما قبل الاعتقال: خمس وعشرون سنة.	الجزء الأول. الجزء الثالث. الجزء الرابع. الجزء الخامس.	الاسترجاع غالبا.

3- زمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواية "الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرّة أخرى":

الزمن المرجعي	زمن المغامرة	زمن السرد	تقنية عرض السرد
لم يشر الروائي إلى الزمن المرجعي.	-مرحلة العلاج بمستشفى "كارلوف" ببراغ: عدة شهور. -مرحلة العلاج بمستشفى "سان باتيير" : عدّة شهور.	-الفصل الأول (الدهليز): 137صفحة. -نهاية الفصل الثالث:5صفحات تقريبا.	الارتهان غالبا. -الاسترجاع أحيانا.
	-مرحلة السجن "طالع العريفي".	-الفصل الثاني: (حرائق الحضور والغياب): 151صفحة.	-الاسترجاع مطلقا.
	-مرحلة سجن "عادل الخالدي".	-الفصل الثالث: (هوامش أيامنا الحزينة) 229صفحة.	الاسترجاع غالبا.

من خلال ما سبق نستطيع القول أنه خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "**عبد الرحمان منيف**" قد تميز بتنوع إيقاع آلية الزمن المساهمة في تشكيله، فقد كانت بنيته الزمنية

بنية متجدّدة، تخالف رتابة البنية الزمنية الكلاسيكية. فالزمن في الروايات المدروسة كان يتقدم ويتراجع ويتوقف أحيانا فاسحا المجال للمشاهد والوقفات، وهذا التهشيم الزمني منح الخطاب الروائي إيقاعه الخاص، فهو يدفع القارئ إلى محاولة إعادة البناء، ليصبح بعد ذلك مشاركا في نسج خيوط ذلك الخطاب عبر تحديد مواقع الاسترجاع وتثبيتها في خط الزمن، وبهذا ظهر خطاب المثقف الإنتلجنسيا خطابا شموليا جمع بين أزمات الماضي ومآسي الحاضر.

ثانيا: صيغ خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

1-مفهوم الصيغة:

طالما كانت الصيغة السردية مجالا خصبا للأبحاث والدراسات، وتنازع الاختصاصات، وهذا ما أدى إلى استعصائها على التعريف؛ وهي بذلك تعد من أكثر مقولات الخطاب استعصاء وإبهاما[1]. ولكن هذا لا يمنع من وجود اجتهادات لكثير من النقاد والدارسين الذين حاولوا حدود مفاهيمية لها، ويعد "**تودوروف**" من أوائل الذين قسموا الخطاب إلى مقولات ثلاث (الزمن- الصيغة- الرؤية)، وقد عرّف الصيغة بقوله: "**فمقولة الصيغة تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص...**" [2]، هذا يعني أن صيغة الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو يعرضها.

ويرى "**جيرار جينيت**" أن الصيغة السردية "**تنطبق على الخطاب شأنها في ذلك شأن الزمن**"[3]. ويورد في كتابه "**خطاب الحكاية**" تعريفا يصفه بأنه لا غنى عنه البتة أثناء الحديث عن الصيغة السردية، فيقول:" **وهذه الوظيفة التي يفكر فيها قاموس "ليتريه" طبعا وهو يحدد المعنى النحوي لمادة mode (صيغة): اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن(...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل**"[4].

إذن فالصيغة هي الطريقة التي يتبناها السارد من أجل تقديم مادته الحكائية، و"**دورها الرئيس هو حكي قصة أو نقل أحداث حقيقية أو متخيلة...**" [5]. ويبرز في الصيغة السردية مصطلحان رئيسان، هما: المسافة (distance) والمنظور (perspective)، أما المسافة

---

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص:170.

[2]-تودوروف، الشعرية، ص:45.

[3]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:177.

[4]-المرجع نفسه، ص:177.

[5]-المرجع نفسه، ص:177.

فتهتم بدراسة البعد الفاصل بين الراوي والمشاهد، وهي التي يعتمد عليها منظور الراوي في طريقته لسرد الأحداث والأقوال [1].

أما المنظور فيكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي إزاء الحدث والشخصيات، والرواة يختلفون أمام الحدث الواحد؛ إذ كلٌ ينقل الحدث كما شاهده هو لا كما هو في الواقع، أو ينقل المقدار الذي استوعبه، هذا ما جعل "**سيد إبراهيم**" يرى بأن المسافة والمنظور هما "**الوسيلتان الأساسيتان للتحكم في المعلومات الروائية**"[2]، فهما الموجهان الرئيسان لضبط وتنظيم الإخبار السردي والذي يسمى الصيغة[3]. من هذا المنطلق قسم "جينيت" الخطاب بالنظر إلى الصيغة إلى نوعين، هما:

1-خطاب الأحداث:

بحيث تقوم الرواية بتقديم مجموعة من الأحداث على لسان راو، وقد يكون هذا الأخير إما شخصية من الشخصيات أو طرف مشارك في هذه الأحداث، وسرد الأحداث مرتبط لا محالة بمسافة الراوي وما يسرد من أحداث فكلما كثر حضوره قلت كمية الإخبار، وكلما قل حضوره كثرت كمية الإخبار[4].

وبالنظر إلى مسافة السارد من الأحداث ودرجة حضوره في الرواية، نجد أن روايات "منيف" المدروسة كان حضور السارد فيها أكثر من الأحداث، والدليل على هذا هو إغراق السارد الرواية في منولوغاته التي ما إن يستفق منها حتى يعود إليها مرة أخرى؛ وذلك من أجل إظهار الأزمة التي يعيشها المثقف الإنتلجنسيا.

---

[1]-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص:93.

[2]-سيد إبراهيم ، نظرية الرواية، ص:133.

[3]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص:177.

[4]-المرجع نفسه، ص:178.

2-خطاب الأقوال:

وهو أن ينقل السارد أقوال الشخصيات، إما أن يكون نقلا مباشرا على لسان الشخصيات، أو إدماج هذه الأقوال ضمن خطاب السارد، ومن هذا المنطلق ينقسم خطاب الأقوال إلى ثلاث حالات، هي:

2-1-الخطاب المسرود:

وهو الأبعد مسافة –على حد قول "**سعيد يقطين**"– لأنه عبارة عن خطاب ينقل فيه السارد أقوال الشخصيات محللا إياها، ثم يقدم بعد ذلك ملخصا لها، وهو ما سماه "**تودوروف**" "**الخطاب المروي**"؛ إذ يكتفي فيه السارد بتسجيل مضمون الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه[1].

ونجد هذه الصيغة في قول "منصور عبد السلام" بطل رواية "الأشجار واغتيال مرزوق": " **ويصرخون ويصرخون حتى شقوا طريقهم بالصراخ، لقد انتهى عصر الإقطاع، انتهى عصر العائلات الكبيرة المتحكمة، يجب أن يتنفس الناس الآن، أن يعيشوا ! وفي النهاية وحدهم الذين يعيشون، وحدهم الذين يصبحون أقطاعا من جديد**"[2]. ينقل السارد هنا خطاب المثقفين الذين كانوا يخرجون معه في المظاهرات منددين بالنظام الإقطاعي، ولكنه تصرف في الخطاب انطلاقا من وعيه بالقضية، وعلق عليه بأنهم باعوا مبادئهم وأصبحوا هم أنفسهم أقطاعا من جديد.

نجد هذه الصيغة كذلك في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" وهو ينقل حالة أصدقائه حينما أخبرهم بأن علاقته بهدى قد انتهت، فيقول:"**ولم أذكرها بعد تلك الرسالة. قلت لهم بأسى، في ليلة شتائية بعد أن تلقيت آخر رسائلها:**

-أصبحنا اليوم أربعة ضد ثلاث، انتقلت الأغلبية للثيران المخصية !

---

[1]-تودوروف، الشعرية، ص:47.

[2]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:312.

دهشوا... استغربوا كثيرا. سألوني عند الغروب عن أخبار العالم الخارجي، وهم يقصدون أخبار هدى...قلت لهم بسرعة: العلم الخارجي مازال يدور على نفس المحور والثور لم يتعب لكي يغير وضع الأرض وينقلها من قرن إلى آخر!" [1].

ونجد هذا النوع من الصيغ في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" وهو يتحدث عن الإشاعات التي راجت بعد تدهور حالة "طالع العريفي" الصحية، فيقول: " **والإشاعة السيئة التي سرت عن أن طالع حاول الانتحار، وأن المحاولة جرت باستعمال سكين، هذه الإشاعة دفعت بعض المرضى ليس فقط للاقتراب، ثم الوقوف قريبا من باب الغرفة 217، لمعرفة ما جرى، إذ مد اثنان أو ثلاثة منهم رؤوسهم للاطمئنان، وللتأكد أيضا أن أغطية السرير خالية من بقع الدم..هذه الإشاعة انتهت بسرعة. أما محاولات بعض المرضى إدارة الحديث مع شرطي الحراسة. وسؤاله ما إذا رأى أو سمع شيئا غير عادي، فقد ظل هذا الحديث في الغالب من جانب واحد، والممرضات اللواتي سئلن لزمن الصمت، وقيل أنهن فعلن ذلك نتيجة التوصيات الصارمة التي صدرت عن الدكتور ميلان والأخت راديميلا"**[2].

وأضاف بعد ذلك قائلا: " **وبتقدم ساعات النهار وجد من قال أن الانتكاسة التي أصابت طالع ناشئة من أخطاء في المعالجة، لكن مثل هذا القول لم يلق اهتماما، أصابت طالع ناشئة من أخطاء في المعالجة، لكن مثل هذا القول لم يلق اهتماما، (لأن المريض كما هو معروف، كان يستعد لمغادرة المستشفى خلال أيام، ولم يكن في مراحل العلاج الأولى)**" [3]، وهنا ضمّن " عادل" في خطابه الأقاويل والإشاعات التي راجت بعد انتكاسة

---

[1]–شرق المتوسط، ص:24.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:38.

[3]–المصدر نفسه، ص:38.

"طالع" الصحية، وحاول رصد الرؤى والتصورات -المتباينة بتباين المرضى- من منظوره الخاص، وعّدها جميعها مجانبة للواقع؛ ذلك لأن "طالع" كان في حالة متقدمة من التعافي.

2-2-خطاب الأسلوب غير المباشر:

وهو الذي يحافظ فيه السارد على مضمون الخطاب المفترض التلفظ به، ولكن يتم إدماجه نحويا في قصة الراوي؛ بمعنى أنه غالبا ما تطرأ بعض التغييرات النحوية على خطاب الشخصيات الحقيقي، أو يطرأ عليه الاختصار أو الحذف للانطباعات العاطفية[1].وإذا كان الخطاب منقولا نقلا غير مباشر فإنه "**يمكن أن يكون ترجمة لحركة جسدية صدرت من الشخصية يحولها الراوي إلى نطاق المنطوق على طريقة الخطاب غير المباشر**"[2].

ونجد صيغة خطاب الأسلوب غير المباشر في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" في حديث صاحب المطبعة، والذي أدخله المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" في ثنايا خطابه، وهو يعتذر منه:" **ابتسم لي وبدأ يتحدث عن كساد سوق الكتب والصعوبات التي تواجه الناشرين هذه الأيام، وكيف أن السلطات تخلق له مضايقات كثيرة، صحيح أنها تسمح بنشر بعض الكتب التي كانت ممنوعة ذات يوم، ولكن لكل شيء ثمنا!**" [3]. وهنا سرد "منصور" خطاب صاحب المطبعة الذي رفض أن يطبع كتبه المترجمة استنادا لأوامر السلطة، فجاء ذلك الخطاب مدمجا في خطاب المثقف الإنتلجنسيا دون التصرف فيه.

ويسرد لنا المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" بشكل غير مباشر خطاب طبيب السجن الذي شخص حالته بأنه روماتيزم في الدم " **يكفي ما أحمله في دمي من آثار،**

1-تودوروف، الشعرية، ص:47.

2-أحمد الناوي بدري، سرديات الراوي والروائي، ط1، دار الحوار، سورية، 2016، ص:83.

3-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:325.

الذرات الصغيرة التي تسري في دم لا يمكن أن تغادرني أبدا، من قال لي هذا؟ طبيب السجن ورقة التحاليل..." [1].

ونجد هذه الصيغة في خطاب "عادل الخالدي" و هو يترجم ردة فعل الأخت "راديميلا" حينما سألها عن وضع "طالع":" **أمّا حين سألتها عن طالع فقد وضعت أصبعها على فمها تطلب منّي السكوت، وبعد أن سجلت الحرارة على اللّوح استدارت وغادرت دون كلمة. قلت لنفسي العجائز والصغار يتصرفون بنفس الطريقة، إنهم وحدهم سادة هذا العالم**"[2].

2-3-الخطاب المنقول:

وهو الخطاب المباشر الذي لا تطرأ عليه أي تغييرات أو تعديلات من قبل السارد [3]. وهو الشكل الأكثر محاكاة لواقع الخطاب[4]. ففيه قد يوظف السارد النقطتين أو علامتي التنصيص " **ليفصل به خطابه هو عن خطاب الشخصية الذي يحوره، فيستقل هذا الخطاب الأخير عما سبقه وعما لحقه من كلام، وينزّل في فقرة خاصة به**"[5]. ومثالا على هذا نجد في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور":" **الأستاذ فريد، بنظاراته الطبية الأنيقة يقف أمامنا، ارتج عليه أول مرة،خرجت الكلمات من فمه مقطوعة الرأس، احمر وجهه، خجل ولكنه بعصبية تابع:« التاريخ علم، وليس علما فقط وإنما هو أساس العلوم، أما الأدب» وتتغير ملامح وجهه، تمر موجة استخفاف تصل حدود القرف: «ليس للتاريخ علاقة بالأدب، لأن الأدب يعتمد على الخيال، أما العلم فله قواعد موضوعية صارمة!» "**[6].

---

[1]-شرق المتوسط، ص:08.

[2]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:48.

[3]-المصدر نفسه، ص:48.

[4]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص:179.

[5]-أحمد الناوي بدري، سرديات الراوي والروائي، ص:82.

[6]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:290.

ونجده كذلك في ثنايا خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور" مع نفسه وهو يتذكر الخطاب الذي وجهته السلطة له:" **سافر الفرح يا منصور، تبدّد مثلما تبدّد النقود من جيبك، قالوا لك بصوت عال لا غموض فيه أبد:« لا تحاول، نعم لا تحاول، لن تجد وظيفة أخرى، أنت مسرح، أتعرف معنى أن يكون الإنسان مسرحا؟» اعتبرت الأمر في البداية مجرد غضب سيزول، ولكن الأيام تنقضي والأبواب تصدني باب وراء باب! قلت لنفسي: «لن أتركهم يقتلونني، لن يقتلوا إرادة الاحتمال فيّ، لن تموت، حتى الكلاب لا تموت جوعا، ومن هؤلاء الذين يريدون قتلي؟ أنا أعرفهم، أعرفهم واحدا واحدا، لقد رأيت هذه الوجوه حتى مللت رؤيتها..»** "[1].

ونجد هذا النوع من صيغ الخطاب في رواية "شرق المتوسط" حينما ينقل لنا "رجب إسماعيل" أقوال المحققين والجلادين، في مقطع سردي مليء بالحسرة والألم " « **ألا تعترف أين نجم؟ ...». والزبد يتطاير حول أفواههم كما يتطاير حولك يا أشيلوس، العيون تنتفخ من الدهشة والغضب.** « **يجب أن تتكلم يا قواد..سأعلمك كيف تقول كل شيء، لن تعيش هذه المرّة» كان جسدي يرتعش يتمزق، يتحول إلى كلب لا يتوقف عواءه..« والآن ماذا تقول؟ ألا تعرف نجم؟**»"[2]. وينقل "رجب" في مقطع آخر خطاب "هادي" لهم وهو يشجعهم ويقوي من عزيمتهم " **كان يضحك مثل طفل وهو يقول لنا: « لا تخافوا منهم أبدا، إنهم أنذال وضعاء كلهم وجبناء..كانوا يقولون: « اعترف يا هادي ولا أحد يمد يده عليك، قل من معك يا هادي وثمن الاعتراف الحرية، يجب أن تعترف» ولا يسمعون مني كلمة واحدة** »"[3]، وهنا نجد خطابا منقولا داخل خطاب آخر؛ أي أن "رجب" نقل الخطاب الذي نقله "هادي" عن المحققين.

---

[1]–المصدر السابق ، ص:321.

[2]–شرق المتوسط، ص:81.

[3]–المصدر نفسه، ص:82.

وكذلك الأمر في رواية "الآن هنا.." نجد السارد "عادل الخالدي" يلجأ إلى هذه الصيغة من صيغ الخطاب، حتى يرصد لنا موقف الأخت "راديميلا" من دكتاتورية العرب التي قضت على حياة "طالع العريفي"؛ حيث يقول:" **راديميلا وقد زارتني خلال ساعة مرتين للتأكد، وكانت تتكلم وحدها، قالت دون أن أفهم أشياء كثيرة، لكني قدرت أنها لم تكن راضية، وربما غاضبة، أما وهي تتناول الدواء من رادي، فقد قالت، كما ترجم لي:**

-يجب أن تكتبوا لحكومتكم أن إجراءً مثل هذا، أي حجز المرضى وتقييد حريتهم، أمر غير قانوني وغير إنساني.." [1].

وفي نهاية مبحث صيغ الخطاب نخلص إلى أنه قد تعددت صيغ خطاب المثقف الإنتلجنسيا، تبعا لتعدد رؤى الشخصيات المحيطة به، والمساهمة في سيرورة الأحداث التي عاشها ذلك المثقف.

[1]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:38.

ثالثا: تعدد الرؤى في خطاب المثقف الإنتلجنسيا

1-مفهوم الرؤية والصوت:

تعد الرؤية السردية من أهم المقولات المكونة للخطاب الروائي، نظرا لارتباطها الوثيق بأهم عنصر في تشكيلة البنية السردية للخطاب؛ أي الراوي، وهو الشخص التخييلي الذي يسرد الحكاية ويخبرنا عنها، والذي "**لا يشترط فيه أن يكون اسما متعينا، فقد يتقنع بضمير ما أو يرمز له بحرف**"[1].

وقد تعددت المصطلحات التي تطلق على الرؤية بتعدد الدراسات والآراء، فنجد مثلا: المنظور، وجهة النظر، زاوية الرؤية، التبئير، ولكن كل هذه المصطلحات إنما تصب في أتون واحد؛ لأنها كلها تعني المقولة الثالثة من مقولات الخطاب، وقد تبنينا مصطلح (الرؤية السردية) نظرا لكثرة تداوله ووضوحه، يقول "**تودوروف**": " **إنّ المقولة الثالثة الهامة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخييل هي مقولة الرؤية، فالوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي لا تقدم لنا أبدا في (ذاتها) بل من منظور معين وانطلاقا من وجهة نظر معينة...**" [2]، ويردف قائلا: " **للرؤى أهمية ما بعدها أهمية، ففي الأدب لا تكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين**"[3].

والرؤية السردية تكتسب أهميتها من أهمية الصوت أو الراوي، والعكس صحيح؛ حيث تظهر من منظور الراوي للمتن الحكائي خاضعة لإرادته وموقفه الفكري، وبواسطتها يتم تحديد وجهة الراوي وصيغته، فلا رؤية بلا راوٍ ولا راوٍ بلا رؤية؛ هذا يعني أن الرؤية متعلقة

---

[1]-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص:85.

[2]-تودوروف، الشعرية، ص:50.

[3]-المرجع نفسه، ص:51.

بالراوي وبطريقته المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة و" **أنّ الذي يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي...**" [1].

إذن فالرؤية السردية قائمة أساسا على آراء المؤلف التي يحمّلها للرّاوي، ويكلّفه مهمّة بثها داخل العمل الروائي" **فيختفي الروائي خلف الراوي، لينطقه بلسانه، فيصبح (الراوي) تقنية سردية يوظفها الروائي من خلال وجهة نظره**"[2]؛ وعليه فإن الحديث عن الرؤية لا يكون أبدا بمنأى عن الصوت؛ إذ أنّه غالبا ما يكون هو صاحبها الذي يتحكم بها، وعلى هذا الأساس فقد لقي الراوي أو السارد اهتماما بالغا في الدراسات السردية؛ ولأن الروائي كذلك يركز "**على الراوي الذي من خلاله تتحدد (رؤيته) إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا –في علاقته بالمروي له– تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها**"[3]، من هذا المنطلق يعد الراوي هو الفاعل الرئيس في العمل الروائي، فهو الذي يدير عجلة السرد ويدفعها إلى الأمام، ويتحكم فيها وفق رؤيته الخاصة، فهو " **الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره للنّفسية، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد**"[4].

2–أنواع الرؤية السردية:

تعدّ دراسة "**جان بويون**" حول الرؤية، من أهم الدراسات في هذا المجال، حيث قام الباحث بتقسيم الرؤية إلى ثلاثة أقسام: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرّؤية من الخارج[5].

---

[1]–حميد لحميداني بنية النص السردي ، ص:46.

[2]–محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص:93.

[3]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص:284.

[4]–تودوروف، الشعرية، ص:56.

[5]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص:287–282.

2-1-الرؤية مع:

ويتطابق هنا الراوي مع الشخصية الروائية، فهو لا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية الروائية وغير ملزم بتغيير الأحداث، أو تقديمها قبل أن تتوصل إليها الشخصيات الروائية، فتتساوى بذلك معرفة الراوي مع معرفة الشخصية[1]. فالرؤية تصبح هنا هي نفسها رؤية الشخصية المركزية، " **وفي الواقع تغدو هاته الشخصية (مركزية) ليس لأنها ترى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، و(مع)ها نعيش الأحداث المروية**"[2]، وقد أطلق "**جيرار جينيت**" على هذا النوع من الرؤية مصطلح "التبئير الداخلي"[3].

2-2-الرؤية من الخلف:

في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصية، فيصبح بذلك الراوي عليما بكل شيء، محيطا بكل الأحداث[4]، ونجد هذه الرؤية تسيطر على الروايات الكلاسيكية، وقد أطلق عليها "**جينيت**" مصطلح "التبئير المعدوم"[5].

2-3-الرؤية من الخارج:

ويكون الراوي فيها أقل من الشخصية[6]، وتكون معرفته أقل مما تعرفه أي شخصية من شخصيات الرواية، وهنا يكتفي الراوي بالوصف الخارجي، وهي عند "**جيرار جينيت**" تعني "التبئير الخارجي"[7].

---

[1]-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص:95.

[2]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص:289.

[3]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:205.

[4]-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص:95.

[5]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:205.

[6]-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص:95.

[7]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:204.

1-الرؤية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام":

1-1-الرؤية مع:

ذكرنا سابقا أن هذا النوع من الرؤية تتساوى فيه معرفة الراوي مع معرفة الشخصية، ويحدث نوع من الالتحام بينهما، ومن خلال هذا الالتحام يعلو صوت الشخصية، ويبرز ضمير المتكلم في السرد، وفي هذا الصنف من الرؤية تبرز رؤيتين متكاملتين الأولى ل"منصور عبد السلام" والثانية ل" إلياس نخلة"؛ حيث يتناوب كلاهما على السرد " **يبدأه منصور عبد السلام"، ويتلقفه إلياس نخلة بسرعة، فيكاد موقع منصور يتلاشى، يعمّق إلياس شعور القارئ بالهزيمة العامّة التي يعاني منها الإنسان العربي، يروي التفاصيل الصغيرة التي تعذب الإنسان هذا الإنسان في مسيرة حياته بين المهنة والزّواج والعلاقات الاجتماعية..من الملفت للانتباه أن منصور الذي أعدّ نفسه للحكي يصبح متلقيا بامتياز..**" [1]، ولكن بعد رحيل "إياس نخلة" يتضاعف الإحساس بالمرارة عند "منصور" و تزداد حالته تأزما.

ولكن سرعان ما يستعيد "منصور" دوره ويكمل السرد، ومن ثمَّ تبدأ رحلته مع الهزيمة، يقول منصور وهو ينتقد هذا العالم الذي لا يكفل للإنسان حريته ولا كرامته: " **آه لو أمتلك السلطة لو أمتلكها يوما واحدا لدمرت هذا العالم، العالم لا يحتاج إلا للتدمير، لقد فسد كل شيء فيه، تفتتت خلاياه، تعفن، لم يعد ممكنا إصلاحه أبدا، يجب أن يدمر نهائيا، لعل عالما جديدا يقوم على أنقاضه، لعل بشرا من نوع جديد يأتون من صلب عالم آخر، لكي يطهروا هذه الأرض التي تعلوها طبقة سميكة من القذارة والتفاهة؟**" [2]، هذه هي نظرة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" للعالم الذي يعيش فيه، عالم فسدت فيه كل القيم والمبادئ ، عالم يجوع فيه الضعيف ويقهر، بينما ينعم أصحاب السلطة في خيرات بلادهم.

---

[1]-صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:128.

[2]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:33.

ونجد السارد في مواضع كثيرة يتحدث عن هزيمته الداخلية، ويصف حاله، فيقول: "**أنا مجرد إنسان عادي، إنسان مضطهد، عاطل عن العمل منذ وقت طويل، لي هموم صغيرة، وأحلم أغلب الوقت.**

أما كيف واجهت الحياة، وكيف فشلت وامتلأ قلبي بالأسى، فإن ذلك لم يحصل فجأة، وإنّما تسرب لي على مهل، منذ وقت طويل، وإذ نظرتم إلي الآن تشهدون الفصل الأخير من حياة إنسان!" [1]، ويتحدث كذلك عن تجربته مع البنت المجرية التي قضى معها أياما على ضفاف البحر الأسود، وانتهت بهزيمة عاطفية، فيقول: " **انفجرت في قلبي رغبة مفاجئة أن أضمّها أن ألحق بها، ركضت، احتك كتفي بمأمور المحطة الذي يقف في نهاية الرصيف، نظر إلي بأسف وامتدّت يده توقفني، أسرع القطار، ارتفعت سحابة بيضاء فملأت الجو، ولما ابتعد وأصبح مثل طير كنت أرى وجهها يكتسب خضرة زاهية... !انتعشت روحي، ركضت وراء القطار، ركضت بجنون وراء القضبان ثمّ تعبت، توقفت وفجأة بدأت أبكي...لا أعرف لماذا...وحتى الآن لا أعرف لماذا!**" [2]. وهكذا يحاول السارد الالتحام بشخصية المثقف الإنتلجنسيا من خلال استعمال ضمير المتكلم في السرد، والذي كشف لنا عن البناء الداخلي لشخصية "منصور"، وأفصح بوضوح عن طبيعة تفاعله مع الأحداث انطلاقا من رؤيته الخاصة.

1-2-الرؤية من الخلف:

وتتجلى هذه الرؤية في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" حينما يتحدث السارد المجهول باعتباره أعلم من الشخصية، فهو يعلم ما يجول بخاطرها "**منصور عبد السلام الذي يتكلم الآن، يتكلم عن امرأة عرفها في يوم بعيد، تزوجت تلك المرأة، كان اسمها رحاب، ولكن لا يزال يتذكرها حتى هذه اللحظة وكأنها تقف أمامه، ابتعدت رحاب، ولدت**

---

[1]-المصدر السابق، ص:206.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:266.

ثلاثة أطفال، وربما لم تعد تتذكر منصور عبد السلام...!" [1]، هنا ظهر السارد من خلال رؤيته الخلفية للشخصيات والأحداث، ولقد سمح له هذا النوع من الرؤية بمعرفة كل شيء حتى نفسية الشخصيات ودواخلها، ونجد السارد المجهول في هذه الرواية يعرف المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" أكثر من ذاته؛ حيث يقول: " **أنت بالتأكيد ذبابة، فأر أعرج، ثور مربوط العينين يدور حول نفسه، حول شيء اسمه منصور عبد السلام، ليس في حياتك منذ البداية حتى الآن شيء يستحق أن يحكى، ولكن عندما جروا الحصان ليضعوا لحافره حذوة جديدة، قدم الفأر رجله، وقال أنا أيضا...!**" [2]، وهنا السارد يخاطب "منصور عبد السلام"، ويصفه بأوصاف تحدّد بالتدقيق الحالة التي آل إليها، ونراه أيضا يغوص بداخل "منصور" وينقل لنا وجهة نظره للعالم: " **منصور عبد السلام لا يريد الآن أن يسلي أحدا، من يريد أن يتعرف عليه يجب أن يمتلك ولو جزء من الرغبة برفض هذا العالم...**" [3]، ويبدو السارد هنا وكأنه يعلم كل خوالج نفس "منصور"، يعلم بذلك الرفض الذي يعشعش بداخله، رفضه للعالم ولسماسرته.

كما أنه على دراية بالجرح الذي سكن قلبه عندما فارق كاترين ولم يستطع أن يتزوج بها، فتركها وعاد إلى الوطن، " **الإنسان أحمق، هذه الصفة لازمة، تتكرر بلا توقف، وربما يتناقلها جيل عن جيل بالوراثة، أما لماذا قال منصور لكاترين أحبك أكثر من قبل؟ فلا أحد يعرف، ربما كانت نزوة، أو لحظة الكآبة الثقيلة، إذ كان منصور في ذلك الوقت قد استقر بعد أن خدم العسكرية، وبدأت ذاكرته تعود إليه تدريجيا، شفي من الشضية التي أصابته في مؤخرة رأسه، ولكن رغم أن الجرح اندمل، فإن جرحا آخر في قلبه قد أخذ ينز بدم أسود، كان ينز كل يوم. بدون توقف، ولم يجد دواء لهذا الجرح؟**"[4].

---

[1]-المصدر السابق، ص:214.

[2]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:267.

[3]-المصدر نفسه، ص:210.

[4]-المصدر نفسه، ص:256.

2-الرؤية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل":

لقد سير السرد في هذه الرواية راويان اثنان فقط، وهما المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" وأخته "أنيسة"، وبهذا تكون الرواية في مجملها قد سيرت وفق رؤيتين، وهما:

2-1-الرؤية مع:

وتتجلى هذه الرؤية مع السارد الشخصية "رجب إسماعيل" في ثلاث أجزاء من الرواية وهي (الأول والثالث والخامس)، وهنا يطغى ضمير المتكلم على السرد بشكل ملحوظ؛ لأن السارد قد عوّل عليه كوسيلة مثلى للتعبير عن الشخصية الإشكالية القلقة من جهة، والشخصية المستجيبة والمنسحبة المواجهة من جهة أخرى، ففي المجال الأول نجد أن المسافة بين "رجب إسماعيل" وما يسرده تضيق جدا عندما يتحدث عن أزمته في الزمن الحاضر، تماما ما نجده في المقطع الآتي: " **أنا الآن أملك جسدي، أستطيع أن ألقيه في البحر، لا احد له سلطان عليه مثلي، كانوا يستطيعون ذلك، فعلوا أشياء كثيرة، لكنهم الآن لا يستطيعون، أصبحت بعيدا، في كل ثانية أبتعد، أنجو، وحتى لو أرادوا الآن أن يفعلوا شيئا فلن يكون أمامهم إلا طريقة واحدة، أن يطلقوا علي الرصاص، وحتى لو أرادوا ذلك فيجب أن يفعلوا ذلك من بعيد، لن أمكنهم أبدا أن يلمسوا جسدي مرّة أخرى...اهتزي يا أشيلوس ابتعدي... أنا أبتعد، أبتعد؟**"[1]، في هذا المقطع يظن "رجب" أنه أصبح حرا طليقا، وأنه قد تخلص من الماضي المأزوم، غير أنه يصطدم بالقيود التي كبلت روحه ومنعته حتى من الكتابة.

وتتسع بعد ذلك المسافة بين السارد الشخصية "رجب إسماعيل" وبين ما يسرد عندما يتوغل في الماضي، فهو يريد أن يجعل من نفسه شاهدا أمام عدالة العالم على حياة البؤس التي يعيشها المثقف الإنتلجنسيا داخل سجون الشرق المستبد، وظن أن الكلمة هي طوق

[1]-شرق المتوسط، ص:79.

النجاة " **سأفضحهم، سأقول للناس، أن البشر بالنسبة لهؤلاء الأبالسة أرخص الأشياء، أتفه الأشياء.**

من أجل الكلمة سافرت، ركبت البحر الصاخب في الشتاء الحزين، لعلي من مكان بعيد أستطيع أن أقول الكلمات التي حلمت بها طوال خمس سنين..." [1]، حاول "رجب" أن يكتب بكل الطرق غير أنه كان في كل مرة يدخل مع نفسه في صراع دام لا يترك خلفه سوى الخراب، "**والآن بعد أن حاولت على ظهر أشيلوس الماكرة وبعد أن حبست نفسي طوال الليل والنهار في الغرفة المستطيلة الكئيبة، في فندق الألزاس، أجد أنّ الكلمات التي دوت في رأسي تلك الأيام كأنها الحراب المسمومة، أجدها تتحول إلى أصداف فارغة لا تعني شيئا؟**"[2]. وينقل لنا السارد "رجب" رؤيته الضبابية للمستقبل وكذا مخاوفه من عدم جدوى الخطوة التي أقدم عليها من أجل تثوير الواقع وإظهار الحقيقة ونصر المثقفين الذين يذوقون أصناف التعذيب في السجون، فيقول: " **كنت في ظلمة السجن أتداعى، أفكر بالكتابة والعلاج، أبعدت الفكرة مرّة، أبعدتها ألف مرّة، لكن نظرات أنيسة كلماتها، الأفكار الحزينة التي عبرت رأسي وأنا أرى كل ما حولي ينهار...لم يبق في نظري شيء مقدس...ارتجفت وأنا أوافق، بيني وبين نفسي أول الأمر، ثم بيني وبينهم، حتى إذا وقعت على تلك الورقة الصفراء شعرت أن كل شيء في ينهار ويسقط...وسقطت، ورافقت ضجة السقوط موجات الغبار التي حملتها أفواههم إلى كل مكان، تبشر الناس بنهاية رجب إسماعيل البائسة؟**"[3].

---

[1]–المصدر السابق، ص:143.

[2]–شرق المتوسط، ص:143.

[3]–المصدر نفسه، ص:149.

2-2-الرؤية من الخارج:

ويبرز هذا النوع من الرؤية عندما تستلم "أنيسة" زمام السرد، وكان هذا في ثلاث أجزاء من الرواية (الثاني والرابع والسادس)، وفي هذه الأجزاء تروي "أنيسة" الأحداث من منظورها الخاص، غير أنها لا تتجاوز الوصف الخارجي للفضاء والزمان، ونجدها تقول: " **ظل نور الغرفة يتأرجح على الستارة وأنا أنظر غليها بصبر نافذ، كنت أريد أن أتأكد من نومه قبل أن أنام، انتظرت حتى سمعت أنفاس حامد تغرق في هذه الدورة الأزلية من الاطمئنان، جررت نفسي بهدوء، وانزلقت إلى الصالة...كان السكون يغطي الدار كلها، الأولاد نائمون منذ ساعات، وفي الخارج شيء يشبه الريح الصغيرة، كنت أرى آثارها من الاهتزازات اللينة للستائر، ومن صرير باب قن الدجاج، لم أكن أتصور أن الأيام تنقضي خفيفة راكضة هكذا...**" [1].

كما أنها اكتفت بوصف حال "رجب" من بعيد دون الولوج إلى أعماقه، فهي لا تعلم شيئا عما يدور بداخله، فتقول:" **إن رجب الآن ليس رجب الذي أعرفه...تغير كثيرا، رفض استقبال أحد من أصدقائه، كان فظا وهو يصرخ في وجه عادل، ويطلب منه أن يقول للذين جاءوا بأنه غائب ولن يعود قبل منتصف الليل...وعمتي وآه لشد ما غضبت، لأول مرة رأيتها تبكي بهذا الشكل،امسكها من كتفها وهزّها بقوة يريد أن يوقعها على الأرض، لم تكن تدري أن زغرودة فرح يمكن أن تسبب له مثل هذا الغضب؟؟**"[2]. وهنا يظهر لنا جليا أن السارد "أنيسة" قد كانت تصف وتنقل الأحداث من زاوية رؤية خارجية.

كما تظهر لنا الرؤية الخارجية في المقطع السردي التالي والذي تتحدث فيه "أنيسة" عن حالة الندم التي سيطرت على "رجب":" **كنت انتظر كلمات مجنونة مثل هذه التي يقولها رجب الآن، لقد تأكدت ظنوني، بدأ يقول الكلمات التي أخاف منها، والتي حاربتها خلال**

---

[1]-المصدر السابق، ص:36.

[2]-شرق المتوسط، ص:37.

الأيام الماضية، لم أكن أصدق أن حنينا مثل هذا يمكن أن يعاوده !" [1]، في هذا المقطع من الرواية تحاول "أنيسة" الاقتراب من "رجب" وقراءة أفكاره، فهي لطالما شجعته على الاعتراف من أجل التخلص من قيود السجن، لكنها الآن تحصد نتيجة أفعالها، ذلك الندم الذي عشعش بداخل "رجب" وأصبح يزداد يوما بعد يوم، هو الآن يطارد "أنيسة" أينما كانت.

3-الرؤية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" و"طالع العريفي":

لا نجد في هذه الرواية سوى صنف واحد من أصناف الرؤية، وهي (الرؤية مع)؛ لأن هذه الرواية لا يوجد فيها سوى ساردان اثنان فقط، لهما موقعان متوازيان في السرد، وهما (عادل الخالدي) و(طالع العريفي)؛ حيث ينقل لنا كل منهما تجربته ورؤيته للعالم وللسجن على التوالي، فيبدأ السرد "عادل" ويحكي عن تجربته وعذابه في السجن، وفي الوطن، وعن علاجه في براغ، فيقول:" **حين بدا موتي وشيكا..أطلقوا سراحي !**

لم يكونوا راغبين أن أموت عندهم، رغم أنهم لم يكفوا عن التأكيد، خاصة خلال الفترة الأولى من الاعتقال، أني لن أخرج من هنا إلا إلى القبر! الآن، وقد تحقق لهم احتمال موتي، من خلال تقارير الأطباء، ومن إصراري العنيد البارد، برفض تناول الأدوية، وبعد الدعوة إلى الإضراب العام عن الطعام، وقد تسربت معلومات أن الإضراب سيعلن إذا لم تستجب السلطات وتنقل المرضى للعلاج...أفرجوا عني وعن اثنين آخرين..وهكذا أصبحت حراً!" [2]، أخبرنا السارد "عادل" في هذا المقطع السردي كيف تم الإفراج عنه بعد تدهور حالته الصحية في السجن، وبعد أن قد فقد الأمل في تذوق طعم الحرية.

ويصور بعد ذلك السارد "عادل" كيف أصبحت حياته بعد وفاة صديقه "طالع"، " **ولم أستطع أن أشفي، أو الأصح لم أكن مقتنعا بضرورة الشفاء! أصبحت الحياة بالنسبة لي ملة أقرب إلى اللاجدوى، وتستبد بي مثل هذه القناعة أكثر خلال ساعات الليل الطويلة**

---

[1]-شرق المتوسط، ص:38.

[2]-الآن هنا..أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:07.

القاتلة، حين تمر أمامي، كشريط بلا نهاية، صور المرحلة الماضية، إذ يسيطر علي شعور أن كل شيء تبدّد وسقط، وأن ليست هناك إمكانية لبداية جديدة..." [1]، بات السارد هنا يرى العالم برؤية تشاؤمية، تصبغ كل ما حوله باللون الأسود، فلا تدعه يرى إلى الحزن واليأس والموت، لقد أصبح يرى في الموت المنقذ الأمثل من كل الهموم والآلام.

وازدادت نظرته للعالم سوداوية بعد أن تخلى عنه التنظيم الحزبي الذي ينتمي إليه، " **ولأني كنت خلال هذه الفترة فريسة لعذاب الحيرة وانكسار اليقين، ولأن شيئا ما بداخلي تفتت وانمعس، وكان هذا الشيء ابيض شفافا يشبه حنان الأم وشديد التماسك كالجسد، فقد شعرت أن العالم اسودّ وتحوّل إلى آلاف الشضايا، فامتلأت بالقهر والتعب، وهجمت علي أحزان لا أعرف أين كانت مختبئة، ولولا ذلك العناد الذي يلفني كسياج، في اغلب الأحيان، لوجدت نفسي منتهيا**"[2].

ويتلقف السرد بعد ذلك "طالع" على الرغم من موته؛ وذلك من خلال قراءة "عادل" لأوراقه التي كتبها قبل أن يموت، والراوي في هذه الحالة هو "طالع" بكل تأكيد؛ لأن السرد قد سير في هذا الجزء (حرائق الحضور والغياب) وفق رؤيته هو لا رؤية "عادل"، فهو يحكي عن تجربته السياسية في "موران"، وعن ظروف اعتقاله وعذابه في السجن، فيقول:" **أتذكر** ..قبضوا علي وكنت خارجا لتوي من سوق الحلال!

كان الوقت حوالي الظهر، في يوم من أيام أيار المتأخرة. وفي مثل هذا الفصل قبل **دخول الصيف الكبير، يكون الجو عادة رضيا مقبولا...وعلى مسافة غير بعيد من السوق كانت تنتظرنا سيارتان، وبخفة وبراعة دفعوني في السيارة الأولى، وجلس إلى جانبي اثنان، واحد من كل جهة، وانطلقت السيارتان بسرعة، وأخذنا طريق العوالي**"[3]، ثم يصف

---

[1]–المصدر السابق، ص:71.

[2]– الآن هنا..أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:91.

[3]– المصدر نفسه، ص:150.

حالة جسده بعد أول حفلة تعذيب أقيمت على شرفه، فيقول: " **باطن الساقين جمر. الأمعاء أسياخ نافرة..العيون مسابر للداخل بدل أن تكون نافذة للخارج. وماذا بعد؟ الغيظ، الحقد، الأنين الذي إذا توقف بدأ بعده الهذيان، لكن ماذا إذا رأى الإنسان أنه أخذ يتحول بين نظرة وأخرى؟**"[1]، وفي مقاطع وصفية وسردية كثيرة غير هذا المقطع يسرد "طالع" تفاصيل حفلات التعذيب ثم يصف بعد ذلك حالة جسده الممزق والمتداعي، ولكن ما كان يشغل السارد أكثر بعد تماثله للشفاء من كل حفلة، هو "الجلاد" ذاته، فقد حاول أكثر من مرّة تحليل شخصيات الجلادين انطلاقا من رؤيته الخاصة للعالم، فنجده يقول: " **كما أصبحت مشغولا بهؤلاء الجلادين: أي بشر هم؟ هل يمكن أن يأكلوا بالأيدي ذاتها التي كانوا يضربون بها؟ وكيف تخرج الضحكات من نفس الأفواه التي قذفت هذا الكم الهائل من الشتائم البذيئة؟ وتجاه من؟ تجاه أناس ممزقين، غائبين عن الوعي: رجال بائسين وامرأة عرجاء توشك على الموت؟ بعد أن يقوم الجلادون بمثل هذه الأعمال، كيف يمكنهم أن يغازلوا نساءهم، أن يهدهدوا أطفالهم؟**"[2]، لقد شكلت شخصية الجلاد في ذهن "طالع" بؤرة إشكالية، ساقت إليه كل أنواع الحيرة والشك، حتى أنه شك في إنسانيتهم واعتبرهم جنس ثالث، مزيج بين الإنسان والحيوان.

ويعود بعد ذلك "عادل" إلى موقع الراوي فيكمل السرد من زاوية رؤيته، ويتابع رحلة العذاب، ويطلعنا على تجربته فتتوازى وتجربة "طالع" التي قرأها لتوّه. وهناك يتحدث عن معاناته في سجون "عمورية"، وخاصة مع الجلاد، ولقد حاول أكثر من مرّة قراءة نفسية الجلادين من خلال طرح جملة من التساؤلات المثيرة للحيرة والدهشة، فيقول: " **كيف يسوغون لأنفسهم، وكيف يبرّرون،قتل إنسان أو تشويه جسده وروحه علما بأنهم لم يعرفوه من قبل، لم يروه، ولم يسيء لهم أيضا؟ أكثر من ذلك، هذا الشخص الذي قتلوه،**

---

[1]– الآن هنا...أو شرق المتوسط مرّة أخرى ، ص:223.

[2]– المصدر نفسه ، ص:283.

شوهوا جسده وروحه، قد يكون أقرب لهم من الذين أوعزوا إليهم، وربما لو أتيحت الفرصة لأن يجتمعوا في مكان، عند ضفة نهر أو بالقرب من نبع، لاكتشفوا كم من الأشياء تجمعهم، وكم من الهمم توحد بينهم!"[1]. إنما يعبر السارد هنا عن ذلك الفساد الذي لحق نفوس الجلادين، فأمات قلوبهم، وأعمى أبصارهم عن رؤية الحقيقة. فأصبحوا بعد ذلك يعذبون ويقتلون أناسا أبرياء لا تربطهم بهم أية علاقة أو عداوة.

ويتحدث "عبد الرحمان منيف" عن مثقفيْه، فيقول: " **قد تكون هناك تقاطعات كثيرة بين الشخصيتين، وربما ما لم يقله "طالع" قاله "عادل"، وبالتالي يعبر عن قناعات الأول ويعكسها، إذ كان هذا موجودا في ملامح كثيرة فإن السبب الأساسي في ذلك، هو، على الرغم من بعد المسافة الجغرافية، إنهما ينتميان إلى عالم واحد، إلى مناخ متشابه وبالتالي فإن المعاناة تكون واحدة أو متقاربة. وإذا جاز لي أن أوضح بعض الجوانب، فإن "طالع العريفي" كان يعكس معاناة تذهب بعيدا، باتجاه شاقولي إذا صح التعبير، أي المعاناة اليومية من خلال العذاب المباشر وفي سجن محدّد ونتيجة مواقف بذاتها، في الوقت ذاته يذهب بنا "عادل الخالدي" في رحلة غير ممتعة عبر عدد من السجون التي وإن تعدّدت أسماؤها وأماكنها إلاّ أنها**

تكاد تكون سجنا واحدا في مناخها، وصورة الجلاد فيها وطريقة التعامل فيها مع الضحية. إنّ البعدين الأفقي والعمودي يسمحان لنا بأن نكتشف البؤرة وبالتالي نستعيد العذاب الذي يعاني منه السجناء السياسيون. وهذه البؤرة بمقدار ما تركز الأضواء على مساحات او حالات معينة فإنها تعكس بالضرورة الجو العام الذي يخيم على السجين السياسي"[2]. ما نكتشفه من خلال هذا القول، هو أنّ "عادل" و"طالع" لم يكونا قناعين، وإنما كان كل منهما "**تمثيلا دقيقا متعدّد الزوايا على مدى المعاناة التي يكابدها ذلك الإنسان البعيد المنسي**

---

[1]– المصدر السابق، ص:475.

[2]–عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان، ص:38–39.

أغلب الأحيان من الآخرين، والذي حين يعرض مأساته لا يستجدي ولا يتردّد وإنّما ينبه الآخرين ويقول لهم أي مصير ينتظرون، وهذا ما يجعل الشبه كبيرا وقائما بين أي سجين وآخر، وبالتالي ما يجعل السجينين اللذين عبرا عن مأساة السجن السياسي شخصا واحدا ومتعدّدا في أن واحد"[1]. وهكذا تبادل الساردان على طول الرواية زمام السرد، فنسمعهما صوتان متآلفان متكاملان، يروي الواحد منهما حكاية عذابه فيعمق الآخر هذا العذاب، وقد ينسى القارئ أحيانا أو ربما لا يكترث بمن يروي الآن؛ لأنه لا يجد فارقا أساسيا بين تجربتيهما في السجون العربية، فصوت الأول كان إلحاحا عل صوت الثاني وتأكيدا له، وأحيانا يكون صداه، وهكذا تضافرت الرؤيتين من أجل تعزيز الإحساس بالقهر والظلم والاضطهاد.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن "عبد الرحمان منيف" قد استعان –في رواياته الثلاث– بتقنية تعدد الأصوات؛ وهي تقنية تعني أن أحداث الرواية تتم روايتها من قبل شخصيتين مختلفتين أو أكثر، بحيث يتم تنظيم أشكال الوعي المتعدّد داخل الرواية، وتشخيصها بشكل متساو؛ بحيث لا يؤدي إلى هيمنة وعي واحد، وذلك كلّه من خلال تناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصّته.

إذن تعدد الرواة في روايات "عبد الرحمان منيف" أدى إلى تعدّد زوايا الرؤية، فكل شخصية من الشخصيات المثقفة عبّرت عن رؤيتها الخاصة للعالم، وكذلك الشخصيات المكملة لها والتي أضاءت جوانب كثيرة من شخصية وخطاب المثقف الإنتلجنسيا انطلاقا من رؤيتها الخاصة.

[1]–المرجع السابق، ص:39.

رابعا: لغة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"

1-مفهوم اللغة:

تعدّ اللغة من أهم المكونات السردية المعوّل عليها في تشكيل الخطاب الروائي، فبها يستطيع الكاتب أن يصنع عالما تخييليا يجسد فيه أفكاره، وينقل من خلاله وجهة نظره للعالم، وبهذا تحمِل اللغة في العمل الروائي "**رؤية للعالم والإنسان، وتجيب على قضايا ومشاكل زمن ما...إن الرؤية التي يستهدف الكاتب تقديمها لا يتلقاها من سماع الأصوات الداخلية ولا من التأمل في الأشياء الواقعية، بل إنه يمتلك الرؤية إذ يبدع لغة ما..**" [1]، هذا يعني أن البعد الرؤيوي الذي يشكل الوعي داخل الرواية لا يتأتى للكاتب إلا إذا امتلك زمام اللغة، واستطاع أن يخترق بها عوالم الإبداع.

إن جمالية العمل الروائي المتوخى الوصول إليها، لا تكمن في تجميع الشخصيات وطرح أزماتها على المستوى الداخلي والخارجي فقط، ولا تكمن كذلك في حشد الصور البانورامية للأفضية الافتراضية أو المستمدّة من الواقع، وإنما تكمن في تفعيل اللغة التي بها " **تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب**"[2]، إذا فاللغة هي القالب الذي تفرغ فيه كل المكونات السردية الأخرى، وهي كذلك التي تصبغها بصبغة جمالية تزداد كلما أتقن الروائي التحكم في اللغة؛ ولهذا نجد الكتاب الجدد يشتغلون عليها وفق أفق حداثي، ينظر للغة على أنها فضاء إبداعي يساهم في تكثيف شعرية الخطاب.

ولقد بدأ هذا الاشتغال في الرواية العربية منذ عصر النهضة إلى يومنا هذا سعيا إلى التجديد في اللغة، وذلك من أجل إعطاء الرواية العربية بعدا حداثيا، فأصبحت اللغة حينئذ "

---

[1]-ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004،ص:07.

[2]-عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982، ص:199.

معلما بارزا ومهما في حداثة الرواية العربية، بل إنها شكلت العمود الفقري لذلك التحول من الرواية التقليدية إلى الرواية العربية الجديدة "[1]، وهكذا خرجت اللغة بالرواية العربية إلى آفاق الحداثة الرحبة. واستطاعت عن طريق التجريب أن تجعلها أكثر الأجناس الأدبية مقروئية في العصر الحديث.

ويرى الروائي "عبد الرحمان منيف" أن اللغة " **من الاجتهادات الكبرى التي تواجه الروائي**"[2]، بل إنها في نظره أكثر من ذلك، إنها " **هم جماعي ويجب أن تتكون ورشة من المهتمين المبدعين من أجل العمل في اللغة لأننا بمقدار ما نستطيع أن نثوّر اللغة، أن نجعلها أكثر مرونة وأكثر قدرة على الاستجابة، نكون قد خطونا خطوة هامة في بناء الرواية**"[3]، ولهذا على كل مبدع في مجال الرواية أن يكون حذرا فيما يتعلق باللغة؛ لأن الاشتغال فيها " **يجب أن يؤخذ ضمن سياق متفاعل ومتكامل مع البناء كله**"[4].

إذن فاللغة الروائية لا تؤخذ بمعزل عن السياق العام، وإنما على الروائي أن يستخدم " **اللغة المناسبة لمستويات الشخصية الفكرية والثقافية والاجتماعية والمهنية، كما يلاحظ القاموس المستخدم من حيث الفترة التاريخية التي يطرحها أو يناقشها العمل الروائي؛ فلغة القرون الوسطى أو المفردات التي كانت مستخدمة في تلك الفترة ليست هي بالضبط لغة القرن التاسع عشر مثلا، من حيث المفردات أو المصطلحات، لأنها تغيرت وتطورت، والأمر كذلك ما بين لغة القرن التاسع عشر والعشرين وآخره**"[5]، هذا يعني أن اللغة ومستوياتها خاضعة في الرواية للقضية المعالجة، فلا يعقل أن تكون في الرواية شخصية

---

[1]–محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الأدب العربي (نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001، ص:136.

[2]–نقلا عن: صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:123.

[3]–عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان، ص:43.

[4]–صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:123.

[5]–محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص:52.

مثقفة ثم يأتي بعد ذلك خطابها بلغة تخالف توجهها الفكري أو الاجتماعي، ثم إن الروائي عليه أن يراعي الانسجام بين زمن الأحداث ولغة الرواية، فإن كانت أحداث الرواية تعود إلى قرون مضت، فعليه حينئذ أن يكتبها وأن ينطق شخصياتها بلغة تلك القرون.

وعلى الروائي أن يراعي الفرق بين البيئات وبين الشخصيات فيعلم أن " **اللغة المستخدمة في البيئة الريفية ليست هي اللغة المستخدم في المدينة حتى في الفترة الواحدة، واللغة أو المصطلحات المستخدمة في الأحياء الغنية أو الطبقة الأرستقراطية ولو كانوا في مدينة واحدة وفي فترة زمنية واحدة...وهكذا، ومن ناحية أخرى، فإن اللغة تختلف في كيفيات توظيفها بين شخصية وأخرى في العمل الروائي الواحد، وعند الكاتب نفسه**"[1]؛ أي أن على الروائي أن يلتحم بالواقع في معالجته لعنصر اللغة.

وهنا تبرز أهم سمات اللغة الروائية في العصر الحديث، وهي أنها " **تقترب من الواقع على الرغم من أنها تعالج عوالم خيالية، لكنها عوالم تحاول الإيهام بالواقع المعيش، ولذلك فإن الروائي يستخدم اللغة البسيطة الواضحة سردا ووصفا أو حوارا**"[2]. وبهذه اللغة السهلة يكشف الكاتب عن عوالم شخصياته، ويحاول إقناع المتلقي بأنها قريبة منه، أو ربما هي تعيش معه في المجتمع نفسه.

ولعل الروائي "**عبد الرحمان منيف**" من أكثر الروائيين الذين وُفِّقوا إلى حد بعيد في هذا الصدد؛ حيث جاءت رواياته وكأنها قراءة فعلية للواقع العربي المأزوم، وإن المتتبع لأعماله يدرك أهمية روايته الأولى "الأشجار واغتيال مرزوق"، فهذه الرواية التي كتبت في زمن متقدم نسبياً (1973) تظلّ بالنسبة إلينا محطّة بارزة، ليس فقط بين أعمال كاتبها ولكن أيضاً في مسيرة الرّواية العربية عموماً، في إطار ما يمكن أن نسميّه بالتّشخيص الوصفي النقدي أي في إطار الواقعية النقدية الجديدة، فهي واحدة من بين تلك الروايات التي تجاوزت

---

[1]–المرجع السابق، ص:52.

[2]– محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص:52.

الأسلوب التقليدي لتجعل من الواقعية الروائية مدرسة أدبيّة قادرة دائماً على التّجاوز والإبداع[1].

ولهذا نجد لغة عبد الرحمان منيف في رواياته الثلاث (الأشجار واغتيال مرزوق، شرق المتوسط، الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرّة أخرى)، لغة سهلة بسيطة قريبة من الواقع، يفهمها المثقف وغير المثقف، ونستطيع القول أنها لغة بين الفصحى والعامية، ويقول "عبد الرحمان منيف" في هذا :" **في رواياتي الأولى اعتمدت اللغة الوسطى وكان تبريرها أن تتناول هموم وقضايا المثقفين بالدرجة الأولى. لكن في وقت لاحق، وخاصة أثناء كتابة (مدن الملح) لم أجد مفرا من اعتماد لهجة محلية ولكنها مفصحة واقرب ما تكون إلى اللغة الوسطى، أما الروايات القادمة فسأحاول، قدر ما أستطيع، أن أصل إلى اللغة التي أتمنى أن تكون قادرة على أن تعبر عن الحالات والشخصيات التي تكون هي أساس بنية الرواية**"[2]، غير أن اللغة، من حيث هي مفردات تنتظم في علاقات نحوية، وحدها غير قادرة على أن تعبر عن الأحداث والشخصيات دون أن تأتلف مع أنماط السرد وطرق الوصف وأساليب الحوار، فيخرج بذلك العمل الروائي كلا متكاملا[3]، وهذه التقنيات هي التي تكفل للروائي حرية الحركة في الأداء الفني من خلال مزجه بين عناصر السرد والوصف والحوار، وعناصر تقنية أخرى كالمذكرات والاعترافات وتبادل الرسائل، وغيرها[4].

---

[1]–محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، موقع إتحاد الكتاب العرب –http://www.awu dam.com، ص:104.

[2]–عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان، ص:43.

[3]–صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:123.

[4]–محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ،ص:54.

1-هيمنة اللغة السردية على الوصفية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

السرد هو طريقة الراوي في تقديم الحكاية، أو هو " **نقل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تمّ التداول شفاها أو كتابة**"[1]. أي أنه فعل لا حدود له، ومتاهة تتسع لتشمل مختلف الخطابات الشفهية والكتابية التي يبدعها الإنسان أينما وجد وحيثما كان، فهو طريقة لاستدعاء الماضي القريب أو البعيد، بجميع الصيغ الممكنة، عن طريق الحكي والقص، لإثراء الواقع على أساس منطقي،متخذا من التخييل سبيلا للانفتاح على كثير من الأزمنة والأمكنة المتواترة بموقعها ودلالتها وتفسيراتها، وكل هذا من خلال المحاكاة وتجسيد صيغها المختلفة[2].

فالسرد إذن، هو " **إحدى أدوات الكاتب الروائي والقصاص الفنان في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يراها ويرى الناس فيها، بدلا من هذه الحياة التي ثار عليها محاولا استبدالها بعالمه الفني. والسرد من ناحية أخرى قد يطلق على كل هذه الأنواع النثرية التي تتخذ هيكل الرواية قالبا في بنائها**"[3]. وبهذا يستحيل السرد إلى عملية نسج للأحداث وللشخصيات، وهذا النسج يكون وفق رؤية فنية لا تخلو من عنصر التخييل، وتهدف هذه العملية ككل إلى نقل تجارب إنسانية متعدّدة للقارئ في شكل فني جمالي.

والصورة السردية في روايات "عبد الرحمان منيف" -المدروسة- سيطرت بشكل كبير على حساب الوصفية منها؛ لأن الروائي جنح إلى تسريع السرد لاختصار مراحل كثيرة من ماضي المثقفين الإنتلجنسيا، حتى يتسنى له معالجة الأزمة التي عايشتها شخصياته المثقفة.

وقبل الشروع في معالجة السرد في تلك الروايات، تجدر الإشارة إلى أنها جميعها خاضعة لبنية الموقعين؛ حيث سير السرد في الروايات الثلاث من موقعين متوازيين

---

[1]-سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط1، رؤيا للنشر، القاهرة،2006، ص:52.

[2]-شوقي بدر يوسف، متاهات السرد، دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، ط1، قصور الثقافة، 2000، ص:05.

[3]-محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، ص:56.

متشابهين، وكأن الراويين في كل رواية يحاولان إضاءة جوانب الحدث مداورة، ففي "الأشجار واغتيال مرزوق" نجد "إلياس نخلة" و"منصور عبد السلام" الذين التقيا صدفة في عربة القطار، فأصبح الواحد منهما صدى للآخر، لقد التقى البسيط بالمثقف فعبّرا عن الهزيمة كلّ من موقعه[1].

بينما يتناوب على السرد في رواية "شرق المتوسط" المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" وأخته "أنسية" من موقعين متوازيين متكاملين " **يبدأ هو ثم هي ثم هو...يروي "رجب" عن تجربته في السجن والرّحيل إلى خارج الوطن. يعمّق إحساسنا بعذابه وبفجيعته...ينعي الحرية والديموقراطية...وترينا "أنيسة" الجانب الآخر للسجن، السجن الخارجي حيث تنتظر وتتألم وتعاني..موقعهما ،حسب هذه الحقيقة، متكاملان. لا نستطيع أن نراهما متضادّين لمجرّد أنهما انفصلا فاستقلاّ**"[2]، وعلى نحو مماثل يتوازى موقع الراويين "عادل الخالدي" و"طالع العريفي" في رواية "الآن هنا...أو شرق المتوسط مرّة أخرى".

