الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللّغات

قسم الآداب واللغة العربية

المتخيل والأيديولوجيا في روايتي الآدميون وفيلا الفصول الأربعة لإبـــراهيم سعدي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الآداب واللغة العربية

تخصص: السرديات وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

سارة هروشة

إشراف الأستاذة:

د. هنية مشقوق

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	علي بخوش	أستاذ	جامعة بسكرة	**رئيسا**
02	هنية مشقوق	أستاذ محاضر – أ–	جامعة بسكرة	**مشرفا ومقررا**
03	حكيمة سبيعي	أستاذ	جامعة بسكرة	**مناقشا**
04	أمال دهنون	أستاذ محاضر – أ–	جامعة بسكرة	**مناقشا**
05	وناسة صمادي	أستاذ محاضر – أ–	جامعة باتنة	**مناقشا**
06	وهيبة عجيري	أستاذ محاضر – أ–	جامعة بسكرة	**مناقشا**

السنة الجامعية:2023/ 2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

نبدأ بحمد الله أقصى مبلغ الحمد والشكر لله من قبل ومن

بعد والصلاة على خير الأنام محمد صلى الله عليه وسلم

نتوجه بالشكر الخاص إلى الأستاذة **هنية مشقوق**

اعترافا بمجهوداتها

كما نشكر كل من ساعدنا في انجاز هذا البحث

من قريب أو بعيد

لا يكفي في الفكرة أن تكون رائعة وجميلة بحدِّ ذاتها. إنَّما يجب أن تكون عملية قبل كل شيء...

علي الوردي

مقدّمة

ارتبطت الرواية منذ نشأتها بالمجتمع وقضاياه، وتاريخ الرواية الجزائرية خير شاهد على هذا الارتباط، فهو حافل بالنماذج الكتابية الحية التي شكلت علامات بارزة في تاريخ السرد العربي عامة والجزائري خاصة، استطاعت أن تستوعب بين طياتها تحولات اجتماعية معقدة وتغيرات سياسية حاسمة طرأت على المجتمع العربي والجزائري والتي شكلت حقب مفصلية في تاريخه (الثورة، ما بعد الثورة، العشرية السوداء وما بعدها، الربيع العربي...)، وما أفرزته هذه الحقب من أيديولوجيات مختلفة استطاعت الرواية أن تحتضنها لتعيد تصديرها للقارئ وفق منظومة فكرية تبناها الكاتب انطلاقا من موقفه إما المؤيد أو المعارض لهذه التحولات والتغيرات.

يعد "إبراهيم سعدي" أو "متصوف الثقافة الجزائرية" كما وصفه "الطاهر وطار" من أبرز الكتاب الجزائريين الذين انشغلوا بقضايا المجتمع العربي عامة والجزائري على وجه التحديد، فأبدع في صمت وبعيدا عن أضواء الشهرة وأصداء الجوائز الأدبية روايات ذات خصوصية فنية، جمالية وفكرية لا تتبع توجه إبداعي مؤقت يهدف إلى مواكبة القضايا الفنية والاجتماعية العابرة كصرخات الموضة منتهية الصلاحية، إنما تجسد رؤيا المبدع الفكرية القارة للتغيرات الاجتماعية وما أفرزته من أوضاع مختلفة، رصد من خلال عوالمه المتخيلة تلك الأيديولوجيات المتصارعة والمشكلة للبنية الاجتماعية والمحركة لها في آن واحد، متخذا من المرجعية الفلسفية قاعدة ينطلق منها لبناء متخيل روائي نابض برؤيته الخاصة، التي توضح الأيديولوجيا التي تبناها اتجاه تلك الأوضاع الاجتماعية والسياسية.

ومن هذا المنطلق جاءت ضرورة إنجاز هذا البحث الذي يهدف إلى إيجاد العلاقة التي تربط بين المتخيل وأيديولوجيا كاتبه، كيفية حضورها داخل المتن الروائي، كما هدفنا من خلاله إلى إثراء الساحة الأكاديمية الجزائرية بدراسة تتناول أعمال أدباء

جزائريين أسسوا للأدب الجزائري وتميزوا بأعمال أدبية منفردة أمثال "إبراهيم سعدي"، كذلك لفت انتباه القارئ العربي عموما والجزائري خصوصا لكتابات هذا المبدع.

واختيارنا لروايتي "الآدميون" و"فيلا الفصول الأربعة" ليس على سبيل الصدفة إنما راجع لأسباب راعينا فيها أولا جدة المدونة بالنظر إلى بقية إنتاج الكاتب، وكذلك الأحداث السياسية التي كانت سائدة فترة كتابة الروايتين والتي شكلت نقاط تحول في الوضع السياسي والاجتماعي العربي عقب الربيع العربي، والوضع الجزائري قبل الحراك الشعبي .

ليأتي بحثنا موسوما بـ:

المتخيل والأيديولوجيا في روايتي الآدميون وفيلا الفصول الأربعة لإبراهيم سعدي.

وعليه انبنى بحثنا على إشكالية رئيسية طرحت كالآتي:

كيف ساهم المتخيل الروائي في إبراز أيديولوجيا الكاتب داخل رواياته، وهل أثر البناء الفني على ظهور الأيديولوجيا داخل المتن الروائي أم أن الأيديولوجيا أثرت عليه وأضعفت قيمته الجمالية؟

تفرعت عنها مجموعة من التساؤلات وردت كما يلي:

- كيف بنى إبراهيم سعدي متخيله الروائي؟
- ما أهم التقنيات الفنية التي تميزت بها الروايات قيد الدراسة؟
- ما أبرز القضايا الاجتماعية والسياسية التي شكلت الخلفية الفكرية للمتخيل؟

انطلقنا منها ووضعنا خطة سار وفقها البحث، وقد قسمناها إلى: مقدمة، أربعة فصول:

- جاء الفصل الأول يحمل العنوان التالي: المتخيل/ الأيديولوجيا؛ مهاد نظري رصدنا فيه أهم المفاهيم النظرية لمصطلح المتخيل ووضحنا الفرق بينه وبين بقية المصطلحات التي تتقاطع معه لغويا مثل: الخيال والتخييل، تتبعنا المفاهيم النظرية الغربية خصوصا والتي وضحت مصطلح الأيديولوجيا، كما حاولنا من خلال القسم الأخير توضيح العلاقة التي تربط المتخيل والأيديولوجيا.
- أما الفصل الثاني جاء معنونا بـ: الفضاء النصي؛ التجلي البصري للمتخيل فقد خصصناه للكشف عن آليات تجلي المتخيل بصريا من خلال تحليل مكونات الفضاء النصي (العنوان، الغلاف وأنماط الكتابة والتشكيل التيبوغرافي)
- في حين أن الفصل الثالث والذي عنوناه بـ: الهندسة الفنية للمتخيل جاء ليوضح أهم المكونات الفنية التي تميزت بها الروايتين تطرقنا فيه إلى ثنائية اليوتوبيا والديستوبيا ووضحنا كيف تشكل نسق الفانتازيا داخل رواية "الآدميون"، ثم وقفنا فيه على كيفية تشكل نسق سرد الأحداث من خلال اشتغال الكاتب على تقنية الزمن، وقد كشفنا أيضا من خلاله عن كيفية اشتغال لعبة تعدد الأصوات داخل الروايتين من خلال تقنية الانفتاح على الأجناس التعبيرية.
- ليتفرد الفصل الرابع الذي جاء موسوما بـ: حضور الفلسفة وتشكل الأنساق الأيديولوجية في روايتي الآدميون وفيلا الفصول الأربعة بالجانب الفكري للمتخيل فقسم إلى قسمين: الأول وقف على حضور الفلسفة داخل

- الروايتين، أما الثاني فقد رصد أهم الأشكال الأيديولوجيا المتضمنة داخل الروايتين.

وقد أدرجنا كل النتائج التي توصلنا إليها من خلال فصول الدراسة في خاتمة البحث.

إنجازنا لهذه الفصول لم يعتمد على منهج واحد نظرا لطبيعة الفن الإبداعي الذي تنتمي إليه مدونة البحث هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن المدونة تضم روايتين لكل واحدة منهما خصائص فنية وآليات كتابية تميزها عن الأخرى، بل اعتمدنا على مجموعة من المناهج دون أن نفصل بين أدواتها، كان من أهمها المنهج السوسيوبنائي والذي يرتبط بإشكالية البحث مباشرة خصوصا حينما ربطنا بين المتخيل والأيديولوجيا وأيضا أثناء كشفنا عن الأشكال الأيديولوجية المتضمنة داخل الرواية.

اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المراجع نذكر منها:

- كتاب الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين ليوسف الإدريسي.
- كتاب المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب لمحمد نور الدين أفايه.
- كتاب المتخيل في الرواية الجزائرية " من المتماثل إلى المختلف" لآمنة بلعلى.
- كتاب الأدب والإيديولوجيا لعمار بلحسن.
- كتاب النقد الروائي والإيديولوجيا لحميد لحمداني.

-كتاب الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية لعمر عيلان.

- كتاب الإيديولوجي والفني مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي "اليتيم" والفريق" لعبد الله العروي لسعيدة جلايلية.
- كتاب الرواية والفلسفة لزياد أبو لبن وزهير توفيق.

وإن كان لابد من ذكر بعض الصعوبات والتي استطعنا تجاوزها لإنجاز هذا البحث فقد تمثلت في صعوبة الربط بين حضور الفلسفة والمتخيل والأيدولوجيا وذلك لاتساع الحقل الفلسفي وكثرة النظريات، وكذلك قلة المراجع التي تدرس الجانب الفلسفي في المتخيل الروائي وعلاقته بالأيديولوجيا.

وفي الختام نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة "**هنية مشقوق**" التي لم تبخل علينا بأي ملاحظة أو توجيه لإعداد هذا البحث.

الفصل الأول: المتخيل/ الأيديولوجيا؛ مهاد نظري

1. المتخيل؛ التقاطع اللغوي وإشكالية المصطلح
2. الأيديولوجيا؛ وقوف على عتبة المصطلح
3. أي علاقة تربط المتخيل والأيديولوجيا؟

1. المتخيل؛ التقاطع اللغوي وإشكالية المصطلح:

توجه اهتمام النقاد والباحثين على اختلاف منطلقاتهم الفلسفية وتوجهاتهم النقدية نحو "**المتخيل**" في سبيل وضع مفهوم واضح له عن طريق رصد واستقصاء مختلف جوانبه ومميزاته، وقد برز هذا الاهتمام خلال السنوات الأخيرة خصوصا مع تزايد عدد الدراسات النقدية التي اهتمت بالفن الروائي وعلاقته بالواقع، مما أدى إلى ظهور عدة إشكاليات ارتبطت بهذا المصطلح، وكانت من بينها إشكالية تحديد مفهوم دقيق وواضح وشامل للمصطلح يحدد طبيعته ووظيفته في عملية المعرفة التي واجهت ولا تزال الباحث في هذا المجال.

وفي سبيل إزالة غموضه وتوضيح معناه سنتتبع تعريفاته عند الفلاسفة والنقاد الغرب والعرب، ولكن يجدر بنا أولا الوقوف على دلالته المعجمية.

فالكشف عن المعنى اللغوي لمصطلح "المتخيل" يجعلنا نتوصل إلى أنه لفظ مشتق من الفعل الثلاثي "خيل"، وقد أورده بن منظور في معجمه "لسان العرب "بعدة معني منها: "خال الشيء...ظَنَّه ... وخَيَّل فيه الخير وتَخَيَّله: ظَنَّه وتفرَّسه. وخَيَّل عليه: شَبَّه، وأخال الشيءُ: اشتبه... يقال تَخَيَّلته فتَخَيّل لي، كما تقول تَصَوَّرْته فَتَصَوّر... والخَيَال والخيالة ما تَشَبَّه لك في اليَقَظَة والحلم في صورة ...والخيال والخيالة: الشخص والطَّيْف، والخيال لكل شيء تراه كالظِّل، وكذلك خيال الإنسان في المرآة، وخياله في المنام صورة تمثاله... والخيال خشبة توضع فيلقى عليها ثوب للغنم إذا رآها الذئب ظنّ أنه إنسان..."[1]

معظم المعاني التي وردت تحت هذا الجذر اللغوي "خيل" على كثرتها وتعددها ولكنها اتفقت أن هذا الجذر ومشقاته يشتركون جميع في نقطة واحدة وهي: تصور الشيء والظن بوجوده.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج04، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، د.ط، 2009، المادة (خ، ي،ل)، ص305- 309.

وضحت عملية البحث عن الدلالة المعجمية وجود مصطلحات أخرى تتقاطع مع مصطلح المتخيل (الخيال، التخييل، المخيلة...) تقاطعا كبيرا لدرجة أنه يمكن عدها مصطلحات متشابهة في المعنى واختلافها اللفظي ربما يرجع إلى ترجمتها المختلفة، ولكن بالرجوع إلى أصولها اللاتينية سنلاحظ أن كل مصطلح منها له معنى ولفظ خاص به يجعله يختلف عن بقية المصطلحات وخلط في استعمال المصطلحات نلمسها في المدونات النقدية العربية، وهذا يرجع على حسب رأي يوسف الإدريسي في كتابه "مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامدادات" إلى أن النضج الوظيفي للمصطلحات لم يتم إلا عبر مراحل زمنية لذلك نجد أن بعض الدراسات تخلط بين استعمال المصطلحات (الخيال، التخييل، التخيل....)

فالخيال(imagination) ملكة خلق وإبداع الصور والأفكار التي لها "القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما مميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة. "[1]

فالخيال هو الأداة التي تمكن المبدع ابتكار عوالم وصور ذهنية تختلف عن الواقع في غياب المؤثرات الحسية، إذ أنه يتجاوز إعادة استرجاع الصور الحسية إلى إعادة تشكيل صور جديدة بالجمع بين العناصر المتنافرة في وحدة منسجمة.

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992، ص13.

أما التخييل (Fantasy) هو "نشاط ذهني مخادع للنفس، لأنه يصور أشياء غير موجودة ويوهم النفس برؤية أشخاص غير ماثلين في الحس."[1]

استعمل الفلاسفة المسلمين هذه اللفظة ليدلوا بها عن مادة الشعر وأداته الإبداعية، وهذا ما جعل التخييل يرتبط بإعادة صياغة الحقائق أو تشكيلها تشكيلا جماليا مؤثر. [2]

وقد "استعيرت كلمة Imaginaire (متخيَّل) من الكلمة اللاتينية Imaginarius سنة 1480م، ودلت على المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع معطيات الواقع المادي، واستعملها باسكال سنة 1659م لوصف الأشياء التي لا وجود لها إلا في مخيلة الإنسان بينما دلت سنة 1820م مع دوبيران M.DEBIRAN على مجموع نتاجات الخيال." [3]

وعليه فقد ارتبط التطور المفاهيمي والتنظيري لمصطلح "المتخيل" بمصطلح "الخيال" وتأثره بمختلف التوجهات الفلسفية ونطرتها للمخيلة، منذ ظهوره في الفكر القديم مصاحبا لمعاني الوهم والحلم والطيف، في الفلسفات اليونانية القديمة * التي ربطت الإبداع بالآلهة وكذلك ما أنتجه كل من "أفلاطون" (Plato) (427-347ق.م) و"أرسطو"(Aristotle) (384- 322ق.م) حول "المحاكاة"** شكلت أولى البذور الفلسفية لنظرية الخيال.

---

[1] يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، الأصول والامدادات، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 2015، ص49.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص130، 131.

[3] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 2005، ص27.

*يعد مصطلح الخيال من المصطلحات النقدية التي نشأت في حقل الفلسفة وبعد أن تحددت تقسيماتها في مباحث فلسفية محددة انتقل إلى حقل الأدب (النقد والبلاغة) سواء في التراث النقدي العربي أم التراث النقدي الغربي، كما انتقل من الفكر الغربي إلى العربي نتيجة المعارف الفلسفية التي نقلها الفلاسفة العرب عن الفلاسفة اليونان، ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص21.

**يرى أفلاطون "أن الشعر محاكاة للمحاكاة وبالتالي فهو صورة مزيفة ومشوهة عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة. وإذا كان أفلاطون قد عمم مفهوم المحاكاة على كل شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي، فإن أرسطو قصر مفهوم المحاكاة على الفنون كما رفض أرسطو رأي أستاذه القائل بأن المحاكاة نقل حرفي (...) لمظاهر الطبيعة (...) الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط بل يتصرف في المنقول (...) لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو

تأثر الفكر العربي (الفلسفة) بما طرحه "أرسطو" في نظريته حول المحاكاة وفن الشعر، ظهر هذا التأثر في المدونات الفلسفية من خلال ترجمات العربية للفلسفة اليونانية ككتابات "الكندي" (ت 260هـ) والتي وضعت "مفهوم أولى ذي أساس فلسفي للتخييل ينبني على اعتباره انفعالا نفسيا بأشياء مخيلة للنفس تحملها على الانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاها التأثيري."[1]

وبفضل اجتهادات "الفارابي" (ت339 هـ) –الذي سد بعض الثغرات الموجودة في نظرية المحاكاة عند "أرسطو" ممهدا الطريق لمن بعده من "ابن سينا" و"ابن رشد" إلى "القرطاجني" ليساهموا في بناء نظرية عربية للخيال كما يرى "جابر عصفور" – انتقلت نظرية الخيال من الحقل الفلسفي إلى الحقل الأدبي حين ربط بين التخييل الشعري والمتلقي مؤكدا أن "غاية الشعر تتمثل فيما يوحي به في وقفة سلوكية، يدفع الشاعر إليها المتلقي، لا بأقوال مباشرة وإنما بأقوال مخيلة، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية. بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيّلة المتلقي مجموعة من الصور، تستدعي ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة، مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعري، وبالتالي يسلك إزاءه سلوكا معينا."[2]

أي أن المتلقي بعد أن يتلقى الصور يتفاعل إما سلبا أو إيجابا مع منتوج التخييل الشعري (القصيدة) انطلاقا من خبرات سابقة وهذه الخبرات تتفاعل من الجانب النفسي (الشعور/ الانفعال) مع الصور التي تحويها القصيدة.

وصلت النظرية الخيال إلى ذروة النضج في الثقافة العربية الإسلامية مع المصنفات النقدية التي كتبها كل من "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) و"حازم القرطاجني" (ت 684هـ).

ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال (...) فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص"، شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2005، ص29.

[1] يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، الأصول والامدادات، ص383.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ص23، 24.

تجلت نظرة "عبد القاهر الجرجاني" لموضوع التخييل من خلال آرائه حول قضية الصدق والكذب في الشعر؛ إذ يرى أن التخييل نوع من أنواع الكذب والخداع، قوامه نفسي وليس عقلي، بحيث يلجأ الشاعر إلى الايهام والادعاء بقصد تحصيل انفعال ما لا غير، وهو مناف للحقيقة، وعليه فإن الجانب الصادق في الشعر هو التشبيه والاستعارة وليس التخييل.[1]

أما "حازم القرطاجني" فقد جعل من التخييل "عملية تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي، ونشاط فني يندمج فيه المتلقي –ذهنيا وعاطفيا– في العالم الخيالي للنص الشعري، وينفعل بالمعاني الإيجابية التي يتضمنها وبطرق التعبير عنها؛ فالمشاعر تقع في خيال الشاعر صور لمعطيات مادية ذات محتوي وهمي، ويكتمل وعيه الخيالي بها، يصوغها –وفق طرق انفعاله بها ونتيجة لذلك – في البنية اللغوية المناسبة لها، ونشرها بين الناس لكي تثير في نفوسهم وخيالاتهم الرؤى الجمالية والانفعالات العاطفية ذاتها التي عاشها الشاعر في تجربته الإبداعية." [2]

حافظ "القرطاجني" على علاقة التخييل الشعري بالمتلقي وتجاوزها في آن واحد حين وسع من دائرة التخييل وجعله يشمل كل مكونات القصيدة من الألفاظ، المعاني، التراكيب، الايقاعات العروضية، وكافة الخصائص الأسلوبية الأخرى التي تتألف منها القصيدة. فيقاس بذلك التخييل بما تحدثه القصيدة بكافة مكوناتها الشكلية وصورها الجمالية من انفعال في نفس المتلقي.[3]

عموما فقد تلخصت نظرة الثقافة العربية والإسلامية للخيال وعملية التخييل في الإبداع الشعري خاصة "بطريقة التشكيل والبناء من جهة ومن جهة أخرى بالأثر النفسي

---

[1] ينظر: العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع– المدارس–، الدار البيضاء، ط01، 2000، ص40.

[2] يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، الأصول والامدادات، ص267.

[3] ينظر: العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، ص 46، يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، الأصول والامدادات، ص268.

الذي يحدث عند المتلقي في شكل انفعال عبر عنه بالتعجب والتعظيم والتهوين والتصغير والغم والنشاط وغيرها."[1]

كما تغذت نظرية الخيال عند الغرب بطروحات أفرزها الجدل القائم بين التجريبيين والعقلانيين والنقديين حول أصل المعرفة (العقل/ الحس).

فالطرف الأول – التجريبيون– يرى أن الوسيلة التي بواسطتها يمكن اكتساب المعرفة هي الحواس، تتضح هذه الفكرة من خلال مثال أورده "زكي نجيب محمود" لديفيد هيوم (David Hume) قائلا: "تتألف معرفة الإنسان من الإحساسات التي يتلقاها عن طريق حواسه المختلفة، فها أنا ذا أشْخَصُ ببصري إلى المكتب الذي أمامي فألتقي صورة لونية، لكنني إذا ما أقفلت عيني فإنّي سأظل محتفظا بهذه الصورة اللونية التي كنت تلقيتها وأنا شاخص ببصري. غير أن الصورة في الحالة الثانية وإن احتفظت بما كانت عليه في الحالة الأولى من تفضيلات إلا أنها أقل منها وضوحا."[2]

فعن طريق الحواس يكتسب الإنسان صورة، ويحتفظ بها وبالتالي ينتج حالتين لهذه الصورة كما أطلق عليهما "هيوم": الأثر الحسي، الفكرة، بحيث:

الأثر الحسي: الحالة الأولى: تلقي الصورة.

الفكرة: الحالة الثانية: الاحتفاظ بالصورة (وهذه حالة تكون أقل وضوحا من الأولى).[3]

فالحواس إذ هي التي تغذي العقل بالأفكار "باعتبار أن العقل "صفحة بيضاء" ليس فيه إلا ما تنقله إليه حواسنا"[4]، ويغدو الأثر الحسي هو المصدر الذي نعرف

---

[1] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط02، 2011، ص26.

[2] زكي نجيب محمود، نظرية المعرفة، مؤسسة هنداوي، مصر، د.ط، 2018، ص37، 38.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 38.

[4] محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط05، 2002، ص21.

بواسطته صواب أو خطأ الأفكار وليس العقل " فالأثر الحسي- أو الانطباع الحسي- هو المرجع الذي نقيس به صحة الفكرة... فإذا استطعنا أن نتعقب الفكرة إلى أصولها الأولى التي جاءت مباشرة عن طريق الحواس، كانت الفكرة سند من الواقع تستند إليه؛ وبالتالي كانت الفكرة صوابا، أما إذا حللنا الفكرة إلى عناصر فوجدنا أن هذه العناصر -كلها أو بعضها- لم تكن مما انطبعت به الحواس بادئ ذي بدء، فليست هي الفكرة الصحيحة التي يصح الركون إليها."[1]

فإذا حوت الفكرة على عناصر غير ناتجة عن الأثر الحسي مباشرة بل تم تركيبها بواسطة العقل تغدو هذه الفكرة فكرة خاطئة ذلك أن "العقل بعد أن يتلقى ما تلقاه من انطباعات حسية لا يبقيها على حالها أفكارا بينها وبين تلك الانطباعات تطابق، بل يتناولها بالتركيب حتى تتكون فيه صورة مركبة لا تشبه في تركيبها هذا شيئا مما تلقيناه من الحواس."[2]

من هذا المنطلق فقد عمل التجريبيون على إلغاء دور العقل كمصدر في عملية المعرفة.

أما الطرف الثاني -العقلانيون- فقط ذهب إلى القول بأن العقل هو المصدر الأساسي للمعرفة، وهذا الطرف "يرى أن العقل بما ركب فيه من استعدادات أولية أو مبادئ قبلية هي معرفتنا الوحيدة للمعرفة اليقينية." [3]

تعد طروحات "رينيه ديكارت" (Rene Descartes) "حين أكد على اعتبار العقل الأداة الأساسية لاكتساب المعرفة، والملكة التي تعطي للكائن قيمة لوجوده."[4] نقطة تحول في تاريخ الفلسفة الأوروبية كما أكدت ذلك كل الدراسات السابقة.

---

[1] زكي نجيب محمود، نظرية المعرفة، ص38.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، ص21.

[4] محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1993. ص14.

ينطلق "ديكارت" في كتابه "تأملات فلسفية" من التشكيك في الحواس، في التأمل الثالث تحديدا الذي يحمل عنوان: "في الله: وأنه موجود"، عد الصور التي تنتج عن طريق الحواس صور زائفة، فقرر تعطيل حواسه للوصول إلى المعرفة الحقيقية، كما اعتبر أن الأفكار الموجودة في الذهن لا تتشابه ولا تتطابق مع الأشياء الموجود في الخارج، وأننا إذا سلمنا بمبدأ التشابه نكون قد وقعنا في ضرب من ضروب الخطأ.

في حديثه عن أنواع الأفكار، يقول في هذا الصدد: "هذه الأفكار يبدو بعضها مفطور في، وبعضها غريبا عني مستمدا من الخارج، والبعض الآخر وليد صنعي واختراعي. فمن حيث أن لي قوة على تصور ما يسمى على العموم "شيئا" أو "حقيقة" أو "فكرا" يبدو لي أني لم أستمد هذه القوة إلا من جلبتي وفطرتي الخاصة. ولكنني إذا سمعت ضجة أو رأيت الشمس أو أحسست الحرارة، درجت على ما ألفت بالحكم بأن هذه الأحاسيس إنما تجيء من أشياء معينة موجودة في الخارج، ويبدو لي أخيرا أن عرائس البحر الفاتنات والخيل ذوات الأجنحة الطائرة، وسائر ما شكلها من تلفيقات الخيال، إنما من صنعي نفسي واختراعها."[1]

فالأفكار حسب "ديكارت" ثلاثة أنواع: أولها الأفكار الفطرية: مصدر الحقيقة (العقل)، ثانيها أفكار مستمد من الخارج (الحواس) وثالثها أفكار مصطنعة، مخترعة "هي الأفكار التي تركبها من الأفكار العارضة، كصورة حيوان نصفه فرس ونصفه إنسان وما شابه ذلك."[2] أي التي يتم تركيبها انطلاقا من الأفكار المستمدة من الخارج (الخيال)

اعتبر "ديكارت" القسم الثاني والثالث من الأفكار تقدم صور زائفة، لأن القسم الثاني يختلف باختلاف الأحوال والأشخاص، كما لا يمكن تعميمها على كل أفراد الجنس الواحد، أما القسم الثالث يحوي عناصر لا تتطابق مع الواقع، فقد "يرفض الديكتاتوريون

[1] ديكارت، التأملات في الفلسفة الأولى، تر: عثمان أمين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د.ط، 2009، ص137، 138.

[2] المرجع نفسه، ص137.

الخيال والإحساس أيضا كسيد للخداع."[1] أما القسم الأول من الأفكار يقدم صور حقيقية، وبالتالي فإن العقل هو المصدر الذي يقدم معرفة حقيقية، ومن هنا "يفترض استبعاد كل ما يشوش على عمل العقل والتقليل من أهمية ما لا يستجيب، ضرورة، لمقتضياته وضوابطه. لذلك واعتبر ديكارت أن المخيلة: "سيدة الخطأ والضلال"."[2]

عمل "ديكارت" على إلغاء المخيلة ذلك لأنها تنتج صور زائفة، وتقدم معرفة خاطئة وبالتالي فإنها تعرقل عمل العقل في تقديمه لمعرفة حقيقية، وهذا الموقف من المخيلة شكل "الضربة الأولى والأساسية التي تلقاها المتخيل في صيرورته (...) قد حكم على المتخيل بالتهميش لمدة أكثر من قرنين في تاريخ الأفكار الغربي."[3]

بدأت تظهر أهمية المخيلة في عملية المعرفة مع طروحات الفيلسوف الألماني "ايمانويل كانط" (Immanuel Kant) من خلال كتابه "نقد العقل المحض"، إذ تعد "نظرية كانط في المعرفة وبالتحديد في مجال فلسفة والرياضيات هي محاولة فلسفية لتجاوز الخلاف الفلسفي القائم بين كل من العقليين والتجريبيين حول مصدر المعرفة وطبيعتها."[4]

وقد "حدد المخيلة في موقع وسط بين الإدراك والفهم. ووساطتها هذه يصعب الإمساك بها في عملية التحويل من الحساسية إلى الفهم. ذلك أنه لا يرى في المخيلة مصدر للمعرفة بقدر ما يعتبرها إطارا موحدا لمصدري المعرفة: الإدراك والفهم." [5] فالمخيلة هي نقطة الوصل بين الحواس والعقل

---

[1] جيلبير دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط02، 1994، ص22.

[2] محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص20.

[4] سمير بلكفيف، التفكير مع كانط ضد كانط مساهمة في نقد النقد، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر منشورات الضفاف، بيروت، ط01، 2014، ص40.

[5] محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص15.

وقد أكدت الدراسات السابقة أن دور المخيلة في عملية المعرفة حسب "كانط" تتضح في كونها تحتفظ بالصور الحسية التي اكتسبتها عن طريق الإدراك، ثم تعيد استرجاعها في غياب الأثر الحسي، ثم تقوم ملكة الفهم بالجمع بين المكتسبات الفطرية التي تحويها من قبل وبين هذه الصور الحسية التي استرجعتها المخيلة.

لا يفوتنا في هذا الموضع أن نذكر أراء "صموئيل تيلور كوليردج" (Samuel Taylor Coleridge) المنظر الأول لنظرية الخيال حين رفض فلسفة "كانط" في الخيال الذي اعتبره مجرد وسيلة لجمع الجزيئات الحسية المتفرقة، أو لتذكر صور حسية مجرد من الزمان والمكان[1]

فالخيال حسب "كوليردج" هو "خلق جديد، إنه خلق صور لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، إنما هو صور تأتي ساعة تسجيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدا في الفنان بل كلا واحدا في الطبيعة."[2]

وقد قسم الخيال إلى نوعين: خيال أولي، وخيال ثانوي.

الخيال الأولي يتمتع به كل الناس وهو قوة تمكنهم من إدراك الأشياء، فهو طريق للوصول إلى المعرفة أو الحقيقة، أما الخيال الثانوي فهو خيال شعري يتمتع به الشعراء فقط، يخلق صور جديدة تحل محل الموجودات الطبيعية أجزاؤها المادية هي عناصر موجودة بالفعل في الواقع، لكنها في مجموعها متخيلة أي من صنع خيال الشاعر الذي استطاع أن يجمع الأجزاء ويصهرها ويوحد بينها في صورة، فالشاعر يعطينا صورة الشيء كما تراءت له أو كما تخيلها في شكل من الأشكال.[3]

غير أن النقطة التحول الأساسية في تاريخ المخيلة جاءت مع رواد الفلسفة الظاهراتية عموما ومع طروحات "جان بول سارتر" (Jean Paul Sartre) على وجه

---

[1] ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص48، 49.

[2] المرجع نفسه، ص50.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص49، 50.

التحديد والتي جاءت في كتابيه؛ "الخيال" ألفه سنة 1936م و"المتخيل" ألفه سنة 1940م، وقد عرض فيهما أفكاره التي حاول بواسطتها وضع منهج يدرس الصورة.

فالصورة وفق "سارتر" "لم تعد عبارة عن إعادة انتاج الحساسية أو الإدراك أو أنها تتماهى مع الموضوع أو هي استحضار ذهني لموضوع مدرك."[1] بل تحولت إلى شكل من أشكال الوعي له بنية خاصة وتنظيم معين.

عمل "سارتر" أولا على تتبع السيرورة التاريخية لإشكالية الخيال رصدا بذلك مختلف تصورات الفلاسفة وعلماء النفس وإسهاماتهم التي تناولت الظاهرة الخيالية من التجريبية (هيوم) والعقلانية (ديكارت) إلى النقدية (كانط) والظاهرتية (هوسرل)، موضحا التناقضات التي وقعت فيها هذه الجهود، والتي جعلتها تعتبر كل من الإدراك والفهم والتخيل أفعال ذهنية مماثلة في الوعي، لا تختلف من حيث طبيعة وجودها إنما تختلف من حيث درجتها.[2]

تتجلى نظرة "سارتر" للمتخيل والمخيلة من خلال حديثه عن الصورة (الوعي الخيالي)، والتي اعتبرها "التنظيم التركيبي للوعي، باعتبار أن الوعي ذو طبيعة راهنة وعينية، يوجد في ذاته ولذاته، ويمكنه أن يعطى للتفكير بدون واسطة. ومن ثمة فالصورة تغدو تعبيرا عن علاقة الوعي بالموضوع: "أن تدرك، أن تفهم وأن تتخيل. هذه هي النماذج الثلاثة التي من خلالها يمكن للموضوع نفسه أن يعطى لنا"."[3]

فالصورة حسبه هي نتاج للخيال، تمثل شكلا من أشكال الوعي مثلها مثل الادراك غير أنهما يختلفان من ناحية تمثيلهما للمواضيع والأشياء.

ذهب "سارتر" إلى "التمييز بين الإدراك الحسي والخيال، فالإدراك الحسي تمثل الأشياء حاضرة حضورا فعليا، أو هي حاضرة كما يقول هوسرل بلحمها وعظمها، أما

[1] محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص19.

[2] ينظر: يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص62، 63.

[3] محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص17.

الخيال فإنه تمثل لهذه الأشياء وإنما في غيابها غيابا حقيقيا وكأنها غير موجودة بالفعل."[1]

الوعي الإدراكي (الإدراك): يلتقي الوعي بموضوعه التقاء واقعيا فعليا حضوريا، فيتعرف عليه بواسطة خصائصه المادية والطبيعية والروابط الاجتماعية التي تحكم بنيته ووظائفه، فالمعرفة في هذه الحالة تتشكل ببطء وبتتابع.

الوعي الخيالي (الخيال): لا يلتقي الوعي بموضوعه (الصورة) التقاء واقعيا، وبالتالي فإن الموضوع (الصورة) في هذه الحالة شيء لا واقعي، فقد يستحضر الموضوع كله في فكره ولكنه لا يستطيع أن ينقله كله إلى وعيه الخيالي لأن الوعي الخيالي لا يأخذ من الموضوع إلا بعض خصائصه، فهو يتجاوز الموجود وينفيه (التجاوز/السلب) كما أنه يعطى مباشرة بسرعة مجملا كما هو.[2]

انطلاقا من هذا التميز بين الوعي الإدراكي والوعي الخيالي، والحديث عن الصورة باعتبارها نتاج الخيال، يتضح جليا علاقة المتخيل (نتاج الخيال) بالواقع، فالخيال يستمد موضوعه من الواقع ثم يحوله عن طريق التجاوز والسلب إلى صور لاواقعية في غياب الموضوع الحسي (الواقعي، الحقيقي)، وهذا ما أكدته "نصيرة عشي" في مقالها المعنون "المتخيل مقاربة فلسفية" بعد أن استشهدت بمقولة سارتر لتؤكد بواسطتها على وجود علاقة بين المتخيل والواقع، يمكننا أن ندلل بها في هذا الموضع من بحثنا والتي تقول: "المتخيل يملك علاقة وثيقة مع الواقع، فهو يأتي انطلاقا من وضعية معينة لوعي بالعالم: لكي نثير موضوعا متخيلا، على الوعي أن يطرحه كغائب أو غير موجود، اللاواقع محدد

[1] عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1984، ص41.

[2] ينظر: يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص72- 74، محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص17، 18.

بوجهة نظر خاصة عن الواقع."[1] فلا يمكن إنتاج صور خيالية لا واقعية دون أن نملك وعي بالواقع الذي لا يحوي هذه الصور.

رغم وعي الفلاسفة والدارسين بأهمية المتخيل وما يشكله في عملية المعرفة، والتفاتتهم إليه بالدراسة والاستقصاء بنيته ودلالته، إلا أن جهودهم "ظلت تتناول المتخيل بطرق متعارضة، تركز، في الأغلب، على واحد من أبعاده، فالمتخيل إما أن يختزل بعده النفسي الذاتي، وإما أن يختزل في بعده الاجتماعي."[2]

الأمر الذي انتبه له "جلبير دوران" (Gilbert Durand) فحاول تقديم نظرية متكاملة تدرس المتخيل دراسة تشمل كل الأبعاد المشكلة له، من خلال كتابه الذي ترجم إلى العربية سنة 1991م بعنوان (الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها)، وبهذا استطاع أن يصل بالمصطلح إلى ذروة تطوره.

