التحوّل النّسقي الاجتماعي في الرواية المصرية في الألفية الثالثة

إعداد

أسماء السيد محمد السعيد عبيد
مدرس مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب جامعة السويس

DOI: 10.21608/jfpsu.2021.69210.1059

التحوّل النّسقي الاجتماعي في الرواية المصرية في الألفية الثالثة

ملخص البحث

يتناول البحث دراسة التحوّل النّسقي الاجتماعي كما ظهر في تجربة الكتابة الروائية لجيل من الكتاب عُرف نقديًا بجيل الستينات، إلا أن الإبداع الروائي لبعضهم استمر في الألفية كما كان في سابقتها، حيث أضمرت رواياتهم تحولات نسقية للمجتمع المصري في الألفية الجديدة، مثل التحوّل الذي لحق بالمنظومة القيمية، وبمجتمع القرية المصرية، وقد تفاعل الوعيْ الفردي للروائي مع هذا التحوّل بأنماط مختلفة من التعبير، استدعت الكشف عنها، واستند البحث على منهج النقد الثقافي وآلياته الإجرائية لتحليل بعض النماذج الروائية التي أنُتجت في حقبتيْن للمؤلف نفسه، وقد انتهى البحث بخاتمة تضم أهم النتائج، والتي منها: أن النسق الثقافي الاجتماعي قد يتعرض لنوع من التغير والتحول بفعل التراكم الزمني، وتعاقب الأجيال، وهو ما يفسر التصادم الذي قد يحدث بين الوعي الفردي لجيل معين، والوعي الجمعي السائد، داخل المجتمع الواحد.

الكلمات المفتاحية: النسق الاجتماعي، الرواية، النسق الثقافي، الألفية الثالثة، النسق القيمي.

The Transformation of the Social Paradigm in the Egyptian Novel in the Third Millennium

By
Asmaa Elsayed Mohammed Ebied

Abstract

The research deals with the study of the sociometric transformation as it appeared in the experience of writing fiction for a generation of writers known critically as the generation of the sixties, and the creativity of some of them continued into the millennium. Their novels reflected social transformations in Egyptian society in the new millennium, such as the transformation of the value system, and the Egyptian village community. The individual consciousness of the novelist interacted with this shift with different styles of expression, which required disclosure. The research was based on the method of cultural criticism and its procedural mechanisms to analyze some fictional models that were

produced in two eras by the same author. The research ended with a conclusion that includes the most important results, including: that the social cultural paradigm may be subject to some kind of change and transformation due to the accumulation of time and the succession of generations, which explains the collision that may occur between the individual consciousness of a particular generation and the prevailing collective consciousness within the same society.

Key Words: Cultural paradigms, Egyptian Novel, Social cultural paradigm, third millennium, value system

التحوّل النّسقي الاجتماعي في الرواية المصرية في الألفية الثالثة

يتناول البحث موضوع (التحوّل النّسقي) الاجتماعي كما ظهر في تجربة الكتابة الروائية لجيل من الكتاب عُرف نقديًا بجيل الستينيات، إلا أن الإبداع الروائي لبعضهم استمر في الألفية كما كان في سابقتها، حيث أضمرت رواياتهم تحولات نسقية للمجتمع المصري في الألفية الجديدة، فُرضت على الذات المبدعة/ الوعيْ الفردي للروائي، الذي تفاعل مع هذا التحوّل بأنماط مختلفة من التعبير، تنوّعت بين التمرّد والرّفض، أو السخرية، أو الانسحاب والانهزامية أمام الوعيْ الجمعي؛ ليظهر النّسق الفردي مثل صوْتٍ خافتٍ وسط ضجيج الألفية الجديدة و أنساقها الثقافية الاجتماعية الدّخيلة.

وقد اقتضى البحث الاستعانة بمنهج النقد الثقافي وآلياته الإجرائية، لتحليل نماذج روائية أُنتِجت في حِقْبتيْن مختلفتين للمؤلّف نفسه، مما يتيح "تفكيك الأنساق المتشكّلة في فجوات النص وتأويلها، والكشف عن حالة الصراع بين نسق قائم ثابت، ونسق آخر متحوّل"[١] لمعرفة الثوابت النسقيّة التي تميّز نصوص ذلك الجيل من الروائيين في مجتمع الألفية الجديدة.

وطرح البحث عدّة أسئلة إجرائية، منها: هل النسق في حالة ثبات دائمة، أم يتعرّض للتحوّل؟ وما أسباب تحوّل النّسق؟ وما أبرز التحولات النّسقية الاجتماعية في رواية الألفية الثالثة؟ وهل اختلف النّسق الاجتماعي عند روائيي الستينات في إبداعهم الروائي خلال الألفية الثالثة عنه في سابقتها؟ وقد استعرض ذلك من خلال المحاور التالية:

أولًا: التحوّل النّسقي الاجتماعي.

ثانيًا: تحوّل الأنساق القيمية.

ثالثًا: تحوّل صورة القرية المصرية.

أولاً: التحول النسقي الاجتماعي

إذا كان (النّسق الثقافي) في أبسط معانيه، يمثّل وحدة مترابطة من الأفكار والمعتقدات والأيديولوجيات والعادات والتقاليد، فإنّه- من هذا المنطلق- يكون وليد مجتمعه، ولا ينمو إلا في ظل احتضانه من قِبَل أفراد المجتمع وترسيخه وانتقاله من جيلٍ إلى جيل، حتى يستطيع أن يؤدي دوْره ويفعل فعله التأثيري في الوعيْ الجمعي، ومن ثَمّ يُصبح من مُسلّمات هذا المجتمع.

ويرتكز النّسق الثقافي على ركيزةٍ أساسية، هي (تعاقب الأجيال) أو (التراكم) كما أسماها (محمد عبد المطلب) "فالتراكم هو الذي يستحضر الطبقات الرسوبية لكل نسق ثقافي على حِدة، ثمّ يربط الأنساق في مجملها (...) وهذا التراكم يتنافى مع مقولة (القطيعة والانقطاع) هذه التي تفصل اللاحق عن السابق، ذلك أنّ الوعيْ الثقافي الصحيح يرى الحاضر ابنًا شرعيًا للسابق"[٢]

وعلى هذا، لا يتم النظر للنسق في النص الأدبي بمعزل عن المراحل التي مرّ بها وعن السياقات الثقافية المتعددة لإنتاجه، ولا يمكن كذلك إغفال حقيقة (تعاقب الأجيال) في مجتمع من المجتمعات عند رصد الأنساق الثقافية في نصوص أدبية تنتمي إلى هذا المجتمع، لأن التعاقب هو ما ينشئ (النسق الثقافي) من خلال التكرار "فلا يمكن للنسق أن ينشأ من نمط وُجِد لمرة واحدة، فهو عبارة عن سلسلة من الأحداث المتكررة وفق نظام داخلي ينظمه"[٣] وهذا النظام هو المجتمع الذي يحتضن النسق ويسمح بتجذره. ومع تقدّم الزمن يصبح التحوّل النسقي أمرًا بديهيًا "لأن ثبات النّسق وغلَبته الدائمة لا تتوافق أبدًا مع تطور حركة التاريخ والحضارة والأدب"[٤]

فالنّسق الثقافي إذا تكرر عبر أجيالٍ كثيرة يحدث له نوع من التّحوّل نتيجة دخوله "مرحلة (الصدام الثقافي) وهي غالبًا ما تحضر في مراحل التحوّل التي تحتمل هذا الصدام بين واقع آخذ في الغياب، وواقع آخذ في الحضور، لكنّه برغم غيابه يحتفظ بمكانته في الذاكرة الواعية وغير الواعية"[٥]

وهذا (التّحوّل النّسقي) هو الذي يُفسّر اختلاف الأنساق الثقافية في نصيْن لكاتب واحد، إلا أنهما كُتِبا في حِقْبَتيْن متباعدتيْن زمنيًا ومختلفتيْ السياقات الثقافية الاجتماعية، فعلى الرغم من ثبات الذات المبدعة، إلا أنّ الأنساق الثقافية في نصوصها –المكتوبة عبر حقْبتيْن زمنيّتيْن– قد تكشف عن تحوّلات لحقت بها بفعل البُعد الزمني واختلاف الأجيال "ذلك أنّ الفكرة المركزية لكل جيل لن تُكتب بالطريقة نفسها"[٦]

ويمثّل (النسق الاجتماعي) أحد أهم مستويات الأنساق الثقافية، فالحديث عن ثقافة المجتمع إنما يُقصد به "وجود نظام متواصل ومتوارث يتكون من تلك الأنماط الثقافية التي اصطلح عليها المجتمع يشترك فيها جميع الأفراد وتنتقل من جيل لآخر ويتعلّمونها بالمحاكاة أو التكرار أو الممارسة بشكل لا شعوري"[٧]

وقد تعددت مفاهيم (النّسق الاجتماعي) حيث يُعرف بأنّه "النظام السائد في المجتمع والذي يتضمن عمليات الإنتاج والنظام الطّبقي المرتكز على العملية الإنتاجية والعلاقات الاقتصادية والدّين والسياسة والفلسفة والقانون"[٨] وكذلك يُعرف أيضًا بكوْنه "وحدة اجتماعية تؤدي وظيفة. ويعرفه **(ليفي)** بأنّه أي نسق للسلوك الاجتماعي يتضمن جمعًا من الأفراد المتفاعلين ويعرّفه **(راد كليف براون)** بأنّه مجموعة معينة من الأفعال والتفاعلات بين الأشخاص الذين توجد بينهم صلات متبادلة. ويعني النّسق الاجتماعي في مصطلحات **(لوميز)** و **(بيجل)** جماعة اجتماعية معينة. كما يعني تجريدًا للبناء الاجتماعي"[٩]