أما الوصف في الكتابة الروائية فيعد " **مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع المقوّمات الأخرى للنص ليؤدّي معنى ما، أو يعلن موقفا أو يعبّر عن معاناة**"[3]، ويرى عنه "**جيرار جينيت**" بأن الوصف عنصر مهم يتمم على جانب السرد منظومة الحكي، فيقول: " **كل الحكي يتضمن –بطريقة متداخلة أو بنسب متغيرة–أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوّن ما يصف بالتحديد سردا، هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهذا ما نسميه في يومنا هذا وصفا**"[4]، بمعنى أنه لابد للحكي –الرواية– أن يتوفر فيه عنصرين رئيسين هما: السرد والوصف.

---

[1]–صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف ، ص:129.

[2]–المرجع نفسه، ص:127.

[3]–سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986 ، ص:134.

[4]–G.Genette, Fuygures 2, seuil 1976, p: 56

والوصف هو أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين[1]، وللوصف وظيفتان رئيستان، هما:

1-وظيفة جمالية:

ويقوم الوصف في هذه الحالة بعمل التزيين، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة ثم في موجة الرواية الجديدة.

2-وظيفة توضيحية تفسيرية:

أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي[2]، ويؤدي الوصف في الرواية وظيفة تفسيرية توضيحية حينما يستخدمه الروائي " **ليقوم بدوره في تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية وخلق عالم يؤكد -بفضل تشابه مع عالم الواقع- أنه لا يفعل سوى تصوير هذا الواقع ونقله، وإيضاح بعض الأفكار التي يرى الكاتب أنّ لها أهمية**"[3].

وقد ميّزت "سيزا أحمد قاسم" بين الصورة الوصفية والصورة السردية في العمل الروائي أو القصصي، والفارق -عندها هو أن الصورة الوصفية "**تصف ساكنا لا يتحرّك، أما الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الفعل**"[4].

وكما تصنع الصورة السردية إيحاء ما في نفس المتلقي، كونها تصف الفعل، فإن الصورة الوصفية تلعب الدور نفسه، فالوصف حتى لو كان لأشياء ساكنة إلا أن تأثيره لا يكون ساكنا، فمثلا وصف الأثاث في الرواية " **لا يلعب دورا شعوريا اقتراحيا فحسب، بل دورا إيحائيا، لأنّ هذه الأشياء، مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة، إن وصف**

---

[1]-سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص:111.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:79.

[3]- ثريا العسيلي، أدب عبد الرحمان الشرقاوي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص:360.

[4]-سيزا قاسم،بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص:112.

الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها، إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه"[1].

وإن المتأمل في روايات "عبد الرحمان منيف" المدروسة، سيلاحظ –حتما– غلبة السرد على الوصف، حيث يحضر الوصف مفعلا لوتيرة السرد، ومشخصا لطبيعة الأحداث ومحدّدا لخصائص الفعل وسماته، ولما كان "منيف" يهدف إلى إبراز أزمة المثقفين الإنتلجنسيا من خلال سرد معاناتهم مع القمع والاضطهاد في بلاد شرق المتوسط، لم يحفل كثيرا بالوصف وقد فصلنا الحديث عن هذه القضية في عنصر تبطيء الزمن من خلال الوقفة الوصفية في المبحث الأول.

ومع ذلك لا ضير من ذكر بعض المقاطع الوصفية التي صبغت روايات "عبد الرحمان منيف" بصبغة جمالية شعرية، ومن بين تلك المقاطع، نجد في رواية " الأشجار واغتيال مرزوق" هذا المقطع الذي يصف فيه المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" الفتاة التي جلست مقابله في عربة القطار، فيقول:"**عيناها كبيرتان مثل عيون الغزلان، أهدابها خيمة حريرية، جسدها الناحل الرشيق دافئ مثل ليالي تموز..**" [2]، أو حينما يصف "إلياس نخلة"، فيقول: " **كان يبدو في الخمسين، ضعيفا ناتئ عظام الوجه، تبرز رقبته داخل القميص الواسع وكأنّها رقبة طير، عيناه بين الرمادي والأزرق، ضاحكتان بسخرية، وملابسه فضفاضة متناقضة الألوان يضع غصنا اخضر في عروة سترته الزرقاء ذات الأزرار الذهبية اللّامعة، وعلا كتفه يعلّق مطرة عسكرية لونها أصفر كامد**"[3].وصفية

ثم لنتأمل هذه الصورة الوصفية التي إذا مددنا ببصرنا في جنباتها تصعدت مع هذا الامتداد أمواج من المعاني المتأججة، وهذه الصورة يصف فيها المثقف الإنتلجنسيا "رجب

---

[1]–ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص:53.

[2]–عبد الرحمان منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص:280.

[3]–المصدر نفسه، ص:21.

إسماعيل" –بطل رواية "شرق المتوسط"– "نوري" الجلاد الذي أذاقه كل أصناف التعذيب، فيقول: " **كان النوري قصيرا، واسع العينين، شفته السفلى ثقيلة مرتخية، أما الأذنان فقد اكتسبتا حمرة معربدة..كان إذا خلع سترته وبان كرشه بدا أقصر، أما إذا رفع أكمام القميص حتى الساعد، فإن الشعر الأسود الغزير يتدفق كشلال على يديه**"[1]. فكيف للضحية أن يتأمل وجه الجلاد ويصفه بهذه الدقة، إلا إذا أراد أن يحفظ وجهه في ذاكرته، ثم يستعيده بعد ذلك في سياق الانتقام وتصفية الحساب.

كذلك الصورة الوصفية التي تخللت السرد في رواية "الآن هنا..أو شرق المتوسط مرّة أخرى" عند وصف "عادل الخالدي" صديقه "طالع العريفي" بشكل دقيق وكأنه يصف حبيبته، فيقول: " **كان في ثياب المرضى، وفوق الثياب روب نبيذي كامد، ربما كان لواحد غيره أضخم منه حجما، أو ربما اشتراه في اللحظة الأخيرة دون تدقيق، لأن الروب كبير فضفاض بحيث يتسع لواحد آخر معه ! كان طالع نحيفا لدرجة لافتة للنظر، وهذا ما جعله يبدو طويلا، رغم أنه مربوع أو أميل إلى القصر، أسمر، وتتضح سمرته أكثر نتيجة بياض الأسنان وانتظامها، عدا السن الوسطى، عيناه واسعتان حزينتان، خاصة حين يصمت أو وهو يتأمل. وما يزيد في حزن العينين أكثر: الهالات، وكأنها آثار كدمات قوية أو كحل قديم**"[2]. إن هذا الوصف المباشر لم يأت لرسم صورة "طالع" في ذهن المتلقي فحسب، وإنما جاء لهدف ما، قد يكون موظفا من أجل إبراز الأزمة التي عاشها المثقف الإنتلجنسيا "طالع العريفي"، فكل الصفات المذكورة من نحافة وهالات سوداء كلها ترمز إلى عمق الأزمة.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ الوصف الذي تعرضت له الشخصيات، كشف حينا عن جوانب مهمة من الأزمة العامة، وأسس حينا آخر، لبعض الأزمات والمشكلات، ونلاحظ أيضا أن "عبد الرحمان منيف" لم يحفل كثيرا بعنصر الوصف ولم يعطه أهمية تميزه عن

---

[1]–عبد الرحمان منيف، شرق المتوسط، ص:97.

[2]–الآن هنا...أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:10.

بقية المقومات الأخرى في النّص الروائي. فظل بذلك الوصف جزء منها يؤدي دوره متفاعلا معها دون تميّز أو تفرّد، لا بل قد تخطاه السرد والحوار أهميّة[1].

2-لغة حوار المثقف الإنتلجنسيا ومستوياتها:

يعد الحوار من أهم الأساليب المعتمدة في العمل الروائي والعمل القصصي، و"**برغم أهميته فإنه لم يحظ بالدراسة من قبل منظري السرد ودارسيه، إذ اهتمت معظم الدراسات بالحوار المسرحي أكثر من الحوار القصصي**"[2]. فبالحوار تتعدد مستويات اللغة داخل العمل الروائي؛ وذلك لأن "**فيه أناس عديدون كل بلغته الخاصة، ونبرته المتميزة ويتوقف نجاح الكاتب على مدى استقلال شخصياته عنه في تفكيرها وحوارها للآخر**"[3].

يتنوع الحوار في الرواية وتتعدّد أشكاله بتعدّد الشخصيات، كما أنه يؤدي وظائف عدّة، نذكر منها:

1-منح النص شكلا بنائيا يقطع رتابة السرد.

2-بث دلالات وإيحاءات من خلال التبادل الحواري بين الشخصيات.

3-خلق جو عام للنص.

4-إعطاء المعلومات.

5-تطوير النص من خلال تطوير الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقدة.

6-الكشف عن نفسيات الشخصيات المتحاورة في النصوص الأدبية.

7-الإيحاء بصدى الأحداث إلى الملتقى...وغيرها[4].

والحوار يتفرع إلى حوار خارجي يتم بين شخصيات الرواية يطلق عليه (الديالوج)، وحوار يكون المتكلم فيه فردا ويكون المتكلم و المخاطب هو الشخص نفسه ولا يشترط أن

---

[1]-صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:135.

[2]-علي زعلة، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري، ط1، النادي الأبي، ص:475.

[3]-هدى جمال محمد، أزمة المثقف في الرواية الأردنية ص:61.

[4]-محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص:60.

يكون هذا الحوار مسموعا وإنما يكتفي فيه–أحيانا– بالهمس والتفكير والتذكير، ويطلق على هذا الحوار اسم مونولوج[1].

وتعد لغة الحوار بالنسبة للروائي "عبد الرحمان منيف" من التحديات الكبرى التي تواجه الروائي، ويجب أن تتميّز بالدّقة، وأن تعبّر عن مستوى الشخصية تعبيرا صادقا[2]، يقول "عبد الرحمان منيف" في هذا الصّدد: " **أعتقد أن هاجس اللغة الروائية أحد أهم الهواجس التي تواجه الكاتب خاصة في المرحلة الحالية، أية لغة يمكن أن تكون أكثر ملاءمة في كتابة الحوار؟ أية لغة أقدر على التعبير عن حقيقة الشخصيات؟ أية لغة يمكن أن تكون أداة التواصل ونقل لأفكار؟ هذه الأسئلة وأخرى غيرها تشكل قلقا حقيقيا للرواية، فاللغة شديدة الفصاحة والتي كانت سائدة في وقت سابق لم تعد تلبي الحاجة الحقيقية، كما أن اللهجات المحلية المفرطة في محليتها قد تكون عائقا في وصول الرواية أو في قدرتها على التعبير عن أمور شديدة الدقة والحساسية، ولذلك كان لابد من البحث عن لغة قادرة على التوصيل والتواصل، وأيضا تتمتع بالجدّة والظلال التي تجعلها لغة حية وجميلة في الوقت نفسه، وهذا يدافع الروائي لأن يحاول ويمتحن احتمالات عديدة**"[3].

ولهذا نجده يسعى من أجل الوصول إلى لغة يراها أكثر قدرة على التوصيل ورسم الشخصيات ومنحها قواما حقيقيا[4]، فجاءت لغة الحوار في رواياته الثلاث –خاصة– لغة بسيطة تمزج بين الفصحى والعامية، وتبرز هذه الأخيرة عندما يحيل "منيف" الكلمة للشخصيات لكي تتحاور فيما بينها لتبين عن وجهات رأيها، وهي في حديثها تعبر عن طبقتها الاجتماعية التي تصدر عنها؛ لذا فإن كل ملفوظاتها تفوح برائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية.

---

[1]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:185.

[2]–صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:135.

[3]–عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان، ص:42.

[4]–عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص:144.

لقد ساهم الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي–في روايات "منيف"– في إبراز أزمة المثقف الإنتلجنسيا؛ حيث عبرت تلك شخصيات من خلال حواراتها، عن هواجسها ومشكلاتها بشكل عفوي واضح[1]، ففي الحورات الخارجية مثلا نجد الشخصيات المثقفة تتحاور فيما بينها بلغة فصحى في قضايا سياسية واجتماعية، وتطرح آراءها حول السياسة والسجن، ومن بين تلك الحوارات نورد الحوار التالي الذي دار بين "عادل" و"طالع" في رواية "الآن هنا...أو شرق المتوسط مرّة أخرى"، والذي أضاء جوانب كثيرة من شخصيتيهما وكذلك نظرتهما تجاه السجن والجلاد، إذ يقول "عادل": " **في إحدى الأمسيات وبدون تمهيد قال لي بانفعال:**

–يبدو أنّني لن أشفى...

–ولا أشعر إطلاقا أنّني أصبحت حرّا...

–أحمل السجن معي أينما ذهبت، ويبدو أنّني لن أستطيع التّخلي عنه أبدا !

–تحمل السجن معك؟

–نعم، وهذا أخطر ما في المشكلة. لقد أصبح السجن، بالنسبة لي، حالة لا تغادرني تماما كالعلامة الفارقة!...

–نحن العرب عباقرة في توهم الأحزان ثم الاستسلام لها!

–يمكن أن تقول أي شيء، ولكنّي أؤكد لك أن السجن ليس فقط الجدران الأربعة، وليس الجلاد فقط أو التعذيب، إنه بالدرجة الأولى خوف الإنسان ورعبه، حتى قبل أن يدخل السجن، وهذا بالضبط ما يريده الجلاد، وما يجعل الإنسان سجينا دائما!

–لم أفهم ما قلته؟

–لا أريد أن أستعمل كلمات كبيرة أو خاطئة، ولكن قناعاتي أننا نحن الذين خلقنا الجلادين، ونحن الذين سمحنا باستمرار السجون، لقد فعلنا ذلك من خلال تساهلنا وتنازلنا

[1]–صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:136.

عن حقوقنا، ومن خلال استسلامنا لمجموعة من الأوهام والأصنام، ثمّ لما أصبحن الضحايا لم نعد نعرف كيف نتعامل مع هذه الحالة.

-لا حاجة لأن نجلد أنفسنا مرّة أخرى، يكفي ما تلقيناه من عذاب...

-ولكن العذاب الحقيقي، يا صاحبي، هو أن نعيش الوهم، نفترض، بعض الأحيان، أننا ما دمنا خارج السجن فنحن أحرار، ونظل في هذا الوهم إلى أن يطبق الفخ على أقدامنا، وعندها نندم لأننا لم نفعل شيئا، ليس فقط لئلا ندخل السجن، وإنما لأننا لم نفعل ما يجب علينا لكي لا يكون السجون أصلا...

-سيبقى السجن، يا طالع، وسيبقى السجان، ما دام هناك ظلم واستغلال..." [1]. لقد ساهم هذا الحوار المباشر بين المثقفيْن في رسم ملامح قضية السجون العربية، وما تخلقه من سجون أخرى في نفوس المساجين، عن طريق الإرهاب والتعذيب والقمع، ونلاحظ في هذا الحوار لغته الفصحى السليمة والتي تنبئ بشكل أو بآخر عن المستوى الثقافي الذي ينم عنه كلا المثقفيْن، وفي المقابل نجد العامية والابتذال في خطاب الجلادين للضحايا، ونورد الحوار التالي الذي دار بين المثقف الإنتلجنسيا "طالع العريفي" والجلاد "الشهيري"؛ حيث يبدأه الأخير، فيقول: " **وين رايح يا ابن الكلب، رايح على عرس أمك؟**

-رايح على ديرة ما تحلم تشوفها يا عدو الله.

-الكفار أبدا ما يشفون الجنة.

-الكفار أنت وأمثالك ويجي يوم تكون فيه أذل من إبليس يوم عرفه، وتشوف"[2].

لقد تم هذا الحوار بين الجلاد و"طالع" وهو يدفعه إلى غرفة التعذيب حيث كانت تنتظره حفلة من نوع خاص، ولقد سار حينها صوب غرفة التعذيب ثابتا غير خائف فاغتاظ منه "الشهيري" ، وأخذ ينعته بصفات بشعة وكلمات بذيئة، ومن الملاحظ في خطاب ذلك الجلاد

---

[1]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:12-13.

[2]- المصدر نفسه، ص:256.

تدنى مستوى اللغة المستعملة مما ينبئ بمستواه الثقافي المنحط في مقابل مستوى المثقف الإنتلجنسيا "طالع".

ويتابع بعد ذلك "عبد الرحمان منيف" توجهه في رصد الفارق بين لغة المثقف الإنتلجنسيا ولغة الجلاد من خلال تقنية الحوار ففي كل مرّة نجده يوسع الهوة بينهم، والحوار التالي دار بين "عادل الخالدي" والجلاد "أبو مهند" ولكن لم يكن في السجن، بل كان في باريس بمستشفى "سان باتيير"، فيقول "عادل": " **-انس، يا أبا مهند، أنّنا كنا في العفير، أحدنا جلاد والثاني ضحية، الأول آمر للسجن والثاني سجين..لقد كان ذلك منذ وقت طويل، قديم..**

-لا أعرف كيف أقول كنت خرا، كنت كلبا، أنا لا أستحق، وأنت أحسن مني...

-اترك هذا الكلام يارجل...

-الله كم كنت حيوانا ورديئا ونذلا...لا فائدة منّي أصبحت جثة"[1]. جاء هذا الحوار بعد أن هزم الجلاد، أحد رموز السلطة، "أبو مهند" آمر سجن "العفير" الذي أذاق "عادل" كل أصناف التعذيب، التقى به "عادل" حيث كان يتعالج في المستشفى وأقنعه بأن يخضع لعملية بتر الساق من أجل إنقاذ حياته، إن هذه المفارقة العجيبة أراد أن يصور بها "عبد الرحمان منيف" الجلاد في أذل صورة يمكن أن يكون عليها، كما أنه أراد أن يقنعنا بعد ذلك كله أن الجلاد ما هو إلا عبد مأمور ينفذ ما تأمره به السلطة.

أما إذا جئنا إلى الحوار الداخلي (المونولوج) فنجده أقدر على إبراز أزمة المثقف الإنتلجنسيا، ربما لأن الإنسان لا يحب أن يكون مكشوفا أمام الآخرين فعالمه الجواني ستر وغطاء على أفكاره ومعتقداته وأحاسيسه وثوراته، وربما يشعر الإنسان أن الشيء الوحيد القادر على امتلاكه هو عالمه الخاص به[2].

---

[1]-المصدر السابق، ص:533.

[2]-هدى جمال محمد، أزمة المثقف في الرواية الأردنية، ص:62.

وعليه فإنّ المونولوج في الرواية يصبغ عليها الصدق النفسي، فمن خلاله تتكشّف الحقائق، وتظهر جلية للقارئ، ولهذا فإن المونولوج " **يمنح الرواية بعدا آخر تعبيريا من خلال تعميق أصوات الشخصيات أو صوت الراوي، ذلك أن تيار الشعور في الرواية لا يستمد وحدته الفنية من وحدة القصة وإنما من وحدة الشعور لدى الشخصية**"[1]. ولأن المنولوج يساهم بإضاءة "**بعض الجوانب المهمة من حياة الشخصية وتفكيرها وإيمانها بقضية ما، ومدى وعيها لإيديولوجيات العصر**"[2]، وانطلاقا من هذه الوظيفة التي يؤديها المونولوج داخل الرواية، فقد عوّل عليه الكثير من الروائيين العرب في معالجة شخصياتهم الروائية، وهناك من بالغ في ذلك وجعل الشخصية تعيش في عالم داخلي، ما إن تخرج منه حتى تعود إليه،فتكون الرواية بأكملها عبارة عن استذكارات وتداعيات للعقل الباطن، مما أدى إلى ظهور ما يسمى برواية "تيار الوعي"، وفي هذا السياق عالج الباحث "**عدنان محمد علي المحادين**" روايات "عبد الرحمان منيف"، وتوصل من خلال بحثه المعمق إلى أنه قد استعمله بكثرة مما جعله ميزة فارقة في رواياته[3].

ونحن نوافق الباحث فيما توصل إليه من نتائج؛ ذلك أنه من خلال معالجتنا لتقنية المونولوج في روايات "عبد الرحمان منيف" الثلاث، (الأشجار واغتيال مرزوق، شرق المتوسط، والآن هنا.. أو شرق المتوسط مرّة أخرى)، وجدنا أنه قد عوّل على هذه التقنية بشكل كبير، من أجل إبراز أزمة المثقف الإنتلجنسيا العربي، وخاصة في القسم الثاني من روايته الأولى " الأشجار واغتيال مرزوق"؛ حيث غرقت شخصية "منصور عبد السلام" في المونولوجات وطلقت العالم الخارجي، ومن بين حورات منصور الداخلية مع نفسه، نجد

---

[1]–المرجع نفسه، ص:62.

[2]–زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الحليم بن عيسى، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2014–2015 ، ص:228.

[3]–عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف، أطروحة دكتوراه، إشراف: محمد شوابكة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006ص:281.

المقطع التالي:" **ماذا أقول له؟ هل أنا مضطر للإجابة؟ ما يهمه إذا كنت ذاهبا للسياحة أو العمل؟ هل سألته؟ ليذهب إلى الجحيم. ليذهب هو وفصوله. لو انصرفت للقراءة لوفرت على نفسي هذا الاستجواب القاسي، إنه يستثمر الغزو الذي بدأه، أصبحت الآن في حالة دفاع عن النفس!**" [(1)]، دار هذا الحوار بين "منصور" ونفسه بعد أن سأله الرجل السمين الذي كان معه في عربة القطار رفقة "إلياس نخلة" إن كان ذاهبا إلى الجنوب للسياحة أم للعمل، فأزعجه سؤاله وارتدّ إلى داخله قبل أن يجيب الرجل. لقد استطاع "عبد الرحمان منيف" من خلال هذا المونولوج أن يقدم لنا صورة للصراع الداخلي الذي كان يعيشه المثقف الإنتلجنسيا "منصور"؛ حيث كان يخشى الإجابة على كل الأسئلة، وأغلب الظن أن كره الأسئلة؛ لأنه لم يستطع الإجابة على السؤال الذي أرّقه طوال حياته، وكان مدار الرواية منذ البداية إلى النهاية وهو " **لماذا هزمنا أول مرة وكانت لدينا جيوش، وكانوا هم عصابات؟**"[(2)].

وفي حوار آخر يتصارع "منصور" مع نفسه بعد أن تنكر ل"إلياس نخلة" في أول سؤال عنه من قبل الجمارك، نجد يذم ذاته ويؤنبها: " **لماذا يتهاوى الإنسان أمام الأخطار الصغيرة؟ أنت يا منصور تملك جواز سفر، يمكن أن تسافر بهدوء دون أن يضطرب قلبك، دون أن تحس لحظة واحدة بالخوف، والآن.. أمام أول سؤال تتنكر لكل شيء فكرت فيه، ألا تستطيع أن تتماسك؟ أن تحافظ في داخلك على البذرة الخيرة، كما تحب أن تسميها؟ أنت تقول أشياء كثيرة ولكن لا تصمد، لا تجسر على أي عمل!**" [(3)]، لقد أصبحت الأسئلة هي المحفز للتداعيات التي يغرق فيها "منصور"، وقبل أن يجيب يدخل في حوار مع نفسه يلومها على الارتباك وعدم ثقته.

---

[1]–الأشجار واغتيال مرزوق، ص:24.

[2]–المصدر نفسه، ص:310.

[3]–المصدر نفسه، ص:190.

ومع سؤال آخر يدخل "منصور" في خطاب داخلي آخر؛ إذ سأله أحد أعوان أمن القطار إن كان يريد التصريح بأي شيء، فأجاب في داخله "**مرّة أخرى أصرح بأنّني غير موجود، ميّت، غبت عن الوجود فترة طويلة، بقصد أن أخرج على الناس بدعوة جديدة، ولكن أخطأت كثيرا لأني لم أجد مغارة، ولم أجد شيئا أقوله للناس؟**"[1]، أمّا منطوقه فكان كلمة "**لا**"، إن هذه الخطابات المونولوجية لتكشف عن جانب مهم من شخصية المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" الذي أصبح يعاني من اليأس والضياع، بعد أن همشته السلطة السياسية ومنعته من أداء دوره في المجتمع.

ونأخذ مثالا آخر من رواية "شرق المتوسط"، حيث يتصارع المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" مع نفسه ليلة توقيعه للاعتراف " **لكنّي لم أنته! لا ..بل انتهيت. كانت عيونهم الضاحكة وهم ينظرون إلى الآغا يطوي نهايتي الورقة، كانت كلمات الرجل الغريب وهو يعرض علي التعاون معهم نهايتي...لا لم أنته. المرض هو الذي قتلني، أريد أن أسترجع مؤقتا.. لم أعد قادرا. للإنسان قدرة معيّنة على الاحتمال ثم يتلاشى وأنا هل ينكر أحد كم تحملت خلال السنوات الخمس؟ من منهم تحمل مثلي؟ أتحداهم جميعا...قل يا عصمت، هل تحملت؟ الضرب، السجن الانفرادي..التعليق في السقف..**" [2]، لقد استطاع "عبد الرحمان منيف" أن يقدم في النص السابق تداعيا مونولوجيا يصف لنا ما يدور من صراع نفسي حاد في ذهن المثقف الإنتلجنسيا "رجب" ليلة توقيعه على الاعتراف، فنجده تارة يلوم نفسه ويتوقع ردود أفعال رفاقه في السجن بعد علمهم بخيانته، ونجده تارة أخرى يستحضر المبرّرات النفسي والجسدية لسقوطه.

وفي نهاية هذا المبحث يمكن القول أن "عبد الرحمان منيف" قد عوّل في رواياته الثلاث (الأشجار واغتيال مرزوق، شرق المتوسط، الآن هنا...أو شرق المتوسط مرّة أخرى)

---

[1]–شرق المتوسط، ص:192.

[2]–المصدر نفسه، ص:22.

على اللغة الفصحى سردا ووصفا، كما أنّه أراد أن تكون لغة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في رواياته لغة فصحى سليمة سواء في الحوار الخارجي (الديالوج) أو في الحوار الداخلي (المونولوج)، حتى يبرز لنا المستوى العالي من الثقافة الذي كانت تحوزه الشخصيات (منصور عبد السلام، رجب إسماعيل، طالع العريفي، وعادل الخالدي)، بينما نجد في المقابل الجلاد بلغته العامية وألفاظه البذيئة يعكس مستوى السلطة السياسية المتدني، تلك السلطة التي تمارس القمع على النخبة المثقفة.

الفصل الثالث:
بنية الشخصية والفضاء وتشكيل الدلالة في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

أولا:بناء الشخصية وتشكيل الدلالة في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

1-مفهوم الشخصية الروائية.

2-طرق تقديم شخصية المثقف الإنتلجنسيا في روايات " منيف"

3-أبعاد شخصية المثقف الإنتلجنسيا وتنويع الدلالة في خطابه.

ثانيا:الكومونات الدلالية للفضاء وآلية تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

1-مفهوم الفضاء الروائي.

2-الفضاء الجغرافي ودوره في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

3-الفضاء النصي ودوره في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

4-الأشياء ودلالاتها في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

أولا: بناء الشخصية وتشكيل الدلالة في خطاب المثقف الإنتلجنسيا

1- مفهوم الشخصية الروائية:

لطالما كانت الشخصية الروائية من أهم مكونات الخطاب الروائي؛ نظرا لاهتمام الرواية بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري، والقوة الواعية التي يدور في فلكها كل شيء في الوجود[1]. بل إنها أكثر من عنصر هام من عناصر الرواية، إنها مدار السرد كله، وأصل الرواية ومنبت الحكاية، "**فلا تكون العناصر الأخرى إلا مظاهرة لها، أو راكضة في سبيلها، أو دائرة في فلكها فلا الزمن زمن إلا بها ومعها، ولا الحيز حيزا إلا بها، حيث هي التي تحتويه، فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها، ودافع من سلطانها** ..." [2]. إنها صاحبة الوجاهة في الرواية، فلا الزمن ولا الفضاء، يحملان معنى في الرواية دونها.

من هذا المنطلق يأتي اهتمام الروائيين بعنصر الشخصية باعتبارها المكون الرئيس في الرواية، فعليها تبنى الأحداث جميعها وتتمحور بؤر الصراع، ومن خلال علاقاتها ببعضها البعض وتشابكها داخل المتن ينمو الحدث الدرامي، ويلخص الناقد "**عبد المالك مرتاض**" وظيفتها بقوله: " **الشخصية هي...فعل وحدث...وهي في الوقت ذاته ... وظيفة أو موضوع، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف، أي أداة للسرد والعرض**"[3]، فهي إذن تشكل هذه المستويات الثلاث وتخضعها لأهدافها وأهوائها وتتشكل بهم، وتتلاحم معهم حتى تتضح صورتها وأبعادها الذاتية والموضوعية ومن ثمة تكتسي أهميتها في العمل الروائي.

والشخصية الروائية تتشكل في الرواية انطلاقا من رؤية الروائي للعالم، لذلك قد تتشابه مع شخصيات حقيقية في طريقة تفكيرها أو حتى بنائها السيكولوجي، ولكن هذا لا يعني أنها

---

[1]-محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية السورية،ص:160.

[2]-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة(رواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية،1995،ص:127.

[3]-عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990،ص:67.

شخصية حقيقية فعلا، بل هي شخصية" **لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى (كائنات من ورق) ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له : وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن ذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل** "[1]، هذا ما ذهب إليه "**ميخائيل باختين**"؛ إذ أنه نظر إلى الشخصية انطلاقا من رؤيتها للعالم؛ ولهذا لم يحفل بالوجود المعطى للشخصية صراحة، ولا بصورتها المعدة بصرامة، وإنما عني بوعي البطل وإدراكه لذاته، وبعبارة أخرى عني بكلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه [2]، هذا يعني أنه يركز على الوعي الذاتي للبطل ،كما أنه يركز كذلك على شرط الانفصال بين البطل والمؤلف، من حيث ذلك الوعي، فيقول:"**شرط ألا يصبح بوقا لإيصال صوت المؤلف...وأن يحافظ داخل العمل الأدبي على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف، وإن لم يقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه، فلن نجد أمامنا عملا أدبيا بل وثيقة شخصية**"[3]. وعليه فإنه لابد أن تختلف رؤية الشخصيات عن رؤية المؤلف حتى لا تكون ذاته.

كما عني الدارسون والنقاد بالشخصية الروائية عناية قصوى، وحاولوا دراستها في "**الظروف التي تعرض لها وفي علاقاتها وليس بصورة منفردة، لأنها لا يمكن أن تحد بالأقسام التي تتآلف منها**"[4]، وانطلاقا من وظائف الشخصيات وصفاتها التي تعرف بها والأبعاد التي تعكسها في حياتها ووجودها جاء منهجهم لدراستها، حيث لا تبدو الشخصية إلا من خلال وظيفة تمارسها إن بالقول أو بالفعل مع نفسها أو مع الآخرين أو مع كلاهما،

"**والفكرة من وراء ذلك أن طريقة الشخص (أو الجماعة) في تناول الآراء أو المعتقدات تنعكس آثارها في كيفية تعامل هذا الشخص في تلك المعتقدات أو الآراء**

---

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:213.

[2]–ميخائيل باختيين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986،ص:71.

[3]–المرجع نفسه،ص:72.

[4]–شاهين روزماري، قراءة متعددة للشخصية، ط1، دار الهلال، 1995،ص:40.

وتنظيمه لها، فالشخص المتمدن يختلف أسلوبه عن الشخص المنغلق في تناول نفس المبادئ"[1]. ومن هنا انصبت دراستهم في تناول الشخصية على جملة من الأبعاد التي تساهم في تشكيلها، وهي:

3-1-البعد الفيزيولوجي أو المادي:

ويحوي هذا البعد المظهر العام الذي تتميز به الشخصية عن غيرها، ويتمثل في "**الجنس ذكر أو أنثى وفي صفات الجسم المختلفة في طول وقصر ونحافة وعيوب وشذوذ وقد ترجع إلى وراثة أو إلى أحداث**"[2]، ويذكر فيه الراوي ملابس الشخصية وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها ودمامة شكلها، وقوتها الجسمانية وضعفها ...الخ، إن لهذا الجانب أهمية كبيرة؛ لأنه يساعد القارئ على التعرف على الجوانب الأخرى[3].

3-2- البعد الاجتماعي:

ويتمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية ونوع ذلك العمل[4]، وكذلك يدخل في هذا البعد " **التعليم، وملابسات العصر، وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية والمالية والفكرية، في صلتها بالشخصية ويتبع ذلك الدين والجنسية، والتيارات السياسية والهوايات السائدة، في إمكان تأثيرها على الشخصية**"[5]؛ ولهذا فإن موقع الشخصية ضمن النسيج الاجتماعي له دور هام في تشكيلها، فمثلا بناء شخصية الأستاذ الجامعي يختلف عن بناء شخصية الفلاح؛ لأن كل شخصية منهما لها سلوكها وتصرفاتها الخاصة.

3-3- البعد الداخلي أو النفسي:

---

[1]-عبد الستار إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع، دار العلم، بيروت، ص:93.

[2]-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص:573.

[3]-علي عبد الرحمان فتّاح، تقنيات بناء الشخصية في(رواية ثرثرة فوق النيل)، مجلة كلية الآداب، العدد 102، ص:50.

[4]-المرجع نفسه،ص:573.

[5]-المرجع نفسه، ص:573.

وهنا تظهر حالة الشخصية النفسية والذهنية، و يتحدّد مدى تأثير الغرائز في سلوكها من انفعال وهدوء، من حب وكره، من روح الانتقام والتسامح، وهل هي شخصية اجتماعية أو انطوائية، معقدة أو خالية من العقد، متفائلة أو متشائمة...[1]، وهذا البعد خاضع إلى الانعكاسات الخارجية، سواء المتعلقة بالبعد الفيزيولوجي للشخصية أو البعد الاجتماعي، فالبعد النفسي هو " **ثمرة للبعدين السابقين في الاستعدادات والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر والكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء ومن انطواء وانبساط وما وراءهما من عقد نفسية**"[2].

3-4-البعد الفكري:

ونقصد به ثقافة الشخصية ورصيدها المعرفي الذي تتميز به عن غيرها من الشخصيات، ويشغل الجانب السياسي حيزا كبيرا في هذا البعد؛ ولهذا نجد الرواية التي يكون بطلها شخصية مثقفة تدور أساسا حول موقف الإنسان المثقف من هموم مجتمعه وقضاياه الخاصة، وهي أساسا القضايا ذات الطابع الاجتماعي السياسي[3].

وتماشيا مع ما سبق جاء تصور النقاد البنيويين للشخصية الروائية على أنها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف؛ أي من حيث هي دال ومدلول، فجاءت تحليلاتهم بعيدة عن المحيط الخارجي المتمثل في حياة المبدع بسياقاتها المختلفة، وركزوا على استكشاف البنى الداخلية التي تشكل الشخصية الروائية، ولهذا نجدهم قد صنفوا الشخصيات الروائية على حسب بنياتها المتعدّدة إلى:

1-الشخصية السكونية أو الثابتة:

---

[1]-المرجع السابق،ص:50.

[2]-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،ص:573.

[3]-علي عبد الرحمان فتّاح، تقنيات بناء الشخصية في(رواية ثرثرة فوق النيل)، ص:50.

وهي الشخصية التي لا تتغير طوال الرواية ولا تتأثر بالأحداث، فهي لا تأخذ منها شيئا ولا تعطيها أو تزيد عليها[1]، وتظل ثابتة طوال السرد محافظة على صفاتها، وهذا النوع من الشخصيات يوفر الجهد على الكاتب والقارئ معا؛ إذ أن الكاتب " **يستطيع بلمسة واحدة أن يتم بناء هذه الشخصية التي تخدم فكرته طوال القصة، وهي لا تحتاج إلى تقديم وتفسير ولا إلى فصل وتحليل وبيان...أما القارئ فإنه يجد في مثل هذه الشخصيات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم، كما أنه من السهل عليه أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملها في القصة** "[2]، وهذا النوع من الشخصيات غالبا ما نجدها ثانوية؛ لأنها لا تساهم بشكل ملحوظ في صيرورة الأحداث داخل المتن الحكائي.

2-الشخصية الديناميكية أو المتغيرة:

أما هذه الشخصية فهي نامية متغيرة، ولا يستطيع القارئ أن يمسك بملامحها كاملة إلا إذا اكتملت الرواية؛ هذا يعني أنها تتطور بتطور أحداث القصة، ويكون تطورها غالبا نتيجة تفاعلها المستمر مع تلك الأحداث، فهي شخصية تتميّز "**بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة**"[3]، وغالبا ما تكون هذه الشخصية هي المحور الذي تحوم حوله الأحداث والشخصيات الأخرى، ومن هذا المنطلق تفرض سيادتها على الرواية " **والقارئ يلمس أثر السيادة الشخصية بصور مختلفة، فكثيرا ما تكون الشخصية هي العنصر الأهم في القصة...وكل ما يدور في القصة من أحداث لا بد من أن يمسها من قريب أو بعيد ويؤثر في تكوينها بألوان جديدة، ويلقي أضواء جديدة على مكامن أسرارها وأعمق أغوارها**"[4].

---

[1]-محمد زغلول سلام، دراسة في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، مصر،1987، ص:17.

[2]-المرجع نفسه، ص:17.

[3]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:215.

[4]-محمد زغلول سلام، دراسة في القصة العربية الحديثة، ص:20.

وفي السياق ذاته يأتي تصنيف "**فروستر**" في كتابه "**أركان الرواية**"؛ حيث قسم الشخصيات إلى صنفين[1]:

1-الشخصية المعقدة أو متعددة الأبعاد:

تشبه هذه الشخصية إلى حد بعيد الشخصية الديناميكية أو النامية؛ لأنها دائمة التغير، وغالبا ما تخرق أفق انتظار القارئ في تعاملها مع الأحداث نظرا لبنيتها المعقدة المعتمدة على عنصر الإدهاش "**فإن لم تدهش تماما فهي مسطحة، وإن لم تقنع فهي مسطحة...تملك هذه الشخصيات التعددية في الحياة داخل الرواية**"[2].

2-الشخصية المسطحة:

وهي "**شخصية ذات مستوى واحد بسيطة غير معقدة يعوزها عنصر المفاجأة**"[3]، وتشبه إلى حد بعيد الشخصية السكونية الثابتة التي لا تتغير صفاتها من بداية الرواية إلى نهايتها، ولا يجد القارئ صعوبة في تذكرها فهي تبقى " **ثابتة في مخيلته لأنها لا تتبدل نتيجة الظروف**"[4].

أما "**فليب هامون**" فيذهب إلى حد الإعلان أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، إنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يتحكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية [5]، هذا يعني أن "**فيليب هامون**" يرى أن بنية الشخصية تقوم على الأفعال والصفات التي ترد في النص

---

[1]– أ.م فروستر، أركان الرواية، تر: موسى عاصي، ط1، لبنان، 1991، ص:56.

[2]–المرجع نفسه، ص:61.

[3]–محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:565.

[4]–أ.م فروستر، أركان الرواية، ص:15.

[5]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:213.

الإبداعي، ولا تكتمل إلا بعد نهاية النص[1]. ولقد صنف "**فيليب هامون**" الشخصية الروائية إلى ثلاثة أصناف، وهي:

1-الشخصية المرجعية:

تتمثل في الشخصيات التاريخية والأسطورية والاجتماعية وحتى الرمزية، و" **تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما. كما تحيل على أدوار وبرامج، واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها). وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للأيديولوجيا**"[2]؛ إذا تعمل هذه الشخصية على تثبيت المرجعي للملفوظ الروائي، وذلك بإحالتها على الإيديولوجيات المرافقة لبناء النصوص.

2-الشخصيات الاشارية:

يعدّ "**فيليب هامون**" هذه الفئة من الشخصيات دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النص؛ لأنها تنطق باسمه تماما كما يحدث مع الجوقة في المسرحيات الإغريقية القديمة والرواة المتدخلون...وغيرهم[3].

3-الشخصيات الاستذكارية:

وهي الشخصيات التي " **تقوم داخل النص بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير، بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة، فقرة)، ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس، إنها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ..**"[4]؛ إذا يأتي الروائي بهذه الشخصيات داخل الملفوظ الروائي عبر استدعاءات خيالية من أجل تعضيد

---

[1]-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، 1990ص:38.

[2]-المرجع نفسه، ص:24.

[3]-المرجع نفسه، ص:24.

[4]-المرجع نفسه، ص:25.

الأحداث وتنميتها، وبهذا تكون وظيفتها الأساسية ملتحمة بالسرد، فقد تأتي لتؤول الأحداث كشخصية القوال مثلا، أو تأتي لتبشر أو تنذر في شخصية عراف أو كاهن.

ونجد بعد ذلك جهود "**فلاديمير بروب**" الذي اعتمد في دراسته للشخصية الروائية على ما تقوم به من وظائف، فهو يرى أنها تتحدّد بالوظيفة التي تسند إليها، وذلك باعتبار أن الوظيفة ثابتة أما الصفات فمتغيرة، وقد استنتج من خلال دراسته لعدد كبير من القصص أن " **العناصر الثابتة والدائمة في القصة هي وظائف الشخصيات، أيا كانت هذه الشخصيات، وأيا كانت الطريقة التي تؤدى بها هذه الوظائف، فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة**"[1]، ولهذا فإن دارس الأدب –في نظر بروب– لا تهمه الشخصية في ذاتها وإنما يهمه " **التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل الشيء أو ذاك، وكيف فعله، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير**"[2].

وبعد تتبع "**بروب**" لعدد كبير من القصص الخرافية وجد أنها جميعا تتشابه من ناحية الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، وعلى إثر ذلك حدد إحدى وثلاثين وظيفة–لا يسع المقام لذكرها– مسندة إلى سبع شخصيات رئيسة، وهي: 1–المتعدي أو الشرير. 2–الواهب. 3–المساعد. 4–الأميرة. 5–الباعث. 6–البطل. 7–البطل المزيف. وهكذا لم تعد الشخصية تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية، بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال[3].

ثم بعد ذلك توسعت دراسة الشخصية من دائرة الفعل والبنية إلى دائرة العلامة، وتحولت الشخصية عند "**غريماس**" إلى نظام عاملي، والعوامل عنده هي: الفاعل والموضوع، المرسل والمرسل إليه، المساعد والمعارض، والعلاقات التي بين هذه العوامل، هي التي تشكل الترسيمة العاملية، هذا ما أعطى مفهوما جديدا للشخصية الروائية، باعتبارها عاملا من عوامل السرد، فالشخصية عنده " **هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي، فالبنى**

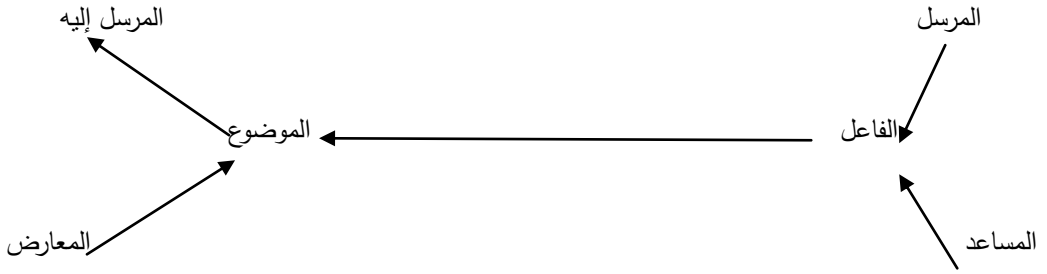
---

[1]–فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، ط1، شراع للدراسات والنشر، 1996،ص:38.

[2]–حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:23–24.

[3]– فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، ص:41.

(أو البرامج) السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الأشخاص في الرواية بينما تنظم البنى الخطابية للصفات، أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات"[1]. ولقد استطاع "**غريماس**" أن يكوّن مفهوما خاصا للشخصية انطلاقا من "النموذج العاملي" الذي هو بنية العلاقات الحاصلة بين العوامل. ويضم هذا النموذج ستة عوامل، يمكن توضيحها في الترسيمة التالية:



والعوامل من الشكل السابق هي:

1-الفاعل: Actant 2-المساعد: Adjoint 3-المرسل:Donateur

4-الموضوع: Suje 5 -المعارض: Opposant 6-المرسل إليه:Destinataire

وتأتلف العوامل السابقة في ثلاث علاقات، وهي[2]:

1-علاقة الرغبة: وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب، وهو الفاعل أو الذات، وبين ما هو مرغوب فيه، وهو الموضوع، وتعد هذه العلاقة هي المحور الرئيس في كل الملفوظات السردية.

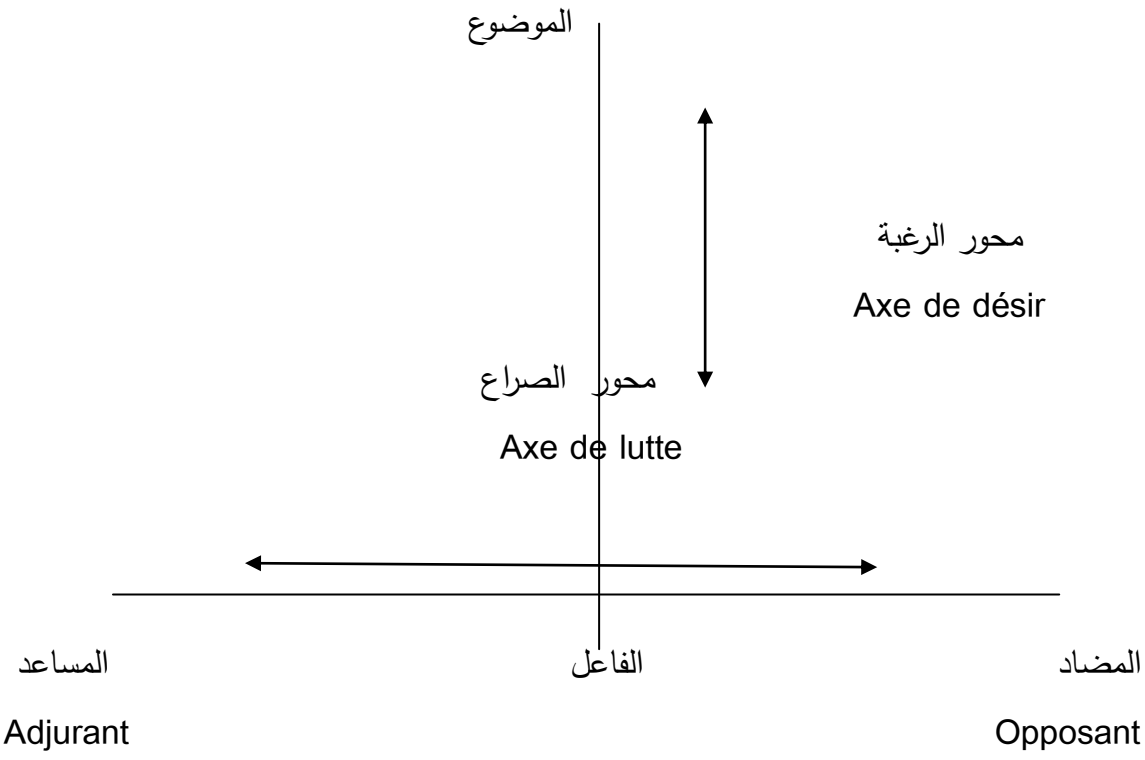
2-علاقة التواصل: وتتكون هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه ولا تتحقق هذه العلاقة في العادة إلا بعد مرورها على علاقة الرغبة التي تجمع بين الذات والموضوع.

---

[1]-إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999 ،ص:154.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:33.

3-علاقة الصراع: ويترتب على هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل)، وإما العمل على تحقيقهما، وفي إطار هذه العلاقة يتصارع عاملان هما المساعد والمعارض، فالأول يساند الفاعل من أجل بلوغ الموضوع، أما الثاني فيعمل جاهدا في سبيل عرقلة الفاعل. وهذه العلاقات الثلاثة نجدها ممثلة في المحورين التاليين:



بعد هذه النظرة البانورامية المختصرة حول بعض الآراء والمناهج التي درست الشخصية الروائية، نستطيع القول أن الشخصية في الرواية هي عنصر رئيس ومكون هام من مكونات العملية السردية، وهي متعددة ومتنوعة تماما مثل شخوص الواقع، وإن المنهج الذي يتبع في دراستها لابد أن يتوافق وخصوصيتها، وبما أننا بصدد دراسة شخصية المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" ودورها في تشكيل الخطاب، فإنه تحتم علينا تسليط الضوء على شخصية المثقف الإنتلجنسيا في ذاته دون تناول الشخصيات المحيطة به، ولهذا سنركز على الأبعاد الأربعة (البعد الفيزيولوجي، البعد النفسي، البعد الاجتماعي، البعد الفكري) لشخصية المثقف الإنتلجنسيا في الروايات الثلاث "الأشجار واغتيال مرزوق"، و"شرق المتوسط"، و"الآن هنا..أو شرق المتوسط مرّة أخرى" .

2-طرق تقديم شخصية المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف":

لقد أولى النقاد اهتماما بالغا بالطرق المختلفة التي تقدم بها الشخصيات الروائية داخل المتن الروائي، ونقصد بطريقة تقديم الشخصية الروائية، الكيفية التي يتم من خلالها خلق وبناء الشخصية داخل الرواية، وتلك الطريقة "**هي منهج يقدم به المؤلف شخصية ما في القصة أو المسرحية، وهذا المنهج يكون عادة بإحدى الطريقتين: إما أن يصف المؤلف الشخصية وصفا دقيقا، وإما أن تظهر الشخصية من خلال أحداث الرواية نفسها، وتفاعل الشخصية معها..**"[1]، وهناك عدّة طرق لتقديم الشخصية نذكر منها:

2-1-تقديم الشخصية بواسطة الراوي:

باعتبار أن الراوي هو المحرك الأساسي لعملية السرد، فهو الذي يأخذ على عاتقه أسلوب تلك العملية وبنيتها، وهو " **الذي يحكي لنا القصة وينظم فقرها، ويورد مقاطعها حسب إرادته واختياره، ويعرض علينا الأحداث من وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك أو من وجهة نظره هو بالذات، ولكنه أيضا شخصية**"[2]، وإضافة إلى هذه المهمات الرائدة المسندة إلى الراوي تخول إليه مهمة أخرى -في بعض الأحيان- وهي تقديم شخصيات الرواية.

وقد يكون الراوي شخصية مشاركة في الرواية وتسير السرد من داخل النص، فيكون بذلك أكثر قربا من الشخصيات التي يقدمها، فيمتلك بذلك إمكانات فائقة في التعبير عن الشخصية وتقديم كل ما يخصها من قريب أو بعيد، " **وتتضح الشخصية عادة في بدايات الرواية من خلال المعلومات التي يقدمها الراوي عنها، سواء أكانت المعلومات وصفا لمظهرها الخارجي، وطبيعتها ومزاجها أم كانت تحديدا لعلاقاتها الروائية**"[3]. فهو إذا يعلن

---

[1]-مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص:65.

[2]-محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012،ص:151.

[3]-المرجع نفسه،ص:151

سطوته على النص الروائي منذ الوهلة الأولى للسرد، ويخترق قوانين الفعل الحكائي اختراقا، فإنه يسارع في الإعلان على نفسه من خلال بسط دواخل الشخصيات وآرائها ووضعها موضع المتحكم في الحدث الروائي، فبعد أن يحدد الفضاء الروائي يشرع في وصف شخصياته وعرض إمكاناتها مجتمعة تارة ومنفردة تارة أخرى[1].

وبهذه الطريقة قدم السارد "عادل الخالدي" شخصية "طالع العريفي"، فيقول: " **إن الذي غير حياتي ووضعني على حافة الموت هو أني تعرفت على "طالع العريفي"! وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج. كما يحصل بين اثنين يتعارفان على ظهر باخرة أو في سجن تعارفنا. حصلت الأمور بالصدفة، كما لم تنقضي أيام على وجودي في المستشفى حتى جاء لزيارتي.**

جاء بين العصر والغروب، في تلك الساعة الشجية، والتي غالبا ما يحصل في مثلها أن تبدأ علاقة أو أن تنتهي. كان في ثياب المرضى. وفوق الثياب روب نبيذي كامد"[2].

2-2-التقديم الذاتي:

أما التقديم الذاتي فهو يظهر الشخصية وهي "**تقدم ذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يسند إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي حيث تعبر عن ذاتها ، وتحدد أفكارها وطموحاتها ، وبذلك تبلور موقعها الخاص بها في منظومة الحكي**"[3]، فتعرف نفسها بنفسها من خلال تقنية المنولوج، أو من خلال استرجاع الماضي، وهذا ما نجده في رواية " الأشجار واغتيال مرزوق"؛ حيث تبدأ الرواية و"منصور عبد السلام " يجلس في عربة القطار هاربا من الوطن الذي ترك في نفسه ندبات لا يمكن أن تزول، وجراحا من المستحيل أن تشفى، ثم يعرف بعد ذلك البطل بنفسه من خلال استرجاع الماضي، وهو يتذكر رسالته للسيد فرونسوا مارتان يطلب فيها العمل كمترجم للغة الفرنسية

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي،ص:151.

[2]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى،ص:10

[3]-مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، 2005 ،ص:45.

مع بعثة الآثار "**زيادة على اتقاني اللغتين العربية والفرنسية، أشعركم أني حاصل على مؤهل عال في التاريخ من جامعة بروكسل وقمت بتدريس التاريخ في الجامعة ثلاث سنوات**"[1]، سرح أستاذ الجامعة من عمله بسبب انتمائه السياسي و توجهاته الفكرية الإصلاحية، "منصور عبد السلام" ذلك المثقف الذي كان يحمل مخططا لتغيير مجتمعه، الرجل الذي كان يدافع عن الأخلاق والقيم و المبادئ، كان همه الوحيد هو قول الحقيقة والانتصار لها، ومحاسبة كل الذين يمتلكون زمام السلطة، ويزورون التاريخ ، " **ابتداء من هذه اللحظة سننزل تحت الأرض، سنبقى هناك نعمل ونعمل، حتى نحفر قبورهم، ويقفز الرجال وقد تغيرت ملامحهم وامتلؤوا فرحا في لحظة، كانوا ينتظرون هذه الكلمات، وقد قالها منصور عبد السلام أخيرا! ولن يمضي وقت طويل حتى تعلق جثث الخونة في مداخل المدن والميادين على أعمدة النور، وعند ذلك سوف يفرح الناس!**" [2]، لقد صمد "منصور" طويلا في وجه السلطة، كان متمرّدا رافضا لكل ما حوله من قهر وهزيمة، ولكن السلطة أغلقت في وجهه كل أبواب العمل، وحولته إلى إنسان مشرّد عاطل عن العمل.

2-3-تقديم الشخصية عن طريق الحدث:

إن بناء الشخصية في الفن الحكائي -ولا سيما الروائي منه- يرتبط بمقدرة الروائي على عملية الإبداع والابتكار والبراعة في التشكيل، ومن ثم مقدرته النهائية على فهم شخصياته واستيعاب سلوكها وتصرفاتها المفتعلة وغير المفتعلة، التي تتضح وتتضح بفعل الهوية السردية لكل شخصية من الشخصيات البارزة[3]. وعليه فإن الدور الذي يقوم به الحدث في تحديد الفعالية السردية للشخصية يتجلى من خلال ذلك التأثير الذي يتركه عليها؛ ولهذا نجد أن الكثير من الشخصيات الرئيسة والفرعية قد تجاوزت حالتها التي كانت عليها بفعل التأثير الحاصل بينها وبين الأحداث التي مرت بها، فذلك التغير الذي يحصل في حياة

---

[1]-عبد الرحمان منيف، الأشجار واغتيال مرزوق ،ص:29.

[2]-المصدر نفسه ،ص:188.

[3]-محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي،ص:154

أي شخصية من الشخصيات الروائية، إنما هو استجابة لمتطلبات الحدث الروائي وخصائص التحول فيه، وتفاعل الشخصية مع الحدث إنما يعود إلى التأثير المتبادل والمنطقي بين الحدث وما تكون عليه الشخصية وما يحدث لها بعد وقوعه؛ " **إذ ما من تغير يطرأ على بنية الأحداث إلا وينعكس مدا وجزرا على موقف الشخصيات ويؤثر سلبا أو إيجابا على الصلات التي تجمع هذه الأخيرة بمن يشاركها في النهوض بالسرد**"[1].

وبهذه الطريقة قدم الروائي "عبد الرحمان منيف" المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل بطل روايته "شرق المتوسط"؛ إذ أن الراوي "رجب" دخل مباشرة في سرد الأحداث عن طريق تقنية الاسترجاع، ولم يحفل بتقديم نفسه، غير أنّ ملامحه بدأت تتضح بتعاقب الأحداث، هذا ما جعل منه شخصية ديناميكية متنامية، فكلما ازدادت كمية السرد، كلما تغيرت شخصيته، تقول أخته "أنيسة" :" **يا إلهي كم تغير رجب، لم يعد ذلك الذي أعرفه، الذي عشت معه. إنه الآن إنسان آخر. هل مات رجب ذاك؟ هل تركه في السجن؟ والإنسان...هل يمكن أن يتغيّر بهذا المقدار؟ الصوت المشبع بالثقة والمودة، تراجع ليحل مكانه صوت هامس يخنقه البلغم والسعال، العيون الضاحكة، التي كانت تسميها أمي عيون اللصوص، انطفأت تماما، عيونه الآن مثل مرايا مجللة بالبخار، لا ترى أبدا، تتطلع، لكن لا ترى. آه لو تركني رجب أتطلع إلى جسده. هل يمكن للجسد أن يتغير أيضا؟**"[2].

وكذلك الأمر في رواية "الآن هنا..أو شرق المتوسط مرّة أخرى"؛ حيث يأتي التعريف بشخصية المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" مع تقدم الأحداث، فنجدها في تنام مستمر لا يكتمل إلا بنهاية الرواية، وتعد شخصية المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" شخصية إيجابية مقارنة مع الشخصيات الأخرى؛ لأنه استطاع تجاوز الأزمة التي كان يعيشها، فرمم جسده وأعاد بناء حياته من جديد، ففي بداية الرواية قال في خطاب منكسر يائس "**حين بدا موتي وشيكا...أطلقوا سراحي؟..في نهاية الأسبوع وبعد إجراءات عديدة من ضمنها التعهد**

---

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:244.

[2]–شرق المتوسط، ص:59.

بالعودة حالما ينتهي العلاج سافرت، أو بالأحرى سُفِّرت إلى براغ..." [1]، وفي نهاية الرواية اكتسب خطابه نظرة تفاؤلية للمستقبل، فنجده يقول: " **سأتابع سيري إلى المطبعة، لأني لا أستطيع أن أتأخر، فالوقت يدرك، ورب العمل لا ينتظر، ومجلة (لميس) يجب أن تصدر في وقتها، فقد أصبحت أعمل منذ شهرين موظفا في تلك المجلة، وأصبحت أنا المسؤول عن التصحيح اللغوي والطباعي!**"[2]. نلاحظ هنا أن الرواية قد بدأت و"عادل" مسافر إلى "براغ" حتى يتعالج من الأسقام التي لحقت جسده جراء التعذيب. ولكن مع تقدم السرد بدأت شخصيته بالتطور والنمو حتى تشكلت في الأخير شخصية قوية قادرة على تجاوز أزمات الماضي، واستطاعت بناء المستقبل بمعطيات الحاضر.

3-أبعاد شخصية المثقف الإنتلجنسيا وتنويع الدلالة في خطابه:

إن شخصية المثقف الإنتلجنسيا في تجربة "عبد الرحمان منيف" الروائية، شخصية لها الكثير من الخصوصية، فهي لا تشبه باقي الشخصيات؛ لأنها لا تعيش حياة عادية ولا تمارس ذلك النوع من السلوك الطبيعي أو الروتيني، فهي تعيش تجربة أخرى عظيمة ومعاناة مكثفة في مواجهة السلطة ووسائلها القمعية المتعددة (التهميش، النفي، السجن، التعذيب، القتل..)، والشخصيات من هذا المنطلق لا تسير باتجاه محدد، معلوم أحيانا من طرف القارئ، وإنما هي تعيش الصراع الدرامي داخل العمل الروائي ذاته، فهي بين طلوع ونزول وبين قوة وضعف، بين أمل ويأس، وبين صمود وتحد، وانكسار وشبه هزيمة. لقد كانت شخصيات حية تتفاعل مع ظروف القمع الرهيبة وتؤجج الدراما في النص الروائي.