أكد "دوران" في مقدمة كتابه وتحديدا في الجزء بـ "الصور البخسة" أن الفكر الغربي والفلسفة الفرنسية قللت من الأهمية الصورة الذهنية والأهمية النفسية لدور الخيال، ثم راح يعرض التصنيفات الرموز الكبرى للمخيلة (بحسب الظواهر النجمية والمناخية كما صنفها كراب ومرسليا إلياد، أو بحسب عناصر فيزيائية البدائية كما صنفها غوستون بشلار) وكذا النظريات (الاجتماعية/ النفسية) التي تناولت الصورة الذهنية والرمز وبحثت عن محركاته، واستطاع بفضل هذا العرض أن يقف على مكامن القصور في النظريات والمقاربات السابقة له، وتوصل في الأخير إلى كل النظريات التي حاولت فهم البنى المتخيل ومكوناته الداخلية نظرت إليه من زاوية واحدة خارجية؛ إما مناخية طبيعية أو نظرة اجتماعية (الوظائف الاجتماعية حسب دوميزيل، أو العوامل التاريخية والسياسية لشعب ما حسب بيغانيول) أو نظرة نفسية (مركزها الأساسي ومحركها مركز الرغبة حسب

[1] نصيرة عشي، المتخيل مقاربة فلسفية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد: 01، 2006، ص218.

[2] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2004، ص 34.

فرويد، أو عقدة النقص حسب أدلر...) ودليل على ذلك ما جاء في قوله الآتي: "كل المحركات، اجتماعية كانت أو تحليلنفسية، التي تقترح لفهم البنى الرمزية وتكوينها، تنهج في الغالب نهجا غيبيا ضيقا فيحاول البعض جعل دوافع الرموز مقتصر على مجموعة عوامل خارجية عن الإدراك ومرتبطة بالغرائز، بينما يعتمد البعض الآخر على الغرائز أو على ما على أسوأ من ذلك، أي الرقابة والكبت." [1]

يقترح "دوران" نظرية جديدة واسعة تناول المتخيل من جميع أبعاده الخارجية (الطبيعية والفيزيائية والتاريخية والاجتماعية والنفسية...) لتدرس بنياته الداخلية، والمتمثلة في "المسار الأنثروبولوجي" الذي يعده "التبادل الدائم الذي يوجد على مستوى التخيل بين الغرائز الذاتية والتمثيلية وبين العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني والاجتماعي."[2]

ومن خلال هذا الطرح الجديد الذي قدمه "دوران" والذي دمج بين بعدي المتخيل (النفسي/ الاجتماعي) وجعل المتخيل "تعبير نفسي إرادي مقصود تعكس بواسطته الذات طرائق تفاعلها الغريزي مع المعطى الاجتماعي وتواجه به الظواهر السلبية التي تهدد مصيرها وتعبث بكينونتها."[3]

قسم "دوران" المتخيل إلى نظامين: النظام النهاري، النظام الليلي بحيث "يتصل النظام النهاري بالصور التي تثيرها المهيمنة الوضعية، وتوظف مخيلاته والرموز اليدوية والبصرية والسّلاحية، وتتضمن ترسيمات السّيادة والعلو والتطهر؛ ويتعلق النظام الليلي بالمهيمنتين الهضمية (الغذاء) والدورية (التناسل)، وتوظف مخيلاته التي لها علاقة بالمهيمنة الهضمية تقنيات الاحتواء والسكن ورموز الطعام والهضم، بينما توظف تلك

[1] جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط03، 2006، ص20.

[2] جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ص21.

[3] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص161.

التي لها صلة بالهيمنة التناسلية تقنيات الدورة والتقويمات الزراعية والنسيج والرموز الطبيعية أو الاصطناعية للعودة والميثات النجمية والعضوية ومآسيها."[1]

مكن الطرح الدوراني من اعتبار المتخيل "مجموع المعطيات التمثيلية والرموز الإيحائية والترسيمات المتعالقة في مكوناتها وبنياتها ودلالاتها، ويشتمل مختلف المظاهر الفكرية والعلامات الثقافية في حياة الإنسان، ومن ثم يعتبر تراثا حضاريا ورصيدا تعبيريا مشتركا بين الإنسانية جمعاء منذ أقدم العصور وإلى الآن." [2]

ما جعل المصطلح ينفتح على عدد من الدراسات التي تعالج هذا الإنتاج الخيالي من زوايا مختلفة (معرفية/ إبداعية)، بما فيها دراسات عربية حاولت تناول هذا المصطلح من زاوية فلسفية ونقدية أو بالنظر إلى تطوره التاريخي أو بمحاولة تقديم دراسات تطبيقية تقف على إشكالياته وتحاول استقصاء مختلف تمفصلاته البنائية ومميزاته الشكلية ومضامينه الموضوعية، حوت بعض هذه المدونات الفلسفية والنقدية مفاهيم توضح المصطلح وترصد طبيعته ووظيفته التي يستطيع أن يتفرد بها مقابل بقية المصطلحات التي تتقاطع معه في نفس الجذر اللغوي، ومن بين هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر:

دراسة محمد نور الدين أفايه المعنونة بـ "المتخيل والتواصل مفارقات الغرب والغرب" ، ما كتبه العربي الذهبي في كتابه "شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي"، دون أن ننسى إسهامات يوسف الإدريسي في هذا المجال وتحديدا من خلال كتابه "الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين"، وجهود حسين خمري، علال سنقوقة وآمنة بلعلى كل على حدا في مجال الرواية خصوصا من خلال كتاب" فضاء المتخيل مقاربات في الرواية" وكتاب "المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسّلطة السياسية" وكتاب

[1] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص158، 159.

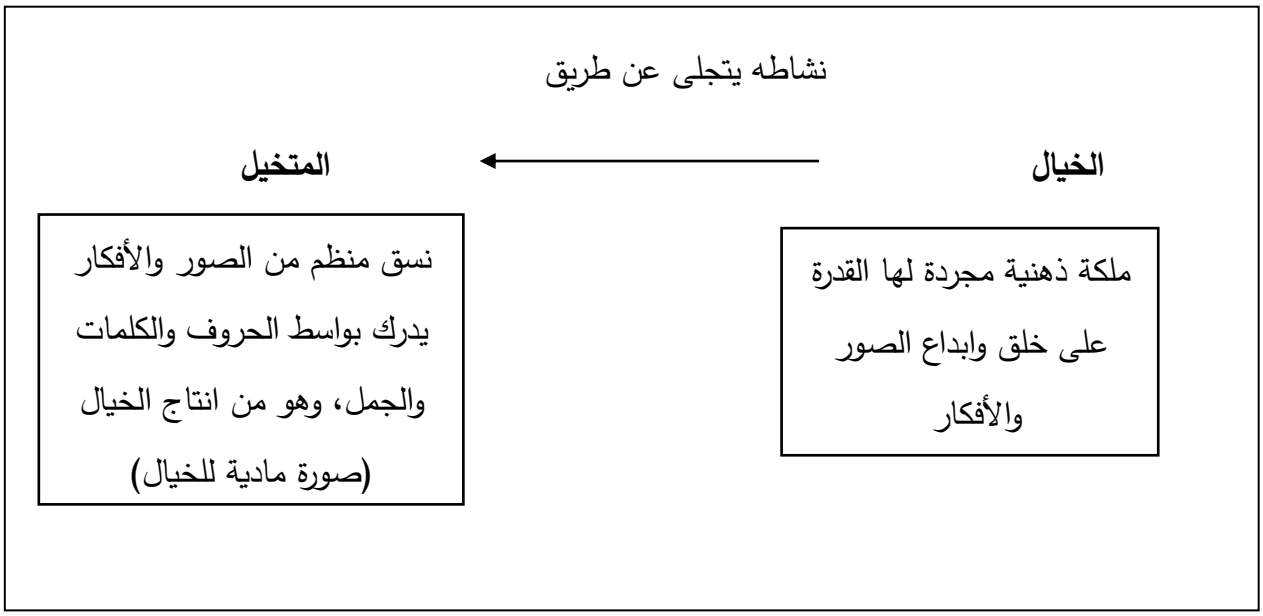
[2] المرجع نفسه، ص142.

"المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف"....وغيرها من الدراسات التي غذت هذا المبحث.

وبهذا أصبح للمتخيل مفهوم خاص به، فهو "بناء ذهني، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس ماديا."[1] فالمتخيل شكل من أشكال المعرفة كما أنه "خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر عدا المواد التعبيرية التي يستعملها: الرموز البلاستيكية في الأدب– الحروف والكلمات." [2] فالمتخيل لا يدرك إلا بواسطة اللغة والكلمات والحروف.

المتخيل باختصار هو "شكل من أشكال تجلي الخيال، ونشاطا ذهنيا قابلا للرصد والضبط على مستوى طبيعته المادية ونسقه العلائقي والحركي."[3]

يمكننا تلخيص كل ما سبق في المخطط التالي:



المخطط (01): العلاقة بين الخيال والمتخيل

[1] حسين خمري، فضاء المخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص17.

المتخيل إذن بناء ذهني من إنتاج الخيال، يحوي مجموعة من الأفكار والتصورات مستمدة من الواقع، منظمة بواسطة تقنيات فنية وجمالية التي تتحكم في الجنس الأدبي المنتمي إليه (القصة، الرواية، القصيدة، المسرحية...)، يصاغ وفق رؤيا المبدع للواقع الاجتماعي، يتجلى ماديا عن طريق الحروف، الكلمات والجمل.

2. الأيديولوجيا؛ وقوف على عتبة المصطلح:

يعتبر مصطلح الأيديولوجيا(Ideology) من المصطلحات الحديثة التي لا يمكن رصد مفهوم لغوي لها في المعاجم اللغوية العربية القديمة كلسان العرب، المقاييس والقاموس المحيط، فقد "ظهر مصطلح الأيديولوجية لأول مرة في مذكرة قدمها الباحث الفرنسي "دوتراسي" سنة 1796 وكان قصده من ذلك حسب مدلولية اللفظ في اللغة اللاتينية– idéo وتعني "الفكر" وlogie لوجي تعني "علم" إيجاد مبحث يهتم بالأفكار، ويدرسها وفق قوانين علمية تجريبية غير تجريدية، انطلاقا من مقولة الفلسفة الحسية عند "كوندياك" condillac التي ترى بأن الأفكار أساسها المحسوسات، وأن العقل وعاء الحس."[1]

فالأيديولوجيا لفظ لاتيني ينقسم إلى جزئين: فكر/ علم، وعليه فإنها " (علم الأفكار) الذي يقوم على دراسة الأفكار والمعاني وخصائصها وقوانينها والبحث عن أصولها بوجه خاص."[2]

أما في قاموس الأكسفورد فقد ورد لفظ (Ideology) بمعنى: مجموعة من الأفكار التي تشكل الأساس لنظام سياسي أو اقتصادي مثل: الأيديولوجيا الماركسية، وقد وردت ترجمته إلى العربية في نفس القاموس: عقيدة، مذهب.[3]

---

[1] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر، الجزائر، د.ط، 2008، ص12.

[2] مصلح الصالح، الشامل، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة السعودية، ط01، 1999، ص266.

[3] Oxford Wordpower, OXFORD UNIVERSITY PRESS, Oxford, New York, 2015, p398.

أكد عبد الله العروي في كتابه "مفهوم الأيديولوجيا" أن الدلالات التي ضمنت هذا مصطلح "الأيديولوجيا" أثناء تنقله عبر مراحل تطوره، جعلته لفظ دخيل حتى في لغته الأصلية (الفرنسية)، الأمر الذي جعل الكتاب العرب عاجزين على إيجاد ترجمة صحيحة لهذا المصطلح، وظلعت معظم المصطلحات التي ترجم إليها تدل على معنى واحد من معانيه (منظومة فكرية، عقيدة، ذهنية، الدعوة...)[1]

كما يؤكد أن هذا المصطلح انتشر في الدراسات العربية رغم مخالفته للميزان الصرفي عند العرب وعليه يقترح لفظ "أدلوجة" كبديل لفظي عربي الميزان لمصطلح الأيديولوجيا، يقول في هذا الصدد: "(...) كلمة إيديولوجيا التي انتشرت رغم عدم مطابقته لأي وزن عربي. لذا أقترح أن نعربّها تماما وندخلها في قالب من قوالب الصرف العربي، وسأعطي المثل، فأستعمل فيما يلي كلمة أدلوجة على وزن أفعولة وأصرفها حسب قواعد العربية."[2]

إلا أنّ استعمال لفظ "أدلوجة" ظل محصورا في دراسة العروي فقط ولم يتعداها، فلم يتبنى هذا اللفظ بقية الباحثين العرب في دراساتهم.

ارتبط مصطلح الأيديولوجيا في بداية ظهوره بالأفكار وعرف بالعلم الذي يدرس الأفكار العقلية و"يستبعد كل ما هو ميتافيزيقي، وكل التصورات الخيالية المنبثقة من التأملات النفسية."[3]

انتقل بعدها المفهوم إلى الدلالة على التهكم والسخرية، إذ أنّ جل الدراسات التي حاولت الوقوف عند تطور مفاهيم التي ترتبط بهذا المصطلح أكدت أن "نابوليون بونابرت" (Napoléon Bonaparte) هو أول من وضعه في هذه الدلالة وذلك حين "أراد (...) أن يحقر جماعة من الفلاسفة الذين كانوا يعارضون أطماعه الاستعمارية، فأطلق عليهم

[1] ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط08، 2012، ص09.

[2] عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، ص09.

[3] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص13.

جماعة "الأيديولوجيين". ومنذ تلك اللحظة، أصبح لكلمة "إيديولوجيا" معنى سيء، فلم يطلق على الفيلسوف لفظ "أيديولوجي" إلا حين تصطبغ فلسفته بمذهب ينأى بها عن الحقيقة، ويضفي عليها صبغة لا واقعية. ومعنى هذا أن الفكر الإيديولوجي قد أصبح بمثابة تأملات وهمية لا تنصب على الواقع، وكأنما هو مجرد مذهب لا واقعي (irrèelle) تكذبه شهادة الوجود الخارجي."[1]

فقد أكسب "نابليون" هذه الصفات للفظ الأيديولوجيا بجعلها مجموعة من الأفكار التخييلية الوهمية غير واقعية وبتالي هي بعيدة عن الحقيقية، للحد من انتشار الأفكار التي تعارضه وتكبح انتشار سياسته وفرض سلطته.

ولأنّ الأيديولوجيا مصطلح ارتبط بالمجتمع والمنظمات الاجتماعية فقد وجد صدى عند الماركسية، فقد عكف روادها على تقديم مفاهيم متنوعة تدلل وجهات نظرهم اتجاه الأيديولوجيا وعلى رأسهم الزعيم الأول للماركسية "كارل ماركس"(Karl Marx)

يعد "كارل ماركس" "أول من استعمل مصطلح الإيديولوجية في مجال علم الاجتماع، حيث ربط نشأة الأفكار بحركة الحياة الاجتماعية، ومنه فإن درجة النمو الفكري متصلة عضويا بعلاقات الإنتاج في المجتمع، وبالتقسيم الطبقي."[2]

ارتبطت الأيديولوجيا بالوعي الزائف حسب "ماركس " والذي يعد "كل منظومة من الأفكار التي توظف لغرض تبرير الوضع السائد."[3] ومن هنا فإن الأيديولوجيا حسب "كارل ماركس" هي عبارة عن "الأفكار المسيطرة للطبقة المسيطرة، فعادة ما تكون الأفكار التي تسود في ثقافة ما بشكل عام هي تلك التي تبرهن على شرعية المجتمع القائم وتعزز هيمنة النخبة الحاكمة."[4] وهي أفكار زائفة.

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د. ط، ط. س، ص 180.

[2] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص16.

[3] لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط01، 2018، ص224.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فإذا كانت الأيديولوجيا مرتبطة بالطبقة المسيطرة (الطبقة البورجوازية) وهي تلك "الطبقة المسيطرة ماديا وهي نفسها المسيطرة على إنتاج الأفكار، وبالتالي تظل الطبقة التي لا تملك وسائل الإنتاج خاضعة لأيديولوجيا الطبقة المسيطرة ماديا(...) تابعة لأيديولوجيا من تمتلك تلك الوسائل."[1]

وبالتالي فإنّها مجموعة الأفكار التي تفرضها الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج تضمن سير مصالحها، والتي غالبا ما تكون مزيفة ومشوهة للواقع لأنها مكيفة بما يضمن بقاء الطبقة المالكة طبقة مسيطرة.

لم يخل الطرح الماركسي حول جدلية العلاقة بين البنى التحتية (الاقتصادية) والبنى الفوقية (السياسية) من تصوراته عن الأيديولوجيا حيث "تكون مجموعة علاقات الإنتاج البنية الاقتصادية للمجتمع، الأساس الملموس الذي تشيد عليه بنية فوقية قانونية وسياسية، وبه تتصل أشكال اجتماعية من الوعي. إن نمط إنتاج الحياة المادية يتحكم في مجرى الحياة الاجتماعي والسياسي والفكري عامة، فليس وعي البشر، وهو الذي يحدد وجودهم بل أن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم."[2]

وقد أكد المفكر السوسيولوجي الجزائري "عمار بلحسن" على البنية الأيديولوجية تعلو البنية الفوقية والتحتية وتظهر انطلاقا من الصراع بين أشكال الوعي الاجتماعي المختلفة، وهذه الأشكال تتمثل في مجموع الانتاجات الذهنية والفكرية من أحاسيس وأوهام وطرق تفكير ومفاهيم فلسفية وفكرية، والتي تتحكم من مكانتهم الاقتصادية والإنتاجية في مجتمع محدد ومقسم إلى طبقات.[3]

لم يتوقف تطور مصطلح الأيديولوجيا عند "ماركس" بل استمر عند تلاميذه وأتباعه من الماركسيين، من أبرزهم المفكر "فلاديمير لينين" (Vladimir Lenin)

---

[1] مسيلي طاهر، الأيديولوجيا والرواية، مجلة الإحياء، جامعة باتنة 1 الحاج لخضر، الجزائر، المجلد:20، العدد: 26، سبتمبر 2020، ص 940.

[2] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص18.

[3] ينظر: عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط ،1984، ص13.

صاحب كتاب في "المادية والنقد التجريبي" "الذي ناقش فيه فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقة معينة مدافعا عما أسماه بالأيدولوجيا العلمية في وصفه للماركسية، ولمجموعة المثل والأفكار التي تستند إليها الطبقة البروليتارية – في رأيه– عندما تقوم بثورتها ضد "مصالح البرجوازية"."[1]

يعد "الوعي الحزبي" من الإضافات التي ساهم بها لينين لتطوير مفهوم الأيديولوجيا والذي "يربط بين حقيقة اجتماعية معينة، والمصالح الحزبية وآثارها الإيجابية، بصرف النظر عن كون الحزب اشتراكيا أم برجوازيا أم غير ذلك. فالحزبية التي قرنها لينين بالأيديولوجيا، هي أقرب إلى أن تكون مظهرا من مظاهر الوعي لما يحدث، وبخاصة الوعي الاتجاه الأحداث، ومدى ارتباط الحزب الذي ينتمي إليه المرء بالتطور الذي يطرأ على الأحداث."[2]

الوعي الحزبي هو تفاعل بين ثلاث نقاط والمتمثلة في: الأوضاع الاجتماعية، مصالح الحزب ونتائجها الايجابية، بغض النظر عن انتماءات هذا الحزب، وهنا تظهر الأيديولوجيا التي يقرنها لينين بالحزبية كوعي الفرد بالأحداث التي تجري من حوله وما موقف الحزب الذي ينتمي إليه من هذه الأحداث.

وهذه الأيديولوجيا "لا تنهض طفرة واحدة من المصالح الطبقية، وإنما تأتي نتيجة التفاعل بين العناصر الواعية في طبقة ما، ومصالحها على أساس البرمجة السياسية في داخل حزب ما."[3]

وحسب الطرح اللينيني فإن لكل طبقة أيديولوجيا خاصة بها تتجلى من مجموعة الأفكار والتصورات التي تنتجها انطلاقا من وعيها بالأحداث والحقائق الاجتماعية من

---

[1] مجدي وهبة، أي أيديولوجيا؟، فصول مجلة الأدب والنقد، الأدب والأيديولوجيا، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد: 05، العدد:04، 1985، ص34.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حولها لخدمة مصالحها، على كعس ما طرحه ماركس على أن الأيديولوجيا هي مجموعة أفكار الطبقة السائدة المسيطرة صاحبة وسائل الإنتاج.

وقد وافق "جورج لوكاش" (George Lukacs)هذا الطرح حينما تحدث عن الوعي الطبقي "الذي يكون لدى طبقة ما عندما تكون مدركة لمصالحها الخاصة(...) فلكل طبقة رؤيتها للنظام الكلي للمجتمع تشيدها انطلاقا من فهم الأبعاد الحقيقية لمصالحها الطبقية، وتحاول أن تفرض ذلك التصور لتكون في مقام النظام العام المنظم للحياة الاجتماعية بالنسبة للطبقات الأخرى."[1]

في حين أن "أنطونيو غرامشي" (Antonio Gramsci) والذي طرح أفكاره حول الأيديولوجيا متأثرا بالفكر الماركسي متجاوزا له في آن واحد، فلم يربط المصطلح بالطبقة المسيطرة والوعي الزائف أو الوعي الحزبي والطبقي، بل جعلها ترتبط النشاط الإنساني مؤكدا أن الأيديولوجيا "تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وجميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية."[2]

وبهذا فالأيديولوجيا "تنزع من حيث هي "تعبيرات" عن طبقة اجتماعية إلى الظهور والتجلي في جميع مظاهر وأنماط سلوك هذه الطبقة."[3]

إذ يرى "عمار بلحسن" أن الأيديولوجيا حسب ما طرحه "غرامشي" ليست مجرد أفكار تزيف الواقع وتعبر عن طبقة معينة وترتبط دون سواها، تستخدم لتخدم الغايات السياسية والاقتصادية وتبرر صلاحيتها، بل هي مجموعة الأفكار والتصورات للمجتمع والوقائع التي تشكله، والعلاقات والصراعات التي تتولد داخله، تظهر هذه الرؤيا في مجموعة الممارسات الفكرية والثقافية والفنية والاقتصادية التي تشكل النشاط الإنساني.

[1] لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ص226، 227.

[2] عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص20.

يذهب "لوي ألتوسير" (Louis Althusser) إلى التأكيد على أن الأيديولوجيا عبارة عن أفكار تجريدية وخيالية حيث "تبدو الأيديولوجيا كتمثيل للعلاقة الخيالية الرهيبة التي يقيمها الأفراد مع علاقاتهم الواقعية الملموسة بظروف حياتهم الحقيقية إن الذي يفرز تلك العلاقات الوهمية هو الصراع الطبقي الذي تخوضه الطبقات في المجتمع والتي ينتمي إليه هؤلاء الأفراد."[1]

يمكن أنّ تتحول إلى وجود مادي حيث "الأفكار والاعتقادات (الأيديولوجيا) (...) تكون مخفية مخبوءة في الذاكرة الجماعية، لكنها تؤثر بصورة مادية جلية في الأفراد والجماعات من خلال الممارسات المادية التي تحددها وبأشكال طقوسية معينة "أجهزة الدولة الأيديولوجية".[2]

أكد "ألتوسير" أن الأيديولوجيا التي يتبنها الأفراد والجماعات تظهر ماديا من خلال نشاطاتهم التي تحددها وتتحكم فيها أجهزة الدولة الأيديولوجية.

كما وضح ماهية أجهزة الدولة الأيديولوجية من خلال تقسيم أجهزة الدولة إلى صنفين:

الصنف الأول: أجهزة الدولة القمعية يتمثل في "عتاد أنظمة السلطة في ممارسة التحكم والهيمنة على الأفراد بواسطة العنف والقمع والقوى المكشوفةnaked power، من خلال أجهزة الشرطة والجيش وقوانين العقوبات والجزاء."[3]

أما الصنف الثاني: أجهزة الدولة الأيديولوجية يعمل على " تكييف الأفراد والطبقات سلميا عن طريق انتاج، نشر، إذاعة الأيديولوجيا، فالجهاز المدرسي أو الإعلامي مثلا يظهر كجهاز مستقل نسبيا عن الدولة (...) لكن وظيفته الأساسية هي "تنشئة الأفراد" تبعا لتصورات وأفكار خاصة تجد ماديتها في مكانة وعلاقة هؤلاء الأفراد مع المجتمع،

[1] عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، ص 86، 87.

[2] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص37.

ومع العلاقات السائدة ومصالح وايديولوجيا الطبقة المسيطرة داخله."[1] وكلا الصنفان يتحكمان في الأفراد إما بالقمع والقوة أو بالسلم عن طريق إنتاج أفكار تتلاءم مع المصلحة السلطوية وغرسها في الأفراد عن طريق مؤسسات الدولة كالمدارس، التلفزة، الإذاعة وحتى الصحافة المكتوبة.

أما "كارل مانهايم" (Karl Manheim) فقد بنى تصوره حول الأيديولوجيا انطلاقا من ثنائية (اليوتوبيا/ الأيديولوجيا) بحيث؛ يرى أن اليوتوبيا "نوع من التفكير يتمحور حول تمثّل المستقبل واستحضاره بكيفية مستمرة."[2] أما الأيديولوجيا فهي "التفكير الذي يهدف إلى استمرار الحاضر ونفي بذور التغيير الموجودة فيه."[3]

فقد أكد "بول ريكور" (Paul Ricœur) أن "اليوتوبيا في معناها الأساسي، هي التكملة الضرورية للإديولوجيا في معناها الجوهري. وإذا كانت الأيديولوجيا تحمي الواقع وتصونه، فإن اليوتوبيا تضعه، أساسا، موضع تساؤل (...) تكون اليوتوبيا هي التعبير عن جميع الإمكانيات بسبب النظام القائم، عند فئة اجتماعية... إن اليوتوبيا هي ممارسة للخيال."[4]

تشترك الأيديولوجيا واليوتوبيا بأنهما أنواع من التفكير، ويختلفان كون الأولى ترتبط بالواقع في حين أن الثانية ترتبط بالمستقبل، فهي تبحث عن مستقبل مثالي تتحقق فيه العدالة والسلام والحرية، ولكنها تنطلق من الواقع بهدف تغييره وتحويله إلى واقع أجمل، بينما تحافظ الأولى على الواقع ولا تقبل أي أفكار تهدف إلى تغييره.

عربيا لفظ الأيديولوجيا دخيل على اللغة العربية – كما سبق وأشرنا– لكن معنى المصطلح حاضرا في الثقافة العربية مثلا؛ حين استعمل "الفارابي" لفظ الملة ليدل به عن

---

[1] عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، ص 87.

[2] عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، ص57.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط01، 2001، ص306.

مجموع الأفكار أو المعتقدات التي يلتف حولها فئة معينة من الناس ويناصرنها ويلتزمون بها، في حين أن "زكي نجيب محمود" استعمل لفظ المذهبية ليوافق به المعنى الذي طرحه "الفارابي" ويعارض به اللفظة الغربية، وقد أكد لويس عوض أن أول ظهور لهذا المصطلح في الفكر العربي المعاصر صراحة كان في مصر قبل ثورة يوليو كانت مرادفة للفلسفة. [1]

مع ما عاشه العالم العربي في فترات زمنية متلاحقة (تغيرات سياسية، ثورات تحررية، تطورات فكرية) أخذ هذا المصطلح في انتشار بين الباحثين المفكرين والمحللين للواقع العربي تنوعت تعريفاته وتشعبت أشكاله وغدى المجتمع العربي لا يحوي أيديولوجيا واحدة بل "إيديولوجيات متعددة تعبر عن تباين القوى الاجتماعية ومصالحها المتعارضة."[2]

يعد "عبد الله العروي" من أبرز الكتاب العرب الذين ناقشوا هذا المصطلح في كتابه "مفهوم الإيديولوجيا" وقد جعلها ترتبط بثلاث ميادين (سياسة/ مجتمع/ معرفة) ولكل ميدان مفهوم خاص به فالأيديولوجيا "تستعمل في معنى القناع في مجال المناظرة السياسية، تخلق تفكيرا وهميا تتضمن تقريرات وأحكام حول المجتمع، تنبع عن مصلحة وتهدف إلى إنجاز عمل معين (...) في معنى رؤية كونية فإنها تحوي على مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون (...) تقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ (...) في معنى معرفة الظاهرات الآنية والجزئية في مجال نظرية المعرفة ونظرية الكائن. تتضمن أحكاما حول الحق، ووظيفتها إظهار الكائن للإنسان الذي هو جزء من الكائن."[3]

اكتسب مصطلح الأيديولوجيا عبر مراحل زمنية مجموعة من الدلالات المختلفة باختلاف وجهات نظر الدارسين والفلاسفة، كذلك نتيجة انتقاله عبر الثقافات مختلفة

---

[1] ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط01، 2014، ص35، 36، 37، 38.

[2] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص103.

[3] عبد الله العروي، مفهوم الأيدولوجيا، ص13.

(الفرنسية، الألمانية، العربية...) وانفتاحه على مجالات علمية ومعرفية مختلفة (سياسة، علم اجتماع، فلسفة، أدب...).

يرى مجدي وهبة في مقاله "أيّة أيديولوجيا؟" أن أوضح تعريف لهذا المصطلح جاء في المقالة الطويلة في دائرة المعارف البريطانية، الذي يؤكد أن الأيديولوجيا عبارة عن "شكل من أشكال الفلسفة السياسية أو الاجتماعية، تظهر فيها العناصر التطبيقية بالأهمية نفسها التي تظهر فيها العناصر النظرية؛ فهي إذن منظومة فكرية تدعو إلى تفسير الدنيا وإلى تغييرها في آن واحد". [1]

وحسب وجهة نظرنا فإن أنسب تعريف للأيديولوجيا يتلاءم مع دراستنا هذه هو ما طرحه "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin) في كتابه "الخطاب الروائي" حين قال: "نقصد بالأيديولوجيا، مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويبينه بواسطة الكلمة، والرسم، والخط أو بشكل سيميائي آخر. من ثم عندما نقول إيديولوجيا: فإن ذلك يعني، داخل إشارة، أو كلمة، أو علامة، أو خط بياني، أو رمز، الخ..."[2]

الأيديولوجيا مجموعة من الأفكار المنسقة ضمن نظام محدد، يطرحها فرد معين يعبر بواسطتها عن موقفه من المجتمع الذي يعيش فيه، يبرر بواسطتها رؤيته الخاصة اتجاه الثوابت والمتغيرات المجتمعية المختلفة، تتجلى من خلال سلوكه ونشاطه (الفلسفي، السياسي، الاجتماعي، الابداعي...) الذي يقوم به داخل مجتمع محدد.

3. أي علاقة تربط المتخيل والأيديولوجيا؟:

[1] مجدي وهبة، أي أيديولوجيا؟، مجلة فصول في الأدب والأيديولوجيا، ص34.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1987، ص22.

شكل المتخيل مع الواقع ثنائية حفزت كثير من النقاد والدارسين على طرح إشكالية العلاقة التي تربط بينها، تفرعت عنها مجموعة من الأسئلة شكلت محور دارت حوله العديد من البحوث والدراسات: هل يتطابق المتخيل مع الواقع؟ أم أن المتخيل يناقض الواقع وينفيه؟ وهل هذا التناقض يجعلهما منفصلان وينفي وجود علاقة بينهما؟

إن القول بانتفاء وجود علاقة بينهما قول مناقض ومعاكس لكل ما سبق وتوصلنا له من نتائج خلال عرضنا السابق لنظريات وآراء المنظرين والنقاد الذين اهتموا بدراسة المتخيل، فكل من "الواقع والمتخيل كليهما متداخلان لا يمكن أن نتصورهما منفصلين، أو أن نتصور أحدهما بمنأى عن الآخر."[1]

المتخيل بناء ذهني يمثل الواقع ويعبر عن قضايا واقعية (اجتماعية، سياسية، ثقافية...) يصوغها الكاتب في قالب سردي مستعينا بآليات كتابية فنية إبداعية مختلفة، فهو "يعيد تشكيل بنى الواقع، أي إعادة صياغته وتشكيله وبهذا، فإن المتخيل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة وشكلا. والمتخيل من جهة أخرى يمثل جانبا من جوانب الواقع وأحد مكوناته."[2]

غير أن النقطة الأساسية التي تجعل الواقع يختلف عن المتخيل هي رؤيا الكاتب الخاصة "فالمتخيل بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع والتاريخ، بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكل عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبير عن رؤية خاصة للتاريخ والواقع".[3]

فالكاتب ينهل من الواقع (الأشخاص، القضايا، المشاكل والصراعات، الأحداث...) ولكنه يبني بها متخيله وفق رؤيته الخاصة مطعما بأفكاره اتجاه (مع/ ضد) يخلق شخصيات بأسماء وصفات مختلفة يبني مدن وأحداث، يطرح قضايا ويشكل صراعات لا توجد إلا من خلال هذا المتخيل، لكنها في كثير من الأحيان تحمل نقاط

---

[1] علال سنقوقة، المتخيل والسّلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسّلطة السّياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2000، ص249.

[2] حسين خمري، فضاء المخيل مقاربات في الرواية، ص54.

[3] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 55.

مشتركة مع تلك الشخصيات والمدن والأحداث والصراعات الواقعية ذلك "أن الرواية عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه، وإن كان يتجاوزه، ويمثل التجاوز على مستوى الصياغة وبناء الحدث وإقامة علاقات قائمة أساسا على عمليات لتحيين القيم التي ينطلق منها السارد..."[1]

وهذا أيضا ما يجعلنا لا نسلم بمبدأ التشابه التام بين الواقع والمتخيل لدرجة التطابق فقد يكون الواقع ناقصا والمتخيل من يتممه وقد يكون الواقع مليئا بالأخطاء والفجوات والمتخيل من يصححه ويملأ فجواته ذلك أن "المتخيل نوع من الممارسة لهذا الواقع. وهذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد."[2] فهو "ينافس الواقع ولا يشبهه."[3] ينهل مكوناته منه ولكنه يتجاوزه.

يلجأ الكاتب إلى الواقع بكل مكوناته وتناقضاته ليستمد منه مواضيع يصوغ بواسطتها المتخيل، وأكد النقاد والدارسين للرواية أن الصراع القائم بين أفراد هذا الواقع والذي أساسه الأول والأخير اختلاف الرؤى والأفكار والأيديولوجيات هو أحد أهم مكونات الواقع التي تلهم الكاتب لبناء عالم متخيل فقد "يلتقط وعي الروائي تلك الأيديولوجيات ويصوغها في شكل صدامي ليخلق عملا روائيا محملا بهذه الرؤى المتصارعة."[4]

وبذلك يغدو هذا العالم المتخيل يحوي مجموعة من الأفكار والأيديولوجيات تحملها شخصيات متخيلة متنوعة ومتصارعة شأنها في ذلك شأن الشخصيات الحقيقية التي تحمل هي كذلك أيديولوجيات متنوعة "فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها

[1] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 53.

[2] حسين خمري، فضاء المخيل مقاربات في الرواية، ص 44.

[3] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 150.

[4] سعيدة جلايلية، الإيديولوجي والفني مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي "اليتيم" والفريق" لعبد الله العروي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2014، ص 12.

صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة وأخيرا إيديولوجيا الخاصة."[1]

تظهر هذه الأيديولوجيات داخل المتخيل من خلال البناء الفني الذي يختاره الكاتب لينسج متنه المتخيل، وبهذا تغدو الأيديولوجيا بحسب تعبير "بيير ماشيري"(Pierre Macheri) مكون من مكونات الواقع، تدخل النص الأدبي لتصبح عنصرا من عناصر البنية الفنية ومكونا أساسيا لها. [2] وبالتالي فهي "عنصرا من عناصر المتخيل."[3]

إذن فالمتخيل هو الوعاء الفني الذي يحوي إيديولوجيات مختلفة تحملها شخصيات متعددة ومختلفة الرؤية الفكرية، ويظهر ذلك "عبر ماديات لغوية بأشكال مختلفة وصور متعددة، يستدعي البحث في تحييناتها تحديد مجالات النوع المعرفي والشكل."[4] فاللغة هي الوسيلة التي تتجسد بواسطتها أشكال الأيديولوجيا والصراعات في الواقع داخل النص المتخيل كبقية العناصر المكونة للخطاب الروائي.

إن تجلي الأيديولوجيا في النص الروائي بحسب "ميخائيل باختين" "يتم عن طريق خلق أصوات متعددة في عمل روائي واحد، كل منها تمثله شخصية أو عدد من الشخصيات تعكس نفسها بنفسها، وتعبر عن موقفها الخاص وتدخل في صراع ذي طابع حواري –فكري بالأساس– مع شخصيات أخرى ويكون موقف الكاتب "حياديا" لأنه لا يتدخل إطلاقا لجانب صوت دون آخر."[5]

قد تساعد طبيعة بنية النص التي تستطيع استيعاب الأطراف المتصارعة والآراء المتناقضة والمتضادة على ظهور الأيديولوجيات مختلفة تحملها الشخصيات الروائية وتظهر في تصرفاتهم، وتقديم الشخصية داخل النص الروائي يخضع لقوانين وتقنيات بناء

---

[1] حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990، ص33.

[2] ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص28.

[3] علال سنقوقة، المتخيل والسّلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسّلطة السّياسية، ص40.

[4] السعيد عموري، الأيديولوجيا والتسنينات الخطابية رواية كراف الخطايا لعيسى لحيلح أنموذجا، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، العدد: 38، 2017، ص101.

[5] حميد لحمداني، من أجل تحليل "سوسيو–بنائي" للرواية (رواية "المعلم علي" أنموذجا)، منشورات الجامعة، المغرب، د.ط، 1984، ص17.