ويُفهم من ذلك أنّ (النّسق الاجتماعي) كيان يندرج تحته كل ما له علاقة بالمجتمع وبأنظمته التي تعمل على بنائه واستقراره واستمراريته؛ وبالتالي، فهو نسقٌ وثيق الصلة بالفرد وسلوكه الإنساني الذي يجب أن يخضع إلى "المعايير الاجتماعية التي تضفي عليه معنى؛ ليكون منسجمًا بنظر الفرد ذاته، وكذلك بنظر الآخرين"[١٠] فأفعال الأفراد داخل النّسق تشترك في السلوك وفي المعايير، والذين يلتزمون تلك المعايير يسلكون غالبًا سلوكًا متشابهًا في مواقف متشابهة لأن الوعي الفردي الذي يوجّه الفعل الإنساني يخرج، غالبًا، عن الوعيْ الجمعي السائد والذي بدوْرِهِ "ينضوي تحت بنية معرفية معيارية زودته بها الثقافة ومنظومة القيم والقواعد السلوكية الجماعية"[١١]

وقد اهتم (النّقد الثقافي) بالنّسق الاجتماعي، حيث يتّجه لقراءة النصوص في سياق الممارسات المجتمعية والأفعال والقيم والمعتقدات الخاصة بالجماعة ككل أو بسلوك الأفراد داخل الجماعة، فيقوم التحليل الثقافي بالربط بين بنية النص الفنية والدلالية من جهة، وبين بنية الأنساق الاجتماعية المضمرة في النّص والممارسات الاجتماعية المحيطة به من جهة أخرى؛ إذ يشكّل النّص "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصيّة منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[١٢]

ولعلّ النص الروائي أكثر الأجناس الأدبية تعبيرًا عن المجتمع وما يطرأ عليه من تحوّلات "يقول **إيات وات** إنّ الرواية في نشأتها كانت إعلانًا عن تغير المجتمع، ولأن الإنسان هو محور الكون والحياة، وصورة تفاعل آليات المجتمع ونظمه وقوانينه، فإنها بدأت بالبحث عن الإنسان بغية تعرية الواقع وتحليله"[١٣] وبذلك، فإنه لا يمكن عزل النص الروائي عن مجتمعه الذي أُنتج فيه، والتحليل الثقافي النّسقي للنص الروائي يقرأ الرواية "في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، حيث تتضمّن النصوص في بناها العميقة

أنساقًا مضمرة ومخاتلة قادرة على التمنّع، ولا يمكن كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلا بإنجاز تصور كلّي حول طبيعة البِنى الثقافية للمجتمع"[١٤]

فالروائي يقوم بعملية تصوير للمجتمع استناداً إلى أيديولوجيته الخاصة، وتمثيلها فى نصه الروائي، كنسقٍ فرديٍّ يرتبط برؤيته الذاتية للمجتمع، وهذا النّسق الفردي قد ينتمي إلى النّسق الجمعي، أو يتمرّد عليه، أو ينهزم تحت وطأة قهر النسق الجمعي من ناحية وعجز النسق الفردي من ناحية أخرى.

وتمثّل روايات الألفية لبعض كتّاب الستينيات واقعة ثقافية مهمة أودع فيها المبدعون تجربتهم ونظرتهم المتأمّلة، لكوْنهم عاشوا فترات زمنية مختلفة عبر حقبتيْن شهدتا جدليّات كبرى، لذلك جاءت الروايات محمّلة بتحوّلات نسقية اجتماعية تستأهل استكناه دلالاتها، وتعقُّب مضمراتها في ثنايا جمالياتها السردية، وقد عبّرت في مجملها عن التحوّل النسقي الاجتماعي في الألفية الثالثة، ويسعى البحث إلى الكشف عن تلك الأنساق الاجتماعية الجديدة وما تشير إليه من دلالات التغير والتحول.

ثانيًا: تحوّل الأنساق القيمية

شهد المجتمع المصري في الألفية تغيرات مجتمعية حادة، أبرزها تحوّل بعض القيم التي كان يعرفها المجتمع المصري وكانت نسقًا ثقافيًا له، إلا أنه قد طرأ عليها بعض التحوّل نتيجة تغير سلوك أفراد المجتمع، نظرًا لكوْن القيم الاجتماعية ممارسات ثقافية تتجسّد من خلال سلوك الأفراد الذي يمكن اعتباره بدوره أداة كاشفة عن النسق الاجتماعي ومدى ثباته أو تحوّله.

ونتيجة تفاعل المبدع مع تحوّل الأنساق القيمية نجد نسقين، نسقًا جمعيًا يمثّل قيم المجتمع الجديدة والتي أصبح يتعامل بها أفراده، ونسقًا فرديًا يتمثّل في موقف المبدع من تلك القيم الجديدة ونظرته لأفراد المجتمع من حوله أثناء اعتناقهم للقيم المتحوّلة "وتبدو صورة النسق الفردي متراوحة بين الانتماء إلى النّسق الجمعي والخضوع لسلطته، أو التمرد على النسق لتشكيل عالم الذات"[١٥]

فنجد بعض روايات الألفية لكتاب الستينيات، قد رصدت تغيرات سلوكية لأفراد المجتمع تنم عن تحوّل في النّسق القيمي للمجتمع المصري، مثل نسق الانتهازية والأنانية التي أصبحت شبه سائدة في المجتمع، والتكالب على تحقيق المكاسب الشخصية، بديلاً عن نسق التضحية والتعاون والرغبة في إقامة علاقات إنسانية وثيقة، وتوطيد أواصر الأسرة المصرية.

فقد شهد المجتمع المصري في الألفية الجديدة خلخلة نسقية لقيم طالما عُرف بها، حتى بات وكأنه اصطبغ بهوية مختلفة، وتلبّسته روح جديدة أحسّ معها أفراده بنوع من الاغتراب في مجتمع غير مألوف بالنسبة لهم، خاصةً أولئك المبدعون الذين عاصروا أكثر من حِقبة وعاشوا على قيمٍ مجتمعية صُدموا بفقدها في مجتمع الألفية الجديدة، فجاءت رواياتهم معبّرة عن شعورهم بتحوّلات الأنساق القيمية في المجتمع ومدى انفعالهم بها وتأثيرها عليهم.

وقد استطاع الروائيون التعبير عن أخطر ما خلّفته الحقبة السابقة ولفظت نتاجه على مجتمع الألفية، وكان أخطر هذه النتائج "قلب سلم القيم الاجتماعية والأخلاقية كلية في فترة وجيزة؛ تلك القيم التي أنفق المجتمع المصري قرونًا على تعميدها بالجهد والعرق: قيم الصح والخطأ، الخير والشر، الجمال والقبح، الصدق والكذب، الجديّة والفهلوة، العلم والجهل، النبل والسفالة، الصراحة والمداهنة، إلى آخر هذه الثنائيات المتعارضة. هذه القيم التي كانت أول كل ثنائية فيها على قمة السلم وثانيتها في أسفله، انقلبت كلها وأصبحت الثانية في قمة السلم"[١٦]

في رواية (أيام وردية) للروائي **(علاء الديب)** أضمر السرد أنساقًا قيمية آخذة في الغياب والتحوّل إلى قيم بديلة دخيلة؛ فالمجتمع المصري الذي طالما عُرف بالتعاون وتضحية أفراده، شهد نسقًا آخر هو الانتهازية والأنانية، وقد تعامل الوعي الفردي للمبدع مع هذا التحول برفض صامت هادئ يكتفي بتعريتها وإنْ كانت التعرية أمام نفسه وذاكرته فقط، فنجد راوي الرواية متحدّثًا عن (أمين الألفي) الشخصية الرئيسة، وهو مفكّر مصري مهموم بالقضية الفلسطينية همًا فرض عليه عزلة عن واقعه ومجتمعه، حتى تثاقلت عليه الأوجاع وأصبح نزيلاً في مشفى (نابلس) للأمراض النفسية، نجد الراوي الخارجي يقول عنه بعد خروجه من المشفى:

"**أحيانًا يستيقظ على أخبار من الأولاد انتقلوا ليعيشوا مع خالهم الذي اعتبرهم أيتامًا يحصل من ورائهم على ثواب وأجر عظيم. وأحيانًا ينام وقد سمع أخبار فلسطين، ويحلم بالعبيد المصارعين الذين مازالوا يلقونهم للأسود**"[١٧]

تحمل جملة الراوي الخارجي منظور (الخال) الذي اعتبر أبناء الأخت أيتامًا بعد طلاق شقيقته، رغم حياة والدهم، كما تحمل أيضًا منظور الراوي تجاه الخال، وهو يعرب عن سبب ضمه لأبناء الأخت (يحصل من ورائهم على ثواب وأجر عظيم) والجملة تبدو أنها تقْصِد إلى المعنى المباشر وهو الثواب

الفعلي من الله تعالى جزاء هذا العمل الصالح، إلا أنه بقراءة الرواية وربط المقاطع السردية، نستطيع فهم أنّ الجملة تتضمن مفارقة بين نسقين متضادين، النسق الثقافي للخال/ ضحية المفارقة، والنسق الثقافي للراوي الذي يتبنى منظور (أمين الألفي)/ صانع المفارقة، لأن السرد في بداية الرواية أخبرنا عن هذا الخال على لسان الراوي قائلًا:

"شوقي الذي يأكل كثيرًا ويتكلّم كثيرًا ونادرًا ما يسمع. لحيم، كأن مشاعره اختنقت تحت لحم متراكم كثير. تفرّغ بحماقة للامتلاك. محصّن ضد الاختراق. عدله مصلحته، وساتره الإسلام. بمناسبة وغير مناسبة يقول: (إن الله يحب أن تؤتى رخصه كما تؤتى عزائمه) عقد صفقة رابحة مع الله، فاز فيها في الدنيا والآخرة. له كف غليظة يصفع بها أولاده على وجوههم، وإذا تحدّث يصمت الجميع"[١٨]