---

[1]- الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:07.

[2]-المصدر نفسه، ص:531

3-1-البعد الفيزيولوجي لشخصية المثقف الإنتلجنسيا:

يصف السارد المثقف الإنتلجنسيا "منصور" نفسه في الرواية بأنه إنسان عادي ، مثله مثل باقي البشر لا يتميز عنهم بشيء "**منصور عبد السلام ،مدرس سابق في الجامعة، كلية الآداب قسم التاريخ، من حيث الأوصاف ليس له صفات محددة، وكما في جواز السفر العلامات الفارقة : لا شيء، يشبه عدد لا يحصى من الناس، ليس طويلا، وليس قصيرا، ليس نحيلا ولا مفرط السمنة، تجاوز الخامسة والثلاثين، يدخن ويشرب، ويقرأ كثيرا...**"[1]، إن الصفات التي ذكرها السارد كلها غير مضبوطة، فهي بين بين تماما مثل صاحبها المتردد. أما في السابق فكان حازما له"**عينان حازمتان وشفاه مطبقة...لقد عودهم وجهه عندما يقسو ويصفر هكذا...**" [2]، في ذلك الحين كان الرجال ينظرون إليه نظرة حب ممزوجة بالرهبة.

إن حالة التردد وخيبة الأمل لا تقتصر فقط على أوصافه الخارجية، بل تتعداها إلى"البذلة الرمادية"، " **وأنت يا منصور عبد السلام الرجل الضامر الذي يلف نفسه في بذلة رمادية ناصلة من فرط ما رأت من عيون الموظفين الكبار و رجال التحقيق...**" [3]، حتى البذلة كانت رمادية اللون؛ أي بين الأبيض والأسود، ولطالما رمز هذا اللون إلى "**التداخل والضبابية في كل شيء**"[4]، وهذا ما يرمز إلى حالة التردد والاكتئاب التي يعيشها المثقف، كما يعبر اللون عن "**الحياد وهو في أي مكان يحل فيه يدل على الهم والشقاء...ويدل على الرغبة الجامحة للانتصار على الآخرين...ويرمز إلى الانتهاء واليأس والجمود إلا أنه**

---

[1]-عبد الرحمان منيف، الأشجار واغتيال مرزوق،ص:274.

[2]-المصدر نفسه،ص:277.

[3]-المصدر نفسه،ص:267.

[4]-قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ط1، دار الوراق، الأردن، 2008،ص:113.

يبقى لون الدهاء والتحذير من العمر والخوف "[1] بالإضافة إلى اللون الرمادي للبذلة فهي قديمة اشتراها عندما خطب ابنة الحاج زهدي منذ سنوات.

ويتأكد لنا أكثر أن شخصية المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام"، هي شخصية مكتئبة تعيش خيبة أمل، حينما يصف ذاته بقوله: "**لا حاجة لأن أقول لكم كل شيء عن نفسي ،فأنا شخص عادي لا أستحق اهتمام أحد، يوجد مثلي عدد لا يحصى من الناس، يشبهونني بملامح الوجه والثياب...**" [2]، أو حينما يخاطبنا "**عرفتم إذا أي شخص أكون، وتأكدتم أني إنسان عادي تماما، لا أحمل أي صفات خاصة ...**"[3]، إن الصفات المترددة لشخصية المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام"، ولون بدلته الرمادية التي ذهب لونها بسبب قدمها، وكذلك عدم وجود أية ميزات تفرقه عن غيره، كل ذلك ساهم في تشكيل خطابه المأزوم المتردد الذي ظل يصارع خيبة الأمل حتى نالت منه.

أما المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" فيصف شكله –في الفصل الأول من الرواية– بعد خروجه من السجن، فيقول: "...**توقفت عيناي على صورة الشهادة، كانت في زاويتها اليسرى صورتي، نهضت على رؤوس أصابعي، صعدت فوق المقعد ونظرت طويلا إلى الصورة، " ليس بيننا أي شبه"، ذهبت إلى المرآة وتطلعت إلى وجهي: شعرات بيضاء في الفودين وفي منتصف الرأس، صفرة خفيفة في العينين، تجاعيد...(لمن هذا الوجه؟) وعدت أتطلع إلى الصورة في زاوية الشهادة، قلت في نفسي: (إن احد هذين مات)**"[4]، إن هذه الصفات التي قدّمها السارد لتدلّ على عميق الأثر الذي تركه التعذيب في جسده، فضلا عما تركه في نفسه، وإلاّ كيف يمكن أن يكبر الإنسان بهذا الشكل في مدّة لا تتجاوز الخمس سنوات.

---

[1]–صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2014، ص:129–130.

[2]–الأشجار واغتيال مرزوق،ص:205.

[3]–المصدر نفسه،ص:211.

[4]– شرق المتوسط، ص:12.

لقد كان المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" حريصا على تقديم الصفات التي تعزز موقفه، وتبرّر سقوطه، فلقد جاءت كل صفاته الخارجية تنبئ بمرضه وضعفه، ومنها ضعف وزنه، ونجد هذا في خطابه الذي وجهه- افتراضيا- لصديقه "عصمت" وهو يحاول إقناعه أنه لم يخنهم، وإنما جسده هو الذي خانه وهم كذلك، فيقول: " **قل يا عصمت هل تحملت أكثر مني؟ الضرب السجن الانفرادي، التعليق في السقف...هذا ليس ذنبي، جسدي لم يحتمل، أغمي علي مرات كثيرة، وآخر مرة لم يعد الماء البارد أو الصفعات كافية لإيقاظي...كان الفرق في الوزن بيننا يزيد على العشرين كيلوا غراما، كان وزن عصمت يزيد على الثمانين، وأنا لم أبلغ الستين في حياتي، ماذا أستطيع إذا انهار جسدي؟ إرادتي لم تتداع...**"[1]، لقد فعل التعذيب والاضطهاد بجسد "رجب" مثلما فعل بأجساد كل السجناء السياسيين، نظرا للظروف التي يعيشونها داخل السجون المظلمة في شرق المتوسط، ولكنّ جسد "رجب" كان ضعيفا مليئا بالأسقام لم يدعه يصمد حتى النهاية.

أما في البداية فلم يكن منتبها لما أصابه من وهن وعجز، حتى بدأت أخته "أنيسة" تنبهه إلى نفسه، وإلى الحالة التي آل إليها " **آه لو ترى نفسك في المرآة، لم يبق منك إلا الجلد والعظم..؟عيونك مصفرة، شفاهك زرقاء...آه لو ترى نفسك في المرآة**"[2]، أو حينما قالت له: " **وأنت يا رجب تغيرت كثيرا، كبرت عشر سنين، عشرين سنة، من يراك الدن لا يعرفك، الشيب والتجاعيد...**"[3]، منذ ذلك الحين بدأ "رجب" يتحسس نفسه، ويصغي إلى آلام جسمه، فيقول: " **بدأت أسقط، أصبحت الآلام تنتشر في جسدي مثل انتشار النار، كتفي الأيمن مشتعلة من الألم، معدتي تخرج من حلقي كل يوم، رجلي اليمين رخوة وتحرك فيها الروماتيزم حتى أصبح المشي بالنسبة لي عذابا لا نهاية له...وأتلمس أعضائي عضوا بعد آخر لكي أتأكد...ثلاث أسنان منخورة، تسبب لي آلاما هائلة، خاصة أثناء**

---

[1]- المصدر السابق، ص:22.

[2]-شرق المتوسط، ص:27.

[3]-المصدر نفسه، ص:27.

الليل، أنفي مزكوم بصورة تكاد تكون دائمة، صدري يخر..." [1]، كل هذه الأسقام لحقت بالمثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" وهو لا يزال ابن الثلاثين " **ثلاثون سنة، ثلاثون خريفا...ثلاثون ربيعا...أما الشتاء فقد جاء في الثلاثين**"[2]، لقد انعكست أوصاف "رجب" الفيزيولوجية على خطابه، فجاء خطابا متحسرا يصف الأمراض والأسقام.

ولعلَّ "عبد الرحمان منيف" قد تجنب ذكر المواصفات المميزة لشخصية المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" ك(الطول أو القصر، لون البشرة، لون الشعر...)، حتى يكون تمثيلا لكل مثقف إنتلجنسيا مضطهد من قبل السلطة، فجعله بذلك أنموذجا تمثيليا يقبل كل الاحتمالات.

أما ما نجده في رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى" من صفات فيزيولوجية إنما هو لشخصية المثقف الإنتلجنسيا "طالع العريفي" فقط، بينما تعمد الروائي "عبد الرحمان منيف" أن لا يذكر صفات فيزيولوجية مميزة لشخصية المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" حتى يكون الأخير امتدادا للأول؛ ولهذا نجد"عادل" قد أكمل الطريق من حيث انتهى "طالع".

يقول "عادل الخالدي" في خطاب واصف لصديقه "طالع": " **كان طالع نحيفا إلى درجة لا فتة للنظر، وهذا ما جعله يبدو طويلا، رغم أنه مربوع أو أميل إلى القصر. أسمر، وتتضح سمرته أكثر نتيجة بياض الأسنان وانتظامها، عدا السن الوسطى، عيناه واسعتان حزينتان، خاصة حين يصمت أو وهو يتأمل. وما يزيد في حزن العينين أكثر: الهالات، وكأنها آثار كدمات قوية أو كحل قديم**"[3]. إن أغلب الصفات التي ذكرها السارد لَتدُل على الحياة التي عاشها "طالع" في سجن "العبيد" ب"موران"، فالنحافة والهالات تحت العين لها أسباب عديدة منها: سوء التغذية، التعذيب، المرض، وكل هذه الأسباب كانت مجتمعة في

---

[1]–المصدر السابق، ص:28.

[2]– شرق المتوسط، ص:08.

[3]–الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:10.

حياة السجن، وكذلك عيناه الحزينتان اللتان تعكسان هموم روحه المأزومة، وإن هذه الحالة من الحزن لم تقتصر على صفاته الخارجية فحسب بل مدت ظلالها على خطابه، فكان بذلك خطابا مأزوما يحمل هموم شعب بأكمله.

وتلك الصفات (المرضية) لم تأتي لتبرر موقف السقوط مثلما حدث مع "رجب إسماعيل"؛ لأن "طالع" لم يسقط بل نفي من البلاد بعد أن سُئِم منه ومن صمته، ولكن جاءت هذه الصفات حتى تعمق فكرة "منيف" حول السجن السياسي؛ الذي لا يخرج منه المثقف الإنتلجنسيا إلا مقتولا أو معلول الروح والجسد.

3-2- البعد الاجتماعي لشخصية المثقف الإنتلجنسيا:

إن المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" هو رجل تجاوز الخامسة والثلاثين كان أستاذا بالجامعة، ولم يتزوج بعد رغم أنه أحب أكثر من مرة، "**وإذا أردتم أن تعرفوا أكثر من ذلك، أقول لكم :تجاوزت الخامسة و الثلاثين، غير متزوج، أحببت أكثر من مرة حبا جنونيا ما تزال آثاره تبدو في الحزن المرسوم على وجهي**"[1]، لقد فشل "منصور عبد السلام" في أن يقيم علاقة الزواج مع أي امرأة، ذلك لأنه كان يحب بصمت، أحب رحاب و لم يتجرأ على أن يعترف لها فتزوجت من صديقه هاني، رحاب لم تكن الأولى التي ضاعت منه "**رحاب المرأة الثالثة التي تضيع مني والشعور بالأسف الذي أحسه الآن لم أحس بمثله عندما تزوجت ليلى، كان ذلك منذ وقت بعيد..كنت أقول أمام هذا القمر الزاهي أمام النجوم المتلألئة، أقسم أني سأجعلك أسعد مخلوق على وجه الأرض... يا ليلى، وتزوجت ليلى... و بعد ذلك بثلاث سنين تزوجت وداد...**" [2]، وتأتي بعد ذلك كاترين، تلك الفتاة التي عاش معها أربعة سنوات في بلجيكا، أحبها وأحبته ولكنهما لم يتزوجا لأسباب اجتماعية، فهو ابن الشرق المتخلف على جميع الأصعدة، الشرق الذي يسوده الجوع والظلم

---

[1]-المصدر السابق،ص:211.

[2]-الأشجار واغتيال مرزوق،ص:235.

والقهر، والدكتاتورية والسجن و التعذيب..، أما هي فابنة الغرب المتقدم الديمقراطي، وقلما يكون اللقاء بين الشرق والغرب غير محسوم بالفشل.

ثم يعود "منصور" إلى وحدته مرة أخرى" **أنت يا منصور وحيد... وحيد لدرجة لا يمكن للإنسان أن يكون وحيدا هكذا..**"[1]، غير أنه حاول الخروج من تلك الوحدة، وقرر أن يتقدم لخطبة ابنة الحاج زهدي، ولكن هذا الأخير وقف حجر عثرة في طريقه؛ لأنه طلب منه مهرا يفوق طاقته كأستاذ بالجامعة لا يملك إلا راتبه. أما بعد تسريح "منصور" من الجامعة فقد رفضه "الحاج زهدي الصناديقي" جملة وتفصيلا، وقال له:" **الموضوع الآن اختلف عن السابق كنت موظفا، أستاذا في الجامعة، أمّا الآن..وسكت ولم يضف كلمة واحدة !**" [2].

ثم تعرف بعد ذلك على امرأة مجهولة على ضفاف البحر الأسود "..**نعم في الليلة الأولى رقصنا معا. وخلال الأيام الثلاثة التالية لم نفترق، وبعدها استقرت حقيبتها في إحدى عربات القطار المسافر...**" [3]، فرغم أنه قضى معها أياما قليلة، إلا أنه بكى لفراقها " **ركضت وراء القطار، ركضت بجنون فوق القضبان ثم تعبت، توقفت وفجأة بدأت أبكي، لا أعرف لماذا؟ ..وحتى الآن لا أعرف!**" [4]، بكى "منصور لأنه كان عاجزا على الارتباط بها، متردّدا غير قادر على اتخاذ أي قرار.

وتأتي بعد ذلك الفتاة الجميلة التي جلست مقابله في القطار، والتي ساهمت في تأجيج نفس "منصور"، فقد كانت في البداية محفزا له للخروج من حالة الاكتئاب والتشاؤم، "**وتدخل امرأة، وراءها شابة لا تتجاوز العشرين، دقّ قلبي وأنا أنظر إلى هذه الشعلة من الأنوثة المتدفقة، ظفرت يا منصور من صبر ظفر، الآن تتحوّل إلى إنسان آخر.المرأة الشابة لك، كلها لك، الجسد والعينان والشعر...انتفض مثل ديك.. ألق الغبار عن روحك، استعد**

---

[1]–المصدر السابق،ص:227.

[2]– الأشجار واغتيال مرزوق،ص:257–258.

[3]–المصدر نفسه،ص: 263.

[4]–المصدر نفسه،ص:266.

للمواجهة..مواجهة مع القدر"[1]. ولكن بعدما سمع كلام خالتها ارتدّ إلى ذاته وتقوقع مرّة أخرى وغرق في خطاباته الداخلية" **أية رغبات تجول في رأسك؟ أية أحلام؟ تسافر في الجلد الملفوف ببذلة رمادية ناصلة اللون.. تراجع خطوة إلى الخلف...مائة خطوة وخطوة، في الزاوية ذليلا منبوذا اقرأ، أحلم، افعل أي شيء، ولكن افعل وحدك!**" [2].

إن هذه الوحدة التي ترافق منصور ليست وليدة اللحظة، بل رافقته منذ كان صبيا و جعلته غريبا داخل ذاته و داخل المجتمع " **وإذا تجرأت قليلا أعترف لكم بأن بعض الناس يقولون أنّي غريب الأطوار، غامض، أمّا تقارير الشرطة فتصفني بالخطورة...أنا مجرد إنسان عادي، إنسان مضطهد، عاطل عن العمل منذ وقت، لي هموم صغيرة، وأحلم أغلب الوقت..**" [3]، وخلقت منه إنسانا مأزوما متردِّدا " **أما كيف واجهت الحياة، و كيف فشلت و امتلأ قلبي بالأسى، فإن ذلك لم يحصل فجأة، وإنما تسرب إلي على مهل، و منذ وقت طويل**"[4]، ولا غرابة في هذا فلقد نشأ "منصور عبد السلام" يتيما، بعد أن مات أبوه في المنفى –نفي أبوه لأسباب سياسية إلى الهند– ومن هنا بدأت مأساة منصور مزدوجة مع اليتم و السياسة.

ثم جاء دور السياسة حتى تصقل شخصيته باعتبارها عاملا من العوامل الاجتماعية؛ فلقد بدأ يخرج مع المظاهرات وهو لا يزال طفلا و يهتف: "**يسقط بلفور... يسقط الخونة...**" [5] ، ثم يسأل نفسه:"**كيف هم الخونة؟ كيف ينامون ؟ كيف يتحدثون ؟ هل لهم عيون مستطيلة تحت الجبين ؟ هل لهم أسنان ؟ هل هم مثل باقي الرجال؟...**"[6]، هكذا كان يخرج كل يوم رفقة أقرانه في مظاهرات ويهتفون بهتافات لا يعرفون معناها غير أنهم تلقفوها

---

[1]–المصدر السابق،ص:268.

[2]– الأشجار واغتيال مرزوق،ص:169.

[3]– المصدر نفسه،ص:205.

[4]– المصدر نفسه،ص:206.

[5]–المصدر نفسه،ص:222.

[6]– المصدر نفسه،ص:222.

من الكبار، ولكن سرعان ما بدأ خاله يلومه "**يقولون أنك أصبحت سياسيا فوضويا..**" [1]، غير أن منصور لم يهتم لتأنيب خاله بقدر ما اهتم بكلمة "سياسة" "**كنت أسمع الأشياء أول مرة، السياسة التي يتحدث عنها خالي تعني المظاهرة، إذا المظاهرة هي السياسة، وطلقت عالم الصغار، و بدأت دودة الرفض تنمو في داخلي، حتى أصبحت مثل ثعبان يلتف علي و يخنقني، ورفضت خالي و عالم المانيفاكتورة و الأفكار الكئيبة التي يحلو له أن يرددها على مسامع أمي، و منذ ذلك الوقت تهت في العالم** "[2]، وكان يقول لنفسه في خطاب ثائر ارفض هذا العالم المجوسي التافه ولا تندمج فيه، وإن استطعت يجب أن تساهم بتغييره.

أما علاقته بالأصدقاء فكانت فاترة؛ إذ أنه لم يذكر إلا ثلاثة أصدقاء، هم: "هاني"، و "وليد"، و"أسعد النوري" أما الأول فسرق منه "رحاب" الفتاة التي أحبها منصور بجنون، وقد ذكره مرّتين خلال السرد، مرّة وهو يتحدث معه في الحديقة، والأخرى في البار حين سأله عن "رحاب"، وأمّا "وليد" فقد ذكره مرّة واحدة لا غير " **قال له مرة وليد وهما يجلسان في بار عايدة: يجب أن تنظر للأشياء بعيون جديدة لم يغلفها التشاؤم. وبهذه الطريقة وحدها تستطيع أن تكتشف آلاف المتع. حتى إذا انتهيت من مشوار حياتك كنت راضيا**"[3]. ولكن "منصور عبد السلام" رفض نصيحة "وليد"، وردّ عليه بأنّه سوف يشرب حتى آخر يوم في عمره، أمّا رجال بعثة الآثار فلم يندمج معهم أبدا، وكان يعيش في عالمه الخاص.

وأما صديقه "أسعد النوري" فقد تنكر للقضية التي كانا يدافعان عنها معا، لقد أصبح "النوري" يشبه رجال السلطة " **وأسعد صديقي عشنا معا سنوات طويلة، سجنّا معا، طردنا من المدرسة..ثم عملنا في السياسة طويلا، حتى تعبت..وتابع هو، وفي النهاية أصبح مالكا لبيت له حديقة...**" [4]، فبعد أن كان أسعد يشاركه شعاراته السياسية الليبرالية المطالبة

---

[1]–المصدر السابق،ص:210.

[2]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:210.

[3]– المصدر نفسه، ص:279.

[4]– المصدر نفسه،ص:313.

المطالبة بحرية الفرد، أصبح يقول له: " **احلم بما تشاء! ولكن سنبقى فوق صدرك مثل كابوس، سوف نقتلك وأنت حي، ثم إنك أبله لا تستحق أن تقتل، وأعتقد أنّ الجماعة لن يوسخوا أيديهم بقتلك. يكفيك أن تموت مسحوقا كفأر**"[1].

من خلال ما سبق نخلص إلى أن المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" كانت علاقته بالمجتمع علاقة غير منسجمة، فنزعته النقدية جعلته غريبا في مجتمعه، ولهذا لم يعد بمقدوره العيش فيه وهو يرى الظلم والجوع والقهر ويواجه ذلك كله بالصمت، لابد له أن يتكلم حتى ولو سجن، وقد سجن فعلا، حتى وإن ظلم وشرد، وقد فعلوا به ذلك.

كل تلك الظروف الاجتماعية ساهمت في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام"، فجاء خطابا ليبراليا معاديا، ليس للسلطة السياسية فحسب، بل للعالم كله، يقول "منصور": "**آه لو امتلك السلطة، لو امتلكتها يوما واحدا لدمرت هذا العالم، العالم لا يحتاج إلا التدمير، لقد فسد كل شيء فيه، تفتتت خلاياه، تعفن، لم يعد ممكنا إصلاحه أبدا، يجب أن يدمر نهائيا، لعل عالما جديدا يقوم على أنقاضه، لعل بشرا من نوع جديد يأتون من صلب عالم آخر، لكي يطهروا هذه الأرض التي تعلوها طبقة سميكة من القذارة والتفاهة**"[2]. هذه هي نظرة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" للعالم الذي يحتاج إلى التدمير حتى يصلح حاله، وربما لن يصلح؟

أما المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" فهو شاب في الثلاثين من عمره، متخرج في الجامعة، نشأ يتيم الأب، ترعرع في حضنيْ أمه وأخته أنيسة، وروي من نبعيْ حبهما وحنانهما، تقول "أنيسة" في ذلك: " **كان رجب سلوتنا الوحيدة، كنّا نذوب من أجل أن يكبر بسرعة، ويصبح رجل البيت...**" [3]، لقد كان "رجب" هو سبب حياتهما ومصدر قوتهما، حتى أن علاقته معها تعدت علاقة الأخوة "**أصبحنا أكثرة من أخوة، أكثر من أصدقاء، كان**

---

[1]– المصدر السابق،ص:314.

[2]– الأشجار واغتيال مرزوق،ص:33.

[3]– شرق المتوسط، ص:123.

يبوح لي بكل شيء، حتى خصوماته الصغيرة التي لا تتعدّى يوما واحدا..." [1]، وظل الأمر على هذا الحال حتى اكتشف "رجب" القراءة " **وعندما بدأ يقرأ، بدا مجنونا، كأنه اكتشف القراءة صدفة، واكتشفها وحده دون مساعدة أحد**"[2]. من هنا بدأ يحيط نفسه بهالة من الخصوصية، وأخذ يخفي عنها الكثير من الأسرار.

أمّا أمه فقد كانت عاملا من عوامل قوته، كانت سنده في الحياة، وبالإضافة إلى الحب والحنان الذين كانت تمنحه إياهما، فقد كانت طاقة هائلة من القوة والشجاعة، ولطالما شدت من أزره وهو في السجن، فكانت تقول له: " **اسمع يا رجب، أنا أمك وأنت قطعة من لحمي، وليس في الدنيا أحد يعزك مثلي..لكن لا تسمع كلام عمتك..ماذا تقول للناس، لأصدقائك، غدا إذا اعترفت وخرجت؟ الحبس يا ولدي ينقضي..افتح عينا وأغمض عينا تمر الأيام، وتبقى رافعا رأسك، إذا اعترفت فكلهم سيقولون خائن، ولا تستطيع أن تنظر في وجه أحد..خذ بالك يا ولدي**"[3]؛ ولهذا فإن موتها قد زاد "رجب" ضعفا إلى ضعفه، وجعله طفلا هشا في يد "أنيسة" تقنعه كيفما تشاء.

بينما كانت علاقته مع أخيه "أسعد" علاقة فيها من الفتور ما يقتل رابطة الأخوة؛ ذلك لأن "أسعد" قرّر بناء حياته بعيدا عنهم، وتنصل من كل مسؤولياته تجاههم، حتى لما كان "رجب" في السجن لم يقف إلى جانبه، وقال لأنيسة ذات مرّة: " **رجب لم يعد صغيرا، قلنا له ألف مرة أن يترك الأعمال الصبيانية، ولم يسمع..الآن، إذا تعهد أن يقدم براءة، فهو أخي، وإذا لم يفعل فلا هو أخي ولا أعرفه!**" [4]، بهذه الكلمات انقطعت علاقته ب"رجب"، الذي قال حين سمع تلك الكلمات: " **مات أسعد بالنسبة لي منذ ذلك الوقت، وحتى قبل ذلك**

---

[1]–المصدر السابق، ص:124.

[2]– شرق المتوسط ، ص:30.

[3]– المصدر نفسه ، ص:27.

[4]– المصدر نفسه، ص:30.

الوقت لم يكن موجودا بنظري..." [1]، وما دون ذلك كانت علاقته بعائلته علاقة طيبة قائمة على المحبة.

وبالنسبة للجانب العاطفي، فقد أحب "رجب" "هدى" بجنون، فكانت أمله الوحيد الذي يعيش من أجل تحقيقه، لقد كانت "هدى" هي الرابط الوثيق بينه وبين العالم الخارجي، وكان شوقه لها بمثابة المخدر الذي يمنع عنه الألم، ولكن ما لبثت "هدى" أن سقطت وفقدت الأمل، وباتت ترى أنه لا فائدة ترجى من انتظاره؛ ولهذا قرّرت الزواج برجل آخر، وبسقوطها ازداد ضعف "رجب" " **ضاعت هذى لأني كنت سجينا..لو كنت حرا لما انتظرت كل هذه السنين..كان باستطاعتي أن أقول لها (الآن نتزوج يا هدى...) ونتزوج فعلا. لو كنت طليقا لما استطاع أحد من أهلها أن يحتج أو أن يقول كلمة واحدة، لكن ماذا تستطيع أن تقول لهم وأنا محكوم وراء جدران السجن لمدة إحدى عشرة سنة؟...هل يقتنع أهلها؟...وذهبت هدى..تزوجت..**" [2].

أما علاقته بالأصدقاء فقد كانت أيام السجن مزهرة؛ إذ كان له فيه أصدقاء حميمون، يتقاسم معهم الهموم، ويخفف بعضهم عن الآخر آلام التعذيب والاضطهاد، ولكن بعد توقيعه على ورقة الاعتراف، وفي الليلة الأخيرة بالذات، تحوّلوا إلى أعداء بالنسبة له، وبات يتوجس منهم خيفة أن يطبقوا على رقبته ويقتلوه في أي ثانية إن هم علموا باعترافه عليهم وخيانته لهم.

أما بالنسبة للمثقفين الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" و"طالع العريفي" فقد تعمد الروائي "عبد الرحمان منيف" أن لا يذكر الجانب الاجتماعي من حياتهما، حتى لا يصرف نظر القارئ عن القضية الرئيسة التي أراد معالجتها في رواية "الآن هنا.."، وهي قضية السجن السياسي، فحاول جاهدا أن يقطع المثقفيْن عن كل علاقة اجتماعية- ماعدا علاقات السجن- ونجد هذا في تصريح له في حوار صحفي، حينما سأله الصحفي "اسكندر حبش"،

---

[1]-المصدر السابق، ص:31.

[2]-شرق المتوسط، ص:27.

فقال: " **"طالع" و"عادل" هما شخصيتان مقطوعتان من شجرة...أي أننا لا نجد –من حياتهما– إلا تلك الفترة المنضوية تحت التعذيب والسجن، بمعنى آخر، ليس هناك في الرواية أي امتداد لهذه الحياة خارج السجن..؟**" [1]، فأجابه "منيف" بأن عالم السجن هو عالم مغلق وخاصة في بلادنا العربية، وهو يرى أن أي امتدادات لعالم السجن بالحياة الحقيقية ليس لها وجود؛ لأنه افترض " **أن تصوير هذا العالم بعزلته وانقطاعه بهذا التحدي القسري لخلق إنسان من نمط مختلف عما هو موجود في الخارج، لكي يكون أمثولة، ما جعلني أركز على العالم الداخلي بظلاله وقسوته وأيضا احتمالاته بالنسبة للآخرين كي يدركوا في الوقت المناسب أن أية إمكانية للوصول إلى صيغة من العلاقة من الخارج أو التفاعل معه لا بد وأن تقتض إلغاء السجن، ليس فقط كمكان وإنما كهيمنة وكتعبير عن قوة غير متكافئة.**

أعرف أن لكل سجين حياته الخاصة قبل السجن، واعرف أن له امتداد مع أسرة وأصدقاء والعالم الخارجي، بالإضافة إلى كونهم غير قادرين على التواصل فإن الأسرة والأصدقاء، بالإضافة إلى كونهم غير قادرين على التواصل مع هذا الإنسان المعزول، فإنهم يتحولون بالنسبة إليه إلى شيء مرتبط بالماضي وربما أيضا بالمستقبل من دون أن تكون لهم صلة حقيقية به الآن، حتى ولو من خلال الزيارة، إن تصوير هذا العالم بهذا الشكل هو التعبير الحقيقي عن واقع السجن الآن"[2]. هذا ما يفسر عدم وجود أية إشارات تحدد ملامح هذا البعد في شخصية المثقفين "عادل" وطالع".

أ-3-البعد النفسي لشخصية المثقف الإنتلجنسيا:

لقد عاش منصور عبد السلام طفولته في ظل الهزائم السياسية التي دخلت في نسيج روحه، وشكلت شخصيته فيما بعد، شخصية مأزومة مترددة ناقمة على المجتمع العربي

---

[1]-عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان، ص:41.

[2]-المرجع نفسه، ص:41-42.

وحكوماته، شخصية تريد أن تدمر كل شيء، ولا تترك حجرا فوق حجر في أرض الوطن "**آه لو امتلك السلطة، لو امتلكها يوما واحدا لدمرت العالم.** "[1].

عانى "منصور عبد السلام" من الكآبة بعد إنهائه للخدمة الوطنية؛ بسبب الهزيمة المريرة التي مني بها العرب، فكان دائم التساؤل عن سبب الهزيمة، حتى أنه كان يذهب إلى المقبرة كل ليلة ويسأل من في القبور " **لماذا حصل كل ذلك؟ نعم أنا أسأل ويجب أن أفهم الجواب، أريد جوابا واضحا مثل حدّ السكين، وليس أقدر على الإجابة من الموتى..وأنت يا أمي تنامين هنا منذ وقت طويل..طويل، لقد عرفت كل شيء، وتستطيعين أن تقولي لماذا حصل ذلك !**" [2]، بقي "منصور" على هذا الحال حتى اشتدت كآبته، وعرف أنه لابد من زيارة الطبيب " **قال له الطبيب وهو يركز نظارته فوق أنفه: الكآبة التي تعاني منها لها أسباب عضوية وأخرى نفسية، فالشظية التي أصبت بها تركت أثرا سيزول بالعلاج بعد فترة، أما التعب النفسي فأنا لا أستطيع أن أفعل شيئا، أنت وحدك تستطيع اترك التفكير بهذه الأمور، تجنب كل ما من شأنه أن يزعجك وحاول أن ترتاح: نم مبكرا، لا تقرأ كثيرا، لا تغضب. قلل من المنبهات، لا تدخن أبدا..**" [3]، ولكن "منصور" كان يسمع أصواتا فارغة من المعاني، ولم يعر كلام الطبيب اهتماما، وظل يعاني من الكآبة والعزلة فترة طويلة من الزمن، ولم يتوازن إلا بعد أن عيّن أستاذا في الجامعة لمادة التاريخ المعاصر.

إن حالة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" النفسية انعكست على خطابه وساهمت في تشكيله، فجاء خطابا داخليا متردّدا جمع بين الشتم والأحلام، ويصف حالته النفسية، فيقول: " **الحزن في قلبي في عيني، الحزن مثل طبقة الزيت الطافية فوق دمي،**

---

[1]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:33.

[2]–المصدر نفسه، ص:283.

[3]– المصدر نفسه، ص:284.

تغلف كل شيء، تطوّقه.." [1]. ومما زاد من تأزم حالته النفسية مجابهة السلطة له، إذ أنها سرحته من الجامعة وشرّدته، ومنعت عنه كل مساعدة.

لقد أصبح منصور شخصية منكسرة خائفة من كل شيء حتى من رجال الجمارك عندما كانوا يسألونه في عربة القطار؛ حيث كانت إجاباته المنطوقة تتداخل مع المونولوج الداخلي، " **ما هي الصنعة التي كنت تعمل فيها ؟(مرة أخرى ماذا اعمل؟ هل أقول حراث؟ بائع ملابس قديمة؟ ماذا لو قلت ماسح أحذية؟ ماذا تقرأ اليوم يا شوكت؟ أتعرف يا أستاذ أن كتاب بائعة الخبز من أجمل الكتب التي قرأتها...شوكت ماسح أحذية ويقرأ...هل من العيب أن أقول له إني ماسح أحذية؟)-كنت أستاذا بالجامعة**"[2]. أما إذا سألوه إن كان يريد التصريح بشيء فكان يصرح بداخله أنه قد مات منذ زمن طويل ولا أحد يعرف سبب موته، وقد اشترك في دفنه ثلاثة رجال، ثم يجيبهم بكلمة"لا"، وسألوه أيضا إن كان يحمل أسلحة فأجاب في داخله أنه يحمل قنابل ذرية وصواريخ، طائرات قاذفة ومقاتلة، وأحيانا أسلحة دفاعية، وفي الأخير يجيب بكلمة"لا"، ولعل هذا الصراع بين الداخل والخارج، مؤشر على الحالة التي سيؤول إليها منصور، أو ربما هو بداية الجنون.

ومع تقدم السرد تنمو شخصية "منصور عبد السلام" وتتضح ملامحها أكثر، فكلما تسارع نبض السرد كلما اقترب مثقفنا من الجنون، كل شيء يوحي بذلك، تداخل الخطاب الداخلي مع الخطاب الخارجي، وتداخل الماضي مع الحاضر عن طريق تقنية الاسترجاع، وكذا تداخل السرد فيأتي مرة بضمير المتكلم، ومرة أخرى بضمير المخاطب ومرة بضمير الغائب، وحتى الشمس والقطار يدفعان "منصور عبد السلام" نحو الجنون "**الشمس تتدفق مثل شلال تغمر العربة ويرتفع خيط من الغبار وأنت تحرك قدمك مثل إبليس، تتصور أن القدم شيء**

---

[1]- المصدر السابق، ص:239.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:191.

لا صلة له بالجسد، افعل مثلما يفعل المجانين، حرك قدميك، حرك ذراعيك، ستكتشف أشياء جديدة، مذهلة، وسوف تقودك اكتشافاتك يوما إلى حديقة السرو"[1].

إن تغير القيم في ذات منصور جعله يحتقر نفسه ويجلدها بالكلمات اللاذعة، بل إنه تمنى أن يموت ميتة مخزية؛ فقط لأنه تنكر ل"إلياس نخلة" " **ليسخر من أكثر، يجب أن أموت بالأحذية، بأعقاب البنادق، بالبصاق، أنا لا أستحق ذرة من شفقة أو احترام، لم يكن يكفي أن يمنعوا عنيّ جواز السفر ثلاث سنين، لم يكن يكفي أن أسرح، كان من الواجب أن أعلق من قدمي، أن أصلب...**" [2].

لقد تغيرت شخصية منصور كثيرا، "**أصبح قاسيا تجاه نفسه، حتى وهو ينظر في المرآة، كان يبصق إذا رأى وجهه، ويتلذذ وهو يشتم نفسه**"[3]، وحتى صوته أصبح غريبا بالنسبة له، وكأنه يشبه صوت الكلاب. وازداد الأمر سوء بموت صديقه "مرزوق" الذي غير كل شيء، لقد مات معه "منصور"، مات كل الناس ولم يبق أحد، ف"مرزوق" هو "منصور"، هو كل مثقف عربي رفض الهزيمة، ورفض تزوير التاريخ، فوجد نفسه أمام حكومة تحاربه بكل سلطتها، حرمته حتى من مصدر الرزق، المسألة ليست مسألة "عمل" في حد ذاته، ولكن العمل رمز فقط، رمز لحرية الإنسان وشرفه، رمز لبقائه.

منصور عبد السلام صاحب الوعي والفكر، حارب من أجل الحقيقة، من أجل الحرية والشرف، ولكنه اضطهد وشرد، فاخلد إلى ذاته وتقوقع بداخلها، وتحول الصراع من الخارج أي (منصور/السلطة) إلى صراع الداخل (منصور/نفسه)، لكن الصراع الأخير خلف دمارا مهولا في نفسه، انتهى به الأمر إلى أن أطلق النار على شبحه في مرآة الفندق، وأخذ إلى مستشفى المجانين.

---

[1]– المصدر السابق، ص:268.

[2]–الأشجار واغتيال مرزوق، ص:198.

[3]– المصدر نفسه، ص:276.

لقد انعكست حالته النفسية هذه على خطابه فجاء يشبه إلى حد بعيد هذيان المجنون، ومثال ذلك خطابه الذي وجهه افتراضيا إلى رئيسه في العمل: " **يا مسيو دونال: هذا الإنسان الذي تراه أمامك الآن يود من أعماق قلبه أن يمتلك قنابل ذرية، عندما يمتلكها سيلبس طربوشا أخضر ويحمل طبلا، ويضع على كتفه ديكا، وعلى ظهره الآلاف من القنابل، وعند الظهر تماما، في ظل شجرة الزيتون القديمة المسودة، سوف ينزع طربوشه ويبول فيه، ثم ينزل الديك عن كتفه، ويقول له قف ناحية اليمين ولا تخف، ويبدأ يدق الطبل...ويجتمع حوله النمل والخنافس، والحيوانات الصغيرة الزاحفة على بطونها...ويقول لها:-آن لنا أن نحتفل بنهاية الحياة على هذه البقعة من الأرض التي يسمونها الشرق**".

إن هذا الخطاب ليعكس حقيقة الحالة النفسية المزرية التي آل إليها المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام".

أما المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" فقد خرج من السجن عليل النفس ناقما على جسده المنهك الذي جعله يتداعى أمام السلطة ويرضخ لها، فبعد أن كان مثقفا ثائرا على السلطة ناقدا لسياستها، أصبح سياسيا مرتدا يخاف من نظرة المجتمع له بعد خيانته، فمنذ اللحظة الأولى التي وقع فيها ورقة الاعتراف شعر بالندم يعصر قلبه وروحه، لقد كانت الساعة السادسة هي الساعة الانتقالية بين القوة والضعف بالنسبة له، فيقول: " **أمس في مثل هذا الوقت كنت إنسانا آخر، حتى السادسة كنت قويا..لا، قبل السادسة بدقائق..**"[1]، إن سقوط "رجب" النفسي كان نتيجة سقوط جسده وإرادته، وهذا السقوط قد عمّقته عدّة أزمات نفسية عاشها، لعلّ أولها وفاة والدته، يقول "رجب" واصفا حالته النفسية بعد تلقيه خبر وفاتها: " **جاءت أختي وعمتي..أما أمي فلم تأت..كانت أول مرّة تتغيب...أحسست، صرخت أسألها، بكت أختي فجأة وعرفت كل شيء! في ذلك الغروب شعرت أني وحيد لدرجة لا يمكن احتمالها. هم قتلوا أمي، ظلوا ينخرون في عقلها وقلبها حتى قتلوها. ظللت أياما**

[1]-شرق المتوسط، ص:16.

عديدة لا أنام. كنت أسهو مثل طائر"[1]. ومما زاد الطين بلة وجعل "رجب" ينطوي على نفسه ويفقد الأمل في كل شيء، زواج حبيبته "هدى" "**تحملت..انطويت على نفسي، وبدأت أحارب هدى التي علقت في دمي ولا أعرف كيف ظللت مضطرا لسؤال أنيسة عنها، كنت أسألها في أغلب المرات التي تزورني فيها، وكنت أتلقى نفس الإجابات: تزوجت..تزوجت وسافرت**"[2].

لقد استغلت "أنيسة" ظرف "رجب" النفسي وبدأت تمارس عليه الضغط، كانت تذكره بالعالم الخارجي وما ينعم به الناس من حرية وحب ومعيشة كريمة، كانت تستغل لحظات الضعف حتى تنقض عليه بأخبار أصدقائه الذين يعيشون بسعادة لأنهم تخلوا عن العمل السياسي، وكذلك أخبار "هدى" التي واصلت حياتها مع رجل آخر استطاع أن يضمن لها حياة كريمة، وفي هذا يقول "رجب": " **أنيسة فجرت عالمي، جعلته ذرات منشورة في فضاء لا نهاية له، قالت لي مرّة وهي تحاول أن تقتلني:**

-أصبح لهدى ولدان، قبل شهر جاءها الولد الثاني، وقد سألت عنك.

-ولد ثان؟

-سموه عدنان.

-والأول..كم عمره؟ وما اسمه؟

-أعتقد أن عمر الأول أكثر من سنة ونصف، وإذا لم أكن مخطئة، فإن اسمه راجي.

-راجي؟"[3]، كل ما أرادته "أنيسة" هو أن ترى أخاها خارج السجن، أن يعود إلى البيت ويعيش بهدوء، أن يتزوج وينجب أطفالا؛ لكنها لا تعلم أن "رجب" قد حسم أمره في السجن وانتهى، لقد شوّهت روحه وذبل جسده، ولم يعد قادرا على أن يستأنف حياته من جديد، ولقد حصل ذلك فعلا؛ فبعد اعتراف "رجب" وخروجه من السجن بدأت معاناة من نوع آخر، بدأ

---

[1]-المصدر السابق، ص:22.

[2]- شرق المتوسط، ص:25.

[3]-المصدر نفسه، ص:28.

يشعر بالندم والاغتراب عن العالم وعن نفسه؛ ذلك لأنه يحمل سجنه بداخله ولم يشعر بالحرية لحظة واحدة، حتى وهو على ظهر "أشيلوس" باخرة الركاب اليونانية، التي لم يبق فيها مسافر إلا غنى ورقص عدا "رجب إسماعيل" " **أشعر بالعجز، أشعر بالعجز والانتهاء! لماذا حملت معك تلك الجيفة يا أشيلوس طوال ثمانية أيام؟ ألم تقتلك الرائحة؟ رائحة الرجل الميت؟ لم أر أحدا غيري على ظهر السفينة يحمل هذا المقدار كله من رائحة الموت. استرقت النظر أثناء الغناء، وفي صالة الطعام، إلى الوجوه، لعلي أرى إنسانا يشبه رجب إسماعيل**"[1].

لقد شعر المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" بعظم جرمه، وقرر التصالح مع نفسه " **هل يمكن أن أتصالح مع نفسي بشكل ما؟ أريد أن أتفق مع هذه النفس، أعرف أن كل شيء فيّ خبا، تمزق، لكن يمكن للإنسان أن يعقد صلحا مع أيامه الأخيرة، هذا ما أريد الوصول إليه**"[2]. وهكذا وجد "رجب" نفسه غارقا في الندم والحيرة، ولا شيء يمكن أن يخلصه من ذلك كله إلا العودة بعد الردّة، والطهارة بعد الخطيئة " **الطهارة، الغفران، آلاف الأمنيات البريئة التي راودتني في الليالي المرعبة، تصورت أنها ضاعت مني للأبد..الآن أراها أمام عيني مرة أخرى...لا أطمح للطهارة الحقيقية، لا أطمح للغفران، لكني أريد أن أفعل شيئا أنقذ بقايا الإنسان التي أحسها تتهدم في داخلي كل لحظة، إنهم كرماء لدرجة لم أكن أتصورهم، إنهم يتيحون لي حق الدفاع كل لحظة، سأواجههم مرة أخرى، ليفعلوا، أي شيء، لم أعد حريصا على حياتي التي تبدو لي مليئة بالقذارات والخيانة والسقوط**"[3].

لقد استطاع "رجب" أن يتصالح مع ذاته بعد أن اتخذ هذا القرار، وشعر بالسكينة تغمر روحه. فهو الآن لم يعد يهتم لأمر جسده، كل ما كان يهمه هو التطهر من الخطيئة، وقد تطهر فعلا وقدم جسده وروحه ثمنا لذلك.

---

[1]–شرق المتوسط، ص:144.

[2]–المصدر نفسه، ص:29.

[3]–المصدر نفسه، ص:165.

إن ربط "عبد الرحمان منيف" بين شخصيتي المثقفين الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" و"طالع العريفي"لم يكن ربطا اعتباطيا، بل أراد أن يظهر لنا من خلاله ذلك التشابه الكبير بينهما من حيث الظروف الفكرية والنفسية والاجتماعية، فرغم أنهما من بلدين مختلفين إلا أنهما عاشا الظروف نفسها؛ ذلك لأن البلدان العربية حتى وإن اختلفت أسماؤها ومواقعها الجغرافية تبقى متشابهة في الحكم الديكتاتوري والسياسة القمعية المنتهجة ضد أصحاب الوعي والفكر. ولهذا نجدهما يتشابهان كذلك من حيث البعد النفسي؛ فكلاهما تعرض للسجن والتعذيب والقمع وبعد ذلك النفي. يقول "عادل الخالدي": " **صحيح أننا لم نعش معا في السجن، أو في السجن ذاته، لكن، وهذا ما يثير دهشتي واستغرابي وتساؤلي، قابلنا نفس الجلادين، وإن اختلفت أسماؤهم، وعشنا نفس الآلام والعذاب. حتى اللحظات المجنونة، حين كنا نحلم بإعادة تشكيل العالم، مرت علينا بالتفاصيل ذاتها**"[1].

لقد خرج "طالع العريفي" وكذلك "عادل الخالدي" من السجن بنفسية هشة ومشوهة جراء الاضطهاد الجسدي والنفسي، ولكن بعد أن التقيا بمستشفى "كارلوف" وتعرفا على بعضهما وعلما أن كليهما كان سجينا سياسيا، نشأت بينهما علاقة حميمة مما جعل نفسيتهما أكثر تماسكا من ذي قبل، فقد أصبح كل واحد منهما سندا للآخر، يقول "عادل": " **بدون ارتباك، وبكلمات قليلة قدم نفسه على أنه أحد نزلاء المستشفى، وانه يعرف التشيكية، ويمكن أن يكون مفيدا لي إذا احتجت إلى مساعدة...ورغم الحذر الغريزي الموروث من السجن ، فقد اعتبرت العرض الذي يقدم إلي سخيا وغير متوقع، مما جعل رد فعلي موازيا لهذا السخاء، إذ رحبت بالزيارة، وبدر مني ما يشي بموقف ودي مبالغ فيه، انتعش طالع، وكأنه لم يتوقع، فقال بانفعال:**

-قلت لنفسي: العرق دساس والدم أبدا ما يصير ماي!

وبعد قليل، وكأنه يحدث نفسه:

---

[1]-الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:64.

-إن الغريب للغريب نسيب، وأنت تدري أن النسيب أحسن من ابن العم في بعض الأحيان!

وضحك، أضفت وأنا أترنم:

-**إن الغريب للغريب نسيب وقريب وحبيب!**" [1]، كان هذا أول لقاء بينهما، ثم توطدت بعد ذلك علاقتهما مما جعلهما يتعافيان نفسيا وجسديا، يقول "عادل": " **لا أستطيع أن أحدد مقدار التأثير الذي ولدته الحالة الجديدة، لكن يبدو أن تحسنا واضحا وسريعا بدأ يظهر علينا نحن الاثنين، ولقد لاحظه الأطباء، وأبدى أحدهم استغرابه!**" [2]، ولقد ظلا على تلك الحالة من التعافي إلى أن فرضت على "طالع" الإقامة الجبرية في غرفته داخل المستشفى مدة ثلاثة أيام إلى أن يغادر وزير نفط "موران" مدينة "براغ"؛ فلقد تأزمت حالة "طالع" النفسية والجسدية، وشعر بأن السجن قد لاحقه حتى في المنفى، وما كادت تنقضي الأيام الثلاث حتى مات "طالع" .

وبموت "طالع" تتأزم حالة "عادل" وتعود إلى نقطة البداية، فبعد أن وجد طوق النجاة انكسر به الطوق وعاد هو ليغرق من جديد، ويصف "عادل" حالته ليلة وفاة صديقه في خطاب حزين بائس: " **ليلة لا تشبه أية ليلة غيرها. واسعة كالسماء، ومخيفة كصحراء التائه، أما البروق والرعود والمطر فكما كانت أيام الطوفان الأول، ولا بد أن تدمر كل شيء وتجرف المدن والمنازل والبشر.**

وتأخذني الحمى مرة أخرى، أسافر أغيب، وحين أعود ثانية من ذلك السفر أشعر بالتعب، بالعطش، برغبة البكاء، وعبر النافذة أرى وأسمع المطر.

لا أعرف كم مرة سافرت وكم مرة عدت تلك الليلة، ولكن عندما كنت أعود، وفي تلك المساحة الهشة من اليقظة أحس يدا كاللجام تطبق على رقبتي. أحس بالانقباض، وفي مرة كدت أختنق. كنت أرفرف مثل عصفور لا يريد أن يبقى في قبضة حاقدة، كنت أشتهي

---

[1]-المصدر السابق، ص:11.

[2]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:12.

الصراخ والبكاء..." [1]. لقد ظل "عادل" على هذه الحال مدة من الزمن، وظل جسده يستجيب لنداءات الروح، فكلما تسرب الإصرار إلى داخله، وشعر بأنه لابد من أن يواصل مشواره ومشوار "طالع"، تماثل جسده للشفاء وجاء خطابه متفائلا ثائرا : " **امتزج حزني بالغضب، وصحتي تنوس بين حدين متباعدين، فحين يملأ طالع علي الغرفة بوجهه المقدود من الصخر ومن شمس البلاد البعيدة، ترافقه تلك الكلمات التي تتطاير كالشهب، ومعها عنفوان التحدي، أشعر أني أفيض بالغضب، وأشعر أني بحاجة إلى صحة جيدة، لكي أواصل المشوار إلى نهايته، وبتصميم لا يعرفه إلا الأبالسة أقرر أن أشفى بسرعة، وخلال ساعات تغادرني الحرارة التي حيرت الدكتور ميلان**"[2].

أما إذا استسلمت روحه للأحزان، انهار جسده وسيطرت عليه الحمى، وجاء خطابه حزين يائسا " **أما إذا غشيني الحزن، وبدأت تلك الفورة الترابية تنغل في داخلي أو تطفو على روحي، ويشتد صراخها: "باطل الأباطيل، كل شيء باطل، قبض الريح وحصاد الهشيم)، فلابد عندئذ أن ترتفع حرارتي، ويرافقها الذوبان، وكأنه يعلن عن قرب النهاية**"[3].

وفي كل مرة كان "الدكتور ميلان" يؤكد له بأن علاجه من الأسقام التي طالت جسده وروحه هو النسيان؛ أن ينسى ذكرياته مع "طالع" وكذلك ذكرياته في سجون "عمورية"، أما عادل فكان يجيبه: " **دواء النسيان المؤقت لا يكفيني. فالأعطاب الكثيرة التي حملتها معي تترمم بصعوبة وبطء**"[4]، كما أنه قد غضب أكثر من مرة من عامل الحديقة "كوبكا"؛ لأنه كان يحمل إليه الزهور، غير أنه استوقف نفسه ذات مساء وأخذ يلومها "**في ذلك المساء، وأنا أتناول العشاء، وأستعيد مشاهد النهار كله، قلت، وخرج صوتي نزقا: (لقد شوهنا السجن، وأفسدنا الجلاد، والآن جاء الموت، وهذا الموت العابث المجاني بالذات، لكي يقضي على**

---

[1]– المصدر السابق، ص:47.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:54.

[3]– المصدر نفسه، ص:54.

[4]–المصدر نفسه، ص:57.

آخر ما تبقى فينا من مشاعر إنسانية، وإلا كيف أسمح لنفسي أن أرد على هذا الإنسان بهذه الطريقة"[1].

ومما عمق من أزمة "عادل" النفسية اضطراره للسفر إلى باريس –لأن التنظيم تخلى عنه وتوقف عن دفع مصاريف المستشفى– وهناك ضاع في حطام الماضي والذكريات، فجاء خطابه حزينا معبئا بالشوق لصديقه "طالع" " **وتمر الحياة الماضية مرة أخرى. تمر الأشرطة الرمادية ثم السوداء، أحس بالغصة ورغبة البكاء. أنهض، أتطلع إلى وجهي في المرآة. أرى الوجه مسكينا، مخطوفا، شديد الحزن، وفجأة يتطلع إليّ ويصرخ: (كن نفسك ولا تكني) هكذا يدوي صوت طالع، وشيئا فشيئا يذوب الصوت ثم يأتي الصمت. وحين أتطلع في المرآة من جديد ينهرني بسخرية كاوية: (أنت ليس أنل، وأنا لست أنت، فانتبه) ويذوب الصوت ويطغى الصمت. أرتمي على الفراش متعبا، حائرا، موزعا إلى نخالة من الأفكار** "[2].

رغم ذلك كله استطاع المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" أن يرمم جسده وروحه، وأن يتجاوز تلك المرحلة المظلمة –لكن هذا لا يمنع من أنها قد تركت في روحه ندبات لا تزول– كما أنه استأنف حياته من جديد وبقناعات جديدة.

أ–4–البعد الفكري لشخصية المثقف الإنتلجنسيا:

إن هذا البعد هو مدار الصراع في الروايات المدروسة؛ إذ أنه السبب الرئيس في تهميش "منصور عبد السلام" وقمعه من قبل السلطة، وتتضح معالم هذا البعد من خلال مكانته العلمية باعتباره أستاذ التاريخ المعاصر بالجامعة، وكذلك من خلال توجهه السياسي الليبرالي المعارض للسلطة السياسية؛ إذ أنه كان ينتمي إلى تنظيم سري معارض ينقد السلطة وسياستها القمعية، كما أنه كان يرفض ذلك التزوير الذي طال التاريخ العربي وشوه الحقيقة،

---

[1]–المصدر نفسه، ص:58.

[2]–الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ، ص:87.

وخاصة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية وأسباب الهزيمة، فلطالما نظر إلى التاريخ على أنه قصة طويلة وحزينة تمتلئ بالأكاذيب، وكان يقول لطلبته:" **لو ألقينا نظرة على التاريخ المعاصر،وعد بلفور، الرصاصة الأولى، الثورات، الهزائم، أين هي الحقائق؟ أين هي مصادر التاريخ؟ العادة الإنكليزية تجعل الوثائق، حتى السرية، ملكا للناس بعد مرور خمسين سنة على صدورها، أما تاريخنا ..ما هو تاريخنا؟ احتقار لكل حقيقة ، تزويرها، قلبها؟**"[1]، وكان يسألهم لماذا هزمنا وكنا جيوشا في حين كانوا هم مجرد عصابات؟ لماذا هزمنا وصوروا لنا الهزيمة انتصارا؟ من هذا المنطلق رفض "منصور عبد السلام" تدريس التاريخ من الكتب الرسمية، وارتأى أن يبحث عن الحقائق بنفسه، ومن ثمة يقدمها للطلبة.

كان للكتب الدور الرئيس في بلورة فكر منصور الثوري؛ حيث أنها ساهمت بشكل كبير في النهاية التي وصل إليها، حتى أنه كان يقول لنفسه "**ألا تعترف أن الكتب هي التي عذبتك وخلقت بينك وبين الناس هذه الفجوة الكبيرة؟** "[2]، ولعل الكتب التي كان يحملها منصور معه وهو في عربة القطار، لتنبئ عن جانب كبير من بعده الفكري، فنجد مثلا "**ملحمة جلجامش**" ،"**التنقيب عن الماضي**"، "**الجيل الخائب**"، "**مقدمة ابن خلدون**" وغيرها من الكتب التي تحمل طابع الصراع من أجل البقاء والحرية والمساواة.

إن فكر منصور الثوري الذي كرسه من أجل إظهار الحقيقة، وتصحيح التاريخ انعكس في خطاباته التي كان يوجهها للطلبة، وسبب له العديد من المشاكل مع السلطة، حتى أنه أصبح يتساءل عن الخطأ الذي وقع في حياته وأدى به إلى هذه النهاية الكئيبة، "**لو أني درست مادة أخرى غير التاريخ المعاصر، هل كنت سأواجه نفس المصاعب والنهاية الكئيبة التي وصلت إليها؟**"[3]، ولكن هل كانت مادة التاريخ هي سبب معاناته حقا؟ أبدا لم تكن هي السبب، لأن المثقف الإنتلجنسيا الليبرالي بنزعته النقدية الإصلاحية يسعى إلى

---

[1]–المصدر السابق،ص:191.

[2]–الأشجار واغتيال مرزوق،ص:227.

[3]–المصدر نفسه،ص:286.

إعادة تصحيح المجتمع ككل بما فيه تاريخه، وهذه النزعة سوف تصطدم لا محالة بنفوذ السلطة، والنهاية ستختلف من مثقف لآخر، لاعتبارات عدة، منها مدى إيمانه بالقضية التي يدافع عنها، وكذا قدرته على تحمل السلطة ونفوذها.

أما "رجب إسماعيل" فهو طالب جامعي ينتمي إلى فئة المثقفين الإنتلجنسيا الذين تكفلوا بمهمة نقد السلطة وسياستها، وككل مثقف إنتلجنسيا بدأت رحلة "رجب" مع السياسة بقراءة الكتب، تقول "أنيسة": " **وعندما بدأ يقرأ بدا مجنونا، كأنه اكتشف القراءة صدفة، واكتشفها وحده دون مساعدة أحد. بدأ يقرأ دون توقف، وكلمات أمي، وهي تلح عليه أن يقوم ليأكل،أو أن يتوقف عن القراءة بعد أن صاح الديك ولم يبق أحد ساهرا، كانت كلماتها تذهب هباء..ولم يكن يستجيب إلا إذا خانه السهر أو انتهى الكتاب**"[1]. إلى ذلك الحين كان "رجب" يشارك "أنيسة" كل ما يقرأ، بل أحيانا يجبرها على قراءة الروايات التي كان يعتبرها جيدة ولابد من قراءتها، ولكن تغير حال "رجب" بعد أن بدأ قراءة الكتب التي ترفض سياسة الحكم، وتقول "أنيسة": " **ظللت أتابع قراءته دون أن اشترك فيها، حتى جاء ذلك اليوم، الذي بدأ يخفي فيه الكتب عني...اكتشفت ذلك صدفة..بدأ يغلف الكتب أثناء قراءتها، لكي لا أرى عناوينها، وبدأت اللهفة تأكل قلبي لأكتشف عالمه الجديد. منذ ذلك الوقت، بدأت رحلة الخطر..**"[2].

ويتحدث "رجب" عن بداية عمله السياسي النقدي، فيقول: " **بدأت المسألة أول الأمر في الهواء إلى جانب حقول القمح أو تحت ظلال الأشجار، كانت تترافق الكلمات مع الشتائم والضحكات، ثم أصبحت لا تقال إلا في الغرف المغلقة المليئة بالدخان، كانت كلمات تمتلئ بمقدار مجنون من الثقة والدخان، حتى أصبحت في النهاية همسا من تحت الأبواب أو دقات على الجدران**"[3]. هكذا تطور الوعي السياسي عند "رجب" ورفاقه، ففي

---

[1]–المصدر السابق، ص:124.

[2]– شرق المتوسط، ص:125.

[3]–المصدر نفسه، ص:80.

البداية كان مجرد انتقادات تقال في الأفضية الواسعة والمنفتحة دون الخوف من السلطة، ولكن بمرور الوقت علموا أن المعارضة أمر لا تحبذه السلطة، بل إنها تعاقب كل من يحاول مواجهتها؛ ولهذا نجدهم قد اتجهوا إلا الأفضية المغلقة التي تضمن لهم السرية والسلامة.