العمل الروائي (من وصف، ورؤية سردية، حوار، تقنيات الزمان كالاستباق واسترجاع ... وغيرها)، كل هذه التقنيات تساعد على تنظيم الأيديولوجيا وعرضها للمتلقي.

هذا ما أكده بلحسن عمار في كتابه " الأدب والأيديولوجيا" أثناء حديثه عن علاقة الأدب بالأيديولوجيا أن النص الأدبي هو كتابة تنظم الأيديولوجيا، وتعطيها بنية، وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة، في كل نص عن الآخر باختلاف التجربة الخاصة.[1]

ومما يجدر الإشارة إليه أن الأيديولوجيا التي تحملها شخصيات الرواية لا تمثل– في كثير من الأحيان– رؤية الكاتب الخاصة ذلك أن "كتّاب الرواية غالبا ما يقوم بعرض هذه الأيديولوجيات والمواجهة بينها من أجل أن يقولو ضمنيا شيئا آخر ربما يكون مخالفا لمجموع تلك الأيديولوجيات نفسها. "[2]

ولأن المتخيل تتحكم في صياغته رؤيا المبدع الخاصة "فكل نص روائي مثلا يحوي على بنية فنية فكرية (ليس هناك فصل بين الشكل والمضمون) هي التي تمثل أساسا أفكار الكاتب وتقدم لنا صور متكاملة من آرائه الخاصة."[3]

فإن أيديولوجيا الكاتب وأفكاره متضمنة ضمنيا في النص الروائي، وكذلك فإن المتخيل الروائي يحمل بكل تأكيد أيديولوجيا حتى وإن لم يفصح عليها علنا داخل متنه المتخيل، كون الرواية إحدى الفنون النثرية التي تتجلى فيها رؤية المبدع للعالم بحسب رأي "غراميشي".

[1] ينظر: عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، ص97.

[2] حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص33.

[3] حميد لحمداني، من أجل تحليل "سوسيو–بنائي" للرواية (رواية "المعلم علي" أنموذجا)، ص11.

وبالتالي فإن علاقة الأيديولوجيا بالمتخيل يتولد عنها نوعان:

1-إيديولوجيات الرواية: وهي مجموع الأفكار المتصارعة والرؤى الإيديولوجية المتباينة التي تقوم شخصيات مختلف في الرواية بالتعبير عنها بواسطة وسائل مختلفة تتفق مع البناء الفني الذي يعتمده الكاتب.

2-الرواية كأيديولوجيا: أي أن بناء الرواية يقوم على عدة أيديولوجيات ممثلة للشخصيات متصارعة وفي نهاية الصراع يستنتج القارئ خلاصة إيديولوجية يمثل هذه الخلاصة تصور شمولي وكلي هو تصور الكاتب أي رؤية الكاتب.[1]

يعد المتخيل وحدة متجانسة وجامعة لمجموع الأيديولوجيات، الأفكار، القيم، ومختلف الصور الحسية الموجودة في الواقع أو المبتكرة التي يخلقها المبدع بهدف تقديم عالم بديل يواجه بواسطته الأيديولوجيا المسيطرة ويعرض رؤى مختلفة للظروف الاجتماعية والتغيرات السياسية الراهنة، حيث يتوسل بقالب سردي يختاره بناء على رؤيته الخاصة للتجربة الإبداعية وللوقائع الاجتماعية على حد سواء، وبهذا فإن المتخيل أداة ينكشف بواسطتها أيديولوجيا الكاتب.

[1] علال سنقوقة، المتخيل والسّلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسّلطة السّياسية، ص39، 40.

الفصل الثاني: الفضاء النصي؛ التجلي البصري للمتخيل

1. مفتاح المتخيل (العنوان)
2. الفضاء الأيقوني للمتخيل (الغلاف)
3. الفضاء الخطي للمتخيل (أنماط الكتابة والتشكيل التيبوغرافي)

تمهيد:

يتمظهر المتخيل عبر ماديات بصرية بواسطة مجموعة من العناصر المتظافرة تضمن تحوله من الذهني التجريدي إلى المادي البصري وتتوسل في سبيل ذلك بالحروف، الألوان، الأشكال والخطوط المختلفة التي تشكل تضمن انتقال المتخيل إلى قارئ يتلقاه، يعمل على فهمه، سبر أغواه وتأويل رموزه.

تشكل هذه العناصر ما اصطلح عليه النقاد "بالفضاء النصي" ذلك "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها –باعتبارها أحرفا طباعية– على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكل العناوين..."[1]

فهو تلك المساحة التي تشكلها الحروف والألوان والأشكال، والتي غدت "الوسيط الإجرائي والنقدي الرئيس في توجيه القارئ نحو أفق التوقع والتأويل من جهة(...) ومن جهة ثانية عملت على كسر قدسية النص كبنية لغوية مكتفية بذاتها لا تحيل إلا على ما هو محايث ضمن شبكة من الوسائط اللغوية الجافة."[2]

إذ أنها أول ما يقع عليه بصر المتلقي "ويستفزه بصريا وأيقونيا، وذلك بتشكيلاته السيميائية، القائمة على اللون والفراغ والاكتمال مع التنويع في استعمال الخطوط والأحرف والتركيز على الخرق الطباعي، والانزياح الطباعي."[3] تثير فيه انطباعات أولية نحو مضمون المتخيل، كما تتشكل في ذهنه مجموعة من الدلالات الأولية قد تثبتها القراءة العميقة للمتخيل وقد تنفيها، لذلك فإن "هذا العنصر الفضائي رغم الاعتقاد السائد بثانويته

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1991، ص55.

[2] حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة، الأغواط، الجزائر، العدد:02، ماي 2016، ص256.

[3] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص228.

يمكن أن يصبح مولدًا للمعاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي تتحكم في انتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء." [1]

الفضاء النصي هو مجموعة العناصر الشكلية والمتمثلة في العنوان، الغلاف، وأنماط الكتابة من شكل ونوع وسمك الخط وطريقة توزيعها في مساحة الورقة البيضاء، التي تشكل "جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على الورق"[2] سنتوغل داخل حدودها، ونكتشف تضاريسها قصد رصد دلالتها وفك بعض شفراتها من خلال روايتي "الآدميون" و"فيلا الفصول الأربعة" لإبراهيم سعدي.

1. مفتاح المتخيل (العنوان):

اتجهت الدراسات الحديثة بداية من القرن العشرين وعلى يد مجموعة من النقاد أمثال لوي هويك، كلود دوشي، جيرار جنيت وغيرهم إلى الاهتمام بالعنوان على اعتباره حجرة أساس في أي عمل إبداعي.

فالعنوان هو المفتاح الذي بواسطته يتم فتح باب يسمح للمتلقى الولوج إلى عالم المتخيل والإبحار في معانيه قصد إثبات صحة أو خطأ فرضيات مسبقة صاغتها مخيلته في أول لقاء عيني مع الحروف التي اتخذت مساحة في غلاف الكتاب، فهو "يسبق النص ذاته في الحضور، ويتقدم عليه، ويخلق فرصة اللقاء بينه وبين القارئ، وفي هذه الاستباقة يتأسس بروتوكول القراءة التي سوف تحمل "النص" على القول والظهور، ليبدأ كينونة جديدة مع القارئ".[3] هذه الكينونة يكتسبها انطلاقا من التأويلات التي يقدمها القارئ عن طريق قراءته لما بين سطور النص.

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط01، 1991، ص05.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، 2002، ص123.

[3] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط01، 2007، ص60.

فالعنوان عبارة عن "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير إلى محتواه الكلي، ولتجذب جمهور المستهدف."[1]

العنوان شفرة لغوية مكثفة الدلالة، يصاغ مشحون بإغراءات تجذب انتباه فئة قصدية من جمهور القراء يعلو أسطر النص، يحدد جنسه وينبأ عن محتواه "وهكذا، فالعنوان: ظهور، واعتراضٌ، وإعلانٌ، وسبقٌ. وهذه الدلالات تمرئي "العنوان" أي تجعله قابلا للرؤية، عبر منحه سمة مكانية أو فضائية، وبذلك يغدو متمايزًا ومختلفًا عما حوله (...) بالعنوان يتمفصل النص عن فضاء المجهول؛ ليتواصل مع العالم، ذلك أن "العنوان" حيز لظهور "النص" وانكشافه وانفتاحه."[2]

وهذا ما أكده "بسام قطوس" في كتابه "سيمياء العنوان" حين قال: "العنوان عدا عن كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي/ مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (الناص) والمتلقي أو مستقبل النص."[3]

ولكي تنجح هذه العملية التواصلية يجب على الكاتب أن ينسج خيوط متينة تشد القارئ إلى عالم المتخيل، تلك الخيوط تنسج وفق نسق فكري خاص بالكاتب يتشكل نتيجة إدراكه العميق لطبيعة العملية الإبداعية، وكذلك نتيجة امتلاكه مخيلة خصبة تنتج أفكارا ذاتية وتشكلها في شكل إبداعي محدد يلخص فيه جوانب متعدد (اجتماعية، سياسية، تاريخية، دينية...) ينتصر فيه الجانب الفني الجمالي على بقية الجوانب.

ليصقل الكاتب مفتاح (عنوان) يغلق بواسطته هذا الشكل الإبداعي، بعد تفاعل مجموعة من المواد الأولية والتي تتمثل في؛ التجديد، مخالفة السائد، التشويق، الغموض والاختصار الدال للمعنى العام للنص.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ط01، 2008، ص67.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص59.

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط01، 2001، ص 36.

فيأتي –العنوان– منحوت برؤيا مبدعه الخاصة وذا هيئة بنائية يمتزج فيها الشكلي مع الدلالي ذلك أن هذا المفتاح عبارة عن علامة لغوية "كل واقعة لغوية هي تركيب من مستوين: مستوى نحوي وآخر معجمي"[1]، فعلى القارئ العثور على الاتجاه الصحيح للمفتاح لتمكن من إدخاله في القفل والقبض على دلالته البعيدة، وبالتالي يستطيع فتح باب المتخيل والدخول إلى دهاليزه والكشف عن بنياته الشكلية والدلالية ومن ثمة إقامة بناء تأويليا متين الأساس تكون قاعدة انطلاقه تلك العلامات الاستفهامية التي تنتج بمجرد إعمال نظره في حروف تشكل بنية العنوان (الشكلية/ الدلالية).

يختار "إبراهيم سعدي" عناوين رواياته بعناية فائقة، عناوين تولد من رحم النص فتدل في معناها القريب إلى إحدى شخصيات النص (الأعظم، آمال الغبريني) أو إلى مكان الذي تقع فيه الأحداث (فيلا الفصول الأربعة) أو إلى سيرة أحدهم نشرت على شكل كتاب (كتاب الأسرار)، لكنها سرعان ما تبدو غامضة مراوغة، تنفتح على أنساق فلسفية أحيانا وتاريخية أحيانا أخرى، تسجل علامات استفهامية عديدة، ولا تفصح عن الإجابات بسهولة، بل تنادي القارئ ليحفر في النص حفرا عميقا عارفا ليمسك بمدلولاتها.

عنوانين تدل على "هوية النص التي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته مختلفة، ليس هذا فحسب بل حتى مرجعياته وأيديولوجيته"[2]ومثال تلك العناوين: "الآدميون" و"فيلا الفصول الأربعة".

مما يجدر الإشارة له أولا أنه تم رصد ظهور العناوين سالفة الذكر في الروايتين في "الأمكنة التي يتموضع فيها العنوان وفقا للنظام الطباعي المعمول به في أربعة أماكن:

1–الصفحة الأولى للغلاف.

2–في ظهر الغلاف.

3–في صفحة العنوان.

---

[1] محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص54.

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 33.

4-في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط...)"[1]

على المستوى الشكلي جاء عنوان الرواية الأولى التي صدرت سنة 2018، في لفظ واحد جاء في صيغة الجمع "الآدميون"، أما على المستوى المعجمي فالآدميون جمع الآدمي "المنسوب إلى: آدم: البشريّ؛ أي: الإنسان الذي جاوز مرحلة الوحشيّة. الآدميّ – مجازا-: الإنسان المهذّب؛ والإنسان الذي لا يقفز فوق آلام بني آدم وأفراحهم."[2]

ما يجعلنا نعتقد أن الكاتب سيتحدث في روايته عن هؤلاء الناس الطيبين ومعانتهم من السلطة الاجتماعية والسياسية اعتقاد بنيناه انطلاقا من قراءتنا لأعمال الكاتب السابقة.

كشفت القراءة العميقة لمضمون المتخيل الروائي أن لفظ "الآدميون" استعمله الكاتب ليدل به عن السكان الذين يسكنون خارج مملكة المأمونة، والذين نشروا الشر والخراب وكافة الأعمال اللاأخلاقية داخل المملكة، يتميزون بصفات (خلقية/ أخلاقية) مخالفة لسكان المأمونة (المأمونيون) ومما جاء في الرواية على لسان شين هاء محقق وكاتب خرافات من سكان المأمونة قوله: "وإنني أنبئكم بأن الآدميين موجودون مثلي، ومثلكم ولكنهم مختلفون أيضا (...) فمدينتنا، أبناء المملكة الأعزاء، أرقى من مدينة الآدميين، لأن حضارتنا لا تعرف القتل ولا يقتات أهلها على الكائنات الحية كما يفعل الآدميين." [3]

فالعنوان يتشكل من ثنائية ضدية (الآدميون/ المأمونيون) طرفها الأول حاضر "الآدميون" مثبت منذ أول لقاء بين القارئ والمتخيل الروائي، لكنه يتخفى خلف معنى معاكس لما يريد النص قوله؛ أناس أشرار ينشرون الجريمة والقتل يحبون الغدر، مغتصبون وأنانيون تسيرهم شهوتهم، وهذا عكس المعنى الحقيقي للمفردة، أما الثاني "المأمونيون" فهم أناس مسالمين يحبون الخير لا يعرفون القتل ولا الغدر، حياتهم خالية

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص69، 70.

[2] عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2009، ص76.

[3] إبراهيم سعدي، الآدميون، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، لبنان، ط01، 2018، ص 296، 297.

من التوتر والقلق، مبتسمين دائما، يتكلمون مع بعضهم بعبارات اللباقة والاحترام، يبقى هذا الطرف مؤجل الحضور إلى أن يكتشفه القارئ داخل سطور الرواية، هذا الاكتشاف سيجعل كثير من التأويلات تنمحي لتظهر مكانها أخرى، جميعها تصب في معنى واحد يراد به أن "الآدميون" هم الذين شوهوا العالم بحروبهم، وأنهم وراء هذا الدمار الأخلاقي والفساد المنتشر.

في حين أن عنوان الرواية الثانية التي صدرت سنة 2019 جاءت مكونة من ثلاث مفردات "فيلا الفصول الأربعة"

فالمفردة الأولى "فيلا" هي لفظ أجنبي دخيل عن اللغة العربية، ويعنى به "إقامة أو منزل لكن استعماله عادة ما يقصد به المنازل التي بالحقول البعيدة عن المدن."[1]

أما اللفظ الثانية فهي فصول مفرد فصل والذي يقصد بها " واحد من فصول السَّنَةِ الشمسية الأربعة: الشتاء، والربيع، والصيف، والخريفُ."[2] واللفظ الثالثة "الأربعة" جاءت لتؤكد أن الكاتب يعني الفصول السنة وليس أي معنى آخر من معاني لفظ فصل.

الفيلا في الرواية هي المكان الذي يعيش فيه "أحمد ياطو" والمكان الذي وجد في جثة هامدة، والمكان الذي بدأ منه "الهادي" سرد أحداث الرواية والكشف عن ماضي الوزير السابق، وهي تدل على السلطة والمركزية.

في حين تحمل "الفصول الأربعة" معنى التغير وعدم الاستقرار على حال واحدة، ففي معناها الظاهر تدل على التحولات والتغيرات التي حدثت في حياة "أحمد ياطو" والذي يمثل أحد أطراف السلطة السياسية (وزير سابق) من شبابه، قصة حبه، زواجه، توليه منصب الوزير، إقالته من الوزارة، طلاقه، إلى وفاته.

كما أنها إشارة رمزية لمراحل تاريخية مختلفة مرت بها الجزائر منذ مرحلة ما بعد الاستقلال مرورا بالعشرية السوداء وصولا إلى عهد الرئيس السابق تحديدا قبل الحراك.

---

[1] مداد كمال، الفيلا روستيكا الرومانية (Villa Rustica) وظهور نظام بنائها "فيلا قصر فاطمة نموذجا")، مجلة الدراسات الأثرية، جامعة الجزائر02، الجزائر، المجلد:17، العدد:01، 2019، ص06.

[2] عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، ص902.

ومن خلال القراءة العميقة للرواية يتضح أن عنوان "فيلا الفصول الأربعة" يحمل إشارة ضمنية إلى نهاية السلطة التي كانت تحكم في عهدة الرئيس السابق خصوصا من خلال حادثة موت "أحمد ياطو" والتي تصادف فترة قبل الحراك بإسقاطها على تاريخ الجزائر، فهو استشراف بأن رياح التغيير ستهب لتكسر أسوار السلطة السياسية السائدة سابقا وتنتزعها من مركز الحكم (السلطة التي كانت تحكم قبل الحراك الشعبي).

2. الفضاء الأيقوني* للمتخيل (الغلاف):

يخط المبدع حروف عالمه المتخيل وفق أشكال خطية معينة (سنأتي على تحليلها في العنصر اللاحق) تتوزع في عدد معين من الأوراق يحددها الكاتب وفق تصوره للموضوع الذي يعالجه من خلاله متخيله، تجمع هذه الأوراق بواسطة ورق سميك (ورق مقوى) والذي يسمى الغلاف ذلك "الغطاء الذي يغطّى به الشيء. "[1]

فالغلاف من العناصر الأساسية التي تشكل الفضاء النصي للمتخيل يحوي "يتكون من أربع وحدات غرافيكية، تحمل عدة إشارات دالة، الأولى هي الصورة، والوحدة الثانية هي اللون الذي ميز به الغلاف، والثالثة هي التجنيس، أما الأخيرة فهي العنوان الذي يعد وحدة كبرى تستقل بذاتها."[2]

كما يشكل الغلاف بطاقة التعريف للنص والوثيقة التي تنسب ملكيته إلى أطراف معينة حيث يشمل بالإضافة إلى العنوان مجموعة من العناصر التي تميزه عن بقية الكتب وهي كالآتي:

1- اسم الكاتب حيث يعد "العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله."[3] والعينة الروائية قيد الدراسة (الآدميون، فيلا الفصول الأربعة) قد نسبت بشكل واضحة إلى كاتبها "إبراهيم سعدي" وأثبت ذلك على واجهة الغلاف بخط بارز.

---

*الأيقونة عنوان بصري يتشكل من صورة فوتوغرافية أو رسوم تجسيدية أو تجريدية تكون الغاية منها ترجمة عنوان الكتاب إلى تشكيلات لونية وخطية، وتلخيص مقصدية متنه واختزال فكرته. وخلافا للعنوان اللغوي الذي لا يمكن تغييره من طبعة إلى أخرى، يدل استبدال أيقونة الكتاب بثانية على رواجه وانتشاره لدى المتلقي المطلع، يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2015، ص95.

[1] عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، ص883.

[2] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2016، ص29.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص63.

2- المؤشر الجنسي والذي ينسب النص إلى جنس كتابي معين (شعر/ نثر)، يأتي "ملحق بالعنوان (...) كما يرى "جنيت" (...) فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذلك."[1]

وقد أرفق الكاتب عنوان الروايتين (الآدميون، فيلا الفصول الأربعة) كما سبق وأشرنا بكلمة "رواية" ليدل بواسطتها إلى نمط كتابي معين سيتلقاه القارئ، ذلك لأن المؤشر الجنسي "يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يردان نسبه للنص."[2] وعليه فإن "إبراهيم سعدي" لا يترك للقارئ مهمة تحديد الجنس الكتابي للنص، بل يفصح عنه مسبقا ويحضره إلى أن النص الذي سيقرأه ينتمي إلى جنس الرواية، فيبني القارئ في ذهنه مجموعة من التوقعات حول الطبيعة البنائية ومجموع العناصر الفنية التي سيصادفها داخل المتن المتخيل قد تثبتها القراءة المتمعنة وقد تنفيها.

3-اسم دار نشر فقد نشرت الروايتين اللتين سبق ذكرهما (الآدميون، فيلا الفصول الأربعة) بشراكة بين منشورات الاختلاف بالجزائر ومنشورات الضفاف بلبنان.

وجود اسم دار النشر في صفحة الغلاف (مهما كان موقعها أسفل/ أعلى الصفحة) دليل على ملكيتها للكتاب، كما أنها عنصر تسويقي لهذا الكتاب حيث أن القارئ سينجذب حتما إلى الكتب التي أصدرتها دور نشر معروفة بمصداقيتها، وكذا بإنتاجها الأدبي والفكري الرصين وسيقبل على شراءها، قراءتها وحتى دراستها دراسة نقدية الأمر الذي يساعد في انتشارها عند أكبر عدد من جمهور القراء.

تأتي هذه العناصر مرتبة وفق مستلزمات طباعية تتحدها دار النشر وتتخذها كسمة تعريفية تنشر على نسقها النمطي جميع إصداراتها، غالبا ما يعمل الناشر على

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص89.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تشكيل الغلاف لخدمة أهداف إشهارية تسويقية، وغالبا ما يتولى هذه المهمة "الناشرين الذين قد لا تكون لهم علاقة أدبية بالكتاب الذي يتولون نشره وتوزيعه، ومن هنا فإن الرواية في صورتها المطبعية الداخلية(النص) والخارجية (الغلاف) لا تكتسب قيمة فنية، وهو ما يمكن أن ينعكس على المضمون فيشوهه أو يحوره عن إطاره الموضوعي في ذهنية المتلقي/القارئ."[1]

وبالتالي لا تكون صياغته خاضعة لرؤيا مبدع المتخيل والذي غالبا ما تنتج عنه تعارض بين ما يحمل الغلاف من دلالات وما يعبر عنه النص، لذلك فإن وجب مراعاة "دور تصميم الغلاف الروائي في تشكيل البُعدين الجمالي والدلالي للنصّ، إذ أن تصميم الغلاف لم يعد حيلة شكلّة بقدر ما هو يدخل في تشكل تضاريس النصّ، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدّال على الأبعاد الإحائيّة للنص."[2] كي لا تقدم هذه الإحائية أبعاد دال على معنى يتعارض مع المتن المتخيل نتيجة الاختيار غير المناسب لمكونات الغلاف.

ليؤدي الغلاف وظيفته الإشهارية والإيحائية على أكمل وجه يختار الناشر اقتباس من داخل النص ويثبته في الصفحة الخلفية للغلاف، فالناشر لرواية "الآدميون" قد اختار مقطعا من الصفحة رقم 05 وأرفقه مع الصورة الكاتب وبعض من رواياته، أما "فيلا الفصول الأربعة" فقد جاء النص المقتبس من الصفحة رقم05 ورقم06 مرفقا بالعنوان فقط.

والملاحظ أن النص المقتبس من الرواية الأولى يزيد من غموض العنوان، خصوصا وأن القارئ لا يعلم شيئا عن المملكة التي يتحدث عنها الكاتب مما يجعل القارئ يتساءل عن طبيعة هذه المملكة (حقيقة / خيالية) وهل الراوي يتحدث عن مملكة الكتابة أم أنه يتحدث عن المملكة المادية التي يعيش فيها حقيقة؟

---

[1] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص227.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، ص124.

أما النص المقتبس من الرواية الثانية فإنه نص شارحا موضحا للعنوان الذي لا يحمل كثير من الغموض على عكس سابقه، فالناشر قد اختار الجزء الذي يصف فيه الراوي "فيلا الفصول الأربعة" والجزء الذي يتحدث فيه أيضا عن صاحبها الذي يعيش داخلها.

تأسيسا على ما سبق أصبحت معاينة مدى توافق المكونات البصرية للغلاف مع المتن المتخيل الإبداعي ضرورة نقدية ملحة خصوصا مع العبثية التي تشهدها حالة النشر في الجزائر والوطن العربي بدخول دور نشر غير متخصصة تهدف للكسب السريع، خطف أضواء الشهرة الزائفة في هذا المجال، لما لهذه المكونات التي تمثل واجهة أولى للمتخيل من تأثير في تلقيه السلبي أو الايجابي من قبل القارئ كما "أنّ الغلاف أضحى علامة سيميوطقية بصرية في غاية الأهمية لإغراء القارئ أولا، وإثراء العنوان دلاليا ثانيا، ففي الغلاف يحدث ذلك التنادي والتراسل بين اللون والخط والتشكيل، فيتم صوْرنة اللغة، ولَغْونة الصُّور وفي الحالتين يتم إخضاع الغلاف للسمطقة، وجعله علامة برسم التدليل. وكذلك ستتم العناية بالموازيات النصية(...) حيث تعد مناطق بالدلالات التي تتيح الكشف عن أسرار العنوان والنص."[1]

تتظافر المكونات البصرية للغلاف (الصور، الألوان، الخطوط والأشكال) ليحقق وظيفته الإشهارية الإغرائية في جذب المتلقي نحوه أو تنفيره منه، ويؤدي وظيفته السيميوطقية من خلال تحريك مخيلة المتلقي نحو البحث عن دلالات وربطها بالمتن المتخيل "وإذا كانت المؤلفات الحديثة قد لجأت على نحو ملحوظ إلى استعمال الأيقونة في الصفحات الأولى للأغلفة، فليس بدافع الزخرفة، أو ملء الفراغ فيها، بل لكونها تنطوي – كما هو الشأن بالنسبة إلى اسم المؤلف والعنوان– على خطاب حول النص وحول العالم أيضا (...) كما أنها تتكامل مع عتبات الغلاف الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص164.

أو الجمهور المستهدف واستجلاب نظره، وتعمل في نفس الوقت على جره إلى الأسئلة التي تطرحها كخطوة أولى نحو دفعه إلى اقتناء نسخة من الكتاب." [1]

لذلك تأتي المؤثرات البصرية للغلاف ملخصة ودالة للمضمون العام الذي تشتغل في حقله البنيات الداخلية المشكلة لبناء المتخيل الكلي، فيتحقق التمازج بين ما داخل النص وما خارجه من مشكلات الفضاء النصي، فيتحقق بذلك فعل القراءة الناجح، ويؤدي المتخيل هدفه الذي صيغ ليحققه.

وبهذا غدت هذه المؤثرات البصرية أداة تعبيرية مهمة وذات قيمة جمالية ذلك لأن الصورة أو اللوحة التشكيلية "علامة أيقونية، خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع(...) هي لغة بالغة التركيب، كما أنها لغة تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى؛ لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل-الخط، اللون- الظل- الملامح- والاتساق البصري، والتنوع، لتضعها في سلم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك، عبر تحريك وإعمال العقل ومهاراته."[2]

تتخذ اللوحة الفنية لرواية "الآدميون" والتي صممها "حسنين شربتلي" من الفراغ وقلة الأشكال الهندسية وسيلة لتحاكي الطبيعة الصحراوية، تلك الطبيعة الجافة، حيث تظهر في الصورة مجموعة قليلة من الأشجار المتعطشة للماء والخالية من الأوراق الخضراء، تنتشر هذه الأشجار في

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربية والخطاب النقدي المعاصر، ص70.

[2] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص29.

مساحة واسعة وبشكل متفرق، تخترق الصورة في الجهة العلوية للغلاف أشعة شمس ساطعة جدا، أما الجهة السفلية فيكسوها غطاء رملي.

يمكننا العثور على هذا المكان بين سطور الرواية، فحين يهم بوصفه يقول مثلا: "إنه عالم آخر بالفعل، فلا شيء هناك يذكر بقفار أخرى في المأمونة، لا صمت مثل صمتها. ولا استواء مثل استوائها وانبساطها، ولا أسرار ولا رهبة مثل أسرارها ورهبتها. لكأن تلك البيداء غريبة عن المملكة، تنتمي إلى كون آخر غير كونها."[1]

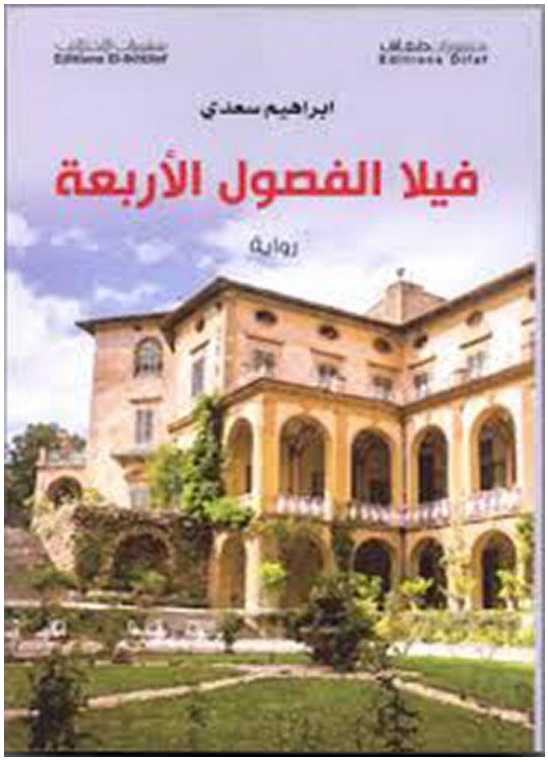
ويقول أيضا "ظل يمشي بخطو بطيء خافضا رأسه إلى الأرض اليابسة شبه العارية (...) يرى التراب الأصفر الجاف وأعشابا واطئة..."[2] إن هذا المكان يشكل البؤرة التي تنطلق منها الأحداث وتتطور، اللوحة الفنية مطابقة تمام لأرض الصمت المكان البعيد عن المملكة "المأمونة"، والذي وجدت فيه جثة "إيلام" أول مقتول في تاريخ المملكة.

كما أن الضباب الذي يسود الغلاف نتيجة الرياح التي حركت الرمال المستقرة وظف شكليا ليدل عما أحدثته الجريمة من اضطراب في أجواء المملكة، لأن سكانها وأمناءها ومحققيها لا يعرفون هذا النوع من الموت المستحدث بالنسبة لهم.

تلك الضبابية الواضحة تدل أيضا عن حالة "شين هاء" وما يعانيه من تشتت واختلاط الأفكار كونه المحقق المسؤول عن إيجاد القاتل من جهة، ومن جهة أخرى كونه الباحث القلق الذي يريد إثبات حقيقة آرائه بأن هناك عالم آخر خارج "المأمونة" وهناك سكان آخرين غير "المأمونيون"، فالضبابية دليل على الحقيقة المفقودة التي يبحث عنها "شين هاء".

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص 76.

[2] المصدر نفسه، ص77.



في رواية "فيلا الفصول الأربعة" والتي صممها "يوسف القوتلي" تتمازج الخطوط لتشكل مستطيلات، مربعات، أقواس ودوائر ليظهر بواسطتها مبنى كبير، من الطراز التقليدي، بشبه بيوت الجزائر العاصمة القديمة، يشغل مساحة كبيرة من الصفحة الأمامية للغلاف يتكون من طابق سفلي وطابقين علويين له أربع وجهات، كثير النوافذ، وذا شرفات واسعة مزينة بأقواس، يفضي المبنى عبر درج من الحجارة إلى حديقة ذات أشجار خضراء وعشب أخضر تبدو العناية به واضحة جلية. يتوسط الحديقة نافورة ماء خالية من الماء.

هذا المبنى الذي يسكنه "أحمد ياطو" الوزير الذي أقيل من منصبه، والمكان الذي ينطلق فعل السرد نحو استرجاع مجموعة من الأحداث المفصلية في حياة "أحمد" وصديقه المقرب منذ الشباب حتى لحظة الوفاة، ذلك السرد الذي راح يثبت في كل مرة ولع "ياطو" بالسطلة، واصفا حالته النفسية بعد أن أبعد من منصبه فهجرته زوجته وأولاده، وكثير من الأحداث الأخرى التي ما كانت لتظهر لولا أن "الهادي" عثر على صديقه "أحمد" جثة هامدة.

فمنذ أول صفحة يباشر "الهادي" في وصف المكان قائلا: " حين وصلت إلى "فيلا الفصول الأربعة"(...) وجدت البوابة المعدنية الكبيرة غير مغلقة بالقفل. عندما بلغت الباب الداخلي للفيلا، وهي ذات سقف القرميدي أحمر، ضغطت على الجرس وانتظرت(...) فكرت في آن واحد بأن "ياطو" ربما يكون موجودا في أحد الطابقين

العلويين لفلته(...) قررت الذهاب للبحث في الحديقة الخلفية الواقعة أسفل شرفته المطلة على المدينة."[1]

لا ينحصر هذا المكان في كونه منطلق السرد وحسب بل إن الرواية في كثير من الأحيان تشير إلى أحداث وقعت فيه فقد "كان ياطو يومها يستقبل في باحتها ضيوفا جاؤوا لتقديم التهاني له بمناسبة ورود اسمه في قائمة وزراء القصر."[2]

كما ضمت الفيلا داخل إحدى غرفها جلسات "ياطو" المنعزلة وسهراته الصامتة التي لا يعلوها إلا صوت موسيقى شكسبير يقول "الهادي": "حين أصل إلى "فيلا الفصول الأربعة" في تلك الليالي البغيضة كنت أجده دائما يصغي لموسيقى بتهوفن في القاعة الكبيرة(...) كنا نشرب إلى غاية الصباح، أو بالأحرى يشرب (...)"[3]، كذلك شجارات "ياطو" وزوجته، والتي كان يهاتف خلالها "الهادي" ليتدخل سريعا، فيأتي "الهادي" في لمح البصر تاركا كل أشغاله ويدخل الفيلا محملا بكثير من الخجل، وبمجرد دخوله تهدأ فورة الشجار والكل ينشغل باستقباله.

تتعاون الخطوط والأشكال الهندسية مع الألوان "ليشكلوا البؤرة الأساسية التي ترتكز عليها الرواية؛ ذلك أن الرسم لغة معقدة، تقتضي المرور بمجموعة من المؤولات للوصول إلى الدلالة التي تختزلها فهي تشكل زمرة من العلامات الوصفية، المكثفة والمعبرة التي تجبر المتلقي على تأملها."[4]

فهذا التعاون ينتج عنه صورة فنية متكاملة يكتمل بها ويتعزز الأفق الدلالي الذي تشكله بقية العناصر البصرية المحيط بالعالم الروائي المتخيل.

---

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، منشورات الضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2019، ص05، 06.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص30.

[4] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 189.

فقد "احتلت الألوان منزلة مميزة منذ القدم، فكانت الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبر بواسطتها عن انفعالاته وقيمته، فأكسبها دلالات معينة، وجعلها رموزا متنوعة تنوع آلامه وآماله: الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح، الهزيمة والنصر..."[1]

أول ما يلفت الانتباه القارئ في رواية "الآدميون" هو طغيان اللون الأصفر على مساحة كبيرة من صفحتي الغلاف (الأمامية والخلفية)

يدل اللون الأصفر الذي "يشير بالزوال، بالشيخوخة، بدنو الموت."[2] والرواية تبشر بزوال أنظمة الحكم العربية حيث ترصد حالة المجتمع العربي ومعاناته من الحروب (أهلية/ خارجية) بسب سياسة التعسف والظلم التي ينتهجها القادة العرب، عبر رؤيا تخيلية يعلن بواسطتها المؤسس الأول لمملكة "المأمونة" تمرده على المدينة المشوهة بسبب الحرب والتي يسكنها، ثم رصده للتحولات التي طرأت على "المأمونة" وشوهت قيمها التي زالت بدخول الغرباء، ثم تحولت إلى خرابة تحمل الشر.

وقد اختار المصمم غلاف "فيلا الفصول الأربعة" ألوان طبيعية زاهية، والمتمثلة في الأزرق لون الحقيقة والأحلام[3] والأخضر "هو لون الأمل"[4]

ألوان تلخص بدلالتها رؤيا كاتب الرواية، فهي كسابقاتها (الأعظم، الآدميون) تحمل فكرة ضرورة إزالة هذا النظام البراغماتي الذي سيطر على الشعوب العربية لسنوات كثيرة في ظل الصمت الإجباري والعيش الضنك (الحلم/ الأمل) والكشف عن ممارساته التي تشوه هذه المجتمعات وتزيد من تخلفها، لتبقى منهزمة اتجاه أوامره مستسلمة، قابعة في دوائر التخلف والمجاعات. (الحقيقة)

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2013، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص110.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص82، 83.

[4] المرجع نفسه، ص93.

هذا ما جعل المصمم يختار فصل الربيع بألوانه التي تنبض بالحياة لتتوشح به صورة الغلاف بألوان فاتحة هادئة تريح النظر عكس المتن الروائي المصاب بتوتر في الأحداث.

أما اللون الأحمر الدال على" لون الدم المسفوك في الشّدائد (...) سياسيا على الثورة والثوريين."[1] فالأحمر لون يدل على الجريمة والموت فقد تم اختياره لإثبات عنوان كل رواية وعبر درجات متفاوتة أولا لأنه أكثر الألوان إثارة ولفت للانتباه وثانيا ليدل بواسطته على الجريمة الموجودة في الرواية الأولى(الآدميون) والموت الذي شكل أساس البوح والسرد في الرواية الثانية (فيلا الفصول الأربعة)

وقد جعل اللون الأسود الذي يدل على "المرجعية والقوة"[2]مميزا لاسم الكاتب دار النشر والمؤشر الجنسي ليميز به بقية العناصر البصرية المشكلة للغلاف والتي تشكل هوية النص، ليبرزها بنوع من الخصوصية.

