Available online at https://faau.journals.ekb.eg/

SCREENED BY iThenticate Professional Plagiarism Prevention

Faculty of Arts Journal

Print ISSN: 2786-0108
Online ISSN: 2786-0116

NOVEL "LAHW AL-ABALISAH" BY SOHAIR AL-MOSADFA, STUDY IN GUTTER REALISM

Sohair M. Hassanen
Dept. Literary Studies, Fac. Dar al-ulum, Minia Univ., Egypt.

ABSTRACT:

This research examines Lahw al-Abalisah (The Devils' Amusement) by the Egyptian novelist Soheir Al-Mosadfa, analyzing it through the lens of "Gutter Realism"—a literary current that gained prominence in the United States during the 1980s, where it found fertile ground. The term gutter became associated with this trend because its writers descend to the lowest strata of society to expose its absurdities and problems. In its theoretical framework, the study discusses the concept of realism, offering definitions and outlining its various forms, such as critical realism, socialist realism, and gutter realism. It also examines the historical and socio-cultural conditions experienced by European society that contributed to the emergence of realism in the nineteenth century, as well as the pivotal role of authors such as (Balzac, Émile Zola, and Stendhal) in laying its foundations. The research also addresses the tension between idealism and realism, then turns to the theory of reflection and - Madame de Staël's - contributions as the aesthetic philosophy underpinning realism. In the applied section, the study investigates the representation of gutter spaces, the manifestations of violence within such spaces, and the use of the fantastic as a means of transcending and overcoming reality. The research draws upon the works of several prominent Arab critics—such as (Mohamed Mandour, Ghoneimi Helal, Abdel-Moneim Tallima, Louis Awad, Salah Fadl, and Mohamed Hassan Abdullah) —as well as Western thinkers, including (Balzac, Émile Zola, René Wellek, and Georgy Gachev). The study concludes with several findings, including: 1- The novel offers a vivid and layered representation of gutter society. 2-It presents varied forms of oppression. 3- Certain chapters integrate mythic and legendary imagination into the realist fabric. 4-The narrative voice is characterized by multiplicity, perspectival overlap, and abrupt shifts in focalization.

Keywords: Novel, "Lahw Al-Abalisah", Realism, Gutter Realism, Representations of Space.

رواية لهو الأبالسة لسهير المصادفة: دراسة في ضوء واقعية القاع

سهير محمد سيد حسانين
قسم الدراسات الأدبية (الأدب العربي الحديث)، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر.

المُلَخَّصُ:

يتناول هذا البحث رواية لهو الأبالسة للكاتبة "سهير المصادفة"، دراسة في ضوء واقعية القاع، ذلك التيار الذي اشتهر في الثمانينات في أمريكا، حيث وجد تربة خصبة له وارتباط كلمة القاع به لأن كتابه يهبطون إلى قاع المجتمع ليكشفوا عن عبثه ومشكلاته، تناولت الدراسة في محورها التنظيري الوقوف عند الواقعية وتعريفها واتجاهاتها المختلفة، كالواقعية النقدية، والواقعية الإشتراكية، والواقعية السحرية ثم واقعية القاع، والتعرض للظروف التاريخية والموضوعية التي مر بها المجتمع الأوروبي وأسهمت في نشأتها في القرن التاسع عشر، ثم دور بلزاك، وزولا، وستندال في إرساء دعائم هذا المذهب، كما وقف البحث على التعارض بينها وبين المثالية، ثم نظرية الانعكاس عند - مدام دي ستايل - بوصفها الفلسفة الجمالية للواقعية، أما في الجانب التطبيقي فتم دراسة تمثلات المكان القاع، وتمثلات العنف داخل المكان القاع، ثم توظيف الصور العجائبية للقفز على الواقع وقهره، وقد أفادت الدراسة من كتابات مجموعة من النقاد العرب القدامي والمحدثين مثل (محمد مندور، غنيمي هلال،عبدالمنعم تليمة، لويس عوض، صلاح فضل، محمد حسن عبدالله) كما أفادت من مجموعة من الكتاب الغرب مثل (بلزاك، وزولا رينيه ويليك، غيورغي غاتشف) وخلص البحث إلى جملة من النتائج منها: أ. عبرت الرواية عن مجتمع القاع. ب. قدمت الرواية نماذج مختلفة للقهر. جـ. اعتمدت في بعض فصولها على المتخيل الأسطوري. د. تعدد الضمائر وتداخلها والانتقالات الفجائية للسرد.

الكلمات الاسترشادية: الرواية، لهو الإبالسة، الواقعية، واقعية القاع، تمثلات المكان.

المُقَدِّمَةُ

ينهض الفن الروائي على مرتكزات أساسية، يمكن تحديدها في: الزمان والمكان والشخصيات، ومن ثم يعد المكان مرتكزاً أساسياً يمنح النص وجوداً مادياً ويوهم بواقعيته، ويختلف هذا العنصر من عمل فني إلى آخر، ويتشكل في صور مختلفة، فنجد المكان الواقعي، والمتخيل، والمفتوح، والمغلق، والأليف والعدواني، وفي رواية (لهو الأبالسة) (*) موضوع البحث قدمت الكاتبة المكان الواقعي ذلك الذي يمثل القاع بمفرداته وتفاصيله حيث الشوارع المظلمة الضيقة الملتوية، والعشش المتراصة، والناس الذين يفترشون الشارع وقد تحول هذا المكان إلى بؤرة تعج بالفساد والمفسدين، ولما كان المكان من أهم العناصر السردية فقد جاءت علاقته بالشخصيات علاقة جوهرية، فظهرت آثاره في تشكلات الشخصيات وسلوكها، ويتضح ذلك من دلالة العنوان الرئيس والعناوين الفرعية، وقد جاءت هذه الدراسة في جزئين: هما الجزء التنظيري، والجزء التطبيقي، وقد عُنى الجزء التنظيري بمحورين هما:

المحور الأول: الوقوف عند الواقعية منذ ولادتها في منتصف القرن الماضي وظروف نشأتها والفرق بينها وبين بعض المذاهب الأخرى كالرومانسية والمثالية وغيرها، من خلال عرض ومناقشة آراء بعض النقاد العرب والغرب، القدامى والمحدثين حول هذه القضية.

المحور الثاني: الواقعية ونظرية الانعكاس عند مدام "دي ستايل" ثم الواقعية النقدية ثم واقعية القاع، ذلك من خلال عرض ومناقشة آراء بعض النقاد في الجانبين العربي والغربي أيضاً.

أما الجزء التطبيقي فقد عُنى بدراسة أربعة محاور، إلى جانب الخاتمة وأهم النتائج:

المحور الأول: دلالة العنوان.

المحور الثاني: تمثلات المكان القاع في الرواية.

المحور الثالث: تمثلات العنف في المكان القاع ذلك الذي تجسد في العنف الاجتماعي والعنف الجسدي وعنف السلطة.

المحور الرابع: دراسة بعض الصور السردية العجائبية التي وظفت في الرواية كتقنية للقفز على الواقع البائس والانتصار عليه وقهره.

المحور الخامس: الخاتمة وأهم النتائج.

الدراسات السابقة:

تعد هذه الدراسة النقدية الأولى التي تناولت رواية "لهو الأبالسة" في ضوء واقعية القاع، فوقفت عند تمثلات القاع فيما يتعلق بالمكان وتمثلات العنف بأشكاله المختلفة، ودراسة الجانب العجائبي، جاء ذلك مسبوقاً بجانب تنظيري عن الواقعية وأنواعها وظروف نشأتها في المجتمع الأوروبي، لكن لم أجد دراسة أكاديمية نقدية عن هذه الرواية سوى الدراسة التي قدمها (محمد عبدالمطلب) في كتابه "قراءة السرد النسوي" إلى جانب بعض المقالات المنشورة عن الرواية لبعض الباحثين، وفيما يلي عرض هذه الدراسات:

١. كتاب د. محمد عبد المطلب، دراسة بعنوان: أعمدة الثقافة في نص "لهو الأبالسة" لسهير المصادفة وقد نشر ضمن مجموعة قراءات لنماذج روائية نسائية في كتابه المهم قراءة السرد النسوي الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م، وفي هذه الدراسة وقف عند عنوانها ثم العوالم العجائبية التي حصرها في عالم الجن والعفاريت، وعالم الكرامات الخارقة وأعمال السحر وعالم الخرافة والأبنية العليا للشخوص والأبنية العليا على مستوى المكان وذكر الأماكن مثل حوض الجاموس، موسكو، والقاهرة، ولبنان، ثم عرض للجانب السردي حيث يرى أن السردية في هذه الرواية تمتص قطاعاً كبيراً من آليات السرد في ألف ليلة وليلة، وذلك حسب رؤيته في تعالي الراوي وفوقيته إلى جانب استحضار عالم الجن والعفاريت التي تستمد بعض مرويات ألف ليلة – أحياناً-، كما أوضح جانباً آخر وهو استدعاء بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، وأن هذا النص الروائي يقوم على مجموعة من الأعمدة الثقافية تلك التي تمتد إلى الموروث الديني والشعبي أيضاً، ولم يتعرض د. محمد عبدالمطلب في دراسته لأماكن القاع في الرواية أو تمثلاتها وما تمخض عنها من تمثلات العنف، كما لم يعرض الصور السردية العجائبية التي تناولها البحث بل عرض لعالم الجن والعفاريت وأورد أنه يرتبط بالشخوص الذين رحلوا

(*) لهو الأبالسة: دار سما للنشر والتوزيع، مصر، ط٢، يناير ٢٠١٨م.
الكاتبة المصرية: "سهير المصادفة" وهي شاعرة وروائية ومترجمة، حاصلة على الدكتوراه في الفلسفة من موسكو، ١٩٩٤م، تقلدت منصب مدير عام للمشروعات الثقافية ورئيس قطاع النشر في الهيئة المصرية العامة للكتاب، وعضو اتحاد كتاب مصر، وحصلت على العديد من الجوائز، من مؤلفاتها الروائية: (مجموعة هجوم وديع، ١٩٩٧ – فتاة تجرب حتفها، ١٩٩٩ – لهو الأبالسة، ٢٠٠٣ – ميس إيجيبت ٢٠٠٨- رحلة الضباع ٢٠١٣ – بياض ساخن ٢٠١٥ – لعنة ميت رهينة ٢٠١٧ – يوم الثبات الإنفعالي ٢٠١٩).

Faculty of Arts, Arish University

بالموت، لكن الخيال الشعبي استبقاهم من خلال "عفاريتهم"، كما تعرض لأعمال السحر والشعبذة في الرواية، وعالم الخرافة الأسطورية، وقد أفدت من هذه الدراسة المهمة -ولاسيما- في رؤية الناقد لتفسير عنوان الرواية.

المقالات المنشورة:

١. مقال بعنوان "من يلهو بمن في لهو الأبالسة" للكاتبة، هدية حسين، وكالة أخبار المرأة وهو يتكون من ست فقرات، وفي هذا المقال عرضت الكاتبة الرواية بشكل عام، ووقفت عند البطلة وذكرت أنها رواية مفتوحة على كل الاحتمالات.

٢. مقال الأستاذ "فاروق شوشة" بعنوان: سهير المصادفة وروايتها المدهشة وهو يتكون من عشر فقرات يتحدث فيها عن السيرة الذاتية للكاتبة، ثم ذكر أن الرواية بناء محكم بالغ التداخل والتشابك ويفسدها التلخيص.

٣. مقال للأستاذ "أمجد محمد سعيد": الشاعر والناقد العراقي ويعرض فيه أن الكاتبة تعرضت للأقانيم الثلاثة الخطرة الجنس، الدين، السياسة، ثم عرض لعتبات النص مثل العنوان، الأهداء، المرجعية، ثم حكاية الرواية وبطلتها أما عن المكان فقال (هذا الحي الذي تصفه الرواية حي حوض الجاموس الذي سنكتشف بشاعته كلما توغلنا في القراة، كما أن الزمن متعدد ومتشعب، ثم انتهى إلى أن الروائية سهير المصادفة تلتقي مع بطلة الرواية "مها السويفي".

٤. مقال بعنوان في السردية البابوشكية لدى سهير المصادفة للأستاذ المعز الوهايبي ويرى أن الكاتبة تتبع في جل رواياتها النموذج السردي نفسه على نحو ما تتراكب الدمي الروسية الشهيرة (البابوشكا) وأن الحب والجريمة من الأغراض الرئيسة لكتاباتها وعرض لبعض أعمال الكاتبة منها رحلة الضباع، بياض ساخن، لهو الأبالسة، ولم يتعرض للرواية بالنقد أو التحليل.

٥. كتب عبدالعزيز موافي مقالاً بعنوان: رواية "لهو الأبالسة"، تمثل نموذجاً فريداً يضاف إلى الأعمال السردية المتميزة وهو قد عرف بالكاتبة وأنها دخلت واثقة إلى عالم الرواية، وأن هذه الرواية قد أجترحت أدوات الواقعية السحرية إلى جانب الشعرية وأن الكاتبة صاحبة خيال خلاق.

٦. مقال بعنوان في سوسيولوجية الجسد للكاتب أسامة غانم، ويعرض الكاتب للرواية ثم يقف عند تناول الكاتبة للجسد حتى يظن القارئ أن الجسد بطل الرواية، وذلك في إطار وصف علاقة البطلة بزوجها، واستدعى الكاتب قول للناقدة اللبنانية "يسرى مقدم" بأن المؤلفة تريد أن تكتب المرأة من خلال جسدها، وأن الحكاية الأساسية هي حكاية مها السويفي وبقية الحكايات تتداخل في جسد الرواية.