لقد كانت الكلمة بالنسبة للمثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" الوسيلة الوحيدة التي يمكن من خلالها فضح الحكومات العربية وسياستها القمعية التي تجابه بها كل مثقف يحاول أن يقوم بتوعية المجتمع وتبصيره بعيوبها، فتزجه في سجونها وتمارس علية كل أنواع التعذيب والاضطهاد، كما فعلت مع "رجب" " **–هل أستطيع أن أسألك لماذا كنت سجينا؟ رأيت وجهه يكتسب حمرة زاهية، تجعله أقرب إلى وجوه الفتيات الصغيرات. هززت رأسي بحيرة. لما ذا أقول له؟ لو قلت: كنت سجينا سياسيا، هل يفهم معنى هذه الكلمات؟ لو قلت له أني محكوم إحدى عشرة سنة قضيت منها خمسا، لا لسبب ، سوى أنني أردت، بالفكرة، بالكلمة، أن أجعل حياة الناس أكثر سعادة، لو قلت له هل يصدق؟**"[1]، ومن أجل الكلمة أيضا أراد "رجب" أن يخرج من السجن، حتى يتسنى له الكتابة عن كل ما عاشه هو ورفاقه من تعذيب واضطهاد، وهذا ما زاد من حدة خطابه وجعله أكثر ثورية من ذي قبل، يقول "رجب إسماعيل": " **سأفضحهم، سأقول للناس، أن البشر بالنسبة لهؤلاء الأبالسة، أرخص الأشياء، أتفه الأشياء. ومن أجل الكلمة سافرت، ركبت البحر الصاخب في الشتاء الحزين، لعلي من مكان بعيد أستطيع أن أقول الكلمات التي حلمت بها طوال خمس سنين...**"[2].

لقد أراد المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" أن يغير المجتمع بفكره وخطابه، ولكن سلطة شرق المتوسط لم يرقها ذلك الأمر، فسجنته رفقة زملائه، وكان الدليل على الجرم المنسوب إليهم، هو عناوين الكتب التي كانت بحوزتهم، فعذبتهم أشد تعذيب، وهناك من مات في تلك السجون المظلمة، ولذلك سقط رجب في البداية؛ إذ خيل إليه أنه لم يعد يستطع

---

[1]–المصدر السابق، ص:152.

[2]– شرق المتوسط، ص:143.

البقاء في السجن؛ لأن جسده ضعف وخرَّ بسبب التعذيب، لكنه عاد بعد سقوطه وأصبح خطابه أكثر ثورية مما سبق، فقدم لهم روحه وجسده ثمنا للتطهر والغفران، صحيح أن السلطة قتلت "رجب إسماعيل" ولكن وعيه انتقل بعد ذلك إلى أفراد عائلته: أخته "أنيسة" التي نشرت أوراقه من بعده وزوجها وولدها.

أما "طالع العريفي" و"عادل الخالدي" فهما شخصيتان تنتميان إلى فئة المثقفين الإنتلجنسيا، التي تحارب بفكرها ووعيها من أجل تحقيق الديمقراطية، وإن المتتبع لخطاباتهما داخل الرواية سيكشف حتما عن توجههما الماركسي؛ وذلك من خلال حواراتهما عن حق الشعوب في الحرية والديمقراطية.

ونجد هذا في معظم حوارات المثقفين، وفي الحوار التالي يوجه "عادل" الخطاب إلى "طالع" محاولا إقناعه بضرورة تدوين تجربته مع السجن والجلاد، حتى يتسنى له فضح السجون والحكومات العربية " **–ألا تعتقد أن الجبن يكتسي كل يوم وجها جديدا، قناعا جديدا، وإلا كيف تفسر هذا الفرق الهائل بين ما يقع كل يوم، وعلى مرأى من الآلاف، ولا نجد ما يوازيه من الوقائع المكتوبة؟ ولماذا يكتفي الناس في بلادنا بهذه الذاكرة الشفوية وحدها طريقة للتعلم والتواصل ثم التاريخ؟**

–اللغة السرية في بلادنا وحدها اللغة المتداولة، وهي نتيجة السجن الطويل، سجن الآباء والأديان والأقوياء، ولا أحد يعرف متى يمكن أن تترجم هذه اللغة غلى كلمات فوقائع، يقرأها جميع الناس ويعرفون في أي مستنقع يعيشون؟"[1]. واللغة السرية هي لغة ابتكرها الناس في بلاد "شرق المتوسط" للتعبير عن آرائهم في الحكم والسلطة ولكن بطريقة مشفرة لا يفهمها غيرهم، خوفا من بطش السلطة وجبروتها.

ونجد هذا المعنى كذلك في الحوار الافتراضي الذي دار بين "عادل" وطيف "طالع"، بعد أن قرّر "عادل" نشر الأوراق: " **كانت أوراق طالع موجعة، نازفة، قلت لنفسي: (لابد**

[1]–الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:24.

من نشرها) أطل علي بعينيه الضاحكتين والحازمتين معا وقال: (من تكون حتى تقرر نيابة عني؟)...قلت وأنا اضحك (لم يمت ضميري بعد، يا طالع، ولن أجعل منك سلعة مهما كانت الظروف. لكن يجب أن تعرف: الاكتشافات، والإبداعات، وأيضا التجارب، رغم صلتها بالذين أبدعوها أو حققوها فإنها تصبح ملك للآخرين بمجرد أن تتعدى أجساد أصحابها)، قال لي وهو يهز رأسه: (اسمع، لن استطيع منعك، وما تعتبره تجربة، أنت تعرف في أي ظروف كتبت، ولهذا السبب بالذات أعتقد أنها لا تستحق التوقف، ومع ذلك فإن المسألة التي تؤرقني إلى أقصى حد: كيف يمكن أن ندمر السجون، نعم كيف يمكن أن ندمرها؟ وكيف نستطيع أن نخلق نظاما وإنسانا يؤمنان فعلا بالحرية؟ هذه هي المسألة التي تستحق العناء !)" [1]، إن إيمان "عادل" بضرورة الكلمة –خاصة الكلمة المكتوبة– من أجل تغيير المجتمع والنهوض به نحو الديمقراطية، جعله يقرر نشر أورق "طالع" حتى ينقل للناس التجربة المريرة التي عاشها في سجون "موران". فتجد تلك التجربة صداها في نفوس الناس وينتفضوا بعد ذلك على السجن والسجان؛ ولهذا يقول عادل لصديقه:" **تخطئ كثيرا يا طالع! إذا تخلينا عن آخر الأسلحة التي نملكها، الكلمة، ولابد أن نحسن استعمالها؛ إذ ربما تكون وسيلتنا الأخيرة، وقد تستطيع أن تفعل ما عجزت عنه الأسلحة الأخرى، ولذلك فإن من المهم أن نكتب، أن تقدم شهادة، أن تقول أي شيء كان السجن، لكي يعرف الناس ماذا ينتظرهم غدا أو بعده إذا لم يبادروا ويفعلوا شيئا**"[2].

إن الديمقراطية التي يؤمن بها المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" لم تعد هي ذاتها التي كان يؤمن بها قبل أن يدخل للسجن، لقد تغير مفهومها وتوسع أكثر: " **إنّ إيماني بالديمقراطية تجاوز كثيرا ما يدور بيننا، وقد تأكدت لدي قناعة في السجن، وأصبحت غير قابلة للمراجعة أو إعادة النظر. والآن، ومن خلال تأملي لكل ما يجري..فأنا لا أؤمن**

---

[1]–المصدر السابق، ص:95.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:298.

بالديمقراطية لحزب أو لفئة أو طبقة، أؤمن بالديمقراطية للجميع، وبنفس المستوى، عدا أولئك الذين يخونون وطنهم!" [1]. هذا يعني أن الوعي النقدي لدى "عادل" قد تطور وأصبح أكثر وضوحا من ذي قبل، ومما ساهم في تطور ذلك الوعي ونضوجه، تنكر التنظيم السياسي الذي كان ينتمي إليه وتبرؤهم منه بعد أن رفض شعاراتهم الذاتية ومطامعهم الشخصية، وقد انعكس ذلك التطور على خطابه فأصبح أكثر وعيا ونضوجا من ذي قبل، يقول "عادل": " **ولذلك فإن مفهوم النقد الذي يجب أن يسود ليس حريتي في شتيمة الآخرين، وإنما مدى مسؤوليتي عن الأخطاء التي حصلت، ولماذا حصلت، وكيف يمكن تجاوزها في المستقبل. وبدون النزاهة والموضوعية والترفع عن الأحقاد والمطامع الشخصية لا يمكن أن نقتنع أحدا حتى أنفسنا، بل ونستحق الحبس بسبب التزوير أو إخفاء الحقائق**"[2]. وهكذا تطور الخطاب النقدي لدى المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي"، وأصبح أكثر اتزانا؛ إذ لم يعد هدفه الرئيس هو نقد السلطة من أجل النقد فقط، بل أصبح نقدا مبنيا على أسس موضوعية تستند إلى الواقع، ولم يعد الهدف منه هو تحقيق المطامع شخصية، بل تنمية المجتمع وإصلاحه.

---

[1]–المصدر السابق، ص:104.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:105.

ثانيا: الكومونات الدلالية للفضاء وآلية تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا

1-مفهوم الفضاء الروائي:

يعد الفضاء من أهم مكونات النص الروائي، فهو الإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتحدث فيه الأحداث، وحتى الرؤى والتصورات مرتبطة بالفضاء؛ إذ أن لكل فضاء أبعاده النفسية والاجتماعية والتاريخية، وحتى الإيديولوجية، ومن هنا جاء الاهتمام بالفضاء باعتباره الحجر الأساس في الرواية، فلا وجود للرواية دون فضاء متخيل، ونظرا لهذه الأهمية سعى بعض الدارسين إلى دراسته بشكل دقيق يكشف عن تمفصلاته داخل المنظومة الروائية.

ولعل أول من انبرى لدراسة الفضاء، هو "**غاستون باشلار**" صاحب كتاب "**جمالية المكان**"، الذي تناول فيه الفضاء من الجانب الوجداني؛ حيث ربطه بالوجود الإنساني، واعتبر أن لكل مكان فضاؤه الخاص، ولكل فضاء رمزيته الخاصة في نفس الإنسان، هذا يعني أن الأفضية عنده مختلفة باختلاف نفسيات الناس ورؤاهم.كما أن لها دلالات جمالية تبسط من خلالها فعل التذكر والتخيل، ويقول في دراسته أن الأفضية: " **إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل كل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية...ومن ناحية أخرى فإن المكان المعادي لا يكاد يكون مذكور في هذه الصفحات..إن مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية...**"[1].هذا ما يبرر اتجاهه الوجداني في دراسة أماكن الألفة دون الأماكن التي ينفر منها الإنسان، والتي يرى أنها أفضية غير مرغوب فيها كونها تحد من إنسانيته وطموحه.

[1]- غاستون باشلار، جمالية المكان،تر:غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984،ص:31.

وتذهب "**جوليا كريستيفا**" في دراستها للفضاء إلى أبعد من ذلك، فهي ترى الفضاء كرؤية شمولية للعالم؛ حيث أن الفضاء عندها تتحكم فيه التناصات العديدة للنصوص، والتي تتقاطع مع بعضها عبر العصور، وهذا ما أطلقت عليه اسم "**إيديولوجيم العصر**"[1] و "**الإيديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته...**" [2]. وهذا الإيديولوجيم هو الذي تبنى وفقه الأفضية الروائية المنتمية إلى مناخ ثقافي واحد.

وتنظر كذلك "**جوليا كريستيفا**" للفضاء على أنه وجهة نظر أو زاوية رؤيا تقدم من خلالها الرواية بكل جزئياتها، وهذا وفق منظور الروائي الخاص؛ أي أن "**كل الفضاء مجمع ومراقب من وجهة نظر وزاوية رؤية وحيدة هي زاوية رؤية الكاتب الذي يهيمن على الخطاب، فكل الأشكال وكل الخطوط تتجمع عنده وهكذا فإن الفضاء الروائي المؤطر من طرف الكاتب يشيد منصة عرض يتأملها مثل الجمهور**"[3]، وهذا يعني أن رؤية الكاتب تساهم بشكل كبير في تشكيل بنية الفضاء وبعده الدلالي داخل المتن الروائي.

أما الفضاء عند "جيرار جينيت" فيشكل الناموس العام للرواية، فهو"**يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النص الذي يدعى تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية**"[4]، و"**جينيت**" يتفق هنا مع "**كريستسفا**" في كون الفضاء انعكاس للطابع الثقافي و الإيديولوجي الذي يصبغ عصر الروائي.

ويرى "حميد لحميدان" أن " **الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء كانت**

---

[1]–julia kristiva, le texte du roman, Ed : Moulon, paris, page :182

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:99.

[3] – julia kristiva ,le texte du roman ,page :182

[4]–جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، لبنان، 2002،ص:20.

تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، ثم إن إدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة"[1]. ويشير هذا إلى أن العلاقة بين الفضاء والمكان هي علاقة العام بالخاص، إذ أن مجموعة من الأمكنة بالإضافة إلى سيرورة الأحداث من طرف الشخصيات ضمن الخط التطوري للزمن، مجتمعين في رؤية فكرية مشحونة بعدة دلالات، جميعها يشكل الفضاء داخل الرواية.

ولكن يحمل رأي "**لحميداني**" مفهوما عكسيا للمكان، فالمكان عنده عبارة عن مجموعة من النقاط الجغرافية كالبيت والمقهى، والجامعة...إلخ، لا يحتاج وجوده إلى سيرورة الزمن أو الأحداث، فهو قائم بذاته، أما الفضاء فلا يمكن تصوره خارج تلك السيرورة، وهذا ما يؤكده في قوله:" **إن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى والمنزل والشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية**"[2]؛ ولهذا يعدّ الفضاء روح الرواية ، وسحرها الخاص الذي لا ينتهي إلا بنهايتها، فهو" **موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي**"[3].

والفضاء متعدد بتعدد مفاهيمه، ويحدد "**لحميداني**" أربعة أشكال للفضاء انطلاقا من مفهومه، وهي[4]:

---

[1]–حميد لحميداني، بنية النص السردي،ص:64.

[2]–المرجع نفسه،ص:63.

[3]–حسن نجمي، شعرية الفضاء، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2000،ص:65.

[4]–حميد لحميداني، بنية النص السردي،ص:62.

أ-الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويخلق عن طريق السرد، وهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتعاقب فيه الأحداث.

ب-الفضاء النصي: وهو فضاء مكاني أيضا غير أنه يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائي؛من حيث هي أحرف طباعية متتالية على مساحة الورق.

ج-الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تشكلها لغة الحكي، وما يترتب عنها من أبعاد مرتبطة بالدلالة المجازية.

د-الفضاء كمنظور: وهو الطريقة التي من خلالها يستطيع الكاتب أن يسيطر على عالمه الحكائي.

ولقد اقتصرت هذه الدراسة، في معالجتها لعنصر الفضاء في روايات "عبد الرحمان منيف" على "الفضاء الجغرافي" و" الفضاء النصي" نظرا لوضوح معالمهما مقارنة مع الشكلين الأخيرين والذين يتداخلان مع الرؤية واللغة السرديتين، وقد تناولنا هذين العنصرين في الفصل السابق بشكل من التفصيل.

2-الفضاء الجغرافي ودلالته في خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

أ-الفضاء الجغرافي في رواية " الأشجار واغتيال مرزوق":

يعد الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات الحاضنة الاستيعابية للأحداث، وهو يتوزع على طول الرواية، ورغم أن "عبد الرحمان منيف" لم يحفل كثيرا بتحديد الأماكن الجغرافية في الرواية، إلا أنه يوجد حد أدنى لبعض الإشارات الدالة على ذلك، فالروائي على رأي "**حميد لحميداني**" "**يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات "الجغرافية" التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن**"[1].

إن حركة الشخصيات وتفاعلها مع الفضاء تجعلنا نحدد ونصنف جملة من الأماكن كأفضية دالة في الرواية، انطلاقا من مكوناتها الطبيعية والسوسيوثقافية، ودرجة توجيهها

[1]- المرجع السابق، ص:53.

للمعنى وإثرائها له داخل المتن الحكائي، وإذا نظرنا إلى هذه الأماكن التي تزخر بها الرواية وجدناها تتوزع إلى فئات ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، وأمكننا أن نميّز مبدئيا بين الأفضية المفتوحة والأفضية المنغلقة، ونقصد بالانفتاح هنا الفضاء الذي يحتضن شخصيات مختلفة وأشكال متنوعة من الأحداث، بالإضافة إلى ما يعكسه هذا الفضاء على نفسية وسلوك الشخصيات، وهذا الانعكاس يعد أمرا مهما؛ إذ أنه من الممكن أن يكون الفضاء منفتحا- بصفة متفق عليها- ولكنه منغلق لما يعكسه على الشخصيات من شعور بالوحدة، والاختناق مثلا، وكذلك الأمر بالنسبة للفضاء المنغلق الذي يتحدد انغلاقه انطلاقا مما يعكسه على الشخصيات من مشاعر وأحاسيس تنبئ بخصوصيته.

وهذا ما نجده في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"؛ حيث يتمظهر الفضاء فيها من خلال الثنائية الضدية (فضاء مفتوح / فضاء مغلق)، وذلك من خلال تصنيفنا للأماكن المشار إليها في الرواية.

أ-1-الفضاء المفتوح:

أ-1-1-محطة القطار:

هو أول فضاء ظهر في فيه المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" مقلبا أوراقه متفحصا إياها، يخاف من أي طارئ يمكن أن يمنعه من السفر، إن محطة القطار هي الفضاء الانتقالي بين المدينة والجنوب، " **كان وجه قاطع التذاكر جامدا. سألك بحياد صخري: (درجة أولى؟ ثانية؟) ارتبكت، كدت تقول له درجة أولى، ولكنك صمدت في وجه التحدّي، وبصوت أقرب إلى الخشونة، وكأنك تدافع عن نفسك قلت: درجة ثانية. انتهى الأمر بسرعة، أعطاك البطاقة دون أن ينظر إليك، ودون أن تقول كلمة واحدة!**" [1]، لقد ساهم هذا الفضاء بما فيه قاطع التذاكر في ارتباك "منصور" وتردده، إن كان سيسافر في الدرجة الأولى أم في الدرجة الثانية، كما ساهم في إبراز الصراع الداخلي لدى "منصور"

[1]-الأشجار واغتيال مرزوق،ص:20.

"**والسفر بالدرجة الثانية؟ لا يجوز لأحد أن يناقش هذه القضية، أنت وحدك تقرر، وأنت تقرر لاعتبارات كثيرة: الإمكانيات المادية، التواضع، الاحتكاك بالناس، قل لنفسك أي شيء...**" [1]، والحقيقة أنه لو بقي أستاذا بالجامعة لسافر بالدرجة الأولى، ولكن الآن تغيرت الأمور ولم يعد كما كان، لقد أصبح عاطلا عن العمل، ويمكن القول أن هذا الفضاء بكل جزئياته ساهم في إظهار ذلك التوتر الداخلي الذي كان يعيشه المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام"، وقد بدا هذا واضحا من خلال خطاباته المتداخلة.

أ-1-2-عربة القطار:

تظهر هنا عربة القطار باعتبارها فضاء مفتوحا بالنسبة ل"منصور" شاركه فيه مسافران، "إلياس نخلة" والرجل السمين، وهو الفضاء الأكثر حظوة في الرواية، ففيه تم سرد أغلب الأحداث عن طريق تقنيتي الاسترجاع والاستباق، " **المدينة تبتعد، وتبتعد معها الأضواء التي بدت أول الأمر مثل نجوم في السماء مقلوبة، ثم أخذت تنتظم في أشرطة طويلة متداخلة، تهتز مع اهتزازات القطار الذي يصعده باتجاه الشمال، عندما تزايدت سرعة القطار أصبحت حركاته رتيبة كأنها ضربات قلب حيوان خرافي، وتزايد معها الدفء والنور في مقصورة الدرجة الثانية**"[2]. إن امتزاج فضاء العربة بفضاء الليل خلق جوّا من الحزن ممزوجا بالذكرى والأحلام، وهذا الجو مدّ ظلاله على خطاب المثقف الإنتلجنسيا واكسبه صبغة تشاؤمية، يقول "منصور عبد السلام": " **وبدأ الليل في الخارج عميقا داكنا. أما الهواء فقد أصبح ثقيلا وهو يمتزج برائحة الدخان والذكرى، فيولد في النفس شعورا غامضا وحزينا...**" [3].

وفي هذا الفضاء تعرف "منصور عبد السلام" على "إلياس نخلة" الرجل البسيط الذي ترك عميق الأثر في نفسه، وساهم في تعميق أزمته بعد أن سرد له قصة حياته التي تعد –

---

[1]–المصدر السابق،ص:20.

[2]–المصدر نفسه،ص:22.

[3]–الأشجار واغتيال مرزوق،ص:22.

وإن كانت بسيطة– قصة بطولية مليئة بالتحديات، بينما كانت حياة "منصور" عنوانا للفشل والهروب.

لقد جاء خطاب "منصور عبد السلام" مأزوما بعد رحيل "إلياس"؛ لأنه اعتقد أن حياته لا تستحق الذكر، فهي لا ترقى إلى حياة "إلياس" " **منصور عبد السلام يريد أن يتكلم عن أشياء هامة، ولكن بعد أن سمع إلياس نخلة أصابه الخوف، كاد يصرخ في وجهه، وسمعه من كان قريبا منه يقول: (حياتي تافهة ومملة، لدرجة لا تستحق أن أرويها لأحد!)، ولهذا السبب ضاعت أفكاره واضطربت، أصبح يهذي نتيجة الحمى التي أصابته...**" [1]، وهنا بدأ "منصور" الارتداد إلى الماضي والتعمق في حياته التي لعبت السياسة فيها الدور الكبير منذ الطفولة، تذكر كل هزائم العرب التي امتدت إلى نفسه وخلقت فيها هزائم مشابهة، إن هذا الفضاء لم يكن موظفا توظيفا مجانيا، بل اشتغل كعامل هام ساهم تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام".

أ–1–3–المدينة:

لقد كانت المدينة بالنسبة "لمنصور" سجنا كبيرا، والحياة فيها قطعة من العذاب المهين، وازداد الأمر سوء عندما سرح من الجامعة، ولم يعد يطيق البقاء في هذا الفضاء، وقرر السفر إلى الجنوب" **بقيت لي بضع ساعات في هذا البلد، وبعدها أغادره؟ لن أرجع مرة أخرى، نعم لن أرجع، وحتى لو رجعت لن يكون ذلك قبل عشرين سنة، سأتلاءم مع عملي الجديد، وإذا طردت منه فسوف أجد عملا ثانيا، أما إذا لم يلائمني البلد فسوف أفتش عن بلد آخر، المهم : أن لا أرجع**"[2]. إنه يعدّ الساعات حتّى ينتهي كابوس الوطن "**لم تبق إلا وأغادر أرض الوطن، نعم أغادر الوطن، وربما للأبد، لن أرجع...ما هو الوطن؟ الأرض؟ التلال الجرداء؟ العيون القاسية التي ينصهر منها الحقد والرصاص وكلمات السخرية؟ الوطن أن يجوع الإنسان؟ أن يتيه في الشوارع يبحث عن عمل ووراءه**

---

[1]–الأشجار واغتيال مرزوق،ص:181.

[2]– المصدر نفسه، ص:23.

المخبرون؟"[1]، إذا فالوطن الذي لا يستطيع الرجل أن يتكلم فيه بحرية، أو أن يجد فيه عملا محترما شريفا، ليس بوطن بالنسبة ل"منصور".

إنّه يريد أن يتطهر من هذا الوطن الذي قيّده منذ ولادته، وخيّب آماله في كل شيء " **ما أقسى تلك الأيام. ولكن لم يبق منها إلا ساعات وتنتهي! إذا وقف القطار في المحطة الأخيرة، يجب أن أجبر نفسي على أن أبول هناك. لا أريد أن أحمل شيئا معي. حتى تلك الذكريات البائسة التي تنطبع على وجهي، على ملابسي، أريد أن أتركها، أريد أن أكون إنسانا جديدا لا علاقة له بهذه الأرض!**" [2]، إن تبول "منصور في آخر محطة من الوطن، إنما هو نوع من التطهر الجسدي والنفسي من كل ما كان يربطه بتلك الأرض.

أ-1-4-الطيبة:

هي بلدة إلياس نخلة، وكانت مدار السرد خلال القسم الأول من الرواية، فهي الحلم والكابوس، طيبة الحلم عندما كانت زاهية بأشجارها الباسقة، مزهرة مثل بستان كبير، ولكنها أصبحت كابوسا عندما اقتلعوا أشجارها وحولوها إلى أرض قاحلة جرداء.

وازداد هذا الفضاء سوء وبؤسا عندما قامر "إلياس" على أشجاره وقطعت، منذ ذلك اليوم وكأن لعنة ما حلت على الطيبة و"إلياس" معا، لقد كره الأخير العيش فيها وضرب في الأرض شمالا وجنوبا، ورغم ذلك لم ينسها وكان يعود إليها بين فترة وأخرى ويتساءل إن كان باستطاعته أن يقدم لها شيئا فتعود طيبة الطيبة كما كانت" **عدت إلى الطيبة. وعادت إلي الهموم، ماذا أستطيع أن أفعل؟ هل أزرع الأشجار؟ هل أطلي بيوت أهل الطيبة بلون أخضر يشبه لون الشجر؟ هل يريد أهل الطيبة حماما لأصبح فيه وقادا**"[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص:30-31.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:31.

[3]- المصدر نفسه، ص:79.

أ-1-5-الجامعة:

إنها الفضاء الثقافي الذي احتضن "منصور عبد السلام" بعد إتمامه لدراساته العليا للتاريخ المعاصر في بلجيكا، واعتقد "منصور" أنه بإمكانه تفجير كل طاقاته في هذا الفضاء، ولكن سرعان ما اصطدم منصور فيه بالواقع المرير، إنها الكتب الرسمية المقررة على الطلبة، فهي تحمل بين دفاتها تاريخا مزورا، تحمل أكاذيب ومغالطات لم يتقبلها "منصور". حينها فرضت عليه السلطة الحصار، وبذلك تحولت قاعات المحاضرات إلى سجن حقيقي، وتحولت كلماته إلى قطع من الحديد الصدئ.

مكث المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" في الجامعة ثلاث سنوات على مضض، خرج حينها عن المنهاج المقرر، وراح يصوب مغالطات الكتب الرسمية بتدريس التاريخ الحقيقي، وهنا بدأت أزمته تتفاقم، بعد أن كلفت السلطة السياسية مجموعة من المخبرين يراقبونه ويحضرون كل محاضراته ويسجلون أقواله وأفعاله، وحينها " **تحولت قاعة المحاضرات إلى سجن، سجن حقيقي، وتحولت كلماتي إلى قطع من الحديد الصدئ، لم أعد أصدق أنها تصدر عني، كنت أميل بأذني لكي أسمعها، فأنكرها...**" [1]، ولكنه بعد أن عرف بأنه مراقب حاول العدول عن أهدافه، وركن إلى الكتب الرسمية، وأصبح يقول لنفسه: " **المهم يا منصور أن تملأ الخمسين دقيقة، قل أي شيء، ولكن احذر أن تقرب خط الاستواء! هناك الشمس الحارقة، ومن يمد رأسه في الشمس يحترق، يدفع ثمنا! وهكذا أصبحت أقول الأشياء كما لو كانت متعلقة بكوكب آخر، ومع ذلك لم أستطع أن أتجنب النهاية الكئيبة التي وصلت إليها...**" [2]، ومع ذلك سرحت السلطة "منصور" من التدريس بالجامعة قبل نهاية السنة الدراسية بثلاث شهور، فبدا له الأمر في البداية مفرحا؛ لأنه تخلص من قاعات المحاضرات التي أصبحت رائحتها تشبه رائحة المراحيض.

---

[1]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:310.

[2]- المصدر نفسه، ص:311.

أ-1-6-الجنوب:

وهو الفضاء الذي يقصده "منصور" من أجل أن يعمل فيه كمترجم لبعثة التنقيب عن الآثار، وأما موقع العمل فكان بعيدا عن المدينة " **الموقع بعيد عن المدينة، وكل ما حوله أرض خراب لا تنبت عرقا أخضر، الأشجار هنا حلم. ولكن ما هو الموقع ؟ مجموعة خيام وعربة، وسط تلال صفراء، ولا شيء غير ذلك**"[1]، ويتميز هذا الفضاء بأنه ذكوري صرف، نظرا لطبيعة العمل، وكذا طبيعة الموقع، "**نحن الآن ثلاثة عشر رجلا، لا توجد رائحة لامرأة في مساحة نصف قطرها خمسة عشر كيلومترا...**" [2].

لقد عمق هذا الفضاء من أزمة "منصور" وزاد الطين بلة، وفيه بدأ العد العكسي للجنون " **بكيت. بكيت كل شيء: الوطن، رحاب وشعرها الذي يشبه ضوء القمر، بكيت الأحول الذي ضربني بمنفضة السجائر...وبكيت أيام السجن والجوع...**" [3]، هكذا كان كل شيء يؤلم منصور، كل شيء يعمق مأساته أكثر ويدفعه إلى الجنون دفعا، حتى جاءت الطلقة الأخيرة وهي خبر اغتيال "مرزوق"، فلقد خلف موت "مرزوق" في نفس "منصور" دمارا مهولا؛ لأن "مرزوق" لم يكن شخصا عاديا بالنسبة ل"منصور" " **مرزوق ليس واحدا، مرزوق كل الناس، مرزوق شجرة، مرزوق ينبوع، مرزوق هو إلياس نخلة الذي لا يموت**"[4].

بعد تلقيه ذلك الخبر لم يستطع "منصور" البقاء مع الناس في موقع العمل، وقرّر الهروب منه "**أحس أن شيئا في داخلي يطفو على روحي، كأنه طبقة الزيت السميكة، ماتت روحي، سوف أبلغ المسيو مارشان حال وصوله أني لم أعد أطيق العمل، وفي اليوم الثاني سوف أغادر الموقع باتجاه الجنوب. سوف أمشي حتى أصل البحر وأغرق**

---

[1]- المصدر السابق، ص:33.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:333.

[3]- المصدر نفسه، ص:341.

[4]- المصدر نفسه، ص:349.

هناك..." [1]، وقد كان له ذلك؛ إذ وافق المسيو مارشان على طلبه، وسمح له باتخاذ خيمة انفرادية في التل الجنوبي.

أ-1-7-البار:

لقد شكل البار بالنسبة "لمنصور" فضاء يتطهر فيه من همومه ومآسيه، ففي المدينة كان "بار عايدة" ملاذه، ووجهته عند كل أزمة، فيه يشرب العرق وينسى العالم، وخاصة بعد فشله في الزواج من ابنة الحاج زهدي " **وما كدت أصل بار عايدة حتى شعرت أن حملا ثقيلا ينزاح عن كتفي، قلت لنفسي وقد سيطر علي شعور التحدي: ليذهب الحاج زهدي الصناديقي الماوردي الأصفهاني الثعالبي إلى الجحيم...**" [2].

أ-1-8-الزقاق المعتم:

ساهم هذا الفضاء بكل مل فيه من ضيق وعتمة وحفر في تشكيل خطاب "منصور"؛ إذ أنه شكل له حافزا على استرجاع الماضي، ومعاتبة النفس " **قلت لنفسي وأنا أقطع زقاقا ضيقا مليئا بالحفر التي تحولت إلى برك، لأصل إلى الشارع الرئيسي قبل الميدان: أنت مجنون يا منصور، وإلا كيف تفكر بالزواج الآن؟ هل لديك ما يكفي لشراء الأثواب والفراش والخشب؟...**"[3]، وهكذا كان الزقاق المليء بالبرك مسرحا لصراع "منصور" الداخلي، وكذا استرجاعاته لكل تفاصيل حياته" **لقد فكرت بكل شيء وأنا أقطع الزقاق المعتم**"[4]، وبالتالي ساهم الزقاق المعتم بكل مجتزءاته (العتمة، الحفر، البرك، الضيق) في إبراز أزمة "منصور" الداخلية، ومن ثم جاء خطابه الداخلي مأزوما مثقلا بالهموم.

---

[1]- المصدر السابق، ص:354.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:262.

[3]- المصدر نفسه، ص:260.

[4]- المصدر نفسه، ص:262.

أ-1-9-المقبرة:

بعد عودة "منصور" من الخدمة الوطنية كانت المقبرة هي الفضاء المخلص؛ حيث كان في كل ليلة يقصدها وبالأخص قبر والدته، حتى يجد أجوبة على أسئلته المحيرة " **فكان في بعض الأحيان يذهب إلى المقبرة بملابس النوم، وهناك عند القبر، يفترض أنه قبر أمه، يجلس ويسأل الموتى والأحجار وحبات التراب...**" [1]، ويظل يسألهم أسباب الهزيمة حتى ينام على وجهه، على اعتبار أن الموتى يقولون الحقيقة ولا يكذبون، وفي كل مرة يوقظه حفار القبور وهو يسأله عن سبب مبيته هناك، كان يجيبه "منصور" في خطاب غامض :" **لم يقولوا كل شيء! نعم فهمت قليلا، ولكن يجب أن أفهم أكثر من ذلك!**" [2].

أ-2-الفضاء المغلق:

ويتحدد انغلاق الفضاء من خلال ما يعكسه على نفسية وسلوك الشخصيات، وهذا الانعكاس يعد أمرا مهما؛ حيث أنه من الممكن أن يكون الفضاء منفتحا بصفة متفق عليها، ولكنه منغلق لما يعكسه على الشخصيات من شعور بالوحدة والاختناق.

أ-2-1-السجن:

يعد السجن أداة قمعية تستعملها السلطة لمعاقبة الخارجين عن سلطتها وكذا المجرمين، و"منصور عبد السلام" كغيره من المثقفين الذين وقفوا في مقابل السلطة ونقدوا سياستها، عوقب بالسجن وحرم من حريته مدة من الزمن لم يذكرها بالتحديد، ولكنه قال: " **كنا في السجن ثلاثون في غرفة لا تتسع لثلاثة، وكنا قد صنعنا من بقايا أكياس الخيش مروحة ربطناها بحبل، وكنا نتناوب الحراسة، كل ساعة حارس، من أجل أن نتنفس ومن أجل أن نفسح مكانا لإنسان ينام**"[3]، هكذا كانوا يتناوبون على شد حبل المروحة رجلا بعد رجل، وكل من يشد الحبل كان يقرأ أو يفكر حتى يشغل نفسه ولا يشعر بالملل.

---

[1]- المصدر السابق، ص:283.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:284.

[3]- المصدر نفسه، ص:213.

لقد كانت الأحلام رفيقة "منصور" في السجن وملاذه الوحيد "..**حلمت في تلك الغرفة الكئيبة الضيقة، كنت أحلم بممثلات السينما، تجرأت مرات وفكرت بزوجات الأغنياء، وفي مرات ببنات الجامعة...**" [1]، وإلى جانب الأحلام كانت الحيرة والتساؤلات تؤرق "منصور" وتقض مضجعه "**راودتني فكرة البكاء أكثر من مرة، عندما عجزت عن الإجابة عن ذلك السؤال الذي ظل يتردد دون انقطاع، لماذا نحن موجودون هنا؟ هل فعلنا شيئا يستحق من أجله أن نسجن؟ أفكارنا؟ ولكن من في هذه الدنيا لا يحمل أفكارا؟ وهل على ظهر هذا الكوكب الذي يسمونه الأرض رجل لا يحمل في رأسه أفكارا خطيرة؟...**"[2].

أ- 2-2-عربة القطار:

بعد أن كانت عربة القطار فضاء مفتوحا، اجتمع فيه "منصور عبد السلام"مع "إلياس نخلة"، واستمع إلى قصته البطولية، غدت فضاء مغلقا يكاد يطبق عليه بجهاته الأربعة،" **هذا القطار الذي يشبه المقبرة، يمتلئ بالعشرات، في كل عربة عدد من الناس، ولكل واحد من هؤلاء عينان وأذنان، ألا يوجد بينهم واحد يمكن أن يستمع إلي؟ ينظر إلى عيني؟**"[3]، بعد نزول "إلياس نخلة" من العربة ازداد شعور منصور بالوحدة "**آه لو أن إنسانا يتحدث معي الآن أيا كان**"[4]. لقد أحس بالندم الشديد لأنه لم يتكلم معه عن حياته، ولم يفرغ كل همومه مثلما فعل "إلياس" " **لماذا لم تتحدث مع إياس نخلة؟ لقد حاصرته مثل فأر حتى قال لك كل شيء، سألك عشرات المرات أن تتحدث، ولكنك لم تشأ، كنت تريد أن تمتصه، أن تعرف كل شيء عن حياته...ما ذا أجداك ذلك؟**"[5]، والعربة هنا باعتبارها فضاء مغلقا، تشكل انغلاقها من خلال ما عكسته على نفسية منصور من شعور بالوحدة، هذا الشعور الذي جعله يرتد إلى داخله ويخاطب ذاته: " **القطار يتحرك على الرمال مثل حية سوداء، أعمدة**

---

[1]- المصدر السابق، ص:213.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:214.

[3]- المصدر نفسه، ص:227.

[4]- المصدر نفسه، ص:227.

[5]- المصدر نفسه، ص:227.

الهاتف تتراكض، أفكر وأنا أقلب الكتب أمامي لا أريد أن أفكر، لا أريد أن أقرأ، لم يبق أمام الإنسان إلا أن يرتد إلى الشرنقة..." [1]، لقد حفز هذا الفضاء المغلق ذاكرة "منصور"، وجعله يرتد إلى الماضي وينتج خطابا استرجاعيا جاءت في سياقه معظم استرجاعات الرواية، وهذا ما يدل على أن هذا الفضاء قد ساهم بشكل كبير في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام"، فجاء خطابا داخليا استذكاريا، ينبئ عن عمق مأساته وأزمته.

أ-2-3-الخيمة الانفرادية:

وهي الفضاء الذي استأنس به "منصور" بعد تلقيه خبر اغتيال "مرزوق"، و أراده أن يكون بعيدا عن موقع العمل حتى يفكر بهدوء ويستطيع الكتابة عن "مرزوق"، وعن نفسه، وعن كل الذين قهرتهم السلطة وغيبت أدوارهم " **لا يعرف الميسيو دونال أن كتابة شيء عن مرزوق تتطلب صفاء ذهنيا خارقا، الكتابة عن مرزوق تعني أن يفكر الناس بهدوء، دون أن يزعجهم أحد** ..." [2]، لقد سخر منه رفاقه في العمل على تصرفه هذا، غير أنه لم يلق لهم بالا؛ لأنه يؤمن كان بأن الكتابة عن مرزوق تحتاج إلى جو آخر غير الجو الذي كان يعيش فيه معهم.

ب- الفضاء الجغرافي في رواية "شرق المتوسط":

لقد تمظهر الفضاء في رواية "شرق المتوسط" من خلال الثنائية الضدية (فضاء مفتوح / فضاء مغلق)، وهذا بعد تصنيفنا للأماكن المشار إليها في الرواية.

ب-1-الفضاء المفتوح:

بالنظر إلى خاصية الانفتاح في الفضاء نستطيع تحديد الأفضية التالية: (الشرق، الباخرة أشيلوس، الغرب)، باعتبارها أفضية منفتحة.

---

[1]- المصدر السابق، ص:226.

[2]- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:355.

ب-1-1-الشرق:

وهو الفضاء الذي سيطر على الرواية منذ بدايتها إلى نهايتها، فلقد عاش فيه المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل"، وفيه سجن وعذب، وكان يتذكره" رجب"حتى وهو في الغربة " **حتى الفرح الشديد حرمه علي الدكتور فالي، كان يسخر مني عندما نطق الكلمة الأخيرة، هل يتصور أن على الشاطئ الشرقي للمتوسط إنسانا واحدا يمكن أن يموت من الفرح؟ الفرح بالنسبة للشعب السجين طائر مهاجر..حتى الجلادون لا أظن أنهم قادرون على الفرح...إنهم ينامون تحت أقواس من السياط، تحت أشباح الصرخات، يأكلهم الخوف أن تدق أبواب بيوتهم أواخر الليل وينتزعون من فراشهم، لكي يدفعوا الدين الذي رقابهم؟**"[1]، في الشرق الكل يعيش في شقاء، السجان والسجين؛ فالسجان عبد مأمور من السلطة ينفذ ما يطلب منه، يقتات من دماء الناس وأرواحهم، وفي كل يوم يتوجس خيفة من انتقامهم، أو انتقام أهليهم، أما السجين فهو كل مثقف معارض للسلطة ولسياستها، تنزل عليه غضبها وسخطها بالسجن والتعذيب.

وفي الشرق قد يسجن المرء فقط لامتلاكه كتبا عناوينها لا تعجب السلطة ولا تروقها، وعندما رأى "رجب" الكم الهائل للكتب المنتشرة على ضفاف نهر السين، تذكر الشرق وما يمكن أن يحدث لهم إن هم ذهبوا إليه: "**آه يا أهل باريس لو جئتم بكتبكم إلى شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون، سيأكلكم الندم، وستكفرون بكل شيء، واحذروا أكثر أن تكفروا بالأحزاب لأن أي كلمة تجد من يلتقطها ويجعلها مؤامرة وتخريبا، وتدفعون ثمن كلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية، وهناك تصابون بالسل والتيفوس وتموتون**" [2]،هذا يعني أن الوعي الفكري والثقافة، والحرية السياسية جرم عظيم في المشرق.

---

[1]-شرق المتوسط، ص:154.

[2]-المصدر نفسه، ص:155.

حتى أنه كان يحذر الباخرة "أشيلوس" أن تقترب من فضاء الشرق " **أشيلوس يا بقرة بيضاء مقطوعة السيقان، ألا تعرفين كم مرة يموت الإنسان وكم مرة يولد؟ التفتي إلى الشاطئ الشرقي، لتغزر دموعك في الأماكن المظلمة، وانظري ..بقايا البشر..الضحايا الجلادين..بقايا بشر؟..احذري يا أشيلوس الجنون والوحدة ..** "[1]، سوف لن يفلت أحد من قبضة الشرق –في نظر رجب–حتى الباخرة أشيلوس سيكون مصيرها السجن.

إن فضاء الشرق باعتباره سجنا كبيرا، يقمع فيه أصحاب الوعي والفكر، لا يسمح لهم بالتعبير عن أرائهم وأفكارهم فضلا عن المشاركة في السلطة، جعل "رجب إسماعيل" يمقته ويجعله مدار خطابه كله من خلال نقده ولعنه.

ب–1–2–الباخرة أشيلوس:

هي أول فضاء يظهر فيه المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" وهو مغادر أرض الوطن، وعلى متنها تم استرجاع معظم أحداث الرواية، " **وتكتسب الباخرة دلالتها انطلاقا من اسمها المستل من أعماق التراث اليوناني فأشيلوس بطل الإلياذة الأولى لهوميروس وقلب المعركة في الملحمة**" [2]،لقد شكلت الباخرة بكل مجتزئاتها فعل تحفيز ل"رجب" على تذكر الماضي، من أجل البداية من جديد، فها هو الآن يغادر الوطن (الشرق) الذي سجن فيه وعذب حتى تدهورت صحته، قاصدا الغرب ليعالج أسقام الجسد والروح، ولهذا كانت أشيلوس باخرة النجاة من الشرق " **ميناء الشقاء ويا ليته ميناء اللاعودة، أخر قطعة من الوطن وآخر أوراق خضراء وأنين**"[3]، لقد تمنى "رجب إسماعيل" أن يجد الحرية في الفضاء الذي سيذهب إليه " **أشيلوس باخرة الركاب اليونانية تبحر الآن عبر المتوسط، إذا انقطع المطر وظل البحر مثلما هو الآن..فعند الغروب سنصل إلى البيريه، البيريه أول خصلة من اليونان، لن أتوقف فيها أكثر مما تتوقف الباخرة، لا أريد اليونان معذبة، سأحيي**

---

[1]– المصدر السابق، ص:96.

[2]–علي منصوري، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، ص:251 .

[3]–شرق المتوسط، ص:08.

رجالها من بعيد، وأواصل الرحيل قالوا أن الحرية في أرض أخرى، أبعد من اليونان، يمكن أن يعيش فيها الإنسان أيامه دون أن يوقظه عند الفجر صوت المخبرين وضربات أحذيتهم..سأرحل إلى تلك البلاد" [1]، ولكن في الحقيقة ما يحتاجه "رجب" ليس حرية الفضاء، بل يحتاج التحرر من قيود السجن التي كبلت روحه وجسده، لهذا نجده في الباخرة يقيد نفسه رغم أنها تحمل على سطحها كما هائلا من الحرية. وكل شيء على سطح الباخرة يذكره بأيام السجن حتى أسئلة الفتاة التي حاولت التقرب منه، تهرب منها وهو يقول في نفسه: " **لقد امتلأت روحي بالأسئلة حتى لا أطيق الآن أن يسألني أحد. لا أعرف شيئا ولا أريد أن أعرف أي شيء** "[2]."رجب" لا يريد أن يسمع أي سؤال، لقد اكتفى من أسئلة المحققين في السجن ولم يعد يطيق المزيد.

إن فضاء الباخرة المملوء بالحرية لم يستطع أن يخرج "رجب" من سجنه الداخلي، بل إن الأخير لازمه وفرض عليه العودة إلى الماضي، واسترجاع أصناف التعذيب التي ذاقها داخل سجون الشرق من خلال خطاباته الداخلية، ولم يكن خطابه الاستذكاري تعبيرا عن انكسار نفسه، بقدر ما كان تنفيسا عن ندمه؛ لأنه وقع ورقة الاعتراف وسقط.

ب-1-3-الغرب:

لقد كان فضاء الغرب مناقضا للفضاء الذي عاش فيه المثقف الانتلجنسيا "رجب إسماعيل" (الشرق) بشكل تام ، فالحرية الهادرة في هذا الفضاء يقابلها السجن في الشرق، والحضارة يقابلها التخلف، والفقر يقابله الترف، ونجد هذا في حوار "رجب إسماعيل" مع الطالب "عبد الغفور" حول لوحة "**بيكاسو**" التي قاد بها ثورة بكاملها " **أتعرف لو أن رساما عندنا رسم هذه اللوحة لضربوه بالحجارة؟ أتعرف لماذا؟**

-لا؟

---

[1]-المصدر السابق، ص:78.

[2]-شرق المتوسط، ص:84.

-لأن الحضارة سلم ليس له نهاية، ويجب على الشعوب أن تبدأ بأول السلم، وشعبنا لم يكتشف بعد السلم، ولم يسمع بشيء اسمه حضارة، لذلك فإن أي محاولة إقناعه بغير ذلك خطأ..."[1].

لقد أراد "رجب" أن يجد في فضاء مرسيليا السكينة التي افتقدها في وطنه، ولكن ماضيه كان يتراءى له في كل لحظة " **مرسيليا مثل الدنيا كلها تستعد لاحتفالات رأس السنة، الناس يتراكضون، المحلات تمتلئ بالبشر والأضواء، والثلج يتساقط ليدفن كل شيء: الماضي والأحزان والأفكار البائسة،وأنا وحدي في فضاء مرسيليا لا أشعر بذرة انسجام مع كل ما حولي، خطوات الناس كبيرة، هربا من الوباء الذي أمثله بخطواتي الصغيرة البطيئة، الأضواء الساطعة تستلقي على وجهي لتفضح ضعفي وخيانتي، وابتسامات العشاق وهم يتعانقون تحت أعمدة النور سخرية كاوية تمزق آخر الأفكار البائسة التي تجول في رأسي**"[2]، إن كل جزء من فضاء مرسيليا يزيد في معاناة "رجب" ويعمق مأساته، فكل شيء يذكره بسقوطه وخيانته.

ثم قرر "رجب" بعد ذلك أن يتعرف أكثر على فضاء مرسيليا عله يتعلم شيئا منها، " **سوف أسرح مرة أخرى في مرسيليا، سأذرعها في اتجاهاتها الأربع،لن أترك مقهى، ولن أترك ساحة، سأجلس في المقاهي لأدرس تقاطيع وجوه البشر، تصرفاتهم، ضحكاتهم، وحتى همومهم أريد أن أراها، لعلي أتعلم شيئا**" [3]، أما الشيء الذي أراد "رجب" أن يتعلمه، فهو مدى الاختلاف بين الغرب والشرق، بين الحضارة واللاحضارة.

وبعد أن ضاقت به مرسيليا ولم يساعده جوها على الكتابة قصد باريس، وهناك ازداد عجبه من الحرية التي يتمتع بها الغرب " **لكن في باريس رأيت أمورا أعجب، الأحزاب لها مراكز مكتوب عليها الأسماء بوضوح، يدخلها الناس دون خوف، يدخلون دون أن ينظروا**

---

[1]-المصدر السابق، ص:161.

[2]- شرق المتوسط، ص:150.

[3]-المصدر نفسه، ص:156.

وراءهم، ويتكلمون في الشوارع بصوت عال... أما الجرائد فإنها تنشر كل شيء...الأفكار،وحوادث القتل...والناس يقرؤون...أما الكتب فلابد أن الإنسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها لكثرتها"[1]، لقد بدا فضاء باريس لرجب أكثر تحررا من مرسيليا، فلقد رأى أشياء عجب لها الجرائد التي تكتب بحرية، والأمر الأكثر عجبا هو التعددية الحزبية بشكل معلن وصريح ، ولا أحد يعاقبهم أو يدخلهم إلى السجون، وكذلك الكتب المتنوعة التي تعد دليل جرم في شرق المتوسط " **وجدنا لدى تفتيش بيت الموقوف، الأدوات الجرمية المرفقة...ويذكرون أسماء الكتب..**" [2]،هي منتشرة على ضفاف نهر السين بالملايين. وفي نهاية المطاف وجد المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" نفسه غريبا في هذا الفضاء، لا يستطيع أن يتأقلم معه، فلقد تعودت روحه على السجن والقيود " **باريس لم تخلق لي... لا أستحق شيئا في باريس، حتى الماء الذي أشربه يبدو لي أكثر مما أستحق، بعد غد أعود إلى مرسيليا لأرى الدكتور فالي، يجب أن أبقى معه فترة طويلة لأسأله عما يجب أن أفعل في فرنسا من أجل الناس الذين ينامون الآن في السجون...** "[3].

إن فضاء الغرب بكل ما يحمله من مظاهر الحضارة والحرية الفكرية والسياسية، عمق مأساة المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" وأشعره بمرارة الحياة في شرق المتوسط، كما ساهم في تشكيل خطابه، وجعل منه خطابا ثائرا ناقما على الشرق.

ب-2-الفضاء المغلق:

ب-2-1-السجن:

تعد السجون في روايات عبد الرحمان منيف "**فضاء (مثاليا) للموت والقهر والذل...وكلما انتقلنا من واحد إلى آخر، يتراءى لنا الموت ماثلا أمامنا محدقا بنا،**

---

[1]-المصدر السابق، ص:155.

[2]- شرق المتوسط، ص:156.

[3]-المصدر نفسه، ص:43.

بالإضافة إلى أبشع أشكال القهر وأقساها." [1]، لقد كان فضاء السجن في رواية "شرق المتوسط" فضاء مسترجعا على طول الرواية، ولقد ساهم بكل مكوناته من غرفة التحقيق إلى الانفرادي في تحطيم نفس المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل"، وكذا جسده الذي امتلأ بالأسقام بسبب التعذيب، وبدأت رحلته مع هذا الفضاء بالانفرادي "**كان القبو صغيرا لدرجة أن ثلاثة أشخاص لا يمكن أن يناموا فيه، أما الجدران والسقف، فقد كانت متقاربة لزجة، والنافذة الصغيرة، والتي تشبه شقا، كانت تستقبل ضوء باهتا، ينزلق إليها من أرض الوحوش...**" [2]، وليس هذا فقط، بل سرعان ما امتلأ القبو بالماء البارد ردا من الحارس على احتجاج وشتائم "رجب"، ولم يجد مكانا ينام فيه ليلتها سوى أدراج القبو" **بدأت من أولى الدرجات كانت ضيقة، صغيرة، لا تتيح للإنسان أن يجلس، وكانت حوافها محطمة في أكثر من موضع، حتى أن تفكيري قادني إلى أن هذه الدرجات حطمت بشكل مقصود لكي لا ينام عليها أحد..**"[3]، ومنذ تلك الليلة قرر المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" أن يصمد ويتحمل كما تحمل رفاقه من قبل.

وبعد خروجه من فضاء الانفرادي انتقل إلى فضاء الغرفة التي لا تقل سوء عن القبو" **كنا أربعة عشر رجلا..نعم أربعة عشر. الغرفة لا يمكن أن تستقبلنا إلا وقوفا، وقوفا تماما، كانت الأجساد متراصة، رائحة العرق، رائحة الأفواه، الشعور الطويلة، الأظافر السوداء من بقع الدم المتخثرة تحتها...**" [4]، ورغم هذه الحالة المزرية إلا أنه كان يشعر مع رفاقه بالأنس، حتى بعد حفلات التعذيب كانوا يخففون عن بعضهم البعض، ويواسون أنفسهم بوحدتهم وبأنهم على حق، ولكن في الليلة الأخيرة بعد أن وقع "رجب" ورقة الاعتراف، اختلف كل شيء" **كانت الليلة الأخيرة صعبة كالولادة الميتة، توقفت الساعة التي في يدي،**

---

[1]– صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:38.

[2]–شرق المتوسط، ص:85.

[3]–المصدر نفسه، ص:87.

[4]–المصدر نفسه، ص:99.

أصبحت كحجر أسود مشلول، ينبئ بالنهاية، تملكني الخوف، حتى ظننت أنهم لن يتركوني على قيد الحياة،تصورت أني لو نمت لحظة واحدة، فسوف يطبقون علي ويقتلونني.."[1]، امتلأ فضاء غرفة السجن في ليلة "رجب" الأخيرة بالحزن الثقيل والخوف، حتى أنه كان يتوجس ويرتاب من كل نظرة، ومع كل حركة كان يخيل إليه أنهم سوف يهجمون عليه.

أما فضاء غرفة التحقيق أو غرفة مدير السجن، فهو الفضاء الذي انهار فيه المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" أمام وضعه الصحي، وسقط بتوقيعه ورقة الاعتراف: " **كانوا أربعة في غرفة مدير السجن، كنت أعرف اثنين منهم فقط، أما الاثنان الآخران فكنت أراهما لأول مرة، قال لي الآغا:-جاءت الموافقة على إطلاق سراحك، وغدا قبل الظهر ستكون حرا...لم أفاجأ، لقد قدمت الثمن الذي طلبوه كاملا، ولم يبق إلا أن أغادر السجن..."**[2]، لقد شهد هذا الفضاء سقوط المثقف الإنتلجنسيا "رجب" وخيانته لرفاقه تحت مبرر المرض، لهذا ضاقت نفسه في هذا الفضاء المثقل بالخيانة، ورائحة الدخان " **كان جو الغرفة ثقيلا برائحة الدخان والأحاديث السابقة، ودقات ساعة الحائط، رفعت رأسي لأنظر إلى الآغا، كانت على شفته ابتسامة صغيرة، لما التقت نظراتنا، قال:**

- كان يجب أن تفعل هذا قبل أربع أو خمس سنين، تأخرت كثيرا، دفعت ثمن ذلك من صحتك.. "[3].

حتى بعد عودة "رجب" إلى البيت ظل يتذكر الفضاء الذي سقط فيه، ويتخيل الحفلة التي ستقام على شرفه؛ مثل التي قاموا بها بعد توقيع "نجيب":" **آخر مرة، بعد أن وقع نجيب تلك الورقة اللعينة، جمعنا الآغا، كان يمسك بيده عصا صغيرة، ظننتها من الخشب أول الأمر، لكن عندما سقطت على الأرض سمعت رنينها، كان يجلس وراء مكتبه وفوقه تماما الضوء المنسكب من مصباح أخضر، يجعل لون الغرفة باردا، تأملنا طويلا وهو يقلب**

---

[1]- المصدر السابق، ص:18.

[2]- شرق المتوسط، ص:09.

[3]-المصدر نفسه، ص:09.

عينيه بيننا، وبعد أن درس وجوهنا بإمعان، هز رأسه وقال لأمجد:- اقترب يا ناعم، يا حلو، واقرأ هذه الورقة بصوت عال؟"[1]، لقد سيطر هذا المشهد على مخيلته، وجعله يتخيل نفسه موضوع الحفلة.

لقد كان هذا الفضاء سببا في بداية الاغتراب الداخلي للمثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل"؛ ففيه تخاصم مع ذاته، واغترب عنها بعد ما خان رفاقه ووقع ورقة الاعتراف، فكان بذلك فضاء مفصليا ساهم في تحويل المثقف الإنتلجنسيا الثائر إلى المثقف الإنتلجنسيا الراضخ للسلطة وبالتالي تحول خطابه من الثورية إلى الانهزامية.

ب-2-2-البيت:

بعد أن خرج "رجب" من فضاء السجن انتقل مباشرة إلى فضاء البيت، وهناك اكتشف أنه أصبح غريبا عن البيت، رغم أن أنيسة اجتهدت في ترتيب غرفته حتى يشعر بالراحة، إلا أنه لم يشعر بها لحظة واحدة " **لم أنم رغم كل ما فعلته أنيسة، أحضرت لي بيجامة حامد، أحضرت ملابس داخلية نظيفة، وضعت "علبة سجائر" و"منفضة" إلى جانب السرير، أنزلت الستارة وابتسمت وهي تغادر الغرفة...**" [2]، رغم كل تلك الجهود إلا أن "رجب" لم يشعر بأنه في غرفته التي تركها قبل خمس سنوات، بدت له كأنها لشخص آخر، حتى صورته الملصقة في زاوية الشهادة المعلقة على جدار الغرفة، أنكرها، فهي لم تعد تشبه رجب العائد من السجن " **توقفت عيناي على صورة الشهادة، كانت في زاويتها اليسرى صورتي، نهضت على رؤوس أصابعي، صعدت فوق المقعد ونظرت طويلا إلى الصورة، "ليس بيننا أي شبه**"..."[3]، منذ أن خرج المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" من السجن وهو يعيش اغترابا داخليا؛ "فرجب" الذي ضعف أمام جسده ووقع ورقة الاعتراف، أصبح غريبا عن "رجب" البطل الثائر ضد السلطة الذي صمد في وجه التعذيب وصنوفه خمس سنين، يقول:

---

[1]-المصدر السابق، ص:14.

[2]-شرق المتوسط، ص:12.

[3]-المصدر نفسه، ص:12.

" **كانت رائحة الفراش لذيذة أول الأمر، غطيت وجهي وأغمضت عيني وتنفست، لا يمكن أن يكون هذا الفراش لي، مات صاحب هذا الفراش، تغيرت الرائحة، إنها رائحة اليود رائحة المستشفيات** " [1]، أصبح هذا الفضاء غريبا على "رجب" بكل ما فيه " **لم تعد هذه الغرفة غرفتي، والسرير لم أره من قبل، لم أنم عليه، كل شيء تغير...لا، أنا الذي تغيرت**"[2].

وعليه فإن فضاء البيت وما يتميز به من حميمية، وفروق عن فضاء السجن إلا أن "رجب" لم يستطع الاندماج فيه، واعتبره فضاء غريبا عنه، هذا ما جعل الشعور بالاغتراب الداخلي ينمو لديه ويعلو صوته أكثر كلما تذكر التوقيع والخيانة.

ب-2-3-قبر الأم:

هو الفضاء الذي أراد رجب أن يتطهر فيه من الخطيئة، فلقد زاره في اليوم الثاني بعد خروجه من السجن مع أخته أنيسة، غير أنه طلب منها مغادرة المقبرة بمجرد أن عينت له القبر، وتقول في ذلك أنيسة أو الراوي الشاهد: " **ونتيجة لإلحاحه عدت، رأيته وأنا أخرج من المقبرة يتابعني بنظراته ليتأكد، ولا أعرف أي شيء فعل ...لكن عند الظهر لما عاد، رأيته شاحبا عصبيا، وتمنيت لو أني لم أمتثل لكلماته**" [3]، منذ ذلك اليوم ولمدة أسبوعين كان "رجب" يزور قبر أمه كل يوم وأحيانا يبيت هناك حتى يطلب الغفران منها.

ب-2-4-غرفة الفحص:

هي غرفة الطبيب "فالي"، قصدها المثقف الإنتلجنسيا "رجب" من أجل الفحص والمعاينة، وفي هذا الفضاء تعمقت مأساته أكثر وازداد اغترابا عن ذاته؛ لاحتفاء الأطباء به بعد علمهم بأنه كان سجينا سياسيا فعاملوه معاملة البطل، وفي الحقيقة هو قد أخفى عليهم خيانته وسقوطه، ولهذا شعر المثقف الإنتلجنسيا "رجب" بأنه لا يستحق ذلك كله " **استقبلني ثلاثة أطباء، امرأة ورجلان، عروني من ثيابي تماما، كنت وأنا أنزع ثيابي أتذكر**

---

[1]-المصدر السابق، ص:13.

[2]- شرق المتوسط، ص:13.

[3]-المصدر نفسه، ص:43.