[1] عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، ص 61.

[2] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص66.

3. الفضاء الخطي للمتخيل (أنماط الكتابة والتشكيل التيبوغرافي*):

يتوسل المتخيل بفضاء خطّيا ليتجلى بصريا، والفضاء الخطي هو ذلك "الرسم الكتابي الذي ينتهجه الكاتب في نصّه الروائي مثل الكتابة المائلة أو البارزة للتفريق بين نصّ وآخر داخل الرواية عندما يحاول الكاتب إبراز معاني وكلمات بعينها، أو تستخدم في العناوين الفرعية والرئيسية داخل الرواية بغية إبرازها وتوضيحها لما لها من دلالة وإيحائية ورمزية وجمالية في النص."[1]

فالمتخيل بناء ذهني يخلقه الكاتب يمتزج فيه الفكري (المضمون) مع الفني (الشكل) بحيث "يغدو الشكل والمضمون متغيرّين باستمرار (...) فضلا عن ذلك، فإنهما متعاونان من أجل بناء النص شكليا ودلاليا (...) عندما يختار الكاتب شكلا من الأشكال فإن اختياره يتحدّد على أساس إيديولوجي."[2]

أشار "محمد الماكري" في كتابه "الشكل والخطاب" إلى نقطة مهمة وجب الأخذ بها عند تحليل الفضاء النصي لأي عمل إبداعي حيث يقر بـ" إننا لا نتوفر على كبير حرية في الاستعمال الذي ننجزه في فضائنا الخطي فأبعاد الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات، والهوامش والفراغات، تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك، في الفضاء الذي اختاره، تتم في حيز ضيق جدًا، الأمر الذي يصير معه اختياره دلاً."[3]

وهذه الملاحظة تظل قائمة رغم التطورات التكنولوجية في عالم برامج الحاسوب والتي أدت إلى تطور "الوسائل العلمية الحديثة في الكتابة، خصوصا القدرة على تقديم أشكال مختلفة لم تكن ممكنة في السابق فقد أصبحت الكتابة في تميزاتها المطبعية تتيح

*استعملنا هذا المصطلح لندل به عن أساليب وأشكال تنظيم وتنسيق(تصميم) الحروف داخل الصفحة، ومن بين هذه الأساليب الكتابة المائلة، الممططة، الكتابة البارزة (ذات سمك مختلف، مميزة باللون الأسود...)، تشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة، بناء على ما أشار إليه حميد لحمداني في كتابه: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي تحديدا في الصفحة59.

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، ص127.

[2] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص59.

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص103.

للقارئ أن يفرق بين المتحدثين في النص، أو التميز بين النصوص الأخرى التي يمكن أن تتداخل مع النص الأصلي."[1]

إلا أن الروائي "إبراهيم سعدي" استطاع أن يستغل مساحة الحرية الضيقة، فجعل متخيله الروائي يتجلى بصريا وفق رؤيته القائمة على نسق فكري يتخذ من كسر المألوف وركوب أمواج التغيير بالكتابة على نمط يتجاوز الأشكال الكتابية المنتشرة سبيلا في طريقه لتأسيس مشروع إبداعي تتوحد فيه النصوص رؤيويا وتختلف موضوعيا، نصوص ذات فضاء خطي خاضع لهندسة تيبوغرافية متنوعة الأشكال، الأنساق والأحجام الطباعية.

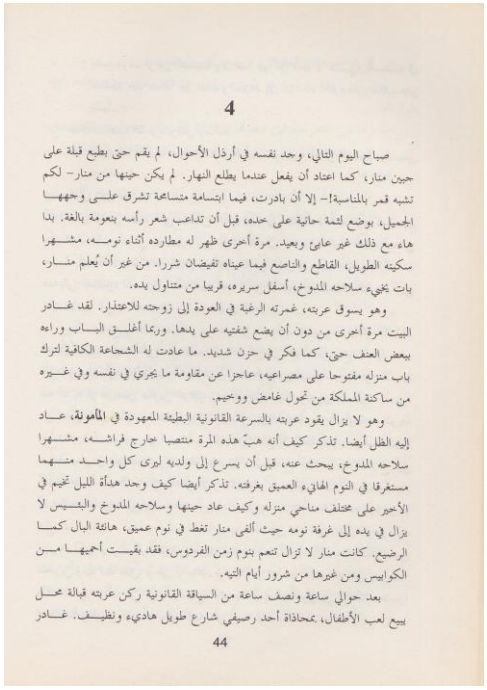
وسنتخذ من عينة الدراسة (الآدميون وفيلا الفصول الأربعة) مثالا نرصد من خلاله هذه الأنساق المتباينة شكليا وطباعيا، وندلل به على صحة ما سبق.

والملاحظ أن عينة الدراسة لا تعطي للقارئ "الرائي" أي إشارة انتباهية خلال صفحاتها الأولى، إذ أنها تسير على نسق كتابي مألوف في جميع الروايات والمتمثل في:

1- الكتابة الأفقية العادية بحيث يتم "استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة 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 أو القصصي."[2] حيث تبدو صفحات الروايتين التي استخدمت هذه الطريقة في الكتابة مثل الشكلين التاليين:

[1] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص225.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص56.



4

صباح اليوم التالي، وجد نفسه في أرذل الأحوال، لم يقم حتى بطبخ قبلة على جبين منار، كما اعتاد أن يفعل عندما يطلع النهار. لم يكن حبها من منار- لكم تشبه قمر بالمناسبة!- إلا أن بادرت، فيما ابتسامة متسامحة تشرق علـى وجههـا الجميل، بوضع لثمة حانية على خده، قبل أن تداعب شعر رأسه بنعومة بالغة. بدا هاء مع ذلك غير عابئ وبعيد. مرة أخرى ظهر له مطارده أثناء نومـه، مشـهرا سكينه الطويل، القاطع والناصع فيما عيناه تفيضان شررا. من غير أن يُعلم منـار، بات يخبئ سلاحه المدوخ، أسفل سريره، قريبا من متناول يده.

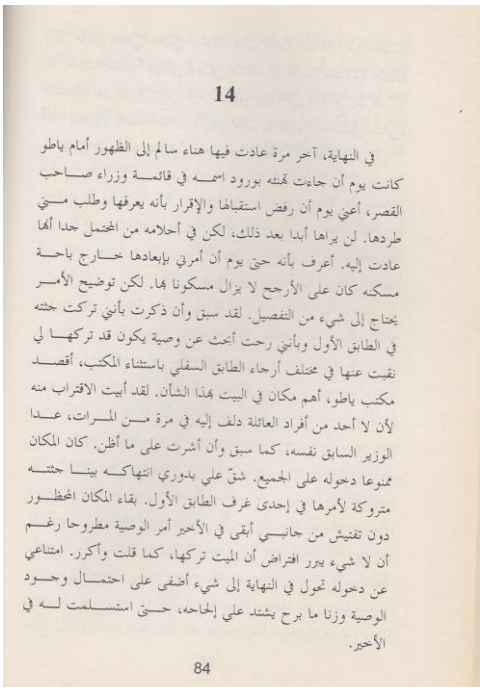
وهو يسوق عربته، غمرته الرغبة في العودة إلى زوجته للاعتذار. لقد غـادر البيت مرة أخرى من دون أن يضع شفتيه على يدها. وربما أغلـق البـاب وراءه ببعض العنف حتى، كما فكر في حزن شديد. ما عادت له الشجاعة الكافية لترك باب منزله مفتوحا على مصراعيه، عاجزا عن مقاومة ما يجري في نفسه وفي غـيره من ساكنة المملكة من تحول غامض ووخيم.

وهو لا يزال يقود عربته بالسرعة القانونية البطيئة المعهودة في **المأمونة**، عـاد إليه الظل أيضا. تذكر كيف أنه هبّ هذه المرة منتصبا خارج فراشـه، مشـهرا سلاحه المدوخ، يبحث عنه، قبل أن يسرع إلى ولديه ليرى كل واحـد منـهما مستغرقا في النوم الهانيء العميق بغرفته. تذكر أيضا كيف وجد هدأة الليل تخيم في الأحياء على مختلف مناحي منزله وكيف عاد حبها وسلاحه المدوخ والبئـيس لا يزال في يده إلى غرفة نومه حيث ألفى منار تغط في نوم عميق، هانئة البال كمـا الرضيع. كانت منار لا تزال تنعم بنوم زمن الفردوس، فقد بقيـت أحيهـا مـن الكوابيس ومن غيرها من شرور أيام التيه.

بعد حوالي ساعة ونصف ساعة من السياقة القانونية ركن عربته قبالة محـل بيع لعب الأطفال، بمحاذاة أحد رصيفي شارع طويل هادئ، ونظيـف. غـادر

44

الصورة (01): الكتابة الأفقية العادية في رواية "الآدميون"



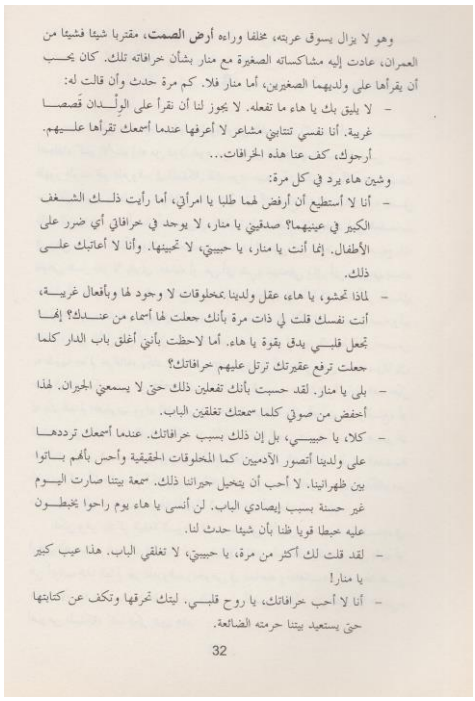
14

في النهاية، آخر مرة عادت فيها هناء سالم إلى الظهور أمام ياطو كانت يوم أن جاءت لهنئه بورود اسمـه في قائمـة وزراء صـاحب القصر، أعني يوم أن رفض استقبالها والإقرار بأنه يعرفها وطلب مـني طردها. لن يراها أبدا بعد ذلك، لكن في أحلامه من المحتمل جدا أنها عادت إليه. أعرف بأنه حتى يوم أن أمرني بإبعادها خـارج باحـة مسكنه كان على الأرجح لا يزال مسكونا بها. لكن توضيح الأمـر يحتاج إلى شيء من التفصيل. لقد سبق وأن ذكرت بأنني تركت جثته في الطابق الأول وبأنني رحت أبحث عن وصية يكون قد تركهـا لي نقبت عنها في مختلف أرجاء الطابق السفلي باستثناء المكتب، أقصـد مكتب ياطو، أهم مكان في البيت بهذا الشأن. لقد أبيت الاقتراب منه لأن لا أحد من أفراد العائلة دلف إليه في مرة مـن المـرات، عـدا الوزير السابق نفسه، كما سبق وأن أشرت على ما أظن. كان المكان ممنوعا دخوله على الجميع. شقّ علي بدوري انتهاكـه بينـا جثتـه متروكة لأمرها في إحدى غرف الطابق الأول. بقاء المكان المحظـور دون تفتيش من جانبـي أبقى في الأخير أمر الوصية مطروحا رغـم أن لا شيء يبرر افتراض أن الميت تركها، كما قلت وأكرر. امتناعي عن دخوله تحول في النهاية إلى شيء أضفى على احتمـال وجـود الوصية وزنا ما برح يشتد علي إلحاحه، حـتى استسـلمت لـه في الأخير.

84

الصورة (02): الكتابة الأفقية العادية في رواية "فيلا الفصول الأربعة"

2-الكتابة العمودية بحيث يتم "استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيها يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو على اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلّها."[1] وقد توضعت الكتابة العمودية في رواية "الآدميون" و"فيلا الفصول الأربعة" على اليمين بأسطر قصيرة في المقاطع الحوارية كما في شكل المقابل:



وهو لا يزال يسوق عربته، مخلفا وراءه **أرض الصمت**، مقتربا شيئا فشيئا من العمران، عادت إليه مشاكساته الصغيرة مع منار بشأن خرافاته تلك. كان يحـب أن يقرأها على ولديهما الصغيرين، أما منار فلا. كم مرة حدث وأن قالت له:

- لا يليق بك يا هاء ما تفعله. لا يجوز لنا أن نقرأ على الوِلْـدان قَصصـا غريبة. أنا نفسي تنتابني مشاعر لا أعرفها عندما أسمعك تقرأها علـيهم. أرجوك، كف عنا هذه الخرافات...

وشين هاء يرد في كل مرة:

- أنا لا أستطيع أن أرفض لهما طلبا يا امرأتي، ألم رأيت ذلـك الشـغف الكبير في عينيهما؟ صدقيني يا منار، لا يوجد في خرافاتي أي ضرر على الأطفال. إنما أنت يا منار، يا حبيبتي، لا تحبينها. وأنا لا أعاتبك علـى ذلك.

- لماذا تحشو، يا هاء، عقل ولدينا بمخلوقات لا وجود لها وبأفعال غريبـة، ألنت نفسك قلت لي ذات مرة بأنك جعلت لها أسماء من عنـدك؟ إنهـا تجعل قلبـي يدق بقوة يا هاء. ألم لاحظت بأنني أغلق باب الدار كلما جعلت ترفع عقيرتك ترتل عليهم خرافاتك؟

- بلى يا منار. لقد حسبت بأنك تفعلين ذلك حتى لا يسمعني الجيران. لهذا أخفض من صوتي كلما سمعتك تغلقين الباب.

- كلا، يا حبيبـي، بل إن ذلك بسبب خرافاتك. عندما أسمعك تردهـا على ولدينا أتصور الآدميين كما المخلوقات الحقيقية وأحس بأنهم بـاتوا بين ظهرانينا. لا أحب أن يتخيل جيراننا ذلك. سمعة بيتنا صارت اليـوم غير حسنة بسبب إيصادي الباب. لن أنسى يا هاء يوم راحوا يخبطـون عليه خبطا قويا ظنا بأن شيئا حدث لنا.

- لقد قلت لك أكثر من مرة، يا حبيبتي، لا تغلقي الباب. هذا عيب كبير يا منار!

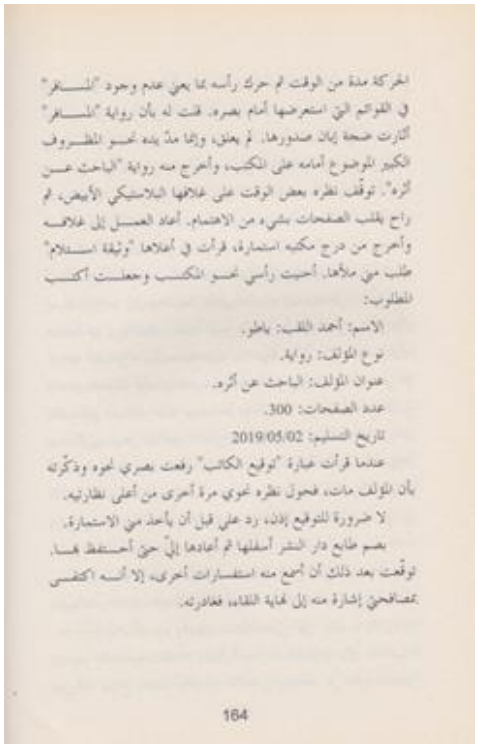
- أنا لا أحب خرافاتك، يا روح قلبـي. ليتك تحرقها وتكف عن كتابتها حتى يستعيد بيتنا حرمته الضائعة.

32

الصورة (03): الكتابة العمودية في رواية "الآدميون"

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص56، 57.

أو عند عرض معلومات التي تحملها بعض الوثائق الاستلام الصغيرة كما ورد في الصفحات الأخيرة من رواية فيلا الفصول الأربعة:



الحركة مدة من الوقت ثم حرك رأسه مما يعني عدم وجود "المسافر" في القوائم التي استعرضها أمام بصره. قلت له بأن رواية "المسافر" أثارت ضجة إبان صدورها. لم يعلق، وإنما مدّ يده نحو المطروف الكبير الموضوع أمامه على المكتب، وأخرج منه رواية "الباحث عن أثره". توقف نظره بعض الوقت على غلافها البلاستيكي الأبيض، ثم راح يقلب الصفحات بشيء من الاهتمام. أعاد العمل إلى غلافه وأخرج من درج مكتبه استمارة، قرأت في أعلاها "وثيقة استلام" طلب مني ملأها. أحنيت رأسي نحو المكتب وجعلت أكتب المطلوب:

الاسم: أحمد القلب: ياطو.

نوع المؤلف: رواية.

عنوان المؤلف: الباحث عن أثره.

عدد الصفحات: 300.

تاريخ التسليم: 2019/05/02

عندما قرأت عبارة "توقيع الكاتب" رفعت بصري نحوه وذكّرته بأن المؤلف مات، فحول نظره نحوي مرة أخرى من أعلى نظارته.

لا ضرورة للتوقيع إذاً، رد علي قبل أن يأخذ مني الاستمارة.

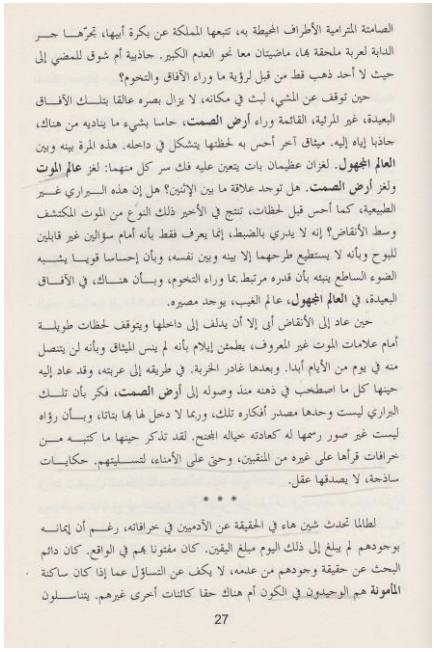
بصم طابع دار النشر أسفلها ثم أعادها إليّ حين أحسنت هما. توقعت بعد ذلك أن أسمع منه استفسارات أخرى، إلا أنه اكتفى بمصافحتي إشارة منه إلى نهاية اللقاء، فغادرته.

164

الصورة (04): الكتابة العمودية في رواية " فيلا الفصول الأربعة"

3-يخضع ترتيب الصفحات إلى النظام العادي بحيث تقسم الصفحة إلى فقرات مع مراعاة تنسيقها وفق نسقها الشكلي المعروف، كل من الروايتين مقسم إلى فصول يعلن عن بداية كل فصل بواسطة الأرقام (1، 2، 3.....10، 11، 12.....) يترك الكاتب بياضا بين كل فصل وآخر، كما أنه لا يستعمل ثلاث نجوم (***) بل يترك بياضا ليقر بها نهاية كل فصل ويدل به على "مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة."[1] وقد يلجأ إلى استعمال النجوم (***) داخل الفصول ليفصل بين حدث وآخر أو ليفصل بين المتن الروائي وبقية الأجناس الأخرى (الرسائل) كما توضحه الصور الآتية:

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص58.



الصامتة المترامية الأطراف المحيطة به، تتبعها المملكة عن بكرة أبيها، تجرّهـا جـر الدابة لعربة ملحقة بها، ماضيتان معا نحو العدم الكبير. حاذية أم شوق للمضي إلى حيث لا أحد ذهب قط من قبل لرؤية ما وراء الآفاق والتحوم؟

حين توقف عن المشي، ليث في مكانه، لا يزال بصره عالقا بتلـك الآفـاق البعيدة، غير المرئية، القائمة وراء **أرض الصمت**، حاسا بشيء ما يناديه من هناك، حاذبا إياه إليه. ميثاق آخر أحس به لحظتها يتشكل في داخله. هذه المرة بينه وبين **العالم المجهول**. لغزان عظيمان بات يتعين عليه فك سر كل منهما: لغز **عالم الموت** ولغز **أرض الصمت**. هل توجد علاقة ما بين الإثنين؟ هل إن هذه السراري غـير الطبيعية، كما أحس قبل لحظات، تنتج في الأخير ذلك النوع من الموت المكتشف وسط الأنقاض؟ إنه لا يدري بالضبط، إنما يعرف فقط بأنه أمام سؤالين غير قابلين للبوح وبأنه لا يستطيع طرحهما إلا بينه وبين نفسه، وبأن إحساسا قويـا يشـبه الضوء الساطع ينبئه بأن قدره مرتبط بما وراء التخوم، وبـأن هنـاك، في الآفـاق البعيدة، في **العالم المجهول**، عالم الغيب، يوجد مصيره.

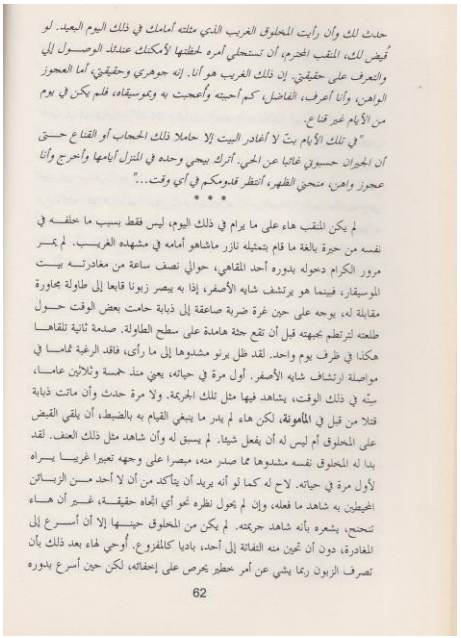
حين عاد إلى الأنقاض أبى إلا أن يدلف إلى داخلها ويتوقف لحظات طويلـة أمام علامات الموت غير المعروف، يطمئن إيلام بأنه لم ينس الميثاق وبأنه لن يتنصل منه في يوم من الأيام أبدا. وبعدها غادر الخربة. في طريقه إلى عربته، وقد عاد إليه جنبها كل ما اصطحب في ذهنه منذ وصوله إلى **أرض الصمت**، فكر بأن تلـك الجاري ليست وحدها مصدر أفكاره تلك، وربما لا دخل لها بها بتاتا، وبـأن رؤاه ليست غير صور رسمها له كعادته خياله المجنح. لقد تذكر حينها ما كتبـه مـن خرافات قرأها على غيره من المنقبين، وحتى على الأمناء، لتسـليتهم. حكايـات ساذجة، لا يصدقها عقل.

* * *

لطالما تحدث شين هاء في الحقيقة عن الآدميين في خرافاته، رغـم أن إيمانـه بوجودهم لم يبلغ إلى ذلك اليوم مبلغ اليقين. كان مفتونا بهم في الواقع. كان دائم البحث عن حقيقة وجودهم من عدمه، لا يكف عن التساؤل عما إذا كان ساكنة **المأمونة** هم الوحيدون في الكون أم هناك حقا كائنات أخرى غيرهم. يتناسـلون

27

الصورة (05): استخدام النجوم للفصل بين حدث وآخر في رواية "الآدميون"



حدث لك وأن رأيت المخلوق الغريب الذي مثلته أمامك في ذلك اليوم البعيد. لو قُيض لك، المنقب المختبر، أن تستحلي أمره لحظتها لأمكنك عندئذ الوصـول إلى والتعرف على حقيقتي. إن ذلك الغريب هو أنا. إنه جوهري وحقيقتي، أما العجوز الواهن، وأنا أعرف، الفاضل، كم أحببته وأعجبت به وتموسيقاه، فلم يكن في يوم من الأيام غير قناع.

"في تلك الأيام بتُّ لا أغادر البيت إلا حاملا ذلك الحجاب أو القناع حـتى أن الجيران حسبوني غائبا عن الحي. أترك بيجي وحده في المنزل أياما وأخرج وأنا عجوز واهن، منحني الظهر، أنتظر قدومكم في أي وقت..."

* * *

لم يكن المنقب هاء على ما يرام في ذلك اليوم، ليس فقط بسبب ما خلفـه في نفسه من حيرة بالغة ما قام بتمثيله نازر ماشاهو أمامه في مشهده الغريـب. لم يمـر مرور الكرام دخوله بدوره أحد المقاهي، حوالي نصف ساعة من مغادرتـه بيـت الموسيقار، فبينما هو يرتشف شايه الأصفر، إذا به يبصر زبونا قابعا إلى طاولة مجاورة مقابلة له، يوجه على حين غرة ضربة صاعقة إلى ذبابة حامت بعض الوقت حـول طلعته لترتطم بجبهته قبل أن تقع جثة هامدة على سطح الطاولة. صدمة ثانية تلقاهـا هكذا في ظرف يوم واحد. لقد ظل يرنو مشدوها إلى ما رأى، فاقد الرغبة تماما في مواصلة ارتشاف شايه الأصفر. أول مرة في حياته، يعي منذ خمسة وثلاثين عامـا، سنّه في ذلك الوقت، يشاهد فيها مثل تلك الجريمة. ولا مرة حدث وأن ماتت ذبابة قتلا من قبل في **المأمونة**، لكن هاء لم يدر ما ينبغي القيام به بالضبط، أن يلقي القبض على المخلوق أم ليس له أن يفعل شيئا. لم يسبق له وأن شاهد مثل ذلك العنف. لقد بدا له المخلوق نفسه مشدوها مما صدر منه، مبصرا على وجهه تعبيرا غريبـا يـراه لأول مرة في حياته. لاح له كما لو أنه يريد أن يتأكد من أن لا أحد مـن الزبـائن المحيطين به شاهد ما فعله، وإن لم يحول نظره نحو أي اتجاه حقيقـة، غـير أن هـاء تنحنح، يشعره بأنه شاهد جريمته. لم يكن من المخلوق حينـها إلا أن أسـرع إلى المغادرة، دون أن تحين منه التفاتة إلى أحد، باديا كالمفزوع. أوحى هاء بعد ذلك بأن تصرف الزبون ربما ينبي عن أمر خطير يحرص على إخفائه، لكن حين أسرع بدوره

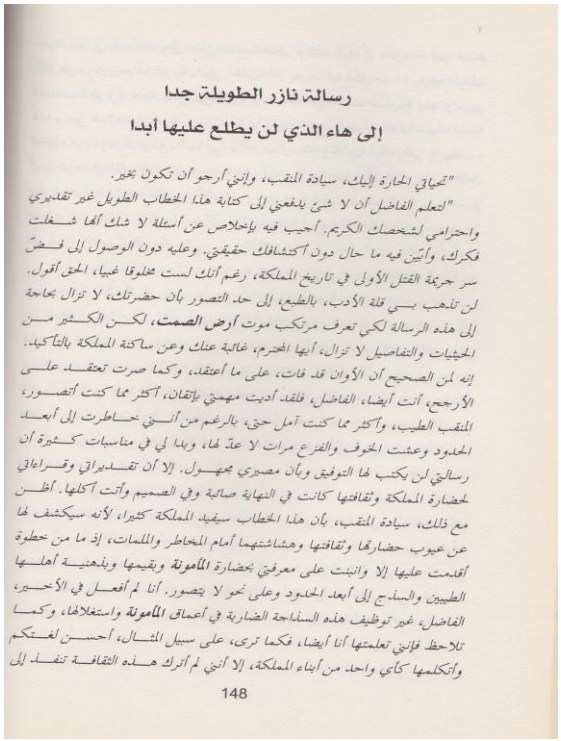
62

الصورة (06): استخدام النجوم للفصل بين المتن الروائي وبقية الأجناس الأخرى (الرسائل) في رواية "الآدميون"

4- يستعمل الكاتب علامات الترقيم المختلفة: النقطة (.) الفاصلة (،) المطة (-) علامة الاستفهام (؟) علامة التعجب (!) كما هو متفق عليه، وفي موضعها الصحيح.

ما تنفك الصفحة الثانية من رواية "الآدميون" أن تنتهي حتى تعلن عن تبدل سمك الخط من كلمتين ويظل هذا التغيير يحدث في جل الصفحات اللاحق والتي تحمل أي من هذه الكلمات (لا مكان، المأمونة، أرض الصمت، العالم المجهول، العزيزة، مقتول، القتل، عالم الموت، صمت السنوات السبع، حي المزامير، الساحة الكبيرة، زهور الأبدية، مَعاد، مِهاد، صلاة على روح هند، بيت إيلام طوث المقتول الأول في تاريخ المأمونة، وصيتي إلى بني قومي في المملكة، المراعي الوديعة....) والتي تتصل اتصالا مباشرا بالجريمة التي تقع في مدينة "المأمونة" أو بإحدى التغيرات الأخلاقية أو الزمنية التي تسببت فيها الجريمة.

تتخذ الرواية أيضا من الكتابة المائلة شكلا لتسرد به الرسالة التي وصلت إلى منزل "شين هاء" واكتشفها أولاده في صندوق البريد سنوات بعد وفاته:



رسالة نازر الطويلة جدا

إلى هاء الذي لن يطلع عليها أبدا

"تحياتي الحارة إليك، سيادة المنقب، وإنني أرجو أن تكون بخير.

"لتعلم الفاضل أن لا شيء يدفعني إلى كتابة هذا الخطاب الطويل غير تقديري واحترامي لشخصك الكريم. أجيب فيه بإخلاص عن أسئلة لا شك أنها شغلت فكرك، وأبّين فيه ما حال دون اكتشافك حقيقتي. وعليه دون الوصول إلى فصّ سر جريمة القتل الأول في تاريخ المملكة، رغم أنك لست مخلوقا غبيا، الحق أقول. لن تذهب بي قلة الأدب، بالطبع، إلى حد التصور بأن حضرتك، لا تزال بحاجة إلى هذه الرسالة لكي تعرف مرتكب موت **أرض الصمت**، لكن الكثير من الحيثيات والتفاصيل لا تزال، أيها المحترم، غالبة عنك وعن ساكنة المملكة بالتأكيد. إنه لمن الصحيح أن الأوان قد فات، على ما أعتقد، وكما صرت تعتقد على الأرجح، أنت أيضا، الفاضل، فلقد أديت مهمتي بإتقان، أكثر مما كنت أتصور، المنقب الطيب، وأكثر مما كنت أمل حتى، بالرغم من أنني خاطرت إلى أبعد الحدود وعشت الخوف والفزع مرات لا عدّ لها، وبدا لي في مناسبات كثيرة أن رسالتي لن يكتب لها التوفيق وبأن مصيري مجهول. إلا أن تقديراتي وقراءاتي لحضارة المملكة وثقافتها كانت في النهاية صائبة وفي الصميم وأتت أكلها. أظن مع ذلك، سيادة المنقب، بأن هذا الخطاب سيفيد المملكة كثيرا، لأنه سيكشف لها عن عيوب حضارتها وثقافتها وهشاشتهما أمام المخاطر والملمات، إذ ما من خطوة أقدمت عليها إلا وانبهت على معرفتي بحضارة **المأمونة** وبقيمها وبذهنية أهلها الطيبين والسذج إلى أبعد الحدود وعلى نحو لا يتصور. أنا لم أفعل في الأخير، الفاضل، غير توظيف هذه السذاجة الضاربة في أعماق **المأمونة** واستغلالها، وكما تلاحظ فإنني تعلمتها أنا أيضا، فكما ترى، على سبيل المثال، أحسن لغتكم وأتكلمها كأي واحد من أبناء المملكة، إلا أنني لم أترك هذه الثقافة تنفذ إلى

148

الصورة (07): الكتابة المائلة في رواية "الآدميون"

أما عن أبرز تغيير يحدث على المستوى التيبوغرافي للرواية عندما يقدم الراوي على تسريد وثيقة "نازر ماشاهو" أول قاتل في تاريخ المأمونة ليتوفق بعدها التقسيم المعتمد للفصول عن طريق الأعداد عند العدد 10 ويعوض بالعناوين تقسم الوثيقة إلى ثلاث أجزاء، جاءت هذه العناوين في أعلى الصفحة بخط أسود سميك وكبير:

- رسالة نازر الطويلة جدا إلى هاء الذي لن يطلع عليها أبدا.
- عذاب الجنة.
- موت أرض الصمت.

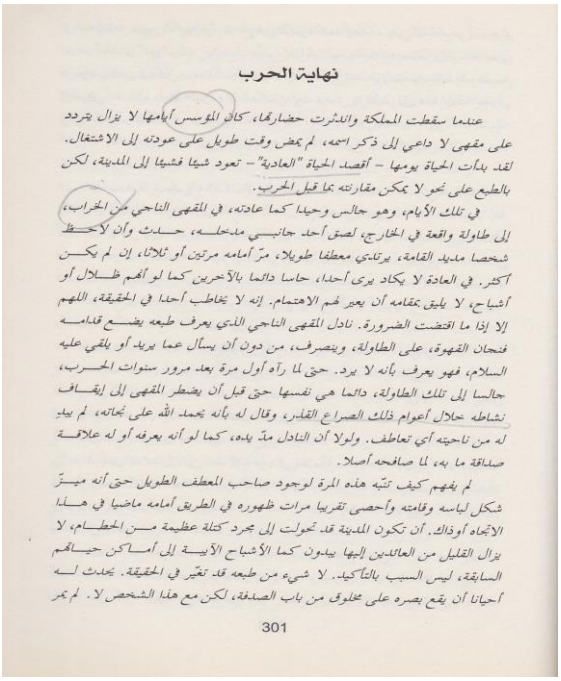
أجزاء هذه الوثيقة جاءت بخط مائل مخالف لبقية الشكل التيبوغرافي للنص الروائي، كل جزء مفصول ببياض عن الجزء اللاحق له كما قسمت بقية الرواية، كما استخدم كاتب الرسالة الأقواس ليشرح بواسطتها بعض الكلمات دخيلة عن لغة سكان المأمون وليوضح أيضا للقراء أن هذه القاموس "المأمونة" لا يحوي على هذه الكلمات التي تدخل في حقل الشر والجريمة يتضح ذلك في قوله مثلا: "ظلت المخلوقات اللائي كشفت لهن عن الفردوس المكنون في أجسادهن يخرجن منه ليدخلن بعد ذلك جحيم علامات أخبرني عن ظهورها إيلام لدى زوجته راتا (الجحيم عكس الجنة، سيادة المنقب)"[1]

وبمجرد أن تنتهي هذه الأجزاء حتى يعود النظام السابق لتقسيم الفصول بداية من العدد 11 ويتوقف هذا النظام عند العدد 18، يعود بعدها نظام العنونة عبر عنونين آخرين هما:

- وصية هاء إلى بني قومه في المملكة (جاء هذا الجزء بخط عادي لا تغيير فيه من ناحية الشكل والسمك)

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص151.

- نهاية الحرب الذي يقر بأحرف تتخذ من الكتابة المائلة ميزة لتشكل سطورها أن الرواية عبارة عن مخطوط تم العثور عليه بعد وفاة المؤسس الأول لمدينة المأمونة.



نهاية الحرب

عندما سقطت المملكة واندثرت حضارتها، كان المؤسس أيامها لا يزال يتردد على مقهى لا داعي إلى ذكر اسمه، لم يمض وقت طويل على عودته إلى الاشتغال. لقد بدأت الحياة يومها – أقصد الحياة "العادية" – تعود شيئا فشيئا إلى المدينة، لكن بالطبع على نحو لا يمكن مقارنته بما قبل الحرب.

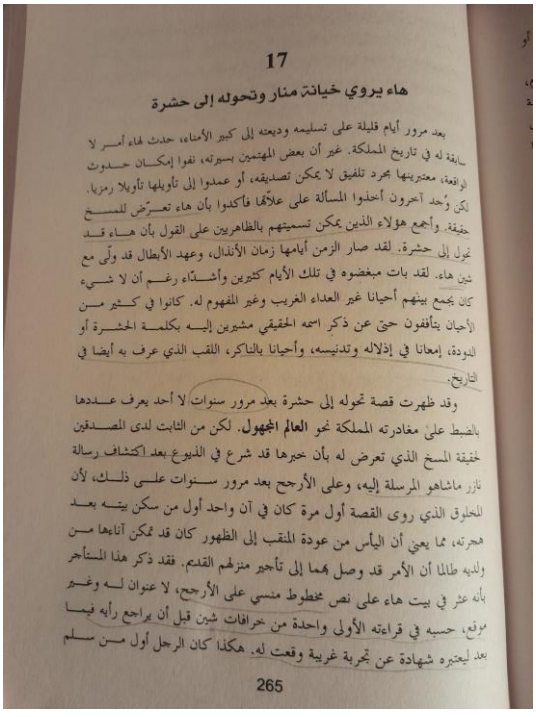
في تلك الأيام، وهو جالس وحيدا كما عادته، في المقهى الناجي من الخراب، إلى طاولة واقعة في الخارج، لصق أحد جانبي مدخله، حدث وأن لاحظ شخصا مديد القامة، يرتدي معطفا طويلا، مرّ أمامه مرتين أو ثلاثا، إن لم يكن أكثر. في العادة لا يكاد يرى أحدا، جاسا دائما بالآخرين كما لو أنهم ظلال أو أشباح، لا يليق بمقامه أن يعير لهم الاهتمام. إنه لا يخاطب أحدا في الحقيقة، اللهم إلا إذا ما اقتضت الضرورة. نادل المقهى الناجي الذي يعرف طبعه يضع قدامه فنجان القهوة، على الطاولة، وينصرف، من دون أن يسأل عما يريد أو يلقي عليه السلام، فهو يعرف بأنه لا يرد. حتى لما رآه أول مرة بعد مرور سنوات الحرب، جالسا إلى تلك الطاولة، دائما هي نفسها حتى قبل أن يضطر المقهى إلى إيقاف نشاطه خلال أعوام ذلك الصراع القذر، وقال له بأنه يحمد الله على نجاته، لم يبد له من ناحيته أي تعاطف. ولولا أن النادل مدّ يده، كما لو أنه يعرفه أو له علاقة صداقة ما به، لما صافحه أصلا.