وتزداد المفارقة وضوحًا عندما يخبرنا السرد أن (أبلة الحاجة زينب) ممثّلة التيار الديني الطارئ على المجتمع المصري والوافد من بلاد النفط العربي، تتبنّى متطلبات الأولاد وأمهم وتساندهم بالمال والنفوذ والعلاقات الوطيدة، ليتضح الغرض الرئيس من مساندة ذلك الخال لأبناء الأخت، تمثّل المفارقة هنا شفرة ثقافية ترتكز على فعل إنساني مبني على ثقافتين مختلفتين: ثقافة الخال المستغِل لظروف الأخت وأبنائها، وثقافة الراوي السّاخر من الخال المتستّر بالرغبة في الثواب والأجر، وبذلك تتحقق "الوظيفة التأثيرية الانفعالية التي تحدثها المفارقة من حيث كونها تقنية بارعة يوظفها المؤلف/ صانع المفارقة لخلق عوالم متصارعة متضادة يهدف من خلالها إلى رؤية العالم والوجود بثقافة أو رؤية مغايرة"[١٩]

وبوضوح عناصر المفارقة يظهر نسق ثقافي تشكّل تحت وطأة تغير القيم، وهو نسق الانتهازية والأنانية الذي سيطر على مشاعر الخال حتى دفعه إلى الاستفادة من ظروف شقيقته وأبنائها، وهو تحوّل نسقي لقيم التعاون والتضحية في المجتمع المصري الذي يُضفي على (الخال) سمات الأبوّة حتى ترسّخ في الوعي الجمعي المصري أنّ (الخال والد).

كما جاءت الجملة التالية لسماع خبر من أولاده صباحًا: **(وأحيانًا ينام وقد سمع أخبار فلسطين، ويحلم بالعبيد المصارعين الذين مازالوا يلقونهم للأسود)** لتنبّه عقل المتلقي وتثير تساؤلات تقوده إلى المعنى غير المعلن، فكأنّ همّ (أمين الألفي) بالأولاد يعادل همّه بالقضية الكبرى (فلسطين) فهو يستيقظ على أخبار أبنائه وينام على أخبار فلسطين، وقد تساوى الاثنان (الأولاد وفلسطين) في الوقوع تحت وطأة الانتهازية، لا يختلف في ذلك (الخال) عن الأمة العربية التي تلوك القضية الفلسطينية في أفواه سادتها

واجتماعاتهم، وهم يستمتعون برؤيتها تصارع بين أنياب الوحوش، كما كان يحدث في روما من إلقاء العبيد لمصارعة الوحوش حتى يتسلى السادة بالمشاهدة.

ويستمر السرد في التأكيد على تحوّل النسق القيمي وتبدّل سلوكيات أفراد المجتمع، وموقف الوعي الفردي للمبدع المنتمي لمنظومة قيمية أخرى أوشكت على الفناء، من هذا التحوّل: "**عندما وصل عبر قاهرة لا يعرفها إلى موقف التاكسيات الجديد. وجد الجمهورية كلها مبسوطة أمامه (...) الجحيم الأصلي بدأ عندما انطلقت العربة والكاسيت والركاب جميعًا في نفس الوقت في قلب صندوق ضيق، وسائق يقود، أمين الألفي كان محشورًا في المقعد الأوسط بعيدًا عن الشباك، وبعد دقائق بدأت أعراض الاختناق الحقيقي: عرق، هلع، وألم في العين اليسرى وانتفاضات في الساق، ورغبة حارقة في التبول. لم يشعر بحاله أحد. رغم أن الجميع أحياء. لكز الحاج المجاور وأفهمه أنه يريد النزول. وعندما وصل الأمر للسائق توقف وشيعه الجميع بالامتعاض والاستغراب والفضول والتعجّل. وعندما لامس الأرض دفع الأجرة فانطلقوا صاخبين**"[٢٠]

المقطع السابق يوحي بالضيق الذي تشعر به الشخصية ويتوحد معها الراوي حيث يتدخل بتعليقات مؤيّدًا هذا المنظور الضائق بالمجتمع الجديد الصّاخب وغير الآبه بالمشاعر الإنسانية، في جمل مثل (قاهرة لا يعرفها) و (لم يشعر بحاله أحد رغم أن الجميع أحياء) فرغم التصوير الخارجي للمشهد أي أن الراوي ينقله بضمير الغائب، إلا أنه يضع الشخصية في عمق المنظور فينفُذ إلى وعيها كاشفًا "عمّا تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عمّا تخفيه هى عن نفسها. إنها التقنية الأساسية لاستكشاف الروح، إن السارد يخبرنا عمّا يحدث فى أعماق الشخصية"[٢١]

ويضمر المشهد دهشةً من ضوضاء المجتمع الجديد الخانق، بدءًا من وصف ازدحام الموقف (رأى الجمهورية كلها مبسوطة أمامه) ثم وصف العربة الضيقة الذي أبرز الشعور بالضيق، ثم الاختناق الفعلي الذي توّج المنظور وأكده، ثم وصف رد فعل الركاب الذين لم يكتفوا بعدم الشعور به، بل إنهم امتعضوا واستاءوا من التوقف لأجله ولم ينتظره السائق الذي اهتم فقط بالحصول على الأجرة.

وإذا ما نظرنا إلى نموذج من الإنتاج الروائي للمؤلف نفسه، في الحقبة السابقة على الألفية، فإننا ندرك بشكل أعمق مدى التحوّل الذي أصاب الوعي الذاتي للمبدع تجاه المجتمع بما طرأ عليه من أنساق قيمية دخيلة، ومدى تحوّل مجتمع الألفية عن قيم إنسانية وأخلاقية طالما ألفها وعي الروائي.

ففي رواية (زهر الليمون) لعلاء الديب الصّادرة في ثمانينيات القرن الماضي، صوّر السرد علاقة الشخصية الرئيسة بصديقه وزوجته، وإقامته في منزلهم الذي وصفه بأجمل مكان في القاهرة[٢٢] وقد أضمر نسقًا إنسانيًا يعكس الطمأنينة التي يشعر بها معهم، في تضاد تام مع الضيق الذي لازم العلاقات الإنسانية في رواية الألفية السابق ذكرها: "**الفقر هنا ليس جارحًا، والوحدة مطرودة، والهم يبدده شاي جيد الصنع وخبز ساخن وطعام بسيط (...) صافحه وجه فريال على باب الشقة، استقبلتهما بترحاب وسعادة، كأنها أم أو أخت في صحن دار عامر وكريم، كان وجهها مجهدًا لكنه مازال راضيًا وسعيدًا يحمل رائحة الأيام الطيبة**"[٢٣]

فصورة مجتمع الألفية كما صوّره في (أيام وردية) افتقدت هذا النّسق القيمي وتحوّلت عنه إلى نسق العلاقات الخانقة التي تهدف المصلحة الشخصية فقط والاستغلال والانتهازية.

وشخصية (أمين الألفي) المثقف المنسحق في رواية (أيام وردية) المعاصرة، تقابلها شخصية (عبد الخالق المسيري) في رواية (زهر الليمون) وهو أيضًا مثقف يائس، إلا أنه لم يكن قد فقد الأمل تمامًا، فبينما انسحب (أمين الألفي) إلى عزلته الاختيارية مفضّلًا البقاء في (المنصورة) بعيدًا عن القاهرة ، نجد (عبد الخالق المسيري) لا يتحمل المكوث في مدينة (السويس) التي يعمل بها بعد أن تم إبعاده عن القاهرة لنشاطه السياسي واعتقاله، ويسافر أسبوعيًا للقاهرة التي لم يؤثّر يأسه على رغبته في الالتحام بها[٢٤]

فالنص الروائي (زهر الليمون) الصّادر في الحقبة السابقة، بدا وكأنه يمهّد لوعي الروائي في الألفية، لأن سياقات إنتاجه في ثمانينيات القرن الماضي تنبّأت بما سيؤول إليه الحال في الألفية، حيث المجتمع المصري المهيّأ لفقد القيم والمبادئ، وحيث المثقف المصري الحالم بالتغيير واقفًا عند حدود الحلم عاجزًا عن تحويله إلى فعل حقيقي، وقد مهّدت رواية (زهر الليمون) في القرن الماضي، لتلك الصورة العاجزة، وأوحى السرد بذلك عندما جعل (عبد الخالق المسيري) يتأمل صورته الساخرة: "**وقف أمام صورته الكاريكاتيرية التي رسمها له زميل قديم وهو يمسك في يده سيفًا خشبيًا**"[٢٥] والسرد هنا يقيم محاكاة ساخرة للوحة (دون كيشوت)[٢٦]

ويأتي توظيف تلك الصورة الكاريكاتيرية في السرد، محمّلًا "بعناصر إيحائية معبّرة، فالأشياء لها ألوانها وأحجامها التي يعرفها الجميع مما يجعل هذه الأشياء تقوم بدور العلاقة بين المتلقّي والنص مما يوسّع خيال المتلقي الذي يكون قد بدأ يتحرك عندما يتساءل- حتمًا- عن جدوى وجود هذه الأشياء دون

غيرها"[٢٧] في إضمار لوصف جيل مثقفي الستينيات، فالصورة توجّه المتلقي إلى دلالة (العجز) وبأنه ثمة فارق واضح بين ما تريده الشخصية، وما تستطيع فعله.