أولاً: الجزء التنظيري:

المحور الأول: الواقعية

ظهرت الواقعية كرد فعل على الرومانسية تلك التي ارتبطت بالطبقة البرجوازية الأوروبية التي نضجت في القرن التاسع عشر فهي ليست مدرسة أدبية فحسب، بل هي موقف ثقافي عام، والثقافة حسب تليمة بناء فوقي للمجتمع تتبدي صوره في الفن والأدب والفكر السياسي والتربوي والصياغات الفلسفية والعلمية والعادات والأعراف، والبناء الثقافي في مجتمع بعينه إنما هو في مجمله وفي شتى صوره انعكاس للأساس الإقتصادي. [١]

لقد ولدت الواقعية في منتصف القرن الماضي، وهي تدين في نشأتها لظروف تاريخية موضوعية مر بها المجتمع الأوروبي في القرن التاسع عشر[٢]، حيث أزدهرت الفلسفة العقلانية وتحولت المجتمعات الأوروبية إلى مجتمعات صناعية، واستقل علم الاجتماع على يد "أوجست كونت" (١٧٩٨ – ١٨٥٧) فأقامه على جانبين: جانب ساكن ينهض ببحث النظام أي الحقائق الضرورية لكيان المجتمع، وآخر متحرك ينهض ببحث التقدم أي تطوير تلك الحقائق، كما نبه على ضرورة الأخذ بمنهج الإستقراء في درس المجتمع البشري، وإلى ضرورة قيام علم الاجتماع على هذا المنهج وعلى التجربة، لقد جعل كونت تطور الفن محكوماً بثلاث مراحل كبرى: تمثلت المرحلة الأولى في اللاهوتية تلك التي انتهت بنهاية القرن الرابع عشر، ثم المرحلة الثانية وهي الميتافيزيقية، أما المرحلة الثالثة فتمثلت في الوضعية، حيث يتميز الفن ويستقل ويغتني بأدوات وأنواع مستحدثة، وفي هذه المرحلة يصير الفن أداة تعبير عن المجتمع الإنساني، كما يصير نسبياً، أي خاضعاً لملابسات الزمان والمكان والأوضاع الاجتماعية. [٣].

ويعد الرسام الفرنسي "كوربيه ١٨٥٥م، أول من دعا إلى الواقعية ونقل هذه الدعوة صديقة (شامفلوري) من خلال العديد من المقالات التي تحمل اسم الواقعية، لكن (إميل زولا) هو من أرسى دعائم هذا المذهب، متأثراً بكتاب "الطب التجريبي لكلود برنار" ١٨٧١، حيث رأي ضرورة أن ينتهي الكاتب القصصي إلى نتائج تؤيدها العلوم فيما توصلت إليه

(١) ينظر: عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٥٦.
(٢) ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٥، ص١٥.
(٣) ينظر: عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، سابق، ص١٠٢، ١٠٣.

Faculty of Arts, Arish University

في العصور الحديثة، لقد اتجهت الفلسفات في العصور الحديثة نحو الواقع فعُنيت الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية باصلاح المجتمع، أما الفلسفة المادية فجعلت من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية ثم كانت الفلسفة الوجودية.[١]

لقد كان للفلسفة السبق، قبل الأدب في استخدام مصطلح الواقعية لكنها كات تضفى عليه دلالة مختلفة عن المفهوم الأدبي، (فكانط) حين تحدث عن المثالية وضعنا أمام المقابل الفلسفي للواقعية، وتم تداول مصطلح الواقعية لمعارضة المثالية، وتتلخص فكرة المعارضة بين المصطلحين في أن الكاتب الواقعي هو الذي يعتقد بأهمية التعبير الصادق عن الحقائق المشاهدة في العالم الخارجي.. أو التي ينطوى عليها شعوره الخاص، في حين يحرص الكاتب المثالي على خلق صورة سعيدة نوعاً ما ومهذبة.[٢]

ويتفق محمد حسن عبدالله في رؤيته السالفة مع رؤية مندور حيث يرى أن التعارض كان قائماً بين الواقعية، والمثالية وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر خاصة إلى الحياة والأحياء، فالواقعية ترى الحياة في أصلها شراً ووبالاً ومحنة بينما تراها المثالية خيراً وسعادة ونعمة.[٣]

لقد نهض الكتاب الألمان بتطبيق المصطلح على الأدب فوصف (شيلير) الأدباء الفرنسيين أنهم واقعين أكثر من مثالين، ثم يأتي "شليجيل"[٤] ويدافع عن الواقعية فيؤكد أن كل فلسفة إنما هي مثالية ولا توجد واقعية إلا في الشعر، ثم ظهر مصطلح الواقعية عند الناقد الفرنسي "جوستاف بلانش" ١٨٣٣م، وكانت الواقعية لديه ترادف المادية، لكن مدلول الكلمة لم يتحدد بدقة إلا في منتصف القرن الماضي من خلال الخصومة التي نشبت بين النقاد التشكيليين والكاتب القصصي "شامفلوري"، ومن هنا تبلورت المبادئ الأولى للواقعية، ويعد بلزاك وسنتندال، وزولا من الكتاب الذين أرسو دعائم الواقعية حيث تشكلت المزايا الجديدة لمنهج بلزاك الواقعي في معرفة الحياة بتأثير تأزم الصراع الطبقي في فرنسا خاصة، وفي أوروبا عامة، ولم يكن أمام الكتاب إلا الاعتراف بهذا الصراع كمفتاح لفهم التاريخ، وكان لابد أن يؤثر ذلك على منهج الفن للواقعية، وعليه جاء فهم بلزاك العميق للعلاقات الواقعية في عصره وحددت هذه النقطة القوة العظيمة[٥] لواقعيته لكن بعض النقاد لا يرون بأساً من الاعتراف بلون من التناقص في موقف بلزاك وغيره من كبار الواقعيين، كما أثبت "انجلز" من أن بلزاك بالرغم من تصوره السياسي للعالم على أساس المشروعية فقد ضمن أعماله أعنف ما عرف من هتك الأقنعة عن وجه فرنسا الملكية الإقطاعية[٦]. لقد صور بلزاك هيمنة البرجوازية وكشف ممارساتها واستقلالها وتخليها عن مبادئ الحرية والعدالة والمساواة، ولقد حاول (فلوبير) وهو من الجيل التالي لبلزاك، أن يقاوم الإفراط في العناية بالمضمون الاجتماعي على حساب غيره، فجاء أهتمامه الواعي بالشكل ليصل إلى لون من التوازن الأدبي الضروري.[٧]

المحور الثاني: الواقعية ونظرية الانعكاس:

الأديب ابن المجتمع يؤثر فيه ويتأثر به، وقد تبلورت هذه الفكرة عقب الثورة الفرنسية، وكان من أوائل النقاد الذين أسهموا في بلورة هذا المنهج النقدي واتجاهاته الكاتبة الفرنسية (مدام دي ستايل) حين أصدرت كتاباً بعنوان "الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية" وحاولت أن توضح مدى تأثير الدين والأساطير والبيئة والعادات وما يتبع ذلك من نظم الحياة على الأدب من جهة، وتأثير الأدب على هذا كله من جهة أخرى[٨]. لقد تبنت "مدام دي ستايل" مفهوم الانعكاس حيث تنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلاً خاصاً، فالفن انعكاس ولكنه ليس انعكاساً سلبياً بل هو إسهام في التعرف على الواقع، وأداة للم شعثه، وسلاح لتغيره[٩]. لكن "رينيه ويليك" يرى أن الأدب لا يعكس بالضرورة التحولات العميقة التي تعتمد على الحياة الثقافية والأدبية، فلا يعكس الأدب دائماً أو بشكل مباشر على الأقل الإحساس بالتغيرات التكنولوجية للعصر[١٠]. ويتفق مع هذه الرؤية صلاح فضل إذ يرى أنه لو اعتبرنا الفن كان دائماً انعكاساً للواقع بشكل ما لوجب علينا أن نرى انعكاس الثورات دائماً في الأدب بطريقة مباشرة، ولكن الحقيقة أن الواقعية نفسها كانت تاريخياً حركة جديدة من حركات القرن الماضي، وقامت برصد التغيرات الاجتماعية وتأثيرها على المؤسسات الفنية، وأدت إلى القضاء على كثير من المعتقدات الأدبية القديمة وإبراز الوسائل الفنية الجديدة، كما أسرعت في توجيه فن القصة على وجه الخصوص إلى ارتياد آفاق جديدة مرنة، وتتبلور فلسفة

---

(١) ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧م، ص٣١١.
(٢) ينظر: محمد حسن عبدالله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ٢٠٠٥، ص٤٥.
(٣) ينظر: محمد مندور، المذاهب الأدبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٤، ص٩١.
(٤) ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، سابق، ص١١، ١٤.
(٥) ينظر: الواقعية النقدية، تأليف س. بيترون، ترجمة شوكت يوسف، منشورات الهيئة في الأدب، العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٢م، ص١٥.
(٦) صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، سابق، ص٥٦.
(٧) السابق، ص١٥.
(٨) ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٤٣.
(٩) ينظر: عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، سابق، ص٢٩٢.
(١٠) رينية ويليك وأوستن وارين نظرية الأدب ترجمة، محيى الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢، ص١٤٧.

Faculty of Arts, Arish University

الانعكاس الواقعية عند صلاح فضل في أن كل تصور للعالم الخارجي ليس إلا انعكاساً في الوعي الإنساني لهذا العالم الذي يوجد مستقلاً عنه[١]، ويتضح إصرار المدرسة الغربية على كسر قانون الانعكاس فيؤكد زعماؤها مواجهة الواقع بكل أبعاده، وأن العمل الفني دائماً إنما هو واقع جديد أي ليس انعكاساً إنما هو تحويل ونفاذ ويتساءل غيورغي غاتشف[٢].عن طبيعة الواقعية فيري أنها محاكاة أو إعادة إنتاج الواقع في شكل الحياة إذ يقول:"إن الواقعية هي إعادة إنتاج الواقع في شكل الحياة نفسها، ولكن كيف غدا ذلك ممكنا ما دام شكل الحياة نفسها في المجتمع الرأسمالي يختلف اختلافاً مطلقاً عن جوهرها أي عن الواقع"[٣]، ويلتقى محمد مندور مع غاتشف في أن الواقعية ليست الأخذ من واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالآلة الفوتوغرافية، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها، كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية وإنما هي فلسفات خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما[٤]. ويلتقى محمد حسن عبدالله مع مندور في هذه الرؤية حيث يبرز قدرة الأدب على التعبير عن الحياة وتفسيرها ونقدها لكن قدرته على النقل الحرفي لها غير قائمة، لأن للفن أصوله الخاصة وطبيعته أن يخلق الوهم بالحياة[٥]. ويجسد رأي غاتشف هذا المعنى فيقول "ففي الواقعية يقوم الفن بأعظم ألوان الفتنة والسحر، إذ بمساعدة النص يتضح ما وراء النص ملموساً، ويقدم للقارئ إيهاماً كاملاً للواقع من أجل إنتزاعه من ذلك الواقع "وهنا يتساءل غاتشف عن واقعية القرن العشرين، كما جاء عنوان الفصل، فالكاتب الواقعي في القرن العشرين ومع التقدم التكنولوجي للحياة نجده يقدم الواقع مغلفاً بالفتنة والسحر ويظهر ذلك في جمال الصياغة وبراعة التصوير ليوهمنا بصدق هذا الواقع[٦].

أن الفن يعكس الجوهري في حركة الواقع وتحديد هذا الجوهري إنما يفصح عن موقف فكري ودلالة اجتماعية، والفن بعدم وقوفه على الماثل وعكسه للحركة إنما يتضمن الحلم والأمل في واقع جديد يناضل من أجله الإنسان ويساعد الفن في خلق الواقع.. وعلى هذا فإن نظرية الانعكاس هي الفلسفة الجمالية للمدرسة الواقعية في الفن والأدب[٧]. و ويتبنى لويس عوض منهج الجمع بين الواقعية والخيال، فيرى أن وظيفة الواقعية لا تكمن في أن تسجل صورة فوتوغرافية لحقائق الحياة الموضوعية، وإنما تؤمن بأن الذات تمتزج بالواقع في صور الوعي المختلفة أو التأمل أو الإدراك الأخلاقي أو الفهم الاجتماعي، فالذات الواعية والموضوع لا ينفصلان، فثمة تجربة إنسانية جياشة تتداخل فيها الذات والموضوع[٨]. تمثل نظرية الانعكاس – حسب لوكاتش- المبدأ المشترك لكل صيغ السيطرة النظرية والعملية على الواقع من خلال الوعي الإنساني وهي بالتالي أساس الانعكاس الفني للواقع[٩]، حيث "يرفض لوكاتش التصوير السطحي للواقع الذي يعكس العالم اليومي للوجود الرأسمالي، فالمهم في الواقعية هو انعكاس العالم الموضوعي بشكل جوهري وكلي، لقد ارتبط ظهور الواقعية الإشتراكية بتطور القوى الإشتراكية في العالم وسيطرة الأحزاب السياسية على الإنتاج الأدبي وتوجيهه. [١٠]، لقد فضل لوكاتش الواقعية النقدية على غيرها من الواقعيات وخاصة الواقعية الاشتراكية، بل كان أول من بدأ في إدانتها من الداخل وتبلور مهمة الكاتب الواقعي لديه في إبراز الاتجاهات والقوى ا لنمطية في أفراد محددين وفي أفعال ومواقف مجسدة وملموسة، بحيث يستطيع الكاتب أن يصل بين الفردي والكيان الكلي للمجتمع، وأن يشكل لنا في النهاية في أدبه العناصر الجوهرية للمجتمع. [١١].