لم يفهم كيف تنبّه هذه المرة لوجود صاحب المعطف الطويل حتى أنه ميزّ شكل لباسه وقامته وأحصى تقريبا مرات ظهوره في الطريق أمامه ماضيا في هذا الاتجاه أو ذاك. أن تكون المدينة قد تحولت إلى مجرد كتلة عظيمة من الحطام، لا يزال القليل من العائدين إليها يبدون كما الأشباح الآيبة إلى أماكن حياتهم السابقة، ليس السبب بالتأكيد. لا شيء من طبعه قد تغيّر في الحقيقة. يحدث له أحيانا أن يقع بصره على مخلوق من باب الصدفة، لكن مع هذا الشخص لا. لم يمر

301

الصورة (08): عودة نظام العنونة في رواية "الآدميون"

- أما في الجزء 17 فإن التقسيم فيه يتخذ الشكلين معا العنونة والأعداد كما هو موضح في الشكل التالي:



17

هاء يروي خيانة منار وتحوله إلى حشرة

بعد مرور أيام قليلة على تسليمه وديعته إلى كبير الأمناء، حدث لهاء أمر لا سابقة له في تاريخ المملكة. غير أن بعض المهتمين بسيرته، نفوا إمكان حدوث الواقعة، معتبرينها مجرد تلفيق لا يمكن تصديقه، أو عمدوا إلى تأويلها تأويلا رمزيا. لكن وُجد آخرون أخذوا المسألة على علاّتها فأكدوا بأن هاء تعرّض للمسخ حقيقة. وأجمع هؤلاء الذين يمكن تسميتهم بالظاهريين على القول بأن هاء قد تحول إلى حشرة. لقد صار الزمن أيامها زمان الأنذال، وعهد الأبطال قد ولّى مع الذين هاء. لقد بات مبغضوه في تلك الأيام كثيرين وأشدّاء رغم أن لا شيء كان يجمع بينهم أحيانا غير العداء الغريب وغير المفهوم له. كانوا في كثير من الأحيان يتأففون حتى عن ذكر اسمه الحقيقي مشيرين إليه بكلمة الحشرة أو الدودة، إمعانا في إذلاله وتدنيسه، وأحيانا بالناكر، اللقب الذي عرف به أيضا في التاريخ.

وقد ظهرت قصة تحوله إلى حشرة بعد مرور سنوات لا أحد يعرف عددها بالضبط على مغادرته المملكة نحو **العالم المجهول**. لكن من الثابت لدى المصدقين لخيفة المسخ الذي تعرض له بأن خبرها قد شرع في الذيوع بعد اكتشاف رسالة نازر ماشاهو المرسلة إليه، وعلى الأرجح بعد مرور سنوات على ذلك، لأن المحلوق الذي روى القصة أول مرة كان في آن واحد أول من سكن بيته بعد هجرته، مما يعني أن اليأس من عودة المنقب إلى الظهور كان قد تمكن آنذاك من ولديه طالما أن الأمر قد وصل بهما إلى تأجير منزلهم القديم. فقد ذكر هذا المستأجر بأنه عثر في بيت هاء على نص مخطوط منسي على الأرجح، لا عنوان له وغير موقع، حسبه في قراءته الأولى واحدة من خرافات شين قبل أن يراجع رأيه فيما بعد ليعتبره شهادة عن تجربة غريبة وقعت له. هكذا كان الرجل أول من سلم

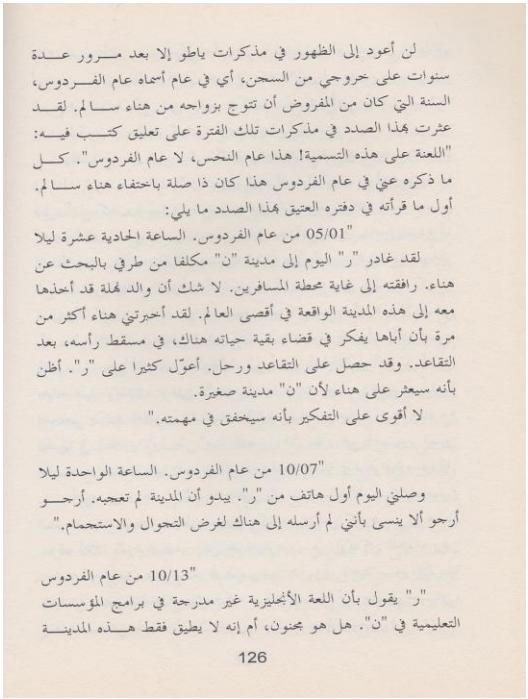
265

الصورة (09): استخدام نظام ترقيم ونظام العنونة معا في رواية "الآدميون"

أما رواية "فيلا الفصول الأربعة" فقد لجأ التشكيل التيبوغرافي إلى استدعاء الأحرف اللاتينية ليعبر بها عن اسم أحد النوادي الذي كان يذهب له "أحمد ياطو" عقب إقالته "نادي يعرف لدى الساكنة المقيمين حوله باسم دار"Les ex" لأن أعضاءه كلهم مسئولون كبار من رتبة وزراء وسفراء وما يعادل ذلك، يجمع بينهم كونهم فقدوا جميعا سلطاتهم وعادوا إلى واقعهم السابق."[1]

السمة البارزة التي تجعل تيبوغرافيا "فيلا الفصول الأربعة" تختلف عن "الآدميون" هو استعمال الأرقام والأعداد داخل المتن المتخيل ليشكل بواسطتها تواريخ من أيام وشهور فقط والساعات، غير أنه "لم يكن يشير إلى السنة بالطريقة المعهودة، وإنما من خلال أسماء غريبة، من قبيل "الفردوس" و"الفراشة" و"الزلزال" و"اليأس"، إلى غير ذلك"[2]

تأخذ هذه التواريخ والساعات أقصى يمين الصفحة أو أقصى اليسار، يثبتها الكاتب في كل مرة يقبل على تسريد جزء من مذكرات الكاتب المغمور "أحمد ياطو" ليدل بواسطتها عن وقت كتابتها، وقد جاءت هذه المذكرات التي عثر عليه صديقه داخل صندوق أسود في إحدى غرف الفيلا، بخط عادي يشبه الخط الذي كتبت به بقية الرواية، عكس رواية "الآدميون" التي لجأت إلى الكتابة المائلة لتسريد المخطوطات التي عُثر عليها، كما هو مثبت في



لن أعود إلى الظهور في مذكرات ياطو إلا بعد مرور عدة سنوات على خروجي من السجن، أي في عام أسماه عام الفردوس، السنة التي كان من المفروض أن تتوج بزواجه من هناء سالم. لقد عثرت بهذا الصدد في مذكرات تلك الفترة على تعليق كتب فيه: "اللعنة على هذه التسمية! هذا عام النحس، لا عام الفردوس". كل ما ذكره عني في عام الفردوس هذا كان ذا صلة باختفاء هناء سالم. أول ما قرأته في دفتره العتيق بهذا الصدد ما يلي:

"05/01 من عام الفردوس. الساعة الحادية عشرة ليلا

لقد غادر "ر" اليوم إلى مدينة "ن" مكلفا من طرفي بالبحث عن هناء. رافقته إلى غاية محطة المسافرين. لا شك أن والد هناء قد أخذها معه إلى هذه المدينة الواقعة في أقصى العالم. لقد أخبرتني هناء أكثر من مرة بأن أباها يفكر في قضاء بقية حياته هناك، في مسقط رأسه، بعد التقاعد. وقد حصل على التقاعد ورحل. أعوّل كثيرا على "ر". أظن بأنه سيعثر على هناء لأن "ن" مدينة صغيرة.

لا أقوى على التفكير بأنه سيخفق في مهمته."

"10/07 من عام الفردوس. الساعة الواحدة ليلا

وصلني اليوم أول هاتف من "ر". يبدو أن المدينة لم تعجبه. أرجو أرجو ألا ينسى بأنني لم أرسله إلى هناك لغرض التجوال والاستجمام."

"10/13 من عام الفردوس

"ر" يقول بأن اللغة الأنجليزية غير مدرجة في برامج المؤسسات التعليمية في "ن". هل هو مجنون، أم إنه لا يطيق فقط هذه المدينة

126

الصورة (10): نظام كتابة التواريخ في رواية "فيلا الفصول الأربعة" المرفقة.

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص 105.

[2] المصدر نفسه، ص104.

خلاصة لما سبق؛ يصاغ الفضاء النصي بالإشتراك بين رؤيا الكاتب (صياغة العنوان، الهندسة التيبوغرافية) والناشر (الغلاف)، كما أن عناصره تساهم في تشكل صورة متخيلة أولية عن محتوى المتن الروائي في ذهن القارئ، لا تكتمل هذه الصورة إلا بتفاعلها (السلبي/ الإيجابي) مع المتخيل الذي صاغه الروائي، عن طريق القراءة الواعية بأساليب الكاتبة الإبداعية، والتي تفك شفرات المتخيل وتبحث عن مرجعياته الفنية، الاجتماعية، السياسية، التاريخية، الفلسفية، لتؤول رموزه، ثم تسترجع الصورة الأولية التي رسمتها وتربطها بما توصلت له من خلال هذه القراءة لتستنتج أخيرا رؤيا الكاتب للعملية الإبداعية من جهة، المتغيرات الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي شكلت قضايا محورية داخل مجتمعه من جهة أخرى.

الفصل الثالث: الهندسة الفنية للمتخيل

1. ثنائية (اليوتوبيا/ الديستوبيا) وتشكل نسق الفانتازيا.

1. 1. تحول "مملكة المأمونة" من اليوتوبيا إلى الديستوبيا.

1. 1. 1. البداية اليوتوبية (أحلام الربيع العربي المفقودة)

1. 1. 2. النهاية الديستوبية (الشتاء العربي؛ واقع محقق)

1. 2 نسق الفانتازيا

2. التلاعب بالزمن وتشكل نسق سرد الأحداث.

3. الانفتاح على الأجناس التعبيرية ولعبة تعدد الأصوات.

تمهيد:

يحتاج المتخيل لأدوات حتى يتشيد ويقوم على اعتباره بناء ذهني، وبما أن المتخيل قيد الدراسة ذا طبيعة إبداعية فنية فإن الكاتب يتوسل في عملية البناء بأدوات وتقنيات الفنية يستعيرها من الجنس الكتابي الذي ينتمي إليه أي من الرواية.

تتيح الطبيعة البنائية للرواية وفرة في الأدوات الفنية يختار منها الكاتب مجموعة من الأدوات ليشيد بواسطتها متخيله، أهمها تلك المكون للهيكل العام للجنس الروائي (الشخصيات، الزمان، المكان، الأحداث...) والتي تشكل اللبنات الأساسية يقوم عليها البناء، كما تمنح له هذه الطبيعة فرصة ابتكار أدوات وتقنيات فنية جديدة غير مألوفة في الكتابات السابقة.

ذلك أن هذه الاستعارة وهذا الابتكار لا يأتي اعتباطي إنما خاضع لهندسة معينة يخططها الكاتب حتى ينفذ على أساسها المعمار البنائي للمتخيل.

فما أبرز الأدوات والتقنيات الفنية التي اعتمد عليها "إبراهيم سعدي" لتشييد كل من رواية "الآدميون" و"فيلا الفصول الأربعة"؟

1. ثنائية (اليوتوبيا/ الديستوبيا) وتشكل نسق الفانتازيا:

1. 1 تحول "مملكة المأمونة" من اليوتوبيا إلى الديستوبيا:

1.1.1 البداية اليوتوبية (أحلام الربيع العربي المفقودة):

لا تخلو أي دراسة سابقة تناولت مصطلح اليوتوبيا (Utopai)على وجه التحديد من الإشارة إلى توماس مور(Thomas More) "أول من استخدم المصطلح صراحة عام 1516 ليعبر عن المجتمع مثالي الذي يبينه، رغم أن العديد من الفلاسفة

والمفكرين قد أشاروا إلى مدلولات ومضامين اليوتوبيا دون اللفظ صراحة قبل توماس مور بزمن بعيد." [1]

ففكرة المدينة الفاضلة الخالية من الشرور السعيدة في كل الأوقات موجودة في تاريخ الفكر البشري عبر نماذج وأعمال فكرية وفلسفية محورها الأساسي فكرة "العالم المثالي "برزت قبل توماس مور، ومنذ حضارة الشرق القديم (مدينة كونفوشيوس الفاضلة) وازدهرت مع الفلسفة اليونانية في النصف الثاني من القرن الأول عبر كتابات فلاسفة سابقين لتوماس مور على رأسهم أفلاطون بمؤلفه الشهير "الجمهورية" وأرسطو في كتابه "السياسة"، غير أن الباحث في الفكر الإسلامي يكاد لا يجد من تحدث على نماذج حاكت الفكر اليوتوبي وصنعت مجتمعات إسلامية مثالية إلا تلك الكتابات التي تناولت الفارابي بمؤلفه "أراء أهل المدينة الفاضلة"..... وغيرها من نماذج قدمت بأشكال مختلف (دينية، فلسفية، في قالب الحوار، القصة الخيالية....)

غير أن ما يجعل يوتوبيا مور تختلف عن كل هذه النماذج، هو الشكل الأدبي الروائي الذي توسل به الكاتب ليقدم عالمه المثالي.[2] وذلك من خلال كتابه الشهير "يوتوبيا" والذي يعد "أولى من سلسلة الأعمال الأدبية والفكرية التي تقدم صورة متكاملة لعالم مثالي، تختفي منه شرور عالم الواقع، وتتحقق فيه الأحلام الإنسانية بالسعادة الكافية والعدل، وذلك في قالب روائي جذاب."[3]

كان قد وضع كلمة "يوتوبيا" التي اختارها عنوانا لمؤلفه الخيالي بعد أن" اشتقها من الكلمتين اليونانيتين Ou بعنى "لا" وTopos بمعنى "مكان"، وتعنى الكلمة في

---

[1] عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري، الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون، ماجستير، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2000، ص73.

[2] ينظر: توماس مور، يوتوبيا، تر: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط02، 1987، ص13، نوال طه ياسين، النواحي اليوتوبية في فكر المعتزلة، اليوتوبيا والفلسفة الواقع اللامتحقق وسعادات التحقق، من كتاب: اليوتوبيا والفلسفة الواقع اللامتحقق وسعادات التحقق، اشراف: عامر عبد زيد الوائلي وآخرون، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، بيروت، ط01، 2010، ص117-119.

[3] توماس مور، يوتوبيا، ص13.

مجموعها "ليس مكان"، ولكنه أسقط حرفO وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح Utopai..."[1]

ليعني بها "الأرض السعيدة أو المكان الطيب"[2] ولأن اليوتوبيا في معناه اللغوي تعني لا مكان، فإن الباحث عن هذا المجتمع المثالي الذي يعيش في أرض سعيدة لا يجده "في بقعة محددة من بقاع الأرض، بل في أمكان وجزر متخيلة، وفي ذهن الكاتب نفسه وخياله قبل كل شيء."[3]

انطلاقا من هذه الصياغة التي قدمها توماس مور أصبحت اليوتوبيا "شكل من أشكال الكتابة الإبداعية الذي يتخيل فيه الكاتب مجتمعا مثاليا ينعم بالحياة السعيدة لجميع البشر." [4]

برزت رواية "الآدميون" كشكل إبداعي يتخذ "اليوتوبيا" قالب فني ليصوغ متخيل روائي يحاكي فكرة المدينة الفاضلة، تجسدت من خلال السارد "أحمد طومباز" الذي كان يشعر بغربة في واقع دمرته الحرب، فعمل على خلق "مجتمع مختلف يعارض المجتمع القائم بمؤسساته ورموزه ونظام قيمه ومعاييره ومحرماته ومرتبيته."[5]

ينطلق "أحمد طومباز" من مدينة أنهكتها الحرب وسحبت منها الحياة حولتها إلى كتلة صامتة إلا من "الهدير والقصف اللذين لا يردان أن ينتهيا على المدينة."[6] ليتجاوز السارد فضاء الخراب، القتل، الدماء، القنابل والرصاص عبر تشيد "مملكة

---

[1] ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص09.

[2] ايمان تارو سارجنت، اليوتوبية، مقدمة قصيرة جدا، تر: ضياء ورَّاد، مؤسسة هنداوي، مصر، 2016، ص10.

[3] ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ص09.

[4] حسين تروش، الرواية العربية والعولمة، من حلم اليوتوبيا إلى الديستوبيا العجائبية، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، د.ط، 2022، ص 19.

[5] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2004، ص23.

[6] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص05.

المأمونة" كفضاء مثالي خالي من كل الشرور والرذائل ينعم سكانها بسعادة وهناء دائمين طول العمر.

تتحقق أولى ملامح اليوتوبيا في "مملكة المأمونة" على اعتبارها مجتمع خيالي لا وجود له إلا في ذهن المؤسس الأول الذي أكد في الصفحات الأولى للرواية قائلا: "لقد عاشت المملكة في روعي قرونا لا حصر لها من السؤدد."[1]

تتكون "المأمونة" من مجموعة حواضر أشهرها حاضرة العزيزة التي تعد بؤرة السرد وموقع الجريمة التي هزت المملكة يحدها صحراء واسعة تنتشر فيها الحجارة تدعى "أرض الصمت" وهو المكان الذي وجدت فيه جثة "إيلام" أول مقتول في تاريخ المملكة.

تتميز "المأمونة" كونها "مملكة الراحة والأمان، أفليس لهذا السبب بالذات سميت المأمونة؟"[2] تتميز بأحيائها النظيفة الهادئة ذات العمران المتناسق يقول السارد في وصف حي الأزهار الأبدية أحد أحياء حاضرة العزيزة: "حي واسع، مشعّب، يخيم عليه الهدوء والسكينة، تنتشر طول شارعه الرئيس أشجار(...) مبانيه متلاصقة فيما بينها، ذات طوابق أربع في الغالب ومتشابهة الشكل عموما، تقوم في طوابقها الأرضية محلات متنوعة ذات وجهات براقة. حي نظيف، لا قاذورات فيه ولا نفايات، شأنه شأن بقية أحياء الحاضرة."[3]

لم تنهمر الدموع يوما في المملكة، ولا سمع فيها يوما صرخات الرضع، فمولود المأمونة ينزل من رحم أمه ضاحكا.

يتميز سكان "المأمونة" بالابتسامة الدائمة التي ترسم على محياهم طول الوقت وبأخلاقهم الفاضلة: الصدق، الوفاء والأمانة، قاموسها خالي من كل الكلمات السلبية البذيئة أو الدالة على عدم الاحترام، أو التي تنتمي إلى حقل الفساد والشر، فهم لا

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص06.

[2] المصدر نفسه، ص110.

[3] المصدر نفسه، ص217.

يتلفظون إلا بألفاظ اللباقة ولا يتكلمون إلا بعبارات الأدب الجم والاحترام الكامل وإذا تحاور أحدم مع الآخر سبق كلامه بلفظ: "الفاضل".

لا تخضع المملكة لأي نوع من السلطة لا دينية ولا سياسية، فلا يوجد "لا كنيسة ولا كنيس ولا جامع في المملكة منذ ظهورها في الكون، ساكنتها طيبون منذ الأزل، لم يحتاجوا في يوم من الأيام إلى رسل أو أنبياء، ولا حتى في الحقيقة إلى سلطة تحكمهم، المخلوق عندهم يحي ويموت وانتهى الأمر."[1]

يمثل كبير الأمناء "أعلى رتبة في المأمونة، الرمزية في آن واحد لا يبلغون مناصبهم إلا بالأقدمية؟ ويمشون وسط الساكنة كأي مخلوق، لا فرق بينهم وبين غيرهم من القاطنة؟"[2]

لم تنتشر الأمراض ولا الحروب ولا الجرائم داخل المملكة، فالمأمونة لم تحص قتيل واحد في سجلها التاريخي، كما لا يوجد فيها أي نوع من أنواع السلاح إلا السلاح المدوخ كما سماه سكان المأمونة ولكنه لا يقتل إنما يصدر "دخانا أرجوانيا لا رائحة له (...) لا يدوخ ولا يثير الدوران في الحقيقة، إنما يحدث السكينة والإعياء والنعاس."[3]

أبواب البيوت في "المأمونة" تبقى مفتوحة طول النهار "تغلق فقط آناه الليل؟ لا لص عندهم ولا شيء من هذا القبيل (...) لا جيش لهم ولا قوات مسلحة (...) ولا مفردة الحرب نفسها وجدت في لغة أهلها ولا معناها في أذهانهم. لا سرقة في المأمونة، ولا عدوان ولا قتل. لا قاتل ولا مقتول. لا فاسد ولا فاسدة."[4]

سكان "المأمونة" لا يعرفون غير نوع واحد من الموت وهو الموت الناجم عن طول العمر والحزن على المتوفي يدوم مدة أربعة أيام فقط.

---

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص06.

[3] المصدر نفسه، ص25.

[4] المصدر نفسه، ص06.

أول موت غير مألوف داخل المملكة كان موت أرض الصمت الذي راح ضحيته "إيلام طوث" هذا الموت الذي اعتبره "شين هاء" انتهاك لسنن الطبيعة قائلا: "إن ما جرى في أرض الصمت صديقي المحترم، هو اكتشافنا وجود موت من نوع لم تعرفه المأمونة منذ نشأتها في غابر الأزمان. هذا الموت ليس حادثا من نفسه، أعني نتيجة طول العمر (...) هذا النوع من الموت يحدث تشوهات كبيرة في الجسم، مما يجعل الدم يفيض خارجه، ويسبب آلام عظيمة لصاحبه على ما يبدو."[1]

هذا النوع المستحدث من الموت جعل سكان المملكة يكتشفون لأول مرة جريمة القتل، وهذا الموت أدى إلى ظهور أفعال لم تكن موجودة من قبل، فقد شكل نقط تحول في قيم المملكة (من الخير إلى الشر)، كما أدى إلى الاختفاء التدريجي لمعظم مظاهر اليوتوبيا، لتغدو المملكة بعد مدة من الزمن فضاء ديستوبي بامتياز، فما أبرز مظاهر الديستوبيا التي ميزت فضاء "المأمونة" عقب جريمة قتل "إيلام طوث"؟

2.1.1 النهاية الديستوبية (الشتاء العربي*؛ واقع محقق):

برز مصطلح الديستوبيا (Dystopia) كمصطلح مناقض لليوتوبيا و"التي يعني المكان السيء."[2] أو ما يعرف حاليا في الوسط النقدي بـ: "المدينة الفاسدة".

ومما تجدر الإشارة له أن كل من اليوتوبيا والديستوبيا نوعان أدبيان قائمان على انتقاد الثقافة المعاصرة بطرق مختلفة – اليوتوبيا ذات الرؤى الإيجابية، ديستوبيا مع سيناريوهات كابوسية.[3] فهما ينطلقان من الواقع وينتهيان إلى نقده.

---

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص41.

* الشتاء العربي: مصطلح استعرناه من " نواه فيلدمان" لندلل به عن فشل ثورات الربيع العربي في تحقيق أهدافها، وهذا ما ناقشه في كتابه: "الشتاء العربي/ تراجيديا" مبينا أن الغاية من الربيع العربي إنهاء الديكتاتورية ومنح الحكم الذاتي للشعوب في جميع أنحاء الشرق الأوسط، لكن في كل مكان باستثناء تونس، قاد إما إلى تجديد الديكتاتورية، أو الحرب الأهلية، أو الإرهاب المتطرف، ينظر: https://www.alquds.co.uk/ ، 25/ 10/2023، الساعة: 12:21.

[2] ايمان تارو سارجنت، اليوتوبية، ص11.

[3] THE NOBEL PRIDE LESSONS, Slideshow manuscript: Utopias and Dystopias, Nobel Prize Museum and Camilla Brudin Borg, 2021, p 05.

استخدم مصطلح "ديستوبيا" "أول مرة في منتصف القرن الثامن عشر، واستخدمها الفيلسوف الإنجليزي جون ستيوارت (...) في خطاب أمام البرلمان (...) لم يشع الشكل الأدبي واستخدم الكلمة لوصفه حتى وقت لاحق في القرن العشرين."[1]

حين انتشرت هذا الشكل الأدبي صار يدل على "مجتمع، خيالي، مخيف أو غير مرغوب فيه، مكانه السيء الكئيب الذي يوجد يميزه الفقر والظلم والمرض."[2]

يصور "أدب المدينة الفاسدة (أو الديستوبيا) مجتمعا متخيلا، مناوئا لقيم الفضيلة والعدل والخير والجمال والسلام، منتصرا لمثالب الشرّ المطلق والخراب والقتل والقمع والفقر والمرض وفناء العالم على يد البشر. أو هو باختصار، عالم يتجرَّد فيه الإنسان من إنسانيته."[3]

فالملمح الأساسي في هذا النوع من الأدب "هو تجرد البشر من مظاهر الإنسانية القائمة على التعاون والتوحّد والتفاعل، إلى مظاهر لا إنسانية قوامها الخوف والعنف والدمار والموت، كما يصف الأدب الديستوبي نهاية الإنسانية بقيمها ومبادئها."[4]

اكتسبت المملكة بعض المظاهر جعلتها تحمل صفات الفساد والشر انطلاقا من الأفعال التي قام بها صاحب جريمة "أرض الصمت" الآدمي "ماشاهو" وأهم هذه الأفعال هي جريمة قتل "إيلام طوث" والتي جعلت "المأمونيون" يكتشفون فعل جديد لأول مرة من الأفعال التي تنتمي إلى حقل الشر، ويصطدمون لأول بشيء غير مألوف في طبيعتهم الحسنة فخلخلت بذلك النظام الذي تسير عليه "المأمونة" منذ أن وجدت، تعيش بعدها عصر التيه لا تعرف فيه ما الذي حصل لإيلام وكذلك ظهور

---

[1] ايمان تارو سارجنت، اليوتوبية، ص33.

[2] حسين تروش، الرواية العربية والعولمة، من حلم اليوتوبيا إلى الديستوبيا العجائبية، ص107.

[3] محمد الشحات، تمثيلات "الديستوبيا" في الرواية المصرية الجديدة سرديّة مضادة لمدن الخراب، مجلة الدوحة ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية، قطر، العدد148- فبراير2020، ص30.

[4] حسين تروش، الرواية العربية والعولمة، من حلم اليوتوبيا إلى الديستوبيا العجائبية، ص107.

علامات لا يجدون لها تفسير وهي علامات الزمن الثالث (المظاهر الديستوبية)، قبل أن تنتشر علامات الشر داخلها وتتغلغل في جذورها.

تتحول "مملكة المأمونة" من فضاء حامل لليوتوبيا المثالية إلى فضاء ديستوبي يختضن الفساد ويصنعه، فاستبدلت بذلك قيمها واستحدثت صفات جديدة لسكانها "فقدت المملكة برائتها الخرافية وسذاجتها العجيبة ولم يبق منها مكان لم يطله الشر حقيقة."[1]

أولى ملامح الديستوبيا هو دخول كلمات جديدة الدالة على الشر والفساد إلى قاموس المملكة مثل كلمات الشك، الاغتصاب، الانتحار، الجحيم، القتل، الذبح، التسريح (الطلاق)، الحرب، العدو....

هذه الكلمات "تمنح تعيينا لأفعال كثيرة أصبحت موجودة أيضا في ذهن ساكنة المأمونة(...) لم تكن موجودة كأفكار في ذهن ساكنة المملكة (...) تلك الأفعال تدخل جميعها ضمن ما أطلق عليه ماشاهو اسم الشر في وثيقته."[2] في حين أن لغة "المأمونة" فقدت عبارات الملاطفة والمجاملة.

أصبحت أبواب المنازل تغلق على عكس عادة أهل المملكة، كما فقد سكان "المأمونة" ابتسامتهم الدائمة وانقسم الفكر الإنساني عند "المأمونيين" إلى باطن وظاهر.

انتشار الفساد خصوصا ما فعله كبار الأمناء والقضاة من طمس للحقيقة، فقد "صار هناك أيضا أيامها قضاة خنازير ومنقبون سفلة وحتى كبار أمناء يبدو أمامهم نازر ماشاهو ملاكا صغيرا ومظلوما حتى."[3]

ظهور أنواع أدبية جديدة مثل: "أدب الجحيم" عندما "بدأت تنتشر (...) خرافات أسست، حسب بعض الدارسين إلى نوع أدبي سردي جديد(...) موضوعاته تمحورت

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص221.

[2] المصدر نفسه، ص208.

[3] المصدر نفسه، ص221.

على النحو أو ذلك حول سكان عالم نازر ماشاهو."[1] كما برز أيضا "فن الجحيم" كفن "قوامه صور لمخلوقات مخيفة، قميئة، عنيفة، دموية، غريبة جدا، وأيضا لمناظر غامضة، غير مفهومة وباعثة على القلق."[2] أو أدب الشر وكذلك أدب المسخ.

انتشار الجريمة والقتل والاعتداء والمجرمين معلنين ذلك صراحة يعيشون في حي الأزهار الأبدية الذي كان يعيش فيه "ماشاهو" بعد أن تحول إلى "حي المنبوذين. يعني إلى وكر لمختلف أنواع القتلة والمجرمين ... وفي مختلف الأصناف."[3]

تفاخر سكان هذا الحي الذين يدعون نسبهم إلى "ماشاهو" والذين كانوا " يشكلون طبقة نبلاء الجريمة بالدم والنسب، ويتمتّعون بالاحترام لدى مختلف فئات الآثمين."[4] من أبرزهم "زير ماشاهو" " الذي ادعي نسبه إلى هند، زوجة سلفهم الأسطوري، أعني نازر ماشاهو. وكان دليله(...) حيازته لآلة موسيقية جرى توارثها أبا عن جد، في شجرة عائلته إلى أن آلت إليه."[5]

طور سكان "المأمونة" سلاحهم المدوخ واقتصرت قدرته على إحداث إغماء يصل إلى الأسابيع كما انتشرت الأسلحة في "المأمونة" خصوصا السكاكين بين مجريمي "المأمونة" من سكان حي المنبوذين، فقد "ظلت السكاكين تحتل تقريبا مرتبة القداسة بين غيرها من أدوات الفتك الأخرى لا سيما مدية تسمى ماشا. وهي عبارة عن خنجر قاطع من ثلاث جهات"[6] حاد جدا ويخترق الجسم بكل سهولة وهو من فصيلة الخنجر الذي قتل به "إيلام" لذلك جاء اسمه مشتق من اسم القاتل "ماشاهو" كما ورد في الرواية.

---

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص211– 212.

[2] المصدر نفسه، ص213.

[3] المصدر نفسه، ص218.

[4] المصدر نفسه، ص219.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص220.

ظهور القمامة في المملكة خصوصا في الحي الذي يقع فيه منزل أول قاتل في المملكة مما يقوله السارد في وصف هذا الحي: "أصبح من ناحيته أسوأ مكان سمعته في المملكة بأسرها (...) تحتل القمامات والروائح العطنة مكانة سامقة، تتخطى نتانتها تخوم الحي. تسرح الجرذان في مختلف ربوعه في أمن وسلام..."[1]

ظاهرة التفكك الأسري التي شكلت حادثة التسريح بين "منار" و"المنقب شين هاء" الأولى من نوعها في المملكة ومن خلالها تعرف السكان على هذا المصطلح –التسريح– ومعناه.

انتشار الحروب الأهلية بين أفراد المملكة بعد أن "أصبحت مفككة إلى عدة مقاطعات مستقلة عن بعضها البعض (...) كما دخلت في حروب لا تنتهي فيما بينها (...) صار ساكنة ما بعد المملكة يتقاتلون فيما بينهم، لا تنتهي حرب بين الحاضرة وتلك إلا لتنشب أخرى وهكذا دواليك، وأحيانا بين أبناء المقاطعة الواحدة."[2]

تعرض المملكة للغزو من طرف "الآدميون" وظهور "قوافل من المشردين من العجزة والنساء والأطفال، بأسمال بالية وأجسام منهوكة وروح منهارة، لم تفتأ تتكاثر(...) قوافل لا نهاية لها، لا بصر يحدها، أعداء سابقون والأصح إخوة، لكنهم صاروا متحاربين، متباغضين، جمعتهم الهزيمة، يبحثون عن ملاذ آمن فلا يجدونه."[3]

إن التحول القيمي الذي حصل داخل المملكة تم تدريجيا بحيث بدأ من الكلمة ثم انتقل إلى أشكال الحياة، ثم إلى القيم التي يؤمن بها سكان "المأمونة" ليستقر أخيرا في فكرهم، فهذا التحول انتقل من مظاهر الحياة البسيطة إلى أنماط تفكيرهم ليظهر ذلك في كتاباتهم الأدبية (أدب الجحيم، أدب الشر، أدب المسخ...)

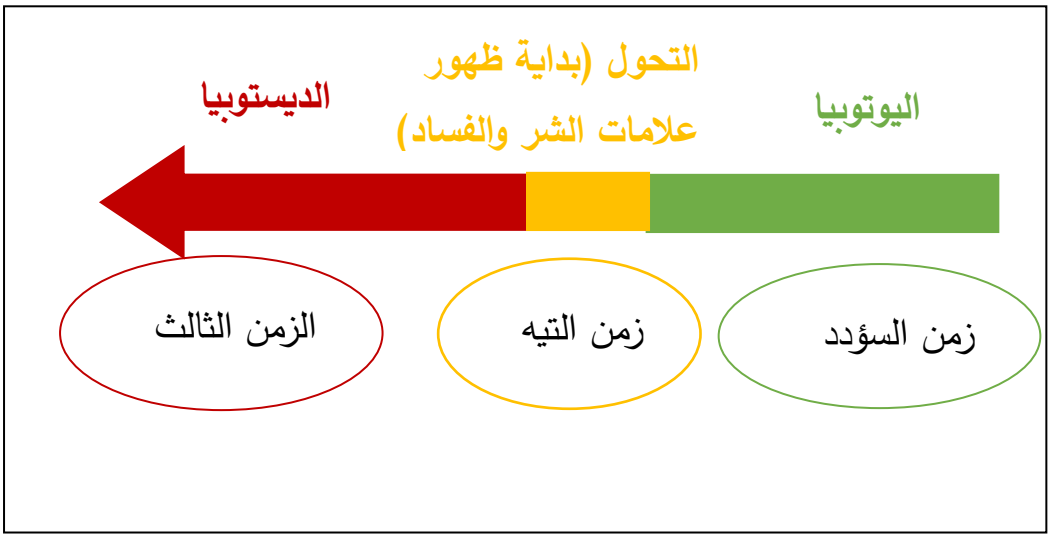
[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص 299.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لم يكتف السارد "أحمد طومباز" بإدخال الفساد لمدينته الفاضلة بل جعلها تندثر وتزول نتيجة كثرة الحروب والصراعات داخلها وهذا اندثار جاء بعد أن انتهت الحرب في المدينة التي كان يعيش فيها المؤسس "أحمد طومباز".

خلاصة القول إن المملكة مرت بثلاث عصور منذ التأسيس حتى الاندثار، تتوضح هذه العصور عبر الرسم التخطيطي التالي:



المخطط (02): السلم الزمني لتاريخ مملكة "المأمونة"

ينطلق الكاتب من حاضره الديستوبي –عقب ثورات الربيع العربي– حاضر تتخلله نزاعات بين السلطات الحكومية العربية والشعوب المقهورة، حاضر بائس حزين، ملون بدم الحروب والصواريخ، حاضر لم يستطع التخلص من ضعفه وهشاشته فغرق أكثر وأكثر في مآسي الصراعات التي خلفتها ثورات الربيع العربي، وعبر شخصية المؤسس "أحمد طومباز" يسعى إلى تأسيس مدينة فاضلة تماما كتلك المدن التي كانت تحلم بها الشعوب العربية، مدينة خالية من الشرور، عادلة، لا سلطة قامعة تحكمها ولا طاغية متجبر يفرض سيطرته عليها.

سعت الشعوب العربية إلى تحقيق حلمها في إيجاد مدينة عربية مثالية بديلة، لا يتحقق إلا بثورة على الأنظمة الحاكمة أي ما يعرف باسم "الربيع العربي" تلك الثورات التي بدأت خلال سنة 2011 من تونس وانتشرت لتشمل: ليبيا، مصر، سوريا واليمن،

حين انتفض الشعب ضد النظام الحاكم ليسترد حقوقه المهضومة ويتحرر من قبضة الديكتاتور.

اشتغل الكاتب في روايته على فكرة اليوتوبيا الساعية إلى تأسيس عالمي مثالي، تعبيرا عن أحلام الربيع العربي، لم يصمد هذا العالم المثالي أمام الخيبات التي نتجت عن ثورات الربيع العربي، فتشوه وتحول إلى عالم ديستوبي فاسد ينتشر فيه الحرب والشر والإجرام.