"النوري"،**كانت الغرفة دافئة، بلونها الأزرق الهادئ، والملاءة الموضوعة على طاولة الفحص نظيفة، شعرت أني لا أستحق ذلك، يجب أن أتعرى في مزبلة...**"[1]، لقد أحس "رجب" أن نظافة هذا الفضاء وصفاءه لا تتلاءم مع وساخة نفسه وتشوهها؛ لهذا كان في كل مرة يركز على إبراز صفة النظافة لهذا الفضاء " **في الصمت النظيف المخيم على الجدران والملاءة والزجاج...**"[2]، وهكذا ساهم فضاء غرفة الفحص في احتقار المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" لذاته واغترابه أكثر عنها.

ج-الفضاء الجغرافي في رواية "الآن هنا..أو شرق المتوسط مرة أخرى":

لم يكن الفضاء في "الآن هنا..." مجرد عنصر من عناصر العمل الروائي، أو مكونا من مكونات السرد، بل كان أكثر من ذلك؛ إذ أننا نجده محاورا أساسيا للمثقفين "عادل الخالدي" و"طالع العريفي"، هذا إذا لم نقل إنه كان شخصية ثالثة نازعتهما البطولة، فلقد دخل الفضاء في هذه الرواية بكل جزئياته في تشكيل خطاب المثقفين"عادل" و"طالع"، كما أنه فرض عليهما طريقة تفكير معينة، وكذا طريقتهما في معالجة القضايا السياسية، وأحيانا كان يملي عليهما أفعالهما وحتى ردات الأفعال، وسيظهر لنا هذا جليا من خلال معالجة الأفضية المفتوحة، والمغلقة، وانعكاس كل منها على شخصيتيهما وكذا على الأحداث.

ج-1-الفضاء المفتوح:

ج-1-1-مستشفى "كارلوف" براغ:

وهو فضاء اللقاء بين المثقفين "عادل" و"طالع"، فكل واحد منهما قصد المستشفى من أجل ترميم ما تبقى من جسده، بعد أن قضى سنينا طوالا في سجون "شرق المتوسط"، ف"**هذان الرفيقان كتب لهما أن يلتقيا في "تشيكوسلوفاكيا"، بعد أن قدما من "موران" و"عمورية" وهما يحملان جروحا تنزف، وأحلاما كانت قد تحققت في ذلك البلد المقصود**

---

[1]-المصدر السابق، ص:150.

[2]-شرق المتوسط، ص:151.

الذي كان يمثل نموذجا للمعسكر الشرقي الاشتراكي" [1]، بمعنى أن توجه المثقفين الاشتراكي أملى عليهما اختيار "براغ" كفضاء للعلاج الجسمي والروحي باعتبار أنها كانت مهد الاشتراكية آنذاك؛ " **إذن، براغ ليست محطة عادية يلتقي عندها الرفيقان، بل هي بقايا حلم اشتراكي قد عانى "عادل" و"طالع" كثيرا في سبيل إمكانية تحققه في شرقهم السجين المستبد..**" [2]، إن هذا الفضاء بكل ما فيه من أطباء وممرضين ومساعدين كان نقيضا لفضاء الشرق المتمثل في "موران" و"عمورية"، فملائكة الرحمة في "براغ" يقابلها الجلادون في سجون الشرق، والحرية الفكرية والسياسية في "براغ" تقابلها الدكتاتورية والاضطهاد في "شرق المتوسط".

لقد خلق فضاء مستشفى "براغ" "كارلوف" علاقة تواصل حميمة بين المثقفين "عادل"و "طالع"؛ إذ أنهما أصبحا صديقين حميمين خلال بضعة أيام، ويقول "عادل" عن هذه العلاقة: "**وخلال أيام أصبحنا أصدقاء ومثلما للسجن لغته، فإن المرضى يستطيعون التفاهم فيما بينهم بيسر وسرعة، فإذا أضيف إلى المرض الغربة، فعندئذ تولد لغة شفافة شديدة الحساسية والنفاذ، ويمكن لأقل الكلمات، وبعض الأحيان دون كلمات، أن تخلف حالة من التفاهم، كما أن العلاقة بين البشر المحصورين في مثل هذا المكان، ويواجهون نفس الآلام، تختلف من حيث المتانة والمدة التي تتطلبها عن علاقات العالم الخارجي**"[3]، ومما وطد هذه العلاقة ذكريات السجن، فبمجرد أن علما بأن كلاهما كان سجينا سياسيا التحما ببعضهما أشد الالتحام وكأنهما أصدقاء منذ زمن السجن، ويقول في ذلك "عادل" : "**ما كادت الأسابيع تمضي حتى أصبح أي من يعرف الآخر وعن الآخر ما لا تستطيع سنوات من الحياة العادية المشتركة أن تخلقه، خاصة بعد أن اكتشف كل واحد منا أن الآخر كان سجينا، وربما لأسباب واحدة أو متقاربة، لقد أحسسنا ونحن نكتشف هذه الحقيقة، بفرح**

---

[1]–منجي بن عمر، الفضاء الروائي في رواية الثورة، دراسة مقارنة بين "الآن هنا..." لمنيف و"الأم" لغوركي،ص:121.

[2]–المرجع نفسه، ص:122.

[3]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:11 .

أقرب إلى النشوة، أكثر من ذلك، تصافحنا بحرارة وبمودة زائدة، وكأننا نتعارف من جديد، أو أصدقاء يلتقون بعد غياب طويل"[1]، لقد كان لفضاء المستشفى فضلا كبيرا على المثقفين "عادل" و"طالع" من خلال توفيره لهما جوا مليئا بالحرية، فقد سمح لهما التحدث عن سجون "شرق المتوسط" وكذا عن أنظمته المتعفنة والفاسدة التي اتخذت من القمع والاضطهاد وسائل ناجعة تضمن بقاءها واستمرارها. ولهذا جاء خطابهما خطابا استذكاريا ناقما على الشرق بكل ما يحمله من أنظمة ومنظومات.

وفضلا عن تلك الحرية، فإن فضاء مستشفى براغ كان مشحونا بالرحمة والمودة، بداية من الطبيب "الدكتور ميلان" وصولا إلى "كوبكا" عامل الحديقة، أما "الدكتور ميلان" فكان صديقا وليس طبيبا فقط، كما صوره لنا "عادل الخالدي": "**ولأني انقطعت مرة أخرى ، عن الحديقة، فقد قال لي الدكتور ميلان ذات يوم:**

-الفحوص السريرية تؤكد أن وضعك أفضل من قبل لكن يلزمك أن تتحرك، أن تمارس رياضة خفيفة.

وحين ابتسم ابتسامة تقع عند الحد الفاصل بين المكر والرضا، يضيف:

-الرياضة التي اقصدها لا تتعدى المشي في الحديقة نصف ساعة في اليوم؟

وفي محاولة لأن يخلق جوا من المرح، يلتفت في أنحاء الغرفة، ويقول:

-صحيح أن كوبكا حمل الحديقة إلى هنا، لكن الحديقة الأخرى، الهواء الطلق والناس والتمشي، ضرورية أيضا؟"[2]، أما "جوليا" كبيرة الممرضات، فقد كانت لهم أما عطوفا، تحنو عليهما بعطفها ووساعة صدرها، يقول "عادل": "**كانت حواراتنا تطول وتتشعب، وكانت تحتد في بعض الأحيان، والأخت جوليا مسؤولة ممرضات الليل، الحازمة، المسنة، وهي تمر على الغرف لتتأكد أن كل مريض في سريره، وأن كل شيء يسير بشكل طبيعي، كثيرا ما وجدت طالع في غرفتي، ولذلك أصبحت تبتسم وتردد نفس الجملة:**

---

[1]-المصدر السابق، ص:11.

[2]-الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:90.

-**وأنت مرة أخرى هنا ؟**"[1]، ثم تغادر بعد ذلك الغرفة لتتركهما يتحاوران بحرية؛ ذلك لأنها كانت تعلم أن أفراد المجتمع الشرقي لديهم كبت أزلي لابد من إخراجه.

ولكن قساوة الشرق أفسدت عليهما كل شيء فلقد امتدت يدها إلى مستشفى براغ، من خلال فرض الإقامة الجبرية على "طالع العريفي"؛ تحسبا لزيارة وزير نفط "موران" لمدينة براغ، وخوفا من أن تقوم رعايا "موران" بأعمال عنف ضد الوزير. هذا ما خلق حالة استنفار داخل الطاقم الصحي تضامنا مع "طالع"، والكل أبدى سخطه على الأنظمة العربية التي لا تعرف الرحمة، والتي وصل بها الحال إلى منع مريض من الخروج من غرفته وكذا وضع مخبر عند بابها، ويقول في ذلك "عادل": "**لم يصدق أحد. الأطباء، الممرضات، المرضى، كوبكا، المسؤول عن الحديقة...لم يصدق أي من هؤلاء، وأضيف لهم في وقت لاحق المنظفون والمنظفات، والعاملون في المختبر، حتى حارس البوابة الذي سمع لم يصدق، الوحيد الذي اعتبر الأمر عاديا، ونقل على لسانه:(إجراء طبيعي وضروري)هو طالع؟**"[2]، وقيل أن الدكتور "ميلان" غادر المستشفى باكرا في ذلك اليوم حتى يقدم شكوى لدى وزارة الصحة.

لكن رغم كل ما فعله الطاقم الصحي من أجل إنقاذ صحة "طالع" التي تدهورت بسبب القمع، إلا أنه مات وترك كامل الحرية لوزير نفط "موران"، وبموته غرق المستشفى في حالة من الحزن والاكتئاب، ويصف "عادل" حالة الممرضة "جوليا" فيقول: " **سألتها عن طالع؟ كيف تنفجر الطلقة، كيف تخرج الصرخة، كيف يعوي الكلب إذا ديس على قدمه، كيف تنفجر المياه بعد أن تنحبس، كيف يتهاوى فجأة جدار قديم، هكذا انفجرت دموع الأخت جوليا وهكذا كانت تنتحب، أما وهي تطوقني وتشد على كتفي فكانت تقول:(إذا غاب هو فيجب أن تبقى على الأقل لتذكر الآخرين كيف عاش وكيف مات)**" [3]،لقد كان بكاء "جوليا"

---

[1]-المصدر السابق، ص:16.

[2]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى،ص:32.

[3]- المصدر نفسه،ص:49.

على "طالع" كبكاء الأم على ولدهان وكذلك خوفها على "عادل" من بعده:" **ومثل الطفل الذي تهيأ له الأم مهده، رتبت لي الوسائد وطلبت مني، بعد أن شربت حبة الدواء الأخيرة، وربما كانت مخدرا،أن أتمدد. أحكمت الغطاء علي، ورجتني، بعينيها، أن أنام...**" [1]، وتتجلى صور المودة كذلك في عامل الحديقة "كوبكا" الذي كان يحمل كل يوم الزهور ل"عادل" حتى يخرجه من حالة الاكتئاب التي دخل فيها بعد وفاة "طالع العريفي"، ويصف "عادل" حالة "كوبكا" وهو يحمل الزهور ذات يوم:" **لم تمض دقيقة حتى وجدت كوبكا، بوجهه الطفولي المرح، داخلا علي يحمل باقة من الزهور، كانت الباقة منتقاة بعناية، مرتبة، فواحة، تقدم بها نحوي، وقالت عيناه، برجاء، أن أقبلها...**" [2]، ومع مرور الأيام استطاع "كوبكا" أن يخرج "عادل" من حالة الاكتئاب، وبعدها قرر الأخير السفر إلى باريس بعد أن توقفت جماعة التنظيم، الذي كان ينتمي إليه، عن دفع مصاريف العلاج.

وتكرر المشهد الإنساني مرة أخرى في حفلة الوداع التي أقامها عمال المستشفى على شرف "عادل"، فالكل قدم له الهدايا وحاول مآزرته بكلمات مشحونة بالمودة والرحمة، غير أن وداع "جوليا" كان فريدا من نوعه، يشبه إلى حد بعيد وداع الأم لابنها " **جوليا..لا أصدق؟ هجمت علي، قبلتني كأم، وضعت رأسي على صدرها. شدت على كتفي وكأنها تختبر مدى القدرة والصحة. قالت لي خلال ثوان ما لم تقله كلمات الدنيا كلها. حين رفعت رأسي ونظرت إليها كانت دمعة صغيرة، بلون البلور الصافي،كحبة الكرستال، تنزلق، لكنها مسحتها بسرعة والتفتت إلى الجهة الأخرى.**" [3]، وهكذا كان فضاء مستشفى "كارلوف" ببراغ مليئا بمشاهد الحب والرحمة، مما ترك في نفس "عادل الخالدي" ذكريات عميقة تعزز شوقه وحنينه كلما ابتعد عن هذا الفضاء.

---

[1]– المصدر السابق،ص:49.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى،ص:71.

[3]– المصدر نفسه،ص:130.

ج-1-2- باريس:

بعدما انقطعت أسباب البقاء في براغ وأصبح وصالها أشبه بالحلم، حول "عادل" وجهه نحو باريس، حيث يوجد صديقه الحميم "أنيس" الذي كان ينتظر قدومه على أحر من الجمر، وسهل له كل الإجراءات حتى يكمل علاجه في مستشفى "سان باتيير"، غير أن "عادل" لم يشعر بالراحة في فضاء باريس عموما، فيقول:" **وهكذا أصبحت في باريس أكثر ضياعا** "[1]؛ لأنه شعر فيها بالغربة والوحدة " **لكن باريس، هذه المدينة الآكله، فإنها بمقدار ما تعطي نفسها، فإنها تبقي بينها وبين الغرباء مسافة، ولا تتردد، بعض الأحيان، أن تكون جافة وشديدة الخيلاء، خاصة حين يتأبط الغرباء أحزانهم وهمومهم ويدورون في الشوارع وكأنهم يعرضون أنفس ما يملكون** "[2]، ورغم أن باريس كانت حلما براقا بالنسبة له، إلا أنه وبمجرد وصوله إلى المستشفى تمنى لو لم يأت لها؛ لأن اليوم الثالث من إقامته بالمستشفى كان يوما استثنائيا، شعر فيه "عادل" بالرعب المختلط بالقرف، ففي ذلك اليوم طلبت منه إحدى الممرضات بأن يتدخل ويترجم لأحد المرضى من "شرق المتوسط"، من أجل إقناعه بإجراء عملية بتر الساق، وشاء القدر أن يكون هو نفسه الجلاد "أبو مهند" أو"سالم العطيوي"، الذي أذاق "عادل" جميع أصناف التعذيب "**خلال ثانية، أقل من الثانية، وما كادت عيناي تلتقي بعيني المريض، ورغم أني هززت رأسي لا شعوريا لكي أتأكد، فقد رأيت خلال تلك الثانية خوف الدنيا كله يتجمع في العينين اللتين تقابلاني...تنفست بعمق في محاولة لأن أستجمع نفسي. حاولت أن أبتسم. قلت وأنا شديد التأكد أن صوتي ارتجف، أو كان الصوت مجرد ارتجاف:-مرحبا أبو مهند؟..."**(3)، هنا وثب الماضي على روح "عادل" وأخذ يمزقها ويغرقها في بحر الذكريات " وبمقدار ما أحاول نسيان الماضي، والبدء من جديد، فإن الماضي يطاردني، يتلبسني، يضع يده في يدي، **كعاشقين، ويجبرني**

---

[1]-المصدر السابق،ص:304.

[2]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:304.

[3]-المصدر نفسه، ص:137.

على أن نرتحل معا كل يوم..." [1]، هكذا كانت باريس محرضة للماضي، محايدة لا تخفف الآلام والأحزان، ولا تحاول احتضان اللاجئين إليها من الشرق، فضلا عن تضميد جراحهم، يقول "عادل" عنها:" **كنت وأنا أتيه في شوارع المدينة، وينظر إلي الناس ولا يروني، أشعر بالتعاسة والحزن، لكن اكتشفت بمرور الأيام، أن الناس لا يرون إلا ما يريدون، وهم ليسوا معنيين بهموم الآخرين وأحزانهم، لأن عندهم، ربما، ما يكفيهم منها أو ما يشغلهم عنها، وهكذا فرض الحل المنطقي نفسه:**

عالمان وأمتان، عمورية تبقى هناك وباريس هنا، وعلى أهل عمورية أن ينتزعوا أشواكهم بأيديهم، لأن ليس من ينتزعها لهم." [2]، إن عدم اتصال "عادل" بفضاء باريس وعدم تفاعله معه في البداية لم يكن بسبب طبيعة الفضاء كما ظن هو، ولكن كان بسبب الغربة التي تعشش داخله وتسيطر على روحه منذ أيام السجن، إنها حالة طبيعية يعيشها جل سكان شرق المتوسط، فالاضطهاد والقهر الذين يتعرض لهما المواطن الشرقي جعلاه يعيش الغربة داخل الوطن وخارجه. ولكن "عادل" لم ييئس فبعد خروجه من مستشفى "سان باتيير"، حاول الاندماج في الحياة من جديد وقرر أن ينسى كل ما له علاقة بالماضي وأصبح يعمل صحفيا في مجلة "لميس" للفنون.

ج-2-الفضاء المغلق:

ج-2-1-سجن العبيد (موران):

وكما كان الحال في سجون "شرق المتوسط" التي تعاقب عليها "رجب إسماعيل"، كان في "الآن هنا..."؛ حيث أن منيف أراد أن يصور لنا بشاعة سجون الشرق بصفة عامة، من خلال رسم مشاهد التعذيب فنحن "**لم نر على الإطلاق في سجن واحد من سجون**

[1]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:304.

[2]-المصدر نفسه، ص:304.

(منيف)إلا التعذيب والتفنن به"[1]، غير أن سجن "العبيد" بمدينة "موران" كان أكثر بشاعة؛ حيث قال عنه قنصل النمسا في الرواية " **وسجن العبيد، بكلمات قليلة، يلخص تاريخ موران المعاصر،إذ رغم أن لا أحد يتكلم عنه بصوت عال، وغالبا ما يذكر تورية، أو بإشارات غير مباشرة تدل عليه، إلا أنه كابوس حقيقي، إذ بالإضافة إلى انتفاء الشروط الصحية، لأنه يقع بمجموعه تحت الأرض،فإن الوسائل التي تتبع داخله للتعذيب تجمع بين عصرين مختلفين، إذا لم نقل عدة عصور مختلفة، فالوسائل البدائية جدا، من الضرب بالعصي إلى الربط بالجدران، إلى التجويع، إلى تقييد المسجون، ممدا بجذوع النخيل، فإن الوسائل الحديثة تزداد يوما بعد آخر، ويتسع استعمالها.**" [2]، وقد أوعز ذلك القنصل بشاعة سجون الشرق إلى الاستبداد الشرقي الذي يضرب بجذوره في أعماق التاريخ، بالإضافة إلى الولاء المطلق الذي تبديه شعوب شرق المتوسط لحكامها، وعدم مطالبتها بحقوقها، على أساس أن الذي يغبن في الدنيا لا بد أن يجازى في الآخرة، هذا ما جعل السلطة تتجبر وتعامل الناس وكأنهم عبيد، أما إذا حاول واحد منهم الخروج عن القطيع، غضبت عليه وأنزلت به لعناتها وجميع صنوف التعذيب.

لقد كان فضاء سجن "العبيد" في "موران" فضاء مسترجعا على لسان "عادل الخالدي"، حين يقرأ هذا الأخير أوراق "طالع العريفي" بعد وفاته. أُلحِق "طالع" بهذا السجن بعد أن قضى سبعة شهور في زنزانة منفردة بالسجن المركزي، حيث خضع للتحقيقات الأولية التي لم تؤت أكلها بالنسبة للمحققين، ولما يئس منه "الشهيري" قال له:" **طلعت روحي يا ابن الحرام يا طالع، بس ما يخالف، باكر أو اللي عقبه تشوف، وراح تترحم على أيامك هنا؟** "[3]، من خلال هذه العبارات علم "طالع" بأن ما هو آت أصعب وأقسى إلى درجة يستحيل

---

[1]–صالح إبراهيم، أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمان منيف، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2004، ص:135.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:196.

[3]–المصدر نفسه، ص:192.

معها الأمل "**الآن وهم يزفون إلي بشارة سجن العبيد، ويزفونني إيه، انقطع الشك باليقين، فتلك الأحلام الصغيرة التي راودتني انهارت تماما لتبدأ بعدها رحلة العذاب الطويلة.**" [1]، وهكذا سيق به إلى القسم الشمالي الغربي من موران.

لقد كانت الحفلات تنتظر "طالع"، فبمجرد قدومه السجن أقيمت له حفلة على شرفه، لكنها حفلة من نوع خاص، حفلة تعذيب "**لم أمت، وسوف أعرف في وقت لاحق، أن هذه (الحفلة) كما يسمونها، عربون الوصول إلى سجن العبيد، وهذه الجوقة أو جوقة مثلها، تستقبل كل من يصل إلى هذا السجن بنفس الطريقة إيذانا بالتدشين لهذا الوصول العظيم؟**"[2]، غير أن حفلات "السرداب" كانت أبشع بكثير من حفلات الاستقبال؛ حيث يسمح الجلادون لأنفسهم ممارسة أي نوع من التعذيب يخطر على بالهم، وأصبحوا يتفننون في ذلك ويبتكرون، وبعد كل حفلة يجد "طالع" نفسه كومة من العظام والدماء تفوح منها رائحة القيء "**أحس جمرا يشتعل في جسدي كله، جسدي يتحول إلى فحم محموم ينفث وهجا دون توقف. القيء تتصاعد رائحته، الدماء مثل نجوم تنبعث أضواؤها من ثقوب وشروخ ملأت القدمين والساقين وملأت جو السرداب.**" [3]، ويسترسل "طالع" في وصف معاناته داخل ذلك السرداب الذي كان "**فضاء الموت، لا تسمع فيه غير الأصوات المتقطعة القادمة من عالم الرعب.**" [4]. لقد أخذ السرداب بشكل أو بآخر شكل الموت بالنسبة ل"طالع" والدليل ذلك أنه انقطع عن عالم البشر مكانا وزمانا، أما المكان فقد كان السجن بكامله خارج نطاق الحياة في قلب صحراء عميقة، وأما الزمان فيقول "طالع": **في اليوم الثالث أو الرابع، لست متأكدا، لأن مقاييس الزمن اختلطت بالنسبة إلي إلى درجة لم تعد حتى وجبات الطعام قادرة على تحديدها...فقد انقطعت صلتي بزمن الله وبزمن البشر منذ أن وصلت**

---

[1]–المصدر السابق، ص:192.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:201.

[3]– المصدر نفسه، ص:216.

[4]–منجي بن عمر، الفضاء في رواية الثورة، ص:87.

سجن العبيد..." [1]، وهكذا كان سجن العبيد" **الداخل إليه مفقود والخارج منه مولود...من يدخل إليه تنقطع صلته بالعالم الخارجي نهائيا، ومعظم الذين يدخلونه معرضون للموت. والخارجون منه كأنهم يولدون من جديد لندرتهم...**" [2]. لقد أراد منيف من خلال رسمه لهذا الفضاء أن يصور لنا مدى القمع والاضطهاد الذين يتعرض لهما المثقف في "شرق المتوسط"، وذلك بأمر من السلطة الحاكمة، حتى يحيد عن الطريق التي اختارها ويعود إلى رشده وولائه لها، غير أن "طالع" لم يرضخ للسلطة ولم تحطمه وحشيتها بل ازداد عنادا، وتشبث أكثر بكلمة "لا" إيمانا منه بأنها "**سر الكون كله، هذه الكلمة الصغيرة إلى درجة التلاشي هي التي غيرت الكون والبشر والحياة...**" [3]، حتى يئسوا منه ومن حياته فنفوه خارج الوطن. ولهذا جاء خطابه ثائرا متمردا ناقما على السلطة وعلى ممارساتها الوحشية.

ج-2-2-سجون (عمورية):

وتأتي بعد ذلك سجون "عمورية" التي قضى فيها المثقف"عادل الخالدي" عشر سنوات من حياته تحت التعذيب والاضطهاد، بدأها هو كذلك بالسجن المركزي، غير أن هذا السجن مختلف نوعا ما فهو "**عالم من الصخب والعجب والجنون، وهو أشبه ما يكون بمركب كولومبس، أو سفينة نوح؟**"[4]، إن هذا الوصف للسجن المركزي لا يخلو من الغرابة" **كأنه يدل عبر تلك الصور الغريبة على حالة من حالات اللاواقعية التي يصعب تصورها..(موكب كولومبس) أو (سفينة نوح) يشيران إلى الخوض إلى المجهول وإلى الحركة الدّائبة في الخضمّ والموت محيط بهما. وقد يشير إلى كثرة النزلاء وإلى تنوعهم على السواء.**"[5]، لقد جمع هذا السجن بين جدرانه أصنافا كثيرة من الناس والحيوان، أي بين كل المتناقضات، ففيه يوجد " **نماذج لشتى أنواع البشر والمخلوقات: القتلة وكبار**

---

[1]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:224.

[2]-صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:38.

[3]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ،ص:206.

[4]- المصدر نفسه، ص:316.

[5]-صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف،ص:39.

اللصوص، اللواطيون، ومزيفو النقود(...)والزنادقة والهراطقة(...)الأغنياء ومن لا يملكون أي شيء(...)أصحاب الشهادات العليا(...)الضليعون في الفيزياء والذرة والطب والتاريخ(...)كبار المحامين والقادة العسكريين(...)وعدد غير قليل من المرضى(...)أما المجانين فهم كثر...والأجانب، المقيمون والعابرون(...) والنساء(...)ومجموعة كبيرة من الحيوانات(...)القمل؟" [1]، ومما لا شك فيه أن هذا الفضاء فيه من التعذيب والإهانة ما يشبه سجن العبيد، أو ربما يفوقه، وأول ما طالع "عادل" في هذا السجن هو "المربط رقم ثلاثة"، ويتذكر "عادل"كيف ألقي به هناك مع بركة كبيرة من البول :"**يا الله يا شباب: المربط رقم ثلاثة؟ وبطريقة آلية فك الجنود الأربعة سراويلهم وبدأوا يعصرون ويبولون حيث أمرهم(...)وبعد أن تركوا بقعة كبيرة من البول، فقد جررت إلى المربط رقم ثلاثة. ربطت إلى الجدار، وكانت المساحة التي يمكن أن أتحرك فيها لا تزيد عن طول السلاسل..**" [2]، لقد كان فضاء المربط رقم ثلاثة فضاء للتعذيب النفسي، من خلال إذلال السجين وهدر كرامته، فهو يربط إلى الجدار كما الحيوان في مكان يشبه المراحيض إلى حد بعيد.

وبعدها يأتي (المهجع رقم 17) والذي كان بمثابة "**عش للدبابير العمياء، للحقد، ولا يخلو من كوة صغيرة للأمل بعض الأحيان.**" [3]، لقد كان يحوي هذا الفضاء جماعة من المتطرفين المتزمتين، بينما كان "عادل" ذا توجه شيوعي، وهنا يتضح جيدا قصد السارد بعش الدبابير العمياء، حيث أن "عادل" لم يهنأ بالسلام منذ دخوله هذا المهجع لحظة واحدة، فلقد استمر الصراع الإيديولوجي والعاقائدي بينهم عدة أسابيع دون هوادة إلى أن غادرهم، وفي لحظة الوداع اعترفوا بذنبهم وطلبوا منه العفو والسماح. وهذا ما يفسر عبارة(ولا يخلو من كوة صغيرة للأمل بعض الأحيان).

---

[1]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ،ص:316–318.

[2]–المصدر نفسه،ص:314.

[3]–المصدر نفسه،ص:126.

أما سجن "العفير" الذي رحل إليه "عادل" رفقة عدد لا بأس به من السجناء، بعد فشل إضرابهم عن الطعام والذي دام سبعة عشر يوما، فقد " **كان قلعة وسط الصحراء، كان مخفرا متقدما لمنع تهريب الأسلحة، لفض خصومات العشائر، لجبي الضرائب، وقيل أنه كان معبدا للجن في تاريخ قديم، لكن عبقرية الساسة في عمورية جعلته مكانا للتأديب، ثم سجنا للخطيرين من الخصوم السياسيين، إلى أن أصبح مزارا يجب أن يصله كل من تسول له نفسه معاداة النظام في عمورية أو تغييره؟**"[1]، كان عدد السجانين في هذا السجن يفوق عدد السجناء إلى أن وصل "عادل" ورفاقه، كما أنهم كانوا أكثر شراسة وقسوة من سجاني السجن المركزي، لا يحكمهم قانون وليس لديهم أي نظام يطعمون السجناء متى شاءوا، ويضربونهم متى شاءوا "**من أين اكتسب هؤلاء الجنود القسوة والسادية وهذا الكره للآخرين؟ وكيف تحولوا إلى مخلوقات شوهاء لا تعرف الرأفة أو الرحمة؟ وهل يمكن استعادة الإنسان الذي خبا أو مات في داخلهم؟**"[2]، هكذا كان يتساءل "عادل" عن سبب ذلك التشوه الموجود في نفوس السجانين، وما الذي جعلهم أشبه بحيوانات ضارية همها الوحيد هو التفنن في إلحاق الأذى بالسجناء، ويحاول احد السجناء إجابته فيقول:" **أعتقد أن هؤلاء الجنود نمط خاص من البشر، وهم نتيجة أسباب كثيرة متداخلة ومعقدة، وربما أصبحوا مادة لعلماء النفس العرب: دراسة النفس المشوهة نتيجة عدم التوازن، لأن الأمر لا يتعلق بصدمة الحضارة، ولا يمكن أن يفسر بعقدة الدونية، كما أنه يتجاوز عقدة الاضطهاد، إنها عقدة بدماتولوجيا، أي عقدة البدو والموت والتكنولوجيا.**" [3]، بهذه الكلمات فسر "أبو المكارم" وحشية السجانين في سجن "العفير"، ربّما أصاب وربّما لا، لكن الحقيقة الوحيدة المسلم بها في روايات منيف كلها هي أن السلطة تكره كل مثقف معاد لها وتحقد عليه، وتنزل عليه لعناتها ما استطاعت إلى ذلك سبيلا.

---

[1]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى،ص:348.

[2]–المصدر نفسه،ص:351–352.

[3]–المصدر نفسه،ص:352–353.

لكن "المحرقة" ظلت شاهدا في ذاكرة "عادل" على بشاعة التعذيب في سجن "العفير" "**منذ ذلك اليوم، ولسنوات لاحقة، وربما إلى نهاية العمر، سوف تبقى تلك الصورة محفورة بذاكرتي: العلبة مثل موقد ينفث نارا، إنها أكثر من فرن، وأصعب من حالة اختناق، إنها حالة الموت.**" [1]، و"المحرقة" عبارة عن علب من الزنك القوي لها أسقف وأبواب، غير أن الواحدة منها لا تستقبل السجين منهم إلا واقفا، أما مكان تواجدها فهو العذاب بعينه؛ إذ أنهم وضعوها في قلب الصحراء فوق الرمال الملتهبة، وتبعد كل واحدة عن الأخرى قرابة العشرون مترا،ويصف "عادل"حاله وهو داخل المحرقة:" **افترضت أن الجلوس يمكن أن يبعدني عن السقف الذي تنصب منه تلك الحمم. جمعت نفسي وهبطت إلى الأرض. مست يدي جدار العلبة فانكوت، سحبتها لا شعوريا واتكأت على الجدار الآخر، ونظرا للعرق الذي كان يزخني والذي كان يفيض من كل المسامات، فما إن اتكأت على الجدار حتى شعرت أن يدي تلتصق بالصفيح، واشم رائحة احتراق اللحم...**"[2]، لقد فاقت المحرقة كل توقعات "عادل"، فهو لم يصدق أن مجرما عبقريا يمكن له أن يصنع علبا من الزنك ويضعها في قلب الصحراء، حتى يحقق للسجناء عذاب جهنم في الأرض، وفضلا عن الحرارة التي كانت تنهمر على العلب من كل مكان، كانت في ذاتها ممتلئة بالعقارب، وكأنهم جاؤوا بها حتى تنجز مهمة قتلهم بدلا عنهم.

وامتدت رحلة "الخالدي" مع سجون "موران" إلى سجن "القليعة" الذي كان صورة استمرارية للعذاب في السجنين السابقين، فيه التعذيب، وفيه الأشغال الشاقة كالاحتطاب في الشتاء لأسابيع دون أكل أو نوم، وكذلك تكسير الحجارة، وتنظيف الإسطبلات، ويصف "الخالدي" هذا الفضاء بقوله:" **لو أخذت هذا المكان بشكل مجرد، أي كطبيعة، ربما يعتبر من أجمل الأماكن في عمورية: الخضرة، المياه، المناظر الطبيعية، إضافة إلى اعتدال الطقس، خلال الصيف، وربما لو أقيمت في هذه الجبال مصحات واستراحات لفاقت**

---

[1]–المصدر السابق،ص:370.

[2]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ،ص: 363.

بجمالها أماكن كثيرة في العالم، لكن أن يتلخص المكان الآن بسجن معزول ومليء بالعنف والجنون، فإنه يجعله مكانا كريها."[1]، ومما زاد هذا الفضاء كراهية في نفس "عادل" مقتل "حامد زيدان" و"أبو المكارم".

3- الفضاء النصي ودوره في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

نعني بالفضاء النصي ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين، وغيرها [2]، والفضاء النصي فضاء مكاني لأنه يشغل مساحة من المادة الورقية فيشكل "**الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه-على الأصح- عين القارئ، هو إذا بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة**"[3].

وقد تناول "**ميشال بوتور**" الفضاء النصي بالدراسة، فهو يرى أن أهمية الفضاء النصي، تكمن في استفزاز القارئ نظريا وأيقونيا وذلك بتشكيلاته السيميائية القائمة على اللون والفراغ والاكتمال مع التنويع في استعمال الخطوط والأحرف، والتركيز على الحرف الطباعي، وتكمن أهميته كذلك في "**أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل**"[4]، ولهذا السبب تماما نفسر اختلاف مواجهتنا مثلا لروايتين تختلفان من حيث التخريج المطبعي ف"**مواجهتنا لرواية لم يضع صاحبها إلا اسمه على غلاف أبيض، إنها حتما ستختلف عن مواجهتنا للرواية المصدرة بعنوان فخم ورسم راق**"[5]، هذا يعني أن الفضاء النصي لرواية ما قد يشي ببعض

---

[1]-المصدر السابق،ص:316-318.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي،ص:55.

[3]-المرجع نفسه،ص:56.

[4]-المرجع نفسه،ص:56.

[5]-علال سنوقة، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ط1، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2000،ص:288.

أسرارها الدلالية للقارئ ، وقد يساعده على الغوص والتعمق في الدلالة الإيديولوجية للنص السردي.

ولقد آثرنا في دراستنا للفضاء النصي في روايات "عبد الرحمان منيف" أن نقتصر على ثلاث نقاط، وهي : تصميم الغلاف، البياض وعلامات الترقيم ، والتشكيل المطبعي .

3-1-تصميم غلاف رواية "الأشجار واغتيال مرزوق":

لقد عنيت الدراسات النقدية الحديثة بدراسة تصميم الغلاف وأثره على فهم القارئ للنص، فهو لم يعد حيلة شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الإيحائية للنص[1].ويعد الغلاف كذلك "**الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حمل الرواية ،إنه العتبة الأولى من عتبات النص، تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف النص بغيره من النصوص** "[2].

أ-الصورة:

في كثير من الأحيان يلجأ الروائيون إلى الرسومات الفنية الواقعية لتصدير غلاف رواياتهم بها، أو جعلها داخل صفحات الرواية وفصولها، لتكون أداة تعبيرية عن مشهد قصصي معين يريد الروائي توصيله، وقد يلجأ الروائيون كذلك إلى الرسومات التجريدية في غلاف الرواية أو داخلها لتكون أداة رمزية وإيحائية عن حدث معين[3].

وإن المتأمل في أعمال "عبد الرحمان منيف" الروائية يجد حتما نوعا من التلاحم بين الصور التشكيلية سواء التي يصدر بها غلاف الرواية، أو تلك التي يبثها داخل صفحات الرواية، مع مضمون الخطاب، ولقد جاء غلاف "الأشجار واغتيال مرزوق" متنوعا تبعا لتعدد الطبعات فكل طبعة تقريبا كان يصدرها منيف بصورة غلاف مختلفة، أما الطبعة التي بين أيدينا فجاء غلافها يحمل "**شكلا هندسيا، مكونا من زوايا حادة ومنفرجة وفي الصورة**

---

[1]-مراد عبد الرحمان مبروك، جيبوليتكا النص الأدبي، ط1، دار الوفاء،ص:124.

[2]-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:272.

[3]-مراد مبروك، جيبوليتكا النص الأدبي، ص:153.

سهم يصيب قلب الزوايا الحادة الذي يعد مركز السيادة في اللوحة، ويبدو أن السهم الذي أصاب قلب الزوايا الحادة يعبر عن المأساة التي تعرض "منصور عبد السلام" و"إلياس نخلة" في الأشجار التي قطعت وفي مأساة اغتيال مرزوق "[1]. وقد جاء في أعلى الغلاف ذكر لاسم دار النشر، وفي مقابله شكل صغير عبارة عن ثلاث دوائر تشكل مثلثا وفي وسطها خط عريض منحني، إن المتأمل في هذا الشكل سيجده حتما يشبه شكل الشجرة، التي تعد رمز الحياة ومدار الصراع في الرواية.

ثم يأتي بعد ذلك خط عريض يفصل الجزء العلوي عن الجزء السفلي وكأنه خط الحياة الذي سيستمر رغم كل شيء، وأسفله يأتي اسم الروائي "عبد الرحمان منيف" بخط أقل حجما من العنوان، وكلها جاءت بلون أبيض يرمز إلى السلام المنشود لكل من "إلياس" و"منصور"، ويرمز كذلك إلى الحقيقة التي أراد "منصور عبد السلام" إظهارها من خلال تدريس الطلاب التاريخ الحقيقي للوطن العربي، وليس التاريخ المزور الموجود في الكتب الرسمية.

ب-اللون:

يعد اللون في العمل الأدبي" **أحد أبرز العناصر الجمالية في الفنون إذ يشكل حضورا واسعا يمكن أن يغير مسار الشكل الإبداعي سلبا أو إيجابا**"[2]، وذلك من خلال انعكاسه على نفوس المتلقين وما يولد فيها من دلالات، والألوان لغة رمزية يتواصل بها الكاتب مع المتلقي، وهي لغة لها دلالات عديدة وعميقة، فهي"**وسيلة للتعبير والفهم، وإن كان عرضا لا يقوم بذاته، ولا بد له من مكان وزمان وشيء، فإنه من أسرار الوجود.. وهو قوة موحية جذابة تؤثرفي جهازنا العصبي وللنفس فرحة لا يستهان بها عند النظر إليه**"[3]، لذلك نجد

---

[1]-محمد رشدي عبد الجبار الدريدي، النص الموازي في أعمال عبد الرحمان منيف الأدبية، دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجستير، إشراف: عادل الأسطة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح، فلسطين، 2010،ص:211.

[2]-علي إسماعيل السامرائي، اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي، ط1، الأردن، 2013، ص:71.

[3]-ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، ط1، دار الحامد، الأردن، 2008، ص:14.

الكتاب ينتقون بحذر الألوان التي يصدرون بها أغلفة رواياتهم، حتى تلقى القبول المنشود في نفوس القراء، بالإضافة إلى ذلك فإن "**اللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية وإضاءات دالة تعطي أبعاد فنية في العمل الأدبي**"[1]، بمعنى أن لكل لون من الألوان دلالته العميقة، ولهذا فإن توظيفه في أغلفة الروايات ليس اعتباطيا، بل له أبعاد دلالية يسعى الكاتب إلى إيصالها للمتلقي عن طريق الرمز.

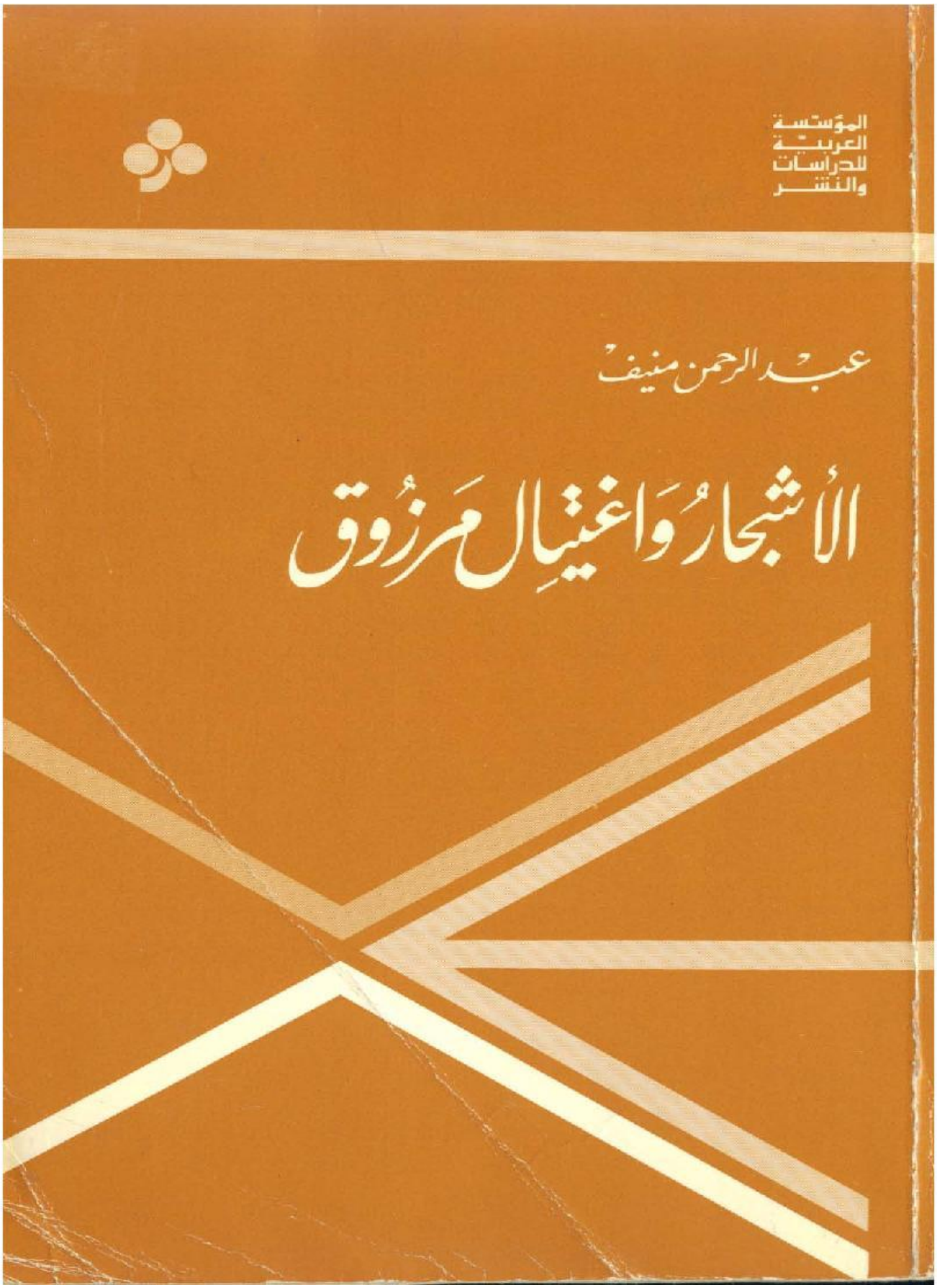
ولقد آثر "منيف" في هذه الطبعة لرواية "الأشجار واغتيال مرزوق" أن يجعل الغلاف باللون البرتقالي وهو لون يرمز إلى " **الانجذاب والذوق والشوق**"[2]، ربما حتى يجذب نظر القارئ إلى الرواية، وخاصة إذا علمنا أنها أول رواية تنشر لمنيف، ومازال لم يعرف في أوساط القراء بعد، وكذلك كونها أول طبعة تظهر إلى النور، فكان من الضروري أن تجذب أنظار القراء، هذا من الجانب التسويقي، أما من حيث عكسها للدلالة الفكرية للخطاب، فتكمن في كون اللون البرتقالي يدل على التشبث بالحياة، وهذا ما نجده في الرواية من خلال صراع منصور مع ذاته حتى يتشبث بالحياة رغم الصعوبات التي واجهته، ورغم العراقيل التي وضعتها السلطة في طريقه، حتى تكبله وتقيده، ولكنه استطاع في الأخير أن يهرب من سطوتها، وسافر خارج الوطن، وكذلك نجد هذا المدلول في قصة إلياس نخلة الذي صارع الحياة من أجل البقاء، و بقاؤه كان مرهونا بالعمل.

ويدل اللون البرتقالي كذلك على القوة والاستمرارية، وهذا ما نجده في قصة إلياس نخلة الذي حارب بكل قوته من أجل أن يستمر ولا زال يحارب، أما منصور فرغم أن السلطة قد ضعفته وكسرت جناحه إلا أنه كان أقوى منها وفي الأخير فضحها من خلال أوراقه التي نشرها الصحفي، والتي هي "الأشجار واغتيال مرزوق"، فمنصور هنا استطاع أن يحقق الاستمرار لأفكاره حتى بعد جنونه.

---

[1]–المرجع السابق،ص:77.

[2]–قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص:113.


المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر
عبد الرحمن منيف
الأشجار واغتيال مرزوق

3-2-تصميم غلاف "شرق المتوسط":

أ-الشكل:

لقد جاء غلاف رواية "شرق المتوسط"، التي بين أيدينا باللون الأخضر، يعلوه اسم الروائي "**عبد الرحمان منيف**"، وكذا اسم دار النشر، في حين جاء عنوان الرواية مكررا ثلاث مرات، وبألوان مختلفة، وفي المنتصف أشير إلى جنس العمل الأدبي بكلمة "رواية"، أما تكرار العنوان بألوان مختلفة، فهو دلالة على تكرار معاناة السجين السياسي "رجب إسماعيل" في كل بلدان شرق المتوسط، مهما اختلفت أسماؤها يبقى حكمها واحد.

ب-اللون:

لقد تباينت الألوان في غلاف "شرق المتوسط"، ابتداء من الأخضر لون خلفية الغلاف إلى اللون الأصفر المخضر، والأزرق، والأبيض، ولكل لون دلالته وبعده الرمزي، وفيما يأتي سنحاول تقريب دلالة كل لون وربطها بالمعنى الدلالي العام للخطاب.

ب-1-اللون الأزرق:

ويوحي هذا اللون بالامتداد واللانهاية، كما أنه يدل على الشباب والبراءة والثقة، ويوحي بالبحر الهادئ[1]، وكأن هذا اللون ينبهنا أن الشرق كبداية هو بلاد الشباب الطموح، المليء بالبراءة والثقة، المحارب من أجل إظهار أفكاره والمواجهة بها باعتبار أن هذا اللون يدل أيضا على " **المواجهة الفكرية**" [2]،وهذه هي حال المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل".

ب-2-اللون الأصفر المخضر:

بغض النظر عن مدى نبذ النفس البشرية لهذا اللون لارتباطه بالمرض والسقم، فهو يدل أيضا على الجبن والغدر، والبذاءة والخيانة، وهذا هو الوجه الثاني لشرق المتوسط، وجه السلطة التي تغدر بكل مثقف وتجبره على الخيانة وتدفعه إلى المرض والسقم مثلما فعلت مع المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل".

---

[1]-أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص:183.

[2]-شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 267، مارس2001، ص:272.

ب-3-الأبيض:

أما هذا اللون فيمثل الوجه الذي يرجوه الروائي من شرق المتوسط رغم كل التناقضات الموجودة فيه، فهو يأمل أن تتمتع بلاد شرق المتوسط بالسلام والأمن والاستقرار ذات يوم.

ب-4-اللون الأخضر:

وهو رمز الثقافة الإسلامية عند أهل الشرق باعتبار أنه " **ينطوي على هالة محببة في نفوس المسلمين، تكونت حوله على مر العصور وهو في الوقت نفسه رمز للجنة التي وصفت بهذا اللون في القرآن الكريم**"[1]، بالإضافة إلى توظيفه في خلفية الغلاف، فهذا يرمز إلى الشرق باعتباره مهد الثقافة الإسلامية، وكذا باعتباره الحاضنة الرئيسة لموضوع الخطاب.

[1]-ظاهر محمد هزاع، اللون ودلالته في الشعر، ص:30.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
عبد الرحمن منيف
شرق المتوسط
رواية

3-3-تصميم غلاف رواية "الآن هنا.. أو شرق التوسط مرّة أخرى":

أ-الصورة:

لقد صدر "عبد الرحمان منيف" غلاف روايته " الآن هنا..أو شرق المتوسط مرّة أخرى" -الطبعة التي بين أيدينا- برسم تشكيلي لوجهي المثقفين الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" و"طالع العريفي" وهما ينظران إلى المجهول، ويرتقبان المستقبل بوجهين حائرين وبائسين، أرهقهما التهميش والتعذيب، ويعلو وجهيهما اللون البني الذي يتخلله الأصفر المخضر، وفوق رأس الوجه المكتمل دوامة سوداء وأسفلها بقليل يوجد خطان متقاطعان، ونقطة تقاطعهما مركز لدائرة ظهر أكثر من نصفها في الغلاف، وفي الأسفل يظهر الوجه غير المكتمل وقد غلب عليه اللون الأزرق، وفوق إطار الصورة ككل كتب اسم المؤلف "عبد الرحمان منيف"، وأسفل منه بداية العنوان باللون الأحمر "الآن... هنا" وتكملة العنوان داخل إطار الصورة باللون الأبيض "أو شرق المتوسط مرّة أخرى".

وقبل أن نتطرق لدلالة الألوان، نحاول فك رموز الصورة واستنطاق دلالاتها، ونبدؤها بالخطَّان المتقاطعان واللذان يمثلان حياة كل من "طالع" و"عادل"، ونقطة التقاطع هي زمن التقائهما بمستشفى "كارلوف" ببراغ، ثم رحل كل إلى وجهته، أما الأول فقد رحل إلى الدوامة السوداء التي فوق رأسه وهي الموت، وأمّا الثاني فقد واصل حياته في ظل المعاناة، في حين كانت الدائرة تمثل كل ما هو مشترك بين المثقفين "طالع" و"عادل" من أفكار ثورية وسجن وتعذيب ومعاناة، أما الأقلام التي بجانب الوجه المكتمل فتمثل السلاح الذي استعمله المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" ضد السلطة، وهو سلاح الكلمة أو الكتابة.

ب-اللون:

لقد زخر غلاف "الآن...هنا" بمجموعة من الألوان المتباينة، والتي تعد مفاتيحا تساعدنا على الولوج إلى عالم الرواية، فيما يلي نحاول تناول كل لون على حدى:

ب-1-الأسود:

ويظهر هذا اللون في اسم الروائي أعلى الصفحة، وكذا في الدوامة التي تعلو إطار الصورة، وهو اللون الأكثر تجسيدا لواقعنا العربي المأزوم وهو لون الحزن والظلم، وهو " **كابوس لوني يرمز إلى عدم وجود اللون، كما أنه نقطة امتصاص الألوان جميعا، وهو رمز الخوف من المجهول...والتكتم والعدمية والفناء والصمت**"[1]، وقد كتب اسم الروائي بهذا اللون للدلالة على الهم الذي يحمله بداخله، وهموم شرق المتوسط.

ب-2-اللون الأحمر:

ومعروف ما لهذا اللون من دلالة على "**العواطف الثائرة والحركة والحياة الصافية والمبدأ الخالد**"[2]، وهو لون الجرأة والمواجهة، وقد اختاره "منيف" ليكون لونا لبداية العنوان "الآن...هنا"؛ حتى يقول بكل جرأة ها أنا هنا عدت الآن من جديد لأصفي حسابي مع الشرق ومع السجن السياسي.

ب-3-اللون البني:

وهو لون يدل على الهدوء، والتوازن في الاندفاع " **يقل فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوء، فهو إذن يفقد الدفع الخلاق الواسع، والقوة الفعالة المؤثرة للأحمر، نشاطه ليس إيجابيا ولكن استجابيا متعلقا بالحواس**"[3].

ب-4-اللون الأبيض:

الذي جاء كإطار عام للغلاف، وكذلك لون كتابة الشطر الثاني من العنوان" أو شرق المتوسط مرة أخرى"، وكما ذكرنا سابقا فهو يدل على الأمن والسلام اللذين ينشدهما الروائي في الوطن العربي.

---

[1]-صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، ص:124.

[2]-المرجع نفسه، ص:125.

[3]-أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص:186.

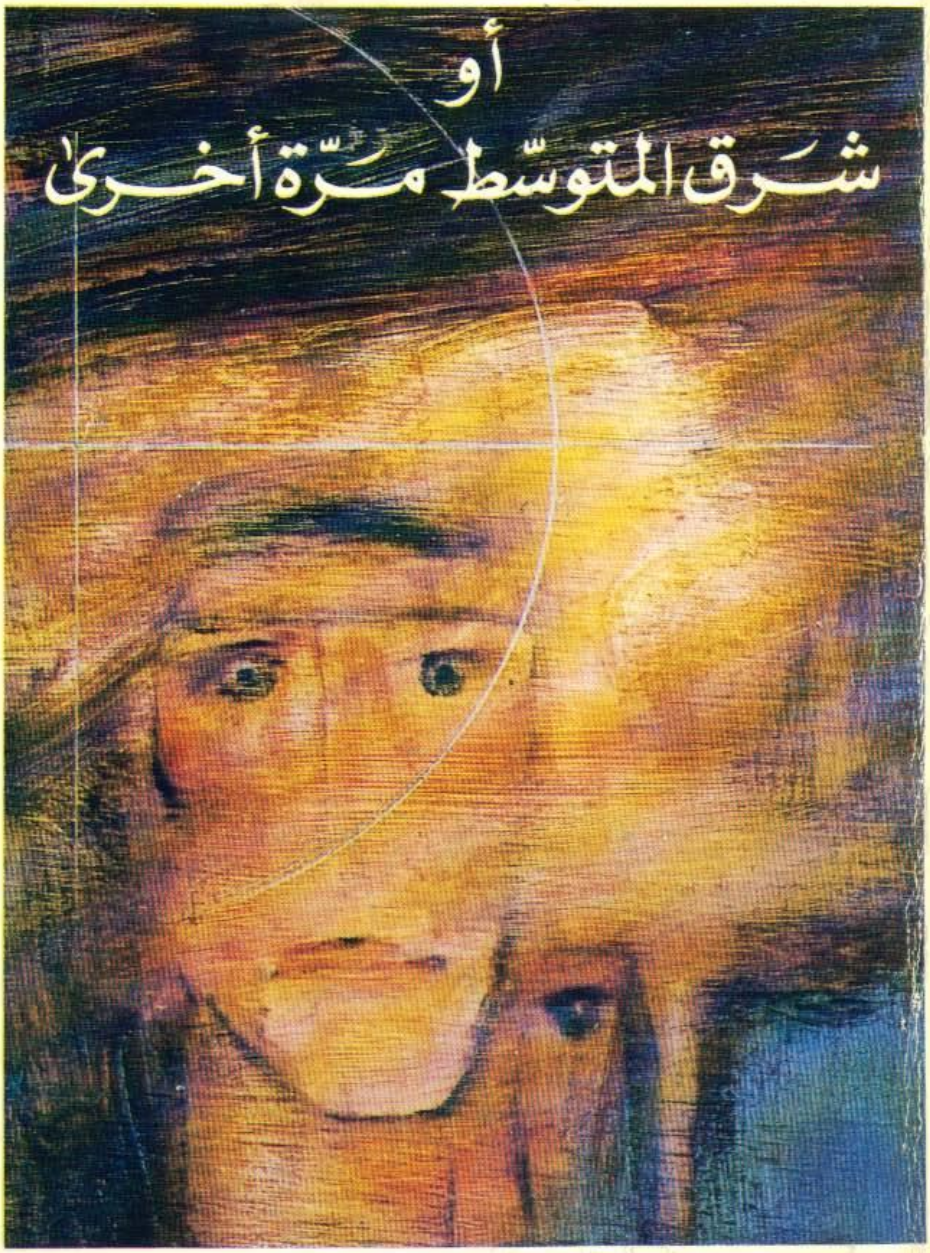
ب-5-اللون الأزرق:

ونجد هذا اللون في الوجه غير المكتمل، والذي نظنه وجه "عادل الخالدي" ويمثل امتداد الأمل؛ حيث أنه أكمل مسيرة"طالع" ونشر أوراقه.

عبد الرحمن منيف

الآن ... هُنا

أو شرق المتوسّط مرّة أخرى



المؤسسة العربية للدراسات والنشر

3-4-البياض وعلامات الترقيم:

يكون البياض في أغلب الأحيان عبارة عن إعلان لنهاية فصل أو جزء أو قسم في الرواية، والبياض يشبه كثيرا الصمت[1]، الذي يخبئ خلفه عاصفة من الكلام، ونجد البياض في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"يتخلل الأجزاء؛ أي يفصل بين نهاية جزء وبداية آخر، فيأتي البياض إما صفحة ونصف أو صفحة كاملة "**وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها**"[2]، علما أن هذه الرواية جاءت في قسمين، يتألف القسم الأول من عشرين جزء، والقسم الثاني من اثنين وعشرين جزء، بالإضافة إلى اليوميات والخاتمة، ومدار هذا كله ثلاثمائة وثمانين صفحة تقريبا، وإذا جمعنا كل البياضات التي في الرواية فهي تقارب أربعين صفحة، ولعل الروائي أراد من خلال كل هذا البياض أن يترك مساحة للقارئ حتى يقرأ المسكوت عنه، وكذلك الأمر بالنسبة للروايتين "شرق المتوسط" و"الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى".

أما علامات الترقيم فلها أهمية بالغة في الأعمال الأدبية، وخاصة الرواية؛ حيث أنها "**تسهل الفهم على القارئ، وتجود إدراكه للمعاني وتفسر المقاصد، وتوضح التراكيب أثناء القراءة، فتجنب القارئ هدر الوقت بين تردد النظر ، وبين اشتغال الذهن في تفهم العبارات كان من أيسر الأمور إدراك معانيها، لو كانت تقاسيمها وأجزاؤها مفصولة أو موصولة بعلامة تبين أغراضها، وتوضح مراميها**"[3]، ولقد استعمل منيف في رواياته الثلاث علامات الترقيم، كنقاط الحذف، وعلامة الاستفهام، وعلامة التعجب بشكل ملفت للانتباه. وهذا الاستعمال أبدا لم يكن بريئا أو مجانيا، وإنما كان له دلالة بالغة في المعنى؛ وذلك لأن

---

[1]-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982،ص:121.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي ،ص:58.

[3]-ينظر الموقع التالي: ديوان العرب، علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها www.diwan alarab.com

اللسانيين يؤكدون على "**وجود علاقة تلازم مباشرة ما بين الترقيم والمعنى**"[1]،إن أهمية علامة الترقيم في الرواية نابعة من ذاتها، فهي تحل محل الإيماءة، وتغير سمات الوجه والنظر بالنسبة للمتكلم، ولأن الروائي لا يستطيع أن يعبر بالكلام، فهو "**يعبر بواسطة علامات الترقيم، هذه العلامات التي تعتبر من الوجهة اللسانية ...صامتة لكنها ناطقة من جهة الدلالة**"[2]، فهي إذا " **في تصور الكاتب، مثل الحركات اليدوية والانفعالات النفسية،والنبرات الصوتية التي يستخدمها المتحدث أثناء كلامه؛ ليضيف إليه دقة التعبير وصدق الدلالة، فهي ...توجه دلالة الخطاب الشفوي، كما أنها تنظم الموضوع، وتجمل لغته، وتحسن عرضه؛ فيظهر في جمالية خاصة تريح القراء وتدفعهم إلى القراءة والاستمتاع بها**"[3].ونجدها بكثرة في الروايات الثلاث على شكل نقاط حذف التي تتوسط الجملة أو تعقبها، وقد وظفت توظيفا إيحائيا للإشارة على أن هناك كلاما محذوفا ولابد على القارئ أن يكمله؛ إذ أن " **قراءة جملة أو كلمة تتبعها نقطتان إشارة إلى أن ثمة شيء لم يقله الكاتب و أنه موجود هنا قريبا فقط، وما على القارئ إلا أن يستدرج هذا المعنى، مع أنه ليس من الضروري أن يكون المعنى المضاف نفسه عند القراء**"[4]، فكل قارئ وطريقته الخاصة في صياغة المعنى، وملء الفراغات.

وكذلك نجدها على شكل علامة تعجب، وعلامة استفهام؛ إذ أنه لا تخلوا نهاية جملة أو فقرة من علامة تعجب أو علامة استفهام، ومعلوم ما لهاتين العلامتين من دلالة على الحيرة والدهشة والسؤال، ولا غرابة في هذه الكثرة؛ لأن رواياته ككل هي رسالة من منيف إلى

---

[1]–عبد الستار محمد العوفي، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة الفكر المعاصر، مجلد 26، العدد 2، أكتوبر–ديسمبر 1998، ص:296.