١- الواقعية النقدية:

تنهض الواقعية النقدية على رؤية السلبيات في المجتمع وتشخص التناقضات الاجتماعية بين الطبقات وتركز على جوانب القبح لذا اتسمت بالتشاؤم، ويمثلها مجموعة من الكتاب هم بلزاك، فلوبير، ديكنز، تولستوى وفوكنر، وهمنجواي، لقد أتجه الواقعيون الإنتقاديون إلى الكشف عن مثالب النفس وعيوب البشر، وتجسد هذا في أعمالهم فقد كتب بلزاك ما يقرب من مائة وخمسين رواية صور فيها كافة المهن والأوضاع الاجتماعية والطبائع البشرية وأطلق عليها الكوميديا البشرية وقد

---

(١) ينظر: صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، سابق، ص٢٦.
(٢) غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، ١٩٩٠، سلسلة عالم المعرفة، ١٤٦، ص٢٤٥.
(٣) غيورغي غاتشف: الوعي والفن، سابق، ص٢٤٥.
(٤) ينظر: محمد مندور: المذاهب الأدبية، سابق، ص٩٤.
(٥) محمد حسن عبدالله: الواقع في الرواية العربية، سابق، ص٩٤.
(٦) غيورغي غاتشف: الوعي والفن، سابق، ص٢٤٨.
(٧) عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، سابق، ص٢٣١.
(٨) لويس عوض: قراءات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٤، إعداد وتقديم نبيل فرج، مقال بعنوان الواقعية النقدية عند لويس عوض، د.شبل الكومي، ص١٤٩، ١٥٦.
(٩) ينظر: صلاح فضل: منهد الواقعية في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص٩١.
(١٠)عفاف عبدالمعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في ضوء واقعية القاع، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧، ص٤٧، ٤٨.
(١١)السابق، ص٤٨.

Faculty of Arts, Arish University

أبرز فيها صفات البخل والخسة والوصولية والنفاق[١]، إن صفة النقدية التي اتسمت بها الواقعية جعلتها أقرب إلى تمثيل الحياة وأعمق وعياً بها.

تعكس الواقعية النقدية الجوانب السلبية في المجتمع وتجسد التناقضات الاجتماعية بين الطبقات، وترصد جوانب القبح في المجتمع وجوانب الشر في الإنسان، (لقد ولدت الواقعية وهي نقدية لأن أوضاع المجتمع الصناعي الأوروبي في منتصف القرن التاسع عشر كانت تحول دون تبلور فكر ثوري جماهيري مؤثر في الفنون والآداب فاكتفت الواقعية وقتها برصد التناقضات الاجتماعية والكشف عن خبايا الأزمات الكبرى التي كانت تعصف بأوروبا)[٢]، ترفض الواقعية الاستغراق في ا لخيال والإسراف في المجاز لكنها تعتقد في الأسباب والنتائج، لكن صلاح فضل يرى أن هذا غير صحيح على إطلاقه، وأنه تصور مرحلي للواقعية وهو المسئول عن سوء فهمها لدينا في العالم العربي، وما تُتُهم به من تشاؤم في رؤية الحياة وتركيزها على القبح هو اتهام يردده بعض النقاد الذين وقفوا عليها وتقديمهم لها إزاء واقعية القرن التاسع عشر - لا كما أولها الفلاسفة المحدثون- وإنما كما دفعتها الدراسات التقليدية التي أغفلت مراحل تطورها.. ويعمد بعض النقاد إلى تجسيم مشاكلها النظرية وإبراز تناقضاتا التي لا تقبل في ظنهم الحل أو التجاوز، فبدلاً من تناول مشكلة الإلتزام يطلقون عليه النزعة التعليمية كما صرح بذلك رينيه ويليك إن هذا الموقف العدائي من الواقعية ينظر فيه إلى الحروب الإيديولوجية بين الشرق والغرب ولا يمثل الرؤية الغربية لها فقد أصطلح على تسميتها بالنقدية تميزاً لها عن الواقعية الاشتراكية.[٣]

٢- واقعية القاع:

ظهر هذا المفهوم لأول مرة ١٩٨٣، عندما كتب بيل بافورد، رئيس مجلة جرانتا الأمريكية مقالاً بعنوان "الواقعية القذرة، كتابات جديدة من أمريكا، وقد ربط هذا الواقعية، بأمريكا الشمالية ربما لأن جميع الكتاب الذين ورد ذكرهم في المقال من الأمريكان، إلى جانب أن هذا النوع من الواقعية وجد تربة خصبة له في المجتمع الأمريكي، وهي تحاول الحديث عن حياة المهمشين والمنبوذين.. أو حتى الفاشلين في مسيرة حياتهم وغالباً ما يمتهن أبطالها مهناً عادية أو وضيعة ويتعرضون لمشاكل مادية ومتاعب يومية ويشكون عدم إنسجامهم مع الواقع ومع وسطهم الاجتماعي ومن ثم يحيط بهم اليأس، وهذا النوع من الواقعية لا مكان فيه للبطولات الملحمية، أو لوجود أبطال أشداء يحاولون شق طريقهم بعزيمة أو يدافعون عن قضية، ويمكن القول أن هذه الواقعية ظهرت في عصر بداية إضمحلال الإيديولوجيا الكبيرة بين جيل الشباب[٤]، كتاب واقعية القاع هم من منظور معين شباباً ترعرعوا في الستينيات من جيل تربى على الحشيش والمخدرات ومسيرات الاحتجاج ثم تحولوا إلى جيل يتشكك في أخلاقيات تلك المرحلة مما جعله يرتاب في البطولة والمثالية المهيمنة على الخطاب العام استناداً إلى تلك الخلفية التاريخية، أهم كتاب هذه الواقعية (أنجيلا كارتر، بوبي آن ماسون، رتشارفورد وتوبياس وولف وريموند كارفر).[٥]

الإرهاصات الأولى لهذه الواقعية تتمثل في رواية مدار السرطان لهنري ميلر التي كتبها في باريس ١٩٣٤م، وتناولت حياة أناس هامشيين، ورواية شارع السردين المعلب لجون شتاينبك ١٩٤٥م، وتحدث فيها عن شارع مقزز في مدينة مونتيري تحيط به البيوت الوضعية والأكواخ والبراميل الصدئة وأكوام النفايات، ثم رواية ضياع في حي سوهو للكاتب البريطاني كولن ويلسون كتبها في أواخر القرن العشرين حيث ينتقل البطل ليعيش في حي سوهو اللندني الشعبي ويسكن إحدى النزل الحقيرة ويبدأ تجربته بدون عمل وبدون هدف.

الواقعية القذرة هي مدرسة في الكتابة اشتهرت في الثمانينات بفضل مجموعة من الكتاب الذين بدأوا بالكتابة عن شخصيات تنتمي إلى الطبقة الوسطى وعن خيبات أملها والحقائق القاسية لحياتها العادية وعلى رأسهم كارفر الذي حاول وصف الناس العاديين في هذه الواقعية واختراق حياتهم ونبش المخبوء فيهم وجعلهم شخصيات أكثر إثارة ومن ثم أكثر كشفاً لواقعهم.[٦]. لم يندفع تيار الواقعية القذرة في صورة تيار متكامل، وإنما أنطلق في شكل سلاسل متتابعة من الكتابات الغاضبة التي تتخذ من القصة القصيرة شكلاً للإبداع، إنها فن للقص على نطاق مختلف مكرس للتفاصيل المحلية والعناصر العاطفية للقلب، القلاقل الصغيرة في اللغة[٧]، والإيماء، وارتباط كلمة القذرة أو القاع بهذا التيار ناتج من أن كتاب هذا التيار يهبطون إلى قاع المجتمع ليكشفوا قذارته وتفاهة تفاصيله وعبثه، كاشفين عالم الجنس والقتل والإنحطاط، ويرى الكاتب أن

---

(١) ينظر: محمد صالح الشنطي: في النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس، السعودية، حائل، ط٣، ص ١٠٤.

(٢) الطيب بودربالة والسعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد بن خيضر، العدد السابع، فبراير، ٢٠٠٥.

(٣) ينظر: صلاح فضل، منهجد الواقعية في الإبداع الأوروبي، سابق، ص٣٠، ٣١.

(٤) حامد العبد: الواقعية السوداء وقاع المجتمع، الملحق الثقافي، صحيفة الثوة، سوريا، دمشق، فبراير ٢٠٢٢، رقم العدد، ١٠٨١.

(٥) ينظر عفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في ضوء واقعية القاع، سابق، ٢٠٠٧، ص٢٠٨، ٢٠٩.

(٦) ريموند كارفر، كاتب الواقعية القذرة، مقال محمد الحمامصي، عن كتاب كارفر أساليب شائعة، ترجمة، أسامة آسبر.

(٧) مجلة نزوى: مقال بعنوان الواقعية القذرة، ريتشار فورد، بقلم كامل يوسف حسين، العدد٩، يناير ١٩٩٧.

Faculty of Arts, Arish University

بعض نصوص التراث العربي القديم قد سبقوا المعاصرين بقرون في هذا اللون وأن الف ليلة وليلة فيها بعض الحكايات التي تجاوز قصص مرويات الواقعية القذرة بمراحل، وأن هذا التيار هو الأقرب إلى توصيف الإنحطاط الفكري والقذارة السياسية والأقنعة التي نعيشها في مجتمعنا.[١]

وحسب عفاف عبدالمعطي أن وصف هذا النوع من الكتابة بواقعية القاع، أو الواقعية القذرة كانت بسبب جرأة كتابه وتفوقهم في رسم صورة واضحة كاشفة للحياة اليومية العادية، كما أنها واقعية ليست من ذلك النوع من الأدب التجريبي الواعي أو المقصود شأن الكثير من أنواع الكتابة التي توصف بأنها ما بعد حداثية أو ما بعد معاصرة أو تفكيكية، مما نشر في الستينيات والسبعينيات، وهو ليس بالقص المكرس لإطلاق الأقوال التاريخية الكبيرة أو ترسيخ الأحكام المجتمعية الموجودة؛ بل زعزعتها والنفاذ ببصيرة خلالها.

سرد الواقعية القذرة/ واقعية القاع مكرس للتفاصيل المحلية والفروق الدقيقة بين الشخصيات التي لا تكاد تدرك، وضروب الأضطراب والاختلاف في اللغة والحركة والإيماءه، وهي واقعية مفعمة بالمفارقات الساخرة المنغصة مما يجعل الواقعية التقليدية تبدو بالمقارنة معها روايات لا قيمة لها واقعياً.[٢]

ثانياً: الجزء التطبيقي:

المحور الأول العنوان:

عنوان الرواية الرئيس "لهو الأبالسة" ثم جاء تقسيم الكاتبة لروايتها إلى عشرة فصول كل فصل يتكون من جزئين، الجزء الأول يمتاز بالقصر والتكثيف الشعري، وأسمته سمكة الجيتار، وقد أضفى عليها السرد الملامح البشرية، كما ألحق الشخصية الرئيسة بالدائرة السمكية حيث تشبه بطلة الرواية "مها السويفي"، أما الجزء الثاني فهو المسئول عن السرد الذي يعرض الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، وأسمته "حوض الجاموس" وهو حي يعج بالفقر والفقراء، ومكان إرتكاب الجرائم والكبائر، كان اسمه الزريبة ثم لجأ إليه الموظفون حين انفجار الأزمة السكانية فسمى تأدباً حوض الجاموس.

يمثل العنوان العتبة الأولى للنص لذا فهو يبشر بما ينطوى عليه ذلك النص من دلالات، ولقد اهتم النقاد، اهتماماً كبيراً بالعنوان، نظراً لعلاقة التواشج بينه وبين النص، كما جاء اهتمام الكتاب بعناوين كتاباتهم والعناية بها وإكسابها دلالات متعددة ومنفتحة، ليتمكن القارئ من الولوج إلى الخطاب السردي، والوقوف على التأويلات المختلفة لهذه العناوين.

"لهو الأبالسة" علامة لا تنفصل عن حمولات الخطاب السردي فهذه الجملة البسيطة المكثفة تعلن عن تفاصيل العمل الروائي، ففي ثنايا القراءة تتشكل إجابات كثيرة، وتنبسط الأسئلة التي تتعلق بهذا العنوان، إن جملة العنوان حمالة أوجه، "فاللهو ما لهوت به ولعبت به يقال: لهوت بالشئ ألهو به لهواً وتلهيت به إذا لعبت به[٣].

لكن من يقوم بهذا اللهو؟ والإجابة هم الأبالسة: وهي جمع إبليس إذ الكلمة تدل على شخصية محددة دينياً ومرجعياً، وإبليس رأس الشياطين وكبيرهم، وأبلس يبلس إبلاساً فهو مبلس أي يئس وتحير وسكت وانقطعت حجته[٤]، ومن ثم جاء هذا العنوان معبراً عن تفاصيل الرواية، إذ أن حوض الجاموس أو الزريبة سابقاً هو مكان يحتشد بالفساد والمفسدين، وقد ظل سكانه يعيثون فالأرض فساداً حتى آتاهم اليقين وأغلق الحي أبوابه.

ويمكن أن تكون الإضافة هنا على معنى (اللام) أي لهو للأبالسة، أو على معنى (من) أي لهو من الأبالسة وعلى كلا الاحتمالين فإن اللهو يكون واقعة ثقافية مرفوضة، لأن إبليس رمز الغواية والمعصية، واللافت أن مفهوم إبليس أو الشيطان متجذر في الثقافة[٥].

فمعادله في الموروث الفرعوني "ست" إله الظلام والظلام له أهميته الخاصة في هذا السياق فأحداث النص الروائي تجري في بيئة مكانية يسيطر عليها الظلام المادي والمعنوى، حيث يوحي العنوان بأن أحداث الرواية ستجري في مكان أشبه ما يكون بالجحيم وأن اللهو الإبليسي فيه كل ما في الإبليسية من صفات الشر والغواية والانحراف، وأن هذه الصفات ستنطبق على الأطر الزمانية والمكانية وحياة ومصائر الشخصيات، وسيكون لصورة الإبليس الأول نماذج كثيرة تتكرر في محاور الرواية وسيتمثل الأبالسة صورة جدهم الأول؛ وإذا تناولنا العنوان في دلالته الإيحائية الرمزية فسنحصل على معنى مختلف كأن يكون لعب السلطة بالفقراء، لذا يعد العنوان نصاً موازياً للنص الأصلى، حسب "جينيت"، وعليه يكون نصاً فانتازياً إنفتاحياً يملك أبعاد مختلفة.[٦]

---

(١) ينظر: مجلة رابطة المرأة العراقية عن الواقعية القذرة في الرواية العربية، لدكتور برهان شاوي
http//iraqiwomeasleague.com/modphmod=articles8mtodfile=ltem8

(٢) ينظر: عفاف عبدالمعطي: السرد بين الراوية المصرية والأمريكية، سابق، ص٢٠٦، ٢٠٧.