يمكننا القول إذًا، أن مثقف الألفية كما عبّر عنه (علاء الديب) في (أيام وردية) إنما هو نتاج مثقف القرن الماضي في (زهر الليمون) بعد أن يئس تمامًا وأدرك أن وعيه الفردي لم يعد قادرًا على مجابهة الوعي الجمعي، وأن الأنساق الثقافية التي اعتادها قد أوشكت على الزوال كالعالم الذي ينتمي إليه.

وتُضمر رواية (حجرتان وصالة متتالية سردية) للروائي **إبراهيم أصلان** والتي صدرت عام ٢٠٠٩ تحولًا نّسقيًا قيميًا أيضًا، ففي مشهد (استشارة منزلية) نجد جار (الأستاذ خليل) الذي يزوره في منزله ويناقشه في أحد الأخبار المنشورة بالجريدة: "**شفت الخبر اللي مكتوب فيه إن الناس اللي بتشتغل في جنينة الحيوانات بتاكل الحمير المخططة والثعالب، وبتاكل من الوحوش المفترسة والطيور اللي في الجنينة؟ (...) وكان الضيف مازال يتطلع منتظرًا الأستاذ الذي قال بأن هذا، على العموم، ليس شيئًا جديدًا جدًا، فقد تم الإمساك قبل فترة ببعض الجزارين الذين يبيعون لحم الحمير والكلاب النافقة (...) والجار الذي يعيش في المبنى المقابل هز رأسه رافضًا وقال: لو سمحت لي، هذا شيء مختلف، لأن الناس عندما أكلت الحمير والكلاب النافقة، أكلتها وهي تظن أنها تأكل جاموسة أو خروف، لكننا هنا أمام وضع مختلف الناس بدأت الآن تأكل الحيوانات المتوحشة وهي تعلم أنها متوحشة وأنها تخص حديقة الحيوان**"[٢٨]

وهنا نستطيع الوقوف على تحوّل النسق القيمي الذي أصاب أفراد المجتمع حتى طغى عليهم وجعلهم بهذا التّوحش والاستغلال الذي يجعل بائع اللحم يستحلّ ذبح الكلاب والحمير وبيعها، والذي يجعل إنسان يأكل حيوانًا وحشيًا، ونلحظ هذا النسق المضمر عندما يبرز السرد خوف الوعي الفردي من التحوّل النسقي الذي أصاب الوعي الجمعي: "**والرجل قال: تفتكر، ممكن ياكلوا إيه بعد كده؟ وخيّل للأستاذ خليل أن الرجل بدأ يخاف (...) وخيل له أنّ الرجل اتسعت عيناه وتصلّب فجأة كمن يتحفّز للقيام ولم يعد طبيعيًا كما جلس في الأول**"[٢٩]

كذلك يبرز تحوّل الأنساق القيمية في رواية (صديق قديم جدًا) آخر روايات **(إبراهيم أصلان)** والتي نُشرت عام ٢٠١٥، في تعليقات الراوي الداخلي/ عبد الله، في أكثر من مشهد، مثل:

"كان سائق التاكسي يعاكس النساء بصوت عالٍ كلما تمهل بسبب الزحمة. وكان سألني إن كنت أعرف المقدم فلان والرائد فلان وقلت إنني لا أعرفهما وقال إنهما أصدقاؤه ويلتقون بالمقهى في السيدة عائشة، ثم أخرج الموبايل ووضعه على أذنه وراح يقول تحت أمرك يا باشا. وعندما توقفنا مددت يدي إلى جيب سترتي وأنا أميل ناحيته. كنت أعرف أنّ به ثلاث ورقات، خمسون وعشرين وعشرة. تحسست الورقة الكبيرة وناولتها له وعدلت جانب السترة ثم التفتُ ورأيته يرفع يده، وفيه جنيه واحد بدلًا من الخمسين، ويتطلع إليّ مستفسرًا بدماغ حليق وابتسامة وقحة. وأنا دُهشت وفكرت وأخرجت الورقتين وأعطيته العشرين، ولكنه قال: لأ. ثلاثين. أعطيته العشرة الأخرى وفتحت الباب ونزلت"[٣٠]

يحمل المقطع السابق شعور المؤلف الذي يقف خلف وعي الراوي/ الشخصية، بانتهازية وانعدام أخلاق وجشع السائق، وقد عبّر صراحةً عن منظوره تجاهه بجملة **(يتطلع إليّ بوجه حليق وابتسامة وقحة)** وتتجسد هنا "الصفة الإشكالية للبطل الروائي، ويمكن شرحها في ضوء واقع ثقافي فاسد، في ضوء تدهور جميع القيم المادية والأخلاقية والجمالية والمعرفية بفعل قوانين السوق"[٣١]

فالسائق نموذج لبعض شخصيات المجتمع الجديد التي يتحكّم بها نسق الجشع والانتهازية، أمّا الراوي/ الشخصية فيمثّل نسقًا قيميًا راسخًا رافضًا لتلك الانتهازية، حتى وإنْ كان رفضه ينحصر في كراهيته لها فقط، فهو – مع يقينه باستغلال السائق له وكراهيته للموقف– إلا أنّه اكتفى بتسجيل الكراهية والامتعاض فقط دون الرفض الفعلي، ربما لشعوره بعدم جدوى الرفض في مجتمع يتحول عن قيم كانت تميزّه.

وأيضًا يطالعنا تحول النسق القيمي، في الرواية نفسها من خلال الفجوات الزمنية التي تحدث بانكسار مسار الأحداث في السرد من اللحظة الآنية إلى الاسترجاع، والعكس، والتي يبرز من خلالها معاناة الوعي الفردي للمبدع، من تحوّل أنساق القيم الأخلاقية، في مجتمع شهد هو فيه على حقبتين، فجاءت الرواية وكأن المؤلف يقف خلف وعي الشخصية ليرثي زمنًا عاشه ولا يستطيع طرحه من ذاكرته، أثناء تأمّله الحزين لزمن يعيشه ويشهد ما فيه من تبدّل وتحوّل، ويستدل المؤلف على تحوّل الثوابت النّسقية الأخلاقية عندما يستدعي عبد الله/ الراوي، الصورة الذهنية لديه عن البيت القديم، في مقابل صورته التي يراه عليها في اللحظة الآنية:

"تذكرت البيت القديم الذي عدت اليوم لزيارته، وقلت إنه لم يعد هو البيت. لأنك في حياة الحاج عثمان لم يكن ممكنًا أن تسمع وأنت تطلع السلم ضحكة نسائية عالية تنتهي بذيل نحيل مثل التي سمعت، ولم يكن ممكنًا أن تصادفك امرأة شابة وجميلة مثل التي صادفت واقفة بذراعين عاريتين وشعر منكوش على كتفيها، وتلبس بنطلون بيجامة محبوك على جسدها إلى هذا الحد. قبل أن يغلبني النعاس مرة أخرى وأنا قاعد، فكرت أنني كنت أحب دائمًا مثل هذه الأمور وأرحب بالنساء على هذه الحالة وأنتعش بها، ولكنني أذكرها الآن كدليل- فقط- على أن البيت الذي عدت لزيارته، لم يعد هو البيت"[٣٢]

يضمر المقطع السابق تحوّلًا نسقيًا قيميًا، يمثّل (البيت القديم) فيه معادلًا موضوعيًا لمجتمعٍ بأكمله تغيّرت منظومته القيمية.

أمّا عن أعمال أصلان الروائية في الحقبة السابقة، فهي تؤكّد مدى التحوّل النّسقي الذي حدث في الألفية، حيث يطالعنا الحدث الرئيس لأولى رواياته (مالك الحزين) الصّادرة في ١٩٨١، وهو حدث موت (العم مجاهد) وحيدًا في دكانه، وتكون ليلة عزائه هي الإطار الزمني للرواية، ويظهر من خلال هذا الحدث النّسق الثابت المتحكّم في سلوك المصريين بالفطرة، حيث يتكاتف أهل الحارة والحارات المجاورة أيضًا لإكرام (العم مجاهد) في موته، وجمع الأموال من بعضهم البعض لإقامة المعزى[٣٣]، إنّه النّسق القيمي الثابت الذي كان يألفه الروائي فجاء في خلفية أحداث روايته على نحو بديهي، وهو بالطبع يتنافى مع أنساق الانتهازية والاستغلال والمادية المفرطة المضمرة في روايات الروائي نفسه في الألفية كما رأينا في (حجرتان وصالة متتالية منزلية) و (صديق قديم جدًا) اللتان سبق ذكرهما.

ونستشعر التحوّل النسقي القيمي في مجتمع الألفية الثالثة أيضًا، عند الروائي **(محمد البساطي)** والذي ينتمي للجيل نفسه، ففي رواية **(جوع)** التي نُشرت عام ٢٠٠٧، يمكن أن يكشف التحليل الثقافي عن تحولات نسقية قيمية عدّة، فالرواية في مجملها تضعنا طوال الوقت أمام شعور (الجوع) لأسرة مصرية ريفية دائمة البحث عمّا يسد هذا الجوع الذي ينهش بطون أب وأم واثنين من الأبناء، شكّلوا قوام الرواية، التي قامت على تبئير الراوي على كلٍ منهم على حدة في فصل مستقل من فصول الرواية.