[2]–المرجع نفسه، ص:297.

[3]–ينظر الموقع التالي: ديوان العرب، علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها www.diwan alarab.com

[4]–فيروز رشام، علامات الترقيم ودلالتها في نثر نزار قباني(السيرة الذاتية أنموذجا)، مجلة المعارف، المركز الجامعي البويرة، العدد 2، أفريل، 2007، ص:96.

أبناء الوطن العربي، وخاصة المثقفين، يسائلهم فيها إلى متى هذا الصمت؟ إلى متى ونحن نقبع تحت رحمة السلطة؟ ونحن نعلم مساوئها وأخطاءها؟ متى ستتحقق الديمقراطية في الوطن العربي؟ ذلك " **الوشاح الأسود الذي يلبسه كل الناس، يلبسونه في الليل، والنهار، وهم نائمون، وهم يأكلون... إلى متى تبقى كذلك أيها الوطن ،الجوع والعذاب، واليوم القتل؟**"[1].

3-5-التشكيل المطبعي:

لقد أشار "ميشال بوتور" إلى أهم مظاهر هذا الفضاء؛ أي الكتابة ضمن الصفحة، فتناول طول السطر، وعلو الصفحة وحجم الكتابة ، كما أشار كذلك إلى الكتابة الأفقية في الصفحة، والكتابة العمودية، والصفحة داخل الصفحة، وألوح الكتابة، والفهارس[2] ولقد لجأ العديد من الروائيين إلى هذه التقنيات الكتابية من أجل إبراز جملة من المعاني والدلالات، حتى يدركها القارئ بطريقة غير مباشرة، كما أن لهذه التقنيات الكتابية وظيفة جمالية إلى جانب الوظيفة الدلالية.

أما الكتابة المطبعية في روايات "عبد الرحمان منيف" الثلاث، فكانت كتابة أفقية، تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار،" **وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي...**" [3]، وينطبق هذا الاحتمال على الشخصيات الأربع؛ حيث جاءت خطاباتهم مزدحمة بالأفكار والأحداث، وقد برز هذا من خلال مونولوجاتهم وحواراتهم الخارجية.

أما لون الخط وحجمه فكان في كل رواية لا يتغير من بدايتها إلى نهايتها، وحتى يميز الحوار عن السرد أو الوصف، كان يضع في بداية كل جملة من الحوار مطة صغيرة، أما

---

[1]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:348.

[2]-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص:128-131.

[3]-حميد لحميداني، بنية النص السردي،ص:56.

المونولوجات فكان يضعها بين قوسين حتى يميزها عن السرد وعن الحوار المباشر، نأخذ المثال التالي من رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" :

"**-تفضل يا أستاذ ...**

-لا...لا...أشرب أنت؟

بدت كلمتي عصبية، تراجع قليلا وشرب، ثم ملأه وقدمه إلي وهو يمسح فمه بظهر يده، تناولت غطاء المطرة وشربت، شعرت أن عربدة حزينة مجنونة تشمل كل خلية في ...(العرق في أول الرحلة يا منصور؟ قلت لنفسك لن تشرب . ستتركه. وها أنت تبدأ قبل أن تجف الأيمان التي أقسمتها؟)..."[1].

ونأخذ كذلك المثال التالي من رواية "شرق المتوسط":

" **قلت لهم وأنا أتلوى من الأم: -لا أعرف هادي ولم تره عيني؟**

-تتصور أن ما تعاني منه ألما؟ سوف ترى بعينيك كيف تأخذنا وتشير إلى البيت الذي يختبئ فيه، دون أن نسألك..لن يطول صمتك؟

-ولكني لا أعرف إنسانا بهذا الاسم؟

-هذا ليس اسم إنسان، أنه وحش، أتعرف وحشا بهذا الاسم؟

-قلت لكم لا أعرف أحدا بهذا الاسم..." [2].

3- الأشياء ودلالتها في خطاب المثقف الإنتلجنسيا:

يمتلئ المكان بمئات الأشياء التي يزخر بها العالم الخارجي، وتمثل قوة هائلة من العناصر يتعامل معها الإنسان وينتفع بها، فإن حضورها يكتسي أهمية بالغة بالنسبة لوجوده، ولهذا كانت الأشياء ولا تزال بالنسبة للإنسان "**عنصرا دالا عليه ومؤشرا على نمط عيشه وسلوكه الحضاري**"[3]، وعليه فإن علاقة الإنسان بمحيطه تتميز بمدى بساطة الأشياء أو

---

[1]-الأشجار واغتيال مرزوق،ص:27.

[2]-شرق المتوسط، ص:79.

[3]-عمر عيلان، الرواية والإيديولوجيا، ص:223.

تعقيدها، ووفرتها أو ندرتها، أحجامها وألوانها ، كل هذه الفروق تساعدنا على معرفة المستوى الفكري والاجتماعي للإنسان.

وعلى هذا الأساس تدخل الأشياء وتغزو عالم الرواية، وبارتباطها بمكونات العناصر الأخرى تسهم في خلق حالات فكرية وإيديولوجية واجتماعية على الشخصية التي ترتبط بالشيء، في هذا يقول "**بلزاك**" " **للحيوان قليل من الأثاث ... بينما يميل الإنسان حسب سنة ما تزال غامضة إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص حاجاته فنجد العادات والثياب والكلام،والمنازل عند الأمير وصاحب المصرف والفنان والبرجوازي والكاهن الفقير تختلف بعضها عن بعض وتتطور،وفقا للمدنيات**"[1]، وقبل أن ننطلق في فضاء الأشياء الموجودة في متن الرواية، نشير إلى أن الأشياء التي تحيط بنا ليس لها وجود منفصل عنها، فهي تستمد أهمية وجودها من وظيفتها بالنسبة إلينا، فالإنسان "**يعكس في الأشياء والأشياء تعكس في الإنسان**"[2]، وهذا يؤكد ما سنذهب إليه، وهو أن وصف الأشياء في جل صفحات الرواية جاء ملتحما مع السرد مقدما في منظور محدد، والذي يحدد بدوره زاوية الرؤية ومجال النظر.

أ-الأشياء ودلالتها في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق":

وبعد سعينا لتطبيق المفاهيم السابقة في الرواية "**الأشجار واغتيال مرزوق**" وربطها بالسياق الوصفي للأشياء، تأكد لنا أن هذه الأخيرة لم تكن اعتباطية، بل كان لها دلالات عميقة على وضع اجتماعي، ورؤية فكرية إيديولوجية بينها الراوي قصد كسب تأييده، وإذا قمنا بجرد الأشياء في متن الرواية فإننا نحصل على ما يلي:

---

[1]-نقلا عن:ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص:56.

[2]-مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية،(اللص والكلاب، الطريق والشحاذ)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص:155.

أ-1-الوثائق والكتب:

الوثائق	الكتب
- جواز السفر - بطاقة القطار - الشهادة الصحية - الموافقة على العمل - تذكرة الدرجة الثانية	-ملحمة جلجامش -التنقيب عن الماضي -الجيل الخائب -الأرض الخراب

أ-2-الثياب والأغراض:

ثياب منصور وأغراضه	ثياب إلياس نخلة وأغراضه	ثياب الرجل السمين
-بدلة رمادية ناصلة اللون -علبة السجائر -الحقيبة الخضراء -قميص قذر	-قميص واسع -ملابس متناقضة الألوان -سترة زرقاء ذات أزرار زرقاء -حقيبة خضراء مهترئة -حذاء مغبر	-ربطة عنق

أ-3-المأكولات والمشروبات:

مأكولات ومشروبات منصور وإلياس	مأكولات الرجل السمين
-أرغفة الخبز -قطعة جبنة -بصل وخيار وبندورة -العرق	-حلويات متعددة الأنواع

بعد تصنيفنا للأشياء الواردة في الرواية ضمن الجداول السابقة، خلصنا إلى جملة من الاستنتاجات التي تربط الأشياء بدلالاتها في الخطاب، وهي أن الوثائق الشخصية "جواز السفر، بطاقة القطار، الشهادة الصحية، الموافقة على العمل"، التي ظل منصور ينظر إليها ويقلبها مرات عديدة، وكان في كل مرة ينظر إليها كأنها أول مرة،"**لا أحد يصدق كم انتظرت حتى حصلت على هذه الأوراق اللعينة، نعم لا احد على وجه الكرة الأرضية يتصور أن أوراقا مثل هذه لا يكلف انجازها نصف ساعة،تنتظرها أكثر من سنتين...**" [1]،لم تكن تلك الوثائق مجرد أوراق رسمية، بل كانت طوق النجاة لمنصور، ولطول انتظارها أصبحت حلما.

أما تذكرة الدرجة الثانية في القطار فهي تدل على الإمكانيات المادية المحدودة "لمنصور عبد السلام"، غير أنها في الحقيقة لا تناسب مركزه السابق كأستاذ بالجامعة "**أستاذ جامعة يركب الدرجة الثانية ؟ الدرجة العاشرة ؟ هذه قضية خاصة بي، لا أحد يستطيع أن يناقش، هل على أساتذة الجامعة أن يسافروا في الدرجة الأولى ؟ هكذا يجب. ؟ أنا لا أريد، نعم أنا لا أريد أو لا أستطيع يا منصور؟...**"[2]، وهكذا كان الصراع الداخلي عنده حول تذكرة الدرجة الثانية، يريد أن يقنع نفسه بأنه لم يختر الدرجة الأولى بإرادته، ولكنه في الحقيقة هو لا يستطيع دفع ثمنها نظرا لظروفه المادية.

أما الكتب فهي تنبئ بشكل كبير عن البعد الفكري و الإيديولوجي للمثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام"، فهو المثقف الذي عشق الكتب منذ صغره، قرأ العديد من الكتب، حتى أن قيمة الكتاب الواحد تساوي عنده قيمة رجل، ويقول عن نفسه : "**أحب القراءة كثيرا لدرجة أن الكتاب بالنسبة لي يعادل رجلا، والكتاب الجيد يعادل أكثر من ذلك...**"[3]، ولقد

---

[1]–الأشجار واغتيال مرزوق، ص: 18.

[2]– المصدر نفسه، ص:194.

[3]– المصدر السابق، ص:211.

كانت له مكتبة صغير مميزة " **وحتى وقت قريب كنت أحتفظ بمكتبة صغيرة، كانت بعض الكتب تتمتع لدي بمزايا تفوق أي شي من الوجود...**" [1].

إن عناوين الكتب التي كان يحملها "منصور" معه في حقيبته الخضراء لهي دليل على توجهه الفكري الثوري "**ملحمة جلجامش**"، "**الجيل الخائب** "، " **لوركا دراسة عن حياته وشعره**"، "**التنقيب عن الماضي**"، وكلها لها فكرة متشابهة وهي حرية الإنسان، حقه في العمل والعيش بكرامة وكذا حقه في العدل والمساواة مع باقي البشر.

إن ثقافة منصور وحسه الثوري خلقا له المتاعب في حياته، ماذا لو لم يكن منصور مثقفا وصاحب مبادئ ثورية تغييرية، هل سيكون مصيره هو ذاته الآن، ماذا لو لم يقرأ منصور الكتب، هل كان سيتعذب هكذا، كلها أسئلة كانت تدور في رأسه، إنها الثقافة وتبعاتها "**ألا تعرف أن الكتب هي التي عذبتك وخلقت بينك وبين الناس هذه الفجوة الكبيرة؟ اعترف. احرق الكتب... مزقها ... يكفيك ما قرأت، ولكن شكرا لله أنك نسيت كل شيء، لولا النسيان لمات الإنسان لكثرة ما يعرف، لمات من تخمة الهموم والعذاب والأفكار التي تجول في رأسه**"[2].

أما الثياب والأغراض فكانت لها دلالات اجتماعية أكثر منها فكرية، فنجد مثلا في بذلة منصور الرمادية ناصلة اللون، وكذلك ملابس إلياس الرثة والفضفاضة، دليل على إمكانياتهما المادية المحدودة في مقابل التاجر السمين الثري الذي كان يجلس مقابلهما وهو يرتدي ربطة عنق.

أما قميص منصور القذر الذي أخفاه أسفل الحقيبة، فهو يدل على ماضيه وخيبات أمله "**يمد يده ويخرج قميصا قذرا، لقد لففت هذا القميص جيدا ووضعته أسفل الحقيبة. الناس يخفون قذارتهم بمهارة، ولكن يأتي أناس أكثر مهارة منهم لكي يستخرجوها ؟**"[3].

---

[1]–الأشجار واغتيال مرزوق، ص:211.

[2]– المصدر نفسه، ص:227.

[3]– المصدر نفسه، ص:190.

وكذلك المأكولات، فقد اختلفت باختلاف المستوى الاجتماعي؛ حيث كان "منصور" و"إلياس" يأكلان مأكولات البناء، وهي: الأرغفة مع الجبن والخيار والبصل والبندورة، وهو أكل الطبقة الفقيرة، وفي المقابل كان التاجر السمين يأكل مأكولات الطاقة، تمثلت في أنواع عديدة من الحلويات.

أما "العِرْقُ" أو "الخمر" فكان عنصرا بارزا في الرواية، فقد أقبل عليه "منصور " و"إلياس" بنهم كبير، ومن المعروف أن الذي يقدم على شرب الخمر؛ إنما يشربها "**هروبا من الواقع وبحثا عن الراحة والطمأنينة الضائعتين**"[1]، ولهذا الأمر لجأ إليها المثقف الإنتلجنسيا "منصور"، وأول مرة شرب فيه "العِرْقَ" كان مذاقه " **حادا قاسيا، ولكن كل دواء له ذلك الطعم. كان قاسيا في المرات الأولى، ثم طاب طعمه، وصار أكثر من دواء. صار لذيذا مثل ضحكة الأطفال. صار مرا مثل بكاء الأمهات. ولكن أصبح لنا مثل ملح الأرض...لا نتركه، ولا نريد شيئا غيره!**" [2]. كما أن الخمر تشرب تخديرا "**للحواس ومخففة للروح من روابطها الجسدية الدنيوية فتسمو وتتجلى أمامها الحجب**"[3]، وهذا المعنى كذلك موجود في الرواية، ونجده في قول "منصور": "**الآن نستطيع أن نشرب بمزاج رائق، وبهدوء حزين**"[4]، أو حينما يقول: " **تحول العرق في يدي إلى سلاح للحزن، للفرح، للشجاعة، لكل الهموم والأوجاع**"[5].

ب-الأشياء ودلالتها في رواية "شرق المتوسط":

وكذلك الأمر بالنسبة لدلالة الأشياء في شرق المتوسط؛ حيث أنها كانت عميقة تنبئ عن رؤية فكرية تحاول النفوذ إلى صلب العملية السردية، لتخرج لنا الدلالة المركزية لتلك العملية، وبعد جردنا للأشياء المذكورة في المتن الروائي ، وجدنا ما يلي:

---

[1]-مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ص:154.

[2]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:224.

[3]-مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ص:163.

[4]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:44.

[5]-المصدر نفسه، ص:202.

ب-1-الأغراض والأثاث:

غرفة السجن	غرفة الاعتراف	غرفة البيت
-الفراش كريه الرائحة. -صفيحة البول. -الصحن الحديدي. -الأدوية.	-ورقة الاعتراف. -القلم. -ساعة الحائط. -الكهرباء. -الكيس. -العصا.	-السرير. -الفراش اللامع. -الستارة. -الوسادة. -علبة السجائر. -المنفضة.

ب-2-الثياب:

في السجن	في البيت
-بقايا ثياب أو خرق	-بيجامة. -ملابس داخلية نظيفة.

ب-3-المأكولات والمشروبات:

في السجن	في البيت	في باريس
-رغيف الخبز. -قطعة جبن. -سيخ كباب	-قهوة	-النبيذ

ب-4-الروائح:

في السجن	في البيت
-رائحة المراحيض.	-رائحة الفراش اللذيذة.

-رائحة الجيفة. -رائحة اليود والمستشفيات.	

من خلال الجداول السابقة نجد أن الأشياء في رواية "شرق المتوسط" قد اصطفت في جهتين متقابلتين هما السجن وخارج السجن، ولعل السارد قصد من هذا التقابل في الأشياء هو المقارنة بين حياة السجن وحياة الحرية، وذلك لكسب تأييد القارئ لموقف "رجب" الذي رضخ للسلطة بعد أن تعب من حياة السجن وما فيها من اضطهاد "**والإنسان في العالم الخارجي يستطيع أن يذهب إلى المرحاض متى يشاء..لا أحد يمنعه، لا احد يدق عليه الباب ويطلب منه أن يخرج منه فورا، لا أحد يجبره على حمل القذارة بصفيحة ترتج بين يديه وتتسرب إلى ثيابه ويديه...**" [1]، فقذارة السجن تقابلها نظافة الغرفة ونقاءها " **الفراش لامع ونظيف، نحيت الوسادة ووضعت رأسي على طرف الفراش...**" [2]، ورغم تغير حال "رجب" بعد خروجه من السجن وعودته إلى البيت، إلا أنه لم يعد مرتاح البال، ولم يستطع النوم، فيقول:" **لم أنم رغم ما فعلته أنيسة..وضعت علبة السجائر ومنفضة إلى جانب السرير، وأنزلت الستارة وابتسمت وهي تغادر الغرفة...**" [3]، إن الأثاث والأغراض التي ذكرت طول الرواية لا تنبئ عن وضع اجتماعي محدّد، بقدر ما تمثل رفاهية الحرية في مقابل حياة السجن. وجاء هذا المقطع السردي ليعمق فكرة الاضطهاد الجسدي والنفسي في السجن، فمثلا قول "رجب": " **وابتسمت وهي تغادر الغرفة**" فالابتسامة هنا وفرت له جوا نفسيا مريحا، عكس جو التعذيب في السجن.

كذلك الأمر بالنسبة للثياب، فقد جاءت صفاتها لتعمق الفرق بين السجن وخارجة، وتظهر مدى المعاناة التي كان يعيشها المثقف الإنتلجنسيا "رجب" في سنوات الاعتقال،

---

[1]-شرق المتوسط، ص:29.

[2]-المصدر نفسه، ص:12.

[3]-المصدر نفسه، ص:12.

فيقول عن الثياب التي أتى بها من السجن: " **أي شيء في هذه الحقيبة المسلولة؟ بقايا ثياب، بقايا ثياب حتى المتسولون أن يمدوا إليها أيديهم.. لو تركتها في السجن لكانت تنفع أحدا، أما في العالم خارج السجن، فإنها تثير الشفقة!...**" [1]، وذكر في مقابل هذه الخرق "البيجامة" و"الملابس الداخلية النظيفة" التي أحضرتها له "أنيسة" حتى يلبسها ويرتاح فيها.

وهو الأمر ذاته بالنسبة للمأكولات والمشروبات؛ حيث أننا نجد في السجن مأكولات البناء المتمثلة في "رغيف الخبز اليابس"، وقطعة الجبن" وكذلك "سيخ الكباب" الذي تقام عليه حفلة، أما خارج السجن فقد زهد عن ذكر المأكولات ربما لوفرتها وتنوعها، إلا أنه ذكر نوعين من المشروبات التي تعدل المزاج، وهي: القهوة، والنبيذ.

وفي الأخير نجد الروائح التي كان "رجب" حريصا على تصنيفها داخل السجن وخارجه، ففي داخله ذكر الروائح الكريهة كرائحة المراحيض، ورائحة الجيفة، وكذلك رائحة اليود والمستشفيات التي شمها في غرفته غير أنها أصيلة فيها، وإنما هي روائح استحضرها من ذاكرة السجن، بينما خارج السجن ذكر رائحة واحدة محببة إلى النفس شمها في غرفته، وهي رائحة الفراش اللذيذة.

ج-الأشياء ودلالتها في رواية "الآن هنا...أو شرق المتوسط مرّة أخرى":

لقد أخذت الأشياء في رواية "الآن هنا.." البعد ذاته في رواية "شرق المتوسط" وكأنها امتداد لها؛ إذ أننا نجدها تصطف في جهتين متقابلتين الأولى خارج السجن وبالأخص في مستشفى "كارلوف" بمدينة "براغ"، والجهة المقابلة هي سجون "موران" و"عمورية"، وبعد جردها وتصنيفها توصلنا إلى ما يلي:

[1]-المصدر السابق، ص:202.

ج-1-الأغراض والأثاث:

مستشفى "كارلوف"	سجون "موران" و"عمورية"
-باقات الزهور.	-البطانيات القذرة.
-إناء الزهور.	-صحن الألمنيوم المسود على الجنبات.
-الأغطية النظيفة.	-الصابون الرخو.
-الطاولة.	-المناشف الرطبة.
-بلاط الأرض.	-الحنفية المكسورة.
-السرير.	
-الستائر.	

د-2-الروائح:

مستشفى "كارلوف"	سجون "موران" و"عمورية"
-رائحة الأرض.	-رائحة البول.
-رائحة الزهور المنعشة.	-رائحة القيء.
	-رائحة الدم.
	-رائحة القذارة.

هـ-3-الغذاء:

غذاء الجسد في السجن	غذاء الروح في مستشفى "كارلوف"
-رغيف خبز.	-محاورات لوقيانوس.
-حبات من التمر.	-شعر طاغور.
-فاصولياء.	-شعر رامبو، شعر الحطيئة.
-خضرة.	

من خلال الجداول السابقة نجد أن الأشياء والأغراض المتواجدة خارج السجن تناقض تماما تلك التي توجد داخله، فإذا نظرنا في فضاء مستشفى "كارلوف" نجد الأشياء التي تدل على الرفاهية والنظافة والجمال كالزهور والأفرشة النظيفة، والستائر الشفافة، وكلها توحي بالحياة الكريمة التي كان ينعم بها المثقفان الإنتلجنسيا "عادل" و"طالع" داخل المستشفى، بالإضافة إلى معاملة الأطباء والممرضات التي تفيض رحمة وحنانا، وفي مقابل ذلك كله نجد فضاء السجن يحتضن كل ما هو سيء وقذر كالفراش ذو الرائحة الكريهة، وكذا صحن الألمنيوم المسود، والصابون القذر، والمناشف الرطبة، وفوق هذا كله التعذيب ومعاملة الجلادين القاسية.

وكذلك الأمر بالنسبة للروائح؛ حيث تتجمع داخل السجن كل الروائح الكريهة التي من شأنها أن تنغص حياة المساجين، كرائحة (الدم، القيء، البول، القذارة)، وهذا ما يزيد من بشاعة السجون العربية ويجعلها أكثر قساوة، بينما ينتعش مستشفى "كارلوف" بمختلف الروائح الطيبة كرائحة الزهور، ورائحة الأرض المنعشة.

أما بالنسبة للغذاء فقد وظّفه المثقف الإنتلجنسيا في خطابه بما يخدم المعنى العام للرواية، ففي السجن نجد أن المثقف الإنتلجنسيا السجين أقصى ما يهمه هو غذاء جسده حتى لا يضمحل ويفنى، أما خارج السجن فهو يطمح إلى استكمال متطلبات الروح والفكر؛ لأن الأكل لم يعد هما يشغل باله، وكل ما يشغله هو القراءة والكتابة، ومن بين الكتب التي قرأها المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" في مستشفى "كارلوف"، كتاب "محاورات لوقيانوس"، و"لوقيانوس" هو أديب سوري ساخر ولد بمدينة سميساط السورية في العصر الهيليني، وكان معروفا بكتاباته الساخرة، حول الحكام والفلاسفة، فجاءت محاوراته وكأنها قد اتخذت من العالم مسرحا ومن الرجال والنساء ممثلين. وقد قرأ "عادل" محاورات "لوقيانوس" في سياق التهكم من التنظيم الذي كان ينتمي إليه، بعد أن علم بحقيقة أطماعهم، أما الأبيات التي كان يقرأها "عادل" لمختلف الشعراء فإنما تدل على ثقافته الموسوعية.

من خلال ما ورد في هذا الفصل تعرفنا على الظروف المختلفة التي أنتج فيها خطاب المثقف الإنتلجنسيا، والتي تضافر في تشكيلها كل من شخصية المثقف الإنتلجنسيا، وكذلك الفضاء وانعكاساته على تلك الشخصية، ولكن حتى يكتمل تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" كان من الضروري أن ندخله في سياق التلقي، وأن نفعِّله من خلال آليات القراءة المختلفة.

الفصل الرابع:

آليات قراءة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"

أولا: القارئ الضمني وآليات تفعيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا

1-مفهوم القارئ الضمني

2-علامات القارئ الضمني الخفية في الخطاب

3-علامات القارئ الضمني الظاهرة في الخطاب

ثانيا: العتبات النصية ودورها في قراءة خطاب المثقف الإنتلجنسيا

1-مفهوم العتبات النصية

2-عتبة العنوان

3-عتبة الاستهلال

4-عتبة التصدير

ثالثا: خطاب "عبد الرحمان منيف" الروائي في ميزان القراء

1-قراءة "فيصل درّاج": "المبدع المتجدد الذي لم يخذل الحقيقة"

2-قراءة "سعد الله ونوس": "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"

3-قراءة ناصر صالح: "البنية الكلية لمشروع منيف الروائي"

4-"عبد الرحمان منيف" قارئا لأعماله

أولا: القارئ الضمني وآليات تفعيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا

تقديم:

لطالما كان المبدع وخطابه مدار الدراسة النقدية ردحا طويلا من الزمن؛ ففي البدء عدّ الدارسون "العمل الأدبي" وثيقة يسجل فيها المبدع تاريخه وظروف مجتمعه، وكذلك مكبوتاته النفسية، وحاولوا استكناه ذلك كله من خلال تحليلهم لذلك العمل، وربط القرائن بعضها ببعض، وهكذا ظل النقد يحوم حول النص من خلال دراسة سياقاته الاجتماعية والتاريخية والنفسية دون الولوج إلى عالمه الداخلي الخاص به، ولكن تغير الحال بظهور علم اللغة الحديث الذي أعلن الثورة على السياق ونادى بضرورة الاتجاه نحو النسق ولا شيء غيره، ومن هنا انتقل الاهتمام إلى الخطاب الأدبي باعتباره كائنا قائما بذاته مستقلا عن منتجه، فغاص فيه الدارسون من أجل استنطاقه ومعرفة مكونات نسقه. وهنا كذلك أعلنوا موت المؤلف من خلال إقصائهم " **بشكل كلي مفهوم المؤلف والمرجع والسياق والإحالة. وكان التركيز على النص باعتباره مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة.**"[707]

أما في مرحلة ما بعد الحداثة فقد انتقل الاهتمام في الدراسات النقدية إلى المتلقي باعتباره المفعل الأول للعمل الأدبي، ويقول في ذلك "**جميل حمداوي**": " **فقد جاءت نظريات القراءة في مرحلة (ما بعد الحداثة) (1960-1980) لتعيد الاعتبار للمتلقين بعد أن تسيد المؤلف زمنا طويلا مع علماء النفس ومؤرخي الأدب، وكتاب السيرة الذاتية. وبعد ذلك استأسد النص مع البنيويين والسيميائيين مدة لا بأس بها**"[708]. وهنا فقط انتقلت السلطة في العملية التواصلية من المؤلف إلى القارئ.

ومن ثم بات عمل النقد اليوم، مساويا لعمل المبدع، أو هابطا عنه، أو متفوقا عليه حسب قدرة القارئ، فهو إعادة للبنى العميقة في النص، ومحاولة لتسويغ جمالياته، وإسهامٌ

---

[707]– جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي،ط1، مكتبة المثقف، المغرب، 2015، ص:06.

[708]– المرجع نفسه، ص:06.

في فكّ شيفرته ورموزه [709]؛ ذلك لأن المتلقي يعيد إنتاج النص الأدبي من خلال فعل القراءة، فمع كل قراءة جديدة يكتسب النص دلالات ورؤى جديدة تدخل في تشكيل بنيته العميقة مما يضمن للنص الجدة والاستمرارية، فهو يولد مع كل قراءة.

ولهذا أصبحت نظرية التلقي من أشهر النظريات وأكثرها أهمية، وأشدها صلة بمقياس الجودة الأدبية، فالمتلقي هو من يحدد أبعاد تلك الجودة من خلال تأثير الصورة الأدبية فيه، والعمل الأدبي جوهرا وحقيقة تأثر وتأثير. فإذا امتلك زمام تأثيره في متلقيه فقد حقق للأدب أدبيته، ومنح النصوص قيمة أدبية عالية، ووفر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور. فخلود الأعمال الأدبية إنما هو خلودها في نفوس متلقيها [710].

لقد ظهرت هذه النظرية في وسط لم يكن يعطي اهتماما للقارئ ولا لعلاقته بالنص الأدبي، فضلا عن كونه مشاركا رئيسا في إنتاج المعنى، ويرجع الفضل في إعادة اعتبار المتلقي إلى "**هانس روبيرت ياوس**" و"**فولفغانغ إيزر**" وكلاهما كان أستاذا بمدرسة " **كونستانس**" الألمانية. وكلاهما أسس تصورا واضحا لمفهوم القراءة والتلقي، فالأول ذهب "**إلى أن النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه، وتجسيداته المتلاحقة عبر التاريخ حيث أن النص لا يفهم دون أخذ تجسيداته وتحققاته بعين الاعتبار، وأن تاريخ التلقي والقراءات ينفلت من اعتقادات النزعة الفردية الذاتية، بل ينشأ من أفق جماعي عام، إذ يشترك القراء في أفق تاريخي واحد، وتحركهم هواجس إيديولوجية فكرية متشابهة**"[711]. أما "**أيزر**" فقد ركز اهتمامه على آليات تفاعل المتلقي مع النص، وما ينتج عن ذلك التفاعل من نصوص جديدة موازية للعمل الإبداعي الأول.

709– بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماده ودار الكندي، 1998، ص:11.

710– محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1999، ص:09.

711– كريمة بالخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين،أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص:02.

أما إذا بحثنا عن أسباب وظروف نشأة هذه النظرية (نظرية التلقي) فإننا حتما سنجد عدة عوامل ساهمت في ذلك؛ وأولها كان المناخ الفكري السائد في أوربا بعد الحرب العالمية الثانية الذي ازدهرت فيه الفلسفات الداعية إلى حرية الذات الفردية والانعتاق من النزعة التقنية ونبذ الأيديولوجيات الشمولية والحقائق المطلقة على أساس أن الحقائق ما هي إلا تأويلات وأن المعاني لا تعرب عن قيمتها إلا عبر تمثلات الذات المدركة لها [712]، أما العامل الثاني فهو شعور أصحاب هذه النظرية بقصور الدراسات النقدية السائدة آنذاك وعدم مقدرتها على دراسة العملية الإبداعية من كل جوانبها (المرسل–النص–المرسل إليه)؛ حيث أنها كانت تقتصر فقط على المرسل ونصه، وكأن العملية الإبداعية تتوقف عند إنتاج النص، بيد أن هناك عملية أخرى لا تقل أهمية عن الأولى وهي عملية القراءة، والتي يتم على مستواها تفعيل النص الأدبي من خلال انفتاحه عل القراءات المتعددة، وبهذا "**استطاعت –أي نظرية التلقي– أن تفتح آفاقا جديدة في ميدان الدراسات النقدية، بحيث وقفت ضد ديكتاتورية المناهج ونادت بنسبية الفهم، وانفتاح النص الأدبي، وفهم الماضي انطلاقا من الحاضر فقد انفتحت على المناهج السابقة والمعاصرة وانتقدت الجوانب التي قصرت فيها مثمنة جوانبها الإيجابية**" [713]، هذا يعني أنها لم تلغ كل المفاهيم الإجرائية للدراسات السابقة لها؛ وإنما انفتحت عليها وتداركت ذلك النقص الذي كان يشوبها، كما أنها استعانت بالإجراءات الإيجابية الموجودة فيها، ومعنى هذا "**أن النظرية الجديدة حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما**"[714].

---

[712]– سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ط1، مشروع بحث، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ،فاس ،2009،ص:08.

[713]– المرجع نفسه، ص:13.

[714]– محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة)، ط1،دار الفكر العربي، مصر، 1996، ص:17 .

إن أهمية هذه النظرية لا تكمن في أنها قد وجهت النقد للبنيوية والمناهج النقدية المناهضة لها، وإنما تكمن في كونها نظرية تهتم بعملية فهم النص الأدبي من طرف المتلقي، و كذا الآليات التي يفعل بها ذلك المتلقي النص، ومن هذا المنطلق فقد "**بلورت المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار والمسافة الجمالية والقارئ الضمني وفعل القراءة والقطب الفني والقطب الجمالي ومرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة**"[715]، وعليه فإن هذه النظرية تهتم "**بكيفية تلقي النصوص والخطابات، وتبيان الوسائل والطرائق التي تتم بها عملية استقبال الكتابات الإبداعية**"[716]، وهذه العملية هي فعل القراءة في حد ذاته، أو عملية اتصال القارئ بالنص، وهي " **فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات آمال وأحلام، تعقبها يقظات، والقراءة –إذن– جزء من النص فهي منطبعة منه، محفورة عليه، تعيد كتابته**"[717]، إذاً أهمية هذه النظرية تكمن في أنها ركزت على فعل القراءة، باعتبارها المرحلة التي تبعث الحياة في النص من خلال وضعه في سياق التلقي، فهي التي تضمن له الاستمرارية والبقاء.

وفي السياق ذاته يقول "**عبد الله الغذامي**": "**لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له**"[718]، وهنا لم يركز " **الغذامي**" على القراءة كمفهوم إجرائي يقارب النص ودلالاته فقط، بل تجاوز ذلك وعدّها

---

[715]– محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإنتاج الدلالة (دراسة في لسانيات النص الأدبي)، ط1، دار العلم والإيمان، مصر،2008، ص:11

[716]– جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ص:23.

[717]– محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإنتاج الدلالة (دراسة في لسانيات النص الأدبي)، ص:11 .

[718]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)،ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص:77.

شرطا رئيسا يكفل للنص تحققه ووجوده، كما أنه يحدد له مصيره. إذًا فالقراءة هي همزة الوصل بين النص والقارئ، وهي كذلك إعادة تشكيل لما هو مشكّل من قبل، وإعادة إنتاج لنصوص موازية للنص الأول.

وبما أن القراءة يترتب عنها تحديد مصير نص ما، فلابد من التعامل معها بحذر؛ حتى لا تكون الأحكام على النصوص اعتباطية ولا أساس لها من الصحة، ولأن القراءات تختلف باختلاف القراء ومستويات وعيهم، وكذا خلفياتهم الفكرية والأيديولوجية، كان لزاما علينا أن نتعرف على القراءة التي يقصدها أصحاب هذه النظرية، وهي حتما "**ليست ذلك الفعل البسيط الذي نمرر به البصر على السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد ولم يبق إلا العثور عليه كما هو، أو كما كان في ذهن الكاتب، إن القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز ويضم العلاقة إلى العلاقة، وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا**"[719]. من خلال هذا القول نستنتج أن القارئ الذي نرجو منه تفعيل النص الأدبي ليس قارئا عاديا، يمارس فعل القراءة بشكل سطحي سلبي؛ وإنما هو ذلك القارئ الذي يمتطي الصعاب ويفك الرموز، ويملأ الفراغات التي تتخلل النص، فيحاول بذلك إكمال النص من حيث أنهاه كاتبه؛ ذلك لأن النص الأدبي "**يحمل أكثر مما هو في ظاهره، والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها. وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها**"[720].

وفي هذا السياق يرى "**أيزر**" أن المتلقي الحقيقي هو الذي يرتكن إلى القراءة النقدية الإدراكية التي تستكشف الرموز بشكل جيد وواع، وبطريقة عميقة، ومن ثم، فالقراءة متعددة

---

[719]–محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص:28.

[720]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص:24.

متنوعة، ولكن القراءة الصحيحة هي التي تتوافق مع معنى النص، وتحترم تماسكه واتساقه وانسجامه ومنطقه الداخلي العضوي، بعيدا عن الإسقاطات الخارجية، والتأويلات البعيدة التي تُقوِّلُ النص ما لم يقله إطلاقا [721]، ومن هذا المنطلق أورد "**حبيب مونسي**" في كتابه "**نظريات القراءة**" ثلاثة أنماط للقراءة، وهي على النحو التالي[722]:

1-القراءة الظاهراتية: وهي القراءة التي لا تتجاوز حدود النص؛ إذ أنها تكتفي برصد الأحداث والأفعال كما تتمظهر في الرواية، ولا تهتم بتحليلها ونقدها، ولهذا فهي تقنع بما يعرضه سطح النص في تمظهره الخطي وتتعامل معه بحياد.

2-القراءة المتماهية العاطفية: وهي أساسا قراءة تذوق باعتبارها تصبغ الأحداث والشخصيات بصبغتها الخاصة، فتقبل هذا الموقف وتشجب ذاك السلوك، انطلاقا من ذوقها الخاص المرتكز على قيم مترسبة من الفعل الاجتماعي، والجمالية الفنية الحاضرة في الذات القارئة.

3-القراءة التحليلية التركيبية: وهي درجة أسمى حيث يقوم التحليل على التفكيك، تفكيك أقسام النص وكشف علاقاته المتشعبة وبيان علله، وأسبابه حتى تتبدى من خلال ذلك حقيقة الأفعال، وطبيعة الأحداث في النسيج النصي، وعليه يمكن أن تفسر سلوكات الشخصيات تفسيرا "علميا موضوعيا" يستند إلى قاعدة الميكانيزمات الأولية في بعثه إلى الوجود كفعل أو كموقف أو كفكرة عندها تغدو عملية التركيب إعادة بناء جديدة للنص المقروء. فالنص الجديد هو"نص القارئ" لا نص الكاتب؛ لأنه هيكلة جديدة للمكتوب، وفق "قراءة" القارئ ومرجعياته المختلفة[723].

---

[721]- – فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، ص:14.

[722]- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، ص:64-65.

[723]- المرجع نفسه، ص:65.

إن هذه الإشكالية –نوعية القراءة– لتفضي بنا إلى إشكالية أخرى لا تقل عنها أهمية في السياق ذاته، وهي إشكالية هوية القارئ ونوعه، وكذا الآليات التي من خلالها يستطيع قراءة نص ما قراءة فاعلة ينتج على إثرها نصا موازيا مكملا للأول. وهنا تتبدى لنا أنماط عدة يتجلى من خلالها القارئ، بحسب ما تقترحه علينا نظريات القراءة، من تصنيفات وتسميات تخصه، منها: القارئ الحقيقي والقارئ المثالي والقارئ الأعلى والقارئ الضمني وغيرها، وهذه الاختلافات إنما تدل في جوهرها على اختلاف حول هوية القارئ النصية ووظائف القراءة. وفي هذا المقام سنحاول إيراد لمحة عن بعض أنماط القراء وليس كلهم، وذلك من خلال التركيز على أهمهم وأشهرهم.

1–القارئ الحقيقي:

وهو القارئ الفعلي الذي يتواصل مع النص من خلال فعل القراءة، وينتج على إثر قراءته نصا آخرا موثقا، أو كما يقول "إيزر": "**القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة**"[724]،إذا هو قارئ "**موجود فقط خارج النص بوصفه كائنا بشريا حقيقيا، والذي ينبغي التمييز بينه وبين المروي له في النص السردي، باعتبار المروي له عنصرا تخييليا لا وجود له إلا في النص. أما عن سلطة القارئ الحقيقي فهي تكمن في أنه هو من يقوم بتوجيه القراءة بالأساس، وأنه بإمكانه أن يقرر تعطيلها أو تسريعها أو تأجيلها أو إيقافها متى شاء**"[725].

2–القارئ المثالي:

والقارئ المثالي بوصفه كائنا تخييليا له قدرة على سد الثغرات التي تتبدى له خلال تلقيه للأعمال الأدبية، فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعي، ويرى "**إيزر**" أنه ينبغي على القارئ

---

[724]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، ص:20.

[725]–عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي عند عبد الرحمان منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجا، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص أدب عربي حديث، إشراف حسين خمري، جامعة منتوري، قسنطينة،2007–2008 ص:200.

المثالي " **أن يكون له سنن مطابق لسنن المؤلف، ومع ذلك فإن المؤلفين عموما يجيدون تنظيم السنن السائد في نصوصهم، وبالتالي ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمنة في هذه العملية**"[726].

3-القارئ الأعلى:

هو أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النص، وهو عند "**ريفاتير**" " **مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص، وبالتالي يؤسسون وجود (واقع أسلوبي) من خلال ردود أفعالهم المشتركة**"[727]. هذا يعني أن القارئ الأعلى ليس قارئا بذاته، وإنما هو مجموعة من القراء لا يهم إن كانوا متقاربين من حيث الزمان والمكان، المهم هو أن تتفق مجموع قراءاتهم في نقطة محورية داخل النص، وتعمل جميعها على فك رموز وسنن الإرسالية الأدبية.

4-القارئ المخبر:

القارئ المخبر عند "**أيزر**" هو قارئ هجين؛ لأنه قارئ حقيقي يعمل كل ما في وسعه ليجعل من نفسه مخبرا، وحتى يكون مخبرا لا بد من أن تتحقق فيه الشروط التالية[728]:

1-أن يكون متكلما جيدا باللغة التي كتب بها النص.

2-أن يكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم.

3-أن تكون له كفاءة أدبية

تلك كانت في مجملها أهم أنماط القراء التي تناولها "**أيزر**" بالدراسة في كتابه، غير أن القارئ الضمني يبقى النمط الأكثر حظوة في نظريته؛ لأنه جعله من أهم المفاهيم الإجرائية لها-أكثرها تداولا- وهو القارئ الذي سنتناوله بشيء من التفصيل في هذا الفصل، محاولين

---

[726]-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، ص:22.

[727]-المرجع نفسه، ص:24.

[728]-المرجع نفسه، ص:25.

في ذلك استنطاق روايات عبد الرحمان منيف من خلال هذا المفهوم الإجرائي، وهدفنا هو إعادة تشكيل خطاب مثقف الإنتلجنسيا في تلك الروايات.

1-مفهوم القارئ الضمني:

يعد القارئ الضمني من أهم المفاهيم الإجرائية التي ترتكز عليها نظرية القراءة عند "**إيزر**"، وهو مصطلح أطلقه صاحب النظرية وأراد به تلك " **الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي**"[729]، ولهذا فأن القارئ الضمني لا وجود له خارج النص؛ أي أنه يتشكل من خلال الاستعدادات الموجودة داخل بنيته، فهي التي تملي على القارئ كيفية فهم النص، وكذا كيفية تفعيله. وعليه فإن القارئ الضمني " **لا ينتمي إلى النص ولا إلى القارئ بل إلى كليهما، إذ يجسد كلا من (لحظة) ما قبل بناء النص التي تسمح أو تسهل إنتاج المعنى، و(لحظة) تحقيق القارئ للمعنى الممكن في أثناء عملية القراءة**"[730].

وترى الناقدة "**نبيلة إبراهيم**" أن هذا النوع من القراء ليس له وجود في الواقع، وإنما يتواجد ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، وتكمن أهميته في كونه يبحث عن مراكز القوة والتوازن في النص من أجل إعادة بنائه، وكذلك في بحثه عن الفراغات الجدلية فيه، فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له [731]. إذا فالقارئ الضمني بنية نصية تنتظر قارئا حقيقيا –أيا كان– يقوم بتفعيلها من خلال فعل القراءة، و"**إن هذا المفهوم يضع الدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة، ويصح هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتعمد**

---

[729]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، ص:30.

[730]– حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008،ص:34.

[731]– نبيلة إبراهيم،القارئ في النص،نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول المصرية، المجلد5، العدد1، 1984، ص:103.

تجاهل متلقيها الممكن، وأنها تقصيه بفاعلية، وهكذا، يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص"[732].

ولهذا فإن القارئ الضمني يجسد "**مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختياري ما، بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين**"[733]، وعليه فإن شرط تحقق القارئ الضمني في منظومة التلقي هو تجسيد القارئ الحقيقي للتوجيهات المنبعثة من داخل النص، وإعادة بنائه لمعنى النص انطلاقا من تلك التوجيهات.

2-علامات القارئ الضمني الخفية:

للقارئ الضمني علامات خفية مبثوثة داخل النص، تستهدفه وتدل عليه، وهي علامات " **تحيل بطريقة غير مباشرة إلى حضور القارئ في طياته، وتتجلى في تلك الضمائر المبثوثة في الوحدات التلفظية. وتلعب الضمائر باعتبارها ظاهرة لغوية دورا في ضمان الإطار التداولي للخطاب، وهي أشكال فارغة دون مضمون مادامت لم تدخل في السياق، مادة فارغة...تجد لنفسها محتوى انطلاقا من لحظة تلفظ الفرد بها ضمن حال الحديث. ويتنوع معناها بتنوع مقامات توظيفها**"[734]. هذا يعني أن حضور الضمائر وتنوعها في النص السردي يساهم في ضمان تداوليته، كما أنها تدخل القارئ بطريقة خفية في سياق النص وتجعله شريكا في إنتاج الخطاب. وانطلاقا مما سبق سنحاول تتبع ملامح القارئ الضمني وكيفية تفعيله لخطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" من خلال تتبع علاماته الخفية أو الضمائر مركزين على طريقة بنائها ودلالاتها.

---

[732]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية ،ص:30.

[733]- المرجع نفسه، ص:31.

[734]- كريمة بالخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، ص:16.

يتجلى القارئ الضمني من خلال توظيف ضمير المتكلم الجمع "نحن" الذي يمد ظلاله على القارئ ويجعله جزء من الخطاب، وقد كثر توظيفه في روايات "عبد الرحمان منيف"، فنجده مثلا في رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى" في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "طالع العريفي" حين يقول: " **المشكلة...بدأت حين ارتضينا، وخلال فترة طويلة، أن نكون مجرد محرضين على العنف من أية جهة جاء، وتجاه أي كان، فعندما ضرب غيرنا، وكنا نعتبرهم آنذاك خصومنا، احمرت أيدينا لكثرة التصفيق، وبحت أصواتنا من مظاهرات التأييد، ولم نترك حائطا إلا وجعلناه سجلا لأمجادنا وتاريخنا، وأيضا سجلا لأمجاد الطغاة! أما عندما بدأ ضربنا فقد تخلى الناس عنا، لأننا تخلينا، من قبل، عن الناس، وتوارى قادتنا، سافروا، وترك الصغار لكي يسددوا الفواتير المستحقة، تماما كما يترك الخدم بعد انتهاء الحفلة من أجل جمع البقايا والنفايات. والآن حان الوقت لكي نضرب بعضنا بعضا، ليس من أجل اقتسام المكاسب، فهذه غير موجودة، وإنما من أجل استمرار الوهم**"[735]. إن توظيف ضمير المتكلم الجمع "نحن" جعل الخطاب يشمل القارئ ويعنيه تماما مثلما يعني السارد. ويدخله في العملية التواصلية كعنصر مشارك؛ لأن الضمير "نحن" يشمل الضمائر "أنا" و"أنتم" وكذلك "هم".

كما يتجلى كذلك القارئ الضمني من خلال توظيف ضمير المخاطب الجمع "أنتم"، بل ويتضح أكثر ويدخل القارئ بشكل مباشر في بناء الخطاب، ويظهر ذلك حينما يوجه المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" خطابه إلى القراء، فيقول: " **ولكن ماذا لو رويت لكم تفاصيل يومي الخميس والجمعة وعانيتم مثلي مقدارا من الألم وذرفتم قدرا من الدموع، ألا تعتبرون ذلك تطهيرا لأرواحكم، أو احتجاجا صامتا وأخيرا على هذا الذي جرى؟ لو فعلت ذلك ألا أعتبر متواطئا، وينتهي الأمر بنوع من التوافق الضمني المتسم بالرضا والتسليم، وكأن كل شيء أصبح ملكا للتاريخ يحاكمه ويحكم عليه بطريقة باردة، ويسدل بعد ذلك**

[735]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:113.

الستار؟"[736]. أو حينما يقول:" **لا أريد أن أمنح نفسي، وبالضرورة لن أمنحكم، فرصة العزاء أو مصالحة النفس، كنت أنوي أن أصمت، كنت أريد أن أنسى، وأن أبدأ حياتي من جديد، صحيح أن الجروح التي تملأ أجسادنا وأرواحنا تزاحم بعضها بعضا. وتتراكم فوقنا كالتراب، ولكن الرغبة بتجاوزها كانت موجودة، خاصة وأنني لم أكن في يوم من الأيام جلاد، ولن أكون. وأنتم الذين لم تكفوا يوما واحدا عن أن تكونوا الضحايا، كان هذا يكفينا. كأنَّا نعضّ على الجروح بانتظار أن تأتي أوقات أفضل، وأن تجد المشاكل حلولا بشكل ما، ولكن...**"[737]. الملاحظ في هذا المقطع هو المزج بين الضمائر (أنا، أنتم، نحن)، ولقد هدف السارد من ذلك، إشراك القارئ في تجربته القاسية مع السجن والجلاد، فجعله هو أيضا ضحية من ضحايا الجلاد، بل إنه جعله يتحسس جسده بحثا عن الجروح والآلام التي خلفها الجلاد، فالقارئ الضمني هنا تجاوز مرحلة تفعيل القراءة، وأصبح شريكا موازيا في تجربة المثقف الإنتلجنسيا المريرة.

ويعد كذلك ضمير المتكلم "أنا" من بين العلامات الدالة على القارئ الضمني؛ ذلك لأن الخطابات التي تأتي بالضمير المتكلم "أنا" تملك " **الحضور المتخفي للضمير المخاطب (أنت)، وفي التبادل الألسني كل (أنا) ما هو إلا (أنت) وكل (أنت) ما هو إلا (أنا)، بحيث لا يمكن أن يقول (أنا) إلا وشكلت الذات المتلقية (أنت) بالضرورة**"[738]، كما يعد ضمير المتكلم "أنا" من أكثر الضمائر توظيفا في خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" المدروسة، ونلتمس هذا مثلا في رواية "شرق المتوسط"، حينما يتحدث المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" عن استعداده للعودة إلى أرض الوطن، وتقديم نفسه فداء لأهله "**الآن أفكر بالإقامة والعمل، كنت أفكر بجينيف، ذلك النشيد الذي سينشده العالم كله بحنجرة واحدة ليخيف الطغاة والجلادين. ويوقفهم! والرواية أية رواية يمكن أن أكتب؟**

---

[736]– المصدر السابق، ص:132.

[737]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:132–133.

[738]– كريمة بالخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، ص:18.

لقد أخطأت مرّة، سقطت مرّة، والآن تتاح لي الفرصة مرّة أخرى لأن أنهض، لأن أصرخ لن أتركهم حتى يقتلوا حامد، يكفي أنهم قتلوا هادي ورضوان، يكفي أنهم جلدوا المئات والآلاف...وأنا لست غريبا عن السجن، إن مت لن أترك ولدا ورائي يبكي، أما إذا قتلوا حامد فسوف يترك أربعة أطفال، يجب أن أفعل شيئا..لن أتركهم!" [739]. إن سرد الأحداث بضمير المتكلم يكشف عن حضور القارئ الضمني في بناء وتفعيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا ولكن بطريقة غير مباشرة.

3-علامات القارئ الضمني الظاهرة:

تتجلى علامات القارئ الضمني بصورة مباشرة، عن طريق تلك الملفوظات التي يتوجه بها السارد مباشرة إلى المسرود له، عبر كلمات من قبيل القارئ أو المستمع أو صديقي، " **ويتعين علينا ألا نخلط بين القارئ الضمني والمسرود له، ويأتي القارئ الضمني لتفعيل هذه العلاقة وآليات انبنائها والمساهمة في إنتاج العمل الأدبي**"[740]. واستنادا إلى هذا يتمظهر القارئ الضمني من خلال بعض العناصر التي تنشئ عن علاقة السارد بالمسرود له، نذكر منها:

3-1-المسرود له/شخصية:

يعد المسرود له همزة وصل بين السارد والقارئ الضمني، ويتشكل الأخير من خلال تفعيل العلاقة بينهما، والمسرود له هو الشخصية التي يوجه لها الخطاب المباشر داخل الرواية، ونجده في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" متمثلا في شخصية المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" حينما كان يستمع لقصة "إلياس نخلة"، فالمقطع التالي يدل على أن "منصور" كان يعمل عمل القارئ ويوجه له الأسئلة التي من الممكن أن تخطر ببال القارئ، فيقول: " **ولما رأى الدهشة في وجهي قال:**

---

[739]- شرق المتوسط، ص:165.

[740]-كريمة بالخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، ص:18.

-لا تستغرب إذا قلت لك أني لم أترك صنعة إلا وعملت فيها، ومن كل هذه الصنعات خرجت مدينا وقد اسودت الدنيا في عيني، حتى أصبحت متأكدا من شيء واحد فقط، أينما أضع يدي يحل النحس والشؤم، وأنا لا أكره الناس الذين يقولون أني منحوس.

وتابع بصوت هامس:-يقولون مغضوب الوالدين. وربما نعم لا ادري.

وصمت ونظر إلي، ثم عب نفسا عميقا وقال:

-أنا أحب يا أستاذ أن آكل لقمتي بعرق جبيني. أريد أن أعمل. ولا أطيق أن أظل بدون عمل. أما إذا فشلت في عمل فإني لا أتردد في التفتيش عن عمل آخر، مهما كان هذا العمل!

-لكن لماذا يسمونك منحوسا؟

-نظر إلي وابتسامة مريرة ترتسم على شفتيه، قال:

-ماذا أستطيع أن أفعل؟ ودون أن ينتظر أجاب بسرعة، لقد عاكستني الظروف..." [741]. ونتلمس في هذا المقطع ملامح القارئ الضمني من خلال أسئلة "منصور عبد السلام" التي كان يوجهها لسارد القصة؛ وهي بالدرجة الأولى أسئلة تقصد القارئ أكثر من السارد.

وكذلك الأمر في رواية "الآن هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"؛ حيث يأخذ المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" دور المسرود له عندما يشرع في قراءة أوراق "طالع العريفي" قراءة تساهم في تفعيل خطابه، يقول: " **كانت الساعات والأيام هي التي تزيدني اقتناعا أني أتعرف على طالع أكثر وأفضل من ذي قبل، بل واكتشفت أنني كنت أجهله، أو بالأحرى لم أتعرف على معاناته إلا حين قرأت أوراقه، كنت وأنا أقرأ وأغرق أحس أن مما يربطني بطالع أقوى مما كنت أفترض، وتأكدت أن العلاقة بيننا أقوى من علاقات الأخوة، وهذا ما جعل حياتي تضطرب من جديد.**

[741]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:50.

لما قرأت الأوراق تعرفت، مرّة أخرى، على طالع، ولكن بشكل أدق وأعمق هذه المرّة، وكنت أيضا أتعرف فيه على نفسي وعلى الحياة التي عشناها، كانت الحياة، في تلك الفترة عابثة ومنكودة، وكانت مليئة بالتشوهات والأكاذيب"[742]. لقد ساهم "عادل الخالدي" في تجسيد القارئ الضمني من خلال ممارسته لفعل القراءة، وكذا تفعيله لخطاب صديقه المتوفى "طالع العريفي"، كما أن تلك القراءة جعلته يتعرف عليه أكثر.

3-2-تعليقات السارد:

تبرز ملامح القارئ الضمني، ويفرض حضوره من خلال التعليقات التي يضطر السار إلى تقديمها بين الفينة والأخرى، من أجل توضيح الأحداث والأقوال للقارئ، كما هو الحال في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"، حينما يعلق السارد على خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" " **دعوه يهذي، فهو الآن على وشك أن يغادر كل شيء إلى تلك الحديقة المحاطة بأشجار السرو الحزينة، ليبقى وراء الأسلاك ينظر إلى كل شيء بسخرية**"[743]. وفي تعليق آخر يقول: " **دعوه يتكلم، ليتأكد أن ليس لديه شيء جدير بأن يقال...**

أما رأس اللفت الذي يحمله فوق كتفيه، والذي يغلي مثل مرجل. فسوف يقوده يوما إلى المشنقة. وإذا رحمه فسوف يقضيان معا ما تبقى من أيام في تلك الحديقة البعيدة المحاطة بالأسلاك وأشجار السرو!

وعليكم أيها السادة ألا تصدقوا كل ما يقوله، نعم لا تصدقوا، لأن الهلوسات تختلط بالوقائع الصغيرة، بالأحلام، وأحيانا بالأكاذيب. ومن كل ذلك يتصور منصور عبد السلام حياته أو يتوهمها. وقد يروي لكم الأكاذيب. مجرد أكاذيب...فاحذروا!" [744]. في هذا

---

[742]-الآن هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:64.

[743]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:179.

[744]-المصدر نفسه، ص:171.

المقطع السردي يتدخل السارد ويقطع خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام"، ويخبر القارئ بأن "منصور" يتوهم حياته البطولية ويجب عليه ألا يصدقه.

ونجد التعليق أيضا في رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"، وقد تضمنه خطاب المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" وهو بصدد سرد الحدث الذي غير حياته وقلبها رأسا على عقب، فيقول: " **ففي براغ، حيث توقف الموت، أو تأجل، بدأ موتي الآخر! في المستشفى تعرفت. ويجب أن لا تتسرعوا أو تذهب بكم الظنون بعيدا، فتفترضون مثلا أني تعلقت بامرأة، وهي التي تسببت بموتي أو قتلي، إذ بعد أن همت بها تخلت عني، قد تتصورون مثل هذا الاحتمال، وكنت أتمناه، وقد ينجح بكم الخيال إلى تصور تلك المرأة، قد تفترضون أنها طبيبة أو ممرضة، كما يحصل عادة في الأفلام والروايات! وقد تكون مريضة في فترة نقاهة، وخلال التمشي في الحديقة، ومن النظر إلى الابتسام، ثم الحديث، وقعنا في الغرام، وأصبحنا مرضى من نوع آخر! أو ربما تكون زائرة لإحدى المريضات، ولسبب ما وقعنا في ذلك الداء الذي يصيب جميع البشر: العشق، وهكذا دخلت المستشفى بسبب، ولم أخرج لسبب آخر!**

لا لم يحص شيء من هذا، وإن تمنيته طويلا وكثيرا، لكنه لم يتح لي. إن الذي غير حياتي ووضعني على حافة الموت هو أني تعرفت على طالع العريفي!" [745]. وما يظهر من خلال هذا الخطاب أن السارد المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" أراد أن يخترق أفق انتظار القارئ ويشكله وفق عدد من الاحتمالات، وفي الأخير يقد م له الحدث الحقيقي. هذا ما جعل القارئ طرفا ثانيا في بناء الخطاب.

3-3-التهميش:

تعد تقنية التهميش واحدة من التقنيات التي تساهم في حضور وبناء القارئ الضمني داخل النص الروائي؛ لأنها في الأساس موجهة إلى القارئ، ونجدها بكثرة في رواية "شرق

[745]-الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:09-10.

المتوسط"، حينما يسرد المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" خطاب الجلاد، وهو يحدثه بكلمات نابية لا يذكرها السارد، وإنما يترك مكانها عبارة عن نقاط (...) ويهمش لها في أسفل الصفحة، فيقول "رجب": " **–لن تتعب نفسك يا نوري...لن تظفر بكلمة.**

كان يجب أن أظل صامتا !

–والله يا ابن الكلب، يا...[1] سأجعلك تتكلم في نومك..." [746]. ثم يعود إلى الهامش ويقول " **[1] كلمة قبيحة جدا**"[747]. فالتهميش هنا موجه إلى القارئ حتى يعرف نوع الكلمة المحذوفة ويزيل عن ذهنه الغموض والالتباس.

وفي مقطع آخر من الرواية ذاتها نجد التهميش في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل": " **ولم يعجبه أن نظل صامتين هكذا...ضرب طرف الطاولة ووقف. اقترب منا، دار حولنا ثم عاد من جديد واستند بظهره إلى المكتب، قال يوجه إلي الكلام: –اسمع يا أحول...والله لأرجعك...[1]أمك. ولك مرّ علي مثلك، وأكبر منك، وكلهم ركعوا...اترك يباسة الرأس ووقع!**" [748]. ثم يضع في الهامش "**[1] شتيمة نابية**"[749]. فمن خلال هذا التهميش تجلى حضور القارئ الضمني داخل خطاب المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل"، كما أنه ساهم في طريقة بناء الخطاب.

---

[746]– شرق المتوسط، ص: 94.

[747]– المصدر نفسه، ص: 94.

[748]– المصدر نفسه، ص: 15.

[749]– المصدر نفسه، ص: 15.

ثانيا: العتبات النصية ودورها في قراءة خطاب المثقف الإنتلجنسيا.