(٣) جمال الدين ابن منظور لسان العرب ، دار المعارف القاهرة، د.ت، ج١٣، مادة لهو، الأساتذة: عبدالله علي الكبر، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمود.

(٤) جمال الدين ابن منظور: نفسه، مادة أبلس، ص٣.

(٥) محمد عبدالمطلب: قراءة في السرد النسوي، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٤، ص١٨٩.

(٦) ينظر: أسامة غانم: الرؤية الغرائبية في سوسيولوجية الجسد، صحيفة المثقف، قراءات نقدية، تموز، ٢٠٢٣،
https/wwwainothaqaf.com.

Faculty of Arts, Arish University

أما سمكة الجيتار فهي تمثل عناوين الفصول العشرة وهي المعادل الموضوعي لمها السويفي الشخصية الرئيسة، حيث تحمل الكثير من صفاتها، وقد وقف البحث عند رمزية السمكة الأسطورية، أما حوض الجاموس فهذا العنوان يمثل كينونة مكانية بما يعني أن نمط هذا العنوان يعد مرجعاً خارجياً، فهو ذات سمة مكانية يرمز لواقع بائس مدمر يعلن عن تفاصيله، وأحداثه ومفرداته، فوظيفة هذا العنوان الداخلي وظيفة تلخيصية يحيل إلى تحديد معين للمكان وهو يربط بين سياقات الخطاب الروائي المتلفة حتى تنصهر جميعاً في مضمون واحد.

ثانياً: المحور الثاني: تمثلات المكان القاع:

تطور الخطاب الروائي العربي واغتني بمجمل التقنيات الموظفة في الرواية في تماس مع تحولات الواقع العربي، وكأن الخطاب الروائي عرف تحولاته من خلال رؤية الروائي للواقع الذي يتحرك فيه ومن ثم ألقى بظلاله على التجربة فكانت التنويعات الشكلية شديدة الصلة بأنماط الوعي المواكبة لمختلف التحولات فتفاعل معها الروائي وقدم ممارسة كتابية تبين عمق الصلة مع الواقع.(١)

إن التحولات التي طرأت على المجتمع العربي كان لها تأثير كبير على الرواية العربية فاتجهت إلى تجسيد الأماكن المختلفة، وركزت على إبراز خصوصية هذه الأماكن، فتنوعت الروايات التي تقدم الأماكن والبيئات المختلفة ما بين الصحراوية والريفية والمدنية والمحلية.

إن المكان بوصفه السياق الجغرافي والمعماري للسلوك فهو يشير إلى حيز ما يحبط بالإنسان ويطلق عليه اسما.. ومن ثم يتسم بسمات محددة، بالرغم من أنه تجريد أو فكرة عقلية مجردة، وتنسب إلى هذا المكان بعض المعاني الاجتماعية والشخصية من خلال الاستخدام المتكرر لهذا الصفات والمعاني(٢)، يصاع المكان من اللغة الأدبية بألفاظها وصورها فهو مكون لغوي تخيلي، ويمثل العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض، وهو الذي يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثراً(٣)، فهو يؤسسس للحكي بوصفة البؤرة الضرورية التي ينهض بالحكي في كل عمل تخيلي.(٤)

لقد حظي المكان باهتمام واسع في رواية القرن التاسع عشر، فتم تحديد معالمه وسماته، إلى جانب تحديد وتجسيد العالم الحسي الذي تعيش فيه الشخصيات، تجسيداً مفصلاً(٥).

لكن الرواية الجديدة أحدثت ثورة على القواعد القديمة ورفض القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية والتي وصفت بالتقليدية.(٦)

يقول آلان روب غرييه منتقداً الرواية التقليدية (ساد الاعتقاد أننا وصلنا إلى أقصى مدى، بإعطائنا معنى للعالم، وفن الرواية خصوصاً، بدأ مكرساً لهذه المهمة، لكن ذلك لم يكن إلا تبسيطاً وهمياً إذ بدل أن نجد هذا العالم أكثر وضوحاً وقرباً منا، وجدناه يفقد شيئاً فشيئاً أي إشارة للحياة، إن إضفاء المعنى والمنطق الخارجي كان هم التقليد الروائي.. لقد سعى الروائيون الجدد إلى تكسير وحدة القصة، وتفكيكها، وإلى تكسير لغة الحكي وتشذير بنيات العالم الروائي، فالأساس عنده هو إبراز لا منطق العالم ومعناه الخارجي، وبما أن حضور العالم قبل كل شئ يكمن في واقعيته، فالمهم الآن إقامة أدب يضع هذا في الاعتبار.(٧)

يكشف هنرى ليفيبفر عن وجود صراع مستمر بين مفهومين للمكان: الأول: مقاربة ذاتية، تذهب إلى أن المكان في المحصلة النهائية، ليس أكثر من بناء يتخلق داخل عقولنا عن طريق مزيج من العمليات اللغوية والإدراكية، ويطلق عليها المكان العقلي، وتقابلها مقاربة أخرى موضوعية تقرر أن المكان في المرتبة الأولى هو جزء من الواقع تنتجه قوى طبيعية وتاريخية ويجب أن يؤسس تصور المكان على تكامل ثلاثة مكونات المكون الفيزيقي الطبيعي)، المكون العقلي، المكون الإجتماعي.(٨)

---

(١) ينظر: سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، دار رامان، الرياض، د.ط، ص٩٧.

(٢) ينظر: شاكر عبدالحميد: الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع شتاء ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٤٩.

(٣) ينظر: يس النصير: أشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشئون الثقافية العامة، آفاق، بغدا د، ط١، ١٩٨٣، ص٥٠.

(٤) ينظر: حسن عراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.

(٥) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٤٢.

(٦) ينظر: عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٨١، ص١٦١.

(7) Alain pobbe – Grillet: pourunnovveau, Roman Gallimard, 1963, p34.

(٨) ينظر: كتاب شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، تحرير: بطرس الحلاق وروبن اوستل وشتيفن فيلد، ترجمة نهى أبو سديرة، وعماد عبداللطيف، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٤، العدد٢٢٢٨، ص١٩٧.

Faculty of Arts, Arish University

تبدأ رواية "لهو الأبالسة" بوصف المكان المسمي "بحوض الجاموس" وهي التمسية الثانية له فقد كان اسمه "الزريبة" قبل ذلك والأمر ليس مجرد اسم؛ بل ما تعكسه هذه التسمية من دلالات الفقر والضيق والقبح، وما يتسم به هذا المكان من جهل وإغراق في الشعبذة، وتتنوع أنماط المكان في الرواية، حسب (بروب)، فتنقسم إلى:

أ. المكان الأصل وهو مسقط رأس الشخصية الرئيسة (مها السويفي وأختها نجوى السويفي) وفيه يوجد بيت العائلة والبيت القديم وقد أشار السرد إلى ذلك "دخلت السيارة بالكاد" في شارع ضيق ملتو على نفسه، كشحاذ مكتوب على أول جدار به بخط ردئ: شارع طه حسين فابتسمت مها مرة أخرى وهي تواجه أجمل بيت في الشارع من طابقين، متمعنة في نوافذه الخشبية الخضراء وبوابته الحديدية الصدئة، أزاحت إحساساً قوى الرائحة يحدثها بأنها ستعيش في هذا البيت إلى أن تموت)[١].

ب. المكان: العرضي أو الآني وهو ذلك الذي أقامت فيه الشخصية فترة محددة ويتمثل في (موسكو)، حيث الدراسة والزواج، وقد أوضح السرد ذلك، "يبدو أنني معفرة لم أزل ببرودة موسكو التي تركتها من ساعات قليلة، ما زال أزيز الطائرة يطن في أذني، ووصول مطار القاهرة في الثانية صباحاً"[٢].

ج. المكان المركزي الذي تدور فيه الأحداث وتتفاعل فيه الشخصيات ويتمثل في البيت القديم الذي يقع في حوض الجاموس: "فتحت مها جميع النوافذ ليواجهها من الأمام بيت قديم، من طابقين، يلتصق به فناء فسيح لبيت آخر من طابق واحد به حجرتان على ما يبدو، ذواتا سقفين مغطيين بخرق قديمة، وأكواز ذرة وألواح خشبية متفحمة، وباب آخر عائم في إضاءة خفيفة، ربما كان دورة مياه. [٣]

فالمكان المركزي حوض الجاموس وداخله تسكن الشخصية الرئيسة (مها السويفي) وأختها نجوى السويفي، وهو مكان محدد المرجعية من حيث التسمية والموقع، كحي من الأحياء المهمشة بالقاهرة، وينتمي إلى فئة الأماكن المغلقة على نفسها من حيث العزلة والتهميش والفقر، تتحرك الشخصيات داخل هذه البيئة المكانية، وتحتشد أماكن كثيرة فرعية تمثل القاع منبثقة من المكان الرئيسي (حوض الجاموس) فنجد العشش والشوارع الضيقة، أسقف القش، أكوام القمامة، وأمام هذا الإحتشاد المكاني نجد إحتشاداً من البشر تنعكس عليهم ملامح المكان ففقدوا هويتهم.

تتنوع أساليب السرد في وصف المكان "فإذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإن الوصف أداة تشكيل صورة المكان، لذلك يكون للرواية بعدان: أحدهما أفقى يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية". [٤]

تتعدد الأحداث بتعدد أماكن القاع فالشارع بوصفه مكاناً مفتوحاً يتحول إلى مكان مغلق لأن البشر يفترشونه، وتتراص على جوانبه العشش، وهذا ما يجسده الحوار بين "مها" الشخصية الرئيسة وزوجها "أحمد الدالي" "وما هذا؟ عادوا، على ما أعتقد ثانية، أناس بلا بيوت، أفترشوا الأرض، ورفعوا فوق رؤوسهم أسقف من القش يعيشون تحتها يعيش في هذا العشش ناس؟ نعم إلى حين". [٥]

إن العشة مكان لا يأوى أحد ويتضح من دلالاتها اللغوية الضعف والصغر، والعشة من الشجر الدقيقة القضبان المفترقة الأغصان التي تواري وراءها وهي من النخل الصغيرة الرأس القليلة السعف، وهي الأرض القليلة الشجر[٦]، فهي مكان ولا مكان تدل على اللا مأوى، لم ترد في الرواية مفردة غرفة إلا مرة واحدة وعندما ذكرت الحجرة ذكرت مرة واحدة فقط، "بيت آخر من طابق واحد به حجرتان، ذواتا سقفين مغطيين بخرق قديمة" في مقابل طابور طويل من العشش يكتظ بالبشر "ثم ينساب باستقامة جدار بيتها طابور طويل، شبه أبدي من العشش التي لا تشبه واحدة منها الأخرى، فأحدها مغلقة بستائر من قماش قديم، وأخرى بقطع صفيح من علب السمن الفارغة أو بأكثر من لون ونوع من الأخشاب المتراصة المثبتة بالمسامير، وسكان هذه العشش جميعهم خارجياً متناثرون أمامها على طول الشارع، به يطبخون ويغسلون ويغمزون بأعينهم خلسة ويتشاجرون"[٧].

يقدم السرد تفاصيل هذه العشش/ أماكن القاع فتكون بمثابة المكان الطارد لأهله، وبالرغم حدودها الحسية لكنها لا تتسع لأهلها فهم يفترشون الشارع لضيقها ووحشتها ومن ثم ينتفى إحساس الشخصيات بالانتماء إلى هذا المكان فلا وجود لبيت يأوون إليه ويكون موطناً لذكرياتهم وأحلامهم فالمكان الذي نولد فيه والبيت يبعث فينا دائماً ذكريات الطفولة.

---

(١) رواية لهو الأبالسة: سهير المصادفة، دار سما للنشر والتوزيع، ط٢، يناير ٢٠١٨، القاهرة، ص٨.
(٢) الرواية، سابق، ص٩.
(٣) الرواية، ص١٢.
(٤) رحمان غركان، المنهج التكويني من الرؤية إلى الأجراء، نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنـي، دار الانتشار العربي، بيورت، لبنان، ط١، ٢٠٠١، ص١٨.
(٥) الرواية، سابق، ص١٣.
(٦) جمال الدين ابن منظور لسان العرب، حرف العين، سابق.
(٧) الرواية، سابق، ص١٨.

Faculty of Arts, Arish University

سعى السرد لرسم أنماط مختلفة من الأماكن بما يتلاءم مع الفكرة المحورية للرواية ليكشف عن أحلام الشخصيات وطموحاتهم البسيطة، فشخصية إنشراح البستاني تحلم بحمام لقضاء حاجتها "أنا عمري ما حلمت بشقة، لكن طول الوقت أحلم يكون عندي حمام زي بتاعك ده والنبي يا ختي ساعات وأنا نايمة أشوف أني شايلة كرسي من الذهب الخالص وأول ما أوصل العشة وأحطه على الأرض يبقى زي كرسي الحمام بتاعك ده"[١]، إن حديث الشخصية إلى مها عن حلمها بامتلاك دورة مياه لا يرقى حتى إلى مستوى الحلم لاستحالة تحقيقه، واستحالة تحقيقه نوع من أنواع العجز والقهر في هذا المكان، فالشخصية لا تستطيع أن تحلم بحمام لآن الحلم قرين الحرية، يسهم المكان في بناء الشخصية وتطويرها من خلال ما يتشكل في ذاكرتها من أحلام وخبرات وذكريات كما يسهم في تأكيد هوية الإنسان وانتمائه لكن هذا المكان لا يعمل على ترسيخ هذه المعاني، ثم ينهض الزمن لتبنى عليه الأحداث وتقترن به، ولا يكون لحظة طارئة بل هو ممتد ليشمل الماضي ويرصد تفاصيل الحاضر المعيش ويندمج مع المكان وكأن الأخير هو من يضفى عليه فرادة وتمييزاً.