يؤسس المؤلف منذ بداية الرواية مفارقة صارخة، إذ يستهلّ روايته بآية من القرآن الكريم، وهي: **"ادخلوها بسلام آمنين"**[٣٤] ثم يوضّح أنها كُتبت على جدران بيت الأسرة محور الرواية التي هي دائمة الجوع، في مفارقة مع النص الروائي بأكمله، تعتمد على التناقض بين الحقيقة المعلومة، وبين الواقع

الملموس "بفعل إعادة إنتاج المعنى الثقافي، فهي تنتقل بالمتلقي من العفوي إلى المفاجئ واللامتوقع، كما أنّها أسلوب مثير، لأنه في أخص خصائصه، ناتج من تصادم داخل النفس بين ما يُتوقّع وما يحدث واقعًا، وهي حيلة بلاغية يستخدمها الكاتب للتعبير عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقر في الذهن"[٣٥]

حيث تعكس مفارقة هذا الاستهلال مع النّص الروائي، واقعًا مجتمعيًا معدمًا يُحكم الجوع والفقر قبضته عليه، في إسقاط على حال المجتمع المصري وما آل إليه في الألفية الجديدة، ودق ناقوس الخطر للحذر مما يمكن أن يؤول إليه المجتمع إذا استمر هذا الوضع الاجتماعي القاسي.

ومن الأنساق القيمية المتحوّلة التي شهدها مجتمع الألفية أيضًا، وعبّر عنها روائيون (جيل الستينات) نسق القهر والقسوة، وهو نسقٌ عرفوه في القرن الماضي، فبثوا في رواياتهم مردود هذا القهر على أنفسهم في القرن الجديد، وكذلك أبرزوا صورًا شتى للقهر الاجتماعي الذي يمارسه أفراد المجتمع بعضهم على بعض، وجاء في رواياتهم متخفّيًا وراء مقاطع سردية تحمل صورًا ودلالات مختلفة لأنواع شتى من القهر والقسوة يشهدها مجتمع الألفية الجديدة.

في رواية علاء الديب (أيام وردية) تعددت أنماط القهر واجتمعت لتملأ نفس (أمين الألفي) المفكر والمترجم والأخصائي الاجتماعي المنسحب من القاهرة إلى (المنصورة) والمهموم بقضايا الأمة، يمثّل (أمين الألفي) جيل المثقفين المقهورين أمام انكسارات الواقع بعد أحلام عريضة وشعارات رنانة، أولاً، ثم أمام العزلة التي فرضوها على أنفسهم ثانيًا في عالم يتحول عنهم وعن مبادئهم وأحلامهم الكبيرة التي عاشوا بها في القرن الماضي؛ وهي صورة تكررت– كما سنرى– في روايات جيل (علاء الديب) بأكمله.

يخبرنا السرد في (أيام وردية) عن أحلام (أمين الألفي) التي يراها وقد انسحقت تحت وطأة الواقع الجديد: **"كانت خطته أن يموت موتة عبقرية عندما يبلغ الخامسة والثلاثين بعد أن يكون قد حقق في حياته أعمالاً فذة (...) كم مرت ثقيلة وسقيمة كل تلك الأيام، بعد أن فسدت الخطة وخرج كل شيء من يده"**[٣٦]

إنه نسق القهر الذي يسيطر على وعيْه الفردي، أمام سطوة واقع جديد، ولا يملك هو من قدرة التمرد إلا أن يخرج عن العُرف السائد كأن يرتدي ملابسًا غير لائقة، في تمرد هو أقرب إلى العجز. ويتمثّل تمرد الوعي الفردي على النسق الجماعي، في الخروج عن قواعد اللياقة الاجتماعية التي أسستها زوجته (مس شادن البيلي) مدرسة اللغة الإنجليزية/ صورة النسق الجمعي المتمسّك بالمظاهر الاجتماعية، والذي يجد

هو استمتاعًا في التمرّد والخروج عليه: "**قالت دون أن ترفع رأسها، إنه لن يكف عن أفعاله هذه حتى يتسبب لها وللأولاد في فضيحة، أكثر شيء يغيظ شادن الآن هو أن ينزل بالبيجامة والشبشب، لذلك فهو يفعل ذلك كل يوم مستمتعًا بالانقلاب الذي يحدثه في عقلها ودمها**"[٣٧]

فالزوجة هنا معادل نسقي لثقافة المجتمع وممثلة للرقيب الاجتماعي على العادات والتقاليد، وهو نسق جمعي ثابت، أمّا الزوج فهو ممثل لنسق فردي وهو التمرّد على عادات وتقاليد مجتمع يشعر فيه بالقهر، حتى وإن كان تمرد عاجز يدل على الهزيمة والانسحاب.

شكلٌ آخر من أشكال القهر المجتمعي، تمثّل في التّسلط باسم الدين، نتج عنه تحوّل شخصية الزوجة، وبالتالي تفكك الأسرة؛ فبعض المصريين الذين هاجروا لبلاد النفط العربي، عادوا مع مدخل القرن الجديد بأنساق قيمية مختلفة لم يعهدها المجتمع المصري من قبل، مثل شخصية (أبلة الحاجة زينب) وزوجها، الذين عادوا شخصيات متسلّطة تحت ستار الدّين، وقامت (أبلة الحاجة) بالتأثير القهري على الزوجة (شادن) حتى نجحت في طمس شخصيتها وتحويلها لأخرى، مع تمام اقتناعها أنّ هذا التحوّل هو من صميم الدين: "**الحصار الذي فرض على (شادن) حتى أخذوها وضاعت منه، تمت محاصرتها منذ عامين بقيادة (أبلة الحاجة زينب) وعدد من المدرسات المحجبات والمنقبات، حتى ابتعدت زوجته عنه تمامًا. خاض من أجل الإبقاء عليها أهوالاً، يراقب رفضها له وهو يتصاعد، فيختلط عنده الغضب بالإشفاق باليأس من كل شيء. يراقب كيف تبنى بينهما هذه الجدران والسدود، توغلت في أركان شقته كتب عذاب القبر بما فيها من ثعابين ومرذبات حديد مشتعلة، ومخاوف أبدية لها رائحة شواء البشر. أخذوا زوجته التي كان يجدها في الفراش، ويلامس وقت الضيق شعرها ووجهها في محبة وحنان ساعات الغروب. ذابت كل المعاني والقيم التي ظن أنه أقام عليها علاقته بشادن والأولاد، الجميع حوله يرى أن ما يحدث أمر طبيعي، بل هو مرغوب فيه ومطلوب... وأنّه هو الحل**"[٣٨]

إنّ الوعيْ الفردي للذات المبدعة هنا يمثّل النسق الثابت/ التّوسط، ويحاول الوقوف أمام الوعيْ الجمعي الجديد/ النسق المتحوّل، الذي يسعى لترسيخ قيم بديلة؛ وقد أراد وعي المبدع أن يعبّر عن خطورة هذا التحول النسقي لأنه يحاول طمْس هُوية الشخصية، ولديه من التأثير ما يجعله ينجح في ذلك بسبب قوة تأثيره وغلبته وسيطرته على الوعيْ الجمعي **(الجميع حوله يرى أن ما حدث أمر طبيعي)** كذلك نلحظ الإسقاط المباشر الذي عمد إليه المؤلف في تضمينه لعبارة **(وأنّه هو الحل)** وهي الجملة التي اتخذتها

جماعة الإخوان المسلمين شعارًا لها، كأنّ الوعيْ الفردي يُنبّه المتلقّي إلى بداية سيطرة وهيمنة النسق المتشدد الجديد على الوعيْ الجمعي وأنّه –في حال سيطرته– سيطمس هويته ويلغيها حتى يجعل المجتمع يتحدّث بلسانه.

وقد أظهر السرد مدى قدرة ذلك النسق المتحوّل وأبواقه على التأثير: "**أبلة الحاجة زينب هي التي قادت الحصار، الذي أخذ من أمين الألفي زوجته شادن، الحاجة امرأة من نوع غريب لم يعرفه في حياته. امرأة كاملة التسليح، في الحجم والجمال والذهب. كتاب الله، وحجابها الأنيق، وذكاؤها الخارق، جعلت لها في المدينة نفوذًا بالغًا. يتبارزان عن بعد، وتهدده ببؤس العاقبة وسوء المآل. كل سنواتها بعد أن عادت من الخليج كرستها لإعلاء كلمة الله وهداية عباده وفعل الخير. عرفها أمين الألفي قبل الإعارة، قبل الحجاب، وكان شعرها أحد مفاتنها. مرت العلاقة بينه وبين أبلة الحاجة زينب– أو زيزي كما كان يناديها وهما وحدهما– مرت العلاقة بمراحل وأزمات واختناقات، ولكنها كانت دائمًا تنتصر عليه وتتحدّاه بما تقوله وبما تخفيه. كان الصراع على شادن ضاريًا، هي تحسمه دائمًا مؤكدة أن شادن امرأة عاقلة مستقيمة، وأنه هو المعوج التائه (...) تقول له وهما يراقبان الحوش الضيق وقد امتلأ عن آخره بالتلاميذ: لا حلّ إلا تعاليم الإسلام والاستقامة. أرى الهداية صعبة وضرورية، محظوظ من يصادفها. أنت تريد أن تقعد ملومًا محسورا (...) هي متأكدة أن أمين الألفي رجل طيب، شادن هي الأخرى طيبة، وهي تخاف عليك، لا أنا ولا هي تملك لك شيئًا. حال بيننا الموج، وأنت لا تريد أن تركب معنا**"[٣٩]

التبئير السابق للسرد على شخصية أبلة الحاجة/ زيزي قبل السفر للخليج، من خلال وعيْ أمين الألفي، يُضمر أبعاد النّسق القيمي الجديد على المجتمع المصري، والوافد من بلاد عربية أخرى، فهو ليس أصيل في المجتمع، ومع ذلك وجد تربة خصبة تحتضنه، نتيجة تأثيره الشديد وجاذبيته الواضحة، كما أنه لاقى فطرة دينية سليمة فاستطاع استغلالها وتطويعها للهيمنة عليها، لا سيما وهو يستخدم كلمات الله تعالى ليجعل منطقه أشدّ تأثيرًا في المتلقي.