لأن الواقع العربي المأزوم أشد فتكا من الخيال فقد جعل الكاتب السارد عاجزا عن تجاوزه حتى في مخيلته ففسح المجال أمام شخصية "ماشاهو" حتى تدخل المدينة وتنشر فيها الجريمة والشر، فلم تدم هذه اليوتوبيا وانتهت سريعا كما انتهت أحلام الربيع العربي، ولم يحدث أي تغيير في الواقع العربي لأن "حركات التغيير هذه باءت كلها أو أغلبها بالفشل."[1]

وظف الكاتب التحول الذي حصل داخل الرواية (من اليوتوبيا إلى الديستوبيا) ليعبر به عن "اجهاض حلم الإنسان العربي بعالم مأمول يوتوبيا(Utopia) استحال شيئا فشيئا واقعا فاسد (ديستوبيا) تجري أحداثه الدموية على الأرض هنا وهناك."[2]

لم تتحقق أحلام الربيع العربي اليوتوبية ليحل على العالم العربي شتاء عنيف عاصف وممطر بالصواريخ والقنابل في بعض المناطق العربية (سوريا تحديدا) وتحول الربيع العربي إلى شتاء عربي على حد تعبير "نواه فيلدمان" في كتابه "الشتاء العربي/ تراجيديا".

[1] حسين تروش، الرواية العربية والعولمة، من حلم اليوتوبيا إلى الديستوبيا العجائبية، ص158.

[2] محمد الشحات، تمثيلات "الديستوبيا في الرواية المصرية الجديدة سردية مضادة لمدن الخراب، ص30.

1. 2 نسق الفانتازيا*:

أهم ما يمكن التوقف عنده وتوضيحه أنه وخلال رصدنا لمظاهر الديستوبيا في رواية "الآدميون" لم نلاحظ استثمار الكاتب لنظريات العلمية ومقولات العولمة، كما أنها لم تحمل أي سمة من سمات روايات الخيال العلمي، كما هو متفق عليه في الروايات الديستوبية.

وقد نجد لهذا الغياب تفسير في مقال "محمد الشحات" المعنون بـ: "تمثيلات الديستوبيا في الرواية المصرية الجديدة سردية مضادة لمدن الخراب" حين يقول: "تختلف "الديستوبيا العربية" في بعض وجودها عن ديستوبيا الآداب الأخرى التي تقوم بتمثيلاتها على بناء حبكة سردية تدور في المستقبل استلهاما لبعض نظريات فيزياء المستقبل أو فرضيات الخيال العلمين فيما تنهض رواية "الديستوبيا العربية"، أن جاز الاصطلاح غير المستقر، على تشغيل طاقة الفانتازيا بكثافة وتخييل سردي منفتح المدى."[1]

تعد الفانتازيا (Fantasy) "أسلوب أدبي يتضمن أماكن ومجتمعات وكائنات غير حقيقية أو بالأحرى غير موجودة إلا في عالم الخيال أو في عالم الأدب، ذلك أن الأدب يستخدم تقنيات وأساليب بعيدة عن الواقع؛ لتحقيق هدف التشويق أولا، وطرح فكرة من أصل الواقع." [2] الفنتازيا أسلوب أدبي له تقنيات تميزه عن بقية الأساليب.

---

*يرى حليفي أن: المحكي الفانتاستيك يوجد بين العجيب والغريب كما له القدرة على الجمع بينهما بمهارة، كما يعدهما عنصران يندرجان ضمن معطف الفانتاستيك، ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط01، 2009، ص23، وقد اتخذنا من هذا الرأي مرتكزا لنكشف بواسطته عن توظيف الرواية للعناصر فوق طبيعية من جهة ولتجاوز كل المصطلحات النقدية (العجيب، الغريب، الفانتازي..)التي تعددت وتنوعت بتعدد النقاد واختلاف ترجماتهم ووجهات نظرهم في توصيف هذا التوظيف.

[1] محمد الشحات، تمثيلات "الديستوبيا في الرواية المصرية الجديدة سردية مضادة لمدن الخراب، ص32.

[2] ثامر إبراهيم محمد المصاروة، ساطع عبد الله الذنيبات، الفنتازيا في الرواية العربية رواية (متاهات الأعراب في ناطحات السحاب) إنموذجا، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد43، ملحق2، 2016، ص1042.

فالفانتازيا "تقنية وطريقة للتعبير عن غرابة مقلقة (...) يستثمره الروائي باعتباره جزء من التشكيل، وعنصر يتطور ليصبح رؤية مشروعية تمتطي المفارقة والتناقض وهتك الواقعي الحقيقي بما هو فوق طبيعي لتمرير خطاب معين."[1]

الفانتازيا هي تقنية تعبيرية تساهم في تشكيل الهندسة الفنية للرواية عن طريق صبغ العناصر الأساسية للرواية (الشخصيات، الأحداث، الأماكن وحتى الزمان) بصبغة اللامألوف وغير الطبيعي، فهي تستند بالأساس على الواقع وتتجاوزه في آن واحد عن طريق خلق مفارقة وتناقض معه للتعبير أو نقد فكرة معينة أساساها واقعي.

مما يجدر لفت الانتباه إليه أن الفانتازيا تقنية تعبيرية وليست جنسا أدبيا، يستثمرها الكاتب في مختلف الأجناس الأدبية (الرواية، المسرح، الشعر..) – ليست حكرا على الرواية– كوسيلة لتكسير قوالب الكتابة التقليدية العاجزة عن التعبير عن تحولات الواقع الاجتماعي وهزائمه المتلاحقة –الواقع العربي خصوصا من جهة، كما تمنح له طرائق ورموز لا حصر لها تمكنه من تمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية دون أن يخاف من كابوس الرقابة من جهة أخرى.[2]

تشكل نسق الفانتازيا في رواية "الآدميون" من خلال اشتغالها على ثنائية (اليوتوبيا/ الديستوبيا) الأمر الذي استدعى ظهور بعض عناصر الفانتازيا داخل بنيتها والتي تمثلت فيما يلي:

الحلم: أساس تأسيس مدينة "المأمونة" نابع من حلم "أحمد طومباز" في إيجاد واقع مثالي خالي في الحروب والشرور، واقع خيالي معاكس للواقع الذي يعيش فيه، مما يقوله في هذا: "المأمونة العديمة الوجود في أي خريطة من خرائط العالم الآخر

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص23.

[2] ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص53، تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط01، 1993، (تقديم الكتاب: محمد برادة) ص05.

والحاضرة في تلافيف دماغي مدة قرون لا حصر لها "[1] فقد جاءت "المأمونة" كفضاء مكاني بديل تدور فيه الأحداث الأساسية للرواية لا يمكن أن يوجد واقعيا كونه مدينة خيالية (فضاء حلمي) تقع داخل رأس السارد فقط، وهذا الفضاء أكسب سكان المأمونة صفات وتصرفات غير مألوفة في العالم الواقعي (الابتسامة الدائمة، الاحترام الشديد، لا يعرفون العنف والشر والفساد...)

خرق قوانين الطبيعة البشرية: مثل نزول الجنين من بطن أمه ضاحكا بدل أن يبكي، لون دم سكان المأمونة مخالف للون دم، وما جاء في حديث الآدمي "ماشاهو" حول هذا الاختلاف:" لم أفهم سر ذهول إيلام حين شاهد الدم النازف من أنفي إلا لما تذكرت بأن لونه عندنا نحن الآدميين أحمر وعندكم أنتم، بني المملكة، حالك السواد."[2]

يمتلك مرتكب جريمة القتل" ماشاهو" قدرات عجيبة تجعله قادرا على التحول من شاب إلى عجوز والعكس صحيح لخداع من حوله أنه ليس نفس الشخص.

تميز طبيعة "المأمونة" بعناصر غير مألوفة: تنتشر في أرجاء المملكة شجرة البوح والتي تتميز بـ: "الشكل الكروي لتاجها(...) ذات الأوراق الدائرية الزرقاء."[3]

أما عن أرض الصمت فتنتشر فيها أعشاب صغير زرقاء اللون، ونوع من الصخور لها تأثير سحري فما أن أمسكها "شين هاء" حتى "جعل بغتة يطعن الهواء، بواسطة تلك القطعة الصخرية الطويلة والحادة طعنا عنيفا لو وقع على مخلوق لأصابت منه منية من نوع موت أرض الصمت."[4] تتميز بشكلها الذي يشبه شكل السكين يقال إنها من بقايا "الآدميون" عندما حاولوا غزو المملكة.

---

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص168.

[3] المصدر نفسه، ص24.

[4] المصدر نفسه، ص85.

المسخ: تحول الكائن البشري إلى حيوان؛ وهذا ما حدث للمنقب الباحث عن مرتكب جريمة أرض الصمت "شين هاء" أثناء رحلته التي سلكها باحثا عن حقيقة وجود مملكة أخرى غير "المأمونة" حين تحول إلى حشرة صغيرة الحجم.

التحولات التنقلات العجيبة والغريبة: تشوه طبيعة المملكة الجميلة عقب انتشار الفساد، الجريمة والشر خصوصا في الحي الذي كان يقطن فيه "ماشاهو" حيث أن "أشجاره المشهورة قبل ذلك كامل أرجاء المملكة بشعرها الداكن الحريري، قد أصابها الذبول والموت فأصبحت جرداء عارية تماما."[1]

تحول المراعي الوديعة من جنة على الأرض إلى جحيم عقب ممارسة "ماشاهو" آدميته هناك (ذبح الخروف وسلخه وأكله)

انتقال المؤسس الذي يمثل شخصية واقعية إلى الحلم ولقاءه بشين هاء و"منار" زوجة "شين هاء" وذلك لمحاسبته على تشكيكه في حقيقة المؤسس، وانتقال "شين هاء" (شخصية خيالية حلمية) إلى الواقع ولقاءها بأحمد طومباز.

فالهدف الأول من "الآدميون" هو التعبير عن انتشار الشر وفساد والقمع وغياب قيم الإنسانية، في ظل واقع سياسي واجتماعي يتأرجح بين تحقيق حلم التحرر من قبضة الديكتاتور العربي، وفشل هذا الحلم في التحقق حتى عقب الثور وانتفاضة الشعب، وقد سعى للتعبير عن ذلك ونقده لواقعه الفاسد عبر استثماره لتقنية الفانتازيا في فضاء (يوتوبي/ ديستوبي).

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص118.

2. التلاعب بالزمن وتشكل نسق سرد الأحداث:

يتخذ السارد في عينة الدراسة –الآدميون، فيلا الفصول الأربعة– من حادثة (الموت/ جريمة القتل) نقطة الانطلاق نحو تأسيس فعل السرد لتشكل "نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل."[1]

فتأتي الأحداث داخل الرواية غير مرتبة وفق التسلسل المنطقي للزمن إنما خاضعة لرؤيا الكاتب الذي يوكل السارد بسرد الأحداث وفق الشكل الفني الذي يختاره "لذا كان القص اختيارا وترتيبا وكان التوالي في القصة من صنع الراوي وترتيبه."[2]

يستعير السارد بتقنيات زمنية (الاستباق، الاسترجاع) تضمن له سرد أحداث التي وقعت في أزمنة مختلف (ماضي، حاضر، مستقبل) بطريقة غير متتابعة زمنيا وجمعها في نسق فني.

ينتقل السارد داخل الروايتين أحيانا إلى الماضي "ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي من زمن القصة."[3] أي وفق تقنية الاسترجاع وأحيانا أخرى إلى المستقبل عن طريق سرد "وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة."[4] معتمدا في ذلك على تقنية الاستباق.

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، مصر، د.ط، 2004، ص41.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط03، 2010، ص112.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تتكون رواية الآدميون من زمنين:

1- زمن دنيوي: يمثل القصة الإطارية (الاستهلال، وختام السردي) لا يحوي على تداخلات زمنية كثيرة، تقع في مدينة ما لم يحددها على وجه الدقة، ولكن ما هو واضح من خلال سرده أنها مدينة عربية في فترة الربيع العربي وما بعده.

يركز الاستهلال على حالة المدينة أثناء الحرب وما نتج عنها من دمار وموت مما ولد شعور "أحمد طومباز" بغربة داخل مدينته التي كان يعيش فيها.

أما الختام السردي فإنه يركز على حالة المدينة بعد الحرب ساردا حادثة قتل "شين هاء" (بعد انتقاله من الحلم إلى الحقيقة)، وخلاله أيضا يتخلى الكاتب عن مهمة سرد الأحداث "بحيث يوهم القارئ أن جميع الأحداث السابقة لم يكتبها الكاتب إنما عبارة عن مخطوط لا يعرف صاحبة يتساءل الكاتب في نهاية الرواية قائلا: " لكن لماذا وضع صاحب المخطوط الحقيقي إذن على غلافه اسما ظهر أنه مستعار؟ لماذا تنصل من تحمل مسؤوليته في نهاية المطاف؟ ولماذا اختار الخاتمة الأخرى للمخطوط؟ ومن هو في الأخير؟"[1]

فقد جاءت نهاية الرواية " كتصريح بإبراء الذمة من تبعات المخطوط، ولذلك لا يدعي الروائي ملكية النص (...) فإن الروائي، يتنازل عن وظيفة النقل، ويتضاءل دوره إلى مجرد عامل مساعد على "نشر" المخطوط، كما هو دون زيادة أو نقصان."[2]

2- زمن حلمي: يتمثل في قصة مدينة "المأمونة" التي تأسست في خيال "أحمد طومباز"، ويتخذ الفعل السردي لأحداث الرواية أساسا من حادثة موت "إيلام طوث" (جريمة القتل) لتنتقل عبر ثلاث أزمنة:

- زمن السؤدد (قبل وقوع جريمة القتل): زمن الماضي
- زمن التيه (وقت وقوع الجريمة): زمن الحاضر

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص318.

[2] محمد بوعزة، سرديات ثقافة من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، بيروت، ط01، 2014، ص69.

- الزمن الثالث (بعد وقوع الجريمة): زمن المستقبل

ينتقل السارد "أحمد طوباز" من الأحداث الدنيوية التي جرت في أحد المدن عربية إلى مدينته الحلمية وبالتحديد وقت وقوع جريمة القتل، وقبل أن يسرد الأحداث التي تتصل بهذا الزمن، يعود إلى الماضي ليسترجع أحداث سابقة لوقوع الجريمة ويرصد مظاهر السؤدد التي عاشتها المملكة من راحة، أمن، أمان واطمئنان.

ثم يعود ليعلن عن الجريمة "وفي ذلك المكان الواقع خارج الزمن وخارج كل شيء، في "أرض الصمت"، بين حاضرة العزيزة والعالم المجهول، وسط تلك الخربة الغامضة، وجدوا جثة إيلام."[1] حين دل القاتل "ماشاهو" أحد الأمناء عن مكان الجثة بعد أن اختفى لمدة ثمانية أيام.

إعلانه عن الجريمة لا يجعل الرواية تسير على سرد الأحداث مرتبة وفق الخط الزمني الطبيعي (الماضي، الحاضر، المستقبل) بل تبقى تتردد بين **استرجاعات** (رصد مظاهر الراحة والاطمئنان في المدينة، خرافات المنقب "شين هاء" التي لم يستسيغها سكان المملكة..) ليؤكد في كل مرة عن نقاوة المدينة وما كانت تعيشه من أمن وأمان، و**استباقات** يرصد من خلالها ما سببته هذه الجريمة من تشوهات في قيم المدينة وطبيعتها الخيرة، ونتائج هذه التشوهات على الحياة العامة لمملكة "المأمونة".

تتخلله في كل مرة **عودة لزمن وقوع الجريمة** ليرصد الكاتب من خلالها أحداث التي تتعلق بهذا الزمن (تحقيقات "شين هاء" وبحثه عن القاتل، جنازة "إيلام"، اكتشاف سكان "المأمونة" للموت غير المألوف عندهم، والمظاهر المستحدث في المملكة والتي تثير دهشة وتعجب السكان...)

بعد اندثار المملكة المأمونة يعود السارد ليواصل سرد الأحداث التي تتصل بالزمن الدنيوي.

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص 16.

وفي رواية "فيلا الفصول الأربعة" يحضر حدث موت "أحمد ياطو" الوزير السابق في حكومة "صاحب القصر" كنقطة مركزية ينطلق منها نحو سرد أحداث القصة وينتقل أثناء سرد هذه الأحداث عبر ثلاث أزمنة:

- الأحداث التي وقعت قبل موت "أحمد ياطو": زمن الماضي
- الأحداث التي وقعت يوم موت "أحمد ياطو" ويوم جنازته: زمن الحاضر
- الأحداث التي وقعت بعد موت "أحمد ياطو": زمن المستقبل

تبدأ أحداث الرواية من "فيلا الفصول الأربعة" من منزل "أحمد ياطو" الذي يسكنه وحيدا بعد أن تركته زوجته وأولاده، تحديدا عندما يعثر عليه صديقه جثة هامدة "وما أن بلغت نهاية السلم والتفت باتجاه مدخل الرواق حتى وقع بصري على جسم بلا حراك ملقى على الأرض (...) صفعته صفعتين قويتين لكن لا حياة لمن تنادي."[1] فتتحرك ذاكرة "الهادي" ليستذكر أحداث ماضية (انقاذ "الهادي" من الموت، حب "ياطو" الأول و"هناء سالم" ورفض والد "هناء" زواجهما، اختفاء "هناء"، إرسال "الهادي" إلى بلدة "هناء" للبحث عنها، زواج "ياطو" من "منار سلطان"، إقالة "ياطو" من الوزارة....) يعود "الهادي" إلى الحاضر (حادثة الموت) ليذكر تفاصيل يوم الجنازة (قدوم أخ "ياطو" وأولاده، خطاب التأبين ....)

فمعظم أحداث الرواية كانت تتداخل بين أحداث تتصل بالماضي تحديدا لذكريات "أحمد ياطو" وصديقه "الهادي"، وبين أحادث تتصل بيوم الوفاة والجنازة، رغم ذلك فإن السارد لا يجعل من حادثة الموت هي نهاية الرواية بل يستدعي تلك الأحداث التي جرت بعد موت "ياطو" لتسردها كنشره لروايته، وتخلصه من الشيء الأسود الذي وجده في صندوق "ياطو"(السلاح) ليتخلى عن التخيلات التي تراوده بشأن قتل صاحب القصر...

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص07.

عينة الدراسة –الآدميون، فيلا الفصول الأربعة– جنس إبداعي وليد واقع متوتر وحاضر يعاني من جرائم السلطة السياسية وإنسان متأزم نتيجة هذه الممارسات التي أدت الصراعات بين السلطة والمجتمع تصاعدت هذه الصراعات لتصل إلى ذروتها مع انتفاضة العرب ضد الحكام (الربيع العربي).

جاءت أحداث الروايتين متداخلة بين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، ذلك أن هذه الممارسات والصراعات ليست وليدة اللحظة إنما لها جذور تاريخية وتراكمات من الاضطهاد وسلب الحقوق وتقييد الحريات في ظل واقع عربي يعاني من الخراب السياسي وأحلام الشعب المؤجلة لخلق مدينة عربية مثالية، وكما أن لها نتائج مستقبلية على المجتمعات العربية خصوصا عندما فشلت ثورات الربيع العربي في تحقيق أهدافها.

ما نلمسه في تشكل نسق أحداث رواية "الآدميون" القائم على تداخل الأحداث بين الماضية والحاضرة والمستقبلية، أما رواية "فيلا الفصول الأربعة" فما نلاحظه تداخل الأحداث بين الماضي والحاضر أي أنها اشتغلت في تنسيقها لأحداث الرواية وفق تقنية الاسترجاع بكثافة وركزت على استذكار أحداث سياسية واجتماعية تتصل بتاريخ الجزائر اتصالا مباشر (العشرية السوداء، الزلزال، فترة حكم الرئيس السابق...)، واستخدام هذه التقنية يرجع إلى كون الجزائر في فترة الكتابة الرواية لم تشهد بعد ثورة مثل ثورات الربيع العربي (الحراك الشعبي)، رغم طول فترة حكم الرئيس السابق وانزعاج الشعب من ممارسات السلطة السياسية في البلاد، واكتفى في سرد الأحداث المستقبلية باستشراف نهاية الحكم السياسي بحركة تغيرية يقوم بها الشعب، لاستبداله بآخر يحفظ الحقوق والحريات، دون أن يوضح نتائج هذا التغيير على المجتمع الجزائري، ودون أن يوضح إن كان الشعب سينجح في التغيير أم أنه سيفشل مثل أغلب الشعوب العربية الأخرى.

3. الانفتاح على الأجناس التعبيرية ولعبة تعدد الأصوات:

يتميز كل نص أدبي بشكل فني معين ويخضع هذا الشكل لقواعد بنيوية يحددها الجنس الكتابي الذي ينتمي إليه النص.

غير أن النص الروائي له طبيعة بنائية جعلته لا يكتفي بشكل واحد محدد كباقي الأشكال الفنية (الرسالة، المذكرات، القصيدة، المسرحية...) ولا يخضع لقواعد بنيوية ثابتة بل تتغير بنيته الفنية وأشكاله من روائي إلى آخر بل من رواية إلى أخرى.

فالرواية تمتلك القدرة على استدعاء السياقات اجتماعية، سياسية، تاريخية، نظريات فلسفية وعلمية، كما أن الرواية "تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، دينية، الخ). نظريا فإن أي جنس يمكنه أن يدخل إلى الرواية (...) وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية."[1]

ذلك أن الرواية توظف أي جنس أدبي آخر داخل بنيتها بحيث يحافظ كل جنس على خصوصيته الفنية فترد في الرواية مقاطع من الشعر مثلا أو مجموعة من الأخبار الصحفية أو خط دينية وحتى بعض الرسائل...

قد تستدعي بعض التقنيات والأساليب التعبيرية (كتقنية المونتاج السينمائي، الفلاش باك...) من الفنون الأخرى (الشعر، المسرح، السينما، المقالات الصحفية، الرسائل، الرسوم التشكيلية...) وتستثمرها داخل بنيتها الفنية كتقنيات كتابية.

فالرواية تتميز بقالبها المفتوح ونزعتها الاستيعابية، الأمر الذي أكسبها آلية التفاعل واستعارة النصوص لتشكيل قالبها الفني، كما أتاح لها حرية الشكل الذي يضمن لها التجدد وتغيير الجلد تبعا لتغيير السياقات وأشكال المعرفة.[2]

---

[1] مخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص88.

[2] ينظر: محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفنية، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط01، 2016، ص48.

حيث مكن هذا الانفتاح من إنتاج أشكال عديدة ومتنوعة للمتخيل الروائي لكل متخيل خصوصيته والتي يكتسبها بفضل هندسته الفنية التي يرسمها الكاتب انطلاقا من إيمانه بمبدأ الاختلاف عن الأشكال السردية المنتشرة، هذا المبدأ الذي يوفر تنوع في إنتاج آليات جديدة لصياغة المتخيل، وخلق نوع من تعدد الأفكار والأيديولوجيات داخل الرواية التي توفرها تعدد الخطابات والأشكال التعبيرية داخل النص الواحد.

فهل ساهم انفتاح العينة الدراسة – رواية الآدميون وفيلا الفصول الأربعة– على الأجناس التعبيرية في خلق متخيل ذا بنية فنية خاصة؟ وهل حقق مبدأ تعدد الأصوات داخل العالم المتخيل؟

يؤمن "إبراهيم سعدي" بضرورة انفتاح الرواية على الأجناس التعبيرية الأخرى إيمانا يتجسد فعليا في أغلب رواياته (بوح الرجل القادم من الظلام، كتاب الأسرار، الأعظم...) حتى أصبحت هذه التقنية تشكل سمة أساسية لأعماله الروائية، وبإمكاننا لمس هذا التجسيد في عينة الدراسة –رواية الآدميون وفيلا الفصول الأربعة– والتي استطاعت أن تستدعي مجموعة من الأجناس التعبيرية الأخرى داخل متنها المتخيل تمثلت في:

3. 1 الرسالة:

تعد الرسالة من أقدم الفنون النثرية وتعرف على أنها: "سلسلة منقولة من الرموز بهدف ايصال معلومة."[1] يرسلها شخص(مرسل) إلى شخص آخر (مستقبل) يعبر فيها عن احساس معين أو يطلب منه طلب معين (المحتوى)، وتختلف في ذلك الأداة (الورق والحروف، أو وسائل الكترونية ...)

تستحضر رواية "الآدميون" فن الرسالة في موضعين مختلفين:

الأول: حين ما يقدم السارد مؤسس مملكة "المأمونة" على تسريد أجزاء من الرسالة التي أرسلها "نازر ماشاهو" إلى "شين هاء" يعترف فيها بجريمته.

[1] مصلح الصالح، الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، ص333.

الثاني: حين ما يعرض الرسالة بأجزائها الكاملة، بعد أن عثر عليها أولاد "شين هاء" في صندوق البريد عقب سنوات من وقوع الجريمة واختفاء "شين هاء".

أقر السارد أن الرسالة "كانت مكتوبة بخط اليد وعلى وجهين وبلغة المملكة ومقسمة إلى ثلاثة أقسام(...) وقد أعطى للقسم الثاني الذي جعل بدايته في صفحة منفصلة، كما الثالث، عنوان عذاب الجنة، تحدث فيه عن زوجته هند ولكن ليس عنها فقط في الحقيقة عكس ما يوحي به العنوان. أما الثالث فقد جعل له عنوان موت أرض الصمت، وقد تضمّن معطيات حاسمة عن هذا النوع من المنية غير المعروف أيامها، كاشف الأول مرة تفاصيل مقتل إيلام. الحدث الذي حضارة المملكة.

أما القسم الأول فقد ورد بدون عنوان."[1]

عمل السارد على تسريد الرسالة بكل تفاصيلها وكما وضعها داخل المتن المتخيل منفصلة عن بقية الأحداث تحت عنوان (رسالة نازر الطويلة جدا إلى هاء الذي لن يطلع عليه أبدا)، مقسمة كما كتبها "ماشاهو" دون أن يضفي عليها أي تغيير "وقد رأيت نشر الخطاب كما كتبه من دون أن أجتزئ منه غير المقطعين اللذين سبق وأن ذكرتهما."[2]

جاء نص الرسالة مستوفى لشروط الجنس الذي تنتمي إليه (المرسل، المرسل إليه، التحية، ونص الرسالة)، حوت على مجموع من الأحداث وحقائق لم يفصح عنها السارد من قبل بل أوكل مهمة سردها إلى "ماشاهو" كونها تتصل بشخصيته، طبيعته الآدمية التي تختلف عن المأمونيين والجرائم التي ارتكبها داخل "المأمونة"، يجهلها "شين هاء" وسكان المملكة.

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص 147.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3. 2 الوصية:

اعتمدت رواية "الآدميون" على أحد الفنون النثرية العربية الذي ظهر منذ عصر الجاهلية، والمتمثل في فن الوصية التي تعد "خلاصة موجزة عن حياة المرء في شؤونه وشجونه، وآخر ما يقدمه في حياته أو نهايتها، بعد أن اختبر الحياة بكل ما فيها من حلو ومر، هناء وشقاء طيب وخبث فيوصي أبناءه وأهله بالأمور التي يرى فيها مخايل السعادة والرفعة وسواء السبيل."[1]

جاءت الوصية في الرواية كخلاصة لما اكتشفه المنقب "شين هاء" أثناء بحثه عن مرتكب جريمة أرض الصمت كتبها "بعد فشله في العثور على نازر ماشاهو وقراره القيام أخيرا برحلته إلى ما وراء تخوم أرض الصمت"[2] ووجهها إلى سكان المملكة.

قام السارد بتوظيفها داخل النص الروائي بشكل منفصل بعد عنوان "وصية هاء إلى بني قومه في المملكة" عقب سرده لكيفية العثور عن هذه الوصية وكيف انتشرت في المأمونة فقد "ظلت محتجبة لدى كبير الأمناء، خشية منه على استقرار المملكة، لما ورد فيها من طروحات تقوّض قيم المأمونة (...) وقد حصل الإفراج عن وصية هاء الحقيقة بعد القرن الأول من الجريمة."[3]

تبدأ الوصية بـ: "إلى بني قومي الأعزاء الكرام.

يا أبناء وبنات المملكة العظام."[4]

ويختمها بـ: "المجد للملكة! المجد للملكة! المجد للمملكة!"[5]

تتوسط البداية والنهاية متن الوصية كما أورده، يتضح من خلاله الغرض من كتابة "شين هاء" للوصية والمتمثل في الاعتذار من سكان "المأمونة" عن فشله،

---

[1] حسين الحاج حسن، أدب العرب في صدر الإسلام، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1992، ص133.

[2] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص295.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص 296.

[5] المصدر نفسه، ص 299.

والتوضيح لهم أنهم ليسوا السكان الوحدين في الكون، الكشف عن قاتل "إيلام طوث"، تحذيرهم من "الآدميين" الذين يهدفون إلى تقويض مملكة "المأمونة" عن طريق إرسالهم لماشاهو ليزرع فيهم الصفات الآدمية وينشر في لغتهم كلمات القتل والشر، كما أوصاهم في حال أن يعاملوا ذرية "ماشاهو" أو المخلوقات القادمة من عالمه بالحسنى وأن يثقفوهم وفق القيم الكريمة السمحة، وأن يأخذوا منهم ما يفيد حضارة "المأمونة"، وأن لا يأخذوا منهم القتل والعدوان وأكل لحم الكائنات الحية ذات الروح، وأن يدافعوا عن المملكة وحضارتها.

لكن الوصية لم تأد غرضها المنشود التحذير من اندثار قيم "المأمونة" وهلاك المملكة لأنها لم تظهر لقوم المملكة إلا بعد دخول "الآدميون" وتأثر "المأمونيون" بأخلاقهم وعادتهم ومبادئهم، كما أن "خروجها إلى العلن متأخرة بهذه المدة الطويلة من الزمن حال دون أن تقرض نفسها أما النسخ المزيفة. ولذلك لم يصدقها كثيرون واعتبرت بأنها النسخة المدسوسة."[1]

من خلال الاعتماد على الوصية التي خطت بخط يد "شين هاء"[2] استطاعت رواية "الآدميون" أن تخلق مساحة ليعبر من خلالها "شين هاء" عن موقفه من جريمة "ماشاهو"، توقعاته لمستقبل "المأمونة" وكذلك نظريته حول وجود سكان آخرين غير "المأمونيين"، الذين يشكلون خطر على المملكة، ليظهر من خلالها صوت شين هاء كمشارك في سرد أحداث القصة.

3.3 المذكرات:

سارت رواية "فيلا الفصول الأربعة" على خطى سابقتها–الآدميون– فجعلت من بنيتها منفتحة تستوعب أجناسا تعبيرية وكما استطاعت أن توظف أشكالا أخرى مختلفة عن تلك التي وردت في "الآدميون".

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص295.

[2] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فالكاتب يوكل مهمة السرد أحداث الرواية والتعريف بشخصية "الكاتب المغمور" لصديقه "الهادي"، ثم يفسح المجال لظهور صوت "أحمد ياطو" عن طريق تسريد أجزاء من مذكراته الشخصية والتي سجلها "أحمد ياطو" مراحل من حياته بقلمه وتحدث عن أناه في "دفتر سميك وقديم لولبي المشاد"[1] يتميز بـ: "الزنبرك والغلاف المتين الأرجواني اللون."[2] التي قرأها السارد وراح يعرضها في مواضع مختلفة من الرواية كما كتبها "ياطو" دون زيادة أو نقصان.

ما يجب الإشارة له أولا أن المذكرات أحد الأجناس الأدبية القريبة من السيرة الذاتية، يهتم المؤلف فيها بحكاية الحوادث التي عاشها دون أن يهتم بتصوير أناه.[3]

المذكرات الشخصية هي" تسجل المرء لبعض حوادث حياته الماضية في مكان أو ظرف ما."[4] إذ أن "الحديث فيها يتم عن الأنا. وترصد أهم الأحداث وتصور أهم اللحظات في حياة الأنا."[5]

استحوذ "الهادي" على هذا الدفتر ليلة وفاة "أحمد ياطو" حين عثر عليه في صندوق يحتفظ به "ياطو" داخل درج مقفل في مكتبه الذي لا يسمح لأي شخص بالدخول إليه.

اعترف "ياطو" بذلك في كثير من المواضع داخل الرواية، وقد دفعه الفضول إلى قراءة ما كتب فيه يقول في هذا الشأن "قررت في الأخير الاطلاع على كل ما ورد في مذكراته التي استوليت عليها ليلة أن رحت أبحث في مكتبه المحظور عن وصيته

---

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص 89.

[2] المصدر نفسه، ص122.

[3] ينظر: إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2014، ص 215.

[4] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984، ص 346.

[5] حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ص 277.

الخرافية التي يكون قد تركها لي قبل وفاته غير المتوقعة، وحيدا، في "فيلا الفصول الأربعة"، يوم جئت لتوديعه. ألا أقرأها كان آخر وازع أخلاقي انتهى بدوره إلى السقوط تحت تأثير فضول لو أستطع الوقوف في وجهه إلى النهاية."[1]

تتميز مذكرات "ياطو" باعتماد الكاتب طريقة التأريخ بشكل غريب حيث يثبت اليوم والشهر وفي بعض الأحيان الساعة غير أنه يشير إلى السنة بعد أن يمنح حدث بارزا فيها صفة معين ويتضح ذلك في قوله:

"06/ 05 من عام التيه، الساعة 12 ليلا.

"لا أدري بالضبط لماذا عدت اليوم أيضا، يعني للمرة الرابعة، إلى نادي "الأوفياء للعهد"، أي الأوفياء إلى صاحب القصر. نادي يعرف لدى الساكنة المقمين حوله "Les ex" لأن أعضاءه مسئولون كبار من رتبة وزراء وسفراء..."[2] عام التيه هو العام الذي صدرت فيه قائمة الوزراء الجديدة خالية من اسم "أحمد ياطو".

قام السارد باستحضار بعض الأجزاء التي قرأها من المذكرات دون إثبات تاريخ كتابتها عكس ما وردت عليه في الدفتر، وبعضها الآخر مثبت بالتأريخ المعتمد في كتابتها.

تحتوي المذكرات كثيرا من أحداث سجلها "ياطو" انطلاقا من تصوره الخاص، إلا أنها لم تكتب بطريقة منتظمة فالهادي لم يعثر على الأحداث التي جرت خلال خمس سنوات أي في فترة تولي "ياطو" منصب الوزير، رغم ذلك فقد ساعدت على سد هذه المذكرات بعض الفجوات السردية التي نتجت عن عدم معرفة "الهادي" لبعض الأحداث.

لم يكتف الهادي بعرض ما جاء في المذكرات، بل ذهب إلى نفي بعض الأحداث التي سردها "ياطو" متهما إياه أنه يجيد التضليل الجميع حتى نفسه، وهذا ما

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص 104.

[2] المصدر نفسه، ص 105.

ساهم في خلق وجهات نظر متعددة حول قصة واحدة، كقصة دخول "الهادي" إلى السجن بسبب سرقته لآلة التصوير الفوتوغرافية، لينقي "الهادي" فعتله هذه معترفا "أحمد ياطو" من سرقها قائلا:" لما وصلنا الاستدعاء من الشرطة، واشتم ياطو الخطر، جاءني وكشف لي عن كل شيء عن سرقته للآلة الفوتوغرافية، وعن خوفه من الأماكن المغلقة، وعن خشيته من فقدان هناء سالم. ثم طلب مني حمل وزر اختلاسه للآلة (...) وهكذا عرفت السجن أول مرة في حياتي."[1]

قد لا يساعد هذا الانفتاح على الكشف عن الحقائق والأحداث التي لم تذكرها الشخصية بل يأتي كصورة من صور تزييف الحقائق عكست رأي "الهادي" في صديقه "أحمد ياطو" كخطاب التأبين الذي ألقاه يوم الدفن يقر داخله بأنه صاحب رواية عظيمة في حين أن الرواية تعود إلى "الهادي"، أو كتلك المقالات التي كتبها بأسماء مستعارة ليعرف برواية الكاتب المغمور الوحيدة.

الصندوق يحوي أيضا "بطاقات أو أشياء من هذا القبيل. لم تكن في الأخير بطاقات ولا ذات صلة بالخصوص بشيء يمكن اعتباره وصية أو شيء من هذا القبيل. كانت صورا فوتوغرافية."[2]

ومن خلال هذا المقطع السردي "من الواضح أنها لم تأخذ في الأمس القريب، لكنها لم تتأثر بالزمن. واحد منها فقط كانت جماعية (...) بقية الصور: جميعها لهناء سالم تظهر فيها في مراحل مختلفة من عمرها، قبل اختفائها، تارة بمفردها وفي معظمها مع أحمد ياطو (...) على ظهر بعضها عبارات مقتضبة، جميعها استفهامية، من قبيل: أين أنت؟ لماذا؟ هل أنت بخير؟ إلخ..."[3] يتضح أن السارد لم يكتف بمجرد ذكر عابر للصور الفوتوغرافية بل راح يصفها.

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص125.