"فلقد راحو يحاربون الشتاء بإيمان من سيحصد الدفء لا محالة، بطنوا صفيح أبوابهم بخرق، جمعوها من أكوام القمامة التي راكموها صيفاً على أول الشارع، ثم أخذوا يقسمونها الآن أكواماً، يوزعونها بالعدل على الأيام، ليشعلوها من أجل الدفء وكسر سم هذا الظلام، سدوا ثقوب العشش، بعد أن اسالوا أسفلت الشوارع المرصوفة البعيدة، غطوا اسقفها بأكياس البلاستيك المملوء بالأحجار الصغيرة"[٢]، يقدم السرد عناصر المكان القاع في شتاء قارس البرودة: الأبواب الصفيح المبطنة بالخرق القديمة التي جمعت من أكوام القمامة التي راكموها صيفاً على أول الشارع، بدأوا يقسمون القمامة أكواماً يوزعونها بالعدل على أيام الشتاء يشعلوا القمامة من أجل الدفء والظلام، فهذه العناصر تقدم شكلاً من أشكال الفقر المدقع والقهر في الواقع المعيش فهم في العراء بلا مأوى يستدفئون بالقمامة.

يرسم السرد صورة تتبنى على الحركة الصادرة لمقاومة قبح الواقع المحيط تتمثل عناصرها في الشتاء، ثقوب العشش، الأسقف المكشوفة.

أ. الشتاء: راحوا يحاربونه حيث بطنوا صفيح الأبواب بخرق جمعوها من أكوام القمامة.
ب. ثقوب العشش: سدوا ثقوب العشش بالأحجار الصغيرة بعدما أسالو أسفلت الشوارع المرصوفة البعيدة.
ج. الأسقف المكشوفة: غطوا أسقفها بالأكياس البلاستيك.

عمد السرد إلى المزاوجة بين الشخصيات والمكان، المكان بشتائه البارد وعششه المثقوبة، والشخصيات بفقرها وعوزها وعرائها، ومن ثم ينهض المكان كعامل من عوامل التشخيص، وإدراك وقع الشخصيات، فوصف المكان بتفاصيله الدقيقة يعد وصفاً دقيقاً للشخصية، فثمة حالة من الإقصاء والتهميش تكتنف هذا المكان والاستبعاد الاجتماعي ليس أمراً شخصياً راجعاً إلى تدنى القدرات الفردية، يقدر ما هو حصاد بنية اجتماعية ورؤى محددة وهو ليس موقفاً سياسياً فقط ولكنه نتاج ذلك كله. [٣]

يُعمل السرد الدلالات المتقابلة فيظل القبح هو السمة الملازمة لهذا المكان القاع "الجو خانق رغم أن الله قد أطلق ربيعة، يقف على الهواء دخان مصانع مغلقة، ولا تعمل منذ زمن بعيد كلاب منتوفة الوبرة، متقيحة القفا، قبيحة العينين بشكل لا يوصف.. رائحة نوم رجال مبعثرة على أركان الشوارع بالتساوي، عطن مجهول الهوية يحيط بالناس"[٤]، ينوع السرد في المفارقة بين المكان/ القاع وبين موسكو من خلال إسترجاع الشخصية الرئيسة (مها) في حوارها مع الزوج (أحمد الدالي) لكنها مفارقة تقوم على إعمال الخيال واللغة الواصفة: فالزمن يتمثل في فصل الربيع لكن الجو خانق، دخان مصانع مغلقة، كلاب قبيحة، تشرد الرجال/ النوم في الشوارع/ رائحة العطن تحيط بالناس/ يقابل ذلك مشهد استرجاع الشخصية "مها" لموسكو ماذا فعلت أنا لتدخل موسكو في روحي هكذا، مزدحمة شوارعها الفسيحة وحدائقها بشرايين دمي، وتنحشر الكباري في تيجان قلبي.

تتباين الصور السردية فنرى في الصورة الأولى عنصراً من عناصر الطبيعة يمثله فصل الربيع لكنه ينكسر حين يلتقى بمفردات الواقع المحيط، الله أطلق ربيعة ولكن الجو خانق، دخان مصانع، كلاب قبيحة، رائحة كريهة، رائحة عطن مجهول الهوية، وهذه الصورة السلبية تقف أمام صورة إيجابية تقوم على التشخيص واللغة الواصفة أيضاً من خلال استرجاع الشخصية: تدخل موسكو في روحي/ شوارعها الفسيحة/ وحدائقها تزدحم في شرايني/ حتى الكباري تنحشر في تيجان القلب. لكن ما تلبث الشخصية أن تعود من حالة الإسترجاع إلى اللحظة الحاضرة إلى واقعها وكانت تهش الذباب في غرفتها، تغلق زجاج النافذة، لتسمح بدخول الضوء، ثم تغلق الباب من الداخل، وتسود أوراقها طيلة النهار، حيث أخذت نجوى تقطعه من آن إلى آخر، بطرقها المتكرر على الباب[٥].

---

(١) الرواية، سابق، ص٢٥.
(٢) الرواية، سابق، ص٢٧.
(٣) ينظر: هويدا صالح، الهامش الإجتماعي، قراءة سوسيوثقافية، دار رؤية، القاهرة، مصر ٢٠١٥م، ص٢٥.
(٤) الرواية، مرجع سابق، ص٩١.
(٥) الرواية، سابق، ص٥١.

Faculty of Arts, Arish University

إن مفردات السرد تقدم مشهداً من مشاهد إحساس الشخصية بالغربة ويتضح ذلك من فعل الإغلاق عدم التواصل مع الآخر فثمة نوع من الحصار النفسي والفكري والاجتماعي والثقافي تعيشه الشخصية فحين تريد أن تكتب أو ترسم يخبأ زوجها الأقلام والفرشاة "يا نجوى، أكلما وضعت هنا قلما؛ أخفيته متعمدة" هل يدفع لك أحمد الدالي لتعكري على صفو يومي؟ أين قلمي؟ الا تشفقين علي، وأنا أدور طيلة اليوم باحث عن قلم؟ لماذا تسألني دائماً عن أهمية ما أكتب؟ لا يوجد شئ له أهمية على الإطلاق، ولو سئل الجميع عن أهمية ما يفلعون لما فعلوا شيئاً[١]. إن المعاناة في البحث عن القلم هي من تمثلات الواقع الذي يعتمد على الجهل، فالقلم للكتابة والكتابة تدوين، والتدوين إثبات لكل شئ وعكسه المحو، والكتابة شرط المعرفة والكتابة حياة والجهل موت، وهي تدوين للهوية المفقودة في خضم القاع والتهميش، والبحث عن الأقلام هو بحث عن المعرفة، وعلاقة الشخصية بالرسم والكتابة تناهض العلاقة مع الواقع بل ربما تسهم في تغييره، فهي حين تغلق الغرفة لتسود أوراقها فهي في حالة اتصال بالوجود فالكتابة تمثل انفتاحاً في وجه العزلة والخوف.

لقد بدأت المفارقة بين المكانين منذ اللحظات الأولى للشخصية في حوض الجاموس "يبدو أنني معفرة لم أزل ببرودة موسكو، التي تركتها منذ ساعات قليلة، ما زال أزيز الطائرة يطن في أذني" وهذه الصورة تقابلها صورة أخرى تتمثل في: "وصول مطار القاهرة في الثالثة صباحاً... أنا لا أحلم إذا لقد أجتزنا تاكسي أجرة ميدان روكسي المنمق، وشوراع مسطرد الفارغة مزمومة الشفتين غضباً والآن تقترب من مجموعة بيوت سوداء فكأنهم ألقوها هكذا كيفما أتفق، من حركة طائرة عملاقة فأنبطحت على الأرض مجروحة ومستاءة بعض الشئ لعجزها عن هش الذباب الأخضر عن وجهها"[٢]، عكست الصورة السردية ملامح المكان القاع حيث "الخمول ذلك الذي أضحى صفة للمطار فالشوارع مزمومة الشفتين غضباً مجموعة بيوت سوداء، منبطحة على الأرض، مستاءة، عاجزة عن هش الذباب الأخضر، إن مفردات القاع تأتي موازية للواقع المحيط بالشخصية، فالخيط الأول للصورة يتمثل في الخمول الذي يعم المطار وهو مكان ينتفى معه الخمول لكن السرد يصفه بعدم التفاعل ثم الشوراع المزمومة الشفتين غضباً رغم أنها فارغة أيضاً دلالة السكوت والركود والغضب ثم البيوت السوداء المجروحة والمستاءة وانبطاحها على الأرض دلالة على الموت ثم الذباب الأخضر الذي يسكن المقابر ويحط على الجثث.

يقدم السرد هذه الصورة كاشفاً عن وعي الشخصية في وصفها للمكان (أنا لا أحلم إذا) ويستمر السرد في تقديم مفردات المكان: "دخلت السيارة في شارع ضيق، ملتو على نفسه كشخاذ مكتوب على أول جدار به بخط ردئ شارع. طه حسين" ينهض السرد على مفردات تتفق في الدلالة على المكان القاع أو الضيق وعلى حالة العوز لأهله ونتوقف عند كلمتين هما (بالكاد، ملتو) والتي تدل معانيها على الأعوجاج، عدم الإستقامة الأنطواء، الإلتفاف، الأمر الصعب ثم تعضد هذه الدلالات كلمتي شحاذ، وبالكاد وهي: من الفعل كاد وكاد له أي خدعه أو مكر به، كاد الزند: أخرج النار، كاد نفسه أي قاسى المشقة ثم تتداخل هذه الدلالات مع مفارقة تكمن في كلمة اسم الشارع إذا ارتبط باسم د. طه حسين الذي جعل التعلم كالماء والهواء في حين أن هذا المكان يرزخ تحت نيران الجهل، وتستمر الشخصية تحت وطأة الاسترجاع التكراري والذي يعود فيه الحكي بين الفينة والأخرى إلى الماضي إلى موسكو عبر التكرار الذي يهدف إلى التذكير بمواقف وأحداث معينة"[٣].

"في السادسة صباحاً، صباح كان ككل صباحات الأحاد الصيفية، خرجت موسكو فيه من ملابسها ووقفت عارية، تخرج لسانها للثلج الذي نجحت في إزاحته عن نهديها دفعة واحدة دونما وساطة الربيع، وصلنا إلى شارع جيرسنا لتحض أعيننا محطة مترو كراسنا برسينيكايا" الغارقة في ذكريات المشيدين القدامي.[٤].

يحدث التغاير بين المشهدين المشهد الأول حيث استرجعت صباح الأحد وهي في موسكو وطقس هذا الصباح وكيف كان الثلج يغسل المدينة وقد احتشد السرد بالتشخيص والتجسيد وأنسنة المكان فموسكو تلك المدينة الأنثى التي تبدو وكأنها تقاوم الثلج عن نهديها والعيون لم تشاهد بل تحتضن المحطة ويضاف إليها مزية أخرى وهي التذكر: العيون تحتضن وتتذكر، والمدينة إمرأة، لقد احتفى السرد بعناصر الطبيعة إلى جانب إضفاء عنصر التشخيص لمنح المكان فاعلية تشخيصية، وفجأة ينقلنا السرد إلى المشهد الثاني المغاير في حوض الجاموس (أخذوا يجوبون جميع الأوكار التي من الممكن أن يختفى فيها علي القزعة... تتبعوا المنحدرات التي تؤدي إلى أوكار الحشاشين وشمامي الكولة بحثوا في نسيج العنكوبت الذي تراكم في الأحواش المتملثة بمخلفات غزل مصانع النسيج، التي أغلقت أبوابها على أسئلة الخلق.[٥]

وأمام تغاير المشاهد الواصفة تتغير اللغة أيضاً فنجد (المخدرات، وأوكار الحشاشين، وشمامي الكولة، والعنكبوت المتراكم في الأحواش، مخلفات المصانع المغلقة، ففي المشهد الأول كان المكان/ موسكو يضج بالحيوية والجمال (الثلج، الربيع، الصباحات الطبيعية، القوة التي تتمتع بها المدينة كأنثى، العيون التي تحتضن وتتذكر) لكن الوصف في المشهد

---

(١) السابق، ص٩٠، ١٠٤.
(٢) الرواية: سابق، ص٩، ١٠.
(٣) ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية بالقاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص٦٢.
(٤) الرواية: سابق، ص١٢٨.
(٥) الرواية: مرجع سابق، ص١٣٤.

Faculty of Arts, Arish University

الثاني جاء جامداً وكئيباً لمنح المتلقى الإحساس بواقعية ما تعيشه الشخصية فقد سرق "على القزعة" مخطوطها ليعرف ماذا كتبت عنه، وقدم السرد في هذا المشهد صوراً حسية واقعية تمثل تفاصيل المكان فلم توظف الطبيعة هنا أو تستخدم الصور المجازية، بل كان وصفاً جامداً واقعياً، فالمكان يتشكل من المخدرات وأوكار الحشاشين، شمامي الكولة، أحواش ، مخلفات مصانع بالإضافة إلى شخصية (علي القزعة) السارق، وكأن مفردات المكان الردئية خالطت ملامحه وسلوكه، لقد جاءت المفارقة في المشهد الأول للحظة سابقة بالنسبة لحاضر السرد، فقد عادت الشخصية إلى أحداث حدثت لها في الماضي. ومن خلال هذه البنية تكون المقارنة بين شطرين من حياة الشخصية الشطر الأول كان في موسكو والآخر كان في حوض الجاموسن ويظل المكان له دور أساسيي في هذه المفارقات، فالمكان حوض الجاموس يمثل انتهاكات للحرمات (حيث يتم سرقة ما تكتب) وثمة مفارقة أخرى على مستوى الوعي بين مجموعة الشباب في موسكو وبين (علي القزعة) ذلك الذي هرب من الجيش ومزق البطاقة الشخصية ويلاحقه المأمور الذي كان في جهاز مكافحة الشيوعية ويتضح من خلال السرد أن المأمور سيُقتل ويتهم على القزعة بقتله.