وقد أبرز السرد ذلك من خلال التناص مع الآيات القرآنية التي جاءت على لسان (الحاجة زينب)/ معادل التّحول النّسقي، في حوارها مع (أمين الألفي)/ معادل النّسق الثابت المُوشِك على التّحوّل، فقولها: (أنت تريد أن تقعد ملومًا محسورا) يتناص مع قوله تعالى:**{وَلاَ تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلاَ تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا}**[٤٠] وهو تناص يُضمر تحذيرًا من النّسق المتحوّل إلى النسق الثابت، فكأنّها

تُعْلمه أن الغلبة للنسق الذي تمثّله هي، وأنه سيشعر بالنّدم على مواجهتها، ثمّ أكّدت هذا بقولها: (حال بيننا الموج، وأنت لا تريد أن تركب معنا) وهو أيضًا يتناص مع قوله تعالى حكايةً عن نوح- عليه السلام- وولده: **{قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِين}**[٤١] وهو يضمر تحذيرًا آخرًا من النّسق الجديد بقرب هلاك النّسق القديم، لرفضه اعتناقه، في حين أنها ترى أن النّسق الذي تمثّله هو الحق وما عداه باطلًا.

ومن اللافت للنظر في المقطع السابق، الجملة الأخيرة التي علّق بها الراوي على حوار (أمين الألفي) مع الحاجة زينب، يقول: "**يتركه هذا اللقاء العابر المتكرر والمرغوب، في نفس الحالة دائمًا.. مجرّد طفل تائه بين الرموز**"[٤٢]

إنّ الروائي يُلمح، من خلال التعليق السابق للراوي، إلى قدرة النّسق الوافد على خلخلة النّسق القديم وإلى احتمالية عدم قدرة الأخير على مواجهته، وهو ما يوحي باستشعار الروائي خطرًا قادمًا يزحف على المجتمع ويؤثّر على وسطيته واعتداله.

ولعلّ هذا التّحول النسقي تحديدًا هو ما استشعره الروائيون في الحقبة السابقة على الألفية، حيث سبق وقاموا بدق ناقوس الخطر في إبداعهم الروائي محذرين من خطورة هذا المد القادم، مما جعلهم يؤكدون في الألفية على نتيجة ما حدث في سابقتها، نجد ذلك في (مالك الحزين) لأصلان عندما أطلق مصطلح (العفاريت) على (الأولاد) مطلقي اللحى الذين بدأوا يملأون (إمبابة) لأنهم ظهروا في المجتمع المصري- آنذاك- بمظهر لم يألفه المجتمع، وذلك منذ أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، وقد شبههم **(بالطيور التي تعشّش في أغصان الكافور)**[٤٣] وهو تشبيه يضمر إيحاءً بالتخفّي وأكده بقوله **(يُصدرون الجلبة الخفيّة)**

وهو ما يؤكد أن الوعي الذاتي لروائيي الستينيات قد استشرف هذا التحوّل النسقي، وفي "الواقع إن أي متابع لما كتب في مصر يعرف أن الأدب المصري الذي سبق له أن استشرف الهزيمة قبل وقوعها المدوّي عام ١٩٦٧ قد واصل استبصاراته الكاشفة لا عن حقيقة الواقع فحسب، وإنما عن اتجاهات مستقبلة أيضًا"[٤٤]

ثالثًا: التحوّل في صورة القرية المصرية

يظهر التحول النّسقي الاجتماعي بشكل ملحوظ من خلال رصد التحوّل في الصورة المألوفة للقرية المصرية، التي كانت تُعرف بالتكافل، إلا أنّ الفجوة الاجتماعية الكبيرة التي شهدها المجتمع الجديد، خلقت شخصيات قاسية، يقف أمامها وعي الروائيين الممتلئين بالنّسق القيمي لمجتمع القرية السابق الذي ألفوه واعتادوا منظومته القيمية الرّاسخة التي تعلي من قيم التعاون والإخاء والتكافل والتضحية، مشدوهين ومتأثّرين بقسوة الأنساق القيمية الدّخيلة، وقد ظهر ذلك في رواية (أيام وردية): "**شبكة المعلومات والملاحظات والحقائق التي تجمعت عن القرية في ذهن المفكر العربي السابق أمين الألفي جعلته في ذهول ليس الظاهر الذي يراه هو المهم، ما أذهله حقًا الارتباك الذي في نفوس الناس، في القيم والمعاملات والسلوك، وما يجري وراء الجدران من قهر وظلم وخوف وفقر**"[٤٥]

ويؤكّد راوي (أيام وردية) أيضًا على دهشته من مدى التحول الذي أصاب القرية المصرية، وجعلها تنسلخ عن أنساقها المعتادة، قائلًا من خلال وعي (أمين الألفي):

"**ليست هذه هي القرية أو ريف مصر، خليط اجتماعي واقتصادي وبيئي غريب وفريد. عندما تسأل (أين القرية؟) يقول أحدهم: النسوان بطلت تخبز والرجالة واقفة في طابور العيش. أما الشباب فيجلسون في قهوة (...) في ذهن أمين الألفي ابن المدينة، صورة مختلفة عن القرية، وعن حياة الريف من أول: الخيمة الزرقاء، ومحلاها عيشة الفلاح (...) في الصورة أيضا دعايات الثورة والإصلاح، وصورة عبد الهادي بطل الأرض، وقصص يوسف إدريس وخرافات الاتحاد الاشتراكي وإقطاع الثورة الجديد**"[٤٦]

يندهش الوعي الفردي من حالة القرية الجديدة، وتغير الأنساق التي تم ترسيخها عن القرية المصرية، وينتقد ساخرًا مبادئ ثورة يوليو التي آمن بها وجيله، مشيرًا إلى أكذوبة الاشتراكية.

وقد أدّت خلخلة التوازن الطبقي، وطغيان الرأسمالية، إلى وقوع الكثير من أسر القرى، فريسةً للفقر والجوع، في مقابل طبقة أخرى لا يعنيها سوى الانتفاع، تغض الطرف عن جوع من حولها، طالما تحقق لنفسها استفادة، إنها متطلبات المجتمع الجديد الذي يُخضع كل شيء للبيع والشراء.

وتُضمر حكاية (زاهر) الابن الأكبر لأسرة رواية (جوع) لمحمد البساطي، تحوّلًا نسقيًا لقيم القرية المصرية، فقد استطاع أن يعقد اتفاقية مع عامل الفرن بأن يحصل على (كسر الخبز) من الأرغفة التي تبقى من الخبيز ولا تباع، مقابل القيام بالتنظيف، فإذ بصاحب الفرن يرفض وهب كسرات الخبز بينما من

الممكن أن تُباع: "**يمشي كعادته وعيناه في الأرض، وشمّ الرائحة، قوية نفّاذة، والتفت رأى أرغفة العيش الخارجة لتوها من الفرن، الأرغفة منتفخة ووجهها داكن قليلاً، به نقرات محترقة، هي فقاعات صغيرة ظهرت مع بداية انتفاخ الرغيف ونالها اللهب، شاهدها أكثر من مرة حين كان يقبع قرب فوهة الفرن بجوار أمه في أيام خبيزها، عادةً ما يكون وجه الرغيف هشًّا، تذوب اللقمة منه سريعًا في فمه**"[٤٧]

هذا الوصف التفصيلي الذي قطع به الراوي السرد جاء من منظور الابن الجائع الذي يتذكر رغيف الخبز ذكرى المشتاق له ولرائحته ومذاقه، ثم يستكمل السرد مرة أخرى: "**ولمح طاولة منزوية، فوقها كومة من كسر العيش، ما تخلّف من الخبيز، رآه عندما اقترب وقد خطر له أنه ربما استطاع أن يأخذ القليل منه ولن يرفض صاحب الفرن، أرغفة معوجّة، وأخرى احترق جانب منها، الكسر كثيرة، أرغفة تسقط أثناء إخراجها من الفرن أو نقلها إلى الطاولات، مد يده وتناول لقمة، وجاء صوت من الداخل المعتم: خد لو عايز ... تعالى اكنس الفرن واملأ حجرك. المرة الأولى التي يأخذ فيها عيشًا إلى البيت، فهم منذ يوم ونصف لم يأكلوا شيئًا**"[٤٨]

يؤكد الراوي في الجملة الأخيرة من المقطع على اعتياد الأسرة على الجوع بأنّهم منذ يوم ونصف لم يأكلوا شيئًا، ثمّ يخبرنا السرد بعد ذلك أنّ الفقر والجوع ليست حالة فردية في القرية التي تدور فيها أحداث الرواية، وأنّ هناك الكثير من الأسر تتمنى لو تقتات من هذا (العيش الكسر) فقد تطلبه امرأة تملك من الأولاد لأربعة وزوجها مريض، أو أخرى تطعمه دواجنها كي تقوم ببيْع بيضها[٤٩] وهي كلها ممارسات ثقافية تُضمر نسق التكافل الاجتماعي الذي هو نسقٌ أصيل ثابت في المجتمع المصري عامةً وفي القرية المصرية خاصّة، إلا أنّ المؤلف هنا أبرزه ليُظهر مدى التحوّل الذي لحق بهذا النسق في المجتمع الجديد بعد أن تغيرت فيه منظومة القيم المعهودة.