[2] المصدر نفسه، ص 91.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ومما يجدر الإشارة له أن "الصورة الفوتوغرافية في الرواية غير مرئية للمتلقي، بل ترتسم في أذهاننا حين يسردها الراوي"[1] والمقطع الذي يسرد فيه "الهادي" الصورة الجماعية يوضح كيف ترتسم الصورة من خلال التسريد حين يقول: "صورة جماعية من ثلاث صفوف، وسط أولها يظهر صاحب القصر جالسا، بسب السن، على مقعد يناسب مقامه بالطبع، بينما البقية وقوف ينظرون في اتجاه واحد، مرتدين جميعا بدلات أنيقة لا شائبة فيها. أحدهم أحمد ياطو، يظهر على وجه التقريب في منتصف الصف الخلفي والأخير."[2]

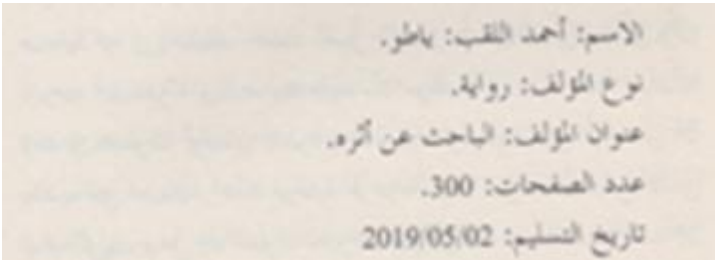
تحضر الصورة الفوتوغرافية في مواضع سردية أخرى نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر؛ عندما راح "الهادي" يعدد مكونات الدرج والتي من بينها صورتين قديمتين لأب "ياطو" الذي فقد من زمن، إحداهما في سن الشباب، وهو يرتدي بذلة والأخرى وهو يحمل طفلا صغيرا على ذراعه، يصف "الهادي" خلفية الصورة الأولى التي تظهر كمنظر طبيعي لحديقة ذات عشب وأشجار مورقة في وسطها نهر تماما كتلك الخلفيات التي توجد في محلات التصوير.[3]

ليحقق من خلال هذا السرد خاصية انفتاح الرواية على الأجناس غير الأدبية، وهذا الانفتاح لم يتوقف عند الصورة بل تعداها إلى "وثيقة استلام" التي طلب من الهادي ملأها عندما سلم رواية "الباحث عن أثره" لدار النشر، فقد حضرت مرئية بكل مكوناتها كما هو واضح في الشكل التالي:

[1] هناء مهايية، عائشة رماش، التعالق الفني نحو تبئير الفن الروائي وازدواج خطية السرد، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مجلد: 11، عدد:01، السنة: 2022، ص349.

[2] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص91.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص85، 86.


الاسم: أحمد اللقب: ياطو.
نوع المؤلف: رواية.
عنوان المؤلف: الباحث عن أثره.
عدد الصفحات: 300.
تاريخ التسليم: 2019/05/02

الصورة (11): وثيقة الاستلام الواردة في رواية "فيلا الفصول الأربعة"

عكس الصورة التي اعتمدت في حضورها على تسريد مكوناتها فقط دون أن تتجسد أمام القارئ مرئيا.

كما تنفتح الروايتين – الآدميون، فيلا الفصول الأربعة– على نفس الجنس الكتابي الذي صيغت فيه بطريقتين مختلفتين:

- استخدام أحد ألقاب الشخصية الرئيسية في رواية سابقة لنفس الكاتب، وهي رواية "الأعظم" لإبراهيم سعدي التي صدرت سنة 2010، وذلك في رواية "الآدميون" ويتضح ذلك في قوله "لحظتها تأكد لمن يعرف باسم الأعظم في المدينة سابقا عدم خطئه حين ظل يشعر بالقلق كلما همّ هاء بالكلام."[1] الأعظم هو اللقب الذي اشتهر به "أحمد طومباز" الذي يعتبر مؤسس "المأمونة" وهو نفسه من جلب لها الدمار تماما "كلزهر لكوك" الذي ساهم في طرد المستعمر من بلده المنارة وإعادة بناءها من جديد، ليكون اليد التي تدمرها بعد أن أحس أن حكمه مهدد.
- تسريد جزء من أحداث رواية كتبتها إحدى شخصيات "فيلا الفصول الأربعة" وجاء هذا التسريد في ثلاث مواضع ولثلاث لروايات موضحة في الجدول التالي:

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص308.

الجدول (01): الروايات التي تم تسريد أحداثها في رواية "فيلا الفصول الأربعة"

عنوان الرواية	كاتب الرواية	الأحداث	الصفحة
بنو آدم	كاتبها مغمورة (يستذكرها الهادي وهو في القطار متجها نحو مدينة "ن" للبحث عن هناء)	لا يسرد "الهادي" كل تفاصيل الرواية بل يكتفي بالإشارة إلى إحدى الشخصيات المحورية في الرواية، يذهب للبحث عن قاتل أسطوري في أقصى منطقة من مملكة خرافية لا مكان لها على الخريطة.	ص72
الإنسان الأخير	رواية حاول "الهادي" كتابتها	تدور أحداثها حول حياة فاكر وريحا دندانو آخر زوج بشري على وجه الأرض، قررا عدم ارتكاب جريمة الإنجاب وتناولا عقارا يمنعهما من الإنجاب. وهي رواية سوداوية غرائبية.	ص24، 25
المسافر	رواية كتبها "الهادي" واستولى عليها "ياطو"	تروي قصة مخلوق غريب يسافر عبر الأزمنة ويتنقل في أماكن متنوعة مثله	ص 32، 77...

		مثل المتصوفة.	
الباحث عن أثره	رواية كتبها "الهادي" وقرر أن ينشرها باسم "أحمد ياطو" عقب وفاته	يعقوب ط... يبحث عن أصله يكتشف البطل بأنه ابن حرام أبويه فرا إلى احدى بلدان الشرق يلقى عليه القب	163-161

الرواية الأولى "بنو آدم" تتقاطع أحداثها مع أحداث رواية الآدميون" لإبراهيم سعدي"، أما الثانية "الإنسان الأخير" فهي تلخص نظرة "الهادي" الفلسفية، في حين مكنت الرواية الثالثة "المسافر" من استدعاء النسق الصوفي داخل رواية "فيلا الفصول الأربعة والأخيرة "الباحث عن أثره" فقد لخص "الهادي" من خلالها حياته وبحثه عن أصله المجهول وسرد من خلالها هواجسه الناتجة عن أصله المفقود.

تحضر الأجناس التعبيرية داخل بنية عينة الدراسة–رواية الآدميون، فيلا الفصول الأربعة– على اعتبارها أجناس متخيلة خلقها كاتب الرواية نفسه تأتي متداخلة مع النسيج الروائي دون أن تخل بالطبيعة الفنية لجنس الرواية، محافظة بذلك على خصوصيتها الشكلية (البنائية) لتكمل عملية السرد الأحداث التي غابت عن السارد وتسد الفجوات السردية التي وقع فيها. ولتخلق بذلك نوع من تعدد التقنيات الحكي وتعدد الأصوات السردية داخل النص الواحد.

استثمرت رواية "فيلا الفصول الأربعة" تقنية الانفتاح على الأجناس التعبيرية الأخرى مما ساهم في تكثيف استغلال تقنية الاسترجاع وتعدد الأصوات داخل الرواية خصوصا عندما ساهمت هذه الأجناس في الكشف عن الأحداث المرتبطة بزمن الماضي لم يسردها السارد بل جاءت على لسان شخصيات أخرى، مما جعل الأدوات

الفنية والتقنيات السردية المستخدمة في هذه الرواية تتشابه كثيرا مع التقنيات والأدوات المستخدمة في روايته السابقة (كتاب الأسرار، الأعظم...)

أما رواية "الآدميون" رغم استثماره لنفس التقنيات (انفتاح على الأجناس التعبيرية، تعدد الأصوات، تقنيات الاسترجاع والاستباق...) إلا أنها استطاعت تجاوز هذا التشابه فاختلفت عن سابقاتها باشتغالها على تيمة المدينة المتخيلة (اليوتوبيا/ الديستوبيا) مما جعلها تنفتح على نسق الفانتازيا بتضمين الرواية بعناصر فوق طبيعية (أمكنة لا يوجد إلا في دماغ السارد، نماذج بشرية لا تحمل صفات لا تتطابق مع الواقع، تحولات في الطبيعة وعند البشر متناقض مع الواقع، أحداث لا يمكن أن تقع إلا في الخيال...)

هذا لا يعني أن المستوى الفني للكاتب قد شهد تراجع، أو أنه لم يتطور وأن نجاح رواية "الآدميون" فنيا لم يكن نابع عن قدرات الكاتب الفنية بل هو مجرد ضربة حظ، بل إلى ما أرجعناه حسب رأينا أن رواية "فيلا الفصول الأربعة" سابقة من حيث الكتابة رواية "الآدميون" متأخرة في النشر ليس إلا خصوصا إذا لاحظنا الفكرة الاستشرافية التي تحملها رواية "فيلا الفصول الأربعة" حول زوال النظام الحاكم هي نفسها التي تحملها رواية "الأعظم" والتي صدرت سنة 2010 أي قبل "الآدميون" بحوالي ثماني سنوات.

الفصل الثالث: حضور الفلسفة وتشكل الأنساق الأيديولوجية في روايتي "الآدميون" و"فيلا الفصول الأربعة"

1. حضور الفلسفة في الروايتين

1. 1. المدينة الأفلاطونية الفاضلة أم المدينة العربية الفاسدة؟ (الفلسفة المثالية)

1. 2. فلسفة "سيوران" مأزق الولادة والبحث عن الأصل (الفلسفة العدمية)

2. أشكال الأيديولوجيا في الروايتين

2. 1. الأيديولوجيا الانتهازية

2. 1. 1. المستوى الأول (أيديولوجيا الديكتاتور)

2. 1. 2. المستوى الثاني

2. 2. الأيديولوجيا الانهزامية

2. 3. أيديولوجيا الرفض والتغيير

تمهيد:

إن المتخيل الروائي لا يمكنه أن يتأسس من الحروف، الألوان، الصور (فضاء نصي)، التقنيات الفنية (الشخصيات، الزمان، المكان) وفقط، فعلى اعتبار علاقته الوطيدة بالواقع فإن المؤسس لعالم المتخيل (الروائي) يلتقط من الأفكار العلمية والفلسفية، الأوضاع الاجتماعية، التغيرات السياسية والوقائع التاريخية ما يضمنه ليشكل بواسطته بنية فكرية تتحرك ضمنها الشخصيات داخل المتخيل.

بواسطة هذه البنية ينكشف لنا موقف الكاتب من الواقع وكذلك رؤيته للنماذج البشرية التي صنعت هذه الأوضاع والتغيرات أو التي تأثرت بها من خلال عرضه لأنماطهم الأيديولوجية التي تظهر من مواقفهم وأفكارهم.

سنحاول الوقوف على ما استدعاه الكاتب من أفكار فلسفية وأوضاع اجتماعية وتأثير ذلك في تشكل الأيديولوجيات داخل المتن الروائي لاستنباط أيديولوجيا الكاتب فيما يلي:

1.حضور الفلسفة في الروايتين:

مما وجب توضيحه أولا أن لكل من الفلسفة والرواية سماتها الخاصة ومميزاتها التي تنفرد بها عن الأخرى، شرحها "إبراهيم سعدي" في مقاله "الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي" بالتفصيل نلخصاها في هذا الموضع من الدراسة :

-جوهر الخطاب الروائي الجمالية وليس المضمون الفكري أو الديني أو الأخلاقي عكس الخطاب الفلسفي الذي ينتمي إلى مجال الظواهر الفكرية والمعرفية.

- يخضع الخطاب الفلسفي إلى معيار الصدق والكذب أما الخطاب الروائي فمعياره الأساسي هو الذوق لأنه لا ينقل حقائق بل هو عبارة عن عمل خيالي.

– لغة الرواية حسية أما لغة الخطاب الفلسفي فهي تجريدية تتسم بالشمولية رغم أن اللغة النثرية تشترك بينهما.

– تكون الدلالة في الخطاب الفلسفي مكشوفة ولغتها شفافة مباشرة لا توجد مسافة تبعدها عنها، وإن كانت من ناحية أخرى لغة مختصة، تتطلب تأهيلا، أما الخطاب الروائي فالدلالة تحتاج إلى من يكتشفها من الدارسين، الباحثين والنقاد، فهي مختفية يحددها الكاتب في نصه.

– النص الروائي يقدم نفسه مستقلا عن مؤلفه أما في الخطاب الفلسفي فإن النص يعبر عن وجهة نظر صاحبه دون مواربة.[1]

فالفلسفة تتخذ في بعض الأحيان من الشكل الأدبي الجمالي وسيلة لعرض نظرياتها ومقولاتها وهذا ما ولد علاقة بينهما وهي علاقة قديمة "تؤكدها الفلسفة في صورتها اليونانية عند أفلاطون في محاوراته السقراطية، وتؤكدها الفلسفة العربية الإسلامية عند عدد غير قليل من الفلاسفة ابتداء بالفارابي ثم ابن طفيل وغيرهما."[2]

لم تنقطع هذه العلاقة مع النهضة الأوروبية بل استمرت مع كتابات مختلفة "ابتداء بديكارت ومرورا بالتنويريين: جان جاك روسو وفولتير (...) وصولا إلى نتشه ثم جان بول سارتر وغيرهم. وفي الثقافة العربية يلتئم التفلسف، أو شيء منه، مع القص في بعض أعمال الروائية للمفكر المغربي عبد الله العروي."[3] وغيرهم من كتاب ومفكرين.

---

[1] ينظر: إبراهيم سعدي، الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، مجلة تحليل الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد:01، المجلد: 2006، ص176–192.

[2] سعد البازغي، الرواية والفلسفة: ازدواجية الحضور، أوراق المؤتمر الثامن "الرواية والفلسفة "، إعداد وتقديم: زياد أبو لبن، زهير توفيق، جمعية النقاد الأردنيين، عمان، الأردن، د.ط ،2020، ص15.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما تسمح الرواية للفلسفة بالدخول إلى متنها عن طريق الأفكار والمواقف التي تظهر انطلاقا من تصرفات الشخصيات دون أن تعلن صراحة بأنها نظرية فلسفية ودون أن يخل ذلك بطبيعة الفن الروائي.

كما تقوم الفلسفة "بدور عامل شكلي حقيقي: وهذا ما يحدث عندما يرسم المظهر الجانبي لشخص، أو ينظم السياق العام لقصة ما، أو حتى عندما يرسم لها الإطار أو يبني طريقة سردها. بإمكان النص الأدبي أن يصبح حاملا لرسالة فكرية، غالبا ما ينقل مضمونها إلى الفلسفي إلى مستوى التواصل الأيديولوجي."[1]

فلا تتخذ في ذلك الفلسفة شكل الرواية حتى تصوغ نظرياتها ومقولاتها أي أن النظرية تنشأ أولا في أحضان الفلسفة ثم تستعيرها الرواية لتبني أرضيتها الفكرية، فقد "تطفو الفلسفة على سطح الآثار الأدبية كمرجع ثقافي، أتقن إلى حد ما، وكاستشهاد بسيط غالبا ما يمر من دون أن يلاحظ، وبسب جهل قرائه وشراحه."[2]

وهذا ما نشهده في روايات "إبراهيم سعدي" التي انفتحت على مجموعة من النظريات والمقولات الفلسفية لتكون بمثابة "أرضية فكرية تستند عليها وتحشد إمكانياتها الفنية كي تشيد معمارها على وقف تلك الأرضية."[3] والتي تمثلت في الفلسفة المثالية، الفلسفة العدمية كالآتي:

1. 1 المدينة الأفلاطونية الفاضلة أم المدينة العربية الفاسدة؟ (الفلسفة المثالية):

تأسست رواية "الآدميون" انطلاقا من فكرة العالم المثالي أو المدينة الفاضلة تلك المدينة التي حلم بها "أحمد طومباز"، فلا يغيب عن ذهن الدراسين والباحثين في مجال

---

[1] بيار ماشري، بم يفكر الأدب تطبيقات في الفلسفة الأدبية، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2009، ص26.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نادية هناوي، انعكاسات النقد الفلسفي البعدي في السرد الروائي العربي، أوراق المؤتمر الثامن "الرواية والفلسفة "، ص117.

الأدب والفلسفة أن الفكرة قد نشأت وترعرعت في حضن الفلسفة على يد صاحب محاورة "الجمهورية" والتي تعد "النموذج الأول لكل اليوتوبيات."[1]

شكل تدهور الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية لأثينا الناتج عن الحرب الدافع الرئيسي الذي جعل أفلاطون يبحث عن دولة مثالية تتحقق داخلها العدل والحرية والمساواة فأسس في سبيل تحقيق ذلك جمهوريته الفاضلة، وهو الدافع نفسه الذي حرك "أحمد طومباز" لتأسيس المأمونة" وقف معايير الفضيلة، الأخلاق الفاضلة والعدل المفقودين في واقعه.

فقد "كانت الفترة التي كتب فيها "أفلاطون" "جمهوريته" فترة تدهور في التاريخ اليوناني. فقد انتهت (...) الحرب الأهلية بين أثينا وأسبرطة في المورة بالهزيمة الساحقة لأثينا، وضعفت المدن المستقلة التي شاركت فيها بتأثير الصراع الطويل والمنازعات الداخلية. وقد أدى بها التفكك إلى أن تصبح عرضة للغزو الأجنبي، وسمح لدولة أسبرطة العسكرية التسلطية أن تنتصر عليها."[2] مما جعلها تعاني من ضعف في مجالين السياسي والاقتصادي.

أما أحمد "طومباز" وكما ذكرنا سابقا فقد بدأ يسرد ما حلم به حول المدينة التي أساسها منذ آلاف السنين داخل مخيلته حينما تمكنت الحرب من المدينة التي كان يسكن فيها أيضا وحينما ملأت الصواريخ والطائرات سماء المدينة ولون الدم أرضها، فدمرتها الحرب في كافة الأصعدة ماديا (المباني دمرت، والاقتصاد انهار، خسائر بشرية، هجرة...) معنويا (من النواحي السياسية والاجتماعية).

لا يحضر الفكر الأفلاطوني في رواية "الآدميون" كمجرد محرك للسرد (فكرة المدينة الفاضلة التي انطلق منها السارد) أو كمؤطر فضائي (مدينة خيالية) للأحداث

[1] ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص30.

التي تتكون منها الرواية فقد تتشابه بعض التفاصيل بين "الجمهورية" و"المأمونة" خصوصا حينما اتخذ "ماشاهو" من فن التمثيل وسيلة لخداع المنقب "شين هاء".

فأفلاطون يرى أن فن المسرح والذي يعد قوامه الأساسي عنصر التمثيل لا ينقل الحقيقة، والتمثيل هو أحد الفنون غير المنتشرة في المأمونة ذلك لأنه "فن قوامه غياب الصدق. لهذا ليس شائعا في المملكة، فهو محض خيال أقرب ما يكون إلى الخرافة."[1]

وبما أن كل من اليوتوبيا والديستوبيا مدن خيالية، وكل فكرة تحمل في جوهرها نقيض لها من هذا المنطلق نرى أن التحول الذي حصل داخل الرواية من اليوتوبيا إلى الديستوبيا لم يكن تحول غريبا عن الفكر الأفلاطوني.

1. 2 فلسفة "سيوران" مأزق الولادة والبحث عن الأصل (الفلسفة العدمية):

برز "إميل سيوران" (Emil Cioran) كأحد أهم الفلاسفة العدميين وأشهر من كتب عن اليأس والتشاؤم، تتمحور آراءه الفلسفية حول فكرة الولادة ذلك أنه "لم يتوقف عن التباكي من كونه محكوم عليه "بالإنوجاد" في هذا العالم السفلي السافل. كان يعتبر نفسه في حالة إقامة جبرية على الأرض."[2] في مختلف مصنفاته سواء الفلسفية أو الأدبية (موجز العفن، مساويء أن يكون الإنسان قد ولد، مثالب الولادة....)

يرى "سيوران" أن أساس معاناة الإنسان تكمن في أنه ولد "فليس يقين الموت هو الذي ينغّص عيش الإنسان ويجعل الحياة لا تطاق حسب مؤلف "على ذرى اليأس"، وإنما تكمن معضلة البشر الأساسية في كونهم يولدون."[3] وهذا ما جعله يرفض

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص50.

[2] حميد زناز، المعنى والغضب مدخل إلى فلسفة سيوران، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص15.

فعل الإنجاب إذ يقول في شذراته: "اقترفت كل الجرائم، باستثناء أن أكون أبًا."[1] فالإنجاب حسب فيلسوف اليأس جريمة لم يرتكبها.

ظهرت آراء "سيوران" الفلسفية المبنية على نظرة التشاؤم واليأس من الحياة داخل رواية "فيلا الفصول الأربعة" من خلال مواقف "الهادي" ونظرته للحياة.

فقد جعل "إبراهيم سعدي" من شخصية "الهادي" تتبنى فكر "سيوران" الذي يرى أن الولادة أكبر معضلة يمكن للإنسان أن يقع فيها، من خلال موقفها اتجاه الزواج والإنجاب.

فالهادي يرى أن الإنجاب أكبر جريمة يمكن أن يرتكبها الإنسان، ومما جاء في الرواية على لسان "الهادي" يدلل على صحة هذا التبني قوله: "لقد بدا لي على الدوام بأن الحياة ليست غير قتل مؤجّل. فخ كبير. لا فرار منه ولهذا لم أركن في يوم من الأيام إلى فكرة الزواج. أن أعطي الحياة لكائن بشري من خلال قران مع امرأة لم يكن بالنسبة لي غير اتفاق مشترك على قتل الكائن القادم. أعني تحضيره لموت لا مفر منه إن آجلا أو عاجلا."[2] "فالهادي" لم يتزوج بل ظل أعزبا، ذلك لأنه لم يجد من توافقه الرأي حول فكرة الإنجاب.

ما جعنا نذهب إلى القول بأن رواية "فيلا الفصول الأربعة" تستحضر داخل سطورها فلسفة "سيوران" ليس فقط التطابق الواضح بين مواقفه ومواقف "الهادي"، ذلك أن حضور "سيوران" داخل الرواية لا ينحصر في مستوى مواقف "الهادي" وفقط، بل يتم ذكر اسم "سيوران" حرفيا في قوله: "يجذبني كاتب مثل صاد رغم أن فلسفته وسلوكه يثران قرفي، أو فيلسوف مثل سيوران الذي لو كان يعرفني لقلت عنه أنه سرق

[1] سيوران، مثالب الولادة، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط01، 2015، ص11.

[2] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص18.

مني نظريته في سوءة أن يولد الإنسان."[1] وذلك حينما يعترف "الهادي" صراحة بأنه تأثر بكتاباته وأن آراءه تشبه آراء هذا الفيلسوف التشاؤمي.

مما زاد موقف هذه الشخصية وآرائها اتجاه الحياة قوة واقناعا حينما جعلها الكاتب شخصية مجهولة النسب مشغولة ببحثها الدائم عن أصلها وجذوها، مما جعلها تمقت الولادة، شخصية يسكنها هاجس البدايات.

مما يجدر الإشارة له أن حضور الفلسفة في عينة الدراسة –الآدميون وفيلا الفصول الأربعة– لم يقتصر فقط على الفلسفة المثالية والعدمية، بل نعثر في مواضع قليل على فلسفة التصوف خصوصا عند حديث الروائي عن تحول بيت "إيلام" إلى مزار في رواية "الآدميون"، وأيضا حين عرض بعض تفاصيل الرواية التي كتبها في "فيلا الفصول الأربعة"، كما نلمس الفلسفة البراغماتية من خلال شخصية "ماشاهو" وشخصية "أحمد ياطو" لكننا اكتفينا بالوقوف عند(الفلسفة المثالية والعدمية) في هذا الموضع لأنهما يمثلان المحور الأساسي الذي ينطلق ويتأسس عليه فعل السرد.

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص22.

2. أشكال الأيديولوجيا في الروايتين:

كتبت رواية "الآدميون" عقب الربيع العربي وأثناء اشتعال الحرب السورية، سلط فيها الكاتب الضوء على تطلعات المجتمع العربي نحو واقع أفضل، تعكس رؤيا معينة حول فشل الربيع العربي في تحقيق هذه الآمال، أما رواية "فيلا الفصول الأربعة" تركز بشكل أساسي على الواقع السياسي الجزائري قبل الحراك الشعبي بفترة قصيرة وتستبشر بأن فتيل التغيير الذي اشتعل سيصل إلى الجزائر، وقد وصل وتجسد فعليا بواسطة الحراك الشعبي ولكن هذا التغيير تجسد سلميا ونجح عكس ثورات الربيع العربي.

تعتمد الروايتان على تقنيات فنية بينها بالتفصيل في الفصل السابق من الدراسة، أهم هذه التقنيات تعدد الأصوات، والتي بواسطتها تولدت وجهات نظر متعددة ومختلفة باختلاف حمولتها الفكرية، أصوات تحمل أفكار إما مؤيدة أو معارضة للوضع الاجتماعي الذي ساد في ظل بنية سياسية واجتماعية تلاحقت عليها عدة تغيرات مختلفة الوتيرة فأفقدتها بعض مقوماتها، لتضمن الاستقرار للنظام السياسي المتأزم والسلطة القمعية، مما سهام في تعدد الأيديولوجيات داخل النسق المتخيل الواحد.

كما مكن الجانب الفلسفي الذي وظفه الكاتب كأساس فكري للروايتين من الكشف عن الرؤى الفكرية الموجودة داخل الروايتين، فقد جاءت الفلسفة كأداة فكرية لصياغة أيديولوجيات في عينة الدراسة –الآدميون وفيلا الفصول الأربعة– ذلك لأنها "تتصل بالمجتمع اتصالا وثيقا بحيث تؤدي دورا مهما في صياغة الأيديولوجيا الاجتماعية التي تتحكم بسير العمل الاجتماعي ومظاهره(...) تساهم في فهم السلوك الفردي وممارسته للأنشطة المختلفة فيها."[1]

حاولنا رصد أشكال هذه الأيديولوجيات المتضمنة في بنية الروايتين، وتمكنا من الوقوف على عدة أشكال متمثلة فيما يلي:

[1] حنين إبراهيم معالي، الرواية بين الأيديولوجيا والفن (الرواية الأردنية أنموذجا)، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ط01، 2020، ص151.

2. 1 .الأيديولوجيا الانتهازية:

تسيطر الأيديولوجيا الانتهازية على الكافة أجزاء الخطاب الروائي قيد الدراسة، مجموعة من الشخصيات تهدف إلى "السيطرة على مسرح الحياة وتسخير المعطيات الاجتماعية لخدمة برامجها وتمرير مصالحها."[1]

تبدو هذه الأيديولوجيا واضحة ومسيطرة على مجريات السرد داخل عينتي الدراسة، وقد تجلت من خلال "منهجية الاقصاء المتواصل الذي يبدأ من مظاهر الحياة المادية ليصل إلى الطرح البديل الفكري والثقافي."[2] وتتجسد هذه الأيديولوجيا على مستويين:

2. 1. 1. المستوى الأول (أيديولوجيا الديكتاتور):

إن المتتبع للإنتاج الروائي العربي سيلحظ أن موضوع الديكتاتور من المواضيع التي قلما يسلط عليها الضوء وقلما يتخذها الروائي كموضوع محوري داخل رواياته، فقد "ظل الروائي العربي مترددا بخصوص تيمة الديكتاتور، كنظام مطلق يقوم على قمع الحريات والأفراد، رغم معايشته لها وخضوعه لعنفها وتسلطها. ولم يقدر على التوغّل في عمق شخصية الديكتاتور العربي، ومحاولة فهم نفسيته وعقيدته، مثلما فعل روائيّيو أمريكا اللاتينية، مكتفيا بتناول ظاهرة النظام المستبد دون تعمّق في فهم الظاهرة وجوانبها التاريخية والنفسية."[3]

غير أن الروائي "إبراهيم سعدي" استطاع أن يغوص في عمق هذه الشخصية من خلال روايته "الأعظم" وأن يكشف ما تحمله من أيديولوجيا وضحناها في مقال لنا بعنوان "أشكال الأيديولوجيا في رواية "الأعظم" لإبراهيم سعدي" وحسب وجهة نظرنا

[1] سعيدة جلايلية، الإيديولوجي والفني مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي "اليتيم" والفريق" لعبد الله العروي، ص 116.
[2] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص84.
[3] حميد عبد القادر، الرواية مملكة هذا العصر، دار ميم، الجزائر، د.ط، 2019، ص148.

فإن هذه الرواية رغم الفترة الزمنية الكبيرة التي تفصلها عن لاحقاتها (الآدميون، فيلا الفصول الأربعة) إلا أنها ترتبط بهما ارتباطا وثيقا، فهي الكاشف الأساسي لظاهرة الديكتاتور فيهما.

فأيديولوجيا الديكتاتور لم تأتي مصرح بها علنا في رواية "الآدميون" مثلما فعل في الرواية السابق لها "الأعظم" ولا يمكن للمتلقي أن يكتشفها إلا خلال الصفحات الأخيرة من الرواية تحديدا عندما لقب المؤسس بالأعظم

فالمؤسس "أحمد طومباز" حمل أيديولوجيا الحاكم العربي عقب ثورات التغيير (الربيع العربي)، ذلك الحاكم الذي شارك شعبه في بناء واقع عربي مثالي، ولكنه سرعان ما تخلى عن هذه الأحلام وسمح لماشوهو بنشر الشر في المملكة منتهزا في ذلك سلطته في سرد الأحداث (السارد الذي يتحكم في أحداث وشخصيات الرواية)

يتحكم في مجريات الحياة داخل "المأمونة" ويسيرها وفق النظام الذي أسسه على اعتباره صاحب أعلى سلطة، كما يمارس استراتيجية الإقصاء والقمع لكل فعل يحاول زعزعت أرض سلطته السردية، إقصاء أي حركة تهدف لتغيير المنظومة السياسية أو الاجتماعية التي أسسها للمملكة "المأمونة " سرديا.

هذا ما فعله مع المنقب "شين هاء" حينما ما شكك في وجوده فذكر أن "المؤسس عنفه تعنيفا شديدا على قوله لزين طوث بأنه مجرد فكرة. وبأن هذه الأخيرة قد ولى زمانها. وقال المؤسس بأن من لا يتوفر على الوجود ليس إلا هو، يعني شين هاء، مطلقا عليه كلمة الملعون."[1]كما أصبح يشار إليه "بكلمة الحشرة أو الدودة، إمعانا في إذلاله وتدنيسه، وأحيانا بالناكر."[2]بعد ما عاقبه بتحويله إلى حشرة (حادثة المسخ)

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص262.

[2] المصدر نفسه، ص265.

أما عن تيمة الدكتاتور في رواية "فيلا الفصول الأربعة" لم يتخذ مساحة واسعة من الخطاب الروائي مثل في رواية "الأعظم" ولكن هذا الحضور الضيق يمكنه أن يكشف الرؤيا التي يحملها، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الأسماء التي كان يطلقها الروائي على هذه الشخصية من قبيل (صاحب القصر، الأكبر...) ساهمت أكثر في الكشف عن أيديولوجيته.

مما جاء في وصف هذه الشخصية: "صاحب القصر! هذا الطاغية الذي يحسب نفسه رب العالمين! وبينما حواسه كلها لا تزال نهبا لحماسته طاغية ومقلقة، عيناه تومضان ببريق مخيف وغريب ومجنون..."[1] وهذا التوصيف ما هو إلا انتقاد لسياسته الانتهازية في حكم وتسيير البلاد، والتي لا تهدف إلا للمحافظة على مصالحه الشخصية التي تضمن له البقاء في كرسي الحكم.

تلك السياسة التي جعلت نظامه "أكثر الأنظمة الحاكمة غموضا، وصاحب القصر من أغرب الحكام، وأطولهم ديمومة في الحكم، وأكبر مخلوق سنا على وجه الأرض." [2]

يمارس صاحب القصر منهجية الإقصاء والقمع ضد شعبه، عن طريق إشاعة الحروب الأهلية فقد" شهدت بلاده حروبا أهلية. أربع في المجمل (...) يقال إن صاحب القصر هو من يقوم بإشعالها في كل مرة."[3] يهدف من خلال هذا إلى تقليل عدد منافسيه في الحكم وطمس أي آثار يمكنها أن تلد بذور التغيير، فيتخلص من خصومه في كل مرة تشاع فيها حرب داخل البلاد، كما يعلم في كل مرة على تغيير

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص165، 166.

[2] المصدر نفسه، ص169.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قائمة الوزراء وإبعادهم من السلطة كما فعل مع "ياطو" لأنهم أقرب الأشخاص إليه يعلمون نقاط ضعفه وقوته بإمكانهم زعزعت أرض حكمه بكل سهولة.

ومن أبرز ممارسته تضليل الشعب وإيهامه بأنه البطل الذي يحافظ على استقرار البلاد، مثال ذلك عندما قامت "حرب دامت سبع أيام، ضد بلد مجاورة، على الحدود الجنوبية، خسرها، لكنها سجلت في تاريخ البلاد كنصر مبين له."[1]

فشخصية الديكتاتور تحمل أيديولوجيا انتهازية تظهر من خلال سيطرتها على مجريات الحياة السياسية والاجتماعية، وتضمن لها فرض استبداده وقمعه حتى يحافظ على كرسي الحكم.

2. 1. 2. المستوى الثاني:

حضوره يتعلق بالسلطة العليا (السلطة الحاكمة) فهو جزء منها يحمل نفس الرؤى لكنه في نفس الوقت لا يمكنه أن يتحرك إلا من خلالها، وهذا المستوى أكثر وضوحا في عينة الدراسة –الآدميون، فيلا الفصول الأربعة– من المستوى الذي سبقه.

وقد ظهرت هذه الأيديولوجيا من خلال تصرفات "الشخصية التي تسعى إلى تحقيق ما تريد بأي طريقة حتى لو كان ذلك على حساب الآخرين."[2]

تجسدت في رواية "الآدميون" من خلال شخصية القاتل "ماشاهو"، تلك الشخصية التي تنتمي إلى عالم "الآدميون" المخالف لطبيعة سكان مملكة "المأمونة"، وظفها "المؤسس" لينشر بواسطتها الشر والفساد داخل المملكة، وبواسطة معولها تمكن من تدمير المملكة.

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص169.

[2] حنين إبراهيم معالي، الرواية بين الأيديولوجيا والفن (الرواية الأردنية أنموذجا)، ص229.

استغل "ماشاهو" تركيبة سكان "المأمونة" الصادقة والطيبة حتى يمارس آدميته، فراح يغوي نساءها ويغتصبهن مثل ما فعل مع "راتا" زوجة "إيلام"، وبعد عملية الاغتصاب تدخلن في جحيم علامات نتيجة شعورهن بالذنب، وقد ظهرت هذه العلامات أيضا على "راتا" التي "بدأت تستغرق في نوبات طويلة من الصمت يسكنها الحزن وتبكي من غير سبب" [1]ثم تنتهي هذه العلامات بانتحارهن.

إنجاب الكثير من الأبناء ولدوا في أرجاء مختلف من مملكة المأمونة، وهذا الإنجاب ناتج عن عملية الاغتصاب التي كان يمارسها، أول مولود له كان "زكري" الذي يرجع نسبه في المملكة إلى "إيلام طوث" خرج من رحم أمه "يبكي وليس ضاحكا كسائر مواليد المملكة (...) لأن مواليد الآدميون يأتون إلى الدنيا باكين بأعلى أصواتهم، كأنهم يندبون حظهم."[2] كما أنه يحمل كثير من الصفات الجسمية التي تشبه صفات "ماشاهو".

انتهاك "المراعي الوديعة" تلك التي تحيط بحاضرة العزيزة وتتميز بطبعتها الخلابة الوافرة بالعشب والأشجار والحيوانات والغدران، فدنس أرضها، وقد سرد كيف ينفذ هذا الفعل قائلا: "أختار شاه أو جديا انتحي به مكانا معزولا (...) فأقتله ثم أسلخ جلده وأشعل النار بالحطب الملقى هنا وهناك وأشوي لحمه اللذيذ وآكل منه ما طاب لي وأرمي منه ما تبقى."[3]

"المأمونيون" لا يعرفون القتل فهم لا يقتربون من الحيوانات ولا يأكلونها فقد جاء فعل "ماشاهو" كأحد الأفعال المشوهة لطبيعة المأمونة والمعاكس لتصرفات "المأمونيين".

---

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص 150- 151.

[2] المصدر نفسه، ص152.

[3] المصدر نفسه، ص156.

وغيرها من أفعال كثير فصل الكاتب في وصفها داخل رواية "الآدميون" تندرج جميعها في باب استغلال الآخرين لتمرير المصالح والغايات الفردية.

وعلى كثرة ممارساته الانتهازية كان في كل مرة يمارس الخداع والتضليل (الكذب والغش)، حتى لا تنكشف ممارساته فكان يلجأ للتمثيل أو العزف على الموسيقى والغناء، كنوع من غسيل الأدمغة بحيث يستخدم "وسائل التأثير المتنوعة لتغيير أفكار وسلوك أكبر شريحة من الناس لتحقيق هدف معين."[1] هي نفسها ما تمارسه السلطة السياسية من خلال خطاباتها الرنانة التي يبررون بها اغتصابهم لحقوق الشعوب، نشر الفساد وليضمنوا بها رضوخ الشعوب واستسلامهم.