1-مفهوم العتبات النصية:

تمتلك كل رواية هويتها الخاصة وأسلوبها المتفرد الذي يضمن لها التميز، ولا يسمح لأحد بالمرور إلى داخل فضائها الأسلوبي والوقوف على هذه الهوية المغلقة ما لم يمتلك أدوات معرفية ممعنة في خصوصيتها وتفرّدها، تؤهله لخوض هذه المغامرة التي تفتح أمامه أفقا مركزيا واسعا وعميقا من آفاق النص وعوالمه وفضاءاته، وأول ملامح هذه الهوية ما أطلق عليها النقاد والدارسون بالعتبات النصية، ونقصد بها تلك الخطابات التي تحوم حول النص الأصلي، وتساهم في نسج نصوص أخرى موازية له، وهي في الأساس خطابات ناتجة عن تفكير مسبق للمبدع، ويواجهها القارئ قبل تناوله العمل الإبداعي، فترسم لديه انطباعا أوليا يثير أسئلة مسبقة، يجيب عليها فيما بعد[750].

لم تكن العتبات تثير اهتمام النقاد والدارسين قبل توسع مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله. ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض، والتي صارت تحتل حيزا هاما في الفكر النقدي[751]، إن هذا التطور في مفهوم النص، وكذا في الإجراءات التي ينبغي أن يدرس بها، جعل الدارسين يتعمقون أكثر في كيفية بناء هيكله من بدايته إلى نهايته، ومن ثم جاء الاهتمام بالعتبات باعتبارها أول ما يطالع الدارس من هيكل النص.

وقد نجد الكثير من المصطلحات التي تتوارد حين الحديث عن العتبات النصية، فنجد مثلا "**خطاب المقدمات..النصوص المصاحبة..المكملات..النصوص**

---

[750]- أزهار أفنان وآخرون، العتبات النصية ودورها في البناء القصصي، (العنونة في مجموعة إيقاعات الزمن الراقص)، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، المجلد5، العدد1، آذار2015 ، ص:01.

[751]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008، ص:14.

الموازية..سياجات النص..المناص..الخ، أسماء عديدة لحقل معرفي واحد أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص، والخطابات المعرفية التي تقتسم معه إشكاليات القراءة والتفاعل والإقناع والتواصل بشكل عام"[752]، كل تلك المصطلحات تعود إلى مفهوم واحد، وهو" **المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل النص المتن وتكمله وتتممه**"[753]، ومن هنا ترسخ المصطلح ضمن منظومة مصطلحات النقد المعاصر، وأخذ يتشكل كأداة نقدية إجرائية تساعد الدارس في مجال تحليل الخطاب الأدبي، وعُرف أكثر في النقد الأدبي العربي المعاصر تحت اسم "العتبات النصية"، خاصة حين ارتبط بجنس الرواية المعاصرة[754]، وبذلك أصبحت من التقنيات التي يحرص الروائي على إبرازها، وتفعيل أدواتها التي تتعدّد وتتنوع بحسب وعي الكاتب لأهميتها وضرورتها وقوة حضورها وتأثيرها في سياق المتن النصي[755].

ولهذا تعدّ العتبات النصية بمثابة البوابة الرئيسة التي من خلالها نلج إلى عمق النص، ونتعرف على أسراره وجماليته؛ ولذلك فهي " **تسيّج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه**"[756]. وهكذا أصبحت العتبات النصية تمثل جانبا مهما من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد

---

[752]– عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، المغرب،2000، ص:21.

[753]– محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص:23.

[754]– حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، العدد24، مارس2016، ص:35.

[755]– محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص:23.

[756]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:15.

دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها[757]. ولقد اهتم "**جيرار جينيت**" بالعتبات وحدّدها بالعناوين الأساسية والفرعية، والمقتبسات، والإهداء، والمقدمة والتمهيد والاستهلال، والهوامش والملاحظات، والأيقونات، وأسماء المؤلفين والناشرين[758]، وأدرجها ضمن ما اصطلح عليه بالمناص، وهي عند "**هنري متران**" هوامش نصية[759].

إن اعتناء الدارسين والنقاد بالعتبات مكنها " **من اكتساب بنية دلالية منفتحة على مواضعات كتابة تخييلية تشكل بؤرة الحكي وأساسه، بدء بعنوان الرواية وما ترتبط به من احتمالات دلالية تفتح للقارئ أفق انتظار، إما للمساءلة أو لإعادة فهم منطق الحكاية بما يكثف لحظاتها ويحدّد محكياتها، وانتهاء بكلمة الغلاف المرتبطة، من جهتها، بسياقات تداولية لا تنفصل عن نص وبرنامج الحكاية، مرورا بالإهداء والاستهلال والشكر والتنويه، وكلها عتبات نصية تعرض لجانب من جوانب بؤرة الحكي والحكاية** "[760]. هذا ما جعل العتبات تتحول إلى خطاب قائم بذاته، وهو ما ذهب إليه "**ميشيل فوكو**" الذي رأى أن حدود كتاب ما ليست واضحة بما فيه الكفاية وغير متميزة بدقة " **فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى**"[761]،

و عليه فإن العتبات النصية هي إجراءات شكلية يلتزم بها الروائي –خاصة– في تخريجه لنصه الروائي، وهو يسعى من خلالها أن يحقق لعمله التميز والفرادة، ويحاول قدر الإمكان أن يوظفها بطريقة تساهم في تكثيف المعنى العميق للرواية، وهي تخلق عند القارئ ما يسمى بأفق الانتظار؛ لأنها " **تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره**

---

[757]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، ط1، شركة الرابطة، المغرب،1996، ص:16.

[758]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989، ص:97.

[759]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:14–15.

[760]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، ص:17.

[761]– ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، ط1، المغرب،1986، ص:23.

وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته، وما أشكل على القارئ "[762]، أما بعد أن يقوم الباحث بدراستها وتحليلها وكذا دراسة نقاط تعالقها مع المتن الحكائي فإنه ينتج لنا من خلالها خطابا موازيا للخطاب الروائي. وتتجلى هذه العتبات على الغلاف وداخل المتن، وتظهر للقارئ منذ اللحظة الأولى التي يمسك فيها ذلك الكتاب، وقبل أن يشرع في قراءة المتن السردي، باستثناء الهوامش والملاحظات التي يرى الروائي أنها ضرورية فيبث بعضها داخل النص وفي أثناء السرد.

ونظرا لتلك الأهمية التي تمتاز بها العتبات النصية، فقد آثرنا أن نركز على بعض منها محاولين استثمارها في قراءة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"، وهي على النحو التالي:1-عتبة العنوان، 2-عتبة التصدير، 3-الاستهلال.

2-عتبة العنوان في روايات "عبد الرحمان منيف":

2-1-العنوان الرئيس:

يعد العنوان الواجهة الأولى التي تلفت انتباه القارئ وتسترعي اهتمامه، وفي الغالب تستدرجه لقراءة الرواية، فالعنوان حينها يوحي للقارئ بالمعنى العام الذي تدور حوله الرواية، فالعنوان إذا يعكس " **حمولات دلالية مكثفة داخل بنية النص الروائي، كونه العلامة اللسانية الأولى التي يقاربها القارئ على سطح الغلاف**"[763]، وحتى يستطيع القارئ أن يفك رموز الدلالات السيميائية التي يحيل إليها العنوان لابد من أن يكون متمرّسا بخبايا النص وسياقاته. وللعنوان أهمية بالغة تظهر من خلال ما يثيره من تساؤلات لا يوجد لها إجابة إلا مع نهاية العمل، فهو الذي يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم عمليات الاستفهام

[762]- جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، العدد 88-89، 2009، ص:220.

[763]- حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، ص:38.

في ذهنه والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان [764].

إذن فالعنوان ليس عبارة لغوية منقطعة أو مكتفية بذاتها، بل هو مفتاح تأويلي أساسي لفك مغاليق القصة، وهو "**يقوم بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها. فالعنوان، فضلا عن شعريته، ربما شكل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع، ومن هنا فإن على دارس الأدب الحديث أن يدرك أن العنوان غدا جزء من إستراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مكملا أو دالا على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال. إن العنوان غدا علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه ونحن نؤول النص والعنوان معا**"[765]. هذا يعني أن العنوان لا ينفصل عن السياق العام للنص، بل هو يمتلك بنية ودلالة ذات صلة وثيقة بخصوصية العمل الأدبي، ولذلك حينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فهو يعد جزء من تلك العناصر، وفي الوقت نفسه يتضمن العمل الأدبي بأكمله [766]. وكأنه نافذة زجاجية تكشف عما يوجد داخل البيت، وهي في الوقت نفسه جزء من البيت، ولهذا نجد الكتاب الروائيين يحرصون أشد الحرص على اختيار عناوين مؤلفاتهم، وشحنها بدلالات عميقة ومكثفة.

وهم يحرصون كذلك على اختيار العنوان حتى يضمنوا لأعمالهم القبول والإقبال من طرف القراء، وهنا يتجاوز العنوان "**دلالته الفنية الجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية والتجارية تحديدا؛ وذلك لأن الكتاب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية**

---

[764]– مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، ط1، الوراق للنشر والتوزيع،2011، ص:129.

[765]– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، الأردن، 2002، ص:57.

[766]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، ص:18.

منتوجا تجاريا يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة، وبهذه العلامة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة قانونية وسندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب أو النص وانتماءه لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب والفن"[767]. ومن خلال ما سبق نجد أن العنوان يقوم بمجموعة من الوظائف، نذكر منها:

1-الوظيفة التعيينية:

هي تعيينية لأننا حين نختار عنوانا لكتاب ما إنما نعيّنه ونميّزه به عن غيره، فحينها يكون العنوان " **للكتاب كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار إليه، ويدل عليه، فالعنوان ضرورة كتابية**"[768]، ولهذا أصبح من المتعارف عليه أن العنوان هو اسم للكتاب به يعرف ويعين بغض النظر إن كان يتطابق معه أم لا. ويرى "**جيرار جينيت**" أن الوظيفة التعيينية هي " **الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى**"[769].

2-الوظيفة الوصفية الإيحائية:

من خلال هذه الوظيفة يستطيع العنوان أن يقول شيئا عن النص، وهي " **الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان. وهي نفسها الوظيفة (الموضوعاتية، والخبرية، والمختلطة)**" [770]، وسميت هذه الوظيفة بالوصفية؛ لأن أي العنوان –من المفروض– أن يكون واصفا لمحتوى النص مخبرا عنه. والإيحائية؛ لأن العنوان يوحي بدلالة ما تتعالق مع

---

[767]– إدريس الناقوري، لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)، ط1، الدار العالمية للكتاب، المغرب، 1995، ص:24.

[768]–محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص:15.

[769]–عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:86.

[770]–المرجع نفسه، ص:87.

دلالات أكبر قد اختفت أو تعمد الكاتب إخفاءها، فهو يرى ضرورة أن يكمل القارئ المعنى ويتوسع في الدلالة ويبحث عن تشظي هذه الدلالات داخل النص[771].

3-الوظيفة الإغرائية:

يمارس العنوان وظيفة الإغراء عندما يجذب القراء، ويحدث لديهم تشويقا وانتظارا لما هو آت من متن الكتاب، إلا أن "**جيرار جينيت**" رأى أن " **هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف...ففي حضورها يمكنها أن تظهر إيجابيتها أو سلبيتها أو حتى عدميتها بحسب مستقبليها اللذين لا تتطابق قناعاتهم وأفكارهم دائما مع أفكار (المرسل/المعنون) الذي يريد المرسل إليه (المعنون له)حملهم عليه**"[772]، بمعنى أن هذه الوظيفة إذا كان استعمالها من قبل (المرسل/المعنون) منطقيا ولا مبالغة فيه؛ فيكون العنوان والمتن كلاهما يحمل صفة الإغراء فهي إيجابية، أما إذا كان إغراء العنوان لا يتوافق مع المتن فهي سلبية؛ ولهذا "**يطرح (جينيت) التساؤل المحفز على الشكية، أيكون العنوان سمسارا للكتاب، ولا يكون سمسارا لنفسه؟ فلابد من إعادة النظر في هذا التمادي الإستلابي وراء لعبة الإغراء الذي سيبعدنا عن مراد العنوان، وسيضر به**"[773]. والقصد من هذا السؤال هو مراجعة العناوين التي تتصدر الكتب، فليس من الممكن أن تتصدر القيمة الإشهارية والتسويقية في العنوان على حساب القيمة الفنية والجمالية، فيخرج العنوان بذلك عن السياق الدلالي لنصه؛ ولهذا فإنه من المفروض على الكتاب أن يجعلوا قيمة العنوان من قيمة الكتاب، وفي هذا السياق يدين "**جون بارث**" الكتاب الذين يلهثون وراء العناوين البراقة والرنانة دون وعي مسبق بجماليتها والتي قد تكون في الأغلب فارغة من المعاني، فأن يكون

---

[771]-هشام محمد عبد الله، اشتغال العتبات في رواية (من أنت أيها الملاك) دراسة في المسكوت عنه، مجلة ديالى، العدد47، 2010،ص:671.

[772]-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:88.

[773]-المرجع نفسه، ص:88.

الكتاب أغرى من عنوانه، أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه، وهذا لكي لا ينقض الميثاق الأخلاقي للقراءة[774].

كان ذلك مهادا نظريا حول عتبة العنوان، وفيما يلي سنحاول مقاربة عناوين روايات "عبد الرحمان منيف" الثلاث، وأولها رواية "**الأشجار واغتيال مرزوق**"، ونجد هنا أن العنوان يتكون من ثلاث كلمات، ولكل كلمة منها دلالات أنتجها السياق العام للرواية؛ ولهذا سنحاول الإمساك بدلالة كل كلمة ومن ثم إسنادها إلى الدلالة المرجعية في الرواية:

1-الأشجار: وترتبط في الرواية بالأشياء التالية[775]:

أ-الرزق: ونمسك بهذا المعنى في قول "إلياس نخلة": " **قلت لهم إنكم تقطعون أرزاقكم وأنتم تقطعون الأشجار، إنكم تعتدون على الحياة**"[776].

ب-الأمهات: وورد هذا المعنى على لسان "إلياس نخلة" في قوله: " **إن الأمهات يا صاحبي يمتلكن إحساسا خارقا بالأشياء، إنهن مثل الأشجار لا يمتلكن كثيرا ولكن يعبرن عن أنفسهن بطريقة لذيذة**"[777].

ج-الآبار: ويتراءى لنا هذا المعنى في المقطع الوصفي التالي: " **إن الآبار مثل الأشجار إذا لم تعطها لن تعطيك**"[778].

د-الأطفال: وقد ورد المعنى في سياق التشبيه " **إن الأشجار مثل الأطفال** "[779].

هـ-الرجال: "**إن خسارة الأشجار مثل خسارة الرجال لا تعوض**"[780].

---

[774]-المرجع السابق، ص:88.

[775]-عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، ط1، دار الحقيقة للإعلام الدولي،1990، ص:11.

[776]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:54.

[777]-المصدر نفسه، ص:63.

[778]- المصدر نفسه، ص:64.

[779]-المصدر نفسه، ص:64.

[780]-المصدر نفسه، ص:65.

و-النساء: " **إن النساء والأشجار لهن طبيعة واحدة**"[781].

ز-الخير: "**إن كنتم تريدون الخير فيجب أن تبحثوا عنه في الأشجار**"[782].

ح-الحياة: " **الأشجار طريقكم إلى الحياة**"[783].

ط-البطولة: " **تأكدوا أن ليس بطلا إلا الأشجار ولا شيء سواها**"[784].

2-مرزوق: وهو الغائب الحاضر في الرواية؛ لأن القارئ عندما يرى العنوان يظل يبحث عن "مرزوق" منذ بداية الرواية، غير أنه لا يجده إلا في نهايتها "**مرزوق الأسمر، الحصان الضاحك، مرزوق الإنسان الذي زرع أرض الوطن من الشمال إلى الجنوب من أجل أن يصبحوا حكاما**"[785]. وهنا سيكتشف القارئ أن مرزوق لم يكن غائبا بل كان حاضرا على طول الرواية؛ لأن "**مرزوق ليس واحدا، مرزوق كل الناس، مرزوق شجرة، مرزوق ينبوع، مرزوق هو إلياس نخلة الذي لا يموت**"[786]، ومرزوق هو منصور نفسه.

و"مرزوق" هو اسم مفعول من الفعل الثلاثي "رزق" ومصدره "الرزق"، وهو مدار الرواية كلها، فكل من "إلياس نخلة" و"منصور عبد السلام" كان يصارع من أجل الرزق، الأول ضد القدر، والثاني ضد السلطة السياسية.

3-اغتيال: مصدر من الفعل "اغتال" بمعنى قتل غادرا ومتعمدا، وإذا تدبرنا الرواية وجدنا أن (الأشجار، ومرزوق، ومنصور عبد السلام) كلهم قد اغتيلوا، الأول والثاني كان اغتيالهم حقيقيا، أما "منصور" فقد اغتيل معنويا بعد أن ساقوه إلى الجنون.

781-المصدر السابق، ص:75.

782- الأشجار واغتيال مرزوق، ص:65.

783-المصدر نفسه، ص:65.

784-المصدر نفسه، ص:126.

785-المصدر نفسه، ص:348.

786-المصدر نفسه، ص:349.

وبهذا فإن العنوان "**الأشجار واغتيال مرزوق**" قد مثل حقيقة القضية المحورية لأزمة المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" في الرواية، وهي اغتيال طموحه وأمله في الحياة، وما اغتيال "مرزوق" والأشجار إلا صورة فنية لما حدث مع المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام"، حيث يرسم الكاتب لهما في الرواية ثلاث صور متشابهة، إحداها تعكس الأخرى وتحدد ملامحها وقسماتها وظلالها، الأولى صورة مرزوق المقتول، والثانية صورة الأشجار وهي تجتث من منابعها، والثالثة صورة إنسان تجتث جذوره من موطنه ويلقى خارج الحدود بعد أن اغتالوا فيه الحياة.

أما رواية "**شرق المتوسط**" فجاء عنوانها مكون من كلمتين مركبتين تركيبا إضافيا الأولى "**شرق**" وهي تحديد لإحدى الجهات الأربع، والثانية "**المتوسط**" وهي تدل على مكان جغرافي محدد وهو "**البحر المتوسط**"، فيدل العنوان بذلك على المنطقة التي تقع شرق المتوسط؛ أي أن أحداث الرواية قد وقعت في بلد ما من البلدان التي تقع شرق المتوسط. يقول "**صالح إبراهيم**": " **قد يسأل البعض: أين (شرق المتوسط)؟ وأي الدول تقصد في روايات (منيف) إذ تسمى (بشرق المتوسط)؟ أظن أنه قصد (بشرق المتوسط) شرق المتوسط أولا، أي (لبنان) و(سوريا)، وإذا توغلنا قليلا، نصل إلى الأردن والعراق ثم الصحراء**"[787]. ونجد في الرواية مجموعة من الإشارات تربط العنوان بدلالات عديدة، وهي:

1-الجوع:

وتظهر هذه الدلالة في قول "رجب إسماعيل" وهو يخاطب "أشيلوس"، فيقول: " **اهتزي كما أقول لك، اهتزي مثل راقصة شرقية عذبتها ذكرى أيام الجوع** "[788].

---

[787]-صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص:49.

[788]-شرق المتوسط، ص:78.

2-السجن:

وتتجلى ملامح السجن في قول "رجب" مخاطبا "أشيلوس": " **التفتي إلى الشاطئ الشرقي لتغزر دموعك في الأماكن المظلمة، وانظري...بقايا البشر...الضحايا والجلادين...بقايا البشر! احذري يا أشيلوس إن عدت يوما للشاطئ الشرقي..سيجدون لك سردابا أصغر من القبر، وهناك يجب أن تقاومي الجنون والوحدة!**" [789]. أو حينما يخاطب سكان "باريس"، فيقول: " **لو جئتم بكتبكم إلى شاطئ المتوسط الشرقي لقضيتم حياتكم كلها في السجون**"[790]. ونجده كذلك في المقطع السردي التالي: " **شاطئ المتوسط الشرقي لا يلد إلا المسوخ والجراء...سيظل ذلك الشاطئ يقذف كل يوم عشرات الجراء، مئات الجراء، وحتى لو وصلت أعدادهم إلى الآلاف، فستظل جراء تعوي في السراديب، أو تموت في المزابل، لأنها تريد ذلك!**"[791]. أو حين يقول "رجب" وهو يتمنى تدمير السجون الشرقية: " **ولن نبقي سجنا واحدا يقف على تلك الأرض الممتدة من الشاطئ الشرقي وحتى أعماق الصحراء**"[792].

3-الحزن:

يظهر الحزن في الرواية كطبقة سميكة تغلف بلاد شرق المتوسط وتخنقها " **وهل يتصور أن على شاطئ الشرقي للمتوسط إنسانا واحدا يمكن أن يموت من الفرح**"[793].

4-الموت:

يحمل العنوان دلالة الموت من خلال ارتباط بلاد شرق المتوسط به " **وأنت يا بلاد الشاطئ الشرقي، بدء من ضفاف البحر، وحتى أعماق الصحراء، لماذا لا تتركين بشرك**

---

[789]-المصدر السابق، ص:96.

[790]- شرق المتوسط، ص:155.

[791]- المصدر نفسه، ص:100.

[792]-المصدر نفسه، ص:166.

[793]-المصدر نفسه، ص:154.

يصلون إلى سن الشيخوخة؟..كانت الحفر الصدئة تستقبل كل يوم عشرات الجثث التي لم تتح لها حتى فرصة الحلم، حملت نعها أحزانها ورحلت..هم قتلوا كل الناس..إنهم يقتلون دون رحمة، لكن لماذا يقتلون؟ لماذا؟ "[794]. ويظهر كذلك الموت مقترنا بشرق المتوسط في قول "رجب": " **آه..لو ظل الشاطئ الشرقي للمتوسط بركة للتماسيح، ولو ظلت الكهرباء بعيدة...لكن جاءت هذه اللعنة لكي تقتل البشر**"[795].

كانت تلك دلالات متشظية داخل متن الرواية، حاولنا جمعها حتى يتسنى لنا قراءة العنوان بشكل أقرب لما أراده الروائي "عبد الرحمان منيف"؛ فالعنوان يدل على بقعة جغرافية واسعة لم يأت في المتن أي تحديد لها أو تخصيص، ولكن من أهم السمات المميزة لهذه البقعة أنها سجن كبير، يمارس فيه كل أنواع القهر والتعذيب، بقعة يخيم عليها التخلف والحزن كسحابة كبيرة، أما القتل فهو مصير سكانها الذين تسول لهم أنفسهم الخروج عن الحاكم ومخالفة النظام. وفي هذا السياق نجد قراءة الناقد "**مرشد أحمد**" لعنوان الرواية في قوله: " **إضافة كلمة (شرق) إلى(المتوسط)، لا تعني أن هذا العنوان يتضمن تحديد المكان الذي وقعت فيه مأساة رجب إسماعيل تحديدا بمفهومه الضيق، وإنما تجعل هذا العنوان الذي هو مصطلح جغرافي يتسع ليشمل كل الأمكنة الممتدة من الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط حتى نهاية الصحراء، لأن الأماكن الواقعة في هذه المساحة الشاسعة تتشابه بقسوة أنظمتها السياسية، وتغييبها للحريات العامة، وملاحقتها للأحرار والسياسيين والثوريين، وكمها لأفواه الناس، وإخلالها بكل ما تقوله لهم، فمن هذا التشابه في الأنظمة السياسية للبلدان الواقعة في هذا المجال الجغرافي يكون هذا الفضاء الواسع الممتد من الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط حتى أعماق الصحراء هو مكان النص الحكائي المعنون**

---

[794]–المصدر السابق، ص:140.

[795]– شرق المتوسط، ص:100.

بشرق المتوسط، وبذلك يكون العنوان دالا على الماهية السياسية لهذا المجال الجغرافي الشاسع التي تميزه عن الأماكن الأخرى في العالم"[796].

أما رواية "**الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى**"، فيتكون عنوانها من قسمين رئيسين، هما "الآن...هنا" و"شرق المتوسط مرّة أخرى"، أما العبارة الأخيرة فهي تعني العودة إلى رواية "شرق المتوسط" والذي دل على ذلك عبارة "مرّة أخرى"؛ هذا يعني أن منيفا قد عاد في هذه الرواية إلى سابقتها حتى يصفي حسابه مع السجن السياسي، أما عبارة "الآن...هنا" فهي تجمع بين مكون زماني وآخر مكاني، وبينهما نقاط تدل على وقوع أحداث كثيرة وأليمة بين الروايتين.

ويرى كذلك الناقد "**أحمد مرشد**" أن " **هذا العنوان مكون من طرفين متعاطفين: الأول مكون ظرفين (الآن) وهو ظرف زمان، و(هنا) وهو ظرف مكان، وهذان الظرفان يوحيان بجملة من التساؤلات والاحتمالات أشهرها ماذا يحدث هنا؟ وماذا يوجد هنا؟ أما الثاني فهو مكون من شرق المتوسط مرة أخرى ويعطف الأول على الثاني (شرق المتوسط مرة أخرى) الذي يذكرنا بعنوان (شرق المتوسط) الذي عنون نصا حكائيا امتلأ محتواه بظلم السلطة الحاكمة في بلد من بلدان شرق المتوسط بحق الأحرار والسياسيين والثوريين**"[797].

وهناك بعض الإشارات للعنوان الرئيس في متن الرواية ومعظمها مرتبطة بدلالات السجن والتعذيب والجلاد، يقول "طالع العريفي": " **في لحظات كثيرة كنت متأكدا أنني لن أتخطى هذه الغرفة، ولن تتاح لهم الفرصة، مرة أخرى، لكي يمارسوا على أي نوع من العذاب، إلا إذا كانوا يمارسون التعذيب أيضا مع الموتى! كنت متأكدا أن هنا، والآن، سوف تكون**

---

[796]–أحمد مرشد، المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمان منيف، ص:15–16، نقلا عن : محمد رشدي عبد الجبار، النص الموازي في أعمال عبد الرحمان منيف الأدبية، ص:75–76.

[797]–أحمد مرشد، المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمان منيف، ص:37–38، نقلا عن المرجع السابق، ص:143.

النهاية"[798]. فهنا والآن هي ذاتها (الآن...هنا) وهي كل لحظة ومكان يعذب فيها السجين في بلاد شرق المتوسط. ونجده كذلك في قوله: " **ومع ذلك. يجب أن تعرفوا يا أيها الناس: آدم من ضلعه خلق المرأة، لأنها وجهه الآخر، خياله في الظل والمرآة، أما نحن أبناء المتوسط، في هذه المرحلة، وفي محاولة لأن نقلد أبانا القديم، فلم نستطع أن نخلق سوى الجلاد، فتحنا له الطريق وتلقيناه بكل الرضا**"[799]. ويقصد المثقف الإنتلجنسيا "طالع العريفي" بخطابه هذا أن الشعوب العربية هي التي خلقت السجن والجلاد، من خلال خوفهم وضعفهم، وعدم مواجهتهم للسلطة التي يتعاظم كيدها كل حين.

ونجد تلك الدلالات كذلك في قول "عادل الخالدي": " **لا أعتقد أن في العالم عددا من السجناء كما في هاتين الضفتين، وثورة الباستيل التي تجاوزت فرنسا لتعم العالم كله، يبدو أنها لم تصل بعد، ولم تصل أصداؤها وأخبارها أيضا إلى هذه البقعة من الأرض، وإلا كيف نفسر السجون التي تشاد يوما بعد يوم**"[800]. ويقول أيضا: " **هذا الجانب من حياة السجن لم يحن الوقت لأن خاض فيه أو لأن تكتشف أسراره، فمادامت سجون المتوسط تزخر بهذه الأعداد الهائلة من البشر، فيجب أن تكون لهؤلاء الفرصة والقدرة للدفاع**"[801].

وبهذه الدلالات يصبح العنوان مفتوحا على المعنى العام للرواية، ويعكس الواقع السياسي المرير الذي تعيشه البلدان العربية، وفي هذا السياق يرى الناقد "**علي المحادين**" أن "**رمزية العنوان تبدأ من الزمن المفتوح (الآن)، فمن أين يبدأ معنى (الآن)، وهل يبدأ من الحاضر أو من الماضي أم من المستقبل، لقد توحدت هذه الأزمنة في الآن. وما هو الذي يبدأ الآن؟ لقد حذفه المؤلف وتركه للتقديرات القارئ بعد قراءة الرواية، واستعاض عنه**

---

[798]–الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:203.

[799]–المصدر نفسه، ص:286–287.

[800]– المصدر نفسه، ص:309.

[801]–المصدر نفسه، ص:331.

بالنقطتين الأفقيتين (الآن..هنا)، ولكنه ربطه برمزية (هنا) المكان القريب والمفتوح والمجهول، فهل هنا تعني المنفى-الغرب- حيث أقام واستقر المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي""[802]، ونعتقد أن المؤلف قد ترك (هنا) مجهولة حتى اكتملت كتابة الرواية، فأضاف إلى العنوان عبارة (أو شرق المتوسط مرة أخرى)، فما عادت (هنا) صالحة للبقاء كما وردت، فأصبحت في خاتمة الرواية (هناك)- في شرق المتوسط -"**طبيعي لا...ألسنا من هناك ولم نتعلم بعد هذه الكلمة**"[803]، ومن هنا اختصر كامل مضمون الرواية في مفردة واحدة، وهي (لا)، فأصبح عنوان الرواية (الآن هناك لا هنا)، أي أن التغيير وإعادة البناء تبدأ من الداخل لا من الخارج. ولقد ارتبط هذا المعنى بالحلم البعيد، فقد ختمت الرواية بفقرة قصيرة، وهي:" **وأتذكر أنني حلمت أحلاما كثيرة تلك الليلة، وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين**"[804].

2-2-العناوين الداخلية:

أما العناوين الداخلية فهي مرفقة ومصاحبة للنص، ونجدها داخل النص كعناوين الفصول والمباحث والأقسام، والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية[805]، وهي من حيث الدلالة والمعنى تشبه العنوان الرئيس للنص، غير أنها أقل مقروئية منه؛ ذلك لأنها تبث بين ثنايا الكتاب، ولا يراها إلا من عكف على الكتاب بالقراءة، أما العنوان الرئيس فهو ظاهر للعيان سواء قُرِأَ الكتاب أم لم يُقْرَأْ.

ويختلف العنوان الفرعي عن الرئيس كذلك في أن الأخير ضروري ولا بد من وجوده، كونه اسم الكتاب الذي يعرف ويميّز به، أما العناوين الفرعية فوجودها ليس "**ضروري وإلزامي في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه**

---

[802]-علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف، ص:171.

[803]- الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:536.

[804]-المصدر نفسه، ص:536.

[805]-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:125.

العناوين لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، كما يعتمدها الكاتب لداع فني وجمالي"[806].

أما من حيث الدلالة فالعناوين الفرعية تعمل تماما مثل العنوان الرئيس؛ فهي تعمل على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة بمعاني مشحونة دلاليا، وتظهر هذه العناوين غالبا في بداية الفصول والأجزاء، ولها وظيفة وصفية تعمل كهمزة وصل بين العنوان الرئيس والمتن؛ " **لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرّئيسي من جهة أخرى، لأن العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة (méta-titres) لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الداخلية والرئيسية) والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه**"[807].

ونجد هذه العناوين الداخلية في رواية "**الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى**"؛ حيث جاءت أجزاؤها الثلاثة معنونة، أما الجزء الأول فجاء يحمل عنوان "**الدهليز**"، وفي هذا الجزء يسرد المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" أحداث الفترة التي اجتمع فيها مع "طالع العريفي" في مستشفى "كارلوف"، ونجد بعض الإشارات –التي تحمل دلالات مرتبطة بالعنوان وبالسياق العام للرواية–في متن الجزء الأول، منها قول "عادل الخالدي":"**أصابني الغم إلى درجة أن الدنيا اسودت بعيني، وأخذت نبضات قلبي تدق بصوت عال، وهذه إشارة أعرفها، فلن تلبث حرارتي أن ترتفع، وأدخل في ذلك الدهليز الذي جهدت طوال الشهور الماضية لكي أخرج منه**"[808]. لقد جاء الدهليز هنا يحمل دلالة الضيق والأزمة، فبعد أن مات "طالع" اشتدت أزمة "عادل" وضاقت به الدنيا بما رحبت.

---

[806]–المرجع السابق، ص:125.

[807]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:127.

[808]–الآن..هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:129.

والدهليز هو الممر الضيق الذي يكون عادة في مقدمة البيت؛ ونجده في الغالب بعد فتح الباب مباشرة ثم تتفرع بعد ذلك الغرف والحجرات، وكذلك الجزء الأول من الرواية يشبه تماما الدهليز بمعناه الحقيقي، فلقد كان ممرا جمع المثقفين "طالع" و"عادل" في تجربة إنسانية واحدة، ثم بعد ذلك تفرقا كلٌ في جهته الأول مات والآخر استطاع استئناف حياته من جديد، وافترقت كذلك تجربتهما الشخصية إلى جزأين، الأول "حرائق الحضور والغياب" وفيه تجربة "طالع" في سجن "العبيد" ب"موران"، والجزء الأخير "هوامش أيامنا الحزينة" يتحدث عن التجربة التي عاشها "عادل الخالدي" في سجون "عمورية".

أما الجزء الثاني فجاء يحمل عنوان "**حرائق الحضور والغياب**" وهذا الجزء هو خطاب المثقف الإنتلجنسيا "طالع العريفي" الذي خلفه في أوراقه وقرأه "عادل الخالدي" من بعده، وفيه سرد "طالع" معاناته مع التعذيب في سجن "العبيد"، وعنوان الجزء كان معبرا عن الحالة التي كان يعيشها المثقف السجين بعد كل حفلة تعذيب؛ إذ أنها تخلف في جسده حرائق من الألم والحمى تؤدي به إلى الغياب عن الوعي، ولا يحضر أو يستفيق إلا بعد محاولات عديدة من الجلادين. يقول "طالع العريفي": " **في وقت ما، وحين بدأ جسدي يغادرني، يتركني وحدي أصارع هؤلاء القتلة، أخذوا يرشون علي الماء، كنت أعود من المكان البعيد الذي وصلت إليه نتيجة الماء البارد، نتيجة الماء الساخن، إلى أن غبت تماما عن الوعي، ولا أعرف متى اكتشفت نفسي في المكان الآخر**"[809]. في هذا المقطع السردي يتضح عنوان الجزء "**حرائق الحضور والغياب**" وتتجلى معانيه، ويظهر مدى ارتباطه بالعنوان الرئيس، وفي المقطع التالي يتضح العنوان أكثر ويزداد ارتباطه بالمتن، يقول "طالع": " **الحريق يمتد، يتسع، يصبح قويا مستبدا، فيتردد في صدري خوف وحيد: ما أبشع أن يموت الإنسان محترقا ويندلق القيء، يملؤني، يملأ الأرض، وأحس لساني جافا كأنه حطبة تملأ الحلق،**

[809]–المصدر السابق، ص:160.

ويكاد يخنقني وأغيب!"[810]، وكذلك في قوله: " **لم أكن قادرا على أن أميز شيئا أو أحدا، الدوي يملؤني، والألم ينتشر ويفيض كالحرائق. كنت على تخوم الوعي والغياب، لا أقوى على الصحو ولست بعيدا عما يجري حولي**"[811].

أما الجزء الأخير "**هوامش أيامنا الحزينة**" فلا نجد له إشارة صريحة في المتن، غير أننا نستطيع أن نتلمس بعض ملامحه في ذلك الحزن الذي كان يخيم على "عادل الخالدي" أينما حل وارتحل، يقول "عادل": " **لكنني...لا اصدق أن إنسانا في تلك المنطقة الممتدة من الماء إلى الماء، وفي هذه الفترة يملك هذا المقدار الهائل من الأحزان والألم والتعاسة دون أن يشعر بذلك**"[812]. ويقول أيضا: " **أنا المثقل بالحزن والهم حتى حواف الروح، آن لي أن أقول، أن أتكلم، قد أخطئ، وربما لا أكون واضحا، قد يساء فهمي، وربما تدور حولي الظنون، لا يهم إذا لم يعد هناك شيء أحرص عليه ولم يبق لي شيء، ولم يتبق منّي، فلماذا أظل صامتا؟**"[813]. وهكذا نطق طالع وتحدث عن تجربته الحزينة في سجون موران، والتي أصبحت مجرّد هامش لأيامه القادمة بعد أن قرر الانطلاق من جديد، يقول "عادل": " **ربما تكون نظرتي للأشياء والأشخاص والحياة اكتسبت هذا اللون القاتم وقد أكون بحاجة لمعالجة نفسية، بعد أن انتهت معالجة الجسد...اختلطت علي الأمور ما كان ثابتا، قويا، واضحا، أكيد، لم يعد كذلك الآن، لم أيأس، لكن لم أعد قويا أو متأكدا بالمقدار الكافي، لن أسلم، لكن أشعر أن وسائلي القديمة لمواجهة الأيام الآتية لم تعد كافية أو مجدية...ومع ذلك أشعر أن في داخلي شيئا يتحرك...المهم أن تكون هناك إرادة، وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرّة أخرى**"[814].

---

[810]– الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، ص:248.

[811]– المصدر نفسه، ص:221.

[812]–المصدر نفسه، ص:531–532.

[813]– المصدر نفسه، ص:302.

[814]–المصدر نفسه، ص:532.

وبهذا تكون العناوين الداخلية في رواية "**الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى**" كلها تصب في المعنى العام للعنوان الرئيس وللرواية بصفة عامة، فالرواية ككل كانت خطابا متجانسا لمثقفين جمعهما القدر في مدينة "براغ" وهما يرممان ما لحق بجسديهما من علل وأسقام، فجاء خطابهما ناقدا للأوضاع التي تعيشها البلدان العربية من الشاطئ الشرقي للمتوسط وحتى أعماق الصحراء، ناقدا للوضع الاجتماعي المتخلف الذي تعيشه تلك البلاد، وما ترتب عليه من وضع سياسي لا يقل عنه تخلفا ورجعية، ناقدا للحكومات العربية التي تمارس الديكتاتورية على شعوبها، والتي تلجأ إلى أبشع وسائل القمع والردع من سجن وتعذيب وقتل، حتى تسكت أفواه المثقفين الإنتلجنسيا الذين يحاولون نشر الوعي النقدي لدى أفراد مجتمعاتهم.

إن هذه القضية ليست جديدة في أدب "عبد الرحمان منيف" فقد تطرق إليها في روايته "**شرق المتوسط**"، حيث نقد السلطة السياسية على لسان المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل"، غير أنه عاد إليها بعد عشرين سنة؛ لأن الأمر قد تفاقم وازداد سوءا في الوطن العربي، أصبحت السجون أكثر عددا من السابق، وأشد قساوة وظلما. فجاءت " **الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى**" خطابا شاهدا على استفحال بشاعة الحكم السياسي في كل شبر من الوطن العربي، وفي كل زمان. وفي نهاية الرواية نصل إلى حقيقة صريحة وهي أن التغيير لابد أن يأتي من الداخل من أعماق الوطن العربي لا من الخارج، وهذا ما يجعلنا نشك في أن الروائي "عبد الرحمان منيف" قد تنبأ بالمستقبل، ورأى ثورات الربيع العربي وهي تلوح في الأفق. وهي ثورات تزعمتها بلا شك فئة المثقفين الإنتلجنسيا.

3- عتبة الاستهلال في روايات "عبد الرحمان منيف":

تعد عتبة الاستهلال من المفاتيح الرئيسة التي تساهم في فتح شهية المتلقي لقراءة النص، فهي تساعد على إدخال " **القارئ عالم الرواية التخييلي بأبعاده كلها، من خلال تقديم**

الخلفية العامة والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنسج بعد"[815]، والاستهلال لا يقتصر على مهمة تفسير النص بل يتعداها إلى إشراك القارئ في مكونات النص السردي المكتوب بكل أبعاده، فهو يعطي التشكيلات السردية المكونة لهذا النص قيمة مضافة من حيث الخلفية العامة والخاصة لكل شخصية من شخصيات الرواية، واستباق ما ستتعرض له تلك الشخصيات من أحداث[816].

ولهذا فإن عتبة الاستهلال تساهم في رسم إستراتيجية النص وكيفية تقديمه للمتلقي بوصفه قارئا مفعلا للدلالات الوسيطة بينه وبين المعنى المضمر، الذي يحاول القبض عليه من خلال تلك "**اللواحق النصية الموجهة تارة والمتسلطة تارة أخرى**"[817]، وبناء على هذا فإن الاستهلال هو "**خطاب موجه نحو النص والقارئ، قصد بناء أو تحديد نمط القراءة المتوخاة، وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من إستراتيجية المقدِّم في تحديد علاقة النص بالقارئ**"[818].

إذن فإن الاستهلال هو خطاب افتتاحي أنتج بخصوص النص، ليكون بمثابة التقديم الذي يهيئ القارئ للولوج في عوالم النص العميقة، وللاستهلال نوعان كما حدّدهما "**جيرار جينيت**"، وهما[819]:

1-الاستهلال الواقعي: وهو الاستهلال الذي يكون فيه المستهِلُّ شخصا واقعيا مثل كاتب العمل، وهنا يسمى الاستهلال التأليفي، أو أن يكتب الاستهلال من طرف أصدقاء الكاتب فيكون استهلالا حقيقيا.

---

[815]-صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص:44.

[816]-المرجع نفسه، ص:44.

[817]-حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، ص:40.

[818]-المرجع نفسه، ص:40.

[819]-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:116.

2-الاستهلال التخييلي: وهو أن يكلف الكاتب شخصية تخييلية من شخصيات روايته، ويسند إليها مهمة الاستهلال.

ومن بين روايات "عبد الرحمان منيف" المدروسة نجد الاستهلال فقط في رواية "**الأشجار واغتيال مرزوق**"، وهو استهلال واقعي كتبه " **صدقي إسماعيل**" أحد أصدقاء "منيف"، ولقد تكفل المستهِلُّ بتقديم الرواية تقديما يجذب القارئ ويزيد من حماسته لقراءة الرواية، وحاول أن يغري المتلقي من خلال حديثه عن الشخصية الرئيسة وما تقوم به من دور فني داخل النص، فيقول: " **إن الشخصية الرئيسة ... إنسان عادي يبحث عن الرزق. إن المؤلف يرفض في عنف صارم كل تلويح بأن هناك شيئا يتجاوز حدود الضرورة المباشرة التي يمليها الواقع، إن شؤون الحياة الصغيرة هي الصورة الشخصية لكبريات القضايا وأكثرها جدارة باهتمام الإنسان وكفاحه البطولي يبدأ تغيير الواقع إذن من محاولة البحث عن عمل**"[820].

ثم نجده بعد ذلك يستبق القارئ ويحاول أن يفسر له الرؤية العامة للرواية من خلال فك رموزها، فيقول: "

-اغتراب عن العمل، رمز لاندحار الإنسان أمام العالم.

-اغتراب عن المرأة، رمز لفراغ العالم من الحب.

-اغتراب عن الحياة ذاتها، نهاية العالم الريفي البريء، وأخيرا تتجمع سحب المأساة.

في كل الضياع والاغتراب نوع من السطو والسرقة. وإذا كان الإنسان طوال مواقف العمل ضحية النهب والاختلاس، فليس من الغريب أن يكون الموت نفسه عملية سطو

[820]-الأشجار واغتيال مرزوق، ص:08.

أيضا...(حادثة اغتيال) إنها صورة إنسان –هو كل البشر– قد استبيح في كل شيء، حتى في الكتابة عنه.." [821].

ثم يحاول بعد ذلك أن يضع يده على الإشكالية الرئيسة في الرواية، فيقول:" **في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" تطرح هذه المشكلة على نحو لا يخلو من القلق..أهذا هو الجو الذي تحياه النخبة وتتطلع إليه الجماهير في آن واحد؟ أم أن هناك من قسر الوجدان الشعبي على معايشة التجارب التي قد لا تكون أساسية –بل لا يكون لها هذا المعنى الذي أراده الكاتب– بالقياس إلى ما يعني الآخرين؟ مشاهد من تجارب مثقف يحاول أن يتقمص شتاتا مبعثرا من الروح الجماهيرية، أم مواقف حية تجسد معاناة الإنسان الحقة في تجربة الحياة العربية المعاصرة، وتحمل في الوقت نفسه كل ما يمكن أن يقال على صعيد البناء الفني المحض**"[822]. وهو يقصد هنا بأن رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" تطرح قضية نخبة المثقفين أو المثقفين الإنتلجنسيا، وما يعيشونه من أزمات في سبيل توعية الجماهير.

من خلال المقاطع السابقة المأخوذة من الاستهلال، نجد أن المستهِلَّ قد حاول نقل تجربته القرائية للرواية إلى القارئ، من خلال كتابة انطباعاته الشخصية حولها، والملاحظ أنه قد تناول في استهلاله الموجز العناصر المهمة في هذه الرواية (الشخصية، والرؤية، الإشكالية)، لكنه لم يتعمق في كل واحدة منها بل اكتفى بالتلميح فقط، حتى يسيل لعاب القارئ، ويدفعه إلى القراءة دفعا.

4–عتبة التصدير في روايات "عبد الرحمان منيف":

غالبا ما نجد في الصفحات الأولى للكتب –والرواية على وجه الخصوص– اقتباسات من شعر أو حكمة أو حديث..الخ، تكون بمثابة المدخل أو التمهيد الذي يهيئ القارئ للكتاب، فيشكل لديه خلفية مبنية على استحضار المعطى الثقافي الذي تتكئ عليه تلك الاقتباسات.

---

[821]–المصدر السابق، ص:10.

[822]– الأشجار واغتيال مرزوق، ص:12.

ويرى "**عبد الحق بلعابد**" أن تصدير الكتاب هو اقتباس بجدارة، ويكون بمثابة المقدمة " **للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أيضا أن يكون إيقونيا كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور**"[823]، ولكن في الغالب الأعم يكون التصدير عبارة عن " **تركيب لغوي يقوم على أساس الاقتباس أو الاستشهاد بنص أو نصين من ثقافة معينة، أو مصاغ صياغة تتكئ على معطى معين من معطيات تلك الثقافة**"[824]. وللتصدير أربع وظائف حدّدها "**جينيت**"[825]، فيما يلي:

أ-وظيفة التعليق على العنوان:

قد يأتي التصدير ليبرر سبب اختيار العنوان الرئيس للكتاب، وكذلك الأمر بالنسبة للعناوين الداخلية، وهذه الوظيفة التبريرية للعنوان لا تكون إلا إذا كان العنوان غامضا أو ساخرا.

ب-وظيفة التعليق على النص:

وهي الوظيفة الأكثر نظامية في نظر "**جينيت**"[826]، لأنه من خلالها يقدم التصدير تعليقا على النص، تتحدد من خلاله دلالته المباشرة، فيكون بذلك أكثر وضوحا وجلاء.

ج-وظيفة الكفالة:

وهي وظيفة منحرفة -على حسب- "**جيرار جينيت**"، لأن الكاتب حينما يصدر كتابه باقتباس -في سياق هذه الوظيفة- فهو لا يقصد نص الاقتباس، وإنما يقصد شهرة صاحب الاقتباس، لتنزلق شهرته إلى عمله[827].

---

[823]-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:107.

[824]-هشام محمد عبد الله، اشتغال العتبات في رواية (من أنت أيها الملاك) دراسة في المسكوت عنه، ص:687.

[825]-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:111.

[826]-المرجع نفسه، ص:111.

[827]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:111.

د-وظيفة الحضور والغياب:

إن هذه الوظيفة تسمح باستحضار السياقات الثقافية للاقتباس، وبهذا يصبح حضور الاقتباس علامة فارقة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه، و" **يحذر (جينيت) من مغبة استعمال التصدير للزينة والمراوغة دون أن ينخرط وضعه في فعل ثقافي وحضاري، فالملاءمة الدلالية للتصدير ليست دائما خاضعة للحظ**"[828].

أما إذا جئنا إلى دراسة التصديرات في روايات "عبد الرحمان منيف"، فنجدها في رواية "شرق المتوسط" عبارة عن نصوص مواد من "**الإعلان العالمي لحقوق الإنسان**"، وقد اقتبس المادة الأولى، والثانية، والثالثة، والخامسة، والعاشرة، والثانية عشرة، والرابعة عشر، ولم يكن هذا الاقتباس مجانيا أبدا بل هو دليل على الجرم الذي يرتكب في حق المثقف الإنتلجنسيا في بلاد شرق المتوسط.

لقد ورد في نص المادة الأولى " **يولد جميع الناس أحرارا متساوين في الكرامة والحقوق، وقد وهبوا عقلا وضميرا، وعليهم أن يعامل بعضهم بعضا بروح الإخاء**"[829]، ولكن ما نجده في الرواية يخالف تماما هذه المادة، فمعاملة الجلادين للمساجين وخاصة المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" هي معاملة شديدة القساوة، هذا يعني أن "منيفا" قد اختار هذه المواد –بالذات– من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان حتى يعزز خطاب المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل"، فيخبرنا بأنه على حق في كل ما يقوله، فهو على حق حينما انتفض ضد النظام الجائر الذي يقمع الحريات، ويسلب الأفراد حقهم في العيش بكرامة.

وكذلك المادة الثانية التي ورد فيها " **لكل إنسان حق التمتع بكافة الحقوق والحريات الواردة في هذا الإعلان، دون تمييز بسبب العنصر أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين**

---

[828]–المرجع السابق، ص:112.

[829]–شرق المتوسط، ص:04.

أو الرأي السياسي أو أي رأي آخر..." [830]. ولكن ما نجده في متن الخطاب، هو أن "رجب إسماعيل" قد سلب منه حقه في الحرية؛ لأنه أبدى رأيا سياسيا معارضا لسلطة شرق المتوسط، وهذا دليل على أن حكومات شرق المتوسط تنتهك القانون العالمي لحقوق الإنسان في سبيل استمرار سيادتها.

أما المادتين الثالثة والخامسة فنجد فيهما على التوالي " **لكل فرد الحق في الحياة والحرية وسلامة شخصه**"[831]، " **لا يعرض أي إنسان للتعذيب أو العقوبات أو المعاملات القاسية أو الوحشية أو الحاطة بالكرامة**"[832]، وهما تدينان ما تعرض له المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" من انتهاك حرمة جسده وتعذيبه بأبشع الوسائل والطرق.

وما نجده في المادة العاشرة " **لكل إنسان الحق، على قدم المساواة التامة مع الآخرين، في أن تنظر قضيته أمام محكمة نزيهة نظرا عادلا علنيا..**" [833]، كذلك مخالفا لما تعرض له " رجب" وزملاؤه في السجن؛ إذ أن أغلبهم يمكثون في السجن دون أن يعلموا التهمة الموجهة إليهم، ناهيك عن محاكمة عادلة، وهناك من السجناء من لفقت لهم التهم وحوكموا محاكمات جائرة ترتب عنها عقوبة المكوث في السجن سنوات عديدة، ثم إذا انقضت تلك السنوات لفقوا لهم تهما جديدة ومدّدوا عقوباتهم سنوات أخرى.

والمادة الثانية عشرة تنص على أن "**لا يتعرض أحد لتدخل تعسفي في حياته الخاصة أو أسرته، أو مسكنه أو مراسلاته أو لحملات على شرفه أو سمعته**"[834]. ولكن "رجب" تعرض إلى جميع أنواع التعسف المنهي عنها في المادة السابقة؛ إذ أنه وبمجرد توقيعه الاعتراف وخروجه من السجن قاموا بحملات تشهير لخيانته وردّته في جميع الجرائد

---

[830]–المصدر السابق، ص:04.

[831]– شرق المتوسط، ص:04.

[832]– المصدر نفسه، ص:04.

[833]–المصدر نفسه، ص:04.

[834]–المصدر نفسه، ص:04.

الوطنية، حتى يعلم بردّته القاسي والداني، وبالإضافة إلى ذلك كانوا يراقبون رسائله التي كان يبعثها لأخته "أنيسة"، والأفظع من ذلك أنهم احتجزوا "حامد" زوج أخته "أنيسة" من أجل الضغط عليه، حتى يعود من باريس.

بينما نصت المادة الرابعة عشر على أنه "**لكل فرد الحق في أن يلجأ إلى بلاد أخرى أو يحاول الالتجاء إليها هربا من الاضطهاد**"[835]، وهذا ما لم تحترمه سلطة شرق المتوسط؛ لأنها لم تسمح ل"رجب" بأن يمكث في باريس كلاجئ سياسي، ومارست عليه الضغط حتى تضطره للعودة إلى الوطن، وكان لهم ذلك، فعاودا اعتقاله بعد عودته، ولم يلبث طويلا حتى قتلوه.

من خلال ذلك كله نستطيع القول أن "عبد الرحمان منيف" قد وفق إلى حد بعيد جدا في اختيار الاقتباسات التي صدر بها روايته؛ لأنها دلت على ثقافته الواسعة من جهة ، ومن جهة أخرى هي تفتح أفق انتظار أي قارئ، فمن خلال فهمه واستيعابه لمضمون المواد المذكورة سيستبق حتما الكثير من الأحداث بناء على تلك المعطيات.

ويلي التصدير الأول- الذي كان عبارة عن مواد من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان- تصدير ثانٍ، وهو أبيات شعرية للشاعر المناضل "**بابلو نيرودا**"*:

"لتلمس جفوني كل هذه...حتى تعرفها

حتى تتجرّح

وليحتفظ دمي بنكهة الظل الذي

لا يستطيع السماح بالنسيان.."[836].

---

[835]-شرق المتوسط، ص:04.

***بابلو نيرودا:** هو شاعر تشيلي اسمه الحقيقي (نفتالي ريكاردو ريبز)، ولد سنة 1904، وتوفي سنة 1973، حصل على جائزة نوبل في الأدب سنة 1973. اشتهر بنضاله السياسي مع أفراد شعبه، وكذا بمساندته لكل المضطهدين ضد الطغاة، وقد ترجم كتابه (مديح الثور التشيلية) إلى معظم لغات العالم.

[836]-شرق المتوسط، ص:05.

إن السياق الذي كتبت فيه هذه الأبيات هو سياق نضالي بامتياز، وهذا ما جعل اختيار الأبيات والشاعر أيضا، اختيارا موفقا؛ لأن الرواية ككل هي قصة نضال وكفاح المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" ضد القمع والاضطهاد.

أما إذا جئنا إلى استنطاق الأبيات فإننا نجدها تتعالق مع المعنى العام للرواية، بل وكأن "رجب" هو الذي ترنم بها، فالشاعر أراد أن يقول في أبياته السابقة أن عليه أن يخزن كل الآلام والأحزان التي عاشها هو وشعبه بسبب الاضطهاد في جفونه ودمه، حتى لا تتعرض للنسيان، وتتحول بعد ذلك إلى حقد دفين –تجاه المضطهِدِين– يمكنه من الانتقام عن طريق الكتابة؛ لأن الكتابة لا تسمح بالنسيان. ونجد في الرواية بعض المقاطع السردية التي تتوافق مع مضمون الأبيات، منها " **أريدك أن تظل حاقدا وأنت تحارب، الحقد هو أحسن المعلمين، يجب أن تحول أحزانك إلى أحقاد، وبهذه الطريقة وحدها يمكن أن تنتصر. أما إذا استسلمت للحزن فسوف تهزم وتنتهي، سوف تهزم كإنسان، وسوف تنتهي كقضية** "[837]. والحقد الذي تحدث عنه "رجب" هو ذاته عدم السماح بالنسيان بالنسبة ل"**نيرودا**".

أما رواية "**الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى**" فقد صدرها "عبد الرحمان منيف" بثلاث اقتباسات، أولها اقتباس من كتاب"**حياة الحيوان الكبرى**"؛ حيث أورد صاحبه حديثا موضوعا يقول فيه: " **جاء في كتاب (حياة الحيوان الكبرى) للأستاذ العلامة والقدوة الفهامة الشيخ كمال الدين الدميري، في باب الذئب، روى ابن عدي عن عمرو بن حنيف عن ابن عباس –رضي الله عنهما– أن النبي –صلى الله عليه وسلم– قال: (أدخلت الجنة فرأيت فيها ذئبا فقلت أذئب في الجنة فقال أكلت ابن شرطي فقال ابن عباس هذا وإنما أكل ابنه فلو أكله رفع في عليين)**" [838]. والاقتباس الثاني من كتاب "**طبقات الشعراني**"، يقول:" **روي عن سفيان الثوري (إذا رأيتم شرطيا نائما عن صلاة فلا توقظوه لها فإنه يقوم يؤذي**

---

[837]–شرق المتوسط، ص:159.

[838]–الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:04.

الناس)" [839]، وكلا الاقتباسين السابقين –بغض النظر عن مدى صحتهما– يتوافقان والمعنى العالم للرواية؛ لأننا إذا تأملنا الرواية المدروسة وجدنا أن (الشرطي/الجلاد) هو شخصية ثالثة زاحمت المثقفين الإنتلجنسيا "عادل" و"طالع" بطولتهما، ولقد صور "عبد الرحمان منيف" (الشرطي/الجلاد) على حقيقته شخصية جائرة ظالمة، عملها في الحياة هو إيذاء الناس.

والاقتباس الثالث من رواية "**الأمل**" للأديب "**أندريه مالرو**"*، يقول فيه" **أفضل ما يفعله الإنسان أن يحيل أوسع تجربة ممكنة إلى وعي**"[840]، وهذا تماما ما آمن به المثقف الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" الذي كان في كل مرة يحاول إقناع صديقه "طالع العريفي" بأن يحيل تجربته إلى كتابة، والكتابة نوع من أنواع الوعي.

---

[839]–المصدر السابق، ص:04.

***أندريه مالرو:** أديب فرنسي وروائي انخرط في الثورة التي قادها الجمهوريون الإسبان ضد الجنرال "فرانكو"، وقد وصف في روايته التي تتكون من ثلاثة أجزاء واقع الجمهوريين والعمال المضطهدين.

[840]–الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص:04.

ثالثا: الروائي "عبد الرحمان منيف" في ميزان القراء

1-قراءة "فيصل درّاج"*: المبدع المتجدد الذي لم يخذل الحقيقة[841].

يعد "**فيصل درّاج**" من بين قراء خطاب "عبد الرحمان منيف" الروائي، وقد حول هذا القارئ قراءته إلى خطاب موازٍ أدرجه في كتاب ألفه هو وثلة من القراء والدارسين، فكان كتابا جماعيا زاوجت دراساته بين شخص "عبد الرحمان" ومنجزه الروائي.

وكتقديم للكتاب اعتبر القارئ "**فيصل درّاج**" أنه لابد من التعرف على شخص "منيف" ولا يكفي المنجز الروائي لوحده، فيقول: " **وقد يبدو عطف المنجز الأدبي على صاحبه أمرا لا لزوم له، طالما أن موضوعية الإبداع تتجاوز الشخص وتفيض عليه، بيد أن في أحوال منيف ما يقترح منظورا خاصا، فقد تصرف بحياته ولم تتصرف به حياته، منذ أن آثر، مبكرا، أن يعتنق الحرية بلا مساومة، وان يسير في الطريق الذي اختاره حتى النهاية**"[842].

ثم حاول بعد ذلك تلخيص المنجز والروائي معا، فقال: " **دخل منيف إلى عالم الرواية من باب السياسة، ودخل إلى السياسة من باب الثقافة، وأخلص للرواية والسياسة والثقافة حالما بالحداثة الاجتماعية، التي تعني حق البشر في وجود إنساني كريم، عاش الروائي الراحل حياته مثقفا، بالمعنى النبيل، ووضع في خطابه الروائي أسئلة المثقف وهواجسه وحزنه أيضا، ولهذا يمكن اشتقاق معنى المثقف من خطابه الروائي، بقدر ما يمكن اشتقاق الأخير من معنى المثقف ودلالته**"[843]. وهذا تماما ما تناولناه في الفصل التمهيدي، حين عالجنا علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالرواية، فوجدنا أن "عبد الرحمان منيف" هو رجل سياسة واقتصاد دخل إلى عالم الرواية عن طريق الصدفة، ثم وجدها وسيلة تعبير ناجعة،

***فيصل دراج:** ناقد وكاتب وباحث فلسطيني

[841]-فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009، ص: 13-20.

[842]-المرجع نفسه، ص:13.

[843]-المرجع نفسه، ص:14.

وقد تكون –أحيانا– معبرة عن القضايا السياسية أفضل من الحزب السياسي، فعبر من خلالها عن همومه السياسية وعن هموم كل المثقفين، ساعيا في ذلك إلى نشر الوعي لدى الجماهير بضرورة التغيير الاجتماعي والسياسي.