لقد جعل الروائي من الفرّان غريبًا عن القرية ليس من أهلها– ومع ذلك فهو يشفق لحالهم، بينما صاحب الفرن –الذي هو من أهل القرية– جعله السرد ممثّلًا للنّسق المتحوّل وهو نسق الجشع والانتهازية، نلمح ذلك في منظور الفرّان الذي يخبر (زهران) أنه يفكّر في الرحيل عن القرية ولم يُكمل فيها سنتين: "**ناسها كويسين. إنما صاحب الفرن المعلم عباس، كل يوم زعيق وشخط لأنه لا يبيع كسر العيش. وصوته من أول الحارة لآخرها: كتير ف البلد عايزينه عليه طلب وله ثمنه. آخر مرّة دفعه بيده في صدره ووجهه يرتعش من الغضب: أنت هنا بتشتغل عندي. تسمع اللي أقوله**"[٥٠]

نحن هنا أما نسقين متعارضيْن، أحدهما ثابت وهو نسق التكافل، والآخر متحوّل دخيل على مجتمع القرية المصرية وهو نسق الجشع والأنانية، الأول يمثله الفرّان/ العامل القريب من الناس الذي يشعر بهمومهم وأوجاعهم؛ لذلك نرى أنّ الراوي قد اقترب كثيرًا من وعيه في أكثر من مقطع سردي مما يوحي أنّ السرد يتبنّى منظوره، بينما يمثّل النسق الآخر صاحب الفرن/ صاحب رأس المال، الذي يرى أنّ كل شيء قابل للبيع والشراء، وأنّ أوجاع الآخرين وهمومهم لا تعني شيئًا طالما لن يأتي من ورائها ربح.

ونلحظ أن السرد لم يحاول الاقتراب من وعي صاحب الفرن في أيٍّ من مقاطعه، بلّ لقد اختار أن ينقل الراوي كلامه عبر أسلوب الخطاب المباشر الحرّ Free Direct Discourse وهو "أحد أنماط الخطاب الذي تُقدّم فيه أقوال الشخصية أو أفكارها بنفس الطريقة التي يفترض أن تكون الشخصية قد صاغتها بها دون أي أثر لوساطة الراوي"[٥١]

وقد عمِد الروائي في سرده إلى ذلك ليُحمل المتلقي على سماع أقوال الشخصية كما تقولها وبالتالي يستطيع أن يكوّن وجهة نظر عنها دون أدنى تدخّل من الراوي، فلا يقف وراء وعيها ليدعم منظورها، وأيضًا لا يُقدم على إدانته، وإنما يترك إدانة النّسق الذي تمثله الشخصية وتتبنّاه، إلى المتلقي من خلال ما أوضحه السرد من ناحية، وتعبير الشخصية عن نفسها في الخطاب السردي، من ناحية أخرى.

ويتكرر ذلك التحول في صورة القرية أيضًا، من خلال شخصية (الشيخ رضوان) في الرواية نفسها (جوع) حيث يتّسم بالثراء الشديد، وبقوة نفوذه وشعبيته في القرية التي يأتيها في الإجازات فقط لرؤية أطيانه، فضلًا عن كونه رجل دين، وبرغم ذلك، وبرغم كل ما يمتلكه، فهو لا يكترث بالفقر المدقع الذي يعانيه بعض أهل بلدته، بل إن ثمار حديقة بيته ذي الطّابقين، تتعطّن دون أن ينتفع بها أحد: "**بيته من دورين بمدخل البلدة، حوله حديقة صغيرة بها أشجار ورد وبرتقال وليمون، لا يقربها أحد حين تثمر حتى في غيابه، يسقط الثمر تحت الشجر ويتعطّن وينشف وتذروه الرياح بعد أن يخف وزنه**"[١]

فالسرد يوحي بالفجوة الطّبقية بين (صاحب الحديقة) والأهالي، ثم يصور ثمره وصفًا دالاً (وتذروه الرياح بعد أن يخف وزنه) حيث التّناص مع التعبير القرآني في قوله تعالى:**{وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاء فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِرًا}**[٢] ليوحي بأنّ عمله سيذهب هباء منثورًا لأنه لا ينفع النّاس، في مفارقة دالّة مع كوْنه رجل دين.

[١] - جوع: ص ١٦٨، ١٦٩.
[٢] - سورة الكهف، الآية:٤٥

ويعمد السرد إلى وصف (الشيخ رضوان) وصفًا خارجيًا، منذ لحظة وصوله للقرية: "**هو في المقدّمة تتبعه امرأة طويلة وثلاث بنات أكثر منها ثمّ السائق الذي يحمل الحقائب، المرأة والبنات منقّبات، وطوال وجودهن في البلدة لا يخرجن، لا يزرن أحدًا، ولا يزورهنّ أحد. نوافذ البيت مغلقة دائمًا في النّهار، وتفتح على سعتها في اللّيل والأنوار مطفأة، كان المارة يلمحون بها خيالات داكنة لرءوس وأكتاف، وما إن تسطع أنوار سيّارة قادمة حتى تختفي**"[٥٢]

إنّ وعيْ الروائي، المتخفّي وراء المقطع الوصفي السابق، يُضمر نفورًا لذلك القادم الذي يصفه من الخارج محافظًا على المسافة السردية بين الراوي وبينه، مكتفيًا بمراقبته من منظور أهل بلدته، ويظل الراوي محافظًا على المسافة التي تفصله عن الشيخ رضوان فلا يحمل أيًا من مقاطع السرد وصفًا لبيته أو ساكنيه من الداخل، حتى عندما أراد إخبار المتلقي بحدث داخل البيت، نقله من منظور الأهالي خارج جدران البيت، وهو إيحاءٌ بالحاجز الذي يضعه بينه وبين أهل بلدته ورهبتهم منه: "**البيت ساكن، حتى صوت الراديو لا يسمع، وقد فوجئ القريبون وفزعوا حين انفجرت ذات ليلة صرختان متتاليتان من داخله، أعقبهما نهنهة، ثمّ ساد الصمت، وظلوا وقتًا حائرين يترقّبون، لا يجرأون على الاقتراب والسؤال، وقالوا إنه صوت المرأة، كان ممتلئًا مشحونًا بالألم، وبه بحّة ثقيلة، صراخ البنات عادة ما تصاحبه سرسعة**"[٥٣]

فجملٌ من مثل **(ظلّوا حائرين)** و **(لا يجرأون على السؤال)** إنما تعبّر عن المسافة والحاجز النّفسي والمادي الذي يفصل الشيخ عن الأهالي.

وكان **(محمد البساطي)** قد أنذر من المد الرأسمالي الجديد محذرًا من آثاره الاجتماعية، في رواية (الأيام الصّعبة) الصّادرة عام (١٩٧٩) والتي تنتقد السياسات الاقتصادية والانفتاح الاستثماري، وظهور الطبقة البرجوازية، الذي بدأ في سبعينيات القرن الماضي، وذلك من خلال استحضار زمن ما قبل يوليو ١٩٥٢، وجعله معادلاً موضوعيًا لزمن السبعينيات، ويرصد السرد فيها عالم صغار التجار من الفلاحين المتطلعين للصعود وتكوين الثروات ككبار تجار القطن في القاهرة القريبين من الطبقة الحاكمة، إلا أن السرد ينتهي بهم إما إلى الصدمة والضياع بسبب الخسارة الكبيرة[٥٤]، وإما إلى الفشل والانسحاق بسبب ابتعاد الحلم[٥٥] نتيجة عالم رأس المال الجشِع والممتلئ بامتيازات لا يحظى بها إلا الكبار ليزدادوا هم صعودًا ويزداد (الصغار) تهميشًا وانسحاقًا، إذ يُحذر الوعي الفردي من أن ما حدث في الماضي القريب،

هو ما يحدث بعينه في الحاضر القائم، وهو أيضًا الذي سيؤدي إلى الأيام الصعبة القادمة إذا ما استمر، والسرد بنهايته المفتوحة يؤكّد تلك الدلالة النسقية. وهو بالفعل يرصد في رواية الألفية (جوع) أثر تلك السياسات الاقتصادية الخاطئة على المجتمع.

خاتمة البحث

من خلال التحليل السابق، لنصوص ثلاثة من أبرز روائيي جيل الستينيات الذين استكملوا إبداعهم في الألفية، يمكن استنتاج ما يلي:

١- إن النسق الثقافي الاجتماعي قد يتعرض لنوع من التغير والتحول بفعل التراكم الزمني، وتعاقب الأجيال، وهو ما يفسر التصادم الذي قد يحدث بين الوعي الفردي لجيل معين، والوعي الجمعي السائد، داخل المجتمع الواحد.

٢- إن الإنتاج الروائي لجيل الروائيين الذين امتد إبداعهم عبر الحِقْبتيْن، يُعد شاهدًا ثقافيًا على تغيرات اجتماعية عدّة، كما يُعد ممثّلًا لأنساق الوعي الفردي للجيل بأكمله.

٣- إن الأنساق القيمية للمجتمع المصري شهدت تحوّلًا في الألفية الثالثة، نتيجة تغير الظروف الاجتماعية، وطغيان المادية على العلاقات الإنسانية، مما أنتج علاقات سطحية وأخلاقيات عبثية.

٤- استطاعت الرواية المصرية في الحقبة السابقة، أن تستشرف وتمهّد للتغيرات الاجتماعية التي وُلدت في القرن الماضي، وأضمر الإبداع الروائي في الحقبة السابقة تحذيرًا من الآفات الاجتماعية التي كانت قد أخذت في الظهور.

---

[١] - يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ٢٠٠٤، ص ٥٣.

[٢] - محمد عبد المطلّب: القراءة الثقافية ما لها وما عليها، مجلة الأدباء، العدد ٥، القاهرة ٢٠٠٨، ص١٤.

[٣] - نعيمة بولكعيبات: النّسق المضمر في نوادر جحا، مجلة فصول، العدد (٣/٢٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٧، ص٤٣١.

[٤] - وصفي ياسين: ثقافة السرد الانسيابي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨، ص ٢٥.

[٥] - محمد عبد المطلب: القراءة الثقافية مالها وما عليها، مرجع سابق، ص١٥.