كذلك فخطاب "ماشاهو" الذي اعترف داخله بممارساته الانتهازية شكل خطرا على سكان "المأمونة" فالوثيقة التي وجدت في بريد "شين هاء" عقب مرور سنوات عديدة من الجريمة "إنها ليست غير أداة أخرى من أدوات نازر ماشاهو لإفساد طهارة أهلها..."[2]

حيث تبدأ تظهر الأفعال "ماشاهو" على كل من يقرأ هذا الخطاب أو يزور المراعي الوديعة تلك الأماكن التي نشر فيها "ماشاهو" آدميته دون وعييه بذلك، تماما كما حدث لكبير الأمناء "ما ألم به من اشتهاء لمنار، الزوجة السابقة للمنقب المختفي(...) لم يقم كبير الأمناء علاقة بما أثارته من نفسه منار في تلك اللحظات وبين قراءته لخطاب الموسيقار نازر، لا سيما تلك المقاطع حيث يتحدث عن أسرار الجسد..."[3] فقدت شكلت هي الأخرى وسيلة من وسائل "ماشاهو" التي تساهم في نشر الفساد.

[1] حسين تروش، الرواية العربية والعولمة، من حلم اليوتوبيا إلى الديستوبيا العجائبية، ص109.

[2] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص181، 182.

[3] المصدر نفسه، ص182.

وبما أن "ماشاهو" حامل للأيديولوجيا الانتهازية فإنه أيضا مارس سياسة الإقصاء وتمثلت هذه السياسة في فعل القتل، قتل "إيلام طوث" لأنه اكتشف أشياء من آدميته (رأس الكبش المقطوع، لون دم ماشاهو الأسود...) فدعاه إلى أرض الصمت ليعزف له الموسيقى التي تأثر بها "إيلام" كبقية سكان المملكة ثم قتله وأخبر كبير الأمناء بأنه وجده جثة هامدة، ليسجل اسمه كأول قاتل في تاريخ المملكة بعد مدة من الجريمة.

صحيح أن "ماشاهو" يختفي من أحداث الرواية، ولكن الأيديولوجيا الانتهازية لا تختفي معه، فعقب اكتشاف جريمته يتحول بيته إلى مزار ويصبح لديه أنصار يحملون نفس نسق التفكير ونفس الرؤيا الانتهازية، فتتطور أكثر وأكثر لتلمس كافة جوانب الحياة داخل "المأمونة".

وفي رواية "فيلا الفصول الأربعة" تتجلى هذه الأيديولوجيا من خلال شخصية "أحمد ياطو" ذلك "المخلوق الغريزي."[1]، هو أحد وزراء "صاحب القصر"، متضخم الأنا يحمل رؤيا براغماتية، متعطش للسلطة، يلغى كل ما يمكنه أن يمنعه من الجلوس في كرسي الوزارة (عندما أنكر ما فعله معه أخوه لأنه يخجل منه...)

تتجسد أيديولوجيته من خلال استغلاله لصديقه "الهادي" لتحقيق مصالحه الشخصية، منتهزا فرصة إنقاذه من الموت، ليذكره في كل بأن روح "الهادي" ملك لياطو حتى يضمن أن "الهادي" لا يزال تحت طاعته، يملي عليه أوامره ويجبره على تنفيذها من مثل أمره بشراء مستلزماته ودفع أجرة المنظفة أيضا وتتبع أثر حبيبته "هناء سالم" في إحدى المدن المنعزلة والبعيدة، كتابة مقالات ونشرها بأسماء مستعارة يتحدث فيها عن رواية "ياطو" الوحيدة، كما كان يستدعيه في الليل لأنه يحس بالأرق جراء استبعاده من قائمة الوزراء الجديدة....

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص46.

استغل "الهادي" لينقذه من الدخول إلى السجن مما يقوله "الهادي" أثناء سرد تفاصيل هذا الاستغلال: "لما وصلنا الاستدعاء من الشرطة واشتم ياطو الخطر، جاءني وكشف لي عن كل شيء، عن خوفه الرهيب من الأماكن المغلقة، وعن خشية فقدان هناء سالم. ثم طلب مني حمل وزر اختلاسه للآلة، وسلمني إياها، متخلصا منها. وهكذا عرفت السجن أول مرة في حياتي..."[1]

كما عمل على إقصاء "الهادي" من المشهد الاجتماعي والثقافي حينما استولى على روايته "المسافر" ونسبها إلى نفسه "والحقيقة أن هذا الأخير لم يكتب قط نصا في يوم من الأيام عدا تلك المذكرات (...) ياطو ليس مؤلف الرواية المنسوبة إليه." [2]

إن أعلى درجات الإقصاء والتسلط يظهر من خلال مذكرات الوزير الأول "أحمد ياطو" والتي لا يتحدث فيها عن "الهادي" إلا في مواضع قليلة جدا ومما يقوله "الهادي" في هذا الشأن: "الحقيقة أن ياطو لم يتحدث فيها عني كثيرا في النهاية (...) لم أظهر عموما إلا في حالات معدودات. على الأقل ليس بما يناسب والعلاقة التي دامت بيننا في الأخير إلى يوم مماته."[3] دون أن يذكر اسمه صراحة مكتفيا بالإشارة إليه بحرف "ر"، متعمدا تزييف بعض الحقائق ونسب بعض الإنجازات إلى نفسه حتى يمجد ذاته ويضخم أناه المتسلطة.

إن أهم ما يؤكد أن "ياطو" كان يستغل "الهادي" ليمارس عليه سلطته، أن "ياطو" لم يستدعي "الهادي" منذ تعيينه في منصب الوزير(السلطة)، وبعد خمس سنوات تحديدا عندما خسر منصبه وضاعت السلطة من يده وأحس بالضعف، استدعى "الهادي" وراح يمارس سلطته عليه من جديد حتى يسترد قوته، وكذلك محاولة

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص125.

[2] المصدر نفسه، 149.

[3] المصدر نفسه، ص123.

إقناع "الهادي" بضرورة التخلص من "صاحب القصر" حتى يسترد المنصب الذي يضمن له ممارسة سلطته.

إن حادثة موت "ياطو" هو اختفاء صريح لأيديولوجيته، وهذا الاختفاء تحقق فعليا بعد أول تمرد وعصيان يتعرض له من قبل "الهادي" عندما رفض دعوته للعدول عن فكرة الرحيل خارج البلاد.[1]

مثل كل من "ماشاهو" وياطو" أطراف للنظام السلطوي، يحملون نفس الأيديولوجيا (الانتهازية) تستعملهم السلطة العليا لتمرير برامجها وحتى تحكم قبضتها الحديدية على الشعوب وتحسن تسييرها.

2. 2 الأيديولوجيا الانهزامية:

الأيديولوجيا الانهزامية "تقف (...) في الخط النقيض راضخة لمعوقات الواقع عجزت عن تخطيها متحججة بالظروف والصعوبات."[2]

تتجسد هذه الأيديولوجيا في رواية "الآدميون" من خلال تصرفات سكان "المأمونة" عموما والنساء الذين أغواهم "ماشاهو" فاستسلمن له دون أن تبدو عليهم مظاهر الرفض، وكذلك من خلال شخصية "إيلام طوث" الذي اكتشف حقيقة "ماشاهو" الآدمية لكنه انصاع ورضغ له، حتى استدرجه وتخلص منه في "أرض الصمت".

اكتسبوا هذه الأيديولوجيا حينما جعلهم السارد عبارة عن كائنات ذات طبيعة خيرة صادقة لا تحمل في داخلها لا بذرة شر صغيرة.

أما في رواية "فيلا الفصول الأربعة" فقد جاءت شخصية "الهادي" حاملة للأيديولوجيا الانهزامية "المستسلمة للواقع دون التفكير فيه، لضعف ذاتها، وعدم قدرتها

[1] ينظر: إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص12.

[2] سعيدة جلايلية، الإيديولوجي والفني مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي "اليتيم" والفريق" لعبد الله العروي، ص 119.

على القيام بالتغيير، والثورة على الواقع الذي تعيشه فتستسلم لضعفها."[1] وهو الواقع الذي فرضه عليها "أحمد ياطو".

إن "الهادي" وعلى طول الرواية، لا يبدي أي اعتراض لياطو ينفذ أوامره مستسلما راضخا له، يطيعه طاعة عمياء حتى بعد موته "لقد شق علي وقد أظهرت له الاحترام طوال حياته وطاعة عمياء أن أبدي له الاحتقار بمجرد موته. لا نقاش في أنني تنازلت له عن حريتي وعزّتي وعشت رهن إشارته."[2]

ومن مظاهر الاستسلام له أيضا أن "الهادي" راح يكتب خطاب تأبين ألقاه يوم دفن" ياطو" يعدد فيه إنجازات الميت ويمجد خصاله، وهو خطاب مزيف لا يمت لشخصية "ياطو" سوى بالاسم، كذلك حين كتب "الهادي" روايته "الباحث عن أثره" ووضع اسم "أحمد ياطو" عليها لتنسب هي كذلك له.

اكتسب "الهادي" هذا الموقف الراضخ المستسلم في وجه متغيرات الحياة الاجتماعية والسياسية انطلاقا من كونه مجهول النسب، فاقد للهوية، يحمل فلسفة لا ترى أي فائدة من الحياة والإنوجاد في الدنيا.

يمثل "سكان المأمونة" و"الهادي" صورة لتلك المجتمعات والشعوب الراضخة المستسلمة للقرارات التي تصدرها السلطة (ماشاهو، أحمد ياطو) التابعة للأنظمة الحاكمة (المؤسس، صاحب القصر)، لا تقوى على مواجهتها لأنها تمثل الطرف الأقوى والأكثر انتشارا والذي يتحكم في الفعل الاجتماعي والسياسي، تسيره وفقا لمخططاتها البرغماتية.

[1] حنين إبراهيم معالي، الرواية بين الأيديولوجيا والفن (الرواية الأردنية أنموذجا)، ص253.

[2] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص27.

2. 3 أيديولوجيا الرفض والتغيير:

تظهر أيديولوجيا الرفض والتغير كطرف مناقض للأيديولوجيا الانتهازية، تسعى إلى فرض وجودها وبسط انتشارها في ظل وجود سلطة مسيطرة على كافة التفاصيل، فهي "تحمل نزعات مفهومية، تهدف لتغيير الواقع الفكري السائد ورفض الممارسات الثقافية والاجتماعية السائدة."[1]

تجسدت هذه الأيديولوجيا في رواية "الآدميون" من خلال شخصية المنقب "شين هاء" الذي يرفض فكرة عدم وجود سكان آخرين غير "المأمونين"، تلك الفكرة التي آمن بها سكان "المأمونة" ويرفضون أي فكرة معاكسة لها "فوجود الآدميون عند هؤلاء إن هو إلا خرافة من الخرافات البائدة."[2]

تظهر آراءه من خلال الخرافات التي يكتبها "لطالما تحدث شين هاء في الحقيقة عن الآدميين في خرافاته(...) كان دائم البحث عن حقيقة وجودهم من عدمه..." [3]

مثل خرافة "صمت السنوات السبع" التي تحكي عن شخص من "الآدميون" اسمه "كوس" يحمل جرثومة تنتقل عبر الكلام، دخل المملكة متنكرا في صورة متحدث بارع وجذاب ونشر هذه الجرثومة لتأتي على نصف سكان المملكة، يقرر بعدها "المأمونيون" الصمت لكيلا لا تنتقل إليهم الجرثومة، فصدر قرار يمنع الكلام واستبدلوه بالإشارة والكتابة والرسم وبعد مرور سبع سنوات يرفع الحجر على الكلام.

وحينما لم تأثر كتاباته في "المأمونيين" ولم يجد سبيلا لتغير تفكير سكان المأمونة ذلك لأنه "لم يستطع في يوم من الأيام أن يصورهم في خرافاته مختلفين عن

[1] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص80، 81.
[2] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص 08.
[3] المصدر نفسه، ص 28.

ساكنة المأمونة اختلافا عميقا، عدا أنه اعتبرهم دائما شريرين ومتوحشين دون أن ترد هاتان الكلمتان بالحرف في نصوصه. لا وجود لهما ولا لمعناهما في معجم المملكة ولا في الواقع، لهذا السبب وصفت كتاباته بالخرافية، تتحدث عن أشياء لا وجود لها على أرض الحقيقة. ولا في اللغة حتى."[1]

قرر أن يرتحل بحثا عن الحقيقة، حقيقة "ماشاهو" الآدمية أولا، التي مكنته من نشر الشر، ثم حقيقة وجود سكان آخرين غيرهم "الآدميون" الذين يشكلون خطرا على مملكتهم وعلى طبيعتهم الصادق، وقد ترك لهم وصية تقوض جميع قيم المملكة.

ومن مواقف "شين هاء" التي دعمت أيديولوجيته الرافضة للواقع المفروض على "المأمونة"، تشكيكه في وجود المؤسس ويظهر ذلك في قوله: "لست واثقا في وجود المؤسس، عزيزي طوث. لكن لا أنكر بأن المملكة تأسست على الفكرة. عندما أقول، المحترم طوث، بأنها فكرة خاطئة لا أنفي بأنها كانت جميلة ومفيدة ورائعة(...) لكن أعتقد أن صلاحيتها قد انتهت اليوم ونورها بدأ يتوارى ويخبو يا طوث. ينبغي على المملكة البحث لها عن غيرها..."[2]

وهذا التشكيك الظاهر ما هو إلا رفض ضمني لأفعال المؤسس خصوصا في الآونة الأخيرة (السلطة العليا التي تتحكم في المأمونة) ودعوة باطنة لوجوب تغيير نظام السلطة الذي أسسه الحاكم الديكتاتور ومازالت الشعوب خاضع لظلمه وتعسفه حتى بعد الثورة على الأنظمة القديمة (الربيع العربي)، هذه الثورة التي باءت بالفشل في معظم البلدان خصوصا في سوريا التي دخلت في حرب طويلة ضد سلطة النظام لم تتخلص منها بعد. ليبقى التغيير ورفض ممارسات السلطة الحاكمة مجرد فكرة، والمقطع السردي يوضح ذلك قول السارد: "أنا ما عدت في الواقع أستطيع رؤية السماء

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص261.

ولا أي شيء يعلو رأسي، لكن هل موال لدي رأس أصلا؟ أحسن كما لو أنه لم يبق مني غير الأفكار؟ هل أصبحت مجرد أفكار؟ هل بالفعل لست موجودا وجودا حقيقيا(...)؟ "[1]

فشين هاء تلك الشخصية الحاملة للفكر الرافض الداعية للتغيير تحولت إلى مجرد فكرة، وعليه فإن التغيير بقي مجرد فكرة تحلم بها معظم الشعوب العربية.

أما في رواية "فيلا الفصول الأربعة" فلا نعثر على هذا الشكل من الأيديولوجيا إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية، حيث بدأت تظهر ملامحه في شخصية "الهادي" حينما انتهى من استذكار تفاصيل وأحداث جمعته مع صديقه، عرض قصة حياة "ياطو" وتسريد مذكراته.

تحديدا حينما تسيطر فكرة التخلص من "صاحب القصر" على ذهن "الهادي" خصوصا عندما استولى على سلاح "ياطو" الذي عرضه عليه سابقا ليقتل به "صاحب القصر" انتقاما له.

تظل هذه الفكرة تتابع "الهادي" في كل مكان حتى في الأحلام "تراءى لي في أحد أحلامي أنني رحت بالفعل أترصد صاحب القصر، في يوم من الأيام الجمعة، عند مدخل القصر(...) أطلق عليه النار وأرديه قتيلا."[2]

ظهرت هذه الأيديولوجيا بعد تشكل الوعي الشعبي والذي سيرفض ممارسات السلطة الحاكمة وينادي بضرورة تغييرها، نلمس بداية ظهور وتشكل هذا الوعي في الرواية من خلال شخصية "الهادي" الذي قرر السفر والتخلي عن "ياطو" في بداية الرواية، ثم من خلال قراره بالبوح وسرد حقيقة "ياطو" وكشف كل ممارساته وليصحح

[1] إبراهيم سعدي، الآدميون، 267.

[2] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص171.

من خلال هذا السرد ما كتبه مغالطة في مذكراته، وأخيرا من خلال كلام "الهادي" في نهاية الرواية " لا جدال في أنه صار لكل واحد منا، أنا وياطو، عالمه الخاص به في الأخير."[1]

لكن هذه الأيديولوجيا لا تتجسد فعليا بل ظلت مجرد أحلام وتخيلات في ذهن "الهادي" لتتلاشى أخيرا بعد أن تخلص من سلاح "أحمد ياطو" ويتحول بعدها "الهادي" إلى حامل **لأيديولوجيا الهروب من الواقع** تلك الأيديولوجيا التي راحت تبحث عن واقع آخر لأن واقعها الحالي لم يتحقق فيه التغيير بعد.

ومما يجدر الإشارة له في هذا الموضع أن رواية "فيلا الفصول الأربعة" صورت المرأة زوجة "أحمد ياطو" كحامل لأيديولوجيا الرفض عكس الروايات السابقة (كتاب الأسرار، الأعظم...) ولكنها في المقابل ظلت بعيدة عن القضايا السياسية.

فقد رفضت زوجة "أحمد ياطو" ممارساته خصوصا تعلقه الشديد بصورة "صاحب القصر" فقد شكل "وجود إطار صورة هذا الأخير معلقا في القاعة، لأن ذلك يضفي على البيت، حسب رأيها، مسحة ذات طابع سياسي، لهذا اقترحت عليه وضعها في مكتبه حيث لا أخد يدخل إليه سواه."[2]

كذلك رفضت وولعه الشديد بالسلطة، فقررت مواصلة حياتها بعيدا عنه والخروج من المنزل رفقة أولادها، فنهلة سلطان زوجة "ياطو" ترفض ممارسات السلطة الذكورية (زوجها) ولكنها لا ترفض ممارسات السلطة السياسية فرفضها لوضع الصورة

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص176.

[2] المصدر نفسه، ص32، 33.

في الجدار المقابل لمدخل القاعة "ليس بالطبع لاعتبارات ذات صلة بالسياسة، إذ لم تكن لنهلة سلطان مشكلة مع فخامته صاحب القصر ذاته."[1]

أيديولوجيا الرفض والتغيير في عينة الدراسة –الآدميون، فيلا الفصول الأربعة– "ليست إيديولوجية سائدة ومنتشرة بل هي إيديولوجية تصارع من أجل السيادة والتحقق والانتشار، وتطرح نفسها بديلا عن الإيديولوجية السائدة وتسعى لتغييرها مستعينة في ذلك بمشروعها الفكري والنظري الذي تدعو إليه."[2]

ذلك أن أيديولوجيا الرفض والتغيير تصارع الأيديولوجيا الانتهازية من أجل انتشارها داخل المنظومة السياسية والاجتماعية للمجتمعات العربي.

من خلال ما تناولناه في الفصل الأول من الدراسة حول علاقة المتخيل بالأيديولوجيا فإن أيديولوجيا الكاتب تولدت داخل نصه حينما تداخلت الفلسفة مع التقنيات الفنية لخلق متخيل (فكري/ فني) يتوضح ماديا عبر الحروف، الألوان، الصور والتشكيل التيبوغرافي.

متخيل متكامل وغني بتعدد الرؤى الفكرية مختلفة حول واقع المجتمع العربي داخل نسق متجانس بين العناصر الفنية والقضايا السياسية والاجتماعية، نسق متخيل (الآدميون، فيلا الفصول الأربعة) تتزاحم داخله الأيديولوجيات (الأيديولوجيا الانتهازية، الأيديولوجيا الانهزامية وأيديولوجيا الرفض والتغيير) لتتشكل في الأخير رؤيا الكاتب الفكرية اتجاه المتغيرات الاجتماعية، السياسية للواقع الجزائري والعربي.

[1] إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، ص32.

[2] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، ص97.

فالأيديولوجيا التي يحملها الكاتب تظهر انطلاقا من ثلاث مستويات هي تتوضح في المخطط التالي:

المخطط (03): تجلي أيديولوجيا الكاتب في الروايتين قيد الدراسة

من خلال ما تقدم من تحليل في الفصول السابقة والذي لخصناه في المخطط السابق نستنتج أن الكاتب يحمل لأيديولوجيا الرفض والتغيير، سعى إلى كشف الأيديولوجيا الانتهازية التي تضعف بواسطتها البنية الاجتماعية العربية وانتقاد ممارساتها سرديا.

تظهر هذه الأيديولوجيا من الشكل المادي البسيط (تشكل تيبوغرافي مخالف للسائد من الكتابة الروائية) وترتقي إلى أعلى الدرجات المستوى الفكري المتغلغل في البنية العميقة للمتخيل، فالرفض والتغيير هو مشروع آمن به "إبراهيم سعدي" وأثبته من خلال مشروعه السردي.

الـخـاتـمـة

أفضى البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

– يعتبر المتخيل الشكل المادي لنشاط الخيال ويتكون من جانب فني (أساليب وتقنيات فنية) وجانب فكري (الأفكار، القضايا السياسية والاجتماعية)، تتداخل ضمنه الصور الملتقطة من الواقع مع ما يبتكره الكاتب من عوالم سردية خاصة.

– الأيديولوجيا هي أحد العناصر المكونة للمتخيل تتمثل في رؤيا الكاتب للوقائع الاجتماعية القضايا السياسية داخل مجتمعه وتظهر من خلال النسق العام للمتخيل (التقنيات السردية، الأنماط الأيديولوجية التي تحملها الشخصيات المتخيلة ...)

– يتميز المتخيل السعدي بتعدد الأساليب الفنية والأدوات التي تساهم في تشييده مثل: الفانتازيا، التلاعب بالزمن، الانفتاح على الأجناس التعبيرية الأخرى، تعدد الأصوات...

–وظف "إبراهيم سعدي" في رواية " الآدميون" تقنية تحول المدينة المتخيلة (اللامكان) من اليوتوبيا إلى الديستوبيا ليوضح بواسطتها رؤيته للواقع العربي أثناء ثورات الربيع العربي وما بعدها.

–ساهمت هذه التقنية (اللامكان) أيضا في تشكل نسق الفانتازيا الذي ظهر من خلال بعض الأحداث، الشخصيات وبعضا من الأماكن اللامألوفة وغير الطبيعية.

– ساهمت المفارقات الزمنية (الاستباق/ الاسترجاع) في سرد الأحداث دون أن تخضع لتسلسل منطقي للزمن فجاءت الأحداث متداخلة غير مرتبة زمنيا بل خاضعة لترتيب فني صنعه إبراهيم سعدي انطلاقا من تنقله بين الحاضر والماضي والمستقبل.

– منحت تقنية الانفتاح على الأجناس التعبيرية (الرسائل، الوصية، المذكرات...) مساحة للشخصيات حتى تعبر عن رؤيتها بصوتها الخاص دون أن يتدخل السارد في

ذلك، فخلقت متخيل متعدد الأصوات والأيديولوجيات، كما سمحت هذه التقنية أيضا بمنح المتخيل تشكيل تيبوغرافي متنوع (نظام العنونة، تغيير شكل الخط، الاعتماد على التأريخ لعرض المذكرات...)

– شكل حضور الفلسفة أرضية فكرية دعمت الجانب الفني للمتخيل ومنحت الشخصيات نسق فكري خاص تتضح بواسطته الأيديولوجيا التي تحملها كل شخصية.

– تفاعلت الجوانب الفنية والفكرية مع بعضها لتفرز مجموعة من الأيديولوجيات داخل المتن المتخيل وتشكل جميعها (الأساليب الفنية، الجوانب الفكرية، الأيديولوجيات المتضمنة في النص) النسق الفكري الكلي للمتخيل والذي تظهر من خلاله رؤيا الكاتب للواقع والمجتمع وأيديولوجيته.

– جاءت أيديولوجيا الكاتب مضمرة غير مصرح بها، انكشفت انطلاقا من مستويات تشكل المتخيل الثلاث (المستوى الطباعي، الفني، الفكري).

– يحمل الكاتب أيديولوجيا الرفض والتغيير؛ رفض لممارسات السلطة الحكومية ورفض للفساد المنتشر في البلدان العربية عامة، والجزائر قبل الحراك الشعبي خاصة، وعبر متخيله الذي ينتقد من خلاله هذه الممارسات التي فرضت على الواقع العربي أوضاع معينة دعوة ضمنية إلى ضرورة تغيير هذه السلطات (الحراك الشعبي الجزائري مثلا للتغيير).

الـمـلـحـــــق

<u>إبراهيم سعدي؛ فيلسوف الرواية الجزائرية:</u>

إبراهيم سعدي كاتب وروائي جزائري، من مواليد 1950، حامل لشهادة دكتواره في الفلسفة، درس في جامعة مولود معري بتيزي وزو، اتجه سعدي إلى مجال الأدب ليسجل أعمال إبداعية متعددة في مجال الرواية نذكر منها:

-فتاوي زمن الموت

- بوح الرجل القادم من الظلام (حائزة على جائزة مالك حداد)

- بحثا عن آمال غربتني

- صمت الفراغ

- كتاب الأسرار

- الأعظم

- الآدميون (2018)

- فيلا الفصول الأربعة (2019)

أما في مجال النقد الأدبي فله:

- كتاب "مقالات ودراسات في الرواية (يضم عموما مجمل ما نشره في الصحف والمجلات أو شارك به في الملتقيات في مجال الأدب)
- كتاب "مقالات ودراسات في المجتمع العربي"
- كتاب "مقالات ودراسات في المجتمع الجزائري وثقافته"

يمثل الكتابين الأخيرين مجموعة من مقالات أسبوعية حول المجتمع الجزائري والمجتمع العربي عموما في الثقافة والمجتمع والسياسة والتي نشره في الملحق الأدبي "آفاق" التابع لجريدة "الحياة" اللندنية، وكذلك في جريدة "الشروق" الجزائرية

أما في مجال الترجمة فقد ترجم "صيف إفريقي" لمحمد ديب من الفرنسية إلى العربية وكتابا لمولود قايد حول تاريخ البربر، إضافة إلى ترجمة نصوص دراسية في مجالات مختلفة.[1]

ومما قاله السعيد بوطاجين عن هذا الروائي الفذ " إبراهيم سعدي يبذل جهدا كبيرا في تنمية السرد وترقيته، وهو ينتقل من موضوعة إلى أخرى، ومن شكل إلى آخر بمنطق العارف الذي شحذته القراءة والتجربة، وهو، إضافة إلى ذلك، بقي محافظا على الهوية، على خصوصياته وفرادته، دون أن تستهويه الجوائز وموجة النقل، أو الهرولة نحو التأورب والتطبيع لأنه يحمل مشروعا يريد تحيينه من غير تنازلات تعود عليه بمنافع مادية وسياسية، وبمكان في الخريطة الجديدة للأدب التي تشهد خدشا للشخصية، وللذات المستلبة."[2]

هذه السطور القليلة لا يمكنها أن تلخص سيرة كاتب فذ بحجم "إبراهيم سعدي"، وأعماله ستبقى الشاهد الوحيد على ما قدمه للرواية الجزائرية...

---

[1] ينظر: بعد غياب طويل... إبراهيم سعدي يعود من "الجاحظية" برواية "الآدميون"، https://www.eldjazaironline.net/Accueil/ ، 10-03-2024، سا: 11:29.

[2] السعيد بوطاجين، إبراهيم سعدي أكاديميا وكاتبا !، https://akhbarelwatane.dz/ ، 18-02-2024، سا: 23:11.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- إبراهيم سعدي، الآدميون، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، لبنان، ط01، 2018.
2-إبراهيم سعدي، فيلا الفصول الأربعة، منشورات الضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2019.

ثانيا: المراجع العربية

3-إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط01، 2014.
4-آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط02، 2011.
5-بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط01، 2001.
6-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992.
7-حسين الحاج حسن، أدب العرب في صدر الإسلام، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1992.
8-حسين تروش، الرواية العربية والعولمة، من حلم اليوتوبيا إلى الديستوبيا العجائبية، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، د.ط، 2022.
9-حسين خمري، فضاء المخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002.
10- حميد زناز، المعنى والغضب مدخل إلى فلسفة سيوران، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009.
11- حميد عبد القادر، الرواية مملكة هذا العصر، دار ميم، الجزائر، د.ط، 2019.

12- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1990.

13- _____، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1991.

14- _____، من أجل تحليل "سوسيو-بنائي" للرواية (رواية "المعلم علي" أنموذجا)، منشورات الجامعة، المغرب، د.ط، 1984.

15- حنين إبراهيم معالي، الرواية بين الأيديولوجيا والفن (الرواية الأردنية أنموذجا)، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ط01، 2020.

16- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط01، 2007.

17- زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د. ط، ط. س.

18- زكي نجيب محمود، نظرية المعرفة، مؤسسة هنداوي، مصر، د.ط، 2018.

19- زياد أبو لبن، زهير توفيق، أوراق المؤتمر الثامن "الرواية والفلسفة "، جمعية النقاد الأردنيين، عمان، الأردن، د.ط ،2020.

20- سعيدة جلايلية، الإيديولوجي والفني مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي "اليتيم" والفريق" لعبد الله العروي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2014.

21- سمير بلكفيف، التفكير مع كانط ضد كانط مساهمة في نقد النقد، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، بيروت، ط01، 2014.

22- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، مصر، د.ط، 2004.

23- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط01، 2009.

24- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2005.

25- عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1984.

26- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط01، 2008.

27- عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط08، 2012.

28- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع- المدارس-، الدار البيضاء، ط01، 2000.

29- علال سنقوقة، المتخيل والسّلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسّلطة السّياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2000.

30- عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط ،1984.

31- عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر، الجزائر، د.ط، 2008.

32- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2004.

33- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2013.

34- لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط01، 2018.

35- مجموعة مؤلفين، اليوتوبيا والفلسفة الواقع اللامتحقق وسعادات التحقق، اشراف: عامر عبد زيد الوائلي وآخرون، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، بيروت، ط01، 2010.

36- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991.

37- محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفنية، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط01، 2016.

38- _____، سرديات ثقافة من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، ط01، 2014.

39- محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط05، 2002.

40- محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.

41- محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1993.

42- مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط01، 2002.

43- نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 2004.

44- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2016.

45- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط03، 2010.

46- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 2005.

47- _____، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2015.

48- _____، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، الأصول والامدادات، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط01، 2015.

ثالثا: المعاجم والقواميس

49- عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2009.

50- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984.

51- مصلح الصالح، الشامل، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة السعودية، ط01، 1999.

52- ابن منظور، لسان العرب، مج04، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، د.ط، 2009.

رابعا: المراجع المترجمة

53- إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2014.

54- ايمان تارو سارجنت، اليوتوبية، مقدمة قصيرة جدا، تر: ضياء ورَّاد، مؤسسة هنداوي، مصر،2016.

55- بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط01، 2001.

56- بيار ماشري، بم يفكر الأدب تطبيقات في الفلسفة الأدبية، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2009.

57- تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط01، 1993.

58- توماس مور، يوتوبيا، تر: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط02، 1987.

59- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط03، 2006.

60- _____، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط02، 1994.

61- ديكارت، التأملات في الفلسفة الأولى، تر: عثمان أمين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د.ط، 2009.

62- سيوران، مثالب الولادة، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط01، 2015.

63- ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

خامسا: مراجع أجنبية:

64- Oxford Wordpower, OXFORD UNIVERSITY PRESS, Oxford, New York, 2015.

65- THE NOBEL PRIDE LESSONS, Slideshow manuscript: Utopias and Dystopias, Nobel Prize Museum and Camilla Brudin Borg, 2021.

خامسا: رسائل جامعية

66- عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري، الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون، ماجستير، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2000.

سابعا: المجلات العلمية

67- دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد43، ملحق2، 2016.

68- فصول مجلة الأدب والنقد، الأدب والأيديولوجيا، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد: 05، العدد:04، 1985.

69- مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مجلد: 11، عدد:01، 2022.

70- مجلة الإحياء، جامعة باتنة 1 الحاج لخضر، الجزائر، المجلد:20، العدد: 26، سبتمبر 2020.

71- مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد: 01، 2006.

72- مجلة الدراسات الأثرية، جامعة الجزائر02، الجزائر، المجلد:17، العدد:01، 2019.

73- مجلة الدوحة ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية، قطر، العدد148- فبراير2020.

74- مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة، الأغواط، الجزائر، العدد:02، ماي 2016.

75- مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، العدد: 38، 2017.

ثامنا: المواقع الالكترونية

76- https://akhbarelwatane.dz /

77- https://www.alquds.co.uk /

78- https://www.eldjazaironline.net/Accueil /

الـفـهـارس

1. فهرس الصور:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	الكتابة الأفقية العادية في رواية "الآدميون"	59
02	الكتابة الأفقية العادية في رواية "فيلا الفصول الأربعة"	59
03	الكتابة العمودية في رواية "الآدميون"	59
04	الكتابة العمودية في رواية " فيلا الفصول الأربعة"	60
05	استخدام النجوم للفصل بين حدث وآخر في رواية "الآدميون"	61
06	استخدام النجوم للفصل بين المتن الروائي وبقية الأجناس الأخرى (الرسائل) في رواية "الآدميون"	61
07	الكتابة المائلة في رواية "الأدميون"	62
08	عودة نظام العنونة في رواية "الآدميون"	64
09	استخدام نظام ترقيم ونظام العنونة معا في رواية "الآدميون"	64
10	نظام كتابة التواريخ في رواية "فيلا الفصول الأربعة"	65
11	وثيقة الاستلام الواردة في رواية "فيلا الفصول الأربعة"	98

2. فهرس المخططات:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	العلاقة بين الخيال والمتخيل	23
02	السلم الزمني لتاريخ مملكة "المأمونة"	78
03	تجلي أيديولوجيا الكاتب في الروايتين قيد الدراسة	127

3. فهرس الجداول:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	الروايات التي تم تسريد أحداثها في رواية "فيلا الفصول الأربعة"	99

4. فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ – هـ
الفصل الأول: المتخيل/ الأيديولوجيا؛ مهاد نظري	08 – 38
1. المتخيل؛ التقاطع اللغوي وإشكالية المصطلح	08
2. الأيديولوجيا؛ وقوف على عتبة المصطلح	24
3. أي علاقة تربط المتخيل والأيديولوجيا؟	34
الفصل الثاني: الفضاء النصي؛ التجلي البصري للمتخيل	40 – 66
1. مفتاح المتخيل (العنوان)	41
2. الفضاء الأيقوني للمتخيل (الغلاف)	47
3. الفضاء الخطي للمتخيل (أنماط الكتابة والتشكيل التيبوغرافي)	57
الفصل الثالث: الهندسة الفنية للمتخيل	68 – 101
1. ثنائية (اليوتوبيا/ الديستوبيا) وتشكل نسق الفانتازيا	68
1. 1. تحول "مملكة المأمونة" من اليوتوبيا إلى الديستوبيا	68
1. 1. 1. البداية اليوتوبية (أحلام الربيع العربي)	68
1. 1. 2. النهاية الديستوبية (الشتاء العربي؛ واقع محقق)	73
1. 2. نسق الفانتازيا	80
2. التلاعب بالزمن وتشكل نسق سرد الأحداث	84
3.الانفتاح على الأجناس التعبيرية ولعبة تعدد الأصوات	89
3. 1. الرسالة	90
3. 2. الوصية	92
3. 3. المذكرات	93
الفصل الرابع: حضور الفلسفة وتشكل الأنساق الأيديولوجية في روايتي الآدميون وفيلا الفصول الأربعة	103 – 128
1. حضور الفلسفة في الروايتين	103

1. 1. المدينة الأفلاطونية الفاضلة أم المدينة العربية الفاسدة؟ (الفلسفة المثالية)	105
1. 2. فلسفة "سيوران" مأزق الولادة والبحث عن الأصل (الفلسفة العدمية)	107
2. أشكال الأيديولوجيا في الروايتين	110
2. 1. الأيديولوجيا الانتهازية	111
2. 1. 1. المستوى الأول (أيديولوجيا الديكتاتور)	111
2. 1. 2. المستوى الثاني	114
2. 2. الأيديولوجيا الانهزامية	119
2. 3. أيديولوجيا الرفض والتغيير	121
الخاتمة	130
الملحق	133
قائمة المصادر والمراجع	136
فهرس الصور	145
فهرس المخططات	145
فهرس الجداول	145
فهرس المحتويات	146

الملخص:

سعى هذا البحث إلى الكشف عن العلاقة التي تربط المتخيل على اعتباره بناء ذهني تتظافر فيه الجوانب الفنية والفكرية مع أيديولوجيا الكاتب ورؤيته للمتغيرات الاجتماعية والسياسية التي طرأت على المجتمعات العربية.

انتقى البحث روايتي الآدميون وفيلا الفصول الأربعة لإبراهيم سعدي قصد تحليل المستويات المكونة لها (الفضاء النصي، البناء الفني، الأشكال الأيديولوجيا والأنماط الفكرية المتضمنة في الروايتين) والكشف عن طريقة بناء المتخيل أولا، ثم توضيح الأيديولوجيا التي يحملها الكاتب وكيفية ظهورها داخل المتخيل.

الكلمات المفتاحية: المتخيل، الأيديولوجيا، الفضاء النصي، البناء الفني، الفلسفة، أشكال الأيديولوجيا.

Abstract:

This research aims to uncover the correlation that links imagination, considered as a mental construct wherein artistic and intellectual aspects converge, with the writer's ideology and his perspective on the social and political changes that have occurred in Arab societies.

The study selected Ibrahim Saadi's novels "Al-Adamiyoon" and "Villa Al-Fosoul Al-Arba'a" to analyze their constitutive levels (textual space, artistic structure, ideological forms, and intellectual patterns present in the novels) and to reveal the method of constructing the imagination first, then clarifying the ideology held by the author and how it manifests within the imagination.

Keywords: imagination, ideology, textual space, artistic structure, philosophy, forms of ideology.