اختل توازن المتظاهرين، وفروا في إتجاهات مختلفة بطرق عشوائية إلا المتحدثين الثلاثة [1]، إن المخدرات والحشيش والكولة والسرقة من مخرجات مجتمع القاع وكأن الرضوخ والإذعان للفقر والقبح مبعثاً على اقتراف الكبائر وعلى الجانب الآخر كان المتظاهرون في موسكو يبحثون عن الحرية ويسعون إلى تغيير الواقع فيعتمد السرد على التنوع - حسب زمان ومكان الشخصيات - الذي يجسد قبح الواقع المعيش وقسوته حيث يكون مصير الشخصيات الموت أو القتل أو الجنون أو الانتحار، يتكرر خلال السرد خصائص المكان/ القاع، ليرى ملامح الواقع النفسي للشخصيات من خلال المشاهد السردية التي ترصد إيقاع الفقر والتدني والحاجة "ما من شئ غامض هنا إذاً عبر نافذة واحدة استطاعت مها أن تلم بالمشهد كله أمامها بيت لا يسكنه إلا امرأة سمينة تتحسس الجدران ستعرف فيما بعد من انشراح البستاني أن أسمها سكينة العمياء، وفتى فارع الطول عيناه غائرتان ووجه الأسمر الجميل يرقد على هدوء جدار أحد الفراعين، سيأتي نجوى في المساء وهو يبتسم ويسألها عن حالها وعن إنقطاع النور، أمازال مقطوعاً؟ وسيخبرها أنه أحمد منصور.. أمه تتحسس الآن الأطباق ترصها فوق منضدة صغيرة وتحدثه بصوت عال كعادة العميان، أخيراً تتحسس سكينة سور سطحها.. صحن البيت الملاصق لها.. الحمار الذي يرفع إحدى ساقيه الخلفيتين ويكثر ضجيجه يبول ويعود إلى نهيقه.

المحور الثالث: تمثلات العنف:

لقد قدم السرد مفردات المكان القاع وجسد ما فيه من لهو إبليسي وشر وجهل وفقر وقهر وكل هذه الصفات التي جاءت إفرازاً للمكان أصبحت صبغة للشخصيات وسلوكياتهم المختلفة، فتمثل العنف بصوره المختلفة، ما بين العنف الاجتماعي والعنف الجسدي وعنف السلطة، ومن ثم تنوع الخطاب السردي وتداخل. تتعدد صور العنف بوصفه ظاهرة لها أبعادها الاجتماعية والنفسية والسياسية داخل المكان القاع.

أولاً: العنف الاجتماعي: ويتمثل في (الهجر، الطلاق) لقد ترك والد مها السويفي أمها وهجرها لجمالها الشديد فمن عايشوا أمها قالوا إنها جنية مسحورة، ومن ثم تشتت شمل الأسرة بعد أن أخذت الأم مها وتركت أختها مع والدها "ترك أبي أمي لأنها كانت أجمل مما ينبغي، في البداية أجر لها غرفة وحيدة وحبسها فيها حتى لا تضيع منه وراء الأبواب، ولما كانت أحياناً تخرج إلى الشرفة، لنشر الغسيل أو وضع القلل الفخارية، كان يضربها، ودائماً ما كان يجد أسبابه لضربها فقط ليترك تحت عينيها كدمة حمراء أو زرقاء أو ورما في وجنتيها... ثم لم يجد في ضربها حلاً لمشكلته، ولما كان وأد مثيلاتها قد أنتهى طلقها[2]، ثم كان طلاق نجوى وهجر زوجها لها من أول ليلة لزواجها لعدم عذريتها وحسب ما جاء على لسان مها في حوارها مع انشراح "لقد هجرها منذ سنوات، يا أنشراح، وبعد أن طلقها لا نعرف أحي هو أم ميت؟ ثم حوار نجوى مع مها وهكذا إذا يا نجوى، ليلة واحدة سوداء، كتلك استطاعت أن تثبت في الأمر كله وأن تحدد مصيرك؟ قلت له لا أعرف وكنت فعلاً لا أعرف، لم يصدقني، ظل يبحث في كما فهمت عن بقعة دم إلى أن طلع الفجر، وفي الصباح أعادني إلى أمك... ولما عجزت تماماً بعد أن تيقنت أنني لم أختل أبداً برجل قلت ربما وقع مني دمي رغماً عُنى، وأنا أقفز سلمنا القديم، أو ربما خلقني الله غير كل البنات بدون دم ورضيت [3].

وفي المقطعين السرديين يتجلى العنف ضد المرأة صورتين:

أ. الأم التي طلقها الأب لجمالها الشديد على أعتبار أنها مصدر الغواية والرذيلة، بعد أن حبسها وضربها ليشوه ما خلق الله من جمال.

ب. الابنة التي هجرها الزوج لعدم عذريتها وكانت ضحية العادات والتقاليد تلك التي جعلت غشاء البكارة رمزاً للعفة.

ت. قدم السرد صورة الرجل المعِنِف متمثلة في الزوج ذلك الذي وسمه السرد بالجهل فهو لا يعلم أن كل جسد أنثى له تشريح خاص، لكنه لم يفكر إلا في اتهامها بالكبيرة، ثم الأب الذي خشي من جمال زوجته فكان ينتقم منها، ومن ثم شتت شمل الأسرة وفرق بين الأختين، ثم يضيف السرد صورة أخرى من صور العنف ضد المرأة تتمثل في

---

(1) الرواية: سابق، ص١٣٢.
(2) الرواية: سابق، ص٢٩.
(3) الرواية: السابق، ص٢٠.

Faculty of Arts, Arish University

الزوج أحمد الدالي زوج مها الذي يعرف بتعدد الزوجات وما في ذلك من دلالة الفحولة والاعتراف بالرجولة ثمة تجسيد لجدلية الصراع بين المذكر (الرجل الأب والزوج) والمؤنث (المرأة، الأم، البنات) أي المركز والهامش، إذ يكون للرجل الحق في اتخاذ القرار، الهجر الطلاق، التعدد، وعليها الاستسلام "إلى شقتى الجديدة بالمهندسين، هذا رقم تليفون الجديد تركت زوجتي الجديدة في منتصف شهر العسل في أحد الفنادق سأروح لأنقلها إلى تلك الشقة التي رفضتها أختك"[١]، واتفقتما على أي شئ اتفقتما؟ وأي شيطان جعلكما تتفقان على أن يتزوج غيرك كما يشاء، وأن تكتبي أنت هنا وحدك[٢]، تسترجع الشخصية الرئيسة (مها) ذكرياتها مع والدها غير السوى "ترى هل يعدو خلفها الآن أبوها ليلقى على وجهها بشكيراً كبيراً وهو يصرخ في وجهها حتى لا يعرض نفسه لفتنتها؟ هل مها نفسها التي حكت لها، أم أنها كانت أمها، بأن أخاها غير الشقيق من أبيها والذي يصغرها بثلاث سنين ظل ينظر إليها صامتاً، حتى قرر أن يمتنع عن الطعام والشراب والتنفس والكلام، على الرغم من ركل أبيه له في كل المقاطع زاعقا: حرام، حبك: حرام، وحياتك حرام: ثم يولول: "يارب خذه وارحمه يارب، يارب احرقها بنارك، خذها يارب، لما هي جميلة هكذا؟. أرحمنا وخذها فهي ليست منا، ولما مات، وواجهها أبوها بأنها سبب موت أخيها". [٣]

نلاحظ أنه من خلال الاسترجاع والإحالة إلى الوراء، تترك الشخصية مستوى الحكي وتروى أحداث وتفاصيل من الماضي مثل علاقة الأخ غير الشقيق بها تلك العلاقة غير السوية ثم يتجلى العنف والقهر ممثلاً في السلطة الذكورية (الأب) فتروي ذكرياتها معه ومع أخيها، ورغم أن الخطأ كان يكمن في التكوين النفسي لهذا الأخ الذي أحب أخته حباً غير مشروع ونظر إليها نظرة محرمة إلا أن العقاب من قبل الأب حل بها هي واستمر تعنيف الأب لها تعنيفاً لفظياً (أحرقها بنارك، يارب، فلن يحتملها أحد، خذها يارب، أرحمنا وخذها فهي ليست منا). [٤]

ينظر المجتمع إلى المرأة دائماً بأنها مصدر للغواية والإفساد، ويربط بينها وبين الخطيئة، وتصبح هي ضحية النوع، أو أن جمالها وجسدها يضعها في مرتبة أدنى، وهكذا يتبلور اللاشعور الجمعي ويؤكد هذه النظرية الدونية للمرأة، تمثل ذلك في ملحمة جلجامش فالربة عشتار إلهة الحب والعشق والولادة ترنوا إلى جلجامش المكتمل الحول والطول والقوة، بعد عودته ظافراً من مغامرته التي قتل فيها العفريت "خمبابا" ترجوه أن يتزوجها..: إن دعوة عشتار أنموذج للمراهنة على المتعة، لذلك فهو يرفضها ويعدد مثالبها لأنه مسكون بالخلود... إذا عشتار هي التي ألحت وتحرشت واستشاطت غضباً حين رفضها[٥]، يوظف السرد الحكايات التي ترتكز على المتخيل الأسطورى وتستمد منه الحكي وتستلهمه بالرغم من أن هذه الحكايات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتخيل الروائي، فالروائي الذي يخلق الأسطورة يعلم أنها الطريقة المثلى للخيال، وأنها في الوقت ذاته نقيض ما هو تقليدي وضيق لأن المتخيل الروائي الأسطورى يمنح واقعيته فيبدو العالم الروائي الوهمي حقيقياً وهو في تبديه هذا مغادراً لعالم الواقع دون انفصال عنه ومغادراً لعالم المتخيل دون خيانه له. [٦]

يرسم السرد صورة للمرأة المعنفة من قبل الرجل الأب، الزوج، الأخ، ثم يطالعنا السرد بشخصية "سيدة" التي يطلقها زوجها ويتركها في العراء دون سبب "على" الطلاق" بالثلاثة ما أنت نايمة فيها.. خرجت سيدة من الباب، ودخل هو وأغلقه عليه ونام نوماً عميقاً بينما التف الجيران حول سيدة، يدعونها للمبيت عندهم[٧]، إن شخصيات الرواية قد مورس عليهن العنف والقمع وامتد ذلك إلى علاقة "مها" وزوجها أحمد الدالي حيث حرمها من الكتابة والرسم ومنع وجود أقلام بالبيت، وتعد هذه صورة أخرى من صور العنف ضد المرأة يتمثل في الجهل القابع في الأذهان والمكان أيضاً ويظهر ذلك من خلال الحوار بين مها ونجوى، هل سترسمين هنا؟ نفذت ألواني منذ فترة.. سأكتب أية كتابة!، ألم تنتهي من كل المذاكرة؟ كتابة أخرى، سأحاول أن أسمى ما لا أسم له أنظري كيف سافر، ولم يترك لي، في هذا البيت الكبير قلماً واحداً؟

سألت نجوى من يشترى قلماً، فضحك أحمد منصور من شرفته قاذفاً بقلم لها قائلاً: إن أقرب مكتبة تحتاج لسيارة أحمد العتر، فلا أحد في هذا الحي يحرص على اقتناء الأقلام[٨]. وفي حوار آخر بين مها وزوجها "تكذب كعادتك قولى له يا نجوى، كيف عانيت في البحث من قلم واحد بالبيت كله، ولم أجد ما الذي يجعلك تتركنى كل مرة، لأعاني من شئ ما؟"، الم تحرمني من قبل من الألوان، حتى كففت عن الرسم تماماً؟.[٩]

---

(١) الرواية: ص٤٨.
(٢) الرواية: سابق، ص٥٣.
(٣) الرواية: السابق، ص٩٩.
(٤) الرواية: السابق، ص٩٩.
(٥) ينظر: طه باقر وبشير فرنسيس، ملحمة جلجامش والطوفان، سومر، ج٢، المجلد ٦، ١٩٥٠، ص٦٠.
(٦) ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكرتي، ومراجعة: حياة شرارة، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص٦٧.
(٧) الرواية: سابق، ص١٢٣.
(٨) الرواية: سابق، ص٢١ – ٨٢.
(٩) الرواية: السابق، ص٤٧.

Faculty of Arts, Arish University

ندرك من خلال السرد إنعدام الوعي في هذا المكان/ العالم المحيط، بـ مها، وهنا يمثل إنحدار نحو الجهل يتمثل ذلك في المعاناة والبحث عن قلم ولم تجد، والحرمان من الألوان كي لا ترسم والمسافة البعيدة بين البيت والمكتبة، لا أحد يحرص على اقتناء الأقلام في هذا الحي، فالبحث عن الأقلام والألوان بحث عن المعرفة وعن الهوية المفقودة وعلاقة مها بالرسم والكتابة تسهم في تغير الواقع المحيط فامتلاك الأقلام يعني امتلاك الحرية والمعرفة والعلم، امتلاك الحياة مقابل اللا حياة، كما تعنى إقامة نوع من التوازن النفس أمام العزلة والجهل فالكتابة صناعة وعي وحلم بالتغيير.

إن التهميش الاجتماعي لسكان هذا المكان أسهم في إفراز ظواهر العنف والقتل فيقدم السرد نموذج "علي القزعة" الذي يتهم بقتل المأمور ويتم استدعاؤه واستدعاء مها لأنها زوجة أحمد الدالي الشيوعي.