[٦] - عبد القادر فيدوح: الدراسات المخملية والنقد الثقافي، مجلة كلية الآداب، جامعة ذي قار، العدد ٢٤،ج١، العراق ٢٠١٧، ص١١١.

[٧] - كريم ذكي: اللغة والثقافة دراسة أنثرو لغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٠، ص ٦٥.

[٨] - إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية، كتب عربية، ٢٠٠٦، ص ٤٦٦.

[٩] - إيكه هولتكررانس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ت: محمد الجوهري، حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، القاهرة ١٩٩٩، ص ٣٤٧.
[١٠] - عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الهوية جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت ٢٠١٧، ص١١٢.
[١١] - المرجع السابق: ص١١٢.
[١٢] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء. المغرب ٢٠٠١، ص٣٢.
[١٣] - مصطفى الضبع: رواية الفلاح فلاح الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٢٠,
[١٤] - يوسف عليمات: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر، ط١، الأردن ٢٠١٥، ص٢١.
[١٥] - يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، مرجع سابق، ص٤١.
[١٦] - صبري حافظ: الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تبيُّن، العدد ٢، المجلد ١، خريف ٢٠١٢، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ص ١٣.
[١٧] - علاء الديب: أيام وردية، دار الشروق، ط١، القاهرة ٢٠٠٢، ص٨٩.
[١٨] - أيام وردية ، ص٢٩.
[١٩] - يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، مرجع سابق، ص ٢٧٥.
[٢٠] - أيام وردية، ص ٨٤، ٨٥.
[٢١] - انظر: كريستيان انجلى و جان ايرمان : (السرديات)، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت: ناجى مصطفى، دار الخطابي، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٩، ص ١٠٨، ١٠٩.
[٢٢] - انظر: علاء الديب: زهر الليمون،٦ روايات قصيرة لعلاء الديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١١، ص ١٠٨.
[٢٣] - زهر الليمون، ص ١٠٨، ١١٠.
[٢٤] - زهر الليمون، ، ص ٩٦.
[٢٥] - زهر الليمون، ص ٨٠.
[٢٦] - (دون كيشوت) : هو بطل الرواية التي تحمل الاسم نفسه للروائي الإسباني (ميجيل دي سرفانتس- Miguel De Cervantes) ، نشرها على جزئيْن بين أعوام ١٦٠٥: ١٦١٥. وتدور حول رجل توهّم أنه فارسًا وظل يقرأ في كتب الفروسية حتى انفصل تمامًا عن الحياة الواقعية، إلى أن قرر أن يعيد دوْر الفرسان فأعدّ نفسه للخروج لنصرة الضعفاء والمظلومين مستعينًا بسلاح متهالك، ودرع ورمح، وكانت أوّل معاركه مع طواحين الهواء، التي ظنّها الفارس الوهمي شياطينًا ذات أذرع هائلة، وظل يهاجمها، إلى أن رفعته أذرعتها ورمته أرضًا، واستمر في تلك المعارك الوهمية، حتى استفاق على أنه قد أضاع عمره في وهم الفروسية؛ انظر: سرفانتس: دون كيخوته، ت: عبد الرحمن بدوي، ط١، دار المدى، أبو ظبي، ١٩٩٨
[٢٧] - مصطفى الضبع: استراتيجية المكان- دراسة لجماليات المكان في السرد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨، ص,٩٩
[٢٨] - إبراهيم أصلان: حجرتان وصالة متتالية منزلية، دار الشروق، ط٢، القاهرة ٢٠١٠، ص ٦٩.
[٢٩] - حجرتان وصالة، مصدر سابق، ص٧١.
[٣٠] - إبراهيم أصلان: صديق قديم جدا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥، ص٤١.
[٣١] - بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ت: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر، ط١، القاهرة ١٩٩١، ص ١٤٦.
[٣٢] - صديق قديم جدا: ص٥٢.
[٣٣] - انظر: إبراهيم أصلان: مالك الحزين، دار الشروق، ط١، القاهرة ٢٠٠٥، ص ٨.
[٣٤] - محمد البساطي: جوع، الأعمال الروائية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢ص ١٤٣.
[٣٥] - يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، مرجع سابق، ص ٢٧٦.
[٣٦] - علاء الديب: أيام وردية، ص ١٠.
[٣٧] - أيام وردية: ص ١١.
[٣٨] - أيام وردية: ص ١٣، ١٤.
[٣٩] - أيام وردية: ص٢٠: ٢٢.
[٤٠] - سورة الإسراء: ١٧/ ,٢٩
[٤١] - سورة هود: ٤٣/١١.
[٤٢] - علاء الديب: أيام وردية، ، ص ٢٢.

[٤٣] - انظر: مالك الحزين، ص ١٥٣.
[٤٤] - صبري حافظ: الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مرجع سابق، ص ١٣.
[٤٥] - أيام وردية، ص ٨٨.
[٤٦] - أيام وردية، ص ٢٥٤، ٢٥٥.
[٤٧] - محمد البساطي: جوع، ، ص ٢٤١.
[٤٨] - انظر: جوع، ص ٢٤١، ٢٤٢.
[٤٩] - انظر: جوع، ص ٢٤٥، ٢٤٦.
[٥٠] - جوع ، ص ٢٤٧.
[٥١] - جيرالد برنس: قاموس السرديات، ت: السيد إمام، دار ميريت، ط١، القاهرة ٢٠٠٣، ص٧٥.
[٥٢] - محمد البساطي: جوع، مصدر سابق، ص ١٦٩.
[٥٣] - جوع، ص ١٦٩.
[٥٤] - انظر: الأيام الصعبة، ص ٢٨٢: ٢٨٤.
[٥٥] - انظر: الأيام الصعبة، ص ٢٩١.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر:

١- **إبراهيم أصلان:** مالك الحزين، دار الشروق، ط١، القاهرة ٢٠٠٥.

٢- ــــــــــــ: حجرتان وصالة متتالية منزلية، دار الشروق، ط٢، القاهرة ٢٠١٠.

٣- ــــــــــــ: صديق قديم جدًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة ٢٠١٥.

٤- **علاء الديب:** أيام وردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.

٥- _____: زهر الليمون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.

٦- **محمد البساطي:** الأيام الصعبة، الأعمال الروائية الكاملة، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢.

٧- _____ : جوع، الأعمال الروائية الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢.

ثانياً- المراجع العربية والمترجمة:

١- **أرثر أيزابرجر:** النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.

٢- **إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي:** معجم مصطلحات عصر العولمة مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية، كتب عربية، ٢٠٠٦.

٣- **إيكه هولتكررانس:** قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ت: محمد الجوهري، حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، القاهرة ١٩٩٩.

٤- **بيير زيما:** النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ت: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر، ط١، القاهرة ١٩٩١.

٥- **جون باتنز:** الدراسات الثقافية التاريخ- المادة- المنهج- الأهداف، ت: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، المجلد (٣/٢٥) العدد ٩٩، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٧

٦- **جيرالد برنس:** قاموس السرديات، ت: السيد إمام، دار ميريت للنشر، ط١، القاهرة ٢٠٠٣.

٧- **حسين حمودة:** الرواية والمدينة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٠.

٨- **سايمون ديورنغ:** الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ت: ممدوح عمران، عالم المعرفة، الكويت ٢٠١٥.
٩- **سعيد يقطين:** انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء. المغرب٢٠٠١.
١٠- **شحات محمد عبد المجيد:** بلاغة الراوى- طرائق السرد فى روايات البساطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٠.
١١- **صبري حافظ:** الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تبيُّن، العدد ٢، المجلد ١، خريف ٢٠١٢، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
١٢- **ضياء الكعبي:** السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ٢٠٠٥.
١٣- **عبد الفتاح كيليطو:** المقامات السرد والأنساق الثقافية، ت: عبد الرحمن الشرقاوي، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٣.
١٤- **عبد الغني عماد:** سوسيولوجيا الهوية جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت ٢٠١٧.
١٥- **عبد الفتاح يوسف:** لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، الاختلاف، ط١، الجزائر ٢٠١٠.
: السيميائيات الثقافية تفعيل الأنساق وقمع الدلالات، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، العدد٩١، ٩٢، القاهرة ٢٠١٤.
١٦- **عبد الله الغذامي:** النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٥.
١٧- **عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف:** نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط١، دمشق ٢٠٠٤.
١٨- **عبد الرحيم الكردي:** الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة ٢٠٠٦.
١٩- **لطيف زيتوني:** معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط١، بيروت ٢٠٠٢.
٢٠- **فضيلة فاطمة درويش:** سوسيولوجيا الأدب والرواية، دار أسامة للنشر، ط١، الأردن ٢٠١٣.
٢١- **كريستيان انجلى و جان ايرمان:** (السرديات) ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت: ناجى مصطفى، دار الخطابي، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٩.

٢٢- **كريم ذكي:** اللغة والثقافة دراسة أنثرو لغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٠.

٢٣- **محمد عبد المطلّب:** القراءة الثقافية ما لها وما عليها، مجلة الأدباء، العدد ٥، القاهرة ٢٠٠٨

٢٤- **مصطفى الضبع:** استراتيجية المكان، دراسة لجماليات المكان في السرد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨.

: رواية الفلاح فلاح الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨

٢٥- **ميشيل فوكو وآخرون:** التحليل الثقافي، ت: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٩.

٢٦- **نعيمة بولكعيبات:** النّسق المضمر في نوادر جحا، مجلة فصول، العدد (٣/٢٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٧.

٢٧- **وصفي ياسين:** ثقافة السرد الانسيابي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨

٢٨- **يوسف عليمات:** جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ٢٠٠٤.

٢٩- : النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر، ط١، الأردن٢٠١٥