وتحدث القارئ "**فيصل درّاج**" أيضا عن ماهية خطاب "عبد الرحمان منيف" الروائي وكذا غايته، فقال: " **سَرَدَ الرِوَائِيُّ سِيَرَ بشر يحلمون بالحرية، وسردت رواياته سيرة أديب متمرّد وحّد بين الكتابة والحرية، تعينت رواياته، في الحالين، سيرة فكرية ذاتية، تضمنت الحلم ورثاءه والتمسك بأحلام لا تموت، عاش منيف حياته مشدودا إلى صراع المقيد والطليق، إذ القيد صناعة سلطوية بعيدة الأصول، وإذا ما يجابه القيود تراث لا ينتهي، أراد الروائي أن يكون صوتا نجيبا، ينصر أصواتا نجيبة راحلة، ويستولد أصواتا تنتمي إلى ما انتمى إليه، مارس الكتابة–رسالة، التي أخذ لها دعاة الحق في جميع الأزمنة، ورفعها إلى مستواها الأعلى مجسدا صورة المثقف الحديث**"[1] يقصد القارئ من هذا القول أن روايات "عبد الرحمان منيف" كانت سيرة فكرية –وليست حياتية– له وتتقاطع مع سير لمثقفين آخرين يحلمون بالحرية والعدالة الاجتماعية. وقد استطاعت أعماله أن تعبر بجدارة عن تطلعات جيله من المثقفين، كما أنها استطاعت تجسيد قضية الصراع بين الحاكم والمحكوم.

كما أن القارئ لم ينس التلميح إلى قضية السجن في روايات "منيف"، وحاول أن يقيّم دور المثقف في ظل تلك القضية، يقول:" **في روايات منيف شرح وإيضاح وتبيان لدور المثقف في تحليل القائم وتأويله ورفضه، وفي اقتراح بديل اجتماعي– إنساني يدعو إلى المساواة، ويستنكر التقاليد التي تعيّن الحاكم مرجعا أعلى للبشر، يسأل ولا يسأل ويغتال الأعراف الطبيعية ويحسن صناعة الإذعان، ومع أن "شرق المتوسط" كما غيرها، حكاية السجون الصغيرة والكبيرة فهي، أولا وأخيرا، حكاية عن المثقفين القائلين ببدائل سياسية،**

الرافضين لأصنام (الواحد) الذي يخلط بين العجز والقوة، حاجبا عجزه الذي لا يحجب، بشبكة هائلة من السجون والمزورين والمخبرين"[844].

ولقد أبرز القارئ "**فيصل درّاج**" كذلك مسألة إيمان المثقف "عبد الرحمان منيف" بالكلمة، ودورها في نشر الوعي والتغيير، وكيف غدت الكتابة على يده وسيلة للانعتاق مما هو قائم من الظروف المأزومة، ووسيلة انفتاح على ما هو ممكن، فيقول: " **أراد منيف أن يكونا مثقفا، بل أن يكون (المثقف) الذي يدافع عن قيم عادلة أزلية في أزمنة متحولة، مرتكزا إلى سلاح بسيط قوامه الكلمات والمتخيل المرن المراوغ، الذي يزيح الأمكنة عن قوامها ويدعها بلا مسمَّيات، ويستأنس الزمن بلا خديعة، إذ للماضي مكان في الحاضر، وإذ الحاضر القاتم المظلم مجاز لإخفاق بشري مروِّع، كان في استئناسه النزيه الصريح يقوم بما قام به غيره من دعاة الحق، بلغة معيّنة، أو من بناة القول الصحيح، بلغة أخرى، يذهب إلى البشر ويحاورهم ويتعرف على مشاكلهم، ثم يمضي إلى عزلة مضيئة، حيث العزلة هي الكتابة، الكتابة هي الفصل بين ضمير البشر وقوانين الوحوش، والكتابة الصادقة صرخة متصادية، تتوجّه إلى البشر جميعاً**"[845]. والكتابة هي الوسيلة ذاتها التي طمحت إليها كل شخصيات المثقف الإنتلجنسيا في الروايات الثلاث، (منصور عبد السلام، رجب إسماعيل، طالع العريفي، عادل الخالدي)، فكل واحد منهم قد دون تجربته مع القمع والاضطهاد، وترك أوراقا شاهدة على مدى تشوه الواقع السياسي والاجتماعي في الوطن العربي.

---

[844]–فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ص:14.

[845]–المرجع نفسه، ص:15.

2-قراءة "سعد الله ونوس"*: "الآن...هنا"[846]

في مقال مختصر جدا استطاع القارئ "**سعد الله ونوس**" أن ينقل لنا تجربته القرائية لرواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"، فهو يرى أن تلك الرواية كانت ولا تزال، فعل تحفيز للقارئ تنتظر منه استجابة إما قولية أو فعلية، يقول "**سعد الله ونوس**":" **إن رواية عبد الرحمان منيف تمزق الصمت، وتعلن الفضيحة، هذه الأوطان-السجون الفضيحة، وهؤلاء المواطنون-المساجين فضيحة، وهذا التاريخ الشرق أوسطي معتقل يستنقع في الفضيحة، ورغم أن الرواية تلاحق هذه الفضيحة بتنوعاتها القطرية، وتعدد مستوياتها، فإنها تتعمد أن تظل قولا ناقصا، قولا لا يكتمل إلا إذا أضاف القارئ عليه موقفا أو فعلا**"[847].

وبعد أن أكمل القارئ "**سعد الله ونوس**" قراءته للرواية، والتي كانت بلا شك قراءة واعية مستدركة للمسكوت عنه، باحثة عن كل ما من شأنه أن يعمق المعنى ويجيب عن أسئلة تركها "**عبد الرحمان منيف**" معلقة تنتظر التأويل، كما أنها خلقت في نفس القارئ أسئلة أكثر عمقا وغموضا، ويصف لنا القارئ انطباعه حول الرواية، فيقول :" **حين فرغت من رواية عبد الرحمان منيف الجديدة، أحسست أن حلقي جافا، وغمرني شعور ذاهل بالعار، كيف نعيش حياتنا اليومية ونساكن هذا الرعب الذي يتربص بنا هنا...والآن؟ أي صملاخ بليد يحجب عن أسماعنا الصراخ والأنين، كي نواصل نومنا كل ليلة؟ أية ذاكرة مثقوبة تلك التي تتيح لنا أن نتناسى الآلاف الذين يهترؤون في السجون هنا...والآن! هذا عار يكاد**

***سعد الله ونوس:** مسرحي سوري.

[846]-فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ص: 441-442.

[847]-المرجع نفسه، ص:441.

يلامس التواطؤ. من خوفنا، وغفلتنا، وصمتنا يغزل الجلاد سياطه. ومن خوفنا، وغفلتنا، وصمتنا تغص بنا السجون، تغدو الحياة هنا والآن كابوسا من الجنون والرعب"[848].

وفي ختام المقال يقدم القارئ "**سعد الله ونوس**" في بضعة أسطر تقييما شاملا لرواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"، فيقول: " **وبين التعرية والتحريض، وبين النمنمة الفنية والوعي التاريخي، يبني عبد الرحمان منيف رواية–شهادة، لن نستطيع الاستغناء عنها إذا أردنا أن نعرف ال الآن...وهنا، وإذا أردنا أن نغير ال هنا...والآن أيضا**"[849].

3–قراءة "إلياس خوري"*: "تكتب الرواية من جديد"[850]

يعد "**إلياس خوري**" من بين القراء الذين ولجوا إلى عالم "عبد الرحمان منيف" الروائي بالقراءة المنفتحة التي ساهمت في تشكيل خطاب مواز لخطاب الكاتب، أضاء ذلك الخطاب جوانب مهمة من المنجز الروائي. ويتحدث في البداية عن تجربة "عبد الرحمان منيف" الروائية بصفة عامة، فيقول: " **تجربة عبد الرحمان منيف تمتد على مساحة روائية شاسعة، وتحدها أعمال كبرى: (ثنائية السجون)، (خماسية مدن الملح)، و(ثلاثية أرض السواد)، افتتحتها (الأشجار واغتيال مرزوق)، ثم عبرت الجسر، ورسمت مع جبرا إبراهيم جبرا عالما بلا خرائط، قبل أن تتعدد في سير وكتابات نقدية ورسوم، لا يمكن اختصار هذه التجربة في أحد محاورها، فهي من الغنى والعمق بحيث تعزي القارئ بالانخراط بل والضياع في عوالمها، كأنها رحلة داخل أرجاء المشرق العربي، من جزيرة العرب إلى العراق، ومن الأردن إلى سوريا، كأن منيف هو الكاتب العربي الذي أخذه منفاه إلى اكتشاف أوجاع هذا المشرق العربي فكتبها ورسمها شخصيات ومواقف، تعيد كتابة**

---

[848]–المرجع السابق، ص:441.

[849]– فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ص:442.

***إلياس خوري:** قاص وروائي وناقد وكاتب مسرحي لبناني.

[850]– فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ص:491–495.

التاريخ من مناطقه الهامشية والمعتمة"[851]. والمناطق الهامشية والمعتمة هي ذاتها السجون، سجون (موران وعمورية)؛ أي سجون الوطن العربي التي لا تحصى ولا تعد، والتي أصبحت هما لدى الكاتب يلازمه أينما حل وارتحل، فقطع على نفسه عهدا بأن يفضحها ويفضح الأنظمة التي شيدتها فقط من خلال الكتابة، وهنا أصبحت مهمته " **أن يكتب. كان يكتب كأنه في سباق مع الكلمات. ويكتشف أسلوبه/أساليبه في سياق الكتابة، يعود إلى التاريخ أو يبحث في أرشيف الذاكرة الشفوية، أو يلتقط ذبذبات الكلام، من أجل أن يصل إلى تخوم ما لم يكتب. هذا هو جوهر القلق المنيفي الذي وضعه في طليعة مرحلة جديدة في الأدب العربي المعاصر، إنها مرحلة الانتقال من الموقف إلى الحالة. ومن القضية إلى الإنسان، في الحالة يتبلور الموقف، وفي الإنسان تتجسد القضية، ولا سبيل إلى هاتين الغايتين إلا عبر الكتابة**"[852].

ويرى "إلياس خوري" أن "عبد الرحمان منيف" استطاع من خلال الكتابة أن يصيّر " **الكلمات مسامير للذاكرة وحوافز للوعي، افتتحت كتابة منيف الأفق، وأخذتنا إلى جحيم العرب، وآسي المقهورين الذين حولتهم الآلة القمعية أشباحا. كيف ينطق الأشباح؟ ومتى يتكلم الموتى؟ هذا هو سؤال عبد الرحمان منيف. خاض في الأشكال والأساليب، سافر إلى المدن والأرياف، عبر الصحراء، وعاد وعلى أوراقه ندوب السجن، والأمل في أن تكون الكتابة مدخلا إلى فتح أبواب الجحيم**"[853]. ومن هنا استحالت جميع رواياته إلى "**كلمات تدق الأبواب وتدعونا إلى كتابة الرواية من جديد كي نقفل أبواب السجون وننصرف إلى صناعة الحياة**"[854].

---

[851]–المرجع السابق، ص:491–492.

[852]– فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ص:493.

[853]– المرجع نفسه، ص:495.

[854]–المرجع نفسه، ص:495.

4-قراءة ناصر صالح*: البنية الكلية لمشروع منيف الروائي وإشكالية العالم الداخلي للإنسان[855].

لقد استطاع القارئ "ناصر صالح" بعد قراءته لخطاب "عبد الرحمان منيف" الروائي أن يصل إلى الإشكالية الرئيسة التي عالجها في معظم رواياته، وهي عالم الإنسان الداخلي؛ حيث أن الروائي أراد أن يلج إلى داخل الإنسان العربي حتى يكشف همومه وأزماته، ويقدمها للمجتمع كمثال توضيحي يفضح كل من ساهم في خلق تلك الأزمات. ولهذا نجد القارئ يقرّ بأن إشكالية أدب "عبد الرحمان منيف" هي:" **إشكالية التعبير عن دواخل النفس الإنسانية ومشاعرها الحميمة، فالعالم الداخلي للإنسان واسع، وأحيانا لا تسعف الكلمات في التعبير عنه...يسجل منصور عبد السلام في يومياته قبل أن يطلق الرصاص على صورته في المرآة ويسقط في الجنون: (ما أوسع عالم الإنسان وما أغناه، ولكنه عالم داخلي لا يمكن أن ينعكس إلى الخارج، أما الكلمات فإنها المرحلة التي جعلت الإنسان أكثر قدرة على العجز والغموض) فالكلمات التي يفترض أنها وسيلة للتعبير تتحول بفعل عمق الأزمة والمعاناة الداخلية إلى وظيفة معاكسة !**" [856]. ومما زاد من عمق الإشكالية، وجعل الأزمة تمد بظلالها على عالم الإنسان الداخلي، هو عدم القدرة على التعبير؛ بمعنى آخر لم تعد الكلمات قادرة على استيعاب هموم الإنسان العربي وأزماته المتزايدة. فبات عاجزا عن وصف عالمه الداخلي رغم أنه واسع جدا.

هذا ما وجده القارئ "ناصر صالح" عند "رجب إسماعيل" بطل رواية "شرق المتوسط"، فيقول: " **ويعاني رجب إسماعيل (شرق المتوسط) طوال الرواية من عدم قدرته على التعبير باللغة عما حل به في السجن من تعذيب وإهانة، ويشعر أن الكلمات لا يمكن أن تنقل ما**

***ناصر صالح:** كاتب عماني.

[855]-فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ص:327.

[856]-المرجع نفسه، ص:336.

يحسه ويعرفه في داخله (أبذل جهدا لكي أحاصرها، لكن إذا جلست إلى الطاولة الملتصقة بالحائط، أشعر أن ليس لدي أية كلمات) ثم يقول في موضع آخر بعد أن أرهقته فكرة التعبير عن تجربة السجن بالكتابة: (لا يمكن للإنسان أن يكتب كل شيء، فعذاب الكلمة أقسى من أن يتحمله إنسان بمفرده)"[857]، وهذا الأمر قد توصل إليه البحث سابقا؛ حيث أشرنا إلى أن المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل" أراد أن يتخذ من الكلمة وسيلة انتقام من السلطة على أفعالها الإجرامية في حق المثقفين والسياسيين، لكن الكلمة خانته وتنكرت له، ولم تستطع احتواء أزمته والتعبير عنها، فظل يطاردها حتى نهاية الرواية.

وكذلك الأمر بالنسبة للمثقفين "عادل الخالدي" و"طالع العريفي" الذين آمنا بأن هناك سبيل نحو التغيير، ويمكن أن تكون الكلمة هي ذلك السبيل، وقد تحدث القارئ عن هذا أيضا فقال: " **وتتكرر نفس الفكرة على لسان طالع العريفي: (كيف أستطيع أن أصل إلى بعض الكلمات التي تقول أي هول أصابني، أية آلام نزلت بي. وأي جنون)، والسؤال الحارق الذي يظل يؤرق عادل الخالدي وطالع العريفي طوال الرواية (الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى) هو: هل تستطيع الكلمة التعبير عن عذابات السجن وأهواله؟ وهل يمكن للكلمة أن تغير الإنسان وتدفعه لتدمير السجن؟!**"[858].

بل إن القارئ ذهب إلى أبعد من رصد العالم الداخلي لأبطال الروايات السابقة، وتوجه إلى عالم "عبد الرحمان منيف" الداخلي الذاتي، وعالجه من خلال ثنائية (الذاتي/الموضوعي)، وذهب إلى أن "منيف" قد مزج بين همومه الذاتية والهموم الوطنية وأفرغ المزيج في عوالم شخصياته، فيقول القارئ: " **إن الإشكالية التي يعاود منيف طرحها في مجمل أعماله حول اتساع المعنى داخل الإنسان وضيق العبارة عن توصيفه إنما تكشف بالدرجة الأولى عن معاناته الداخلية ككاتب تجاه الهموم الوطنية التي تعذبه،**

---

[857]–فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ص:337.

[858]–المرجع نفسه، ص:337.

فمنيف أولا–وهذه المسألة ينبغي أن نضعها بعين الاعتبار–من الكتاب الذين تداخل الهم الذاتي لديهم مع الوطني إلى حد يصعب الفصل بينهما. ولذلك فإنه بمقدار ما يصور معاناة الإنسان في المجتمعات العربية، إنما يعبر أيضا عن معاناة شخصية يعيش الكاتب–لأنه أيضا منفي ومحروم من جواز السفر–قسوتها وآلامها المضنية"[859]؛ ولهذا نجد "عبد الرحمان منيف" يشبه إلى حد بعيد شخصياته المثقفة التي تحمل هموم النفس والوطن، فهو مثقف طمح إلى تغيير المجتمع من خلال الكتابة–بعد أن يئس من الحزب– وآمن بأن الكلمة لها أثرها العميق في نفس الإنسان، وبأنه لابد أن تؤتي أكلها ولو بعد حين.

وبعد ذلك خرج بنتيجة مفادها أن إشكالية العالم الداخلي لشخصيات "منيف" أساسها ذلك التصادم بين أحلامها في التغيير و التنوير ونشر الوعي وبين قمع السلطة ودكتاتوريتها، فيقول: " **لقد شكل العالم الداخلي للإنسان محور اهتمام أساسي في أدب عبد الرحمان منيف فموضوعاته الروائية المتعددة التي عالجها في مختلف رواياته، تركز بؤرة اهتمامها على الكيان الداخلي للفرد، لاكتشاف صوته الخاص، وأشواقه وأحلامه، وتصوير إشكالية علاقته مع مشكلات مجتمعه وعصره، ويمكن القول إن إشكالية التعارض والتناقض بين أشواق الإنسان الداخلية وأحلامه الحرة وبين قمع المجتمع وقهر السلطة"**[860]. ونرى هذا التناقض عند المثقفين الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" و" رجب إسماعيل" و"عادل الخالدي" و"طالع العريفي"، فكلهم عاشوا ذلك الصراع بين المرغوب والممنوع، بين الحلم والحقيقة، أرادوا أن يحققوا أحلامهم وأحلام الجماهير من خلال ممارسة النقد للوضع القائم في مجتمعاتهم، وتقديمهم لما هو ممكن من احتمالات التغيير، ولكن هبت الرياح بما لم تشته سفنهم، وأصبحت أحلامهم مجرد أوهام لا تتجاوز عالمهم الداخلي؛ ذلك أن جهة الردع كانت أكثر منهم قوة وبأسا، فلقد واجهتهم السلطة بكل ما تملك من وسائل قمع وردع.

---

[859]–فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ص:340.

[860]–المرجع نفسه، ص:341.

5-عبد الرحمان منيف قارئا لأعماله:

إن كانت هناك قراءة تستجلي كل غامض عن المنجز الروائي ل"عبد الرحمان منيف"، وتكشف المستور عن المسكوت عنه، وتعيد ترتيب كل ما اختلط على القراء أو لم ينتظم في فهمهم، إن كانت هذه القراءة موجودة فعلا، فهي قراءة الروائي "عبد الرحمان منيف" لأعماله؛ لأن الصانع أعلم بصنعته، فهو المؤلف والقارئ الأول الذي من غير المعقول أن نهمل آراءه وتصريحاته حول أعماله.

يصرح "عبد الرحمان منيف" في حوار له مع الصحفي اسكندر حبش، بعد أن سأله الأخير إن كان قد خرج من مدن في روايتيه (شرق المتوسط والآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى)، فيقول: " **من قال أني خرجت من (مدن الملح)، فهذه المدن القاسية العدوة التي لا تزال تجثم على صدورنا كلنا ولا تزال الملوحة تحرق شفاهنا والرياح التي هبت في مطلع العام لا تزال تلفح العيون والقلوب معا، لذلك فإن (مدن الملح) هي الكابوس الذي يقوم وينام معنا وربما سيلازمنا لوقت غير قصير، وأعتقد أن من إفرازات هذه المدن: القمع والاضطهاد اللذين نلاحظهما في (شرق المتوسط) أو في (الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى)، ولذلك فإن هاجس الديمقراطية، كأمل أو حلم لابد من التبشير به ومحاولة الوصول إليه، هاجس لم يغب في أي لحظة، وربما كانت الفترة الحالية هي الفترة الأكثر ضرورة لأن نعرف ونكتشف كيف حلّت بنا كل تلك النكبات نتيجة غياب الديمقراطية وتغييب البشر ماديا ومعنويا، إما بإسكاتهم و في وأدهم داخل السجون العربية. كيف يمكن لشعب أن يحارب وينتصر ما دام مقيدا ومكموم الأفواه، وما دام غير معترف به وبالتالي ليست له أية حقوق**"[861]، هذا يعني أن "عبد الرحمان منيف" لم يخرج أبدا من "مدن الملح"، بل تعمق فيها أكثر من خلال باب أساسي هو القمع، وهذا ما دعاه لأن يكرس

[861]-عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان،حوارات اسكندر حبش، ص:32.

اهتمامه في سبيل معرفة آلية ومظاهر هذه العلاقة، وبالتالي لمعرفة كيف تكون الصلات والروابط التي تجمع بين العالم الحر والسجون العربية، فالشعب المقموع والسجون التي تزداد وتتسع في البلاد العربية هي التي تسهل وتساعد على استمرار الهزيمة والاستغلال وإغلاق طريق المستقبل، وهذا ما يجعله يرى بأن (شرق المتوسط مرّة أخرى) ضرورية في هذه المرحلة.

ويتحدث "عبد الرحمان منيف" عن سبب عودته إلى رواية "شرق المتوسط" مرة أخرى، فيقول: " **الفارق الزمني بين الروايتين هو عشرون عاما، وخلال هذه الأعوام الكثيرة، جدّ الكثير أو مرّت مياه كثيرة تحت الجسر، كما يقال، وبدل أن تتغير أوضاع الناس نحو آفاق العصر ورغد العيش فقد حصل العكس، خلال هذه الأعوام تضاعفت السجون عشرات المرات، القسم الأكبر من البشر الذين كانوا بمأمن من الفقر والعوز، أصبحوا الآن في الحضيض وأقرب إلى المتسولين**"[862]. ويقول أيضا: " **لا شك أن كتابة رواية واحدة مرتين، عمل غير محبب، وإذا لم تكن هناك إضافة نوعية في الرواية الجديدة فلا حاجة لها، وأفترض أنني في الرواية الأولى لم أزد على أن أدق الدقة الأولى لافتتاح عالم من السعة والبشاعة لأقول كم وراء هذه الأسوار العالية والمكهربة من المسحوقين والمنسيين، وكيف يجب أن يستيقظ ضمير الجميع ليس فقط للدفاع عن هؤلاء الذين يرقدون صامتين وراء الأسوار، وإنما بالدرجة الأولى الدفاع عن أنفسهم، لأنهم إذا كانوا متوهمين كونهم خارج الأسوار الآن فإنهم في اللحظة التالية سيكونون داخلها**"[863].

ويقرُّ الروائي "عبد الرحمان منيف" أن موت "طالع العريفي" في رواية "الآن...هنا" لم يكن موتا مجانيا وإنما هو موظف لدلالات إيديولوجية، ويقول عن هذا: " **ما افترضته أن موت (طالع) كان منطقيا وربما ضروريا أيضا، لأن الموت يمثل إدانة وقطيعة كاملة**

---

[862]–عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان،حوارات اسكندر حبش، ص:34.

[863]–المرجع نفسه، ص:35–36.

نهائية مع صيغة من صيغ الأيديولوجيا، التي كانت سائدة، فهذا الحنين الأقرب إلى الوهم الذي كان يمتلئ به امتثالا لصيغة معينة، عندما امتحن وواجه الحقيقة، تبين كم هو مزر وهش قياسا على العلاقات الحقيقية التي تبنى عليها مصالح الدول"[864].

إن موت "طالع العريفي" في رواية "الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى" جاء نتيجة لتغير مفهوم دور المثقف عند "عبد الرحمان منيف"؛ ففي البداية كان يرى أن على المثقف الإنتلجنسيا أن يكون المغير الأول للمجتمع، ومهما كانت وسائله لابد أن يقاوم ويواجه من أجل التغيير، فيقول: " **في رواياتي الأولى، حاولت أن أصور الانكسار وخيبة الأمل بالنسبة إلى هذا المثقف. في فترة لاحقة اكتشفت أن المثقف ليس هو كل شيء في الرواية والحياة، إن الحياة أغنى وأوسع في هذه الشريحة، وبالتالي، إذا غاب دور المثقف أو تراجع دوره لحساب قطاعات أخرى في المجتمع، ولذلك مثل مرآة متعددة الجوانب، ومن خلالها يرى المرء هموم المرحلة واحتمالاتها**"[865]. وبهذا سلم"عبد الرحمان منيف" بأن المثقف الإنتلجنسيا إنما هو شريك أساسي في عملية الوعي والتغيير–ليس هو المغير الأول– ويجب أن يكون موقفه النقدي منطقي، وأن يتخلى عن موقف التحريض والدعاية المباشرة ليخوض حوارا واسعا سواء كان مع فكره هو نفسه أو فكر الآخر من أجل الوصول إلى تحديد الصيغ المناسبة؛ بمعنى آخر لا يمكن أن يكون المثقف الإنتلجنسيا بديلا عن الحزب السياسي كما لا يمكن أن يكون مجرد صدى له، ويجب عليه أن يكون صاحب موقف نقدي مختلف، وهذا يتطلب صيغة ديمقراطية وتعدد وجهات النظر والآراء. وما نلاحظه في القسم الثاني من رواية "الآن...هنا" أن "عبد الرحمان منيف" قد عكس هذا التطور في الوعي بالدور الحقيقي للمثقف الإنتلجنسيا في شخصية "عادل الخالدي"؛ حيث جعله في نهاية الرواية يكفر بالشعارات النابية الرنانة التي تغرق المجتمع في صراعات دامية

---

[864]–المرجع السابق، ص:39.

[865]– عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان،حوارات اسكندر حبش، ص:74.

أكثر من أن تصلحه، ويؤمن في الوقت ذاته بالنقد الواعي الذي يقوم على الحوار المتعقل الرشيد الذي إن لم يساهم في البناء فإنه حتما لن يؤدي إلى التخريب.

خاتمة

خاتمة:

لقد حاولنا في هذا البحث معالجة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية، وقد سلطنا الضوء على تجربة "عبد الرحمان منيف" الروائية في تقصينا لذلك الخطاب؛ لأنها تعد تجربة زاخرة بحضور هذا الصنف من المثقفين، فهي تطرح هموم النخبة ومشاغلها وتعالجها بأسلوب تخييلي يحاكي الواقع، ولا غرابة في ذلك لأن "عبد الرحمان منيف" واحد من أولئك المثقفين النخبويين، عاش معهم الظروف الاجتماعية والسياسية ذاتها، وذاق معهم مرارة النفي والحرمان من انتمائه إلى وطنه، فقط لأنه أراد تغيير مجتمعه وإصلاحه.

وقد جعل "عبد الرحمان منيف" مثقفيه–في الروايات المدروسة– يتبنون اتجاهين فكريين مختلفين، فالمثقفيْن الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام" و"رجب إسماعيل" مثلوا الفكر الليبرالي في نزوعهم إلى الإعلاء من شأن الفرد، والمطالبة بتأمين كافة حقوقه وحرياته، بينما يتجسد الفكر الاشتراكي الماركسي في خطابات المثقفيْن الإنتلجنسيا "عادل الخالدي" و"طالع العريفي" الذين كنا يريان أن السلطة والحكم من حق الشعب كله وليس حكرا على مجموعة من الأفراد فقط، وأنه لن تتحقق الديمقراطية في العالم العربي ما لم يسترد الشعب حقه في الحكم.

ولهذا سعى الروائي في معظم رواياته، وخاصة، رواياته الثلاث، التي اخترناها للدراسة، (الأشجار واغتيال مرزوق، شرق المتوسط، الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى) إلى تصوير ذلك الصدام بين المثقف الإنتلجنسيا باعتباره الأداة النقدية التي يمتلكها كل مجتمع، وبين السلطة السياسية التي تمتلك زمام الحكم والفصل، ومما لاشك فيه أن المتضرر في ذلك الصدام هو المثقف الإنتلجنسيا المأزوم، الذي نراه في وجوه الشخصيات الأربع "منصور عبد السلام"، "رجب إسماعيل"، "عادل الخالدي"، و"طالع العريفي".

ولكن اختلفت الأزمة من مثقف إلى آخر، فمنصور عبد السلام مثلا تجلت أزمته في خيبة أمله تهميشه من طرف السلطة السياسية وتغييب دوره التوعوي كأستاذ جامعي؛ لأنه سعى إلى تصحيح التاريخ، فانتهى به الأمر في مستشفى المجانين، أما أزمة "رجب إسماعيل" فتجلت في البداية في مواجهته للسلطة السياسية التي ترتب عنها سجنه وتعذيبه، ثم أخذت شكلا آخر بعد توقيعه على ورقة الاعتراف؛ إذ أصبح عذاب الضمير هو سجنه

وسجانه، ولم يجد سبيلا للتخلص من ذلك كله إلا بتثوير الواقع ومن ثم العودة إلى أرض شرق المتوسط وتسليم نفسه للجلاد حتى يفعل بها ما يشاء، بينما تعاظمت أزمة "طالع العريفي" الذي عذب في أرض شرق المتوسط كل أصناف التعذيب على مدار عشر سنوات ثم نفي خارج الوطن، ولم يتوقف الأمر عند ذلك، بل لحقه استبداد سلطة الشرق إلى المنفى مما زاد من تأزم حالته النفسية والصحية ومن ثم وفاته، في حين استطاع "عادل الخالد" التغلب على كل تلك الأزمات (السجن، التعذيب، النفي) وأعاد بناء حياته من جديد في ظل رؤى وتصورات جديدة للعالم والحياة، كما أنه صحح وجهة نظره لحقيقة الدور المنوط بالمثقف الإنتلجنسيا.

غير أن الرؤية العامة للروايات الثلاث مشتركة ومتجانسة، وتكمن في إيمان الشخصيات الأربعة بقيمة الكلمة، ومدى ضرورتها لتعرية الواقع العربي المرير، ولهذا وجدنا أن كل واحد من أولئك المثقفين كان يحلم بكتابة رواية يفضح فيها سياسية شرق المتوسط؛ وعليه فإن الروايات الثلاث كانت في مجملها فعل تحفيز للمثقفين الإنتلجنسيا كي يمارسوا حقهم في نقد السلطة وتوعية المجتمع من خلال ممارسة الكتابة الروائية.

أما من ناحية بناء خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" فقد توصلنا إلى جملة من النتائج المنهجية والنظرية، يمكن تلخيصها في العناصر التالية:

تميز خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" بتنوع إيقاع آلية الزمن المساهمة في تشكيله؛ فقد تأرجح بين الماضي والحاضر، وفي غالب الأحيان نجد أن "منيف" قد عوّل على تفعيل الذاكرة بوصفها الفاعل الحقيقي في حياة ذلك المثقف، وكذلك على دورها في إظهار الأزمة التي عاشها منذ طفولته، وهنا تأخذ الذاكرة بعدا آخر يتمثل في التعبير عن تصدع مشروع المثقف الإنتلجنسيا، وكذا عن ضياع هويته التي تشتتت بين حب الوطن وقمع السلطة وتخوينها له، وبهذا شكّلت الذاكرة خطاب مثقف الإنتلجنسيا الذي لا زال يبحث عن هويته الضائعة، وكذا عن حقه في ممارسة دوره التوعوي.

وقد لعبت تقنية الاستباق دورا رئيسا في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "**عبد الرحمان منيف**"، وجاءت متممة لتقنية الاسترجاع في سياق تشكيلهما لخطاب المثقف

الإنتلجنسيا، الذي عبر عن نفسية أصحابه من خلال الاسترجاع والاستباق؛ حيث لابد من أن يتم كسر المجرى الخطي للسرد؛ ليعبر عن حالة الانكسار التي يعيشها المثقف الإنتلجنسيا المأزوم.

اعتمد "عبد الرحمان منيف" في تقديمه لخطاب المثقف الإنتلجنسيا على تقنية تعدد الأصوات والتي تؤدي بالضرورة إلى تعدد زوايا الرؤية، فكل شخصية من الشخصيات المثقفة عبرت عن رؤيتها الخاصة للعالم من خلال خطاباتها داخل الرواية، وكذلك الشخصيات المكملة لها والتي أضاءت جوانب كثيرة من شخصية وخطاب المثقف الإنتلجنسيا انطلاقا من رؤيتها الخاصة.

لقد جاء خطاب المثقف الإنتلجنسيا بلغة فصحى سليمة سردا ووصفا وحوارا، وهذا يعكس المستوى العالي من الثقافة الذي يحوزه ذلك المثقف، وفي المقابل نجد الجلاد بلغته العامية وألفاظه البذيئة والمبتذلة يعكس المستوى المتدني للسلطة السياسية، وقد تعددت القضايا التي تطرق إليها المثقف الإنتلجنسيا من خلال حواراته سواء الداخلية أو الخارجية.

كما تعددت صيغ خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" تبعا لتعدد رؤى الشخصيات المحيطة به، والمساهمة في صيرورة الأحداث التي عاشها ذلك المثقف.

ظهرت شخصية المثقف الإنتلجنسيا في الروايات الثلاث، شخصية مأزومة نشأت في ظل الهزائم المخزية للعرب، شخصية لها الكثير من الخصوصية، فهي لا تشبه باقي الشخصيات؛ لأنها لا تعيش حياة عادية ولا تمارس ذلك النوع من السلوك الطبيعي أو الروتيني، فهي تعيش تجربة أخرى عظيمة ومعاناة مكثفة في مواجهة السلطة ووسائلها القمعية المتعددة (التهميش، النفي، السجن، التعذيب، القتل..).

أما الفضاء في روايات "عبد الرحمان منيف" فقد كان محاورا أساسيا للمثقف الإنتلجنسيا من خلال انعكاساته على شخصيته وخطابه، كما أنه ساهم في بلورة الوعي النقدي لديه، ففضاء السجن مثلا أو فضاء الشرق ككل باعتباره سجنا كبيرا–في ذهن المثقف الإنتلجنسيا– فرض عليه طريقة تفكير معينة، وجعله يكفر بالواقع العربي وبسياسته الدكتاتورية.

أما في الفصل الأخير فقد توصلنا إلى أن دراسة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف" لا تكتمل إلا إذا أقحمناه في سياق تلقيه، وأعطينا القارئ حقه في إعادة تشكيله بما تقتضيه حاله، فإنه حتما سيتحد مع الخطاب ويشكل خطابا آخرا يوازي به عوالم الأول.

وفي ختام هذه النتائج النظرية والمنهجية يمكننا القول بأن الروائي "عبد الرحمان منيف قد وفق إلى حد بعيد في تمثيل فئة المثقفين الإنتلجنسيا، واستطاع أن يمرر همومهم وأزماتهم وهواجسهم من خلال خطاباتهم داخل الروايات المدروسة.

ملحق

ملحق: عبد الرحمان منيف سيرة حياة وإبداع.

1-حياته:

ولد الروائي "عبد الرحمان منيف" في عمان سنة 1933، وهو أصغر أبناء العائلة، كان والده تاجر قوافل من نجد درج على الإكثار من الترحال طولا وعرضا في الشرق الأوسط مؤسسا بيوتا في سورية والأردن بالإضافة إلى الجزيرة العربية، أما أمه فكانت عراقية من بغداد.

ولقد تزامن مولده مع قدوم الأمريكيين إلى الرياض من أجل التنقيب عن النفط، وهو الحدث الذي ربطه الكاتب بمصيره الخاص، فوصول الأمريكيين كان نذيرا ببداية نهاية عالم كان فيه تجار من نمط والده قادرين على التجوال بحرية في مجمل الأراضي العربية دون أن تعترضهم أي حدود أو سياسات، بعيد ولادة "عبد الرحمان" توفي أبوه، وبقيت العائلة في الأردن، حيث تولت جدته العراقية الجزء الأكبر من مسؤوليات تربيته، التحق "عبد الرحمان" بالكتاب لتلقي التعليم القرآني قبل أن يتم قبوله تلميذا في المدرسة الابتدائية.

لقد نشأ "عبد الرحمان منيف" في ظل الظروف السياسية المتأزمة، مما جعل منه شخصية ثائرة ناقمة على الأوضاع السياسية في الوطن العربي، حصل سنة 1952على شهادة الباكالوريا، وذهب إلى بغداد لدراسة الحقوق، وهناك انظم إلى حزب البعث وأصبح من أكبر كوادره، وفي سنة 1958حاز على منحة دراسية عن طريق الحزب للدراسة في يوغسلافيا؛ حيث درس اقتصاد النفط بجامعة بلغراد، منجزا رسالة الدكتوراه في سنة 1961.

وفي سنة 1962 استقال "عبد الرحمان منيف" من حزب البعث، إلا أنه بقي ملتزما بقضية التحويل الثوري للعالم العربي، في السنوات التي أعقبت هزيمة العرب الكاوية في حرب الأيام الستة وسحق المقاومة الفلسطينية من قبل النظام الملكي الأردني في 1970، ألف "عبد الرحمان منيف" كتابه الأول الذي ضمنه دراسة جيدة التوثيق لمستقبل صناعة النفط، وهذا الكتاب هو "**مبدأ المشاركة وتأميم البترول العربي**"، نشر في بيروت

سنة1972قام بوضع العديد من الخطط الأساسية التي اعتمد عليها حزب البعث العراقي لاحقا. وبعد حياة حقيقية مفعمة بالعطاء الثقافي والفني توفي الروائي "**عبد الرحمان منيف**" سنة 2004.

2-تجربته الروائية:

إن تجربة "عبد الرحمان منيف" الرواية لتجربة فريدة من نوعها، فهي تجربة المثقف الإنتلجنسيا السياسي الذي انتقل من السياسة إلى الرواية، دخل إلى عالمها محملا بأثقال من العالم السياسي، فوجد فيها المتنفس والملاذ؛ لأنه استطاع من خلالها التعبير بحرية عن كل آرائه في المجتمع والسياسة.

لقد كانت "**الأشجار واغتيال مرزوق**" أول رواية تنشر له سنة 1973، وقد لقيت رواجا كبيرا في أوساط المثقفين، كما نالت استحسانهم، ذلك أنها وضعت يدها على جراحاتهم، فكان كل واحد منهم يخيل إليه انه هو "**منصور عبد السلام**" المثقف الثائر ضد السلطة التي اضطهدته وهمشته طوال الرواية، وفي نهايتها غيبته وغيبت دوره عندما دفعته إلى الجنون.

ثم تأتي بعد ذلك روايته "**قصة حب مجوسية**" التي نشرت سنة 1974، والتي كان البطل فيها هو الراوي الذي عاد في الأخير إلى أرض الوطن وحب المجوسية يعصر قلبه ويخنق أنفاسه، ثم يهيم على وجهه في حالة هذيانية، أما "**شرق المتوسط**" فقد نشرت عام 1975، وهي الرواية التي اشتهر بها "منيف" وترجمت إلى عدة لغات، كما أنها تعد فتحا على الرواية السياسية، وقام بعدها بكتابة "**حين تركنا الجسر**" ونشرت سنة 1976، ثم "**نهايات**" سنة 1977، من الملاحظ هنا أن "عبد الرحمان منيف" كان في فترة تدفق إبداعي جارف؛ حيث أنه كان ينشر كل عام رواية لا تقل عن سابقتها إبداعا وتألقا.

وفي سنة 1979 نشر "**منيف**" "**سباق المسافات الطويلة**"، وبعد ذلك اشترك مع "**جبرا إبراهيم جبرا**" في كتابة رواية "**عالم بلا خرائط**" سنة 1982، ثم جاءت روايته الضخمة "**مدن الملح**" التي تتكون من خمسة أجزاء "**التيه**" 1984، "**الأخدود**" سنة 1985، "**تقاسيم الليل والنهار**" سنة 1989، و"**المنبت**" سنة 1989، وكذلك "**بادية الظلمات**" سنة 1989. وتلتهم

بعد ذلك روايته التي تعد الجزء الثاني لرواية "**شرق المتوسط**" وهي "**الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى**" سنة 1991.

ثم توالت بعد ذلك مؤلفات "**منيف**" الروائية والقصصية، ولكنها أقل شهرة –من وجهة نظر النقاد– مقارنة بالروايات الأولى؛ ففي سنة 1994 نشر "**سيرة مدينة**"، وسنة 1997 نشر "**عروة الزمان الباهي**"، وبعدها نشر ثلاثية "**أرض السواد**" سنة 1999، وهي آخر رواية يكتبها، ولكنه نشر بعده رواية "أم النذور التي كتبها في بدايات حياته لكنها لم تنشر إلا سنة .2005

3–مؤلفاته الأخرى:

لقد خاض "**عبد الرحمان منيف**" إلى جانب تجربة الروايات، تجربة القصص؛ حيث كتب مجموعتين قصصيتين، هما: "**أسماء مستعارة**" ونشرت سنة 2006، و"**الباب المفتوح**" ونشرت كذلك سنة 2006، كما أنه ألف مجموعة من الكتب تصب في الدراسات الأدبية والسياسية، وهي:

–"**الكاتب والمنفى**" سنة 1991.

–"**الديمقراطية أولا، الديمقراطية دائما**"، سنة 1995.

–"**بين الثقافة والسياسة**"، سنة1999.

–"**رحلة ضوء**"، سنة 2001.

–"**ذاكرة المستقبل**" سنة 2001.

–"**لوعة الغياب**" سنة2001.

–"**العراق هوامش من التاريخ والمقاومة**" سنة 2003.

–"**إعادة رسم الخرائط**" سنة 2007.

–"**مبدأ المشاركة وتأميم البترول العربي**" سنة 1973.

–"**تأميم البترول العربي**" سنة 1976.

كانت هذه باختصار لمحة عن الروائي "**عبد الرحمان منيف**" وعن تجربته مع الكتابة، من خلال عرض لجميع مؤلفاته، غير أن أهم أعماله –حسب وجهة نظرنا– هي تلك الروايات التي برز فيها المثقف الإنتلجنسيا بطلا مضطهدا يهمش ويعذب فقط لأنه أراد إظهار كلمته وتغيير مجتمعه نحو الأفضل.

فهرس المصادر

و المراجع

فهرس المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

1) عبد الرحمان منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

2) عبد الرحمان منيف، شرق المتوسط، ط6، ا لمكتبة العالمية، بغداد، 1986.

3) عبد الرحمان منيف، الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1991.

ثانيا: المراجع باللغة العربية.

4) إبراهيم الخطيب، نصوص الشكلانيين الروس، ط1، الشركة العربية، الدار البيضاء، 1985.

5) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999.

6) ابن منظور لسان العرب، ج3، تحق: أيمن مجمد عبد الوهاب، ط3،دار إحياء التراث العربي،لبنان،1999.

7) أحمد الناوي بدري، سرديات الراوي والروائي، ط1، دار الحوار، سورية،2016.

8) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

9) إدريس الناقوري، لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)، ط1، الدار العالمية للكتاب، المغرب، 1995.

10)إدوارد سعيد، خيانة المثقفين، تر:أسعد الحسين، دار نينوى،سوريا،2011.

11)إدوارد سعيد، صور المثقف، تر:غسان غصن، دار النهار، بيروت،1996.

12)إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية، (عربي إنجليزي).

13)الزمخشري، جار الله أبو القاسم، أساس البلاغة، ط1، دار صادر، بيروت، 1992.

14)الشفيع لخضر سعيد، المثقف والتغيير، منشورات صحيفة الطريق الإلكترونية.

15)إلياس فرح، دراسات في القومية (مجموعة مقالات)، دار الطليعة، بيروت، 1960.

16)آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان،2015.

17)أمير مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل، الزمان، الوعي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1980.

18)برهان غليون، النخبة والشعب (حوار لؤي حسين)،ط1، دار بتراء، سوريا،2010.

19)بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماده ودار الكندي، 1998.

20)بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، الأردن، 2002.

21)بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

22)تركي علي الربيعو، أزمة الخطاب التقدي العربي في منعطف الألف الثالث، ط1،دار المنتخب العربي، بيروت، 1995.

23)ثريا العسيلي، أدب عبد الرحمان الشرقاوي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

24)جابر عصفور،آفاق العصر،ط1،دار الهدى،سوريا،1997.

25)جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب المعاصر، مكتبة الأسرة.

26)جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي،ط1، مكتبة المثقف، المغرب، 2015.

27)حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران.

28)حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.

29)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، لبنان، 2009

30)حسن نجمي، شعرية الفضاء، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2000.

31)حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007.

32)حميد لحميدان، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان،1991.
33)ريمون أرون، أفيون المثقفين، دار الكتاب العربي، بيروت.
34)زكي محمود نجيب، هموم المثقفين، ط1، دار الشروق، بيروت،1981.
35)زياد بن عبد الله الدريس، مكانة السلطة الأبوية في عصر العولمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
36)سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986
37)سيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد في معالجة فن القصة)، دار قباء، القاهرة، 1998.
38)سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط1، رؤيا للنشر، القاهرة،2006.
39)سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989.
40)سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3،لبنان،1997.
41)سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1984.
42)شاهين روزماري، قراءة متعددة للشخصية، ط1، دار الهلال، 1995.
43)شوقي بدر يوسف، متاهات السرد، دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، ط1، قصور الثقافة، 2000.
44)صالح إبراهيم، أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمان منيف، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2004.
45)صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان،2003.
46)صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2014.
47)صلاح الدين شروخ، مدخل إلى علم الاجتماع، دار العلوم للنشر والتوزيع، مصر، 2008.

48)صلاح كامل، الإنتلجنسيا، هذا اللغز البرجوازي، دار الفرابي، بيروت، 1979.
49)طه الوادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر.
50)طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر،ج2، ط1، مطبعة المعارف، القاهرة.
51)ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، ط1، دار الحامد، الأردن، 2008.
52)عبد الإله بلقزيز، نهاية الداعية (الممكن والممتنع في أدوار المثقفين)، ط2، الشبكة العربية، بيروت 2010.
53)عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
54)عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، المغرب،2000.
55)عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992.
56)عبد الرحمان منيف، القراءة والنسيان، الخروج من مدن الملح، حوارات وتقديم: اسكندر حبش، ط1، دار طوى للثقافة و النشر، لندن، 2015.
57)عبد الرحمان منيف، بين الثقافة والسياسة، ط4، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007.
58)عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، ط1، دار الحقيقة للإعلام الدولي،1990.
59)عبد الرزاق الورتاتي، مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، مجلة القلم، العدد العاشر، تونس،1977.
60)عبد الستار إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع، دار العلم، بيروت.
61)عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2009.
62)عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982.
63)عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)،ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

64) عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ط1، المركز الثقافي العربي، 1995.
65) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، ط1، شركة الرابطة، المغرب،1996.
66) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة(رواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية،1995.
67) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 24، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998.
68) عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
69) عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982.
70) عمار بلحسن، إنتلجنسيا أم مثقفون في الجزائر، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1976.
71) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
72) علال سنوقة، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ط1، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2000.
73) علي إسماعيل السامرائي، اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الاندلسي، ط1، الأردن، 2013.
74) علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004.
75) علي شريعتي، مسؤولية المثقف،تر:إبراهيم الدسوقي شتا،ط1، دار الأمير، لبنان، 2005.
76) علي شريعتي، مسؤولية المثقف،تر:إبراهيم الدسوقي شتا،ط1، دار الأمير، لبنان، 2005.
77) علي زعلة، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري، ط1، النادي الأبي
78) علي محمود، مصطفى مرتضى، المثقف والسلطة، ط1،دار قباء، القاهرة، 1998.

79)فيصل درّاج وآخرون، عبد الرحمان منيف 2008، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009.

80)قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ط1، دار الوراق، الأردن، 2008.

81)مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

82)محمد الشيخ، المثقف والسلطة، دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1991.

83)محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط1، دبي الثقافية، 2011

84)محمد رياض وتار،شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999.

85)محمد زغلول سلام، دراسة في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، مصر،1987.

86)محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012.

87)محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية (محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية،لبنان، 1995.

88)محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1990

89)محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، ط5، دار الطليعة، بيروت، 1994.

90)محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة)، ط1،دار الفكر العربي، مصر، 1996.

91)محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

92)محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

93)محمود عكاشة، تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2013.

94)محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997.

95)محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1999.

96)محمود محمد أملودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن،2010.

97)محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الأدب العربي (نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001.

98)محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، موقع إتحاد الكتاب العرب http://www.awu-dam.com

99)محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإنتاج الدلالة (دراسة في لسانيات النص الأدبي)، ط1، دار العلم والإيمان، مصر،2008.

100 مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

101 مراد عبد الرحمان مبروك، جيبوليتكا النص الأدبي، ط1، دار الوفاء.

102 مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، 2005.

103 مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية،(اللص والكلاب، الطريق والشحاذ)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

104 مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، 2011.

105 منجي بن عمر، الفضاء الروائي في رواية الثورة، دراسة مقارنة بين "الآن هنا..." لمنيف و"الأم" لغوركي،ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس.

106 مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية،ط1، المؤسسة العربية، لبنان،2004.

107 ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004.

108 نديم البيطار، المثقفون والثورة، ط1، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، 1987.

109) نزيه أبو نضال، أدب السجون، ط1، دار الحداثة، 1981.

110) نصر محمد عارف، إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، ط1، دار الفكر، دمشق،2001.

111) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ط1، دار الغيداء، الأردن.

112) هشام شرابي، المثقفون العرب والغرب، ط2، دار النهار، بيروت، 1981.

113) هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ط3، دار المتحدة، بيروت، 1984.

114) هدى جمال محمد، أزمة المثقف في الرواية الأردنية،ط1، الأكاديميون للنشر، الأردن، 2013.

115) وليد خالد أحمد، محددات الدلالة الغوية لمفردة الإنتلجنسيا.

116) يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان،1985.

ثالثا: المراجع المترجمة.

117) ألا بروب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

118) أ.م فروستر، أركان الرواية، تر: موسى عاصي، ط1، لبنان، 1991.

119) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة،ط2، دار توبقال، المغرب،1990

120) جان بول سارتر، دفاع عن المثقفين، تر: جورج طرابيشي، ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1973

121) جان مارك بيوتي، فكر غرامشي السياسي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، لبنان.

122) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

123) جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، لبنان، 2002.

124) جيرار ليكراك، سيسيولوجيا المثقفين، تر: جورج كتورة،ط1،دار الكتاب الجديدة المتحدة،لبنان،2008.

125) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية،تر:محمد الولي ومبارك حنان،ط1، دار توبقال،المغرب،1988.

126) غاستون باشلار، جمالية المكان،تر:غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.

127) فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، ط1، شراع للدراسات والنشر، 1996.

128) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب.

129) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، 1990.

130) محمد أركون، بعض مهام المثقف العربي، تر: هاشم صالح، مجلة الوحدة، العدد 66، السنة السادسة، 1990.

131) ميخائيل باختيين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986.

132) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982.

133) ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، ط1، المغرب،1986.

134) ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، التنوير.

رابعا: المراجع باللغات الأجنبية.

135) Antonio Gramsci , the prison Notebooks: Selections,trens, quintin hoane and Gel frey (nowell. smith new York International publishers. 1971.

136) lewis feuer,s, ideology and the ideologistis, bosil black well, oxford,1975.

137) G.Genette, Fuygures 2, seuil 1976.

138) julia kristiva, le texte du roman, Ed : Moulon, paris.

خامسا: المجلات الأدبية والمحاضرات.

139) إسعاف محمد، المثقف العربي إشكالية الدور الفاعل، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 3-4،2014.

140) أزهار أفنان وآخرون، العتبات النصية ودورها في البناء القصصي، (العنونة في مجموعة إيقاعات الزمن الراقص)، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، المجلد5، العدد1، آذار2015.

141) إيرفنج هاو، الرواية السياسية، تر: طه وادي، مجلة الأقلام العراقية، العدد1977،4.

142) بيار أبو صعب، وطني هو البحث الدائم عن الحرية، حوار مع منيف، مجلة اليوم السابع، العدد الثامن، الاثنين 2 تموز 1984.

143) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، العدد 88-89، 2009.

144) حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، العدد24، مارس2016.

145) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 267، مارس2001.

146) طلال حامد خليل، المرتكزات الفكرية لليبرالية (دراسة نقدية)، دفاتر السياسة والقانون، العدد الخامس عشر، تصدر عن جامعة ديالى، الجزائر، جوان 2016.

147) عبد الستار محمد العوفي، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة الفكر المعاصر، مجلد 26، العدد 2، أكتوبر-ديسمبر 1998.

148) عموري السعيد، الأيديولوجيا/الخطاب/النص، مقاربة مفاهيمية، مجلة الأثر، العدد الثامن عشر، 2013.

149) علي عبد الرحمان فتَّاح، تقنيات بناء الشخصية في(رواية ثرثرة فوق النيل)، مجلة كلية الآداب، العدد 102.

150) عيسى عودة برهومة، تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد36، الكويت، يوليو سبتمبر 2007.

151) فيروز رشام، علامات الترقيم ودلالتها في نثر نزار قباني(السيرة الذاتية أنموذجا)، مجلة المعارف، المركز الجامعي البويرة، العدد 2، أفريل، 2007.

152) محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية

153) ميشال سليمان، بين الثقافة والسلطة والمفهوم التاريخي لدور الإنتلجنسيا، مجلة الفكر العربي،العدد 3، المجلد (1-7)، تموز 1980، بيروت

154) نديم بيطار سقوط الإنتلجنسيا العربية، محاضرة ألقيت في مبنى إتحاد كتاب العرب، دمشق، بتاريخ، 1998/02/21.

155) نبيلة إبراهيم،القارئ في النص،نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول المصرية، المجلد5، العدد1، 1984.

156) هشام محمد عبد الله، اشتغال العتبات في رواية (من أنت أيها الملاك) دراسة في المسكوت عنه، مجلة ديالى، العدد47، 2010.

سادسا: الرسائل الجامعية.

157) بن خدة نعيمة، المثقف والسلطة عند إدوارد سعيد، إشراف: بهادي منير، مذكرة ماجستير، قسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران.

158) زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الحليم بن عيسى، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2014-2015.

159) سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ط1، مشروع بحث، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ،فاس ،2009.

160) عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي عند عبد الرحمان منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجا، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص أدب عربي حديث، إشراف حسين خمري، جامعة منتوري، قسنطينة،2007-2008.

161) عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمان منيف، أطروحة دكتوراه، إشراف: محمد شوابكة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006.

162) علي منصوري، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، تخصص أدب حديث، إشراف: محمد العيد تاورته، جامعة الحاج لخضر ، باتنة.

163) كريمة بالخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين،أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

164) محمد رشدي عبد الجبار الدريدي، النص الموازي في أعمال عبد الرحمان منيف الأدبية، دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجستير، إشراف: عادل الأسطة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح، فلسطين، 2010.

سابعا: المواقع الإلكترونية.

165) ديوان العرب، علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها www.diwan alarab.com

166) وليد خالد أحمد، محددات الدلالة الغوية لمفردة الإنتلجنسيا ، https://www.azzaman.com.

167) جورج طرابيشي، من المثقفين إلى الإنتلجنسيا. www.al-taleaa.net .

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكروعرفان.....1

إهداء.....2

مقدمة.....3

- **الفصل الأول: طوبوغرافيا خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف".**

بسط نظري.....13

مفهوم الخطاب.....13

مفهوم المثقف.....19

مفهوم الإنتلجنسيا.....30

المنطلقات الإيديولوجية لخطاب المثقف الإنتلجنسيا.....39

علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالسلطة السياسية.....50

علاقة المثقف الإنتلجنسيا بالرواية.....54

السياقات العامة لخطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "منيف".....60

خطاب المثقف الإنتلجنسيا في "الأشجار " بين تصحيح التاريخ وخيبة الأمل.....65

خطاب المثقف الإنتلجنسيا في "شرق المتوسط" بين مواجهة السلطة وتثوير الواقع....70

خطاب المثقف الإنتلجنسيا في "الآن...هنا" بين انسداد الأفق وإعادة بناء الذات.....73

- **الفصل الثاني: آليات تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات عبد الرحمان منيف.**

زمن خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "منيف".....79

الزمن المرجعي لخطاب المثقف الإنتلجنسيا.....87

زمن المغامرة في خطاب المثقف الإنتلجسيا.....92

المفارقات الخطاب الزمنية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....98

الاسترجاع في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....100

الاستباق في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....109

وتيرة السرد في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....118

تقنيات تبطيء السرد.....118
المشهد.....118
الوقفة.....123
تقنيات تسريع السرد.....125
التلخيص.....125
الحذف.....127
صيغ خطاب المثقف الإنتلجنسيا 133
الخطاب المسرود.....135
خطاب الأسلوب غير المباشر.....137
الخطاب المنقول.....138
تعدد الرؤى في خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "منيف".....141
مفهوم الرؤية والصوت.....141
الرؤية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "منصور عبد السلام".....144
الرؤية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "رجب إسماعيل".....147
الرؤية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا "عادل" و"طالع".....150
لغة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات منيف.....155
هيمنة اللغة السردية على الوصفية في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....159
لغة حوار المثقف الإنتلجنسيا ومستوياتها.....164
- الفصل الثالث: بنية الشخصية والفضاء وتشكيل الدلالة في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.
بناء الشخصية وتشكيل الدلالة في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....174
مفهوم الشخصية الروائية.....174
طرق تقديم شخصية المثقف الإنتلجنسيا في منجزات " منيف" الروائية.....184
أبعاد شخصية المثقف الإنتلجنسيا وتنويع الدلالة في خطابه.....188
الكومونات الدلالية للفضاء وآلية تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....217
مفهوم الفضاء الروائي.....217

الفضاء الجغرافي ودوره في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....220
الفضـــــــاء النصـــــــي ودوره فـــــــي تشـــــــكيل خطـــــــاب المثقـــــــف الإنتلجنسيا.....253
الأشياء ودلالاتها في خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....268
- الفصل الرابع: آليات قراءة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في روايات "عبد الرحمان منيف"
القارئ الضمني وآليات تفعيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....281
مفهوم القارئ الضمني.....289
علامات القارئ الضمني الخفية.....293
علامات القارئ الضمني الظاهرة.....284
العتبات النصية ودورها في تشكيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا.....298
مفهوم العتبات النصية.....298
عتبة العنوان.....301
عتبة الاستهلال.....316
عتبة التصدير.....319
خطاب "عبد الرحمان منيف" الروائي في ميزان القراء.....326
قراءة "فيصل درّاج".....326
قراءة "سعد الله ونوس".....329
قراءة "إلياس خوري".....330
قراءة "ناصر صالح".....332
عبد الرحمان منيف قارئا لأعماله.....335
خاتمة.....339
ملحق.....344
فهرس المراجع.....347
فهرس المحتويات.....362

ملخص الأطروحة:

كان هذا البحث محاولة لمقاربة خطاب المثقف الإنتلجنسيا في الرواية العربية مقاربة سوسيوبنائية، وقد سلطنا الضوء على تجربة "عبد الرحمان منيف" الروائية؛ لأنها تزخر بحضور ذلك المثقف الطليعي النخبوي الذي يساهم في نقد السلطة السياسية والمجتمع، فحاولنا التعرف على بنية الخطاب الداخلية من خلال دراسة (الزمن، الصيغة، الرؤية) باعتبارها أهم مقولات الخطاب عند البنيويين، كما عضدنا الدراسة بالسياق الخارجي الذي يشمل الشخصية والفضاء، وانتقلنا بعد ذلك إلى تفعيل خطاب المثقف الإنتلجنسيا في ظل نظريات القراءة والتلقي، وخلصنا من ذلك كله إلى أن الروائي "عبد الرحمان منيف" قد استطاع من خلال تجربته الروائية أن يرصد لنا واقع المثقف الإنتلجنسيا، وأن ينقل لنا همومه ومشاغله من خلال خطابه داخل رواياته.

The Summary of the Thesis:

This research was an attempt to approach the speech of the intellectual 'Intelligentsia' in the Arabic novel in a socio-constructive way. We highlighted the experience of the novelist ' Abdel Rahman Munif '; which demonstrates the presence of the intellectual who contributes in criticizing the political power and society. We tried to identify the internal structure of discourse by studying (time, formula, vision) which are regarded as the most important categories of speech. Moreover, we dealt with the sociological aspect including personality and space. After that, we moved to activating the speech of the intellectual intelligentsia following the theory of reading and reception. We concluded the study with the fact that the Novelist ' Abdul Rahman Munif ' managed through his experience with novels to reflect the reality of the intellectual intelligentsia , and to convey to us his worries and concerns through his speech within his novel .