والقتل نوع من العنف الذي يسود المجتمعات وخاصة مجتمع القاع، حيث لا سلطة ولا رقابة يخضع لها هذا المجتمع، فالسطلة ركيزة هامة لبنية المجتمع، ومن ثم تمثل السلطة عنصراً من عناصر الصراع بين أفراد مجتمع القاع حيث يتهم علي القزعة بقتل المأمور وفي مستقبل السرد سيقتل أمه.. لقد مثل القهر والفقر لأفراد هذا المكان حقداً دفينا تجاه النظام السياسي السائد وأصبح العداء متبادل بين المجتمع والسلطة وهذا ما يكشف عنه حوار مها مع أحد الضباط "هل تعرفين سيادة المأمور هيثم صفوان؟ لا، أعرف أنه نكل بعلي القزعة، ما يزيد على ستة أشهر دونما وجه حق" يعرض السرد صوراً للنظام السياسي السائد الذي يصتدم بمجتمع القاع ومن ثم تتشكل مظاهر العنف.

ثانياً: العنف الجسدي: ويتمثل في الأذى الجسدي الذي يقع على الشخصية مثل ضرب الابن لأمه "تهرول إنشراح البستاني إلى حجرة مها صارخة الحقيني، يا مها خبيني، ابني، ابن الوسخة، نازل ضرب فينا كلنا، أعلم ماذا؟ أن يضرب ثور كهذا أمه لتعطيه نقوداً، الله وحده يعلم ماذا سيفعل بها؟"[١].

- الموت حرقاً "قاموا من مراقدهم على رائحة شياط حاد، أطفأوا عشة صابحة التي تفحمت تماماً بالخرطوم الوحيد. [٢].

- قتل الزوج وتقطيعه هذه المرأة النحيفة واسعة العينين السمراء بجلبابها الأزرق تسكن في ثالث عشة بعد إنشراح البستاني، قطعت زوجها أكثر من مائة قطعة، وضعتها في أكياس، ووزعتها على حافة النيل على أبعاد مستاوية، ثم أخبرت المرشحين فأتوا بالبوليس، وذهبت مع رجاله لتجمع زوجها. [٣]

- الإجهاض المتكرر: لـ مها: لم تكن هناك نصائح أخرى تسديها إليها إنشراح لتحتفظ بحملها فهي لا تتحرك إلا من على المكتب إلى السرير، ولا تحمل بين يديها أثقل من وزن جريدة فما الذي يجعل دمها يهرب منها هكذا، ولا يخلف مطلقاً مواقيت هروبه؟[٤].

تتابع تمثلات العنف في الرواية حتى استحالت إلى قوة تحرك الأحداث فقد استخدم الابن أحمد القط العنف بالضرب تجاه أمه، فواقع الفقر والبؤس ينعكس على سلوك الشخصيات فشاعت الجريمة (قتل الزوجة لزوجها وتقطيعه) ولا تخفي اللمحة الأسطورية البعيدة للحكاية المعكوسة، فالمرأة باعثة الحياة والخصوبة يقدمها السرد نموذجاً قاتلاً عنيفاً وهذا يكون جراء واقع لم تستطع فيه المرأة الحياة فتحولت إلى قاتلة، فشلت المرأة عشتار/ باعثة الحياة على التفاعل الإيجابي نتيجة العجز والقهر من الابن والزوج، فكان تمردها على الزوج تمرداً على السلطة الذكورية، كما ينوع السرد في تقديم نماذج مختلفة من العنف الذي يكون من قبل المرأة أو الرجل، وعلى مستوى الأحداث تكون المرأة هي الواقعة تحت طائلته فنرى موت "صابحة حرقاً" ثم حالات إجهاض مها المتكرر دون سبب وهذا الحدث يدل على رفض الامتداد والرسوخ في هذا الواقع، رفض أن يرث المولود الآتي كل ما تعانيه هي من عنف وقهر وكذلك "نجوى أختها" يرفض الجسد الحياة حين يلفظ الجنين فالإجهاض هو إجهاض للحياة وفي كل مرة يعيد السرد إنتاج معنى جديد للعنف.

ثالثاً: عنف السلطة: تجلى ذلك اللون من العنف في الإهمال الذي تجلى قطع التيار الكهربائي عن هذا المكان ثماني سنوات، ولم تتم إضاءته إلا في موسم الانتخابات، كما تجسد أيضاً في السجن فأحمد زوج سيدة سُجن ومات مسجوناً، وعلي القزعة الذي عذب بغير وجه حق، كما أتهمت مها بالشيوعية وزوجها أحمد الدالي، لقد حسد السرد هذا العنف السلطوى تجاه هذه الفئة المهمشة فعبر عن الخذلان والظلم الاجتماعي، كما عمد السرد إلى فضح الواقع السياسي وكشف أكاذيبه، وقالوا: "فيجعل الله كل أيامنا انتخابات طالما أنها قادرة على إنارة الحي هكذا بسط المرشحون الذين جلبوا معهم مئات الفوانيس الغازية، وجعلوا من الحي قطعة نار مضيئة شمروا عن سواعدهم وأخذوا طوال شهرين كاملين يقطعون أشواطاً وأشواطاً في قذف من تسبب في الظلام، بشتائم أقبح من شتائم إنشراح البستاني لنسوة الحي، قالوا إنهم يسرقون منكم أسلاك الكهرباء، ويضعون ثمنها في بنوك سويسرا، وقالوا: أنهم متعمدون، لا يريدون أن يضاء الحي، حتى لا يرى الأجانب بؤسه من طائرتهم، وقالوا إنه اختبار من الله، افلا تتحملون؟ وقالوا: أي حي؟ وأي ظلام؟ إنما هي لكم ولهم" [٥].

---

(١) الرواية: سابق، ص٥٩-٦٠.
(٢) الرواية: السابق، ص٦٩.
(٣) الرواية، سابق، ص٨١.
(٤) الرواية: السابق، ص٦٣.
(٥) الرواية: سابق، ص٧٥.

Faculty of Arts, Arish University

لقد تحول المكان/ حوض الجاموس إلى مسرح للأحداث/ أحداث الانتخابات، فهو بمثابة مكان واقعي وتكون المفارقة في هذا المكان بين موقفين، أ. موقف الحكومة قبل الانتخابات ب. وموقفها أثناء الانتخابات، فهذا المكان لم ينل أهمية مطلقاً قبل موسم الانتخابات: فظل مظلماً ثماني سنوات، تمثل السياسة دوراً مهماً في الخطاب الروائي، وتكون السلطة محوراً من محاوره حين يصور الواقع المعيش وهي بذلك تعبر عن المتخيل الثقافي والاجتماعي والتاريخي الذي ترسخ في الوجدان منذ القدم فالسياسة تعد محوراً من أهم المحاور والعناصر الفكرية التي أرتكزت عليها الرواية المعاصرة والرؤية السياسة سواء تبدت مباشرة أو رمزياً أو ضمنياً من قريب أو من بعيد قد أصبحت جزءً لا يتجزأ من حياتنا، والرواية التي تستوعب الواقع السياسي والاجتماعي والفكري وتصوره وتحمله بين ثناياها تكون شاهداً على العصر وظروفه ومتطلباته.[١].

يعرض السرد تمثلات السلطة في: (المأمور) الذي يستدعي مها وعلي القزعة للتحقيق "هل تعرفين سيادة المأمور هيثم صفوان؟ لا، أعرف أنه نكل بعلي القزعة ما يزيد على ستة أشهر دونما وجه حق" ولهذا قتله علي القزعة.. على القزعة لم يقتله... كان مختبئاً عندي كان يخشي أن يظهر فيحتجزه مأمورك بلا سبب. كما تتمثل (السلطة) أيضاً في صورة الأحزاب والانتخابات تلك التي تقدم نفسها على أنها المخلص من الفقر والضيق كي تنجح في أداء مهمتها الانتخابية وتزعم أنها تحقق الرفاهية في هذا المكان المظلم، ويرسم السرد صورة لما كان عليه هذا المكان وما آل إليه مئات الفوانيس جعلوا الحي قطعة مضيئة، قذف كل من تسبب في الظلام، ويتظاهر السكان بالفرحة والمحبة دفعاً للضرر واستجلاء المنفعة المؤقتة.

وحسب فوكو فالسلطة هي ممارسة نشاطاً ماعلى سلوك الناس والقدرة على التأثير على ذلك السلوك، وتوجيهه نحو الأهداف والغايات التي يحددها من له القدرة على فرض إرادته.[٢].

إن العلاقة بين أهالي حوض الجاموس والأحزاب الانتخابية علاقة تلازمية تتابعية بالرغم من أنها تمثل علاقة المركز والهامش، حيث أن ظهور الأحزاب الانتخابية بوصفها مصدراً للسلطة قد حفز مجتمع القاع على النهوض وأغراه بالتغيير والتطلع إلى غد أفضل.

المحور الرابع: الصور العجائبية:

لقد أصبحت تقنية الشعرية من أهم تقنيات السرد الروائي، وهي أكثر حضوراً في السرد النسوي، وربما تتقدم غيرها من التقنيات، فعندما يتجاوز السرد الظاهر إلى الباطن، يتخلى عن لغته الشفافة التي تكشف عما وراءها من وقائع وأحداث، وتتجه إلى التكثيف الذي يحتاج مجاهدة لاختراقه والوصول إلى ما وراءه من وقائع، ويميل السرد حينئذ إلى تصعيد لغته إلى أفق الشعرية الجمالية[٣]. وتتمثل شعرية النص السردي هنا في المجاز، التشخيص التشهيبات والصور السردية العجائبية تلك التي تتميز بها روايات ما بعد الحداثة، فالشعرية تتكامل مع الخطاب الأدبي، فعندما طرح جاكبسون سؤالاً ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً أدبياً، حسم المسألة لصالح الخطاب الأدبي، فالشعرية لا ترتبط بالشعر فحسب بل بالخطاب الأدبي كله، يظهر ذلك حين يصف السرد انشراح البستاني (شعر مائل إلى الأصفر كاد ينفر من منديل أسود، وعينان مراوغتان في عسلهما، مكحلتان بمجون على وجه أبيض، بفم متسع بما يكفي لتحديد فرحة سيدة تتذوق حياتها، هي تصلح بلا شك لهذا الدور الذي تخمنه مها، فأنفها الصغير بفتحتيه الواسعتين والمرتفتعين إلى أعلى قليلاً مرشح لأن يندس في كل شئ حوله، بكرم من يريد تحقيق فرح ما لنفسه وللآخرين).[٤].

في السرد نرى تفاصيل المرأة الجميلة لكن ما تلبث هذه السمات الجمالية أن تنكسر: شعر يميل إلى الأصفر لكنه ينفر أي يتفرق من المنديل وكلمة ينفر تعطي دلالة التفرق والنفور، عينان عسليتان لكنه فيهما المراوغة مكحلتان لكنه بالمجون وما تدل عليه الكلمة من اللهو والعبث وكثرة المزاج فهي امرأة ممازحة تخلط الجيد بالهزل أنفها صغير لكن يندس ليكشف الأسرار، فكل المفردات التي عليها عليها الصورة الجمالية تنتمي لمفردات القاع والمراوغة والمجون والعبث وكشف الأسرار "كبا الجواد على حافة عينين أشد خضرة من الزمرد، وأكثر زرقة من البحر، وأفدح سواداً من ليل هذا الحي، ستسوخ حوافره في أرض غريبة لينة، وسيعجبه أن يستريح قليلاً من جراء جموحه الأخرق، أمن الممكن أن يتجاسر فيقفز ثانية إلى نزوات مزاجه الروحية ويأتيها ثانية". وهنا يصور السرد حب أحمد الدالي وزواجه من مها السويفي بكبوة الجواد والكبوة مثل الوقفة عند الشئ، يدعى إليه الإنسان أو يطلب منه، ثم التلاعب بالألوان في رسم صورة لعينيها ولكنها صورة لا تخلو من إشارة الواقع/ الحي/ الذي اشتد ظلام ليله، بعد أن سرق أهل العشش فوانيس من ترشحوا للانتخابات لكن الجواد/ أحمد الدالي سيتزوج مرة ثالثة فجاء السرد بهذا التعبير "من ستسوخ حوافره في أرض غريبة" وجاء تشبيه الزوجة بالأرض فيعطي السرد للمرأة هنا بعداً خلاقاً يمتد بسبب إلى القرآن الكريم قال تعالى: (نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّىٰ

---

(١) ينظر عفاف عبدالمعطي: السردين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في ضوء واقعية القاع، سابق، ص١٠٤.

(٢) ينظر: ميشيل فوكو: المعرفة والسلطة، ترجمة عبدالعزيز العبادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤، ص٤٤.

(٣) ينظر: محمد عبدالمطلب: قراءة في السرد النسوي، سابق، ص١٠٣.

(٤) الرواية: سابق، ص١٩.

Faculty of Arts, Arish University

شِئْتُمْ) [١]، فجاء تشبيهها بالأرض رمز الخصوبة والحياة، ثم يعلن السرد أن زواج أحمد الدالي من مها السويفي بمثابة نزوة مزاجية أو كبوة.

ويظهر جانب الشعرية بشدة في ظاهرة التكرار تلك التي تسيج الرواية كلها فعناوين فصول الرواية العشر تعنون سمكة الجيتار وتلحق بهذا العنوان كتابة حول السمكة ذاتها، وهي كتابة فيها من روح الشعر ومذاقه.

سمكة الجيتار:

١- تنزلق عارية إلا من جلدها، على ذراعيه المتوحشتين تغفوا قليلاً عيناها مفتوحتان على إتساعها لترى المشهد بأكمله، تنساب من بين أحضانه تاركه إياه يصفعها.

٢- سمكة الجيتار: جسمها يشبه كثيراً آلة الجيتار، ولأنها لا تستطيع الغناء فقد أخذت تتجه ببطء وإصرار نحو المياه الضحلة على الشاطئ، لتدفن رأسها في القاع الرملي.

٣- سمكة الجيتار: من يصدق أنها فصيلة أسماك القرش المتوحشة؟ تلك التي ارتضت دفن رأسها في الرمل، وثم من آن إلى آخر تنتفض.

٤- سمكة الجيتار: لحمها لذيذ كل الصيادين يعرفون ذلك حتى أن رائحة النوشادر الكثيفة التي تفرزها وتميزها لن تمثل عقبة لهم.

٥- سمكة الجيتار: إلى جوارها توجد محارة مفتوحة المصراعين، فوقها تماماً قطرة ماء تسقط من سحابة ممطرة في طريقها إلى البحر.

٦- سمكة الجيتار: ستردد مكانها قراءة سردية بردية فرعونية قديمة: لا تجعل الشمس تغرب، وفي عينيك وقلبك دمعة ماضي لا تحاسبك الآلهة.

٧- سمكة الجيتار: على مدى بصرها وسمعها تغني: الصافرات التي سحرت الملاحين بصوتها ثم أودت بحياتهم والتي نجا منها أوديسيوس [٢].

سمكة الجيتار: ستترك أجنتها في المياه خارج الشبكة، حتى إذا كانت هذه الأجنة مازالت تحتاج إلى فترة حضانة ستكون هادئة تماماً ولن تحاول المقاومة.

سمكة الجيتار: عيون الشبكة ضيقة، ولكنها تستطيع الرؤية من خلالها، أجنتها في أمان الآن ستكرر كل ما فعلت هي، ستترك بقية الأسماك في البحر الهائج المتصارع[٣].

إن رمز السمكة يعلى من البعد الأسطورى داخل الرواية وهذه المقطوعات السردية يمكن ادراجها ضمن عتبات النص السردي، لقد ارتبط بالأم الكبرى عدد من الرموز الحيوانية ذات الدلالات العميقة التي تشير إلى بعض خصائص الإلهة وسلطتها على مجالات معينة من مجالات النفس الأنسانية والكون ولعل من أهم هذه الرموز السمكة، فالسمكة السابحة في أعماق البحار المظلمة كالقمر الساطع في السماء المعتمة، ومن ناحية أخرى فإن في رمز السمكة إشارة إلى المياه التي تشكل ثالث العوالم الكبرى التي تقع تحت سيطرة الأم الكبرى، بعد عالم السماء والأرض [٤].

ويرى محمد عبدالمطلب أنه نص مزدوج طرفه الأول (سمكة الجيتار) وطرفة الآخر (حوض الجاموس) وبين الطرفين علاقة جدلية فكل منها يرفد الآخر ببعض خواصه ولوازمة ويمكن النظر إليها حسب عبد المطلب بأنها علاقة تفصيل بعد إجمال فالطرف الأول سمكة الجيتار التي تمثل الإجمال والآخر (حوض الجاموس) الذي يمثل التفصيل ويضيف أيضاً يمكن النظر إليها من زاوية أخرى بوصفها علاقة بين المضمر والمظهر وقد حاز كل طرف عشر دفقات تعبيرية، وهذا التساوي العددي لا يوازي الكم الكتابي للطرفين [٥].إن هذه المقاطع السردية تعتمد على الانزياحات البلاغية وهي تشبه بشكل كبير المقاطع الشعرية، وتكون سمكة الجيتار هي المعادل الموضوعي لشخصية "مها السويفي" لقد تشكل في الرواية البعد العجائبي إلى جانب هذا البعد الأسطوري من خلال عالم الجن والعفاريت، عالم الكرامات، عالم الخرافة، وفيما عدا عفريت بطة، الذي كان يجعل علي البلتاجي يرعي في الحقل طوال الليل، جامعاً أرانب برية بيضاء ونظراً لوجود هذه الأبعاد العجائبية والأسطورية والتناص مع عوالم ألف ليلة وليلة حيث يبدأ الحكي في الف ليلة وليلة مع شهرزاد، كما كان يحدث مع الشخصية الرئيسة هنا ونتيجة لذلك يمكن أن ينتمي كل هذا إلى الواقعية السحرية وهي حسب حامد أبو أحمد نموذج أدبي فريد جمع بين القديم والحديث: القديم ممثلاً في العجائبي "قصص ألف ليلة وليلة" والحديث ممثلاً في استخدام الأسطورة بالمفهوم الفني والأدبي والثقافي الذي تبلور في كتب وأعمال كثيرة خلال النصف الأول من القرن العشرين[٦]، وثمة أسماء

---

(١) سورة البقرة: آية ٢٢٣.

(٢) الرواية: مرجع سابق، ص٣٩-١٥١-٢٥١-٢٨٥.

(٣) الرواية: مرجع سابق، ص٣٣٩، ٣٨٥.

(٤) ينظر فراس سواح: لغز المشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، د. علاء الدين، دمشق، ص – ب: ٤٢٧/٥٨، ط٥، ١٩٩٣، ص١٤٨.

(٥) ينظر: عبدالمطلب: السرد النسوي، سابق، ١٨٩.

(٦) ينظر: حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص٢٤.

Faculty of Arts, Arish University

مثلت هذا الاتجاه في أمريكا منهم: (اليخو كاربنتير، ميجيل آنخل، آستورياس، خورخي لويس بورخيس، خوان رولف، ماركيز)، لا أحد يشكك في أن الرواية العربية بصفة عامة منذ نشأتها في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وإلى الآن، وهي تتفاعل مع التجربة الروائية الغربية (الإنجليزية والفرنسية والروسية) في حقبة أولى ومع الرواية الأمريكية في حقبة ثانية ومع الرواية في أمريكا اللاتينية في حقبة ثالثة[١].

ويرى محمد عبدالمطلب أن مصطلح الواقعية الأسطورية أوقع من الواقعية السحرية ويسوق عبدالمطلب مبرراً لذلك هو أن السحر في الثقافة العربية قائم بالدرجة الأولى على خداع النظر، ومع خداع النظر بالسحر يتأتي تمويه الحقائق وإظهار الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق، أما الأسطورى فإنه ينتمي إلى (الأحاديث التي ليس لها أصل حقيقي) خلال سعيها لتفسير معتقدات البشر إزاء القوى العليا، أو القوى الغيبية[٢].

وترى جاكي كارفن أن الواقعية السحرية ليست أسلوبا أو نوعاً أدبياً يقدر ما هي وسيلة للتشكيك في طبيعة الواقع من حولنا بحيث يتحد السرد الواقعي مع الخيال لإنتاج وجهة نظر جديدة توازي نصاً أشبه بفانتازيا الحكي الجديد[٣]، إن الرواية تسعى إلى الجمع بين الواقعي والخيالي في ثوب الفانتازيا ويربطه تودوروف بالتردد بين عالمي التوهم والواقع، فالفانتازي يهيمن عليه التردد والشك، ودوره أن يُحدث خللاً في إدراك المتلقي ويربك الإعتقادات ويفكك المعنى ويعمل على تقديم الظواهر غير الطبيعية، ويتجلى في الرواية العجيب أيضاً كجزء واقعي يجسده السرد ويعبر عنه، في واقع يعتمد على الخرافات والشعبذة ويؤمن بوجود العفاريت "يقول البلتاجي: كنت أطارد حماراً أبيضاً ناصع البياض، أخذ يكسر أعواد الذرة وإذا ما هششته ينهق مبتسماً كاشفاً عن أسنانه، وأضافت هامسة لن يتركنا عفريت بطة، بسم الله الرحمن الرحيم، في حالنا إبداً. إذن يرتبط عالم الجن لديهم بالموتى، الشخوص الذين رحلوا فكان ظهور بطة وعلي القزعة بعد موتهما يثير الرعب لدى سكان العشش، ويرتبط جنس العجيب دائماً بحكايات الجن وتجليات هذا العجيب تنهض على المألوف والواقعي فهو طريقة من طرق تمثيل الواقع، فتتجسد عوالم اللاوعي ويحتال السرد ويتوصل بالعجائبي لكسر المألوف والقفز على واقعيته الضيقة، قد ولد العجيب من رحم الأشكال السردية وحسب تودوروف فهو يوافق ظاهرة مجهولة لم تر من قبل[٤]، وفي المشاهد السردية ينهض الصراع بين طرفي الحكاية البلتاجي: كنت أطارد حماراً، كذلك ظهور "عفريت علي القزعة" في شكل عنزة بساقين مشوهين تنط بين العشش.

لقد مزج السردين بين الواقعي والعجائبي ومن ثم الغي قانون السبب والمسبب وذلك تمهيداً للنزول إلى الواقع بكل أوضاعه المأساوية، وكأن النص استحال إلى نوع من التنفيس عن القهر الذي يعانيه المجتمع بالسعي إلى أمتلاك قدرات لا يمكن أن تطولها يد السلطة، بل يمكن القول أن مجتمع حوض الجاموس كان تحدياً للسلطة.

المحور الخامس: الخاتمة وأهم النتائج:

وقف البحث، فيما سبق، عند تمثلات المكان القاع، وكيف تجسد في رواية "لهو الأبالسة"، بوصف المكان أحد الفضاءات الروائية الأساسية، وتم دراسة علاقته بالشخصيات وكيف أبرز هذه المكان تمثلات العنف بأشكاله المختلفة: الاجتماعي، والجسدي وعنف السلطة وانتهي إلى جملة من النتائج أهمها:

١- عبرت الرواية عن مجتمع القاع بتشكلاته المختلفة.
٢- اعتمدت الرواية على المتخيل الأسطورى.
٣- التواشج بينها وبين ألف ليلة وليلة.
٤- مزجت الرواية بين الحقيقي والعجائبي تنفسياً عن الواقع المأساوي.
٥- تعد رواية مكانية حيث جسدت المكان القاع بصورة دقيقة.
٦- قدمت نماذج مختلفة للعنف والقهر في مجتمع القاع.
٧- قدمت نماذج مختلفة لقهر المرأة من خلال استدعاء الموروث القهري لها.
٨- تعدد الضمائر وتداخلها والانتقالات الفجائية للسرد.
٩- استخدام تقنية الراوي الحر ذلك الذي يشارك في السرد أو يغيب عنه.
١٠- إسقاط كل الأقنعة عن اللغة واستخدام لغة القبح.
١١- عبرت الرواية عن مجتمع الهامش مقابل المركز.
١٢- الشخصيات جميعها مهمشون ومستلبون ونهايتهم كانت القتل أو الجنون.

---

(١) سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية ربية، سابق، ص٨١.
(٢) محمد عبدالمطلب: قراءة السرد النسوي: مرجع سابق، ص١٨٥.
(٣) ينظر: د.يوبيا نوبيا، مسار الرواية الأسبانوأمريكية من الوقعية السحرية إلى الثمانيات، محمد أبو العطا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٠، القاهرة، ١٩٩٠، ص٥: ١٢.
(٤) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، مراجعة محمد برادة، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص٤٧.

Faculty of Arts, Arish University

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:
رواية لهو الأبالسة: الأستاذة سهير المصادفة، دار سما للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الثانية، يناير، ٢٠١٨.
ثانياً: المراجع المصدرية:
القرآن الكريم.
لسان العرب: جمال الدين بن منظور، تحقيق عبدالله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، دار المعراف، القاهرة.
ثالثاً: المراجع العربية:
حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.
حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
رحمان غركان: المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنى، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ٢٠١٠.
سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، دار رامان، الرباط، الطبعة الأولى.
سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، هيئة الكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م.
صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٥م.
طه باقر وبشير فرنسيس: ملحمة جلجامش والطوفان، سومر، الجزء الثاني، المجلد ٦، ١٩٥٠م.
عبدالمالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
عفاف عبدالمعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في ضوء واقعية القاع، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
فراس سواح: لغز عشتار "الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، الطبعة الخامسة، ١٩٩٩م.
لويس عوض: قراءات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٤م، إعداد وتقديم نبيل فرج.
محمد حسن عبدالله: الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠٠٥م.
محمد صالح الشنطي: في النقد الحديث، دار الأندلس، السعودية، حائل، الطبعة الثالثة.
محمد عبدالمطلب: قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤م.
محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط.
محمد مندور: المذاهب الأدبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٤م.
هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، دار رؤية القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠١٠م.
يس النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشئون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.
رابعاً: الكتب المترجمة:
شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، تحرير: بطرس الحلاق وروبن اوستل وشتيفن فيلد، ترجمة نهى ابو صديره، وعماد عبداللطيف، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٤، العدد ٢٢٢٨.
تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٤م.
سي بيتروف، ترجمة د. شوكت يوسف، الواقعية النقدية في الأدب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ٢٠١٢م.
رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحي، م. حسام الخطيب المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢م.
داريوبيا نوبيا- خ - م: بينياليستي: مسار الرواية الأسبانوامريكية من الواقعية السحرية إلى الثمانينيات، ترجمة محمد أبو العطا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٠م.
غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٩٠م، سلسلة عالم المعرفة، ١٤٦.
ميشيل فوكو: المعرفة والسلطة، ترجمة عبدالعزيز العبادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
ميخائيل باختين: شعرية دستويفكسي، ترجمة جميل نصيف التكريتي ومراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

Faculty of Arts, Arish University

خامساً: الدوريات العربية:
مجلة فصول: د. شاكر عبدالحميد: الوعي بالمكان ودلالته في قصص محمد العمري، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩٩٥م.
مجلة العلوم الإنسانية: دار الطيب بودربالة، د. السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، جامعة محمد بن خيضر، العدد السابع، فبراير، ٢٠٠٥، بسكرة، الجزائر.
مجلة نزوى: كامل يوسف حسين، الواقعية القذرة: ريتشارد فورد نموذجاً، عمان، العدد ٩ يناير، ١٩٩٧م.
مجلة رابطة المرأة العراقية: برهان شاوي الواقعية القذرة في الرواية العربية (المكتبة الإلكترونية) .http//iraqiwomensieaquecom
سادساً: المقالات:
ريموند كارفر: كاتب الواقعية القذرة، أ. محمد الحمامصي، يناير ٢٠٢١، المكتبة الإلكترونية -middleeast-online .com-attps//middleestonlin.com

Faculty of Arts, Arish University

Faculty of Arts, Arish University